

Profesor

# **EDMUND HOMA** **I JEGO CZASY**



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDANSKU



*Profesor*

**EDMUND HOMA**  
**I JEGO CZASY**





*Profesor*

***EDMUND HOMA***

***I JEGO CZASY***

Monografia pod redakcją  
prof. Macieja Światły  
mgr Marty Kołacz

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
**Wydział Architektury i Wzornictwa**  
Gdańsk 2020



<b>Maciej Światała i Marta Kołacz</b>	
Słowo wstępne	
Preface .....	<b>8</b>
<b>Bogumiła Józwicka</b>	
<i>Profesor Edmund Homa. Wybrane fakty z życia i twórczości</i>	
<i>Professor Edmund Homa. Chosen facts from life and design activity</i> .....	<b>12</b>
<b>Marek Józwicki</b>	
<i>Metodyka w dydaktyce i twórczości Profesora Edmunda Homy</i>	
<i>Methodology in the teaching and work of Professor Edmund Homa</i> .....	<b>42</b>
<b>Marek Średniawa</b>	
<i>Homa sedens. Profesor w cieniu profesorów</i>	
<i>Homa sedens. A professor in the shadow of other professors</i> .....	<b>88</b>
<b>Przybyrad Paszyn</b>	
<i>PRL a współczesność. Porównanie procesu wdrożeniowego mebla siedziskowego</i>	
<i>na przykładzie krzesła GFM106</i>	
<i>The Polish People's Republic and the present day. Comparison of the process</i>	
<i>of introducing seat furniture into production on the example of the GFM 106 chair</i> .....	<b>108</b>
<b>Marta Kołacz</b>	
<i>Edmund Homa – Architekt Wnętrz</i>	
<i>Edmund Homa – Interior designer</i> .....	<b>132</b>
<b>Anna Maga</b>	
<i>1955–1975 różne twarze polskiego meblarstwa</i>	
<i>1955–1975 various faces of the Polish furniture industry</i> .....	<b>150</b>
<b>Halina Kościukiewicz</b>	
<i>Profesor Edmund Homa – twórczość inspirowana epoką</i>	
<i>Professor Edmund Homa – work inspired by the era</i> .....	<b>166</b>
<b>Krystyna Łuczak-Surówka</b>	
<i>Między wierszami form...</i>	
<i>Between the lines of forms</i> .....	<b>172</b>
<hr/>	
<i>Prof. Edmund Homa. Życie i twórczość. Opracowanie Marta Kołacz</i>	
<i>Prof. Edmund Homa. Life and work. Compiled by Marta Kołacz</i> .....	<b>190</b>

„Lubię ludzi, po prostu”...<sup>1</sup>

W kwietniu 2019 roku minęła druga rocznica śmierci prof. Edmunda Homy, wyjątkowego człowieka, twórcy, pracownika naukowo-dydaktycznego, związanego do osiemdziesiątego roku życia z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Celem konferencji „Edmund Homa i jego czasy”, która odbyła się 22 listopada 2018 roku w budynku ASP w Gdańsku, gdzie pamięć o Nim jest jeszcze wciąż żywa, było upamiętnienie i przybliżenie Jego niesłychanie bogatego dorobku twórczego, a przede wszystkim ukazanie niezwyklej osoby, jaką był Profesor. Niezwykła była zwłaszcza Jego „zwyczajność”. Nie mieliśmy przyjemności współpracy z prof. Homą. W środowisku osób, które Go znały, pozostało jednak wspomnienie – zwyczajnego, normalnego Człowieka. Właśnie owa „normalność”, była tym, co wyróżniało Go na tle społeczności uczelnianej. Pozostawał raczej w cieniu, a świecił własnym światłem. Skromny, rzetelny, pracowity, a przy

---

<sup>1</sup> Słowa Edmunda Homy w filmie *I'm just a designer*, reż. Adam Barwiński, Politura, 2016.

“I simply like people”...<sup>1</sup>

April 2019 marked the second anniversary of the death of prof. Edmund Homa, an exceptional man, creator, researcher and teacher, associated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk until he was 80.

The aim of the conference “Edmund Homa and his times”, which took place on 22 November 2018 in the building of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, where the memory of him is still alive, was to commemorate and present his incredibly rich creative achievements, and, above all, to show how an extraordinary person the Professor was. His “ordinariness” was especially extraordinary. We did not have the pleasure of working with prof. Homa. However, in the environment of people who knew Him, a memory of an ordinary, normal person remained. It was this “normality” that distinguished him from the academy community. He remained rather in the shadow but shone with his own light. Modest, reliable, hard-working, and at the

---

<sup>1</sup> Edmund Homa's utterance from the film *I'm just a designer*, directed by Adam Barwiński, Politura, 2016.



Konferencja naukowa „Edmund Homa i jego czasy”,  
ASP Gdańsk 22.11.2018, Marta Kotacz, Maciej Świtala.

Conference *Edmund Homa and his times*, Academy  
of Fine Arts in Gdańsk, 22 November, 2018, Marta Kotacz,  
Maciej Świtala.

fot. T. Kwiatkowski

tym uzdolniony, rozwijający swój talent na bazie wypracowanego, doskonałego warsztatu. Etos pracy, wyniesiony z rodzinnego domu, kształtował jego postawę człowieka poświęcającego się zarówno sprawom uczelni, jak i własnej twórczości projektowej, zaangażowanego, aktywnego, życzliwie skupionego każdej osobie, z którą zdarzyło Mu się rozmawiać lub współpracować.

Obdarzony wrażliwością twórcy był – w pełnym znaczeniu tego słowa – Artystą. Pozbawiony jednak egotyzmu i potrzeby autokreacji, na pewno nim się nie czuł. „Jestem zbyt skromnym człowiekiem, żeby nazywać się artystą (...) Ja uważam, że jestem po prostu projektantem, designerem, jak to teraz się nazywa”.<sup>2</sup> Odbiegał tym samym od stereotypu terażniejszego artysty, który najczęściej – przy ewidentnych brakach warsztatowych i osiągnięć twórczych – krzykliwe próbuje

same time gifted, he was developing his talent on the basis of constantly excelled workshop knowledge and skills. Instilled in his family home, the ethos of work shaped his attitude of a man devoted to both the academy's matters and his own design work, committed, active, kindly focused on every person with whom He happened to talk or cooperate.

Gifted with the sensitivity of the creator, he was - in the full sense of the word - an Artist. However, devoid of egotism and the need for self-creation, he certainly did not feel an artist. “I am too modest a man to be called an artist (...) I believe that I am simply an architect, a designer, as it is now called.”<sup>2</sup> Thus, he differed from the stereotype of a present-day artist, who most often - with obvious technical shortcomings and lack of creative achievements - vociferously tries to dazzle the surroundings with their uniqueness. Devoted

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Ibid.



Konferencja naukowa „Edmund Homa i jego czasy”, ASP Gdańsk 22.11.2018  
 Conference *Edmund Homa and his times*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, 22 November, 2018

epatować otoczenie swoją wyjątkowością. Oddany prawdziwie sztuce, jako świetny rzemieślnik, niczego nie musiał manifestować. Był dobrym człowiekiem robiącym dobre rzeczy. Po prostu. W przypadku profesora Edmunda Homy możemy je odnaleźć w prezentowanych w publikacji wspomnieniach współpracowników, ale przede wszystkim, w szeroko rozumianym dziele. Twórczość Edmunda Homy jako projektanta przetrwała próbę czasu. Oczywiście zarówno w ikonicznym projekcie krzesła „Spider”, ale także, a może nawet przede wszystkim, w tysiącach egzemplarzy foteli i krzeseł, które stały się inspirującym elementem współczesnych wnętrz. Rzeczywista wartość dzieł Profesora została niestety doceniona dopiero po odejściu ich Twórcy.

truly to art, as a great craftsman, the Professor did not have to manifest anything. He was a good man doing good things. As simple as that. In Professor Edmund Homa's case, we can find these good things in the reminiscences of his associates presented in this book, but above all, in the widely understood oeuvre. Edmund Homa's work as a designer has stood the test of time. Of course, this applies to both - the iconic design of the Spider chair, but also, and perhaps even above all, to the thousands of armchairs and chairs that have become an inspiring element of contemporary interiors. The real value of the Professor's designs was unfortunately only appreciated after the death of their Creator.

The importance of Professor Edmund Homa for the development of the



Wystawa „prof. Edmund Homa” ASP Gdańsk, 22.11.2018

Exhibition *Prof. Edmund Homa* Academy of Fine Arts in Gdańsk, 22 November, 2018

Znaczenie profesora Edmunda Homy dla rozwoju uczelni jest ogromne. Motywowany wizją współczesnego rozumienia zawodu projektanta, poprawnie odczytywał ducha epoki, wyprzedzając swój czas. Z Jego udziałem i dzięki Jego dalekowzroczności Akademia podejmowała wiele projektów technologicznych, stanowiących o jej współczesnej kondycji. Był inicjatorem współpracy Wydziału Architektury i Wzornictwa z przemysłem na skalę, która dzisiaj wydaje się niedościgniona. Warto spojrzeć jeszcze raz na życie i dzieło profesora Edmunda Homy, aby czerpać wzorce do kreślenia wizji rozwoju Akademii.

academy is enormous. Motivated by the vision of a contemporary understanding of the designer's profession, he correctly understood the spirit of the era, and was ahead of his time. With his participation and thanks to his foresight, the Academy undertook many technological projects that determine its modern condition. He initiated the Faculty of Architecture and Design cooperation with industry on a scale that seems unsurpassed today. It is worth looking again at the life and work of professor Edmund Homa in order to derive models for drawing a vision of the Academy's development.

**Profesor Edmund Homa.  
Wybrane fakty z życia i twórczości.**

**Professor Edmund Homa.  
Chosen facts from life and design activity.**

Można powiedzieć, że konferencja pod hasłem: „Edmund Homa i Jego czasy” – jak wiele takich wydarzeń – odbyła się za późno, bo już, niestety, po śmierci Profesora. W roku 2017 minęło 90-lecie Jego urodzin. 70 lat Profesor przeżył w ubiegłym wieku. Bez wątpienia żył w ciekawych czasach... Ale też były to czasy bardzo trudne.

Wiek XX uznawany jest za najkrótszy w dziejach. Jego początki często wiąże się z szokiem, jaki wywołała pierwsza wojna światowa i ze zmianami, jakie przyniosła w różnych dziedzinach życia. W wielu opracowaniach wybuch (lub zakończenie) pierwszej wojny przyjmuje się za początek XX stulecia. Natomiast skutki zmian ustrojowych w Europie, w latach 1989–91, uznaje się za początki wieku XXI.<sup>1</sup>

Edmund Homa dożył sędziwego wieku. Był świadkiem znaczących zmian dziejowych, technologicznych i obyczajowych, których skala jest dziś wręcz niewyobrażalna. Chojnice (zwane przez Jana Długosza „Kluczem i Bramą Pomorza”), w których Edmund Homa przyszedł na świat – podobnie jak wiele miejscowości w Polsce – miały skomplikowane i burzliwe dzieje. Trwająca 148 lat przynależność do zaboru pruskiego zakończyła się

It can be said that the conference entitled “Edmund Homa and His Times”, like many such events, took place too late, unfortunately after the Professor’s death. 2017 marked the 90th anniversary of his birth. The Professor lived over 70 years in the last century. He certainly lived in interesting times... Nevertheless, they were tough times.

The 20th century is considered the shortest in history. Its beginnings are often associated with the shock caused by World War I and the changes it brought about in various areas of life. In many studies, the outbreak (or end) of World War I is considered to be the beginning of the 20th century, whereas the effects of political changes in Europe in 1989–91 are regarded as the beginning of the 21<sup>st</sup> century.<sup>1</sup>

Edmund Homa lived to a ripe old age. He witnessed significant historical, technological

<sup>1</sup> Z reguły początek wieku wyznacza jego pierwszy rok. W przypadku XX stulecia jest to rok 1901, a XXI – rok 2001. Jednak w obu tych przypadkach inne daty, mające swój czas w trwającym wieku dwudziestym, uznano za tak znaczące, że rozpoczęcie wieku przypisuje się właśnie im: początek lub koniec pierwszej światowej wojny i przemiany wolnościowe w Europie Wschodniej.

<sup>1</sup> As a rule, the beginning of a century is marked by its first year. In the case of the 20<sup>th</sup> century it is 1901, and in the 21<sup>st</sup> century it is 2001. However, in both these cases other dates from the 20<sup>th</sup> century were considered so significant that the beginning of the 20<sup>th</sup> century is attributed to the beginning or the end of World War I, whereas the beginning of the 21<sup>st</sup> century is attributed to freedom transformations in Eastern Europe.



de facto 7 lat przed narodzinami Profesora. Gdy miał 12 lat i skończył piątą klasę, wybuchła druga wojna światowa. 1 września Chojnice zostały zaatakowane przez wojska niemieckie i rozpoczął się 6-letni okres terroru. W 1945 roku do miasta wkroczyły wojska radzieckie. Dopiero 5 lat później odbudowane zostały główne gmachy i instytucje: np. sąd i poczta. Gdy w Chojnicach zaczęła działać miejska komunikacja autobusowa, Edmund Homa miał 32 lata.

Trudno wymienić wszystkie ważne wydarzenia mające miejsce za życia pokolenia urodzonego w latach dwudziestych i wybrać te, które miały na nie największy wpływ. Pomimo ograniczonego dostępu do informacji i praktyk ich fałszowania przez aparat władzy PRL, wiedza dotycząca zarówno kolejnych wojen, kryzysów i katastrof, jak też rozwoju nauki i technologii przedostawała się przez kordon cenzury i propagandy. Dziewięć lat po lądowaniu na Księżycu (i po pierwszym festiwalu w Woodstock) – w roku 1978, na tronie papieskim zasiadł Polak, który zmienił nie tylko postrzeganie Polski na świecie, ale również stosunek Polaków do samych siebie, co umożliwiło transformację ustrojową. Niewyobrażalne stało się faktem: upadek Muru Berlińskiego w 1989, potem zjednoczenie Niemiec, a w dwa lata później upadek ZSRR. Dziesięć lat później Polska była już członkiem NATO. Lecz zanim to nastąpiło, przez Europę i świat przetoczyły się kolejne wojny. Niektóre nadal trwają. Ani rozwój nauki, ani postęp cywilizacyjny, nie zdołały przeciwstawić się zbrodniom ludobójstwa.

Od lat 50. trwały procesy integracji europejskiej, które w roku 1993 doprowadziły do powstania Unii Europejskiej, której członkiem

and social changes, the scale of which is almost unimaginable today. Chojnice (called by Jan Długosz the Key and the Gate of Pomerania), where Edmund Homa was born, had a complicated and turbulent history, like many towns in Poland. The 148-year membership in the Prussian partition ended, in fact, seven years before the Professor's birth. When he was 12 years old and finished the 5th grade, World War II broke out. On 1 September, Chojnice was attacked by German troops, and the six-year terror began. In 1945, the Soviet army entered the town. It was only five years later that the main buildings and institutions were rebuilt, e.g. the court and the post office. When the city bus service started operating in Chojnice, Edmund Homa was 32 years old.

It is difficult to list all the important events that took place during the life of the generation born in the 1920's and choose those that had the greatest impact on this group. Despite the limited access to information, which would often be falsified by the state apparatus of the Polish People's Republic, most news somehow got through the cordon of censorship and propaganda, including reports about subsequent wars, crises and catastrophes, as well as information related to the development of science and technology. Nine years after landing on the moon (and after the first festival in Woodstock), in 1978, a Pole was elected Pope. Not only did he change the perception of Poland in the world but also the attitude of Poles towards themselves, which enabled the political transformation. The unimaginable became a fact: the fall of the Berlin Wall in 1989, then the reunification of Germany, and two years later, the collapse of the USSR. Ten years later, Poland was already a

od 2004 roku jest także Polska. Rozwój gospodarczy stymuluje ważne wydarzenia i odkrycia w nauce i technice. Niektóre z nich mają wymiar paradoksalny. Coraz doskonalsze środki komunikacji generują ogromne zużycie energii i niekontrolowaną emisję substancji niekorzystnych dla środowiska. To samo dotyczy produkcji, przez co kurczą się zasoby, a rozwiązania alternatywne często okazują się ślepią uliczką. W życiu codziennym dominują tworzywa sztuczne, a problem odpadów (z nuklearnymi włącznie) nie zbliża się nawet do rozwiązania. Postęp medycyny nie radzi sobie z chorobami cywilizacyjnymi. Procedury medyczne wywołują etyczne spory, podobnie jak powszechna komputeryzacja i Internet. Ludzkość zdobywa kosmos, chociaż część jej przedstawicieli nie radzi sobie z codziennym życiem.

Wiek XX to także wielkie przemiany w sztuce, awangardowe ruchy artystyczne, nowe tendencje, nurty, prądy. Właściwie nieograniczone możliwości technologiczne, eksperymentowanie i nowe emocje. Szybko zmieniająca się moda i znaczące zmiany obyczajowe nie tylko na nowo określiły rolę i pozycję artysty, ale wręcz stworzyły sytuację, w której nie istnieją właściwie żadne ograniczenia.

Doświadczenia ludzi urodzonych na początku XX wieku były pod tym względem wyjątkowe. Na niebie pojawiły się samoloty, a zwykłe ulice i drogi zamieniły się w komunikacyjne arterie z wciąż rosnącą liczbą coraz nowocześniejszych pojazdów. Miejscowości powiększały się, wchłaniając okoliczne wsie, które stawały się dzielnicami. Każdej dziedzinie codziennego życia zaczęły towarzyszyć maszyny. One także podlegały zmianom, udoskonaleniom i modom, zastępowane były

member of NATO. Before that, more wars had swept across Europe and the world; some are still ongoing. Neither the development of science nor the progress of civilization managed to oppose the crimes of genocide.

Initiated in the 1950's, the process of European integration led to the establishment of the European Union in 1993, an organization Poland joined in 2004. Economic development is stimulated by significant events and discoveries in science and technology. Some of them are paradoxical. More and more perfect means of communication generate enormous energy consumption and uncontrolled emissions of substances harmful to the environment. The same is true for production, where resources are dwindling, and alternatives often turn out to be a dead end. Plastics dominate everyday life, and the problem of waste (including nuclear waste) is not even close to being solved. The progress of medicine cannot cope with civilization diseases. Medical procedures raise ethical disputes, as do widespread computerization and the Internet. Humanity is conquering space, although some of its representatives cannot cope with everyday life.

The 20<sup>th</sup> century was also marked by great changes in art, avant-garde artistic movements, new tendencies, currents and movements. It was a period of virtually unlimited technological possibilities, experimenting and new emotions. The rapidly changing fashion and significant moral changes not only redefined the role and position of the artist but even created a situation where there were virtually no restrictions.

The experience of people born at the beginning of the 20<sup>th</sup> century was unique in this



Profesor Edmund Homa z Bogumiłą Józwicką, źródło: Archiwum ASP Gdańsk, fot. W. Węgrzyn.

Professor Edmund Homa and Bogumiła Józwicka, source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, photo: Witold Węgrzyn.

coraz nowocześniejszymi modelami. Urodzeni w tym czasie musieli zaakceptować wszystkie te zmiany i nauczyć się z nimi żyć.

Edukacja i praca były dla pokolenia Edmunda Homy jednymi z najważniejszych wartości. Ich osiągnięcie wymagało wysiłku, nawet jeśli trzeba było uczyć się w obcych szkołach lub ryzykować wiele, uczestnicząc w tajnym nauczaniu. Codzienne czynności, pomoc rodzinie i sąsiadom, składały się na umiejętności, które wtedy były naturalne i konieczne, a dziś uznaje się je za unikatowe.<sup>2</sup> Wymagały starania i godzenia się na to, że nie wszystko można mieć i nie zawsze się udaje.

<sup>2</sup> Znajomość podstawowych technik stolarskich, umiejętność naprawiania i przerabiania rzeczy, uprawa ogrodu, opieka nad zwierzętami itp. – były wówczas działaniami oczywistymi. Kulturowano rodzinne tradycje (jak wynika z opowieści Profesora, było to ciesielstwo i kowalstwo; brat także udział m.in. w splywach drewna – fli-sactwo).

respect. Aeroplanes appeared in the sky, and ordinary streets and roads turned into communication arteries with an ever-increasing number of more and more modern vehicles. Towns would grow, absorbing the surrounding villages, which became districts. Every area of everyday life began to be accompanied by machines, which were also subject to changes, improvements and fashions, replaced with more and more modern models. People born at that time had to accept all those changes and learn to live with them.

Education and work were among the most important values for Edmund Homa's generation. They were obtained with effort, even if one had to study in foreign schools or risk a lot by participating in clandestine classes. Everyday activities, helping the family and

Dzisiaj jedynie za ciekawostkę można uznać fakt, że podczas rekrutacji na studia przyznawano wtedy punkty tylko za pochodzenie inne niż inteligentne. Czasami decydowało to o całym późniejszym życiu. Synowi skromnego urzędnika kolejowego żadne punkty nie przysługiwały. Mimo to Edmund Homa dostał się na wymarzone studia.

Dyplomy opracowywało się wówczas długo – Edmundowi Homie zajęło to trzy lata. W egzaminie wzięła udział aż 40-osobowa grupa dyplomantów kilku roczników, zmobilizowana przez Dziekana Adama Haupta. Tak jak przyszedł profesor sztuk plastycznych, wielu studentów łączyło wtedy studia z pracą na pełnym etacie. Źródłem utrzymania były też różnego rodzaju prace zlecone, przy których zdobywało się własne doświadczenie.

Praca na uczelni (Profesor pisze o tym w pozostawionych Wydziałowi materiałach<sup>3</sup>) była postrzegana jako szansa i nobilitacja. Otwierała nowe, zupełnie inne niż na zwykłych etatach możliwości: wyjazdy na stypendia, prace badawcze, awanse zawodowe, możliwości uzyskania stanowisk i tytułów. Budowała wyjątkowy status pracownika wyższej uczelni, współpracującego z uznanymi artystami i naukowcami, mającego wpływ na młodych ludzi.

Praca w przemyśle wymagała od razu wysokich kwalifikacji i kompetencji zawodowych, więc mogła owocować licznymi realizacjami. Zatrudnienie w tak zwanej komórcie wzorcowej Zjednoczenia Przemysłu

neighbours made up the skills that were natural and necessary then, and today are considered unique.<sup>2</sup> They required effort and acceptance that not everything was possible and not always one would be successful.

Today it may seem just an interesting fact that students would also get points for their family background at the time of university enrolment, provided they did not belong to the intelligentsia. Sometimes it was decisive in all later life. The son of a modest railroad clerk was not entitled to any points. Nevertheless, Edmund Homa was admitted into his dream university.

It took a long time then to develop a graduation project - Edmund Homa needed three years for that. A group of 40 graduates from several classes, mobilized by Dean Adam Haupt, took part in the exam. Like the future professor of fine arts, many students combined their studies with full-time work at that time. Also, various types of commissioned work, helping to gain one's own experience, constituted a source of income.

Work at the academy (the Professor writes about it in the materials left to the Faculty<sup>3</sup>) was regarded as an opportunity and ennoblement. It opened up new, completely different opportunities than in regular jobs, including scholarships, research work, professional

3 Odchodząc na emeryturę prof. Edmund Homa przekazał ówczesnemu dziekanowi zbiór opracowanych przez Siebie faktów z życia i twórczości. Dokumenty te są różnie datowane i nie są metodycznie uporządkowane, dlatego jako źródło występuje cały zbiór. Homa E., *Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji*. Tom I, *Dydaktyka*; Tom II, *Projekty i realizacje*. Gdynia, 27 lutego 2009 rok. W zbiorze znajdują się także materiały późniejsze, uzupełnione przez Profesora.

2 Knowledge of basic carpentry techniques, fixing and remaking things, growing a garden, caring for animals, etc. - were then obvious activities. Family traditions were cultivated (according to the Professor's stories, the traditional occupations in his family included carpentry, blacksmithing and timber rafting).

3 Upon retiring, Prof. Edmund Homa handed over to the then dean a collection of materials containing facts from his life and work that he had compiled. These documents are dated differently and are not systematically ordered; therefore, the entire collection is used as the source. E. Homa, *A collection of materials containing own studies, documentation of students' works and photographs of executed designs*. Volume I, *Didactics*; Volume II, *Designs and executed projects*. Gdynia, 27 February 2009. The collection also includes later materials, supplemented by the Professor.

Meblarskiego skutkowało wprowadzeniem projektów na terenie całego kraju, jednak prawo ochrony własności intelektualnej właściwie nie funkcjonowało. Dlatego tak trudno dziś dociec, kto jest autorem wzorów powielanych przez lata w scentralizowanych fabrykach mebli. Wdrożenia projektów i realizacje opracowań wnętrzarskich były konieczne, żeby uzyskać awans na uczelni. Praca na uczelni pochłaniała wiele czasu, wymagała przygotowania do zajęć i poświęcenia w badaniach naukowych. Przewody kwalifikacyjne nie były inicjowane przez samych pracowników, tylko przez ich przełożonych, którzy nie zawsze wspierali młodszych stażem i stanowiskiem kolegów. Podobnie było z wyjazdami na stypendia zagraniczne, które były traktowane jak przywilej.

Badania na uczelni prowadzone były w zhierarchizowanych zespołach. Katedra podkreślała rangę i znaczenie specjalizacji – dlatego katedry pojawiały się i znikaly, podobnie jak samodzielnie prowadzone pracownie. Badania wpisywały się w znaczące (i obowiązujące) nurty. Właśnie dlatego – ze względu na duże zainteresowanie kształtowaniem powierzchni mebli z giętej sklejki – Wydział nawiązał współpracę ze Zjednoczeniem Płyt i Sklejek w Warszawie, oraz z laboratorium doświadczalnym przy fabryce sklejek w Bydgoszczy. Uczelnia miała wówczas własne warsztaty dysponujące najważniejszymi technologiami. Zaczęły powstawać prace dyplomowe w zakresie mebla, oraz prace badawcze w dużo szerszym spektrum. I tak na przykład dla Ośrodka Badawczo Rozwojowego meblarstwa w Poznaniu, w roku 1973, zespół w składzie: Petrycki, Homa, Cofalik-Dobosz, Tokarski, Krzemiński, realizował temat, w którym

advancement, and the possibility of obtaining positions and titles. It also built the unique status of an academy employee, cooperating with recognized artists and scientists, influencing young people.

Working with industry required high qualifications and professional competences from the very start, which is why it could result in numerous projects. Although working in the so-called design division of the United Furniture Industry resulted in the implementation of projects throughout the country, the intellectual property protection law did not function properly. Hence, today, it is so difficult to identify the creators of designs reproduced over the years in centralized furniture factories. To get a promotion at the academy, it was necessary for one to have their projects and interior designs executed. Working at the academy was time-consuming, required preparation for classes and dedication to scientific research. The registration and conferment procedures for a degree were not initiated by the employees themselves but by their superiors, who did not always support their “younger” colleagues. It was also the case with foreign scholarships, which were treated as a privilege.

Research at the academy was conducted in hierarchical teams. The department emphasized the rank and importance of specialization - that is why departments were often created and dissolved, as was the case with independent studios. Research was part of significant (and binding) trends. That is why - due to the great interest in shaping the surface of bent plywood furniture, the Faculty established cooperation with the Union of Plates and Plywood in Warsaw and with the



brano pod uwagę takie zagadnienia jak: „tendencje ogólnoświatowe w dziedzinie rozwiązań przestrzennych zespołów mieszkalnych, kierunków rozwoju budownictwa mieszkalnego w kraju, wewnątrz mieszkalnych, dyspozycji kształtowania mieszkań oraz elementów programu użytkowego – w relacji do mieszkania rozkładowego (przemianowanego) i mieszkania o rzucie elastycznym”<sup>4</sup> – co wskazuje na charakter podejmowanych na Uczelni przedsięwzięć naukowych. Tego typu zadania musiały stanowić nie lada wyzwania – zwłaszcza w świecie bez Internetu...

Informacje czerpano wówczas z książek, albo z własnych doświadczeń, obserwacji i badań, z kontaktów pozyskanych podczas pobytów stypendialnych lub wyjazdów naukowych. Droga korespondencyjna bywała cenzurowana. Notatki robiono ręcznie. Podobnie – tuszem na kalce – kreślono projekty, precyzyjne rysunki techniczne: widoki, rzuty, przekroje i kłady oraz ujęcia perspektywiczne i aksonometryczne. Wykonywane przez wiele godzin, wymagały długich godzin ślęczenia nad kreślarską deską... Błędy albo partie do zmiany ostrożnie się wydrapywało i nanośli poprawki (często po kilka razy). Dokumentacja obejmowała czasami setki rysunków powiązanych w grube teczki, zawsze musiała być skoordynowana z branżami i zaopatrzona w odpowiednie informacje<sup>5</sup>. Ktoś kreślił, ktoś inny sprawdzał i zatwierdzał. Wszystko według zasad i dokładnie zwymiarowane.

4 Tamże

5 Kompletna dokumentacja techniczna wymaga opracowania rysunków wykonawczych dla wszystkich technologii, które będą wykorzystywane w powstawaniu wyrobu. Elementy wykonane z drewna i np. z metalu wymagają odrębnej dokumentacji dla obu branż oraz rysunków złożeniowych związanych ze sposobem montażu. W przypadku architektury wewnątrz powstają dyspozycje hydrauliczne, elektryczne, wodnokanalizacyjne, konstrukcyjne, budowlane, itp.

experimental laboratory at the plywood factory in Bydgoszcz. At that time, the academy had its own workshops employing the most important technologies. Diploma theses in the field of furniture began to be presented, as well as research works in a much broader spectrum. For example, for the Furniture Research and Development Centre in Poznań in 1973, the team including Petrycki, Homa, Cofalik-Dobosz, Tokarski, and Krzemiński developed a project including such issues as “global trends in the field of spatial solutions of housing estates, directions of the development of residential buildings in the country, residential interiors, dispositions of shaping apartments and elements of the utility programme in a well-planned flat (renamed) and a flat with a flexible layout”<sup>4</sup> - which indicates the nature of scientific projects undertaken at the Academy. Such tasks must have been quite a challenge, especially in the world without the Internet...

Information was then obtained from books, one's own experiences, observations and research, or from colleagues met during scholarships or research visits. Correspondence was sometimes censored. Notes were made by hand. Designs were also drawn by hand with ink on tracing paper: precise technical drawings, views, projections, cross sections and layers as well as perspective and axonometric views, made for many hours leaning over a drawing board... Errors or parts to be changed were carefully scratched and corrected (often several times). Documentation sometimes included hundreds of drawings bound in thick folders, which always had to be categorized according to industries and

4 Ibid.

Zatwierdzoną przez odpowiednią komisję dokumentację otrzymywał wykonawca i rozpoczynały się nadzory autorskie, na które czasami trzeba było jeździć na drugi koniec Polski. Bardzo rzadko własnym środkiem lokomocji. Szczegóły projektu trzeba było znać „na wrywki” i umieć je odnaleźć podczas gorących i często „zhierarchizowanych” dyskusji.

Funkcje na uczelni mogły sprawować wyłącznie osoby z kwalifikacjami drugiego stopnia. Edmund Homa był prodziekanem przez 13 lat, współpracując z kolejnymi dziekanami: Semką, Kadłubowskim i Petryckim, aż do podjęcia się funkcji dziekana w roku 1988. Zajmował się wszystkimi sprawami związanymi z działalnością dziekańską, a także praktykami i plenerami studenckimi obydwu kierunków, tworzeniem nowych programów dydaktycznych jak również tak zwanym rozwojem kadry, czyli przewodami kwalifikacyjnymi i postępowaniami o nadanie stopni i tytułów

provided with the right description.<sup>5</sup> One person would draw; someone else would check and approve the project. Everything was done according to the rules and carefully dimensioned. Once approved by the appropriate commission, the documentation was handed over to the contractor, and the stage of designer's supervision began, which sometimes required travelling to the other end of Poland; very rarely by one's own means of transport. One had to know the details of the project very well and be able to quote them during heated and often “hierarchical” discussions.

Only persons with second-degree qualifications could perform functions at the academy. Edmund Homa was vice-dean for 13

---

<sup>5</sup> Complete technical documentation requires developing executive drawings for all technologies that will be used in the manufacture of the product. Elements made of wood and, for example, metal require separate documentation for both branches and assembly drawings related to the method of assembly. In the case of interior design, dispositions related to hydraulic, electrical, water and sewage, construction, building systems etc., are created.



Symposium przy stole... źródło: Archiwum ASP Gdańsk, fot. M. Józwicki  
Symposium at the table ... source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, photo by M. Józwicki

naukowych. Równocześnie prowadził zajęcia ze studentami i pracował w Biurze Projektów i Wyposażenia Wnętrz Okrętowych Fabryki Mebli Okrętowych „FAMOS” w Starogardzie Gdańskim (dokąd dojeżdżał z Gdyni). Personel Dziekanatu stanowiła wtedy tylko jedna osoba – Pani Jadwiga Borowiec. Dziś wymagałoby to sztabu ludzi.

Postępowania związane z awansem zawodowym trwały wtedy długo. Procedury nadania Edmundowi Homie tytułu profesora trwały cztery lata. Po zamknięciu procesu awansu, rozpoczęły się dla Profesora nowe zadania, związane z funkcją prorektora do spraw nauki. Potem nastąpiło kolejne sześć lat pełnego poświęcenia się sprawom uczelni. Następnie, po powrocie z niezbędnego urlopu zdrowotnego, znowu ogrom pracy – kierowanie katedrą i pracownią, prowadzenie dyplomów, promocja młodej kadry, recenzje, ekspertyzy. Praca zawodowa i – jakby tego było mało – uczestnictwo w konkursach. Skąd tyle siły i energii? Skąd tyle optymizmu i chęci do pracy, do kontaktów z ludźmi, do dzielenia się doświadczeniem zdobytym w tak trudnych, choć ciekawych czasach?

„Obyś żył w ciekawych czasach” to powiedzenie oznaczające, że adresatowi nie życzy się dobrze. Wręcz przeciwnie – ciekawe czasy, to czasy niespokojne, burzliwe, złe. I czasy Pana Profesora Edmunda Homy na pewno takie były. Dla wielu narodów – pełne straszliwych wydarzeń, cierpień, gwałtownych przemian i bardzo trudnych transformacji. W początkach Jego życia, chociaż Polska powstała po hekatombie II wojny światowej straszliwie okaleczona, pojawiła się w kraju nadzieja. Były to także czasy dynamicznego rozwoju nauki (niestety, nie zawsze

years, cooperating with subsequent deans: Semka, Kadłubowski and Petrycki until he took up the function of dean in 1988. He dealt with all matters related to his function as a dean, as well as placements and student pleinairs in both fields; he would also develop new teaching programmes and was responsible for the so-called staff development, i.e. registration and conferment procedures for a degree and procedures for granting academic degrees and titles. Simultaneously, he conducted classes with students and worked at the Ship Interior Design and Equipment Office of the FAMOS Ship Furniture Factory in Starogard Gdański (where he commuted from Gdynia). The staff of the Dean's Office consisted of only one person then - Mrs Jadwiga Borowiec. Today it would require a whole team to run the office.

Procedures related to professional promotion would take a long time. It took four years to award Edmund Homa the title of professor. Once conferred the title, the Professor began to perform a new function – he was appointed vice-rector for science. It was a period of six years of full dedication to the academy's affairs. After returning from the necessary sick leave, the Professor was involved in managing the department and the studio, supervising graduation projects, promoting young staff, preparing reviews and expert opinions. Apart from his work, he would also participate in competitions. Where did so much strength and energy come from? Where was the source of such optimism and willingness to work, interact with people, and share the experience gained in such difficult though interesting times?



wykorzystywanej w zbożnym celu) oraz okres gwałtownego postępu technologicznego. Czasy scentralizowane i zhierarchizowane – prawie wszystko było wtedy zjednoczone i zrzeszone... Były to też czasy inwigilacji, presji, cenzury i nadzoru państwa nad wszelkimi dziedzinami życia. Na przykład od Ministerstwa Kultury i Sztuki zależała zgoda na dodatkowe zatrudnienie pracownika uczelni... Czasy, w których przepisy prawne zmieniały się nawet częściej i bardziej niż dzisiaj. Czasy, kiedy każdy był obywatelem, ale nie można było mieć w domu swojego własnego paszportu. Czasy garniturów, które wypadało nosić i w pracy, i w wolnym czasie. Wielu też rzeczy nie wypadało wtedy robić, na przykład używać potocznego języka, jeść w miejscach publicznych czy nosić plecaka. Były to czasy, kiedy podróżowało się właściwie tylko koleją albo pekaesem, a do pracy dojeżdżało eskaemką,<sup>6</sup> autobusem lub tramwajem (przez kilkadziesiąt lat, dwa razy dziennie, na trasie Gdynia – Gdańsk, tam i z powrotem). Czasy odręcznego pisma i rysunków projektowych wykonywanych ołówkiem, grafionem i rapidografem. Czasy rozwoju techniki, z elementami nowoczesności, które musiały zaskakiwać, jak pierwszy – a przez kilka lat jedyny – komputer na uczelni! A przede wszystkim – czasy wielu wyjątkowych umiejętności i doskonałego warsztatu, którym musiał samodzielnie wykazywać się projektant. Czasy, które pod koniec życia wyniosły skromnego projektanta mebli do rangi kreatora dzieł sztuki, chociaż Edmund Homa nigdy o sobie tak nie myślał. Zawsze był w cieniu innych profesorów. Nie oczekiwał uznania, ani nie uważał się

“May you live in interesting times” is a saying used when one does not wish well his/her addressee, as interesting times mean troubled, turbulent and bad times. And the times of Professor Edmund Homa were undoubtedly like that. For many nations, they were full of terrible events, suffering, sudden changes and challenging transformations. Although Poland was terribly mutilated after the hecatomb of World War II, some hope appeared in the country at the beginning of his life. It was also the time of the development of science (unfortunately, not always used for a pious purpose) and a period of rapid technological progress. These were also centralized and hierarchical times - almost everything was then united and centralized... It was an era of surveillance, pressure, censorship and state supervision over all areas of life. For example, it was the Ministry of Culture and Art that decided if a university could employ an additional member of staff... It was the time when the legal regulations changed even more often - and to a greater extent - than today; the times when everyone was a citizen, but no one could have their own passport at home; the times of suits worn both at work and in one's spare time. Many things were not appropriate to do at that time, such as using everyday language, eating in public places or carrying a backpack. Those were the times when one actually travelled only by train or by bus and commuted to work by SKM<sup>6</sup>, bus or tram (for several dozen years, twice a day, on the route Gdynia - Gdańsk, there and back). The times of handwriting and design drawings made with pencil, graphion and rapidograph. The times of technological development, with

<sup>6</sup> *eskaem* – potoczna nazwa SKM – Szybkiej Kolei Miejskiej w Trójmieście.

<sup>6</sup> SKM – Fast Urban Rail in Tri-City.

za ważną postać. Nie to było Jego dążeniem. Całe życie po prostu robił dobre rzeczy. Skupiony na swojej rodzinie, na projektowaniu, na kontaktach z ludźmi, na pracy ze studentami, z którymi chciał się dzielić doświadczeniem.

### Wybrane fakty z życia i twórczości

Z krótkich not biograficznych dostępnych w wielu różnych źródłach wyłania się ledwie naszkicowana sylwetka profesora Edmunda Homy. Polski architekt, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, projektant architektury wnętrz i wzornictwa przemysłowego. Urodził się w 1927 roku w Chojnicach, od 18 września 1948 roku studiował na Wydziale Architektury Wnętrz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (od 1997 roku Akademia Sztuk Pięknych). Dyplom magisterski uzyskał 30 czerwca 1955 roku, w dziedzinie architektury, a tematem pracy był „Projekt wnętrza Teatru Dramatycznego w Gdańsku”. Promotorem był prof. Lech Kadłubowski (a nie prof. Włodzimierz Padlewski, jak podaje np. Wikipedia).

W roku 1968 został wyróżniony stypendium artystycznym w Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze. W latach 1978–1982 był czynnym członkiem Rady Artystycznej przy Zarządzie Okręgu ZPAP Gdańsk. Przez przeszło 47 lat był pracownikiem naukowo dydaktycznym PWSSP i ASP w Gdańsku, od 1994 zatrudniony na stanowisku profesora zwyczajnego. Wieloletni kierownik Pracowni Projektowania Mebla na Wydziale Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku. Przez 13 lat (do roku 1987) był prodziekanem tego Wydziału, a w latach 1988–1990 – dziekanem. Od roku 1990 przez 6 lat

modernity elements that must have been surprising, like the first - and for several years the only - computer at the academy! And most of all, the times of many exceptional skills and excellent craft technique, which the designer had to demonstrate on their own. The times that elevated a modest furniture designer to the rank of a creator of works of art at the end of his life, although Edmund Homa never thought of himself that way. He was always overshadowed by other professors. He did not expect recognition, nor did he consider himself an important figure. This was not His pursuit. He just did good things his whole life, focusing on His family, designing, contacts with people, and working with students with whom He wanted to share His experience.

### Selected facts from his life and work

From the short biographical notes available in many different sources, a barely sketched profile of Professor Edmund Homa emerges - a Polish architect, professor at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, an interior and industrial designer. Born in Chojnice in 1927, he began his studies at the Faculty of Interior Design at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk (since 1997 the Academy of Fine Arts) on 18 September 1948. He obtained his master's degree in the field of architecture on 30 June 1955. His thesis "Interior design of the Dramatic Theatre in Gdańsk" was supervised by Prof. Lech Kadłubowski (and not prof. Włodzimierz Padlewski, as reported, for example, by Wikipedia).

In 1968, he was awarded an artistic scholarship at the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen. From 1978–1982 he was

pełnił obowiązki prorektora gdańskiej Uczelni. Przeprowadził we władzach Uczelni i Wydziału ponad 20 lat, równocześnie kierując wydziałową pracownią i współpracując zawodowo z przemysłem meblarskim i okrętowym. Przez 50 lat projektował, a Jego projekty były realizowane. W latach 1960-1968 pełnił odpowiedzialną funkcję Rzecznawcy Ministerstwa Kultury i Sztuki ds. oceny projektów plastycznych w Przedsiębiorstwie Państwowym „Pracownie Sztuk Plastycznych” w Gdańsku.

Nawet zamieszczone w wydawnictwach Uczelni i Wydziału informacje, nie oddają ogromnego dorobku akademickiego i projektowego profesora Edmunda Homy, szczególnie w zakresie mebli opracowanych we współpracy z wieloma biurami konstrukcyjnymi i producentami. Ponad 50-letnia praca projektowa, związana z szeroko pojętym obszarem sztuk projektowych, nie tylko nie jest łatwa do skodyfikowania, wymaga także wyboru, a ten jest również niezwykle trudny. Co jest ważniejsze w dorobku projektanta i godniejsze zapamiętania: miejsca publiczne o reprezentacyjnym charakterze – np. wnętrza okrętowe, uczelniane, restauracje, kawiarnie (w większości już dziś niezachowane), czy stale doskonałe, produkowane seryjnie meble siedziskowe – przykłady kultury plastycznej i biegłości warsztatowej – z których przynajmniej część może być dziś uznana za wybitne?<sup>7</sup>

Już w wieku 25 lat Edmund Homa pracował w Centralnym Biurze Konstrukcji Okrętowych, gdzie wspólnie z inżynierami i konstruktorami rozwiązywał problemy techniczne. Chociaż te zagadnienia – podporządkowane ścisłym wymogom inżynierskim

an active member of the Artistic Council at the Gdańsk District Board of the Association of Polish Artists and Designers. For over 47 years, he conducted research and taught at the State Higher School of Fine Arts (PWS-SP) and the Academy of Fine Arts in Gdańsk, from 1994, he was employed as a professor. A long-time head of the Furniture Design Studio at the Faculty of Architecture and Design of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, Homa was also vice-dean of this Faculty for 13 years (until 1987), and from 1988–1990 served as its dean. From 1990–1996 he was vice-rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. He worked in the Academy and the Faculty authorities for over 20 years, simultaneously managing the departmental studio and working with the furniture and shipbuilding industries. He designed for 50 years, and his projects were executed. From 1960–1968, he was the Ministry of Culture and Art's expert for evaluating art projects at the State Enterprise Studios of Fine Arts in Gdańsk, which was a responsible role.

Even the information included in the Academy and the Faculty publications does not encompass the enormous academic and design achievements of Professor Edmund Homa, especially in the field of furniture developed in cooperation with many design offices and manufacturers. It is not easy to present 50 years of design work related to the broadly understood area of design arts. Such an attempt requires a careful selection, which is extremely challenging. What is more important in the designer's output and worth remembering? Should we regard as more significant his designs of public places with a representative character - e.g. ship interiors,

<sup>7</sup> Brandowska K. ze wstępu do *Edmund Homa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2004.*

– odbiegały od problematyki, z którą młody Edmund Homa chciał wiązać swoją drogę projektową, zdobywał w tej pracowni jedno z pierwszych zawodowych doświadczeń, przesuując o 3 lata obronę dyplomu. Zanim w 1963 roku rozpoczął pracę asystenta w pracowni prowadzonej przez prof. Włodzimierza Padlewskiego na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku, miał już za sobą, w ramach prac zleconych dla różnych instytucji, kolejne 8 lat samodzielnej pracy projektowej w zakresie projektowania wnętrz (nie liczonych jeszcze wówczas), grafiki reklamowej i wystawienniczej, a ponadto tak zwanych aranżacji i dekoracji okolicznościowych oraz neonów i wystaw. 36-letni, dojrzały projektant, z ponad dziesięcioletnim stażem, musiał stanowić znaczące wsparcie dla obsady pracowni, zarówno w pracy ze studentami jak i podczas realizacji prac badawczych. Jednak, z charakterystyczną dla siebie skromnością, przyszły profesor potraktował posadę na uczelni jako pewnego rodzaju nobilitację zawodową w karierze projektanta, postanawiając z pełną energią poświęcić się tej pracy. Już po 5 latach asystentury z powodzeniem zamknął przewód kwalifikacyjny pierwszego stopnia, dyskontując doświadczenia ze współpracy z Gościńską Fabryką Mebli, w postaci kolekcji wzorów mebli siedziskowych. „To wydarzenie dodało mi skrzydeł, otworzyło drogę do kontynuowania tego typu działań projektowych w przemyśle i stworzyło możliwości rozwoju twórczego w dydaktyce” – napisał 2009 roku.<sup>6</sup>

Tuż przed przewodem, w którym asystent Edmund Homa uzyskał kwalifikacje

university interiors, restaurants, cafes (mostly not preserved today), or continuously improved, mass-produced seat furniture - examples of the artist's versification in the visual arts and proficient skills, at least some of which can be considered outstanding today?<sup>7</sup>

Already at the age of 25, Edmund Homa worked at the Central Shipbuilding Office, where he would solve technical problems together with engineers and constructors. Although these issues - subordinated to strict engineering requirements - differed from the issues with which young Edmund Homa wanted to associate his design career, he gained some of his first professional experience in this studio, postponing his diploma defence by three years. Before he started working as an assistant lecturer in the studio led by Prof. Włodzimierz Padlewski at the Faculty of Interior Design of the PWSSP in Gdańsk in 1963, he already had the eight-year experience of independent design work for various institutions in the field of interior design (not many commissions at the time), advertising and exhibition graphics, as well as the so-called occasional arrangements and decorations, neon signs and exhibitions. The 36-year-old mature designer with over ten years of experience had to be significant support for the studio staff, both in working with students and in conducting research works. However, with his characteristic modesty, the future professor treated the position at the academy as a kind of professional ennoblement in the career of a designer and decided to devote himself to this work with full energy. Already after five years of assistantship, he successfully completed

6 Homa E., *W dostojnych murach zabytku klasy '0'* (wspomnienia) w *Profesor Edmund Homa*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2011.

7 K. Brandowska, from the introduction to *Edmund Homa*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, 2004.

w dziedzinie sztuk plastycznych (równoważne ze stopniem naukowym doktora), miał miejsce Jego kilkumiesięczny pobyt stypendialny w Królewskiej Akademii w Kopenhadze. W Katedrze Mebla, kierowanej przez znanego projektanta mebli prof. Ole Wanschera,<sup>9</sup> przyszły doktor miał okazję poznać nie tylko kulturę Danii i zasoby archiwum liczącej sobie wówczas 214 lat Akademii, oraz bieżące prace semestralne i dyplomowe jej studentów, ale także (a może przede wszystkim) metody kształcenia i organizację studiów uznanej duńskiej uczelni. Bez wątpienia miało to wpływ na wciąż doskonalone programy dydaktyczne oraz na tak skuteczne pełnienie przez Profesora funkcji we władzach gdańskiej uczelni, przez wiele lat.

Po przewodzie kwalifikacyjnym (1968) adiunkt Edmund Homa stał się ważnym członkiem nowo powstałej Katedry Mebla Przemysłowego, kierowanej przez doc. Bolesława Petryckiego. W PWSSP w Gdańsku zaczęły powstawać prace dyplomowe w zakresie projektowania mebli, a Katedra rozpoczęła prowadzenie związanych z tą problematyką prac badawczych (m.in. „Wykorzystanie pras dla kształtek typ 800” we współpracy z laboratorium doświadczalnym Fabryki Sklejek w Bydgoszczy). Po zmianach reorganizacyjnych, od roku 1971, starszy wykładowca Edmund Homa prowadził samodzielnie Pracownię elementu, w której studenci II roku architektury wewnątrz realizowali zróżnicowane ćwiczenia rysunkowo-modelowe z podstaw projektowania, przygotowujące do pracy w pracowniach kierunkowych na wyższych latach studiów. Równolegle adiunkt Homa

the first-degree qualification procedure, taking advantage of his experience from cooperation with the Gościńska Furniture Factory and using his collection of seat furniture designs. “This event gave me wings, opened the way to continue this type of design in the industry and created opportunities for creative development in teaching,” he wrote in 2009.<sup>8</sup>

Just before assistant lecturer Edmund Homa obtained his qualifications in the field of fine arts (equivalent to the degree of Doctor of Philosophy), he went for a several-month scholarship at the Royal Academy in Copenhagen. At the Department of Furniture, led by a well-known furniture designer Prof. Ole Wanscher,<sup>9</sup> Homa had the opportunity to learn not only about the culture of Denmark but also to look through the archives of the then 214-year-old Academy, as well as the current semester and diploma works of its students. He could also (and perhaps above all) get to know the methods of education and organization of studies at a recognized Danish university. Undoubtedly, this impacted the constantly improved teaching programmes and the professor’s successful fulfilment of the functions in the Gdańsk academy’s authorities for many years.

Upon the completion of the registration and conferment procedures for a degree (1968), Edmund Homa became an important member of the newly established Department of Industrial Furniture, headed by Bolesław Petrycki. At the PWSSP in Gdańsk, graduation projects on design began to be created,

8 E. Homa, *W dostojnych murach zabytku klasy '0' (wspomnienia)*, [in:] *Profesor Edmund Homa*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, 2011.

9 (i autora *Sella Curulis. The Folding Stool. An Ancient Symbol of Dignity*, 1980, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen).

9 The author of *Sella Curulis. The Folding Stool. An Ancient Symbol of Dignity*, 1980, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen.



proceeding also – created after solving the Chair – Furniture Design Studio for III year students. He also participated in subsequent research works, conducted in a team led by doc. Petrycki (m.in. „Wyposażenie wnętrz mieszkalnych – studia” dla Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Meblarstwa w Poznaniu).

In 1973, the opening of the II degree qualification, which took place a year later in Warsaw, resulted in the employment of Edmund Homa as an associate professor, on which he worked for the next 16 years, combining teaching with the duties of the Chair. Simultaneously, he ran the Furniture Design Studio for 3rd-year students, established after the Department's dissolution. He also took part in subsequent research works conducted by the team led by Bolesław Petrycki (including “Home interior furnishings - studies” for the Furniture Research and Development Centre in Poznań).

In 1986, the authorities of the University proposed to grant Edmund Homa the title of professor. The application was successfully completed in 1990. At that time, the rector Radwański entrusted Professor Homa with the duties of the pro-rector for science. For this term, the building of the Small Armory was acquired, and the “Społem” store was converted into a wine cellar of the Great Armory with warehouse functions. The conservator supervised the adaptation of the interior “on a higher standard”. In the following years, the University was connected to the three-city computer network and a computer appeared in it for the first time (in 1995).

After completing the second term, in 1996, Professor Homa decided to take a sabbatical leave.

and the Department began to conduct research related to these issues (including “Use of presses for type 800 mouldings” in cooperation with the experimental laboratory of the Plywood Factory in Bydgoszcz). After the reorganization of the academy, from 1971, senior lecturer Edmund Homa began to run the Element Studio independently, where 2nd-year students of interior design would do various drawing and modelling exercises on the basics of design, aimed at preparing them to work in field-specific studios in the next years of studies. Simultaneously, Homa also ran the Furniture Design Studio for 3rd-year students, established after the Department's dissolution. He also took part in subsequent research works conducted by the team led by Bolesław Petrycki (including “Home interior furnishings - studies” for the Furniture Research and Development Centre in Poznań).

In 1973, the registration and conferment procedures for the second degree were initiated. Their successful completion a year later in Warsaw resulted in Edmund Homa's employment as a full-time Reader. Homa would hold this position for the next 16 years, combining teaching students with fulfilling functions in the Faculty's authorities. At the same time, he worked in the design office of the FAMOS Ship Furniture Factory in Starogard Gdański, designing various elements of marine interior fittings. He would also introduce issues related to ship furniture design to student assignments.

In 1986, the procedure for granting Edmund Homa the title of professor was initiated by the academy's authorities. Upon its successful completion in 1990, Rector Radwański entrusted Homa with the duties of vice-rector

„po wyczerpującej pracy w rektoracie”. Opracowuje nowe założenia programowe, bierze udział w konkursach projektowych. Pracownię prowadzi w Jego zastępstwie Marek Józwicki, którego dyplom recenzował jako adiunkt i którego zachęcił do wzięcia udziału w konkursie na asystenta. Józwicki miał zaszczyt – ale i przyjemność – blisko współpracować z Panem Profesorem przez 25 lat. Po powrocie z urlopu Edmund Homa zostaje kierownikiem ponownie utworzonej (tym razem na kierunku wzornictwo) Katedry Mebla. Za kilka lat nastąpi kolejna restrukturyzacja na Wydziale, która znów przerwie ciekawe inicjatywy, jakimi były np. warsztaty i sympozjum mebla, które zespół katedry przeprowadził we współpracy z Centrum Transferu Technologii, rzeźbiarzem i przedsiębiorcą Bogdanem Szczudło oraz z zaproszonymi gośćmi z kraju i z zagranicy.

for science. During this term of office, the Small Armoury building was acquired, and the Społem grocery store was evicted from the passage, which freed the basements of the Great Armoury from storage functions. The conservator of monuments supervised the adaptation of the interiors “for a higher standard commercial facility”. In the following years, the academy was connected to the Tri-City computer network, and the first computer appeared in it (in 1995!).

After completing his second term of office in 1996, the Professor decided to take a sabbatical “after exhausting work in the rector’s office”. He would develop new teaching programme assumptions and take part in design competitions. The studio was run by Marek Józwicki, whose graduation work he reviewed and encouraged him to take part in the competition for an assistant lecturer. Józwicki had



Otwarcie wystawy projektu prof. Andrzeja Pniewskiego z Wydziału Architektury i Wzornictwa. „Krzeseł najstynniejszych projektantów świata” z prywatnej kolekcji rodziny Thiel Melerski. Prof. Witold Węgrzyn, prof. Henryk Kitowski, prof. Edmund Homa, prof. Hubert Smużyński, źródło: Archiwum ASP Gdańsk, fot. Anna Okońska-Węsjora, 2007

Opening of the exhibition of prof. Andrzej Pniewski from the Faculty of Architecture and Design. *Chairs of the most famous designers in the world* from the private collection of the Thiel Melerski family. Prof. Witold Węgrzyn, prof. Henryk Kitowski, prof. Edmund Homa, prof. Hubert Smużyński, source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, photo by Anna Okońska-Węsjora, 2007

Do roku 2009 Edmund Homa prowadzi zajęcia w pracowni Projektowania Mebla. W tym kontekście można stwierdzić, że Profesor przestał aktywnie wspierać proces edukacji prowadzony na Wydziale Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku dopiero po osiągnięciu 80 roku życia, co jest znaczącym odstępstwem od reguły, nie tylko z powodu niedoboru kadry i konieczności utrzymania uprawnień, ale również ze względu na Jego wyjątkową osobowość. Był czynnym nauczycielem akademickim przez 47 lat. Po odejściu na emeryturę nadal utrzymywał bliski kontakt z Uczelnią.

Edmund Homa stosował własną metodę dydaktyczną, polegającą (w dużym uproszczeniu) na stymulowaniu zdolności i predyspozycji studentów przy wykorzystywaniu wybranych metod heurystycznych. Indywidualne podejście pozwalało każdemu ze studentów podążać własną drogą i stopniowo rozwijać swoje umiejętności, równocześnie gwarantując postępy w pracy. Program był spójny i jednoznaczny, temat rozpisany krok po kroku na konkretne działania, które umożliwiały wykonanie po kolei wyznaczonych zadań. Każdy opracowany element skutkowało założonym progresem wiedzy i umiejętności.

Z Jego pracowni wyszło ponad 30 dyplomantów. Należy tu zauważyć, że studia były wówczas jednolite – pięcioletnie magisterskie – co dla wielu studentów, z racji podejmowania wyzwań zawodowych i rodzinnych, trwało zbyt długo. Wiele osób nie robiło dyplomów. Tak zwane absolutorium – rozbudowany projekt dziewiątego semestru – było podstawą do uzyskania potwierdzenia ukończenia studiów. Oprócz tego, grupy studenckie były trzy razy mniejsze (na kierunek przyjmowano 10

the honour and the pleasure to work closely with the Professor for 25 years. After returning from the sabbatical, Edmund Homa became the head of the re-established (this time in the field of design) Furniture Department. After a few years, another restructuring took place at the Faculty, which again interrupted interesting initiatives, such as, for example, furniture workshops and symposiums, which the department team conducted in cooperation with the Technology Transfer Centre, sculptor and entrepreneur Bogdan Szczudło, and invited guests from Poland and from abroad.

Professor Edmund Homa was teaching at the Furniture Design studio until 2009. In this context, it can be concluded that Prof. Edmund Homa ceased to actively support the education process at the Faculty of Architecture and Design of the Academy of Fine Arts in Gdańsk after reaching the age of 80, which is a significant deviation from the rule. Not only because of the staff shortage and the need to maintain His qualifications but also because of His unique personality. He was an active academic teacher for 47 years and retained close ties with the Academy after his retirement.

Edmund Homa used his own didactic method, which consisted (to put it very simply) in stimulating the abilities and predispositions of students with the use of selected heuristic methods. The individual approach allowed each student to follow their own path and gradually develop their abilities while guaranteeing progress at work. The programme was coherent and unambiguous, and each topic was described step by step and divided into specific activities that made it



osób). Wśród zróżnicowanych tematów dyplomowych, których Profesor był promotorem, oprócz mebli siedziskowych, były m.in. projekty systemów elementów wyposażenia różnych wnętrz, stanowisk pracy, zestawy mebli, pokój dla dziecka na statku, wyposażenie kabin okrętowych, plac zabaw, projekt mini bazy wspinaczkowej, projekty stref funkcjonalnych, organizacja przestrzeni stanowiska intensywnego nadzoru kardiologii – a nawet projekt pojemnika na żywność, dla użytku indywidualnego.

Wypromował 6 doktorów, miał czynny udział w 3 przewodach habilitacyjnych, opracował kilkadziesiąt recenzji i opinii. Jest autorem i współautorem wzorów objętych ochroną intelektualną. Pozostaje ważnym punktem odniesienia, nie tylko w dyscyplinie sztuk projektowych.

Skromność, poświęcenie, oddanie sprawom Uczelni, ogromne zaangażowanie na każdym polu podejmowanych obowiązków, zainteresowanie i szacunek wobec wszystkich kolegów i tych starszych, profesorów, i tych młodszych, zaczynających dopiero karierę asystentów, a także rzetelność i pracowitość, były charakterystycznymi cechami tej ważnej dla naszego środowiska i cieszącej się ogromnym zaufaniem postaci, jaką był Profesor Edmund Homa.

Pan Profesor był osobą otwartą i życzliwą. Swym asystentom (a byli to kolejno: Ewa Cofalik-Dobosz, Michał Baryżewski, Halina Kościukiewicz, Marek Józwicki, Marek Średniawa i ponownie Marek Józwicki) i wszystkim współpracownikom zawsze serdecznie dziękował (np. w publikacji z 2004 roku: „za pomoc i życzliwość w pracy dydaktycznej oraz wspólnym wysiłku na rzecz pomyślnego

possible to perform the assigned tasks one by one. Each developed element resulted in the assumed progress of knowledge and skills.

More than 30 students graduated from Edmund Homa's studio. It should be noted here that studies would last five years then, as it was a long-cycle programme, which for many students was too long, due to professional and family challenges. Many students did not develop their graduation projects to obtain a degree. An extensive project completed in the 9th semester constituted the basis for obtaining the so-called certificate of completion of studies. In addition, the student groups were three times smaller (10 people were accepted for a field of study). Among the various graduation works that the Professor supervised, apart from seat furniture, there were designs of systems of elements for furnishing various interiors, workstations, furniture sets, a room for a child on a ship, ship cabin equipment, a playground, a climbing mini-station design, designs of functional zones, space organization of an intensive cardiology supervision station - and even a design of a food container for individual use.

He supervised six PhD students, took an active part in three registration and conferment procedures for a post-doctoral degree and prepared a number of reviews and opinions. He is the designer and co-designer of projects under intellectual protection. He remains an important point of reference, not only in the discipline of design arts.

Modesty, dedication, commitment to the Academy's affairs, enormous commitment in every area of duties, interest and respect for all colleagues - both those older - professors, and the younger ones, just starting their careers

rozwoju Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku”).<sup>10</sup> Interesował się życiem prywatnym, uczestniczył w ślubach, zawsze pytało zdrowie rodziców i co słycać u dzieci. Wiedział o wszystkim, co się działo na Uczelni, śledził zawodowe kariery, wspierał dobrą radą, „kibicował” sukcesom. Miał mediacyjne zdolności, rozładowywał konflikty, nawet w trudnej sytuacji umiał znaleźć żartobliwy kontekst. Dzielił się Swoją wiedzą i doświadczeniem. Czynnie uczestniczył w sympozjach i konferencjach. Angażował się w wydziałowe i katedralne przedsięwzięcia (nawet w przeglądy semestralne), obejmował patronat nad plenerami i warsztatami. Towarzyszył wszystkim ważnym wydarzeniom. W roku 2003 z okazji nadania tytułu Doktora Honoris Causa profesorowi Włodzimierzowi Padlewskiemu wygłosił laudację, w której uhonorował swojego Profesora i Mistrza w stulecie Jego urodzin.

Powściągliwość i szacunek dla wielu osób i zdarzeń, które ukształtowały życie Profesora Edmunda Homy i miały bezpośredni wpływ na Jego twórczość, daje się odczytać z kilkudziesięciu stron, które przekazał Wydziałowi, odchodząc na zasłużoną emeryturę w 2009 roku.<sup>11</sup> Jak sam pisze – wychował się w rodzinie, której pozycję społeczną i warunki materialne budował ojciec, etatowy pracownik niedużego węzła kolejowego na Pomorzu. Pomimo trudnych losów, związanych z wyznaczaniem granic Polski po odzyskaniu niepodległości, w rodzinie silne były tradycje polonijne, rodzinne

as assistant lecturers, as well as reliability and diligence - these were the hallmarks of Professor Edmund Homa, who was undoubtedly an important person for our community and enjoyed great trust.

The professor was an open and kind person. He always thanked his assistant lecturers (and they included: Ewa Cofalik-Dobosz, Michał Baryżewski, Halina Kościukiewicz, Marek Średniawa, Marek Józwicki) and all his colleagues (e.g. in the publication from 2004: “for help and kindness in teaching and working together to successfully develop the Faculty of Architecture and Design of the Academy of Fine Arts in Gdańsk”).<sup>10</sup> He cared about his colleagues’ private lives, was present at weddings, always asked about the well-being of his co-workers’ families. He knew about everything that was happening at the Academy, followed its employees’ professional careers, offered good advice, and “cheered on” successes. He had mediation skills and was able to defuse conflicts and find a playful context even in difficult situations. The Professor would share his knowledge and experience and actively participate in symposia and conferences. Always involved in faculty and department projects (even in semester reviews), he patronized plein-air and workshops. He would take part in all the important events. In 2003, on the occasion of awarding the title of Doctor Honoris Causa to Professor Włodzimierz Padlewski, he gave a laudation in which he honoured his Professor and Master on the centenary of his birth.

Restraint and respect for the many different people and events that shaped Professor

<sup>10</sup> Już cytowany. Homa E., w *Edmund Homa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2004.

<sup>11</sup> Już cytowany. Homa E., *Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji*. Tom I *Dydaktyka*; Tom II *Projekty i realizacje*. Gdynia, 27 luty 2009 rok. W zbiorze znajdują się także materiały późniejsze, uzupełnione przez Profesora.

<sup>10</sup> E. Homa, [in:] *Edmund Homa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk, 2004.

więzi i świadomość wartości pracy, o którą często trzeba było zabiegać. Na skromny status materialny rodziny Profesora składały się zarówno prace dorywcze, np. splawianie drewna rzeką Brdą, jak i zajmowanie się niektórymi jej członków rzemiosłem – w tym ciesielstwem i kowalstwem – co było odbierane wtedy jako swoista nobilitacja, a to z powodu niewątpliwego kunsztu, którym trzeba było się w tych profesjach wykazywać. Bez wątplenia cechy odziedziczone po przodkach miały znaczący wpływ na kształtowanie się Jego osobowości twórczej. Pomimo niesprzyjających warunków, rodzice Profesora dokładali starań, żeby zapewnić swoim dzieciom edukację. Po ukończeniu szkół średnich siostry podjęły studia pedagogiczne, a wykazujący od dziecka zdolności Edmund rozpoczął studia plastyczne.

Wynikające z losów wojennych wykształcenie, status społeczny i wiek studentów, odbywających wspólne zajęcia, były wtedy bardzo zróżnicowane. Oprócz najliczniej reprezentowanych absolwentów Liceum Plastycznego w Gdyni-Orłowie, byli wśród nich także studenci łódzkiej szkoły prowadzonej przez Władysława Strzemińskiego, oraz (z reguły starsi) studenci rzeźby i malarstwa, wywodzący się z przeniesionej z Grudziądza do Gdyni, przedwojennej Pomorskiej Szkoły Sztuk Pięknych Wacława Szczeblińskiego. Zajęcia prowadzili wybitni twórcy, którzy wybrali osiedlenie się na Wybrzeżu z wielu różnych przyczyn. Wśród znaczących osobistości, założycieli uczelni (Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałecki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski) był np. prowadzący pracownię Marian Mokwa. Zajęcia odbywały się przede wszystkim w malowniczych willach ulicy Obrońców Westerplatte

Edmund Homa's life and directly impacted His work become apparent when studying the dozens of pages he handed over to the Faculty when he went into well-deserved retirement in 2009.<sup>11</sup> As he writes himself, he grew up in a family whose social position and material conditions were earned by his father, a full-time employee of a small railway junction in Pomerania. Despite the difficult fate related to the demarcation of Poland's borders after regaining independence, the family had strong Polish diaspora traditions, family ties and awareness of the value of work, which often had to be pursued. The Professor's family made a living from occasional jobs, e.g. rifting timber on the Brda River; also, some of its members were carpenters and blacksmiths - which was then perceived as a kind of ennoblement, due to the undoubted craftsmanship that needed to be demonstrated in these professions. Undoubtedly, the features inherited from his ancestors had a significant influence on the shaping of his creative personality. Despite unfavourable conditions, the Professor's parents made efforts to provide their children with education. After graduating from high school, Homa's sisters began pedagogical studies, and Edmund, who had demonstrated his abilities since childhood, began studying art.

The education influenced by the war, social status and age of students participating in classes were very diverse at that time. In addition to the most numerous graduates of the Art Secondary School in Gdynia Orłowo, they also included students of the Łódź school, run by Władysław Strzemiński, and (usually older) students of sculpture and painting,

---

11 E. Homa, *A collection of materials...*, op. cit.

w Sopocie, oraz w pawilonach przy wejściu na molo, które później – przekształcone i przebudowane – przez wiele lat pełniły funkcje administracyjne i wystawiennicze Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Sale dydaktyczne i pracownie profesorów mieściły się także w tzw. Pawilonie Rzeźby, w którym obecnie ma siedzibę znany klub „Sfinks”. Powstawały chóry, teatry, kabarety i zespoły studenckie, łączące studentów różnych uczelni i aktywizujące kulturalnie, a ich znaczenia dla polskiej kultury nie sposób przecenić (np. „Bim Bom”, „Co to”, „Teatr Galeria”, „To tu”, „Cyrk rodziny Afanasjew”, „Tralabomba”, działające m.in. w Międzyuczelnianym Klubie Żak w Gdańsku oraz w domu studenckim „Mewa” w Sopocie). Unikatowe warunki i wzajemnie oddziałujące na siebie środowisko, były prawdziwą kuźnią talentów i miały wpływ m.in. na ukształtowanie się odrębnego stylu w malarstwie polskim pod nazwą Szkoły Sopotkiej. Jednocześnie wzmocniły pozycję młodej Uczelni, której absolwentem o numerze 85. stał się Edmund Homa. To wszystko stanowiło bazę wyjątkowych doświadczeń, do których magister architektury wnętrz dodawał następnie: pracę w biurze konstrukcyjno-projektowym przemysłu okrętowego, gdzie projektował między innymi elementy wyposażenia wnętrz jednostek morskich o różnym przeznaczeniu, od trawlerów konwencjonalnych po pierwsze dziesięcioletniki (np. „Marceli Nowotko”, czy „Bolesław Bierut”, których głównym konstruktorem był prof. J. Pacześniak). Kolejnym takim doświadczeniem była samodzielna praca projektanta, podejmującego się szerokiego spektrum zleceń (oprócz aranżacji i wyposażenia wnętrz – były to też meble i wystawienictwo, grafika reklamowa, elewacje, neony

coming from the pre-war Pomeranian School of Fine Arts of Waclaw Szczeblewski, which was moved from Grudziądz to Gdynia. The classes were conducted by eminent artists who chose to settle in Tri-City for many different reasons. Among the significant personalities of the founders of the Academy (Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałecki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski) was, for example, Marian Mokwa, who ran his own studio. Classes were held primarily in the picturesque villas in Obrońców Westerplatte Street in Sopot, and in the pavilions at the entrance to the pier, which later - transformed and rebuilt - for many years served administrative and exhibition functions of the Central Bureau of Art Exhibitions. Classrooms and professors' workshops were also located in the so-called Sculpture Pavilion, where the famous Sfinks club is located now. Choirs, theatres, cabarets and student groups were created - connecting and activating students from various universities, whose significance for Polish culture cannot be overestimated (e.g. Bim Bom, Co to, Teatr Galeria, or To tu, Cyrk rodziny Afanasjew, Tralabomba, operating, among others, at the Żak Intercollegiate Club in Gdańsk and the Mewa dormitory in Sopot). The unique conditions and the interacting environment were a real breeding ground for new talents and had an influence on the development of a separate style in Polish painting under the name of Sopot School. At the same time, they strengthened the young academy's position, whose graduate number 85 was Edmund Homa. All these constituted the source of exceptional experiences, to which the master of interior design added another:

a nawet dekoracje okolicznościowe czy scenografie festiwali).

Stopniowo coraz większe znaczenie w dorobku projektowym Edmunda Homy zyskują zagadnienia meblarskie. Doświadczenia z rozwiązywania problemów projektowych sumują się z innymi, nabywanymi podczas fabrycznych narad, sympozjów, komisji wyrobów przemysłowych i zespołów oceniających projekty, a także wystaw i targów. Łączą się z nimi coraz wyższe kompetencje, wynikające z bezpośredniej współpracy z producentami, dysponującymi często złożonymi i wyspecjalizowanymi technologiami (i o tradycjach sięgających XIX wieku). Dla Edmunda Homy był to pewnego rodzaju poligon doświadczalny, dyskontowany w pracy twórczej i dydaktycznej.

### Twórczość

Według własnej specyfikacji Autora, Jego twórczość plastyczną można podzielić na trzy odrębne kategorie: projekty dla przemysłu meblarskiego; projekty dla przemysłu okrętowego i różne prace plastyczne, związane z wyodrębnionymi autorsko okresami. Projektowanie nowych wzorów dla przemysłu meblarskiego, wyznaczone przez dekadę pomiędzy rokiem 1962 a 1972, dotyczy różnych typów mebli produkowanych seryjnie, z silną reprezentacją mebli siedziskowych i dzieli się na trzy etapy. Etap pierwszy był dla Projektanta rozpoznaniem problematyki i opanowaniem „metody projektowania dla wielkoseryjnej produkcji przemysłowej opartej (...) na tradycyjnej technologii mebla gięto-stolarskiego”. Priorytetem dla rozwiązań konstrukcyjnych i formalnych był program funkcjonalny: „mobilność, możliwość zestawiania

work in the construction and design office of the shipbuilding industry, where he designed, among other things, interior fittings for marine vessels for various purposes: from conventional trawlers to the first ten-thousanders (e.g. Marcei Nowotko or Bolesław Bierut, the main designer of which was Prof. J. Pacześniak). Another such experience was the designer's independent work, undertaking a wide range of commissions (apart from interior design and furnishing - there were also furniture and exhibition designs, advertising graphics, facades, neon signs and even occasional decorations or festival scenery).

Furniture designs gradually became more and more important in Edmund Homa's design work. His experiences in solving design problems added up with others acquired during meetings in the factory, symposiums, industrial products and project evaluation committees, exhibitions, and fairs. They were connected with increasingly higher competences resulting from direct cooperation with producers, who often had complex and specialized technologies (and with traditions dating back to the 19<sup>th</sup> century). For Edmund Homa, it was a kind of testing ground he later used in his creative and didactic work.

### Works

According to the Author's own specification, Edmund Homa's artistic work can be divided into three separate categories: designs for the furniture industry, designs for the shipbuilding industry and various works of art related to the periods distinguished by the author. Creating new designs for the furniture industry, marked by the decade between 1962 and



i nakładania, oraz przekształcania układów”. Ze wspomnianą już skromnością i dużą dozą krytycyzmu Autor podsumowuje: „(...) propozycje projektowe charakteryzowały się pewną nieporadnością w traktowaniu formy i ostrożnością w rozwiązywaniu problemów konstrukcyjnych. Meble te były jeszcze dość surowe i mało atrakcyjne, ponieważ większą wagę przywiązywało się do rzeczy mniej istotnych”.<sup>12</sup>

Etap drugi, to doskonalenie rozwiązań projektowych. Poznanie metod produkcji pozwoliło projektantowi na skuteczniejszą współpracę z wykonawcami prototypów i bardziej efektywne wykorzystywanie wyobraźni twórczej. Ten okres Autor także opatrzył krytycznym komentarzem: „Czasem ładna forma nie odpowiadała wymogom użytkowym, a niekiedy przerost elementów konstrukcyjnych i nadmiar obróbki ręcznej uniemożliwiał opłacalną produkcję”.<sup>13</sup> (A czasem to projektant wyprzedzał swoją epokę...)

Trzeci etap stanowi odejście od projektowania intuicyjnego, skierowanego na potrzeby krajowe i związany jest z większą liczbą zamówień zagranicznych. Zmienia się park maszynowy i zaplecze surowcowe, co skutkuje różnorodnością wykorzystywanych materiałów i zestawień oraz nowatorskimi rozwiązaniami konstrukcyjnymi. Zmienia się także podejście do dokumentacji projektu. Zadania są realizowane we współpracy z ośrodkami badawczymi (np. OBROM) w ramach Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego. Edmund Homa tak podsumowuje ten etap: „Najbardziej awangardowa stała się branża siedziskowych mebli biurowych poprzez lansowanie na dużą skalę

1972, covers various types of mass-produced furniture, with a strong representation of seat furniture, and is divided into three stages. The first stage was for the designer to recognize the problems and master “the design method for large-scale industrial production based on (...) the traditional technology of bent and carpentry furniture”. The priority for design and formal solutions was functionality: “mobility, the possibility of putting together and applying, and transforming systems.” With the already mentioned modesty and a great deal of criticism, the Author sums up: “(...) the design proposals were characterized by a certain clumsiness in treating the form and caution in solving construction problems. The furniture was still quite austere and unattractive because more attention was paid to less important matters.”<sup>12</sup>

The second stage consisted in improving design solutions. Understanding the production methods allowed the designer to work more effectively with prototype makers and use his creative imagination more effectively. The author also provided a critical commentary on this period: “Sometimes the nice form did not meet the functional requirements, and sometimes the overgrowth of structural elements and excess manual processing made it impossible to be produced profitably”.<sup>13</sup> (And sometimes - the designer was ahead of his time ...).

The third stage is a departure from intuitive design, focused on domestic needs and associated with a greater number of foreign commissions. The machine park and raw material base were changing, which resulted in

<sup>12</sup> *op cit.*

<sup>13</sup> *op cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

coraz doskonalszych rozwiązań funkcjonalnych, opartych na wynikach badań ergonomicznych, bardziej wnikliwych i skutecznych dla tego typu wzornictwa innowacyjnego”. W tym okresie powstały m.in. 22 opracowania mebli (z wieloma wariantami wykonania) dla Gościńskiej Fabryki Mebli.

Prace projektowe związane z tematyką morską i okrętową Autor dzieli na trzy okresy. Pierwszy z nich (1952–1955) to zatrudnienie na etacie w Centralnym Biurze Konstrukcji Okrętowych przy Stoczni Gdańskiej. Wszystkie opracowane w tym czasie rozwiązania wnętrza okrętowych, opracowania graficzne, aranżacje wystaw, a nawet dekoracje okolicznościowe, podlegały klauzuli tajności. „W związku z tym Autor – jak sam pisze – nie posiada żadnych materiałów o swoich dokonaniach w owym czasie, gdyż uniemożliwiały to rygorystyczne przepisy”.<sup>14</sup> Wydaje się, że dokumentacja prac projektowych nie zachowała się, albo nie ma możliwości uzyskania do niej dostępu (a nawet uzyskania informacji gdzie mogłaby się znajdować).

Drugi okres to trwająca szesnaście lat (1973–1989) współpraca z Biurem Konstrukcji Wyposażenia Wnętrz Okrętowych Fabryki Mebli Okrętowych „FAMOS” w Starogardzie Gdańskim. Zarówno wbudowane jak i wolnostojące elementy wyposażenia zróżnicowanych pod wieloma względami wnętrza okrętowych, podlegały rygorystycznym wymaganiom, związanym ze specyfiką funkcjonowania na jednostkach pływających. Nie stosowano konstrukcji rozbieralnych, klimatem

a variety of materials and combinations used, as well as innovative design solutions. The approach to design documentation was also changing. The tasks were carried out in cooperation with research centres (eg. the Furniture Research and Development Centre) within the United Furniture Industry. Edmund Homa summarizes this stage as follows: “The branch of office seat furniture has become the most avant-garde by promoting more and more perfect functional solutions on a large scale, based on the results of ergonomic research, more insightful and effective for this type of innovative design.” During this period, 22 furniture designs (with many variants) for the Gościńska Furniture Factory were created.

The author divides the design works related to maritime and shipbuilding into three periods. The first one (1952–1955) was full-time employment at the Central Shipbuilding Office at the Gdańsk Shipyard. All the ship interior solutions, graphic designs, exhibition arrangements and even occasional decorations developed at that time were classified as confidential. “Therefore, the Author - as he himself writes - does not have any materials about his achievements at that time, as this was prevented by strict regulations.”<sup>14</sup> It seems that the documentation of the design works has not been preserved, or it is impossible to gain access to it (or even information where it could be located).

The second period was the 16-year (1973–1989) cooperation with the Ship Interior Design Office at the FAMOS Ship Furniture Factory in Starogard Gdański. Diversified in many respects, both the built-in and free-standing

<sup>14</sup> Homa E., Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I Dydaktyka; Tom II Projekty i realizacje. Gdynia, 27 luty 2009 rok. W zbiorze znajdują się także materiały późniejsze, uzupełnione przez Profesora.

<sup>14</sup> Ibid.

wnętrz i detalami nawiązywano do tradycji budowania okrętów (zwłaszcza w pomieszczeniach reprezentacyjnych). Meblom dodawano specyficzne detale, niezbędne w warunkach morskich (listwy sztormowe, ściągacze do krzeseł itp.), specyficzny rys nadawano różnego rodzaju okuciom. Projektowano wyposażenie na statki pasażerskie, towarowe (chemikaliowce, inne masowce) oraz na promy pasażerskie i pasażersko-samochodowe. Wynikające z wielu uwarunkowań zróżnicowanie elementów wyposażenia, z uwzględnieniem cech materiałowo konstrukcyjnych i funkcjonalnych, stanowiło nie lada wyzwanie dla zaangażowanego Projektanta, dążącego do dopracowania projektów w szczegółach. Edmund Homa w pełni wykorzystywał swoje predyspozycje i umiejętności, zwłaszcza, że „obok tradycyjnych metod projektowania z materiałów drewnianych i drewnopochodnych istniała możliwość konstruowania mebli, zwłaszcza siedziskowych, z tworzyw sztucznych i metalu. Przedmiotem projektowania były również meble skrzyniowe, takie jak: szafy, szafki, koje, biurka, regały i wszelkiego rodzaju meble szkieletowe w postaci krzeseł, foteli, sof i stołów zamawianych przez armatorów krajowych i zagranicznych (...)”.<sup>15</sup>

Za najważniejsze prace w swoim dorobku z tego okresu Edmund Homa uznaje: „zestaw mebli szkieletowych dla armatora norweskiego (plus warianty na rynek krajowy z 1975 roku), zestaw mebli z laminatów poliestrowych (zrealizowany we współpracy z Aleksandrem Kuczma w 1978 roku, w Zakładach Przemysłu Okrętowego w Ostródzie), zestaw mebli do kabiny mieszkalnej, wykonany w 1985 roku, metodą postformingu w laminatach Formica,

elements of ship interiors' equipment were subject to stringent requirements related to vessels' specificity. No demountable constructions were used; the interior atmosphere and details referred to the tradition of building ships (especially in representative rooms). The furniture was given specific details necessary in sea conditions (storm strips, chair pullers, etc.); and various types of fittings were given specific features. The equipment for passenger and cargo ships (chemical tankers, other bulk carriers) as well as for passenger and passenger car ferries was designed. The diversification of equipment elements resulting from many conditions, taking into account material, constructional and functional features, was a real challenge for the committed designer, who wanted to refine the designs in detail. Edmund Homa made full use of his predispositions and skills, mostly since “apart from traditional methods of designing from wood and wood-based materials, it was possible to construct furniture, especially seat furniture, from plastic and metal. He would also design box furniture such as wardrobes, cabinets, berths, desks, shelves and all kinds of frame furniture in the form of chairs, armchairs, sofas and tables ordered by domestic and foreign shipowners (...)”.<sup>15</sup>

As the most important achievements from this period Edmund Homa considers: “a frame furniture set for a Norwegian shipowner (including variants for the domestic market from 1975), a set of polyester laminate furniture (made in cooperation with Aleksander Kuczma in 1978, at the Shipbuilding Plants in Ostróda), a set of furniture for a residential cabin, made in 1985, using the postforming

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Ibid.



zestaw mebli do kompleksowego wyposażenia pomieszczeń na statkach (współpraca – inż. Malec), a także meble pojedyncze: komplety wypoczynkowe, krzesła, stoliki okolicznościowe, fotele do sal kinowych i konferencyjnych”.<sup>16</sup> We współpracy z FWO „FAMOS” powstał także projekt wnętrz audytoriów budynku Instytutu Budowy Okrętów Politechniki Gdańskiej, opracowany w zespole pod kierownictwem Bolesława Petryckiego, zrealizowany w latach 1969–1978. W latach 1979–1981 Edmund Homa był zaangażowany w realizację projektu wyposażenia wnętrza salonu reprezentacyjnego na statku szkolnym Akademii Morskiej w Gdyni „Dar Młodzieży”. Opracowanie powstało w zespole pod kierownictwem Romana Sznajdera w Katedrze Wzornictwa Przemysłowego PWSSP w Gdańsku. W roku 1978, we współpracy z J. Zabłockim, powstał projekt aranżacji i wyposażenia wnętrza planetarium dla potrzeb szkolnictwa morskiego.

Niezwykła pracowitość, chęć poszerzenia doświadczeń i potrzeba dzielenia się wyobraźnią zaowocowały wielokrotnym udziałem Edmunda Homy w konkursach o zróżnicowanej tematyce. Były to m. in.: Ogólnopolski Konkurs na Malarstwo ścienne dla AWF w Warszawie (1969 rok, w zespole z J. Zabłockim); Konkurs na Projekt Scenografii XI Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie (1971 rok, w zespole z J. Zabłockim); Ogólnopolski Konkurs Meblarski (1973); Biennale Sztuki Gdańskiej (1979 rok, w zespole z BPK-WWO Gdańsk); Międzynarodowe Triennale Mebla w Poznaniu (1980); Ogólnopolski Konkurs „Krzesło 1994” (BWA Kraków); Międzynarodowy konkurs na projekt mebli „Hokkaido 96” (Japonia); Międzynarodowy Konkurs

method in Formica laminates, a set of furniture for comprehensive furnishing of rooms on ships (in cooperation with engineer Malec), as well as single pieces of furniture: lounge sets, chairs, occasional tables, armchairs for cinema and conference rooms.”<sup>16</sup> In cooperation with the Famos Ship Furniture Factory, the auditorium’s interior design in the building of the Ship Research Institute of the Gdańsk University of Technology was also created, developed in a team led by Bolesław Petrycki, and carried out in 1969–1978. From 1979–1981 Edmund Homa was involved in implementing the interior design project of the representative lounge on the training sailing ship of Gdynia Maritime University Dar Młodzieży. The design was created by a team led by Roman Sznajder at the Department of Industrial Design at the PWSSP in Gdańsk. In 1978, in cooperation with J. Zabłocki, a project was developed to arrange and furnish the interior of the planetarium for the needs of maritime education.

Remarkable diligence, the desire to broaden the experience and the need to share imagination resulted in Edmund Homa’s multiple participation in competitions on various topics, which included: the National Competition for Wall Painting for the University of Physical Education in Warsaw (1969, together with J. Zabłocki); Competition for the Stage Design of the 11th International Song Festival in Sopot (1971, together with J. Zabłocki); the National Furniture Competition (1973); Gdańsk Art Biennale (1979, in a team with BPK-WWO Gdańsk); International Furniture Triennial in Poznań (1980); National Competition “Chair 1994” the Art Exhibitions Bureau Krakow;

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Ibid.

na meble dla „Nowego Stylu” (1998, Business Press); oraz Międzynarodowy Konkurs na projekt krzesła „IFDA’99 Asahikawa” (Japonia).

Wśród zróżnicowanych prac plastycznych, wykonanych na podstawie zleceń i umów we własnym zakresie, w latach 1955–1965, Edmund Homa wyróżnia kilkanaście realizacji. Są to: „kawiarnia „Kaprys” w Słupsku, „Dom Mody” w Gdyni, biura spółdzielni „Techno-mechanik” w Gdańsku, świetlica PRK we Wrzeszczu, siedziba Cechu Rzemiosł Różnych, klub „Medyk” i salon Tele-radiowy w Chojnicach, (jubileuszowa) dekoracja miasta Tczewa i stadionu piłkarskiego w Gdańsku (z okazji święta WF). Najważniejsze prace konkursowe to: projekt graficzny znaku firmowego „Arka” Przedsiębiorstwa Połowów Morskich w Gdyni, projekty oświetlenia, mebli uzupełniających, plakatów na „Dni Morza i „Dni Malborka” oraz dla armatora PLO w Gdyni”. Wśród tematów, które Profesor szczególnie sobie cenił, jest też wspomniany już konkurs na scenografię Festiwalu Piosenki w Sopocie i malarstwo ścienne AWF w Warszawie (w zespole z J. Zabłockim) oraz konkurs z okazji 25-lecia PRL i udział w Biennale Mebla w Poznaniu.

Profesor Edmund Homa był wybitnym projektantem, niestety, niedocenianym przez swoje środowisko. Największą Jego pasją w działalności projektowej były meble, zwłaszcza siedziskowe. Wiedział, że krzesło to przedmiot wyjątkowy, na wiele lat wcześniej, zanim Deyan Sudjic zawarł poniżej przytoczoną refleksję w swojej książce: „Nie potrzeba wielkiego wysiłku, żeby zrozumieć wyjątkową pozycję, jaką zajmuje krzesło w świecie tak bardzo świadomym znaczenia statusu rzeczy stworzonych przez człowieka. Krzesło, a przed

International competition for furniture design “Hokkaido 96” Japan; the International Furniture Competition for Nowy Styl (1998, Business Press); and the International Chair Design Competition “IFDA’99 Asahikawa”, Japan.

Among the varied art works commissioned from 1955–1965, Edmund Homa distinguishes several designs, including the Kaprys cafe in Słupsk, the Fashion Salon in Gdynia, offices of the Techno-mechanik cooperative in Gdańsk, PRK youth club in Wrzeszcz, the seat of the Guild of Various Crafts, the Medyk club and the radio and TV showroom in Chojnice, (jubilee) decoration of the city of Tczew and the football stadium in Gdańsk (on the occasion of the Physical Education holiday). The most important competition works include the graphic design of the trademark Arka of the Sea Fishing Enterprise in Gdynia, lighting designs, complementary furniture, posters for the “Days of the Sea” and “Days of Malbork” and for the shipowner company Polish Ocean Lines in Gdynia. The events appreciated by the Professor include the aforementioned competition for the stage design of the Song Festival in Sopot and the wall painting of the Academy of Physical Education in Warsaw (together with J. Zabłocki), as well as a competition on the occasion of the 25<sup>th</sup> anniversary of the Polish People’s Republic and participation in the Furniture Biennale in Poznań.

Professor Edmund Homa was an outstanding designer, unfortunately, underestimated by his community. His greatest passion in designing was furniture, especially seat furniture. He knew the chair was a unique item many years before Deyan Sudjic shared the



Przegląd prac zaliczeniowych w pracowni, źródło: Archiwum ASP Gdańsk, fot. nn.

Review of final works in the studio, source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, photo by an unknown author.

nim taboret, towarzyszy nam od co najmniej trzech tysięcy – dostatecznie długo, by wypracować sobie własny autorytet, całkiem inny niż autorytet ludzi, którzy na nim siedzą. W ten sposób nieodwracalnie pomieszano znak i znaczenie. Dysponujemy bogatą metaforą z nim związaną: mamy pozycję władzy, wiejskie siedziby, oświadczenia wypowiedziane *ex cathedra*, stanowiska profesorskie

following reflection in his book. “It doesn’t take much semantic insight to understand the special position that the chair occupies in the infinitely status-conscious world of man-made objects. The chair, and the stool before it, has been around for at least three millennia – long enough for it to have assumed an authority of its own, distinct from that of the people who sit in it. In so doing, it has irretrievably

i oczywiście siedzących u szczytu stołu przewodniczących obrad, nie mówiąc o tych, którzy zajmują gorące stołki, fotele kierowców, tylne siedzenia lub posady rządowe. Krzesło z definicji jest przedmiotem użytecznym, niemniej ma także kulturowe znaczenie z racji swojej długiej historii, ściśle powiązanej z tak wieloma rzeczami, które wykraczają poza użyteczność”.<sup>17</sup> I jeszcze: „Nic w tym zatem dziwnego, że historia nowoczesnego dizajnu, to często opowieść o następujących po sobie prestiżowych krzesłach, a nie samochodach, pistoletach, krojach pisma czy innych pretendentach do opracowania wielości możliwych sposobów projektowania jakiegoś konkretnego rodzaju przedmiotu. (...) Krzesła z całą pewnością prowadzą nas przez wiele kluczowych technologicznych etapów w ewolucji dizajnu”.<sup>18</sup>

Projektowanie siedzisk jest ważne i wymaga odpowiedzialności – one zawieszają ludzkie ciało w przestrzeni, tworzą pozycje i postawy, czynią możliwymi wiele czynności, szczególnie tych, które wykonywane są długo. To właśnie robił Edmund Homa przez całe życie – zawierał w swoich krzesłach mowę ciała. Zaprojektowane przez Niego meble, nawet bez zasiadających w nich ludzi, są piękne i proporcjonalne. Wyznaczają rozpoznawalną formę. Homa tworzył własne idee, materializował je, szkicując, modelując, opracowując szczegóły dokumentacji wykonawczej i biorąc udział w powstawaniu prototypów. Nieustannie testował, badał i sprawdzał swoje rozwiązania. Nawiązywał do twórczości własnych nauczycieli i mistrzów. Do niektórych koncepcji

confused sign with substance. There are seats of power, country seats, ex cathedra pronouncements, tenured chairs, and of course, chairmen, to say nothing of those occupying hot seats, driving seats, back seats and Cabinet seats. The chair is at heart an object that must be described as being useful, and yet it is also regarded as culturally significant because it has a long history that is so closely associated with so many purposes that go far beyond utility.<sup>17</sup> And then Sudjic adds” It’s no wonder that the history of modern design is so often told as a sequence of relatively high-status chairs, rather than of cars or handguns or typefaces or any other contenders to calibrate the enormous range of possible approaches to design within the parameters of a single type of object. (...) Chairs certainly take us through a series of key technological episodes in the evolution of design.”<sup>18</sup>

Designing seats is important and requires responsibility since they suspend the human body in space, create positions and postures, make many activities possible, especially those that are being performed for a long time. This is what Edmund Homa did all his life - he embodied body language in his chairs. The furniture designed by him, even without people sitting in it, is beautiful and proportionate. It designates a recognizable form. Homa created his own ideas, materialized them by sketching, modelling, developing the details of executive documentation and participating in the creation of prototypes. He constantly tested, researched and checked His solutions. He referred to the work of his own teachers and

17 Sudjic D., *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą*, Karakter, Kraków 2013 str. 204.

18 Tamże, str. 204.

17 D. Sudjic, *The Language of Things: Design, Luxury, Fashion, Art: How We Are Seduced by the Objects Around Us*, Wydawnictwo Karakter, Krakow, 2013, p. 204.

18 Ibid., p. 204.

wracał po latach, kiedy możliwości technologiczne pozwalały na pełną realizację pierwotnego zamysłu. Wyprzedzał swoje czasy...

W tym tekście nie odnoszę się do źródeł historycznych studiów nad wiekiem XX, ani nad sztuką projektowania. Opieram się przede wszystkim na tekstach Profesora, wpisując się bezpośrednio w temat konferencji: „Edmund Homa i Jego czasy”.

masters. After years, he would return to some ideas when technological possibilities allowed for the original idea's full implementation. He was ahead of his time...

In this text, I do not refer to the historical sources of studies on the 20th century, nor on the art of design. I rely mainly on the Professor's texts, fitting directly into the conference topic: “Edmund Homa and His times”.

### **Wstęp. Kształcenie projektanta**

Nauka projektowania i kształcenie projektanta są procesami rozłożonymi w czasie, trwającymi kilka lat, a na ich skuteczność wskazują wyniki uzyskiwane przez studentów z semestru na semestr. Coraz lepsze, pomimo rosnącej skali trudności poruszanych zagadnień. Warunkiem dokonania się tych procesów jest wychowawca, wychowanek i trzeci partner, jakim jest zdaniem B. Suchodolskiego „(...) społeczno-kulturowy świat obiektywny, w którym żyją i działają zarówno wychowawca, jak i wychowanek, świat, który wyznacza im obu określone zadania i dokonuje oceny ich działania”.<sup>1</sup> Do budowania poczucia estetyki, rozwijania kreatywności, ale i racjonalności – czyli najistotniejszych aspektów kształcenia projektantów – punktem odniesienia są dzieła, obiekty uznane przez wspomniany „świat” za wzorce (wybitne, odkrywcze, perfekcyjne) oraz sytuacje problemowe, nurtujące tenże „świat”. Stanowią one punkty odniesienia i preteksty, stają się przedmiotami szczegółowej analizy, dyskusji, a czasem sporu pomiędzy wychowawcą a wychowankiem. Interakcja, do której wtedy dochodzi, buduje relacje ucznia i mistrza. Umiejętność skoncentrowania uwagi ucznia na aspektach percepcji: rozumienia, odczuwania, poznawania struktury

<sup>1</sup> B. Suchodolski. *O zasadach wychowania*. W: B. Suchodolski [red.], *Zarys pedagogiki*. T.2. PWN. Warszawa 1966, s. 262.

### **Introduction. Education of a designer**

Learning to design and educating a designer are processes spread over time and lasting several years, with their effectiveness demonstrated by the results obtained by students from semester to semester. Despite the increasing difficulty of the issues raised, the results are better and better. The condition for these processes to take place is the tutor, the pupil and the third partner, which is, according to B. Suchodolski, “(...) the objective socio-cultural world in which both the tutor and the pupil live and work; the world that assigns them both specific tasks and evaluates their performance.”<sup>1</sup> To build a sense of aesthetics, develop creativity, but also rationality - that is, the most important aspects of educating designers - works and objects recognized by the above-mentioned “world” as models (outstanding, innovative, perfect) and problem situations that bother the “world” are used as the reference point. They constitute points of reference and pretexts, become subjects of

<sup>1</sup> B. Suchodolski, *O zasadach wychowania*, [in:] B. Suchodolski (ed.), *Zarys pedagogiki*, Vol.2, PWN, Warsaw, 1966, p. 262.



dzieła i sytuacji problemowej, przy jednoczesnym wykazaniu wysokich kwalifikacji własnych – to zadanie wychowawcy. Umiejętne przeprowadzenie wychowanka przez zawiłości problematyki, z jaką on się spotyka, buduje relacje i tworzy więzi, o których wszyscy, którzy tego doświadczają, pamiętają przez lata... Profesor Edmund Homa tak charakteryzował swój punkt widzenia, w artykule poświęconym własnej metodzie pracy:

*„W swej działalności dydaktycznej usiłowałem stosować metodę, która w ogólnym zarysie polega na tym:*

- *aby na tok powstającego projektu oddziaływały poglądy pedagoga, ożywione upodobaniami studentów /rozumienie – odczuwanie/,*

- *aby realizować program przy stałym dążeniu do korygowania jego założeń na podstawie zebranych doświadczeń własnych i nie tylko,*

- *aby kryteria oceny pracy studentów były oparte na obiektywnych przesłankach i stanowiły odbicie rzeczywistego stanu umiejętności i możliwości,*

- *aby forma zajęć była atrakcyjna, a hasło wywoławcze, zawarte w temacie, pobudzało wyobraźnię studentów i zachęcało do stopniowego pokonywania oporów psychologicznych”<sup>2</sup>*

Wraz z rozwojem świadomości estetycznej i refleksji nad otaczającą rzeczywistością, pojawiają się w procesie kształcenia odniesienia do obszarów wiedzy z zakresu psychologii, antropologii, anatomii, ale i ergonomii czy techniki. Wiele nauk, wspierających

detailed analysis, discussion and sometimes a dispute between the tutor and the pupil. The interaction that occurs then builds the relationship between the student and the master. It is the tutor's task to focus the student's attention on aspects of perception, including understanding, feeling, learning the structure of the work and the problematic situation, while showing one's own high qualifications. Skilful guidance of the pupil through the complexities of the issues they encounter builds relationships and creates bonds that once experienced will be remembered for years... Professor Edmund Homa characterized his point of view in an article devoted to his own method of work:

*“In my teaching, I tried to use a method which, in general, consists in:*

- *influencing the course of the project by the teacher's views, animated by the preferences of students / understanding - feeling /*

- *implementing the programme while continually striving to correct its assumptions based on my own and others' experiences*

- *assessing students' work using the criteria that would be based on objective premises and that would reflect the actual level of skills and abilities*

- *making the form of classes attractive, and the topic stimulating students' imagination and encouraging them to overcome psychological resistance gradually.”<sup>2</sup>*

Along with the development of aesthetic awareness and reflection on the surrounding reality, references to the areas of knowledge

---

<sup>2</sup> E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I Dydaktyka Gdynia. 2009.

---

<sup>2</sup> E. Homa, A collection of materials containing own studies, documentation of students' works and photographs of executed designs. Volume I Didactics, Gdynia, 2009.

dyscypliny projektowe, pozwalających na osiągnięcie odpowiedniego poziomu autonomii decyzyjnej. Z upływem czasu uwypukla się postawa twórcza, niezwykle pożądana cechą projektanta, w której: „(...) zdolność dziwienia się, zdolność koncentracji, gotowość wejścia w konflikt z otoczeniem, gotowość do rodzenia się każdego dnia na nowo”,<sup>3</sup> są zachowaniami wskazującymi – wg E. Fromma – na osoby twórcze. Wyniki badań prowadzonych przez psychologów wskazują, że cechami osobowości, które korelują z wysokimi wskaźnikami twórczości, są: samodzielność, odwaga, nonkonformizm, tendencja do zabawy, oraz skłonność do komplikowania.

Pomiędzy wychowankiem a wychowawcą wytwarza się szczególna więź. Wynika ona ze specyfiki zadań, jakich podejmuje się wychowawca, stawiających go w roli mistrza. Choć jego rolą jest przekazanie pewnego pakietu gotowej wiedzy, to istotą działania jest skoncentrowanie uwagi wychowanka na istotnych aspektach struktury opracowywanego zagadnienia, co powinno prowadzić (poprzez umiejętny dobór tematyki i odpowiedni sposób przeprowadzenia zadania) do samodzielnego dochodzenia do rozwiązania. Zaznaczyć należy, że zadania mają charakter problemowy, nie mają jednego słusznego czy też poprawnego rozwiązania, bo te są zazwyczaj odmienne u każdego wychowanka i zależą od jego indywidualnej aktywności i postawy. W czasie pracy wychowawca (mistrz) staje się partnerem pełniącym rolę stymulującego współpracownika, który obserwuje i przewiduje myślenie, rozumowanie, stawia

in psychology, anthropology, anatomy, but also ergonomics and technology appear in the process of education. These are sciences supporting design disciplines, allowing one to achieve an appropriate level of decision-making autonomy. With time, creative sensibility is shaped, which is an extremely desirable feature of a designer, in which - “(...) the ability to wonder, the ability to concentrate, one’s readiness to enter into conflict with the environment and to be reborn every day”<sup>3</sup> are behaviours indicative of - according to E. Fromm - creative people. The results of research conducted by psychologists indicate that the personality traits that correlate with high rates of creativity include: self-reliance, courage, non-conformity, a tendency to play, and a tendency to complicate things.

A special bond is formed between the pupil and the tutor. It results from the character of tasks undertaken by the tutor, which place the teacher in the role of a master. Although the tutor’s role is to provide a specific package of ready-made knowledge, the essence of the activity is to focus the pupil’s attention on important aspects of the structure of the issue, which should lead the pupil (through the skilful selection of the subject and the appropriate way of carrying out the task) to reach a solution independently. It should be noted that the tasks are problematic and do not have one right or correct solution as they are usually different for each pupil and depend on their individual activity and attitude. During this work, the tutor (master) becomes a partner who acts as a stimulating collaborator, who

<sup>3</sup> Podaję za M. Olczak, *Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę*. Oficyna wydawnicza Impuls. Kraków. 2009. str. 235.

<sup>3</sup> As cited in M. Olczak, *Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę*. Oficyna wydawnicza "Impuls", Krakow 2009, p. 235.



wyzwania, inicjuje dyskusje i dialogi. Swoimi spostrzeżeniami i sugestiami stwarza warunki sprzyjające dokonywaniu odkryć zgodnych z zainteresowaniami i motywacjami każdego podopiecznego. Służy pomocą i używa informacji na jego prośbę. W tym duchu opisuje relacje wychowawca – wychowanek Małgorzata Olczak w książce pt. „Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę”,<sup>4</sup> omawiając wprawdzie odmienną sytuację od kształcenia projektanta, ale – jak się wydaje – dobrze przystającą do procesu jego kształcenia.

Prowadzący otwiera przed studentem kolejne warstwy skomplikowanego procesu – procesu projektowego – czyniąc go coraz bardziej przejrzystym. Oswaja go z nim, a przede wszystkim przyzwyczajają do powielania zaproponowanej metody dochodzenia do rozwiązania i do stosowania jej w różnorodnych zadaniach. Taka metoda staje się gwarantem zakończenia procesu wynikiem pozytywnym, ale jednocześnie przygotowuje studentów na załamania, zwątpienia i zastoje, „dając do ręki” narzędzia metodyczne łagodzące stres wynikający z chwilowej „niemocy twórczej”. Coraz wyraźniej ukształtowana postawa twórcza studenta dodatkowo komplikuje wzajemne relacje. Budząca się u niego autonomia poglądów, prowadząca do krystalizacji celów i polaryzacji postaw, unaocznia pojawiające się różnice. Uwydatniają się też odmiennie interpretacje. Dialog staje się coraz bardziej wymagający. Dyskusja zostaje nasycona coraz wnikliwszymi argumentami, coraz pełniej uzasadnionymi – zaczyna więc przynosić owoce metoda kształcenia, określana w obszarze pedagogiki mianem aktywizującej.

observes and anticipates thinking, reasoning, challenges and initiates discussions and dialogues. With their observations and suggestions, the teacher creates conditions conducive to making discoveries consistent with each pupil's interests and motivations. They provide assistance and information at the student's request. In her book entitled *Trening twórczości - współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę*,<sup>4</sup> Małgorzata Olczak describes the relationship between the tutor and the pupil in this spirit discussing a situation different from training a designer, but it seems well suited to the process of the designer's education.

The teacher reveals new layers of a complicated process - the design process - to the student, making it more and more transparent. They familiarize the pupil with it, and above all, they make the student accustomed to copying the proposed method of reaching a solution and applying it in various tasks. Such a method guarantees to complete the process with a positive result, but at the same time prepares students for breakdowns, doubts and stagnation, providing them with methodological tools to alleviate stress resulting from temporary “creative powerlessness”. The more and more clearly shaped creative sensibility of the student additionally complicates the mutual relations. The autonomy of views awakening in the student, leading to the crystallization of goals and polarization of positions, highlights the emerging differences, and different interpretations become visible as well. The dialogue becomes more and more demanding. The discussion is saturated with more and more insightful arguments, more

4 M. Olczak (tamże), str. 125.

4 M. Olczak, *ibid.*, p. 125.

Charakteryzując tę metodę w publikacji „Nauczanie aktywizujące” M. Śnieżyński w następujący sposób doprecyzowuje pojęcie aktywności w procesie kształcenia. Jest to: „(...) zespół świadomych oddziaływań nauczycieli, które wspomagane odpowiednimi właściwościami psychofizycznymi uczniów oraz sprzyjającymi warunkami obiektywnymi, pozwalają wyzwolić lub zintensyfikować aktywność uczniów”.<sup>5</sup> Następnie autor wymienia kilka warunków, które powinny zostać spełnione dla uaktywnienia wychowanka: cel jest dla niego bliski i wyraźny (ma poczucie sensu tego co robi), uwzględnia się jego potrzeby i zainteresowania (zadania uznaje za własne), ma poczucie bezpieczeństwa (prawo do błędów, otrzyma konieczne wsparcie i informacje zwrotne), działaniom towarzyszą odczucia i emocje, bierze udział w planowaniu i podejmowaniu decyzji (coś ode mnie zależy), odczuwa satysfakcję (lubi to robić), ma poczucie własnej wartości (ja to potrafię), dostrzega się jego wkład w pracy, a nie tylko efekt (nauczyciel i grupa dostrzegają jego wysiłek i doceniają go), ma możliwość zrealizowania własnych pomysłów.<sup>6</sup>

Ten złożony proces, w którym niebagatelną rolę odgrywają predyspozycje oraz stopień dojrzałości studenta, niejednokrotnie z tego właśnie powodu wydłuża się. Pomimo że terminowość jest jednym z elementów ćwiczonej metody dochodzenia do rozwiązania – egzekwowanym w toku pracy kilkakrotnie – ten powód (obok innych) często staje na drodze do celu.

5 M. Śnieżyński, *Nauczanie aktywizujące*. W: M. Śnieżyński. *Wielostronne nauczanie w świetle badań empirycznych. Prace monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie*, Nr 13. Wydawnictwo naukowe WSP. Kraków, 1991.

6 M. Śnieżyński (tamże).

and more fully justified - the method of education referred to as activating in the area of pedagogy begins to bear fruit.

Characterizing this method in the publication “Nauczanie aktywizujące”, M. Śnieżyński specifies the notion of activity in the educational process as “(...) a set of conscious reactions of teachers, which, supported by appropriate psychophysical properties of students and favourable objective conditions, allow to liberate or intensify the activity of students”<sup>5</sup>. Then the author lists several conditions that should be met to activate the pupil: the goal is close and clear to the student (they have a sense of what they do), their needs and interests are taken into account (they consider tasks as their own), they have a sense of security (the right to make mistakes, receive the necessary support and feedback), actions are accompanied by feelings and emotions, students take part in planning and making decisions (something depends on me), they feel satisfaction (like to do it), they have self-esteem (I can do it), their contribution to the work is recognized, not only the effect (the teacher and the group recognize their effort and appreciate it), when they have the opportunity to implement their own ideas.<sup>6</sup>

This complex process, in which the student’s predisposition and maturity play a vital role, often extends for this very reason. Despite the fact that students are taught to meet deadlines in the course of work, as this is one of the elements of the method of reaching a solution, their predisposition and maturity

5 M. Śnieżyński, *Nauczanie aktywizujące*, [in:] M. Śnieżyński, *Wielostronne nauczanie w świetle badań empirycznych. Prace monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie* Nr 13, Wydawnictwo naukowe WSP, Kraków, 1991.

6 Ibid.

Ciągle przeplatanie się dwóch wątków: metod i technik kształcenia projektanta oraz utrwalania zasad metodologii procesu projektowania, wymaga od prowadzącego wewnętrznej dyscypliny. W pierwszym przypadku, predyspozycje studenta stają się dla niego punktem odniesienia do podejmowanych działań, w drugim – etap pracy, stan zaawansowania powstającego projektu, stanowią odniesienie do wywoływania odpowiednich interakcji. Te działania mają podwójny cel: budowanie postawy wytrwałej w poszukiwaniach najwłaściwszego rozwiązania i utrwalanie wiedzy o roli następujących po sobie działań w poszczególnych fazach procesu projektowego. Ważne jest oswojenie studentów z emocjami towarzyszącymi wyłanianiu się dzieła oraz dbałość o poziom rozwiązania, określony przyjętymi standardami. Rezultatem tej pracy stać się ma osiągnięcie autonomii psychologicznej, stanowiącej warunek postawy twórczej oraz uświadomienie własnej tożsamości jako projektanta, poprzez kształtującą się świadomość metodologiczną. „Świadomość metodologiczna jest zbudowaną w przestrzeni umysłowej projektanta strukturą umożliwiającą porządkowanie pojęć, metod i standardów oceny realizacji oczekiwań...”<sup>7</sup> Znajomość metodologii oraz konieczność, nie tylko istnienia jej w świadomości, ale i wykorzystywania jej w procesie projektowym – to baza. W niej, poza kreacją, funkcjonują pozostałe czynniki tworzące tożsamość: terminowość, jakość, kontrolowanie kosztów, zarządzanie procesem, organizacja pracy, promocja, negocjowanie i ustalanie – jednym słowem „marka”.

<sup>7</sup> A. Bańka, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia – Behawioralne Podstawy Projektowania*, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań 2016. ISBN 978-83-62051-76-2, str. 22.

often become one of the obstacles in achieving the goal.

The constant interweaving of two threads - methods and techniques of educating the designer and consolidating the principles of the design process methodology - requires internal discipline from the teacher. In the first case, the student's predispositions become their reference point for the undertaken activities; in the second, the stage of work and the project's progress are references to inducing appropriate interactions. These activities have a dual purpose: building an attitude of persistence in searching for the most appropriate solution and consolidating knowledge about the role of successive activities in individual phases of the design process. It is important to familiarize students with the emotions accompanying the emergence of a work, and to care for the level of the solution, defined by accepted standards. The result of this work is to achieve psychological autonomy, which is a condition for creative sensibility, and to make students aware of their own identity as designers through shaping their methodological awareness. “The methodological awareness is a structure built in the designer's mental space that allows ordering the concepts, methods and standards for assessing the fulfilment of expectations ...”<sup>7</sup> It is a basis for a designer to know the methodology and understand that it should not only exist in one's consciousness, but also be used in the design process. Apart from creation, the methodology includes other factors that create identity: timeliness, quality, cost control,

<sup>7</sup> A. Bańka, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia – Behawioralne Podstawy Projektowania*, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań, 2016, p. 22.

W projektowaniu możliwe jest bazowanie na myśleniu intuicyjnym, jednakże tylko w sytuacjach o małym stopniu skomplikowania „błysk” czy „oślnienie” przydarzają się jako źródło rozwiązań. Najczęściej (w dobrych projektach) odpowiedź pojawia się jednak jako efekt długotrwałego analizowania konkretnych sytuacji problemowych, wynikających z pogłębionej refleksji nad otoczeniem, nad życiem ludzi oraz z odpowiedzialnej krytyki stanu istniejącego. Czyli, projekt wynika ze szczegółowej analizy, ale również z intuicyjnego postrzegania i syntetyzowania danych w spójne konglomeraty, które cechuje logika i myśl przewodnia. Reasumując: nauka projektowania jest istotą kształcenia projektanta, a rezultatem tego jest świadomość metodologiczna, która umożliwia projektantowi zbudowanie własnej tożsamości.

Z materiałów przekazanych przez Pana Profesora Edmunda Homę, po zakończeniu czynnej pracy dydaktycznej, wyłania się obraz wnikliwie i wielokrotnie przemyślanych problemów z obszaru efektywności kształcenia i skuteczności w projektowaniu. Moje opracowanie powstało w oparciu o te właśnie materiały oraz na podstawie opublikowanych wystąpień Profesora, wygłoszonych na seminariach, warsztatach i konferencjach, oraz notatek i doświadczeń z mojej wieloletniej współpracy zawodowej z Panem Profesorem.

### Wprowadzenie.

#### Początki kariery dydaktycznej

Studiując notatki Profesora, przygotowane przez niego programy kształcenia oraz spostrzeżenia na temat metod kształcenia, znajdujemy (jak już wspomniano) starania o to

process management, work organization, promotion, negotiating and arranging - in a word, “brand”.

It is possible to rely on intuitive thinking when designing, but “flash” or “illumination” occur as a source of solutions only in situations with a low degree of complexity. Most often (in good designs), the answer appears as the result of a long-term analysis of specific problem situations that arise from in-depth reflection on the environment, on people’s lives, and from responsible criticism of the existing state. That is, the design results from a detailed analysis but also from the intuitive perception and synthesis of data into coherent conglomerates, characterized by logic and keynote. In summary, teaching to design is the essence of educating a designer, and the result is a methodological awareness that enables the designer to build their own identity.

From the materials provided by Professor Edmund Homa after he finished his teaching career, there emerges a picture of thoroughly and repeatedly considered problems in the area of educational and design effectiveness. My study was based on these materials and on the Professor’s published presentations from seminars, workshops and conferences, as well as notes and experiences from my long-standing cooperation with the Professor.

### Introduction.

#### Beginnings of the teaching career

Studying the Professor’s notes, the teaching programmes he developed and his observations on the teaching methods, we notice (as already mentioned) efforts to “(...) make the tutor’s views, animated by the preferences of

„(...) aby na tok powstającego projektu oddziaływały poglądy pedagoga ożywione upodobaniami studentów”.<sup>8</sup> Ta myśl celnie określa sposób pracy i budowane relacje ze studentami. Z jednej strony – zasadniczy w sprawach merytorycznych prowadzący zajęcia, z drugiej – z uwagą wsłuchujący się w słowa studentów i wyluskujący z nich pojawiające się wartościowe spostrzeżenia, które – właściwie wykorzystywane – stawały się podwaliną rozwiązań projektowych

Edmund Homa – wnikliwy obserwator, uważny słuchacz obdarzony empatią, trafnie formułujący istotę problemu życiowy realista... Zatrudniony na wyższej uczelni (wówczas PWSSP w Gdańsku) w wieku 36 lat, w roku 1963, po kilkuletniej pracy projektowej – w tym jako projektant Gościcińskiej Fabryki Mebli – przystępuje do pracy w zupełnie nowym dla niego charakterze, w zespole prof. Włodzimierza Padlewskiego. W swoich notatkach Profesor wspomina o nadziei, że zostanie „w pewnym momencie (...) zatrudniony w charakterze projektanta, obok kolegi Aleksandra Szrajbera, w Zakładach Naukowo-Artystycznych, które powstały z inicjatywy prof. Padlewskiego w 1953 roku. Na nic więcej nie liczyłem, ponieważ nie widziałem siebie w roli kogoś, kto mógłby zastąpić naszych starszych kolegów – asystentów: Leszka Kiernickiego w pracowni prof. Stanisława Listowskiego i Czesława Kosmacza w pracowni Włodzimierza Padlewskiego, którzy byli pewnego rodzaju pionierami na tych stanowiskach”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia. 2009.

<sup>9</sup> E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia. 2009.



Prof. Edmund Homa prowadzi zajęcia na wydziale Architektury, fot. Witold Węgrzyn, lata 70. XX w. z Archiwum ASP Gdańsk.

Prof. Edmund Homa conducting classes at the Faculty of Architecture, photo: Witold Węgrzyn, 1970s from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

students, influence the course of the project under development.”<sup>8</sup>. This thought accurately defines the way of working and the relationships built with students. On the one hand, we find the teacher who was radical in substantive matters; on the other hand, he would attentively listen to his students and extract valuable insights from them, which became the basis for design solutions when used properly.

Edmund Homa - a keen observer, attentive listener gifted with empathy, a realist in life aptly formulating the essence of the problem... Employed at the Academy of Fine Arts (then the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk) at the age of 36, in 1963, after several years of designing, including working as a designer at the Gościcińska Furniture Factory, he began to work in a completely new character, in the team of Prof. Włodzimierz

<sup>8</sup> E. Homa, op. cit.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, na początku swoich doświadczeń dydaktycznych, Profesor wyjeżdża na kilkumiesięczne stypendium naukowe do Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk (Det Kongelige Danske Kunstakademi), gdzie znalazł się w Katedrze Mebla pod znakomitą opieką profesora Ole Wanschera, będącego współtwórcą estetyki i funkcjonalności nowoczesnego, duńskiego designu i współautorem programów nauczania projektantów. Ten wpływ staje się czytelny w powstających projektach siedzisk, ale czy w dydaktyce również? Na to pytanie trudniej odpowiedzieć. W życiu społecznym kraju był to okres pewnej nadziei na zmianę, na takie unormowanie reguł życia, które umożliwiłoby swobodny przepływ myśli i idei. Na Wydziale Sztuk Plastycznych PWSSP w Gdańsku powoli dojrzewała koncepcja przekształceń organizacyjnych. Na uczelni krakowskiej i warszawskiej, już w roku akademickim 1963/64 powstały wydziały wzornictwa. Coraz silniej uwydatniała się różnica pomiędzy projektowymi kierunkami studiów wydziału (architektury wnętrz i grafiki).

Edmund Homa uczył projektowania wieloaspektowego, na co wskazują nazwy kierowanych przez niego pracowni. „W związku z tym, że prowadziłem na przestrzeni kilkunastu lat pracy na Uczelni, zajęcia ze studentami różnych grup, zakres problematyki dydaktycznej był znacznie zróżnicowany. Były to następujące pracownie: Pracownia Projektowania Elementu II roku studiów, Pracownia Projektowania Wstępnego III roku studiów, Pracownia Projektowania Wzornictwa Przemysłowego III, IV, V roku studiów, Pracownia Projektowania Mebla III, IV roku studiów”.<sup>10</sup>

Padlewski. In his notes, the Professor mentions his hope that he would “at some point (...) be employed as a designer, alongside his colleague Aleksander Szrajber, in the Scientific and Arts Institute, established on the initiative of Prof. Padlewski in 1953. I did not count on anything more because I did not see myself as someone who could replace our older colleagues - assistants Leszek Kiernicki in the studio of Prof. Stanisław Listowski and Czesław Kosmacz in the studio of Włodzimirz Padlewski, who were some kind of pioneers in these positions.”<sup>9</sup>

By a happy coincidence, at the beginning of his teaching career, the Professor left for a several-month scholarship to the Royal Danish Academy of Fine Arts (Det Kongelige Danske Kunstakademi), where he found himself in the Furniture Department under the excellent care of Professor Ole Wanscher. The latter is a co-creator of the aesthetics and functionality of modern Danish design and a co-author of curricula for designers. This influence became apparent in the designs of seats, but did it affect teaching as well? This question is harder to answer. In the country's social life, it was a period of certain hope for a change, for such a regulation of the rules of life that would allow the free flow of thoughts and ideas. The idea of organizational transformations slowly matured at the Faculty of Fine Arts of the State Higher School of Fine Arts (PWSSP) in Gdańsk. Design departments were established at the Krakow and Warsaw academies in the academic year 1963/64. The difference between the design courses taught at the faculty of interior design and graphics became more and more visible.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Ibid.



Sam był projektantem wnętrz i mebli, uczniem architektów: prof. Lecha Kadłubowskiego, prof. Stefana Listowskiego, prof. Włodzimierza Padlewskiego. Oni wszyscy byli architektami, zatem stosowali metody projektowania charakterystyczne dla swojej dyscypliny (choć zapewne w zróżnicowany sposób), a ponieważ praktyka tego zawodu obejmowała również zagadnienia meblarskie, przekazywali i te swoje doświadczenia, choć nie wiemy, w jakim stopniu i jaką posługując się metodologią. Dotyczy to zarówno meblarstwa, jak i architektury. Pewne tropy można odnaleźć w treści dokumentu, w którym Profesor pisze o prowadzonej przez siebie dydaktyce: „Punktem wyjścia do opracowania własnego programu na niższych latach studiów były odpowiednio zinterpretowane tezy, zawarte w materiałach wstępnych do dyskusji nad programem zajęć z Podstaw Projektowania, przygotowanych na seminarium w Kazimierzu nad Wisłą w 1970 roku”.<sup>11</sup> Równie ważnym punktem odniesienia były doświadczenia Profesora z pierwszych lat pracy na uczelni, kiedy po wygranej konkursie na asystenta pracował kolejno w dwóch pracowniach: „(...) byłem asystentem w Pracowni Architektury Wnętrz i Mebla prof. Włodzimierza Padlewskiego, a później adiunktem w Katedrze Projektowania Mebla prowadzonej przez prof. Bolesława Petryckiego, gdzie realizowałem zadania semestralne ze studentami zgodnie z obowiązującym programem. Własny program powstał w oparciu o wcześniejsze doświadczenia dydaktyczne kolegów, ale również i zawodowe, które zdobyłem w czasie dziesięcioletniej praktyki projektowania wnętrz i mebli”.<sup>12</sup>

Edmund Homa taught multifaceted design, as indicated by the names of the studios he ran. “Since I conducted classes with students of various groups over several dozen years of work at the Academy, the scope of issues taught was significantly varied. These were the following studios: Element Design Studio in the 2nd year of study, Preliminary Design Studio in the 3rd year of study, Industrial Design Studio in the 3rd, 4th, and 5th year of study, Furniture Design Studio in the 3rd and 4th year of study”<sup>10</sup>

Homa himself was an interior and furniture designer, a student of architects Prof. Lech Kadłubowski, Prof. Stefan Listowski, and Prof. Włodzimierz Padlewski. As architects, they all used design methods characteristic of their discipline (though probably in different ways) and because this profession also included issues related to furniture, they would share their experience as well, however, we do not know to what extent and with what methodology. This applies to both furniture and architecture. Some clues can be found in the document in which the Professor writes about his teaching: “The starting point for developing my own programme for junior years of study was the appropriately interpreted theses contained in the introductory materials for the discussion on the programme of Basics of Design, prepared for the seminar in Kazimierz nad Wisłą in 1970”<sup>11</sup> An equally important point of reference was the Professor’s experience from the first years of work at the Academy, when, after winning the competition for an assistant, he began working in two studios:” (...) I was an assistant lecturer in

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, do-

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

Suma tych doświadczeń zaowocowała programami dedykowanymi początkowym fazom kształcenia plastycznego oraz fazom zaawansowanym kształcenia kierunkowego i specjalistycznego.

### **Metodyka kształcenia**

Budowanie przez Profesora programów kształcenia dla przedmiotów prowadzonych w powierzanych mu pracowniach wynikała z refleksji nad metodami, jakich należałoby użyć, aby wywoływać gotowość studenta do przekraczania jego własnych możliwości. Swoje wieloletnie przemyślenia podsumował w referacie zatytułowanym „Rozważania o metodzie kształcenia”, wygłoszonym podczas Sympozjum Mebla w 2001 roku. Wskazuje w nim kilka narzędzi z obszaru heurystyki, pozytywnie stymulujących studentów. Nie bez powodu, ponieważ do scharakteryzowania tej metodologii, w wielu definicjach stosowane jest określenie: „twórcze rozwiązywanie problemów”. Element twórczości jest tu silnie przeciwstawiany postępowaniu rutynowemu. „Twórcze rozwiązywanie zadań, a więc stosowanie heurystyki, wymaga odejścia do rutyny, krępującej twórczość oraz przyjęcia postawy nastawionej na innowacyjność (oczekiwanie i przygotowywanie się na zmiany). Dzięki temu można odkrywać nieznane dotąd rzeczy, zjawiska oraz tworzyć „nowe”, np. poprzez wykrywanie cech łączących fakty, uogólnianie ich i rozwijanie. Można też korzystać z analogii i rozwiązań stworzonych przez innych oraz je udoskonalać. Najlepsze jednak efekty można osiągnąć przy wspomaganii samodzielnego

the Studio of Interior and Furniture Design of Prof. Włodzimierz Padlewski, and later a lecturer at the Department of Furniture Design led by Prof. Bolesław Petrycki, where I carried out semester assignments with students in accordance with the current programme. My own programme was created based on my colleagues' previous teaching experience, but also professional experience, which I gained during ten years of my interior and furniture design work.”<sup>12</sup>

All these experiences resulted in programmes dedicated to the initial phases of art education and the advanced phases of the field-specific and specialized education.

### **Education methodology**

The Professor's teaching programmes for courses taught in the studios entrusted to him resulted from his reflection on the methods that should be used to make students ready to exceed their abilities. He summarized his many years of reflections in a paper entitled Reflections on the method of education, delivered during the Furniture Symposium in 2001. He points to several tools in the area of heuristics that positively stimulate students. There is a reason why this methodology is characterized by the term “creative problem solving” in many definitions. The element of creativity is strongly contrasted here with routine behaviour. “Creative problem solving, and thus the use of heuristics, requires a departure from the routine that restricts creativity and adopting an attitude focused on innovation (waiting and preparing for changes). Thanks to this, it is possible

kumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia, 2009.

12 Ibid.

dochodzenia do odnalezienia rozwiązania, co nie tylko daje satysfakcję, ale również pomaga – poprzez zdobyte doświadczenie – w rozwiązywaniu kolejnych problemów”.<sup>13</sup>

Profesor podkreśla znaczenie narzędzi wspomagających pracę zespołową. Zespołowej kreatywności poświęca też kilka ważnych uwag, kiedy powołuje się na materiały pochodzące z seminarium dotyczącego metodyki kształcenia projektantów w wyższym szkolnictwie plastycznym.<sup>14</sup> „Zasada zespołowości stosowana w praktyce dydaktycznej wywołuje cechę, którą można by nazwać „współinspiracyjnością”. (...) Przy realizacji programu dydaktycznego należałoby nieustannie dążyć do korygowania jego założeń, na podstawie zebranych doświadczeń i uznania nadrzędności zasady zespołowości, dzięki której powstają warunki do rywalizacji i wzajemnego oddziaływania pobudzającego wyobraźnię”.<sup>15</sup> Profesor dostrzega wartość łączenia różnych metod z formami organizacyjnymi i środkami kształcenia dla budowania wielowymiarowych modeli dydaktycznych. Burza mózgów, czyli jak czytamy: „giełda pomysłów”, „pogadanka” czy wreszcie „pogłębiona dyskusja”, to omówione w wystąpieniu instrumenty, sprzyjające efektywnemu rozwiązywaniu problemów projektowych.

Interesującym wątkiem, poruszonym przez Profesora, był problem predyspozycji osób podejmujących studia na uczelniach artystycznych. Powołując się na opracowania z obszaru psychologii, zauważa preferencje

to discover previously unknown things, phenomena and create “new” ones, e.g. by identifying features that connect facts, generalizing them and developing them. One can also use and improve analogies and solutions created by others. However, the best results can be achieved by supporting self-inquiry to find a solution, which not only gives satisfaction but also helps - through the experience gained - in solving further problems.”<sup>13</sup>

The Professor emphasizes the importance of tools supporting teamwork. He also attached importance to team creativity when referring to materials from a seminar on the methodology of educating designers in higher art education.<sup>14</sup> “The principle of teamwork applied in teaching produces a feature that could be called “co-inspiration”. When implementing the teaching programme, one should constantly strive to correct its assumptions based on the experience gathered and to recognize the supremacy of the principle of teamwork, thanks to which conditions for competition and interaction stimulating the imagination are created.”<sup>15</sup> The Professor recognizes the value of combining various methods with organizational forms and educational means for building multidimensional didactic models. Brainstorming, that is, as we can read, “ideas exchange”, “talk”, or finally, “in-depth discussion” are the instruments discussed in the presentation, which help to solve design problems effectively.

An interesting topic raised by the Professor was the problem of predispositions

13 K. Piech *Wprowadzenie do heurystyki* [www.academia.edu/8342321/Wprowadzenie\\_do\\_heurystyki](http://www.academia.edu/8342321/Wprowadzenie_do_heurystyki)

14 Opracowanie zbiorowe. *Tezy do dyskusji o metodyce kształcenia wstępnego*. Wydawnictwo ASP Warszawa, 1970.

15 E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia, 2009.

13 K. Piech, *Wprowadzenie do heurystyki*, [https://www.academia.edu/8342321/Wprowadzenie\\_do\\_heurystyki](https://www.academia.edu/8342321/Wprowadzenie_do_heurystyki)

14 *A collective work, Tezy do dyskusji o metodyce kształcenia wstępnego*, Wydawnictwo ASP, Warszawa, 1970.

15 E. Homa, op. cit.

do wyboru artystycznych kierunków studiów u osób o większej neurotyczności i wyższym poziomie inteligencji niewerbalnej. Spostrzeżenia dotyczą modelu osobowości. Dotknął Profesor zaledwie jednego z pięciu modeli,<sup>16</sup> w ramach trzystopniowego sposobu funkcjonowania osobowości.<sup>17</sup> Uwagi te wyszły spod pióra doświadczonego pedagoga, który na przestrzeni przeszło czterdziestu lat miał okazję obserwować przewijające się kolejno roczniki studentów. Sformułowania są ogólne, bo nie to zagadnienie było istotą wystąpienia, ale ważne w kontekście rozważań nad metodami pracy ze studentami. Potwierdza to założenie, poczynione w poprzednim rozdziale, wskazujące na empatię, jaką nacechowana była postawa Profesora. Koncentracja na aspektach psychologicznych dawała podstawy do formułowania tez dotyczących metod rozwijania w studentach kompetencji społecznych, tak w procesie kształcenia podstawowego, jak i kierunkowego czy specjalistycznego. Wspomniane wcześniej narzędzia heurystyczne są nie tylko optymalnymi instrumentami w procesie rozwiązywania problemów

of people undertaking studies at art academies. Referring to psychological studies, he noticed preferences for the choice of artistic fields of study in people with greater neuroticism and a higher level of non-verbal intelligence. These observations relate to the personality model. The Professor touched upon just one of the five models<sup>16</sup> of the three-level personality structure.<sup>17</sup> These remarks were made by an experienced educator who, over the course of over 40 years, had the opportunity to observe the successive classes of students. The statements were general because this issue was not the essence of the presentation, but it was significant in the context of considering the methods of working with students. This confirms the assumption made in the previous chapter, indicating the empathy that was characteristic of the Professor's attitude. Concentration on psychological aspects gave grounds for formulating theses concerning the methods of developing social competences in students, both in the process of basic as well as field-specific education. The heuristic tools mentioned above are not only optimal instruments in the process of solving design problems but are also an effective way

16 Podaję za: Anna Tylikowska *Kompetencje społeczne a osobowość*: D.P. McAdams (1995) zauważa, że badacze osobowości zajmują się współcześnie zwykle tylko jednym z jej trzech poziomów. Większość badań koncentruje się na poziomie pierwszym, zaś gros pochodzących z nich danych dotyczy cech opisywanych w ramach Pięcioczynnikowego Modelu Osobowości, czyli wchodzących w skład tak zwanej Wielkiej Piątki: ekstrawersji, neurotyzmu, otwartości na nowe doświadczenia, sumienności i ugodowości.

17 Podaję za: Anna Tylikowska *Kompetencje społeczne a osobowość*: Zdaniami D.P. McAdamsa (1994, 1995) w problematyce osobowości można wyodrębnić trzy obszary badań, będące zarazem trzema poziomami funkcjonowania osobowości. Pierwszy z nich (havings) jest poziomem względnie trwałych dyspozycji, czyli cech; drugi (doings) ma charakter motywacyjny – jest poziomem dążeń osobistych, zarówno doraźnych, jak i takich, które są względnie stabilne mimo upływu czasu. Poziom trzeci (beings) obejmuje zjawiska osobowego poczucia indywidualności, stabilności i ciągłości w czasie. Jest poziomem Ja i tożsamości, określającym to, czym/kim dana osoba jest. Poziom trzeci nabudowuje się na dwóch pierwszych i spełnia wobec ich funkcję integrującą (McAdams, 1994, 1995; McAdams, Diamond, de St. Aubin, Mansfield, 1997).

16 As cited in: Anna Tylikowska, *Kompetencje społeczne a osobowość*, D. P. McAdams (1995) notes that personality researchers today usually deal with only one of its three levels. Most of the research focuses on the first level, and the majority of the data derived from them concern the traits described under the Five-Factor Model of Personality, i.e. those included in the so-called Big Five: extraversion, neuroticism, openness to new experiences, conscientiousness and agreeableness.

17 As cited in: Anna Tylikowska, *Kompetencje społeczne a osobowość*: According to D. P. McAdams (1994, 1995), three areas of research can be distinguished in the issue of personality, which are also three levels of personality functioning. The first (havings) is the level of relatively persistent dispositions or traits; the second (doings) is motivational - it is the level of personal aspirations, both temporary and those that are relatively stable over time. The third level (beings) includes the phenomena of the personal sense of individuality, stability and continuity in time. It is the level of Self and identity that determines what / who a person is. The third level builds on the first two and fulfils an integrating function towards them (McAdams, 1994, 1995; McAdams, Diamond, de St. Aubin, and Mansfield, 1997).

projektowych, ale są również skutecznym sposobem wypracowywania pożądaných cech tam, gdzie korelacja kompetencji społecznych i neurotyzmu jest tyleż silna, co ujemna: „(...) wysokie natężenie neurotyzmu, przejawiającego się lękiem, wrogością, depresją, impulsywnością, koncentracją na własnej osobie i nieśmiałością, jest związane z unikaniem nawiązywania i utrzymywania zróżnicowanych kontaktów interpersonalnych. Pozwala to sądzić, że nasilony neurotyzm jest czynnikiem w istotny sposób hamującym nabywanie i rozwijanie społecznych umiejętności”.<sup>18</sup>

Świadomość cech osobowościowych studentów, to nie tylko podstawa nasycania programu kształcenia wymaganiami w obszarach szczególnych deficytów, ale też asumpt do budowania wiedzy uświadamiającej zasady, jakie towarzyszą tym cechom, których wykorzystywanie nie przysparza większych trudności. Ćwiczenia wyodrębniające zagadnienia wizualne, analizowane dwubiegowo, jak np. kontrast wielkości czy kształtu, powtarzalność rytmiczna, asymetrie oraz proste i złożone symetrie, parkietaże, harmonia – to tylko niektóre z zagadnień, które znalazły odzwierciedlenie w zadaniach dedykowanych wstępnemu okresowi kształcenia, w zajęciach podstaw plastycznych prowadzonych przez Profesora.

W kolejnych akapitach czytamy o wpływie komputerów na sposób gromadzenia danych i intensyfikowanie pracy studenta oraz przyspieszanie generowania koncepcji.

of developing the desired features where the correlation of social competences and neuroticism is as strong as negative. “(...) high intensity of neuroticism, manifested by fear, hostility, depression, impulsiveness, self-centeredness and shyness, is associated with avoiding establishing and maintaining diverse interpersonal contacts. This observation allows believing that intensified neuroticism is a factor that significantly inhibits the acquisition and development of social skills.”<sup>18</sup>

The awareness of students’ personality traits is not only the basis for saturating the curriculum with requirements in the areas of special deficits but also an incentive to build knowledge, making people aware of the principles that accompany these features, the use of which is not problematic. Exercises distinguishing visual issues, analyzed bipolarly, such as the contrast of size or shape, rhythmic repetition, asymmetries and simple and complex symmetries, tessellation, harmony – these are just some of the issues that were reflected in the tasks dedicated to the initial period of education, in art basics classes led by the Professor.

In the following paragraphs, we could read about the influence of computers on the way of collecting data, intensifying student work and accelerating idea generation. This is a particularly interesting part of the Professor’s speech because he would not use this tool at work, and yet eight years earlier, he had signed as vice-rector an agreement between the rectors of Tri-City universities regarding

18 A. Tylikowska *Kompetencje społeczne a osobowość*, integralnie.pl/tekstowia/naukowe/item/314-kompetencje-spoleczne-a-osobowosc z modyfikowaną wersją artykułu, który ukazał się drukiem w: *Edukacja ekonomistów i menedżerów. Problemy. Innowacje. Projekty*. (2005). Warszawa: Szkoła główna Handlowa – Oficyna Wydawnicza, s. 41-51.

18 A. Tylikowska, *Kompetencje społeczne a osobowość*, www.integralnie.pl/. A modified version of the article that was published in: *Edukacja ekonomistów i menedżerów. Problemy. Innowacje. Projekty*, 2005, Warsaw, Szkoła główna Handlowa – Oficyna Wydawnicza, pp. 41-51.



Jest to szczególnie interesujący wątek w wystąpieniu Profesora, ponieważ nie korzystał w pracy z tego narzędzia, a pomimo tego, osiem lat wcześniej sygnował jako prorektor porozumienie pomiędzy rektorami uczelni trójmiejskich, dotyczące budowy trójmiejskiej, akademickiej sieci komputerowej. Środowisko akademickie (Akademii Sztuk Pięknych) w tym okresie podzielone było w opiniach nie tylko na temat skuteczności, ale wręcz zasadności wykorzystywania komputerów w procesie dydaktycznym. Doświadczenie – ale przede wszystkim świadomość potrzeb i wymagań stawianych projektantom – postawiła Profesora po stronie akademików przychylnych narzędziom informatycznym. Jeżeli bowiem predyspozycje studentów, wynikające z cech osobowościowych, skłaniają ich do stosowania w pracy technik intuicyjnych a nie analitycznych, to pociągająca atrakcyjność komputera zestawiona z koniecznym w pracy z nim parametryzowaniem budowanych koncepcji, z koniecznym weryfikowaniem wielu ograniczeń o cechach technicznych i technologicznych, mimochodem rozwija „twarde” techniki myślenia w projektowaniu. Można zatem przyjąć, że aplikacje wspomagające projektowanie, z zakodowaną w swoich algorytmach koniecznością respektowania zasad, norm, przepisów i wytycznych, uczą i oswiają studenta z analitycznymi sposobami pracy.

Profesor to wiedział, nie walczył więc z tym narzędziem, zwracał jedynie uwagę na to, żeby stosować je w takim przypadku, kiedy staje się ono nieodzowne. Dbał jednocześnie o rozwijanie manualnych umiejętności studentów, poprzez wymaganie zapisywania myśli rysunkiem odręcznym i modelowaniem

the construction of the Tri-City academic computer network. The academic community (the Academy of Fine Arts) at that time held differing views not only on the effectiveness but even the legitimacy of using computers in the teaching process. Experience, but most of all, awareness of the needs and requirements toward designers made the Professor side with academics who were favourable to IT tools. For if students' predispositions, resulting from personality traits, induce them to use intuitive and not analytical techniques in their work, then the attractiveness of a computer, juxtaposed with the parameterization of the developed ideas necessary in working with it and the necessary verification of many technical and technological limitations, would inadvertently develop “hard” thinking techniques in design. Therefore, it can be assumed that applications supporting design with the need to respect rules, norms, regulations and guidelines encoded in their algorithms, teach and familiarize the student with analytical methods of work.

The Professor knew this, so he did not fight with this tool; he only paid attention to using it when it becomes indispensable. At the same time, he took care of developing students' manual skills and required writing down thoughts by hand drawing and modeling on a reduced scale. This issue became his particular concern when digital models, being easier to create, began to replace traditional forms of notation, communication and testing. Ending his speech, the Professor drew attention to an apparently obvious but essential aspect, the “awareness of visual relations”. Signalling this vital part in the process of educating the designer at an art academy, he



w skali zredukowanej. Stało się to jego szczególną troską, kiedy modele cyfrowe, jako łatwiejsze do wykonania, zaczęły wypierać analogowe formy zapisu, komunikacji i testów. Kończąc swoje wystąpienie, Profesor zwrócił uwagę na aspekt – pozornie oczywisty, ale ważny – na „świadomość relacji wizualnych”. Sygnalizując ten szczególnie istotny wątek w procesie kształcenia projektanta na uczelni artystycznej, znów odwołał się do materiałów ze wspomnianego już seminarium, dotyczącego metodyki kształcenia projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym, które odbyło się w Kazimierzu w roku 1970.<sup>19</sup>

### Program podstaw plastycznych

#### Elementy

„Jestem przekonany, że każdy człowiek potrafi wymyślić formę. Problemem nie jest więc posiadanie zdolności artystycznych ale raczej znalezienie klucza, który pozwoliłby je wyzwolić”.<sup>20</sup>

Tak pisał Walter Gropius, założyciel szkoły Bauhausu, dzieląc się swoimi refleksjami na temat metod kształcenia w esejach napisanych przeszło pół wieku temu. W rozdziałach dotyczących kształcenia w zakresie projektowania i metod uczenia podkreślał, a może apelował o spójność działań w procesie kształcenia, pisząc: „(...) spójność podejścia do nauki staje się arcyważna. Wtedy bowiem uczeń, przytłoczony wzajemnie wykluczającymi się sędami o świecie, głoszonymi przez ośrodki wyższej edukacji, jest niebezpiecznie blisko popadnięcia w apatię i cynizm. Aby temu zapobiec,

again referred to the materials from the seminar mentioned above on the methodology of educating designers in institutions of higher artistic education, which took place in Kazimierz in 1970.<sup>19</sup>

### Basics of art programme

#### Elements

“I believe that every healthy human being is capable of conceiving form. The problem seems to me not at all one of existence of creative ability but more of finding the key to release it.”<sup>20</sup>

This is what Walter Gropius, the founder of the Bauhaus school, wrote, sharing his reflections on the methods of teaching in his essays written over half a century ago. In the chapters on educational background in design and teaching methods, he emphasized, or perhaps called for, the consistency of activities in the educational process, writing: “(...) for this part of his training consistency of approach in his studies is imperative. Overwhelmed by the profusion of contradictory opinions about the world at large as they are offered by institutions of higher learning he is in danger of becoming apathetic or cynical unless his educators present him with a definite and, as it were, unilateral curriculum which should not change its direction until a certain maturity is reached and a conviction has been formed. The objection that such a consistent method would be too one-sided is not valid, for only he who has understood really well one way of thinking will be able to compare it to

<sup>19</sup> Opracowanie zbiorowe. *Tezy do dyskusji o metodyce kształcenia wstępnego*. Wydawnictwo ASP Warszawa. 1970.

<sup>20</sup> W. Gropius. *Pełnia architektury*, Kraków 2014. Wydawnictwo Karakter. str. 66.

<sup>19</sup> A collective work, *Tezy do dyskusji...*, op. cit.

<sup>20</sup> W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, Krakow, 2014, Wydawnictwo Karakter, p. 66.

nauczyciel musi zapoznać go z jasno określonym i w pewnym sensie jednostronnym programem nauczania, którego kierunek powinien pozostać niezmienny aż do osiągnięcia swoistej dojrzałości oraz uformowania poglądów. Twierdzenie, iż tak spójna metoda może być zbyt jednowymiarowa, jest nieuzasadnione – tylko dzięki dogłębnemu zrozumieniu jednego sposobu myślenia możliwe jest późniejsze zestawianie go z innymi oraz dokonywanie inteligentnej selekcji elementów przydatnych we własnej pracy twórczej”.<sup>21</sup>

W dalszej części eseju Gropius podkreśla wagę poznania jednorodnego „podejścia” do procesu kształcenia, porównując je do koncentrycznego usłojenia drzewa. W każdym kręgu zakres zagadnień powinien być pełny, umiejętnie, stopniowo nasycany i poszerzany, a także uszczegóławiany we wszystkich dyscyplinach koniecznych do pełnego wykształcenia. Od początku kompleksowość, przejawiająca się w nieustannym „zazębieniu się wiedzy i doświadczeń”, jest gwarantem budowania świadomości projektowej uczniów. Nie bez powodu myśli Gropiusa przytaczane są w kontekście budowania programów kształcenia projektantów. Początki nauki projektowania na uczelni, którą ukończył Professor, współtworzył w późnych latach 40. i 50. ubiegłego wieku jego „mistrz” Professor Włodzimierz Padlewski, który niejednokrotnie powoływał się w swoich wypowiedziach (m.in. w zarejestrowanych i opublikowanych w książce jemu poświęconej)<sup>22</sup> na idee, które wywarły wpływ na jego pokolenie „(...) architektura bazowała na nowych programach.

<sup>21</sup> Tamże, str. 73.

<sup>22</sup> Opracowanie zbiorowe pod red. H. Bilewicza. *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka*. Wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Gdańsk 2008.

Prof. Edmund Homa w czasie zajęć na Wydziale architektury i wzornictwa, lata 80. XX w., fot. Witold Węgrzyn, z Archiwum ASP Gdańsk.

Prof. Edmund Homa during classes at the Faculty of Architecture and Design, 1980s, photo: Witold Węgrzyn, from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.



other ways of thinking and to select elements from them intelligently for his own creative attempts.”<sup>21</sup>

Later in the essay, Gropius emphasized the importance of the teaching of a method of approach, comparing it to the annual rings of a tree growing concentrically. In each ring, the scope of issues should be all-embracing, skillfully and gradually increasing in intensity and detail in all disciplines necessary for full education. From the very beginning, comprehensiveness manifested in the constant “integration of knowledge and experience” guarantees building students’ design

<sup>21</sup> Ibid., p. 73.

To, co powstawało w Niemczech, w tych szkołach, nazywało się „Gropiusy” i tak dalej. Oni przecież nie przerabiali, tylko tworzyli. Jak tworzyli? Na nowych fundamentach, nowych założeniach, szerszych, uzupełnionych? – nie powiem, że zupełnie innych (niektóre były zupełnie takie same), ale nowych, ponieważ niedocenianych wcześniej. A kto dziś prowadzi Wydział Architektury? Pewnie nasi wychowankowie. Oni coś z nas mają. A co nowego wprowadzili? Na pewno musieli coś wprowadzić, czego myśmy jeszcze nie wiedzieli. Na pewno musieli coś zrobić, bo życie nie stoi w miejscu”.<sup>23</sup>

Taka kontynuacja idei, dotyczących projektowania i uczenia projektowania, przejawiała się w programach realizowanych na kierunkach projektowych związanych z uczelniami artystycznymi. To niewątpliwa ciągłość, podlegająca fluktuacjom, ale świadoma wartości niewzruszonych, stałych. Dał temu wyraz Profesor Homa przy tworzeniu założeń ideowych do programu kształcenia. „W dążeniu do osiągnięcia postępu dydaktycznego i uzyskania lepszych wyników w pracy ze studentami należałoby ustalić ewentualne zasady skonsolidowanego działania w zakresie ujednoczenia kryteriów oceny, doboru tematów i przyjęcia obowiązującej formuły, opartej na dyscyplinie projektowania przemysłowego”.<sup>24</sup>

To sformułowania bardzo bliskie „spójności”, o której pisał Gropius. O tych problemach dyskutowano w czasach aktywności zawodowej Profesora, nie tylko na rodzimym Wydziale ale i szerzej, na seminariach międzyuczelnianych. Wzmiankowane już seminarium, dotyczące metodyki kształcenia

awareness. It is not without a reason that Gropius's thoughts are presented in the context of building teaching programmes for designers. The beginnings of design education at the academy, which the Professor graduated from, were co-created in the late 1940's and 1950's by his “master” Professor Włodzimierz Padlewski, who often referred in his statements (including those recorded and published in a book devoted to him)<sup>22</sup> to the ideas that influenced his generation “(...) architecture was based on new programmes. What was created in Germany, in these schools, was called “Gropiuses” and so on. After all, they did not just rework existing programmes but created new ones. How did they create? On new foundations, new assumptions, wider, supplemented - not to say that completely different (some were completely the same) but new, because not appreciated before. And who is running the Faculty of Architecture today? Probably our pupils. They have something of us. And what new have they introduced? Surely they had to introduce something that we had not known yet. They definitely must have done something because life does not stand still.”<sup>23</sup>

Such a continuation of the ideas concerning design and teaching design manifested itself in the programmes implemented in design faculties at art academies. It is undoubtedly a continuity, subject to fluctuations, but aware of the unshakable and constant values. This idea was expressed by Professor Homa when creating ideological assumptions for his teaching programme. “In order to achieve didactic progress and obtain better results in

22 A collective work edited by H. Bilewicz, *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka*, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych in Gdańsk, Gdańsk, 2008.

23 Ibid., p. 78 .

23 Tamże. str. 78.

24 E. Homa, *Rozważania o metodzie. op. cit.*

projektantów w wyższym szkolnictwie artystycznym, które odbyło się w 1970 roku w Kazimierzu, było forum, na którym trzy ośrodki akademickie przedstawiły przygotowane wcześniej tezy dotyczące przede wszystkim kształcenia wstępnego. Inicjatorem był profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Lech Tomaszewski, który po powrocie z posiedzenia Education Commission ICSID (Komisji Szkolnictwa Międzynarodowego Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych), które miało miejsce w Londynie w kwietniu 1969 roku, już w maju tego samego roku zaproponował Zarządowi Szkół Artystycznych zorganizowanie międzynarodowego seminarium pod auspicjami warszawskiej ASP. Lech Tomaszewski podjął się funkcji przewodniczącego Komitetu organizacyjnego – przygotowania trwały przeszło rok... Jako temat rozważań seminaryjnych przyjęto program i realizację zajęć, zwanych podstawami projektowania.<sup>25</sup>

Trzy ośrodki akademickie: gdański, krakowski i warszawski – to wspólne wytyczne, różne doświadczenia i odmienne tezy. Zaś ich szczegółowa analiza, to materiał na odrębne opracowanie. Trzy programy bardzo różnie zarysowane. Program warszawski – eksponujący eksperymentowanie jako metodę poznawania zjawisk i zasad, jakie nimi kierują, opisywał precyzyjnie sposoby przeprowadzania eksperymentów i warunki, w jakich mają się odbywać, aby zapewnić powtarzalność. „Celem zajęć z podstaw projektowania jest uświadomienie prawideł widzenia oraz takie ukierunkowanie indywidualnych przekonań, ażeby w momencie subiektywnych

working with students, it would be necessary to establish possible principles of consolidated action in unifying the evaluation criteria, selecting topics and adopting a binding formula, based on the discipline of industrial design...”<sup>24</sup>

These statements are very close to the “consistency” that Gropius wrote about. These problems were discussed throughout the Professor’s career, not only at his Faculty but more broadly, at inter-university seminars. The seminar mentioned above on the methodology of educating designers in institutions of higher artistic education, which took place in Kazimierz in 1970, was a forum where three academic centres presented previously prepared theses concerning, above all, initial education. The initiator was Lech Tomaszewski, Professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw, who, after returning from the meeting of the Education Commission of International Council of Societies of Industrial Designers, which took place in London in April 1969, proposed to the Board of Artistic Schools to organize an international seminar under the auspices of the Warsaw Academy of Fine Arts. Lech Tomaszewski took on the role of the chairman of the organizing committee - the preparations lasted over a year... The programme and conducting classes, called the basics of design, were adopted as the topic of the seminar.<sup>25</sup>

Three academic centres: Gdańsk, Krakow and Warsaw had common guidelines, different experiences and different theses. Their detailed analysis is material for a separate study.

25 L. Tomaszewski, *Geometryczne i funkcjonalne cechy powierzchni jednostronnych*, Zeszyty Naukowe ASP Warszawa, 1985.

24 E. Homa, *Rozważania o metodzie*, Paper presented at the Polish Furniture Symposium in Gdańsk, 2001.

25 L. Tomaszewski, *Geometryczne i funkcjonalne cechy powierzchni jednostronnych*, Zeszyty Naukowe ASP, Warsaw, 1985.

decyzji projektowych obydwie te czynniki były w zgodzie z zasadami fizycznego kształtowania form. (...) Tematyka zajęć dotyczy więc poznawania obiektywnych prawidłowości budowy form, głównie w aspekcie kształtu, raz od strony procesów fizycznych, raz od strony ich wizualnego odbioru. Eksperymenty w obu grupach wykorzystywane są odpowiednio do indywidualnych prób świadomego kierowania procesami fizycznym, dla uzyskiwania założonych form oraz do indywidualnej transpozycji plastycznej – analizy i syntezy form”.<sup>26</sup>

Opracowanie krakowskie – było opisem „metody projektu” opartej o zasady problemowego formułowania tematów zadań i zespołowości w pracy, ale o zindywidualizowanym dochodzeniu do rozwiązania. Proces dydaktyczny został scharakteryzowany w sposób uporządkowany – sformalizowanym językiem – jako „(...) informacja składająca się z następujących części: zbudowanie aparatu pobierającego i przekształcającego informacje, pobieranie informacji, przekształcanie informacji, przekazywanie informacji. Zbudowanie aparatu pobierającego i przekształcającego informacje rozumie się jako kształcenie podstawowe. Występują w nim – rzecz jasna – wątki pozostałych procesów. Kształcenie podstawowe jest procesem pośredniczącym, polegającym na budowaniu struktury umysłowej studenta i poprzedzającym część dydaktyki, którą nazwałbym pragmatyką projektowania”.<sup>27</sup>

Tezy zawarte w gdańskim opracowaniu precyzyjnie opisują problematykę, jaka powinna zostać zrealizowana na wstępnym etapie nauki oraz zagadnienia, jakie za jej sprawą

The three programmes were outlined very differently. The Warsaw programme - exposing experiments as a method of learning about phenomena and the principles that guide them, precisely described how experiments should be carried out and listed the conditions in which they were to take place to ensure repeatability. “The aim of the course on the basics of design is to make students aware of the principles of vision and to orient individual beliefs in such a way that, at the time of subjective design decisions, both these factors are in accordance with the principles of physical shaping of forms. (...) Therefore, the subject matter of the classes is learning about the objective regularities of the structure of forms, mainly in terms of shape, sometimes in terms of physical processes, sometimes in terms of their visual reception. The experiments in both groups are used appropriately for individual attempts to manage physical processes consciously, and to obtain the assumed forms and for individual artistic transposition - analysis and synthesis of forms.”<sup>26</sup>

The Krakow programme described the “design method”, based on the principles of problematic formulation of the topics of tasks and teamwork at work, but with an individualized approach to a solution. The teaching process was characterized in an orderly manner using a formalized language as “(...) information consisting of the following parts: building an apparatus for collecting and transforming information, retrieving information, transforming information, transmitting information. Building an apparatus for collecting and transforming information is understood as basic education. There are, of

26 Opracowanie zbiorowe. *Tezy do dyskusji o metodyce kształcenia wstępnego*. Wydawnictwo ASP Warszawa. 1970. Str. 50

27 A. Pawłowski. *Inicjacje*. Wydział Form Przemysłowych ASP im. Jana Matejki w Krakowie. Kraków 2001, str.69.

26 A collective work, *Tezy do dyskusji...*, op. cit., p. 50.



zostaną przećwiczone. „(...) zakres problematyki podstaw projektowania ograniczono w zasadzie do zagadnień: kontrastu, transformacji (na płaszczyźnie i w przestrzeni), przy stopniowym wprowadzaniu elementów formy, światła i barwy, ruchu. W procesie dydaktycznym szczególną uwagę przywiązuje się do rozwijania otwartej wyobraźni twórczej, przy równoczesnym kształceniu logicznego i zwiększonego formułowania myśli, rozwijania wyobraźni przestrzennej, oraz umiejętności prezentacji wizualnej”.<sup>28</sup>

Trzy koncepcje programowe łączy poznawczy charakter i otwarta forma, jako pochodna rozumienia pojęcia kształcenia w opozycji do pojęcia nauczania. „Kształcenia jako procesu, w którym kształcący się nabiera umiejętności przekształcania informacji”.<sup>29</sup>

Większość zagadnień dotyczyła problematyki struktur wizualnych, ale w taki sposób, aby zwrócić uwagę na zależności od problemów różnego czasu i różnej przestrzeni, wynikających z różnorodnych przejawów życia. Znamienne jest to, że przywołując myśli profesorów tamtej epoki, dostrzec możemy wspólny dla nich rys – niezależnie czy wczytujemy się w treści zapisane przez prof. Lecha Tomaszewskiego, prof. Oskara Hansena, prof. Andrzeja Pawłowskiego, prof. Adama Haupta, prof. Bolesława Petryckiego, czy prof. Edmunda Homę.

To dowód istnienia paradygmatu, stanowiącego podwaliny śmiałych, różnorodnych sposobów dochodzenia do jednoznacznie zdefiniowanego celu, a jednocześnie chroniącego przed „ślepyimi zaułkami”. Opracowania

course, parts of other processes in it. Basic education is an intermediary process consisting in building the mental structure of the student and preceding the didactic part, which I would call the design pragmatics.”<sup>27</sup>

The theses included in the Gdańsk programme precisely describe the issues that should be implemented at the initial stage of learning and the issues that will be practised thanks to it. “(...) the scope of the problems of the basics of design was limited to the issues of: contrast, transformation (on the plane and in space) with the gradual introduction of elements of form, light and colour, and movement. In the teaching process, special attention is paid to developing a free creative imagination, while at the same time training logical and concise formulation of thoughts, developing spatial imagination, and visual presentation skills.”<sup>28</sup>

The three programme concepts are linked by a cognitive character and an open form, as a derivative of understanding the concept of education as opposed to the concept of teaching. “Education as a process in which the learner acquires the ability to transform information.”<sup>29</sup>

Most of the issues concerned the matters of visual structures, but in such a way as to draw attention to the dependence of the problems of a different time and different space, resulting from various manifestations of life. It is significant that by recalling the thoughts of the professors of that era, we can see a common feature characteristic of them - regardless of whether we read the works written by

28 E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia. 2009.

29 A. Pawłowski. *Op.cit.*, str.175

27 A. Pawłowski, *op. cit.*, p. 69.

28 E. Homa, *A collection of materials...*, *op. cit.*

29 A. Pawłowski, *op. cit.*, p. 175.



powstały w wieloosobowych zespołach, których członkowie w sposób metodyczny wyprawiali z toczących się dyskusji własne wnioski i wprowadzali je w życie w postaci indywidualnie formułowanych programów, prowadzonych przez siebie pracowni. System kształcenia był spójny i różnorodny jednocześnie.

Profesor Homa tak pisał o swoim wkładzie w ten proces: „Był to dla mnie okres bardzo wytężonej pracy, ponieważ oprócz pracowni projektowania mebla na III roku prowadziłem równoległe pracownię elementu na II roku studiów, której program dydaktyczny obejmował m.in. wstępne ćwiczenia w zakresie podstaw projektowania, nawiązujące do problematyki zadań w pracowniach projektowania kierunkowego na wyższych latach”.<sup>30</sup>

Program kształcenia dla pracowni podstaw plastycznych był zbiorem ćwiczeń o narastającym sukcesywnie stopniu trudności. Dotyczyły one przede wszystkim problematyki pozwalającej na zrozumienie zasad kształtowania formy wizualnej. Program podstaw projektowania, realizowany na pierwszym roku, skupiony był na budowaniu wiedzy z zakresu wielu nauk, ze szczególnym uwzględnieniem geometrii wykreślnej, statyki, wytrzymałości materiałów, logiki matematycznej, psychologii widzenia, morfologii, filozofii oraz na działaniach abstrakcyjno-formalnych w obrębie zagadnień: kontrastu, transformacji (na płaszczyźnie i w przestrzeni).

Program dla drugiego roku, w którego realizację zaangażowany był prof. Edmund Homa, wprowadzał zagadnienia

Prof. Lech Tomaszewski, Prof. Oskar Hansen, Prof. Andrzej Pawłowski, Prof. Adam Haupt, Prof. Bolesław Petrycki or Prof. Edmund Homa.

This observation testifies to the existence of a paradigm, which is the basis for bold, various ways of achieving a clearly defined goal, and at the same time, protecting against “dead ends”. The studies were created in multi-person teams, whose members methodically derived their own conclusions from the ongoing discussions and implemented them in the form of individually formulated programmes of their studios. The education system was coherent and diverse at the same time.

Professor Homa wrote about his contribution to this process in the following way: “It was a period of arduous work for me, because, in addition to the furniture design studio in the third year, I ran the element studio in the second year of study, the teaching programme of which included introductory classes on the basics of design, referring to the topics of assignments in the field-specific design studios in senior years.”<sup>30</sup>

The teaching programme for the studio of art basics was a set of exercises with a successively increasing degree of difficulty that mainly concerned the issues that allowed to understand the principles of shaping the visual form. The basics of design programme taught in the first year was focused on building knowledge in the field of many sciences, with a particular emphasis on descriptive geometry, statics, the strength of materials, mathematical logic, the psychology of vision, morphology, philosophy, and on abstract and formal activities within the scope

<sup>30</sup> E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia. 2009.

<sup>30</sup> E. Homa, *A collection of materials...*, op. cit.

materiałowo-konstrukcyjne i funkcjonalno-kompozycyjne. Miał na celu budowanie świadomości wizualnej poprzez rozwijanie wyobraźni przestrzennej i umiejętności organizowania pola widzenia oraz nauki zasad kompozycji w aspekcie kontrastu, skali, proporcji i modularności. Zagadnienia służyły rozbudzaniu wrażliwości na problematykę dotyczącą notacji sytuacji, poprzez obserwację natury, interpretację zachodzących w niej zjawisk i wczytywanie się w prawidłowości w niej występujące oraz zrozumienie wielokierunkowych relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem, materią a środowiskiem. Zamierzeniem tym towarzyszyło wnikliwe analizowanie i logiczne wyciąganie wniosków wynikających z przemyśleń oraz ich syntetyzowanie i respektowanie wywiezionych z syntezy czynników determinujących rozwiązanie zdefiniowanego problemu projektowego.<sup>31</sup> Były to opracowania rysunkowo-modelowe z zakresu tworzenia struktur przy użyciu kształtek, czyli układy przestrzenne, złożone z wielu elementów oraz kompozycje płaskie, traktowane jako swoista forma ornamentów. Przyświecała im myśl zapisana w tezach do dyskusji, przedstawionych m.in. przez zespół warszawski na seminarium metodyki kształcenia. „Świadomość relacji wizualnych wynika ze znajomości obiektywnych prawideł widzenia oraz indywidualnych przekonań kształtujących się w określonych warunkach kultury wizualnej i ogólnej”.<sup>32</sup>

Przedmiotem ćwiczeń stały się: złącza inspirowane połączeniami, zamkami oraz

of contrast, and transformation (on the plane and in space).

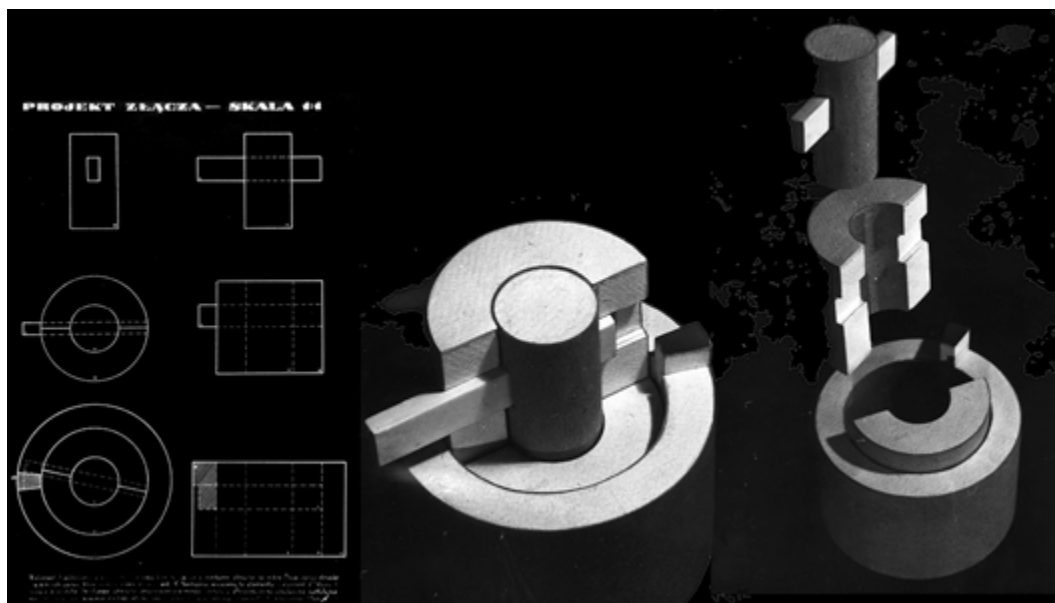
The programme for the second year, in the implementation of which Prof. Edmund Homa was involved, introduced the issues of material and construction as well as function and composition. It aimed to build visual awareness by developing spatial imagination and the ability to organize the field of view as well as learning the rules of composition in terms of contrast, scale, proportion and modularity. The issues served to awaken sensitivity to the problems of notation of the situation through the observation of nature, the interpretation of phenomena occurring in it and reading the regularities occurring in it, as well as understanding the multidirectional relations between man, matter and the environment. These aims were accompanied by a thorough analysis and logical derivation of conclusions resulting from the reflections, as well as their synthesis and respect for the factors derived from the synthesis that determine the solution of a defined design problem.<sup>31</sup> These were drawing and model studies in the field of creating structures with the use of mouldings, i.e. spatial arrangements, composed of many elements and flat compositions, treated as a specific form of ornaments. They were guided by the thought contained in theses for discussions presented by the Warsaw team at the education methodology seminar. “Awareness of visual relations results from the knowledge of the objective rules of vision and individual beliefs shaped in certain conditions of visual and general culture.”<sup>32</sup>

31 Na podstawie: *Program dydaktyczny Pracowni Projektowania Elementu w Katedrze Projektowania Wstępnego* opracowanego przez st. wykł. E. Homę, Gdańsk, 1974.

32 Opracowanie zbiorowe *Tezy do dyskusji o metodyce kształcenia wstępnego*. Wydawnictwo ASP Warszawa, 1970.

31 Based on the document *Program dydaktyczny Pracowni Projektowania Elementu w Katedrze Projektowania Wstępnego* opracowanego przez st.wykl. E.Homę, Gdańsk, 1974.

32 A collective work, *Tezy do dyskusji...*, op. cit.



#### ZŁĄCZA

Przy projektowaniu złącza należy uwzględnić możliwość łączenia co najmniej dwóch elementów za pomocą trzeciego, blokowanego z pozostałymi przez zazębienie, rozpieranie, zaciskanie i wczepianie. Zadania na projekt złącza zostaje poprzedzone poszukiwaniem złączy o różnorodnym zastosowaniu, wykonanych z różnych materiałów i realizujących odmienne typy łączenia co najmniej dwóch elementów struktury.

#### CONNECTORS

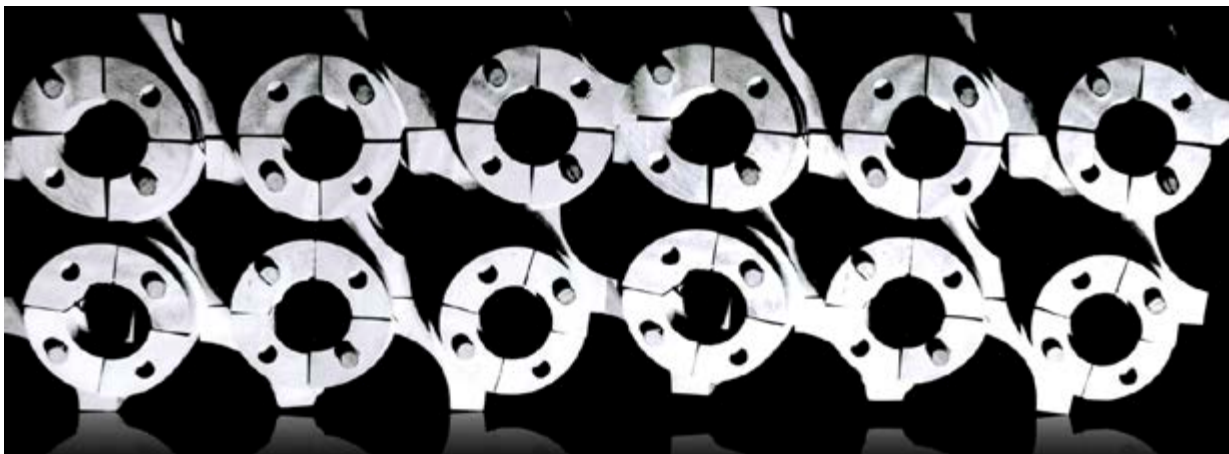
When designing a connector, one should take into account the possibility of connecting at least two elements with the use of a third one, locked with the others by meshing, expansion, clamping and engagement. The task for designing a connector is preceded by the search for connectors of various applications, made of different materials and implementing different types of joining at least two structure elements.

zapinkami obecnymi w kulturze materialnej, układanki o cechach ornamentu płaskiego i przestrzennego, modułowe formy zabawowe abstrakcyjne lub animalistyczne, spontaniczne bądź uporządkowane układy przestrzenne. Ćwiczenia utrzymane były w pewnej konwencji umowności, przez unikanie rozwiązań dosłownych, ograniczających inwencję (umowność skali, zastępcze materiały, geometryzacja form).

Analizując problemy zdefiniowane w treści opisującej poszczególne ćwiczenia i dyskutowane podczas konsultacji ze studentami, uwagę zwracają zagadnienia wynikające z kształcenia architektonicznego. Program przedmiotu powstawał w okresie, kiedy nie było jeszcze kierunku wzornictwa przemysłowego na Uczelni, a Wydział nosił nazwę

The subjects of exercises included connectors inspired by connections, locks and clasps present in material culture, puzzles with the features of a flat and spatial ornament, modular abstract or animalistic play forms, spontaneous or ordered spatial arrangements. The exercises were maintained in a specific conventionality by avoiding literal solutions, limiting invention (conventionality of the scale, substitute materials, geometrization of forms).

When analyzing the problems defined in the descriptions of individual exercises and discussed during consultations with students, the issues related to architectural education draw attention. The curriculum of the course was created when the field of study of industrial design had not existed at the Academy,

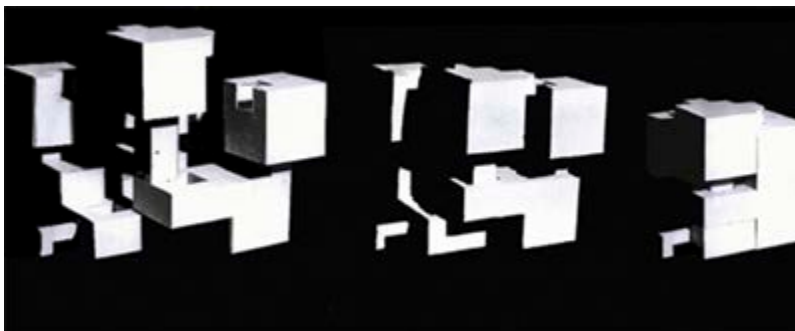


#### UKŁADANKA

Kompozycje oparte na układach symetrii osiowej oraz układach dośrodkowych, płaskich i przestrzennych, nawiązując do metody wielowariantowej, stosowanej w kombinatoryce.

#### JIGSAW PUZZLE

Compositions based on axial symmetry systems and centripetal, plane and spatial systems referring to the multivariant method used in combinatorics.

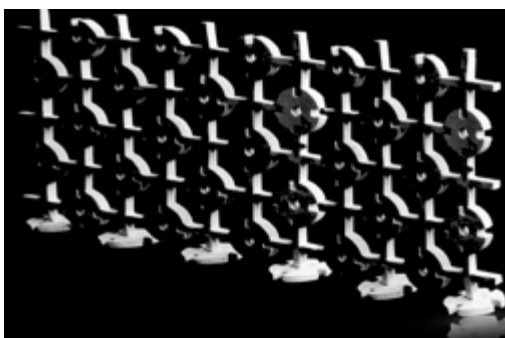


#### ZŁĄCZA

W ramach tego ćwiczenia zostają zebrane i usystematyzowane przykłady istniejących złączy o podobnych cechach konstrukcyjnych z zakresu danego rzemiosła. Do własnego rozwiązania projektowego przystępuje się po dokonaniu wyboru jednego, albo kilku przykładów i przetworzeniu ich na złącze o innym przeznaczeniu.

#### CONNECTORS

In this exercise, examples of existing connectors with similar design features for a given craft are collected and systematized. It is only after selecting one or more examples and transforming them into a connector for a different purpose that one begins to design their own solution.

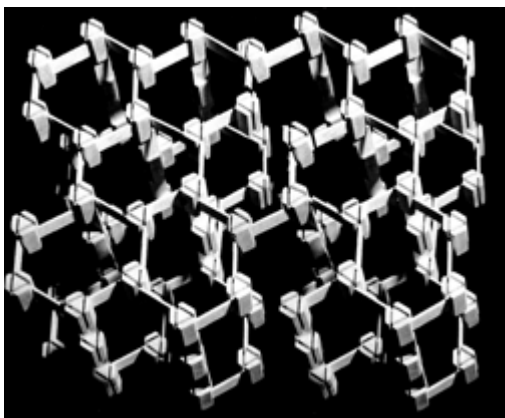


#### UKŁADANKA

Ćwiczenie rozwija wyobraźnię przestrzenną i wprowadza – poprzez zwielokrotnione układy elementów – do tworzenia całych struktur, w których występują powtarzalne formy, barwy i faktury.

#### JIGSAW PUZZLE

The exercise develops spatial imagination and introduces, through the multiplied systems of elements, to creating entire structures, including repetitive forms, colours and textures.

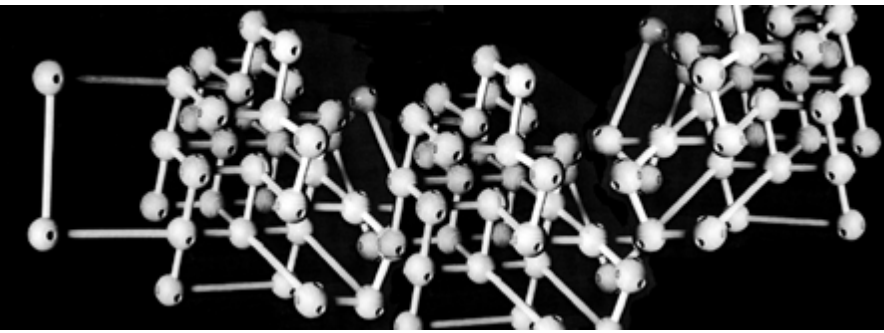


#### UKŁADANKA

Ćwiczenie polega na podziale bryły oraz utworzeniu z tych elementów kompozycji płaskich i przestrzennych, zwartych lub rozproszonych na przyjętej siatce modularnej. Należy przewidzieć możliwość łączenia elementów ze sobą.

#### JIGSAW PUZZLE

The exercise consists in dividing a solid and creating flat and spatial, compact or dispersed compositions from these elements on the adopted modular mesh. The student should provide for the possibility of connecting elements with each other.

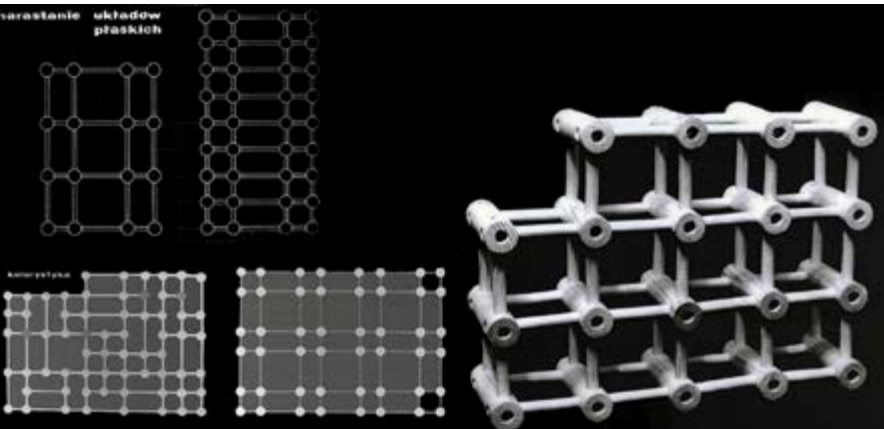


**UKŁADANKA**

Ćwiczenie wykorzystujące modele wiązań atomów, dopuszczające łączenia spontaniczne.

**JIGSAW PUZZLE**

An exercise using atomic bond models allowing for spontaneous joining.



**MODUŁOWE FORMY ZABAWOWE**

jako rozwinięcie zadania abstrakcyjnej, geometrycznie uporządkowanej układanki.

**MODULAR PLAY FORMS**

as an extension of the task on an abstract geometrically ordered jigsaw puzzle.



**MODUŁOWE FORMY ZABAWOWE**

Nadawanie cech użytkowych strukturom abstrakcyjnym, poprzez zdefiniowanie skali elementów składowych.

**MODULAR PLAY FORMS**

Giving functional features to abstract structures by defining the scale of components.



**MUŁIPIKOWANA ZABAWKA ANIMALISTYCZNA**

Ćwiczenie poprzedzała analiza rysunkowa form zoomorficznych prowadząca do zdefiniowania prostych form przestrzennych, których multiplikacja tworzyła strukturę o cechach animalistycznych

**MULTIPLE ANIMALISTIC TOY**

The exercise was preceded by a drawing analysis of zoomorphic forms leading to the definition of simple spatial forms the multiplication of which created a structure with animalistic features.



**MUŁIPIKOWANA ZABAWKA ANIMALISTYCZNA**

Wykonanie zabawki z miękkich elementów, które można by łączyć w odpowiednie zestawy figur zwierzęcych, a następnie przekształcać je, używając tych samych (elementów) części składowych, bądź dodatkowych, w obiekt budujący analogiczne skojarzenia, jednak o odmiennych cechach zoomorficznych".

**MULTIPLE ANIMALISTIC TOY**

Making a toy from soft elements that could be combined into appropriate sets of animal figures, and then transformed using the same (elements) components or additional parts into an object that builds analogous associations, but with different zoomorphic features.



Projektowania Plastycznego. Z tego wynikał zapewne tak szeroki zakres zagadnień: a) zachowanie wierności odwzorowania rzutowego bryły o skomplikowanej konfiguracji przestrzennej, w ujęciu perspektywnym; b) zastosowanie złudzenia optycznego dla wywołania wrażenia zmiany kształtu; c) budowanie układów przy zastosowaniu symetrii i przesunięć; d) transformacja układów modularnych na płaszczyźnie; e) ujawnienie zależności zagęszczania i rozrzedzania układu od kombinacji modułów i usytuowania znaku w polu modułu; f) budowanie kontrastów przez zakłócenie rytmów; g) zunifikowanie elementów konstrukcyjnych; h) budowanie elementów powtarzalnych w kompozycji przestrzennej; i) wyrażenie znaczeń umownych za pomocą formy; j) analizowanie procesów dynamicznych, k) rozbudzenie wyobraźni abstrakcyjnej.

Tak opisana problematyka miała za zadanie zobrazowanie studentowi, na wstępnym etapie kształcenia, pól potencjalnej ekspresji oraz metod i narzędzi przydatnych do jej wyrażania. Struktura przedmiotu (nadanie struktury) czytelnie wyrażona za pośrednictwem znaków (w świecie abstrakcji najpełniej za pośrednictwem zasad matematycznych) materializuje się w formie, decydując o jej dynamice. Forma wyraża wartości plastyczne: ekspresję sił, efekt ruchu, deformację i dematerializację, przenikanie przestrzeni... – zagadnienia projektowe sytuujące się na przecięciu pomiędzy abstrakcją a konkretem, myślą a realizacją, teorią a praktyką, tak szerokie, że wręcz niemożliwe do opanowania w ramach kursu... Jednak inicjowały one wolę poznania i chęć dalszego działania, rozbudzały ciekawość. Poprzez opisanie jasnymi i konkretnymi

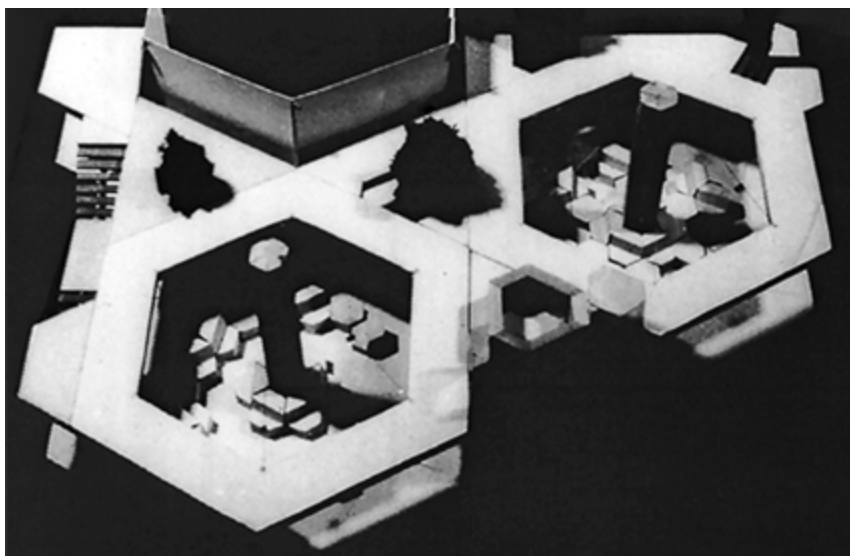
and the Faculty was called Artistic Design. That is probably the reason for such a wide range of issues included in the programme: a) maintaining the fidelity when representing a projection of a solid with a complex spatial configuration in perspective, b) using an optical illusion to create the impression of a shape change, c) building layouts using symmetry and displacement, d) transformation of modular systems on a plane, e) exposure of the dependence of compaction and dilution of the system on the combination of modules and the location of the sign in the module field, f) building contrasts by disrupting rhythms, g) unifying structural elements, h) building repetitive elements in spatial composition, i) expressing conventional meanings using a form, j) analyzing dynamic processes, k) awakening of abstract imagination.

Described in such a way, the topics were to illustrate to the student at the initial stage of education the fields of potential expression as well as the methods and tools useful for expressing it. The structure of an object (forming a structure), clearly expressed through signs (in the world of abstraction most fully through mathematical principles), materializes in the form, deciding about its dynamics. The form expresses plastic values: the expression of forces, the effect of movement, deformation and dematerialization, the penetration of space ... - design issues situated at the intersection between abstraction and concrete, thought and implementation, theory and practice, so broad that they are impossible to be mastered within the course ... However, they initiated the will to learn and the willingness to continue acting; aroused curiosity. By describing them with clear and



kryteriami, pozwalały na wiele różnorodnych odpowiedzi. Dodatkowo, konfrontacja własnej, autorskiej odpowiedzi projektowej z innymi – odmiennymi – skutkująca nieustającym wartościowaniem i oceną jej trafności na każdym etapie pracy, była bardzo skuteczną formą nauki.

specific criteria, they allowed for many different answers. Also, the confrontation of one's own, original design response with others, different ideas, resulting in constant evaluation and assessment of its accuracy at every stage of work, was a very effective form of learning.



**ĆWICZENIE PROJEKTOWE**

w zakresie kształtowania funkcji rozrywki w barach nocnych i klubach środowiskowych, usytuowanych na wyznaczonej powierzchni (otwartej lub zamkniętej).

**DESIGN EXERCISE**

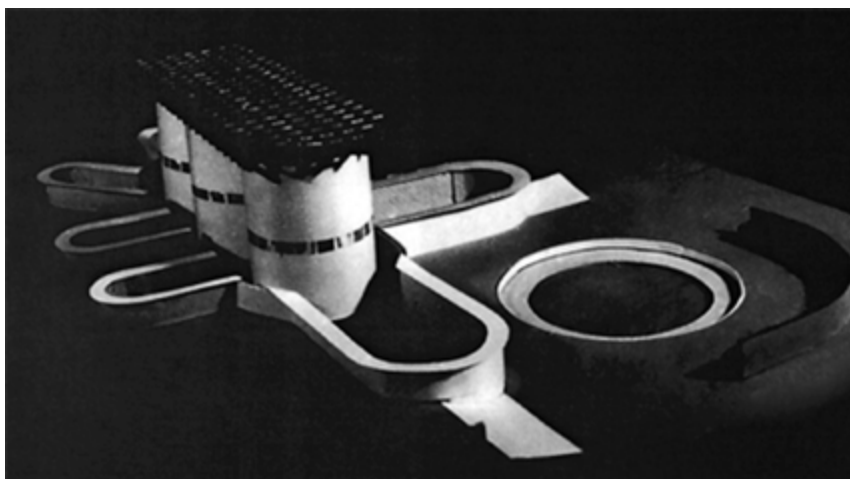
on shaping the entertainment function in night bars and community clubs located on a designated area (open or closed).

**ZDEFINIOWANIE STREF FUNKCJONALNYCH**

dotyczących konsumpcji, wypoczynku i zabawy, a następnie wyposażenie ich w elementy stałe i ruchome, utrzymując całość w odpowiedniej konwencji stylistycznej, nadając im charakter zgodny z przeznaczeniem.

**DEFINING FUNCTIONAL ZONES**

related to dining, leisure and fun, and then equipping them with fixed and movable elements, maintaining the whole in an appropriate stylistic convention, giving them a character consistent with their intended use.



### Program Projektowania Kierunkowego i Specjalistycznego

Większą część aktywnego życia zawodowego poświęcił Profesor projektowaniu mebli siedziskowych i kształceniu w tym zakresie studentów. W zasobach archiwalnych Zakładu Artystyczno-Naukowego Architektury PWSSP w Gdańsku z okresu lat pięćdziesiątych – lat studiów Edmunda Homy – znajdujemy rysunki i fotografie różnego typu mebli siedziskowych. Wskazują one na poszukiwania wyróżników, indywidualizujących poszczególne fotele, krzesła czy taborety. Od inspirowanych zydłami, przez reminiscencje biedermeierowskie, po rozszerzone funkcjonalności modernistycznego pochodzenia. O procesie projektowym tamtego okresu Profesor pisał, że był „(...) pozbawiony podstaw naukowych i bazy badawczej, opierający się wyłącznie na działaniach intuicyjnych. W przypadku mebli siedziskowych stosowano zasadę typu „constans” zapożyczoną prawdopodobnie z innej dziedziny sztuki”.<sup>33</sup> W latach sześćdziesiątych powstała Pracownia Projektowania Mebla Przemysłowego, którą poprowadził inicjator i założyciel wspomnianych powyżej zakładów artystycznych, prof. Włodzimierz Padlewski we współpracy ze swoim „wychowankiem”, ad. Bolesławem Petryckim, którego wspominał jako ulubionego studenta, u którego „(...) wiedza się podwajała, potrajała, zawdzięczając to jego inteligencji”.<sup>34</sup> Asystentem w tej pracowni został Edmund Homa.

33 E. Homa. Zbiór materiałów zawierający opracowania własne, dokumentację prac studenckich i fotografie realizacji. Tom I *Dydaktyka*, Gdynia. 2009.

34 Opracowanie zbiorowe pod red. H. Bilewicza. *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka*. Wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Gdańsk 2008 str. 71.

### Field-specific and specialized design programme

The Professor devoted most of his career to designing seat furniture and educating students in this field. In the archives of the Arts and Scientific Institute of Architecture of the PWSSP in Gdańsk from the 1950s - the period of Edmund Homa's studies - we can find drawings and photographs of various types of seat furniture. They point to the search for distinguishing features, which would individualize specific armchairs, chairs or stools. Thus, we can find seat furniture inspired by zydels [stool], Biedermeier reminiscences, and chairs with extended functionalities of modernist origin. The Professor described the design process of that period as “(...) devoid of scientific foundations and research base, relying solely on intuitive activities. In the case of seat furniture, the principle of the “constans” type was applied, probably borrowed from another field of art.”<sup>33</sup> “In the 1960s, the Industrial Furniture Design Studio was established, which was led by the initiator and founder of the Arts and Scientific Institute mentioned above, Prof. Włodzimierz Padlewski in cooperation with his “pupil”, Bolesław Petrycki, whom he remembered as his favourite student, whose “(...) knowledge doubled and tripled, thanks to his intelligence.”<sup>34</sup> Edmund Homa was appointed assistant lecturer in this studio.

The issue of seats became part of their interests and remained so when they began to run the studio without their mentor after a few years. The interest in these issues can be

33 E. Homa, *A collection of materials...*, op. cit.

34 A collective work edited by H. Bilewicz, op. cit., p. 71.

Problematyka siedzisk znalazła się w orbicie ich zainteresowań i pozostała tam również wtedy, kiedy po kilku latach poprowadzili tę pracownię już bez swojego mentora. Zainteresowanie tą problematyką można tłumaczyć historycznie, cofając się do przedwojennej tradycji założonego na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w 1936 roku Studium Wnętrz i Sprzętu, którego aktywnym członkiem był m.in. W. Padlewski. Szereg projektów, autorstwa kilkunastu członków tej grupy, przedstawiało wyposażenie stref wypoczynku i jadalni. Były to meble poszukujące swojego uzasadnienia raczej w komforcie użytkowania, niż w innowacyjnych, konstrukcyjnych rozwiązaniach. Postawę artystyczną i charakter tej grupy H. Bilewicz określił sztuką *milieu* – sztuką środka – stanowiącą „(...) twórczość pośrednią między przeciwieństwami, zachowującą bezpieczny balans pomiędzy skrajnościami artystycznymi, wypróbowaną i akceptowaną, stabilną w swych artystycznych standardach i nie poddającą się chwilowym ekscesom artystycznych nowinek, a jednocześnie nowoczesną, bliską współczesnemu życiu”.<sup>35</sup> (Być może o to chodziło prof. Homie, gdy wspominał o zasadzie typu *constans*). Jednak komplet mebli tarasowych W. Padlewskiego wyróżniał się na tym tle, wskazywał na poszukiwania w mechanice użytkowania czy ciekawej interpretacji struktury „leżaka”. Zainteresowanie Edmunda Homy projektowaniem krzeseł i foteli można też tłumaczyć ich wewnętrznym potencjałem: ich skalą, „przystawalnością” do postaci człowieka albo przenoszonymi znaczeniami. W kulturze ich „pozycja” jest „zasiedziała”... Takie metafory, wynikające z wielowiekowego

explained historically, going back to the pre-war tradition of the Study of Interiors and Equipment, established at the Faculty of Architecture of Warsaw University of Technology in 1936, whose active member was W. Padlewski. A number of designs by a dozen or so members of this group presented the furnishing of the rest and dining areas. These were pieces of furniture that sought its justification in the comfort of use rather than in innovative design solutions. H. Bilewicz described the character and artistic sensibility of this group as the art of milieu - the art of the middle - constituting “(...) work that is intermediate between opposites, maintaining a safe balance between artistic extremes, tested and accepted, stable in its artistic standards and not succumbing to the momentary fascination with artistic novelties and at the same time modern, close to modern life.”<sup>35</sup> (Perhaps that was what Prof. Homa meant when he mentioned the principle of the *constans* type). However, W. Padlewski’s set of terrace furniture stood out against this background and pointed to a search in terms of the mechanics of use or an interesting interpretation of the structure of the “deckchair”. Edmund Homa’s interest in designing chairs and armchairs can also be explained by their internal potential: their scale, “fitting in” with the figure of a human or transferred meanings. In culture, their “position” is “sedentary”... Such metaphors, resulting from many centuries of human contact with them, can be multiplied. Their symbolism, highlighted by consciously emphasized attributes, has been attractive to many generations of carpenters, ebenistes, upholsterers and designers. That is probably

35 Tamże, s.117.

35 Ibid., p.117.

obcowania z nimi człowieka, można mnożyć. Ich symbolika, podkreślana świadomie uwypuklanymi atrybutami, była i jest atrakcyjna dla wielu pokoleń stolarzy, ebenistów, tapicerów i projektantów. Zapewne dlatego, że każda epoka „przegląda się” w tych meblach „jak w zwierciadle”, że obyczaje danych czasów wywierają piętno na ich formie, czyniąc z nich uosobienie poglądów na świat epoki, w której powstały, a także „strażników” zakodowanych informacji o ich autorach... Mnogość reprezentowanych funkcji a pośród nich te, wykraczające poza wartościowania użytkowe. Chociaż i one same, pomimo oczywistości przeznaczenia obiektu, mogą wykazywać ogromną rozpiętość – od struktur technicznych nasyconych regulatorami, czujnikami i pamięcią personalizującą wymiary liniowe i kątowe, po formy przestrzenne, których podstawowym zadaniem jest wzbudzenie przeżycia estetycznego i ich pożądania, co się przekłada na kolekcjonerskie apanaże.

Siedzisko w programie edukacyjnym Profesora obecne jest od lat siedemdziesiątych, czyli od samego początku prowadzonego samodzielnie przez niego przedmiotu, niezależnie od tego czy jest zadaniem w pracowni specjalistycznej na architekturze wnętrz, czy kierunkowej na wzornictwie. Pomimo odmiennej perspektywy badawczej, cele dydaktyczne w zakresie budowania wiedzy, umiejętności i kompetencji pozostają podobne. Progres ujawnia się w następujących po sobie semestrach od przygotowania do zadań projektowych, po ich realizację.

Zajęcia prowadzone przez Profesora rozpoczynał przegląd siedzisk określonego rodzaju, następnie miało miejsce dokonywanie wyboru konkretnego modelu (fizycznego obiektu)

because each epoch “looked at” itself in chairs “as if in a mirror”, and the customs of the times would have an imprint on their form, making them the embodiment of views on the world of the era in which they were created, as well as “guardians” of the encoded information about their creators ... They played a multitude of represented functions, including those beyond the practical use. Although they themselves, despite the obviousness of the purpose of the object, can encompass a considerable span - from technical structures saturated with regulators, sensors and memory personalizing linear and angular dimensions, to spatial forms, the main task of which is to arouse an aesthetic experience and desire, which is reflected into collector’s emolument.

Be it an assignment in a specialist studio in interior architecture or a field-specific studio in design, the seat in the Professor’s teaching programme was present from the 1970’s, i.e. from the very beginning of the course he would conduct on his own. Despite a different research perspective, the educational objectives in terms of building knowledge, skills and competences remained similar. Progress was made in consecutive semesters, from preparation to design tasks to their execution.

The classes conducted by the Professor used to begin with a review of specific types of seats. The next step was selecting a specific model (a physical object) and a detailed analysis of its features, followed by practising the skill to make drawings in various scales and their appropriate dimensioning. An important task was to represent the structure using perpendicular projection of points onto perpendicular planes applying the Monge method, which made it possible to determine the

i szczegółowa analiza jego cech, potem następowaly ćwiczenia umiejętności wykonywania rysunków w różnych skalach i odpowiedniego ich wymiarowania. Ważnym zadaniem było odzwierciedlenie budowy za pomocą prostopadłego rzutowania punktów na prostopadłe płaszczyzny metodą Monge'a, co umożliwiałoby wyznaczenie punktu przebicia płaszczyzn prostą, bądź linii przenikania się dwóch płaszczyzn oraz określenie długości boków rzutowanych brył, co z kolei pozwalało na zbudowanie siatki płaskiej. W takim sposobie nauki geometrii zawarta była intencja. Forma obiektu, zapisana precyzyjnie wyprowadzonymi z zasad geometrii liniami, zakłada pierwszeństwo abstrakcyjnego zapisu względem praktyki wykonawczej. Taka jest tradycja i założenie tworzenia dokumentacji rysunkowej projektowanego obiektu. Jednak w tym ćwiczeniu proces został odwrócony. To jakby powrót do czasów, w których dotykanie dłońmi materiału, decyzja o jego wyborze na podstawie jego cech, kształtowanie go zgodnie z jego morfologią, stanowiły o ostatecznym wyrazie wykonanego przedmiotu. Wtedy, kiedy twórca odpowiadał za całość przedsięwzięcia. Oczywiście w czasach specjalizacji ten zwrot jest niemożliwy, wyrys na kartce albo wydruk z plotera będzie poprzedzał gest – chociaż nadal kontakt z materiałem naturalnym, umiejętność selekcjonowania go zgodnie z jego właściwościami, jest gwarancją jakości... Taka była właśnie intencja ćwiczeń inwentaryzacyjnych. Obrazowo można powiedzieć, że wartością jest dostrzeżenie układu usłojenia drewna, przebiegającego zgodnie z ukształtowaną formą i opisanie go konkretnym promieniem łuku krzywej. Ćwiczenia te były konieczne z dwóch powodów. Pierwszy, ten opisany jako

puncture point of the plane by a straight line or the line of intersection of two planes and to determine the length of the sides of the projected solids, which in turn allowed to create a flat mesh. This way of studying geometry was chosen for a particular reason. The form of an object, drawn with precise lines derived from the principles of geometry, assumes the priority of abstract notation over practical implementation. This was the tradition and assumption of creating drawing documentation of a designed object. However, in this exercise, the process was reversed. It was like a return to the times when touching the material with a hand, the decision to choose it based on its features, shaping it according to its morphology, determined the final expression of the object made. It referred to the times when the manufacturer was responsible for the entire process. Of course, in the times of specialization, this return is impossible, an outline on a piece of paper or a plotter printout will be preceded by a gesture, although still contact with the natural material and the ability to select it according to its properties are a guarantee of quality ... This was the intention of the inventory exercises. Illustratively, it can be said that the value is to notice the arrangement of the wood grain running in accordance with the shaped form and describe it with a specific radius of the curve's arc. These exercises were necessary for two reasons. The first one, described as building knowledge and awareness, results from the research position, assuming touching the material as it is as a condition of cognition. It involves an organoleptic inquiry of the essence, considering all the elements of the structure under study, enabling the understanding of the logic



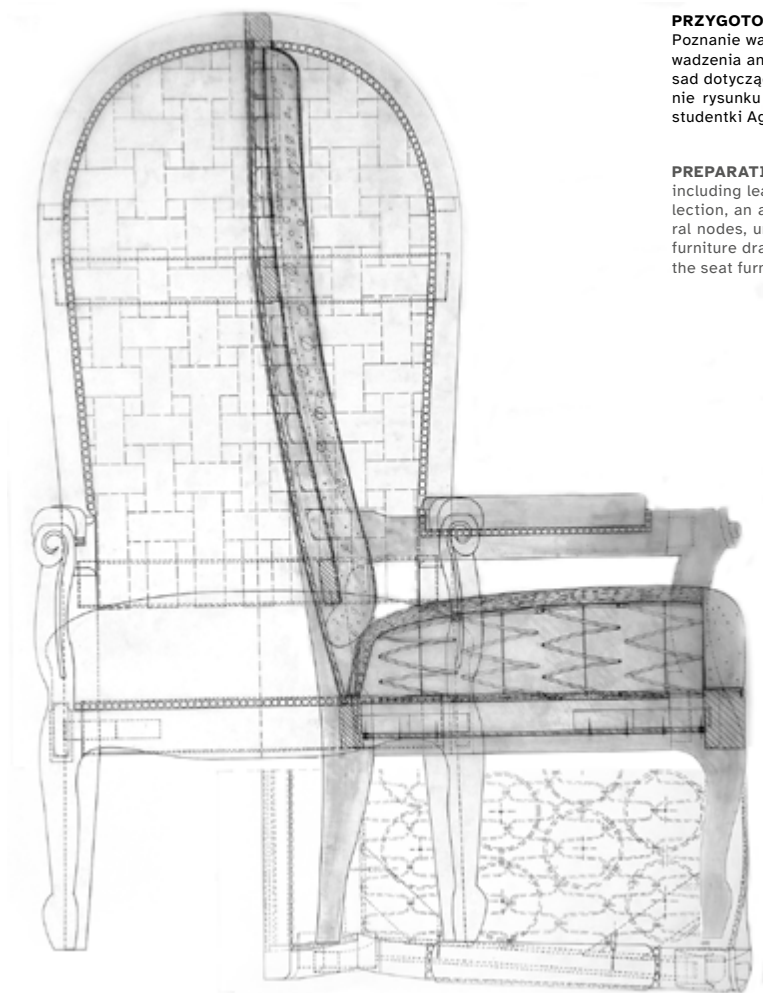
budowanie wiedzy i świadomości, wynika z postawy badawczej, przyjmującej dotknięcie materii takiej, jaka ona jest sama w sobie, za warunek poznania. To dociekanie istoty organoleptycznie, zastanawianie się nad wszystkimi elementami badanej struktury, umożliwiające zrozumienie logiki konstrukcyjnej, właściwości użytych materiałów czy sposobów połączeń elementów w całość, ale przede wszystkim zbadanie wszystkich parametrów a w konsekwencji – proporcji obiektu. To dobra metoda przekazywania podstawowej wiedzy meblarskiej, można nawet powiedzieć „naturalna”, z perspektywy wielowiekowej historii meblarstwa. Drugi powód wynika z praktyki zawodowej, opartej na wspomnianym podziale ról i na konieczności komunikowania, a co za tym idzie – nabywania umiejętności zapisywania kompletnej informacji, za pomocą obrazu kodującego, jakim jest rysunek techniczny. Np. niewidoczne dla obserwatora fragmenty obiektu, zniekształcane rzutowaniem prostokątnym, muszą być przełożone na kłady wykonane względem osi nowych odniesień. Komunikaty nie są przekazywane jednokierunkowo, znajomość zrozumiałego dla specjalistów kodu zapisu informacji jest gwarancją uczestniczenia w „dyskusji”, w zbiorowym budowaniu na pełnoprawnych regułach partnerstwa.

Pierwsze ćwiczenie było „przepustką” do zadania realizowanego w kolejnym semestrze – zaprojektowania własnej wersji rozwiązania, w oparciu o zebrane wcześniej materiały. Temat zawsze formułowany był jako „projekt mebla siedziskowego”. Była to próba odsunięcia przedmiotowego kategoryzowania typu mebla. Odniesienie do istoty, do naszego wyobrażenia o rzeczy takiej,

behind the construction, the properties of the materials used or the ways of connecting the elements together, but, above all, examining all the parameters and, consequently, the proportions of the object. It is a good method of conveying basic furniture knowledge; one can even say a “natural” method from the perspective of the centuries-old history of furniture making. The second reason results from professional practice, based on the division of roles mentioned above and the need to communicate, and thus to acquire the ability to note complete information with the help of an encoding image, which is a technical drawing. For example, fragments of an object invisible to the observer, distorted by a rectangular projection, must be translated into lines made in relation to the axis of new references. The messages are not conveyed in one direction, and the knowledge of the code of information notation that is comprehensible to specialists is a guarantee of participation in a “discussion”, in collective building on fully-fledged rules of partnership.

The first exercise was a “pass” to the task carried out in the next semester: designing one’s own version of a solution based on the previously collected materials. The topic of the assignment was always formulated as “a design of a piece of seat furniture”. It was an attempt to eliminate the subject categorization of a given type of furniture. Hence, the topic was a reference to the essence, to students’ idea of a thing as it appears to them when they think about it; the idea that was shaped in them through their experiences, the tradition in which they grew up, and the views they represent. The task referred to such an image of things that would be presented





#### PRZYGOTOWANIE DO PROBLEMATYKI PROJEKTOWEJ

Poznanie walorów materiału i kryteriów jego wyboru. Umiejętność przeprowadzenia analizy konstrukcji. Analiza węzłów konstrukcyjnych. Poznanie zasad dotyczących rzutowania i wymiarowania rysunków meblowych. Wykonanie rysunku w skali 1:5 i 1:1. Inwentaryzacja mebla siedziskowego, Praca studentki Agnieszki John, rysunek w skali 1:1.

#### PREPARATION FOR DESIGNING

including learning the properties of the material and the criteria for its selection, an ability to carry out an analysis of the construction and structural nodes, understanding the principles of projection and dimensioning of furniture drawings, making a drawing on a scale of 1:5 and 1:1. Inventory of the seat furniture. The work of A. John, a student, drawing on a scale of 1:1.

jaka sama się nam jawi, kiedy o niej myślimy. Takiej, jaka została w nas ukształtowana za pośrednictwem naszych doświadczeń, tradycji, w jakiej dorastaliśmy, poglądów, jakie reprezentujemy. Takiego obrazu rzeczy, jaki zostanie przedstawiony w drodze poszukiwań, za pośrednictwem kolejnych rysowanych linii. Nawarstwiających się, pozostawiających nie tylko ślad myśli i wyobraźni, ale będących też odniesieniem do innych elementów decydujących o kształcie. Ten kształt wyobraża nie tylko formę rzeczy, ujawnia również napięcia mięśni, ściskanie i rozciąganie materiału, jaki zostanie użyty, naprężenia w węzłach podlegających skręcaniu... Jest zapisem przemyśleń i przewidywań, opartych o fizyczne doświad-

by searching through the successive drawn lines; the lines which would pile up, leave not only a trace of thoughts and imagination but also a reference to other elements that determine the shape. Not only does this shape represent the form of things, but it also reveals muscle tension, compression and stretching of the material that will be used, stresses in the knots subject to twisting ... It is a record of thoughts and predictions based on the physical experience of the material and various structures, and at the same time is evidence of a search. The lines do not disappear; they pile up making the picture more precise. Juhani Pallasmaa in one of the chapters of his book "The Thinking Hand", entitled "The

czanie materii oraz różnorodnych struktur, a jednocześnie jest dowodem poszukiwań. Linie nie znikają. Nawarstwiają się, uściślając obraz. Juhani Pallasmaa w jednym z rozdziałów książki *Mysłąca dłoń*, zatytułowanym *Rysująca dłoń*, podobnie pisał o tym procesie: „Szkicowanie i rysowanie są przestrzennymi i dotykowymi czynnościami, które łączą z sobą zewnętrzną rzeczywistość przestrzeni i materii oraz wewnętrzną rzeczywistość percepcji, myśli oraz umysłowych obrazów w jednostkowe i dialektyczne całości”.<sup>36</sup>

Do tej fazy projektowania przywiązywał Profesor ogromną wagę, dając temu wyraz: „Środkiem wypowiedzi projektanta pozostaje nadal rysunek w postaci szkiców koncepcyjnych i projektu wykonawczego, z którym coraz bardziej konkurują metody wirtualnego zapisu zamiast ołówka. Przy pomocy linearnego zapisu na płaskich rzutach, twórca musi przekazać swoją ideę, możliwą do zrealizowania w materiale, przy użyciu odpowiednich maszyn do jego obróbki. Wymaga to od projektanta niezwyklej wyobraźni i sprecyzowanej wizji plastycznej, aby przy pomocy nie zawsze przejrzystego zapisu, zdefiniować skomplikowane i pozornie niespójne elementy projektu w wyszukany i jednoznaczny sposób. Istotą rzeczy w procesie projektowania jest to, aby panować i kontrolować powstawanie koncepcji, przekształcającej się stopniowo, metodą kolejnych przybliżeń, do coraz bardziej realnej postaci przedmiotu”.<sup>37</sup>

Siedzisko jest obiektem przestrzennym, nieskomplikowanym w wyobrażeniu

Drawing Hand” described this process similarly. “Sketching and drawing are spatial and haptic exercises that fuse the external reality of space and matter, and the internal reality of perception, thought and mental imagery into singular and dialectic entities.”<sup>36</sup>

The Professor attached great importance to this design phase, expressing it in the following way: “The designer’s means of expression is still the drawing in the form of concept sketches and executive design, although it is superseded by methods of virtual notation. By means of linear notation on flat projections, the creator has to convey their idea that can be realized in the material, using appropriate machines for its manufacture. This requires an extraordinary imagination and a precise artistic vision from the designer to define complex and seemingly inconsistent design elements in a sophisticated and unambiguous way with the help of not always clear notation. The essence of things in the design process is to manage and control the emergence of a concept that gradually changes through successive steps towards an increasingly real form of an object.”<sup>37</sup>

A seat is a spatial object, simple to imagine and surprisingly difficult to embody. It encompasses abstraction and concrete, contextuality and functionality. The seat is shaped by multidirectional connections between material and design, which define the structure and, consequently, the form, thus deciding about the power of expression and determining the intended use. Each change in the features and mutual proportions of

36 J. Pallasmaa. *Mysłąca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*. Instytut Architektury. Kraków. 2015. ISBN 978-83-63786-08-3 str. 97.

37 E.Homa. *Człowiek i krzesło*. Referat wygłoszony na warsztatach w Przebrnie. Gdynia. 2009.

36 J. Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Instytut Architektury, Krakow, 2015, p. 97.

37 E. Homa, *Człowiek i krzesło*, Paper presented at the workshop in Przebrno, Gdynia, 2009.

i nadspodziewanie trudnym w procesie ucieleśniania. Spotykają się w nim: abstrakcja i konkret, kontekstualność i funkcjonalność. Kształtują je wielokierunkowe powiązania materiału i konstrukcji, które określają strukturę, a w konsekwencji formę, w ten sposób decydując o sile wyrazu i przesądzając o przeznaczeniu. Każda zmiana cech i wzajemnych proporcji składowych w całości, pociąga za sobą zmiany nie tylko w warstwie wizualnej ale – co może ważniejsze – znaczeniowej. Kiedy szkic, rysunek wyczerpują właściwości poznawcze, kiedy dochodzi do skonfrontowania obiektu z postacią człowieka, którego uproszczone modele płaskie są już niewystarczające, konieczne staje się nadanie obiektowi cech przestrzennych. Operując obrazem wirtualnym, można oczywiście zbudować takie wrażenie. Jeżeli jednak przyjmujemy, że postrzeganie jest funkcją mózgu, przetwarzającego bodźce wzrokowe na obraz, to „widzenie” – nawet najdoskonalej zwizualizowanego – obiektu na płaskim ekranie, nie może być tożsame z fizyczną postacią obiektu. Model przestrzenny, podlegający prawom fizyki, pozwala na badanie jego właściwości, a po zastosowaniu odpowiedników materiałowych, na badanie zachowania struktury podanej określonym wymuszeniom kinematycznym. Dotyczy to szczególnie siedzisk o konstrukcji szkieletowej. Cytując autora podręcznika zatytułowanego „Projektowanie mebli”, Jerzego Smardzewskiego, można znaleźć potwierdzenie tego wniosku: „Konstrukcje mebli szkieletowych należą do grupy ustrojów przestrzennych, wielokrotnie statycznie niewyznaczalnych. Analityczne rozwiązywanie rozkładu sił wewnętrznych lub przemieszczeń węzłów z rachunkowego punktu

the components as a whole entails changes not only in the visual layer but, perhaps more importantly, in meaning. When a sketch or drawing exhausts cognitive properties, when it comes to confronting an object with a human figure, whose simplified flat models are no longer sufficient, it becomes necessary to give the object spatial features. Of course, by using a virtual image, one can build such an impression. However, if we assume that perception is a function of the brain, which transforms visual stimuli into an image, “seeing”, even the most perfectly visualized, object on a flat screen cannot be identical to the object’s physical form. The spatial model, subject to the laws of physics, allows for the study of its properties, and after the use of material equivalents, for the study of the behaviour of the structure subjected to specific kinematic forces. This is especially true for frame seats. Quoting the author of the textbook entitled “Furniture Design”, Jerzy Smardzewski, one can find confirmation of this conclusion: “Constructions of skeletal furniture belong to the group of multiple statically indeterminate spatial systems. The analytical solution to the distribution of internal forces or displacements of nodes from the point of view of accounting is a very laborious task.”<sup>38</sup> Further, the author emphasizes the advantages of numerical methods carried out with the use of computers, but at the same time, in several specific situations he refers to “destructive strength tests”<sup>39</sup> as a source of knowledge about new solutions. However, as in the exercise on representing the existing form (called

38 J. Smardzewski, *Furniture Design*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Poznań, 2008, p. 291.

39 Ibid., p. 341.



Wykonać model w skali 1:1 w oparciu o warsztat modelarski Katedry i warsztat stolarski (można wykorzystywać własne możliwości w tym zakresie)". Praca studentki Agnieszki John.

The task was to make a model on a scale of 1:1 using the modelling workshop of the Department and the carpentry workshop (it is possible to use one's own capabilities in this area). Work by Agnieszka John.

widzenia jest zadaniem bardzo pracochłonnym”.<sup>38</sup> Dalej, autor podkreśla walory metod numerycznych, realizowanych za pomocą komputerów, ale jednocześnie w kilku konkretnych sytuacjach odwołuje się do „niszczących badań wytrzymałościowych”,<sup>39</sup> jako do źródła wiedzy o nowych rozwiązaniach. Jednak – podobnie jak w ćwiczeniu dotyczącym odzwierciedlenia formy istniejącej (nazwanym „inwentaryzacją”, przeniesionym

“inventory”, transferred from the accounting area to the “dictionary of architecture” and from there to the methodology of furniture design), the modelling exercise was also chosen for a particular reason. Since the concept of design (in short) refers to any creative action based on imagined ideas, resulting in the creation of a new, previously non-existent reality, an action that is understood in the visual arts as “imposing” an invented form on the matter - the final effect becomes homogeneous in essence. The object brought to life exists only in the form of a drawing or

38 J. Smardzewski. *Projektowanie mebli*. Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne. Poznań. 2008. ISBN 978-83-09-01033-3, str. 291.

39 Tamże. str. 341.

z obszaru obrachunkowego do „słownika architektury” a stamtąd do metodyki projektowania mebla) – także w modelowaniu zawarta jest intencja. Od kiedy bowiem pojęcie „projektowanie” (w ogromnym skrócie) odnosi się do każdego twórczego działania, opartego na wyobrażonych ideach, owocującego powołaniem nowej, wcześniej nieistniejącej rzeczywistości, działania, które rozumie się w obrębie sztuk wizualnych, jako „nakładanie” wymyślonej formy na materię – efekt końcowy staje się homogeniczny w swej istocie. Powołany do życia obiekt istnieje wyłącznie w postaci rysunku czy też obrazu komputerowego, jest skończony, doskonały. Nie staje się sekwencją zaplanowanych działań koniecznych do jego zaistnienia, jest odrębnym (idealnym) bytem w formie skończonej. Dlatego skierowanie uwagi na proces, na konieczność „oswajania” materii, poddania się jej ograniczeniom, na wykorzystywanie jej tylko zgodnie z jej właściwościami, na następstwo czynności gwarantujących wymarzony finał – to ukryta intencja ćwiczeń na modelach. A kiedy dochodzi do skali rzeczywistej, rozpoczyna się proces weryfikacji podejmowanych wcześniej decyzji.

Wymienione ćwiczenia, opisane szczegółowym harmonogramem, wyznaczały tempo pracy i problematykę prowadzonych rozmów. To one, stając się najczęściej reakcją na efekty pracy, stanowiły o przewartościowaniach postawy studenta wobec wstępnie sformułowanych problemów projektowych, pierwszych propozycji i koncepcji rozwiązań. Pozwalały na wskazywanie odpowiednich lektur „(...) z dziedziny ortopedii, fizjologii, anatomii i higieny, opublikowanych przez takich autorów jak B. Akerblom, E. Grandjean czy H. Dreyfus. (...) Dzięki tym osiągnięciom naukowym,

a computer image; it is finite and perfect. It does not become a sequence of planned actions necessary for its occurrence; it is a separate (ideal) being in a finite form. Therefore, the hidden intention of the exercises on models is to focus attention on the process, on the need to “tame” matter, succumb to its limitations, use it only according to its properties, and follow the steps that guarantee the dream result. And when it comes to the real scale, the process of verifying the decisions made earlier begins.

The exercises mentioned above, accompanied by a detailed schedule, determined the pace of work and the subjects of the talks with students. Most often becoming a reaction to the effects of work, they determined the re-evaluation of the student’s attitude towards pre-formulated design problems, first proposals and ideas of solutions. They made it possible to indicate appropriate readings “(...) in the field of orthopaedics, physiology, anatomy and hygiene, published by authors such as B. Akerblom, E. Grandjean or H. Dreyfus. (...) Thanks to these scientific achievements, supported by experimental research, it was possible to gradually move from intuitive actions through geometric patterns to the creation of more rational criteria in the form of tabular indicators, enabling the construction of a graph defining the function of sitting in three starting positions for users of different ages, of different sex and height. (...) The ideal will be the ability to check the so-called theoretical profile with the use of appropriate instruments / or devices / confirming the correctness of the assumed linear, angular and curvature parameters on a natural scale.”<sup>40</sup>

40 E. Homa, *Program Pracowni Projektowania Mebla*. Archives of

popartym badaniami doświadczalnymi, można było stopniowo przechodzić od działań intuicyjnych poprzez schematy zgeometryzowane, aż do stworzenia kryteriów bardziej racjonalnych, w postaci wskaźników tabelarycznych, umożliwiających skonstruowanie wykresu definiującego funkcję siedzenia w trzech pozycjach wyjściowych dla użytkowników w różnym wieku, różnej płci i różnego wzrostu. (...) Ideałem będzie możliwość sprawdzenia tzw. profilu teoretycznego za pomocą odpowiednich przyrządów (lub urządzeń), potwierdzającego w skali naturalnej prawidłowość przyjętych parametrów liniowych, kątowych i krzywizn”.<sup>49</sup>

Na zakończenie, jeszcze jeden bardzo ważny wyróżnik realizowanego przez Edmunda Homę programu. Miał on duże znaczenie dla Profesora, ponieważ budował naukowe podstawy podejmowanych decyzji projektowych. Chodzi o „Profil teoretyczny siedziska”. Określenie sygnalizuje obrys linią obwodzącą kształt przekroju siedziska, nadający mu ludzki wymiar przez odwołanie do widoku twarzy oglądanej z boku, z profilu. Jednocześnie przymiotnik „teoretyczny” wskazuje na model wymagający zabiegów interpretacyjnych i wiedzy teoretycznej. „Profil teoretyczny siedziska” to schemat geometryczny, zbudowany cienką linią, poprowadzoną zgodnie z procedurą określającą: kąty linii bazowych względem osi, stanowiących dla nich odniesienia oraz ich wzajemne usytuowanie, długości odcinków wyznaczanych zgodnie z przyjętymi regułami, wielkości łuków o założonych promieniach łączących poszczególne odcinki, w zależności od planowanej funkcji

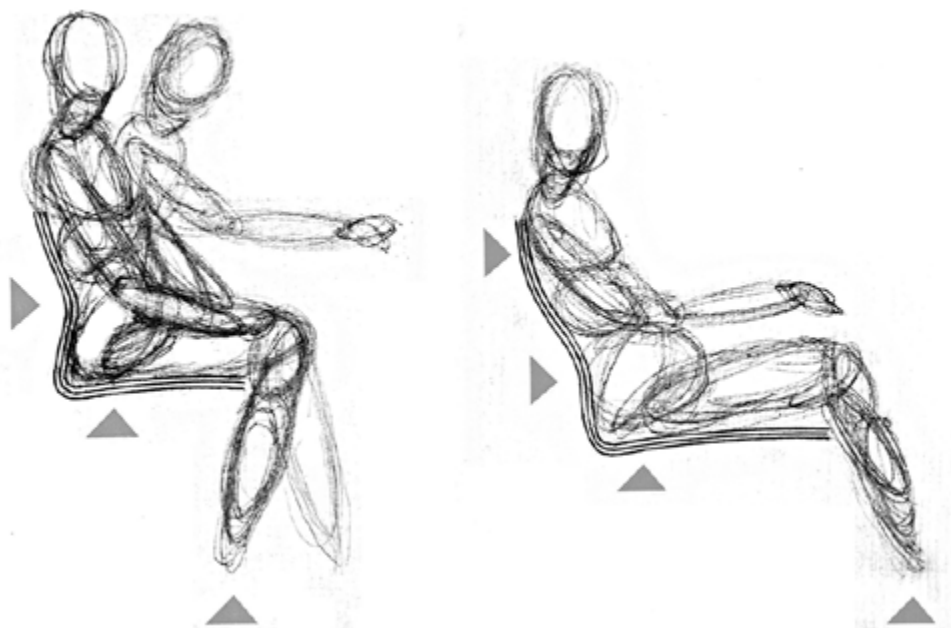
Last but not least, there is one more significant distinguishing feature of Edmund Homa's programme - the “Theoretical profile of the seat.” It was of great importance to the Professor as it built the scientific foundations of the design decisions made. The term indicates a circumferential outline of the shape of the seat cross-section, giving it a human dimension by referring to the side view of the face - profile. Simultaneously, the adjective “theoretical” indicates a model that requires interpretative efforts and theoretical knowledge. “The theoretical profile of the seat” is a geometric diagram, built with a thin line, drawn up in accordance with the procedure specifying the angles of the baselines in relation to the axes, which are their reference and their mutual location, the lengths of sections determined by the adopted rules, the size of arcs with assumed radii connecting individual sections, depending on the intended function of the seat and the parameters of its user. It is a diagram reflecting the human anatomical structure, the shape of the spine seen from the side, the length of the limbs, and the optimal ranges of movement of selected parts of the skeletal-muscular system.

The task of the spatial model built is to determine such a system of individual parts of the seat structure that would reduce the loads on key parts of the human body. The essence of the model is an attempt to reduce the discomfort caused by prolonged sitting and the conviction about the possibility of preventing posture defects through guidelines resulting from research and scientific studies conducted by specialists representing various fields of science.

49 E. Homa. *Program Pracowni Projektowania Mebla*. Archiwum Pracowni Projektowania Mebla Seryjnego, Gdańsk. 2002/2003.

the Serial Furniture Design Studio, Gdańsk, 2002/2003.





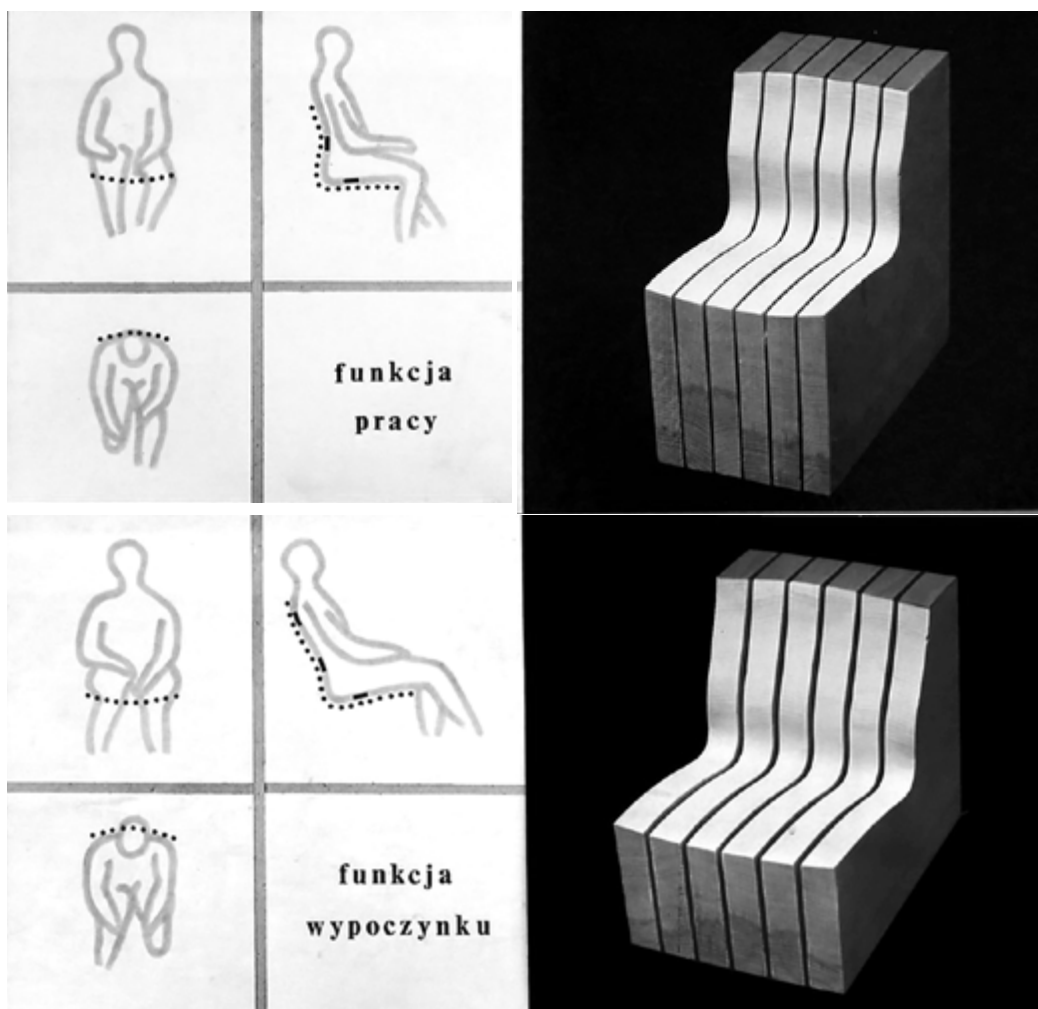
Rysunek E. Homa  
Drawing by E. Homa

siedziska i parametrów jego użytkownika. Jest to schemat odzwierciedlający anatomiczną budowę człowieka, kształt kręgosłupa widzianego z boku, długości kończyn, optymalne zakresy ruchu wybranych części układu szkieletowo-mięśniowego.

Zadaniem budowanego modelu przestrzennego jest wyznaczenie takiego układu poszczególnych części struktury siedziska, który zredukowałby obciążenia, działające na kluczowe fragmenty ciała człowieka. Istotą modelu jest próba zredukowania dyskomfortu spowodowanego długotrwałym siedzeniem oraz przekonanie o możliwości zapobiegania wadom postawy za pośrednictwem wytycznych, będących wynikiem badań i naukowych opracowań przeprowadzonych przez specjalistów reprezentujących różne dziedziny nauki.

Budowanie profilu teoretycznego przez studentów stanowiło każdorazowo zasadniczy

Building a theoretical profile by students was each time the basic point of reference for the shape of the design concept, and it was a limitation - but a positively stimulating one - and most importantly, it built knowledge and made people aware of the relationship between a person and an object. And since the environment changes dynamically and a person perceives it not from a stationary point, but along a particular path, and not only their brain registers and processes what it sees, but the whole body can feel it - experience is included in the design process. Experience is understood here not necessarily as a cold experiment, serving to verify parameters and as conclusions drawn on their basis, but rather as feeling the matter through direct contact, a certain kind of fusion of body and matter, feeling how the student's /designer/ idea fitted into the designed object. It concerned not



**PROFILE TEORETYCZNE SIEDZISK** Pomoce dydaktyczne z archiwum Pracowni Projektowania Mebla Seryjnego.

**THEORETICAL PROFILES OF SEATS** Teaching aids from the archives of the Serial Furniture Design Studio.

punkt odniesienia dla kształtu koncepcji projektowej, było ograniczeniem, ale ograniczeniem pozytywnie stymulującym, a co najistotniejsze, budowało wiedzę i uświadamiało zależności relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem a przedmiotem. A ponieważ otoczenie zmienia się dynamicznie, a człowiek postrzega je nie z nieruchomego punktu, lecz wzdłuż pewnej ścieżki i nie tylko jego mózg rejestruje i przetwarza to, co widzi, ale całe ciało odczuwa – w proces projektowy

only physical characteristics and activities included in the “operating instructions”. Not only did it take into account the signals predisposing the object to a specific use, but also the cultural experience by which, through external features, messages about social conventions determining the ways of behaviour are sent. In the modelling experiments, the gradual increase in concretization was essential, allowing attention to be focused on the aspects selected for the study. They allowed to

włączone zostaje doświadczenie. Doświadczenie rozumiane niekoniecznie jako chłodny eksperyment służący weryfikacji parametrów i jako wnioski wyciągnięte na ich podstawie, a raczej jako odczucie materii poprzez kontakt bezpośredni, pewien rodzaj stopienia się ciała z materią. Odczuwanie przystawalności takiej, jaką student (projektant) zawarł w idei, wokół której nieustannie toczyła się dyskusja. Dotyczyła ona nie tylko cech fizycznych i czynności wpisanych w formę „instrukcji obsługi”. Uwzględniała sygnały predestynujące obiekt do konkretnego użycia, ale również doświadczenie kulturowe, za sprawą którego, poprzez cechy zewnętrzne, wysyłane są komunikaty o społecznych konwencjach wyznaczających sposoby zachowania. W doświadczeniach modelowych ważny był stopniowy wzrost konkretyzacji, pozwalający na skupienie uwagi na wytypowanych do badania aspektach. Pozwalały one na weryfikację wstępnych założeń oraz inspirowały do tworzenia nowych, pojawiających się w trakcie coraz pełniejszego doświadczania materializującego się siedziska.

Podsumowując, program opracowany przez prof. Edmunda Homę był kontynuacją i autorskim rozwinięciem doświadczeń ze współpracy z profesorem Padlewskim i profesorem Petryckim. Był owocem przemyśleń zawodowych zdobytych podczas pracy w przemyśle meblarskim. Program miał charakter otwarty i pozwalał na przyjmowanie postawy badawczej, traktującej analizę jako projekt, jako twórcze działanie, odwołujące się do refleksji antropometrycznej i geometrycznej, nie tylko do wiedzy abstrakcyjnej opartej o intelekt, ale do mającej charakter zmysłowy, budowanej na poznaniu dotykowym. Prowadził

verify the initial assumptions and inspired to create the new ones, appearing during the ever more complete experience of the materializing seat.

In conclusion, the programme developed by Prof. Edmund Homa was a continuation and original development of the experience of his cooperation with professor Padlewski and professor Petrycki. It was the fruit of professional reflections gained while working with the furniture industry. The programme was open and allowed for the adoption of a research attitude, treating analysis as a design, as a creative activity, referring to anthropometric and geometric reflection, and not only to abstract knowledge based on intellect but also to sensual knowledge, built on tactile cognition. It led to contextual and functional reflection, which allowed to understand their interpenetration and influence on formal, material and aesthetic decisions. The programme encouraged students to adopt a research attitude in which synthesis was interpreted as the art of generalizing and building in a creative way, using multi-sensory perception and the ability to make intuitive decisions. The aim was to creatively assemble the scattered threads into a coherent image, referring to the designer's idea of the shape of the object, thanks to successive drawings and models, inspired by the impression reflection based on functional premises. The programme assumed the development of a research attitude in which experience allowed for critical comment on previously made decisions, as well as physical activities modelling the shaping of forms; the attitude that would stimulate technical and construction reflection, consisting in experiencing the properties of the material,

do refleksji kontekstowej i funkcjonalnej, pozwalającej zrozumieć ich wzajemne przenikania i wpływ na decyzje formalne, materiałowe oraz estetyczne. Program zachęcał do przyjmowania postawy badawczej, w której synteza interpretowana była jako sztuka uogólnienia i budowania w sposób twórczy, wykorzystujący percepcję wielozmysłową i zdolność podejmowania intuicyjnych decyzji. Celem było kreatywne składanie rozproszonych wątków w spójny obraz, odnoszący się do autorskiego wyobrażenia o kształcie obiektu, za sprawą następujących po sobie przybliżeń rysunkowych i modelowych, inspirowanych refleksją wrażeniową, opartą na funkcjonalnych przesłankach. Program zakładał wypracowanie postawy badawczej, w której doświadczenie umożliwiało krytyczny komentarz wobec wcześniej podejmowanych decyzji, oraz fizyczne działania modelujące ukształtowanie form. Postawy, pobudzającej refleksję techniczną i konstrukcyjną, polegającej na doświadczaniu właściwości materiału, ale co istotniejsze, na wykorzystaniu zawartego w nim potencjału w sposób twórczy, rozumiany jako stosowność jego użycia.

### Zakończenie

Artykuł poświęcony dydaktyce prof. Edmunda Homy, stał się przyczynkiem do rozwinięcia Jego myśli, związanej z kształceniem projektantów wzornictwa. Chociaż nie zawsze mogło być to wsparte odpowiednim cytatem, udokumentowanym tekstem autorstwa Pana Profesora, to jestem głęboko przekonany, że jest to zgodne z Jego przekonaniem. Od momentu, który był przełomem w życiu Profesora, tj. od zatrudnienia na uczelni,

but more importantly, in using its potential in a creative way, understood as the appropriateness of its use.

### Conclusions

This article devoted to Prof. Edmund Homa's teaching became a contribution to the development of his thoughts related to the education of designers. Although it could not always be supported by an appropriate quote, a documented text by the Professor, I am deeply convinced that it is in line with his beliefs. Almost 50 years have passed since the turning point in the Professor's life, i.e. from the beginning of his career at the academy to its end. For most of his professional life, the Professor divided his time into teaching and design. I worked closely with the Professor for 25 years, including six years in the furniture industry. He was one of the few who understood the role of the designer in the social and economic structure. Being able to define the expectations of the "outside world" clearly, he was able to identify such areas of knowledge, skills and competences, the formation of which allowed students to take responsibility for the work performed in the demanding conditions of industrial production.

The beginnings of teaching programmes date back to the formation of the profession. It was a time when the profession of a designer was identified mainly with the profession of an engineer, i.e. a specialist responsible for rational and economic solving of technical tasks. At the same time, the competences of representatives of the only emerging industrial design discipline were unclear, blurred and reduced to a "nice appearance" of things.

do zakończenia pracy zawodowej, minęło prawie pięćdziesiąt lat. Przez większą część aktywności zawodowej, Profesor dzielił swój czas pomiędzy pracę dydaktyczną i pracę projektową. Przez dwadzieścia pięć lat blisko współpracowałem z Profesorem, z czego sześć lat w przemyśle meblarskim. Jak mało kto rozumiał Pan Profesor rolę projektanta wzornictwa w strukturze społecznej i gospodarczej. Potrafiąc jednoznacznie zdefiniować oczekiwania „świata zewnętrznego”, umiał równocześnie wyodrębnić takie obszary wiedzy, umiejętności i kompetencji, których ukształtowanie umożliwiało studentom podejmowanie odpowiedzialności za wykonywaną pracę w wymagających warunkach produkcji przemysłowej.

Początki programów kształcenia sięgają okresu krystalizowania się zawodu. To czas, w którym zawód projektanta utożsamiany był głównie z zawodem inżyniera, tj. specjalisty odpowiedzialnego za racjonalne i ekonomiczne rozwiązywanie zadań technicznych, zaś kompetencje przedstawicieli dopiero rodzącej się dyscypliny wzornictwa przemysłowego były niejasne, rozmyte i sprowadzane do „ładnego wyglądu” rzeczy. Co ciekawe, środowiskiem czynnie angażującym się w budowanie zakresu kompetencji i pozycji przyszłych projektantów wzornictwa przemysłowego było środowisko architektów, których pozycja i praca „(...) w społecznej hierarchii (...), tak jak artyści, w zasadzie aż po przełom XIX i XX wieku nie cieszyła się nadmiernym poważaniem”.

Wciąż aktualne są dylematy: „(...) czy architekt to zawodowiec – inżynier, czy artysta, jakie są jego obowiązki i powinności, jakie czynniki kształtują jego etos? Te pytania

Interestingly, the environment actively involved in building the scope of competences and the position of future industrial designers was the community of architects whose position “(...) in the social hierarchy (...), like the artist, was not, in principle, overly respected until the turn of the 20th century.”

The following dilemmas remain still valid: “(...) is an architect a professional engineer or an artist, what are their duties and obligations, what factors shape their ethos? These questions from Vitruvius have recurred in each discussion and reflection on architecture until today, bringing various answers, each time stimulated by various factors.”<sup>41</sup>

Nevertheless, the profession of an architect as a representative of the “queen of all arts” and, on the other hand, a “professional leader” supervising most of the works performed on the construction site, and maintaining the necessary contacts with manufacturers of finishes, architectural details and furniture, predestined them to think in terms of objects, also in small scale. The distinguishing feature of both the architect’s and the designer’s work is the control over the broadly understood aspects of the results of their work, not necessarily in terms of beauty. Although hypotheses regarding its rules, such as the proportions of parts, the arrangement of components or the similarity of elements, are a constant subject of designers’ research and work ... Their field of interest must include the relevance mentioned above, material honesty, conditions of visual perception, geometric rules, and finally the quality of the message and the clarity of the meaning. Such competences are

41 M. Leśniakowska, *Co to jest architektura?*, Agencja Kanon, Warsaw, 1996, pp. 13, 17.

od Witruwiusza do dziś nie opuszczają żadnej dyskusji i refleksji nad architekturą, przynosząc najróżniejsze odpowiedzi, stymulowane każdorazowo różnymi czynnikami”.<sup>41</sup>

Niemniej zawód architekta jako przedstawiciela „królowej wszystkich sztuk”, a z drugiej strony „zawodowego przywódcy”, nadzorującego większość wykonywanych na budowie prac oraz utrzymującego konieczne kontakty z wytwórcami materiałów wykończeniowych, detali architektonicznych i mebli, predestynowały go do myślenia w kategoriach przedmiotu, również w małej skali. Wyróżnikiem pracy i architekta, i projektanta wzornictwa jest panowanie nad szeroko rozumianymi aspektami rezultatów swojej pracy, niekoniecznie w kategoriach piękna, chociaż hipotezy dotyczące jego prawideł, takie jak: proporcje części, rozmieszczenie składowych czy podobieństwo elementów, stanowią ciągły przedmiot dociekań i starań projektantów... W polu ich zainteresowań musi znaleźć się wspomniana już stosowność, szczerłość materiału, warunki percepcji wzrokowej, reguły geometryczne, czy w końcu jakość komunikatu i czytelność znaczenia. Takich kompetencji oczekuje się od przedstawicieli tego zawodu. Ale i świadomości społecznej, ekonomicznej, technicznej oraz ekologicznej. Zawód projektanta wzornictwa pojawił się w wyniku rewolucji przemysłowej i tworzącej się autonomii zakładów produkcyjnych, budowanej na możliwościach technologicznych, sprawności technicznej i zmianach w systemie pracy, często negatywnie wpływających na jakość produktów. Podział ról w procesie produkcji

expected of the representatives of this profession, but also social, economic, technical and environmental awareness. The profession of a designer emerged as a result of the industrial revolution and the emerging autonomy of production plants, built on technological possibilities, technical efficiency and changes in the work system, often negatively affecting the quality of products. The division of roles in the production process and “Taylor timing” improved efficiency, but when used instrumentally, they lost the manufacturer’s emotional connection with the object of production. The idea of modernism, along with the cult of progress, technological determinism, the praise of novelty and originality, gave rise to assigning the designer with the role of somebody who would fulfil these conditions.

At the end of the second decade of the 21st century, the role of the designer should be strengthened, going beyond the instrumental goals. Thus the process of their education should be based on ideas that respect the fragility of the environment, relationships with other people and a somewhat speculative attitude, expressed in abstract thinking (within rational reasoning). In the era of the free flow of information, knowledge management processes suggest that “(...) the effectiveness of functioning (...) depends on the individual actions of individual employees, on the contextual handling and sharing of information”.<sup>42</sup>

Perception, discerning, communication and sensitivity to feedback could become the aim. Developing these features while exercising visual awareness, based on the knowledge

41 M. Leśniakowska. *Co to jest architektura?* Agencja Kanon. Warszawa 1996. ISBN 83-904369-5-7 str. 13, 17.

42 M. Fic. *Rozwój zarządzania wiedzą - od pierwszej do trzeciej generacji. Nauki o zarządzaniu - u początków i współcześnie*, Katowice, 2012, p 363.



i „taylorowskie chronometrażę” poprawiały wydajność, ale stosowane instrumentalnie, zagubiły związek emocjonalny wytwórcy z przedmiotem wytwarzania. Idea modernizmu wraz z kultem postępu, determinizmem technologicznym, pochwałą nowości, oryginalności, dała asumpt do przydzielenia projektantowi roli zapewniającej spełnienie tych warunków.

Na skraju drugiej dekady XXI wieku, należałoby wzmocnić rolę projektanta, wychodzącą poza instrumentalne cele, a tym samym proces jego kształcenia, oprócz o idee respektujące kruchość środowiska, relacje z drugim człowiekiem i postawę raczej spekulatywną, wyrażającą się w myśleniu abstrakcyjnym (w ramach racjonalnego rozumowania). W dobie swobodnego przepływu informacji, procesy zarządzania wiedzą sugerują, że „(...) efektywność funkcjonowania (...) zależy od indywidualnych działań poszczególnych pracowników, od kontekstowego posługiwania się informacją i współdzielenia się nią”.<sup>42</sup>

Postrzeżenie, dostrzeżenie, komunikowanie oraz wrażliwość na reakcje zwrotne, mogłyby stać się celem. Rozwijanie tych cech, przy jednoczesnym ćwiczeniu świadomości wizualnej, w oparciu o wiedzę ją kształtującą, mogłoby przekształcić projektanta z „demiurga” w „partnera” i wyznaczyć mu nową rolę w procesie projektowania bezpośredniego otoczenia człowieka. I takie działania mają już miejsce.

that shapes it, could transform the designer from a “demiurge” into a “partner” and assign them a new role in the process of designing the immediate environment of man. And such actions are already taking place.

42 M. Fic. *Rozwój zarządzania wiedzą – od pierwszej do trzeciej generacji*. Katowice 2012. str. 363.

*Homa sedens.  
Profesor w cieniu profesorów*

*Homa sedens.  
A professor in the shadow of other professors*

### Faktografia.

#### Profesor Edmund Homa w Gdańskiej Uczelni

Edmund Homa (wówczas jeszcze nie profesor) studiował w PWSSP w Gdańsku w latach 1945–1955. W roku 1962 został nauczycielem akademickim i przez 47 lat, do roku 2009, pracował w swojej macierzystej Uczelni. Od 1971 roku prowadził kolejno pracownie projektowe: pracownię projektowania elementu, pracownię projektowania wstępnego, pracownię projektowania wzornictwa i w końcu pracownię projektowania mebla. Przez 22 lata, od roku 1974, pełnił różne funkcje akademickie. W latach 1974–1987 funkcję prodziekana, a w latach 1988–1990 dziekana Wydziału Architektury i Wzornictwa. W latach 1990–1996, przez dwie kadencje, pełnił funkcję prorektora do spraw nauki.

### Osobiste refleksje

Przez dwa lata pracowałem jako asystent profesora Edmunda Homy, w pracowni projektowania mebla. To bardzo krótki czas. Takie doświadczenie właściwie nie uprawnia do przeprowadzenia wnikliwej analizy twórczości czy metod dydaktycznych stosowanych przez Pana Profesora. Nie miałem zamiaru

### Facts.

#### Professor Edmund Homa at the Academy of Fine Arts in Gdańsk

Edmund Homa (not yet a professor at the time) studied at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk from 1945–1955. In 1962 he became an academic teacher, and for 47 years, until 2009, he worked at his alma mater. From 1971, he ran design studios, successively: the element design studio, the preliminary design studio, the design studio, and finally the furniture design studio. From 1974 he held various academic positions for 22 years. From 1974–1987, he was vice-dean, and from 1988–1990, he was the dean of the Faculty of Architecture and Design. From 1990–1996, for two terms of office, he was vice-rector for science.

### Personal reflections

I worked as an assistant to Professor Edmund Homa in the furniture design studio for two years. It is a very short time. Such experience does not actually entitle to a thorough analysis of the Professor's work or teaching methods. I had no intention of speaking at a conference devoted to him, as I believed that what I knew about the Professor would in no way enrich the image that would be created by



Prof. Edmund Homa prowadzi zajęcia na wydziale Architektury, fot. Witold Węgrzyn, lata 70. XX w. z Archiwum ASP Gdańsk.

Prof. Edmund Homa conducting classes at the Faculty of Architecture, photo: Witold Węgrzyn, 1970s from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

występować na konferencji jemu poświęconej. Uważałem, że to co wiem o Profesorze, w żaden sposób nie wzbogaci obrazu, jaki stworzą jego bliscy, stali współpracownicy lub zawodowcy – historycy sztuki, historycy wzornictwa. Ale przygotowania do konferencji, trwające na Wydziale, poszukiwania materiałów, zdjęć, informacji, spowodowały, że zacząłem zastanawiać się, jak ja postrzegam postać Pana Profesora.

Próba umiejscowienia sylwetki Profesora Homy wśród postaci naszej Uczelni prowadziła do konkluzji, że... Profesor zawsze pozostawał w cieniu innych. Zacząłem analizować, dlaczego tak to postrzegam. A potem przypomniałem sobie cały szereg moich zdarzeń, jakich doznałem w kontaktach z Panem Profesorem. I tak zbudował mi się obraz, z jednej strony osoby pozostającej w cieniu, a z drugiej strony, osoby niebywale aktywnej, twórczej, pracowitej i do tego życzliwej i skromnej. Chciałem podzielić się tą moją konstatacją

his close, regular associates or professionals - art historians and design historians. But the preparations for the conference at the Faculty, the search for materials, photos, information made me wonder how I perceived the figure of the Professor.

An attempt to locate the figure of Professor Homa in our academy's landscape led to the conclusion that... the Professor always remained in the shadow of others. I began to analyze why I perceived it that way. And then I remembered how astonished I often was when I started to get to know the Professor. And this is how I built an image of a person remaining in the shadow on the one hand and an extremely active, creative, hard-working, kind and modest person, on the other hand. I wanted to share my observation and see if other people perceive Professor Homa in this way too.

A professor in the shadow of other professors. I thought it would be a good title for the



Prof. Edmund Homa w czasie zajęć na Wydziale architektury i wzornictwa, lata 80. XX w., fot. Witold Węgrzyn, z Archiwum ASP Gdańsk.

Prof. Edmund Homa during classes at the Faculty of Architecture and Design, 1980s, photo: Witold Węgrzyn, from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

i sprawdzić, czy inni też tak postrzegają Profesora Homę?

*Profesor w cieniu profesorów.* Uznałem, że to będzie dobry tytuł wystąpienia. Tytuł pasował do moich przemyśleń, ale w ogóle nie pasował do Profesora – był za poważny! I wtedy przypomniał mi się żart, jaki zrobiliśmy kiedyś Panu Profesorowi (wyjaśni się to później). Homa sedens. Profesor w cieniu profesorów.

W moich rozważaniach postaram się wyjaśnić dlaczego w cieniu profesorów i skąd wziął się Homa sedens. Przytoczę również kilka moich zadziwień, które – mam nadzieję – wydobędą trochę sylwetkę Pana Profesora z cienia i zobaczymy go nie tylko jako uznanego obecnie twórcę.

### Uczelnia i wielcy profesorowie

Uczelnia gdańska założona została przez grupę artystów – silne i wybitne osobowości. Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałeczki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Hanna

speech. The title reflected my thoughts but did not reflect the Professor at all - it was too serious! And then I remembered a joke we once made to the Professor (I will explain this later). Homa sedens. A professor in the shadow of other professors.

In my deliberations, I will try to explain why he was in the shadow of other professors and where Homa sedens came from. I will also mention a few surprising facts, which I hope will bring out the figure of the Professor from the shadows, and we will see him not only as a currently recognized creator.

### The Academy and great professors

The Gdańsk Academy was founded by a group of artists - strong and outstanding personalities including Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałeczki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska, and Jacek Żuławski. They formed its core curriculum. The academy was built from the very

Żuławska, Jacek Żuławski. To oni tworzyli jej podstawy programowe. Uczelnia postawała po wojnie od początku, nie miała żadnej tradycji, nie była kontynuacją funkcjonowania żadnej instytucji. Pierwotny impuls, nadany przez grupę twórców, zdeterminował jej dalsze losy oraz charakter jej funkcjonowania.

Do grupy założycieli dołączali kolejni artyści. Budowana od podstaw uczelnia, nazwana później Szkołą Sopotką, poszukiwała swojej tożsamości. W pierwszym wydawnictwie poświęconym naszej uczelni, komitet redakcyjny we wstępie napisał: Koncepcja realizowana w Sopocie<sup>1</sup> opierała się na założeniu integralnego powiązania dyscyplin plastycznych w oparciu o trzy zasadnicze piony, wyodrębnione w trzech Wydziałach Uczelni, architekturę, malarstwo i rzeźbę.<sup>2</sup>

W programowej przeciwstawie do malarstwa i rzeźby, zręby przyszłego Wydziału Architektury i Wzornictwa tworzyli nie artyści, tylko architekci: Profesor Włodzimierz Padlewski, profesor Stefan Listowski i profesor Lech Kadłubowski. Bardzo duży wpływ na kierunek rozwoju Wydziału i całego obszaru projektowego miał profesor Ryszard Semka<sup>3</sup>, również architekt i bardzo silna osobowość. Wydział, pomimo tak silnej reprezentacji architektów wśród nauczycieli akademickich, nigdy nie wyewoluował programowo w kierunku architektury. Różne były tego powody, między innymi fakt, że uczelnie artystyczne

beginning after the war; it had no tradition, nor was it a continuation of any institution. The original impulse given by the group of artists determined its further fate and the nature of its functioning.

More artists were joining the group of founders. Built from scratch, the school, later called Sopot School, was looking for its identity. In the first publication devoted to our academy, the editorial committee wrote in the introduction: "The concept implemented in Sopot<sup>1</sup> was based on the assumption of an integral connection of art disciplines based on three main divisions, distinguished in three Faculties of the school, architecture, painting and sculpture."<sup>2</sup>

Unlike painting and sculpture, the foundations of the future Faculty of Architecture and Design were created not by artists but by architects including Professor Włodzimierz Padlewski, professor Stefan Listowski, and professor Lech Kadłubowski. Professor Ryszard Semka<sup>3</sup>, also an architect and a very strong personality, had a great influence on the direction of the development of the Faculty and the entire design area. Despite such a strong representation of architects among academic teachers, the faculty has never evolved towards architecture in terms of its programme. There were various reasons for this, including the fact that art academies have

1 Pierwotną siedzibą Uczelni był Sopot.

2 J. Wnukowa, red., Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945-1965, PWSSP w Gdańsku 1965.

3 Ryszard Semka, absolwent Wydziału Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej - dyplom w 1956 roku. Architekt. Tytuł profesora uzyskał w 1990 roku. W latach 1950-1996 był nauczycielem akademickim gdańskiej uczelni artystycznej. W latach 1971-1978 oraz 1980-1984 pełnił funkcję dziekana wydziału Architektury i Wzornictwa PWSSP w Gdańsku - obecna nazwa Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.

1 The original seat of the Academy was Sopot.

2 J. Wnukowa, (ed.), Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945 - 1965, PWSSP in Gdańsk, 1965.

3 Ryszard Semka, a graduate of the Faculty of Architecture and Urban Design at the Gdańsk University of Technology - diploma thesis defended in 1956. An architect. He obtained the title of professor in 1990. From 1950-1996 he was an academic teacher at the Gdańsk school of fine arts. From 1971-1978 and 1980-1984 he was the dean of the Faculty of Architecture and Design at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk - the current name is the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

nadzorowane były (i są nadal) przez ministerstwo odpowiedzialne za kulturę i sztukę, a nie przez ministerstwo odpowiedzialne za szkolnictwo wyższe.

I tak się stało, że wyodrębnioną wówczas dyscyplinę artystyczną, czyli architekturę wnętrz, rozwijali w naszej Uczelni inżynierowie architekci. Profesor Homa, jak sam twierdził w nagrany wywiadzie, czuł się przy nich onieśmielony. Byli przecież wielkimi i uznanymi twórcami architektury, a on zajmował się projektowaniem mebli, które uważał za mniej ważne i znaczące.

W tym samym wywiadzie Profesor stwierdził, że kiedy na Wydziale pojawili się projektanci wzornictwa, to Wydział „uzyskał wyższą rangę”. Początki wzornictwa na naszym Wydziale ściśle wiążą się z postacią profesora Adama Haupta<sup>4</sup>. Profesor początkowo (już w roku akademickim 1949/1950) prowadził pracownię form architektury okolicznościowej. Później pracownię projektowania rzeźbiarsko-architektonicznego. Ale już w roku akademickim 1958/1959 zorganizował i prowadził pracownię projektowania wnętrza okrętowych i form przemysłowych.

W roku 1964, w strukturze organizacyjnej Uczelni pojawiły się katedry. Profesor Adam Haupt (wówczas pracujący na stanowisku docenta) został kierownikiem katedry architektury okrętów i form przemysłowych, która w sposób ciągły, choć kilkakrotnie zmieniając nazwę, funkcjonuje do dzisiaj. Dwanaście lat później kierownictwo katedry objął

been supervised by the ministry responsible for culture and arts, not by the ministry responsible for higher education.

And so it happened that the then distinguished artistic discipline of interior design was developed at our Academy by architectural engineers. Professor Homa, as he himself claimed in a recorded interview, felt intimidated by them. After all, they were great and recognized architects, and he was designing furniture, which he considered less important and meaningful.

In the same interview, the Professor stated that when designers joined the Faculty, it “gained a higher rank”. The beginnings of design in our Faculty are closely related to the figure of professor Adam Haupt.<sup>4</sup> The professor initially (already in the 1949/1950 academic year) ran the studio of occasional architecture forms, and later, the sculptural and architectural design studio. But already in the academic year 1958/1959, he organized and ran the design studio for ship interiors and industrial forms.

In 1964, departments appeared in the organizational structure of the Academy. Professor Adam Haupt (then working as Reader) became the head of the Department of Naval Architecture and Industrial Forms, which still functions, although it has been renamed several times. Twelve years later, professor Jacek Popek<sup>5</sup> assumed the position of the head

4 Adam Haupt, absolwent Wydziału Architektury Politechniki Kra-kowskiej – dyplom w 1946 roku. Architekt. Tytuł profesora uzyskał w 1990 roku. W latach 1947–1998 był nauczycielem gdańskiej uczelni artystycznej. W latach 1963–1965 pełnił funkcję rektora PWSSP w Gdańsku – obecna nazwa Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.

4 Adam Haupt, a graduate of the Faculty of Architecture at the Cra-cow University of Technology – diploma thesis defended in 1946. An architect. He obtained the title of professor in 1990. From 1947–1998 he was a teacher at the Gdańsk school of fine arts. From 1963–1965 he was the rector of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk – the current name is the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

5 Jacek Popek, a graduate of the Faculty of Architecture and Town Planning at the Gdańsk University of Technology – diploma theses defended in 1966. An architect and a designer. He obtained the title of professor in 1990. From 1968–2011 he was an academic teacher at the Gdańsk art school. From 1977–2011 he was the head of the Desi-



profesor Jacek Popek<sup>5</sup>. Katedra zmieniła nazwę na katedrę wzornictwa przemysłowego. Profesor Jacek Popek nadał gdańskiemu wzornictwu nowy kurs. Było to wzornictwo w dużej mierze oparte na inwentyce, skierowane na rozwiązywanie złożonych problemów funkcjonalnych. Profesor Adam Haupt, w jedynym artykule jaki napisał o profesorze Jacku Popku, scharakteryzował obszar jego zainteresowań.

Są to stany zagrożenia – pogranicze stanów krytycznych. Zarówno w pracach, którymi zajmował się sam, a i w tych, które prowadził w katedrze, jako prace naukowo-badawcze, czy wreszcie, którymi kierował jako promotor lub jako kierownik pracowni, pojawiały się tematy z zakresu ratownictwa morskiego, pomocy ofiarom klęsk żywiołowych, służby zdrowia i tym podobne. Ratowanie ludziom życia na morzu wybija się chyba na plan pierwszy. Problem ten stara się rozwiązać w kategoriach systemu, nie ograniczając się do pojedynczych jego elementów, ale szukając najskuteczniejszych, najprostszych zarazem sposobów.<sup>6</sup>

Nietrudno się domyślić, że Profesor Homa nie utożsamiał się z żadną z dominujących w Wydziale grup. Ani z architektami, ani z projektantami wzornictwa. Był gdzieś pośrodku. Być może dlatego przez wiele lat, pracując jako asystent profesora Jacka Popka, postrzegałem Pana Profesora jako postać niewyrazistą. Należąc do ścisłych współpracowników profesora Jacka Popka

of the department. The department changed its name to the Department of Industrial Design. Professor Jacek Popek gave Gdańsk design a new course. It was largely inventive design aimed at solving complex functional problems. In the only article he wrote about Professor Jacek Popek, Professor Adam Haupt characterized the area of Popek's interests. "These are states of danger – verging on critical states. Topics ranging from sea rescue, helping victims of natural disasters, to health care and the like, would appear both in his individual works, and those he conducted in the department as part of scientific and research projects, and finally, the ones he managed as a supervisor or as the head of the studio. Saving people's lives at sea seems to be in the foreground. He tries to solve this problem in terms of the system, not limiting himself to its individual elements but looking for the most effective and the simplest methods."<sup>6</sup>

It is not hard to guess that Professor Homa did not identify with any of the groups dominating the life of the Faculty - neither with architects nor with designers. He was somewhere in the middle. Perhaps that is why I perceived the Professor as an indistinct figure for many years while working as an assistant to professor Jacek Popek. As one of Professor Jacek Popek's close associates, I had a clear and unambiguous view of design - the same as the professor. I considered what was happening in the furniture design studio... unimportant.

A good illustration of how Professor

5 Jacek Popek, absolwent Wydziału Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej – dyplom w 1966 roku. Architekt, projektant wzornictwa. Tytuł profesora uzyskał w 1990 roku. W latach 1968–2011 był nauczycielem akademickim gdańskiej uczelni artystycznej. W latach 1977–2011 był kierownikiem katedry wzornictwa na Wydziale Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku. W latach 1978–1981 oraz 1987–1990 pełnił funkcję prorektora PWSSP w Gdańsku (obecna nazwa: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku).

6 A. Haupt, *Forma i funkcja*, „Projekt”, 1988, nr 4, s. 46–49.

gn Department at the Faculty of Architecture and Design of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. From 1978–1981 and 1987–1990 he was vice-rector of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk - the current name is the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

6 A. Haupt, *Forma i funkcja*, „Projekt”, 1988, no. 4, pp. 46–49.

miałem klarowny i jednoznaczny pogląd na projektowanie – taki sam jak profesor. Uważałem to, co działo się w pracowni projektowania mebla za... mało istotne.

Dobrą ilustracją tego, jak postrzegana była praca Profesora Homy, była wystawa zorganizowana z okazji 40-lecia wzornictwa w naszej Uczelni. Wystawa, do powstania której aktywnie się przyczyniłem. Jednym z pomysłów pokazania zmian obszaru zainteresowania gdańskiego wzornictwa było pokazanie na osi czasu ilustracji obrazujących magisterskie prace dyplomowe. Spośród kilkudziesięciu zaprezentowanych prac dyplomowych, tylko dwie powstały pod kierunkiem Profesora Homy. Wśród prezentowanych prac nie było ani jednego projektu mebla. Chociaż dyplomy o takiej tematyce na kierunku wzornictwa powstawały...

Dzisiaj postrzegam postać Pana Profesora całkiem inaczej. Potrafił harmonijnie łączyć pracę nauczyciela akademickiego z intensywną, zawodową pracą projektanta i z pełnieniem funkcji akademickich. I robił to wszystko niebywale skutecznie i w sposób niezauważalny. Zawsze miły, zawsze życzliwy. Wystąpienia w trakcie konferencji oraz towarzysząca jej wystawa pozwalają właściwie ocenić i docenić twórczość Pana Profesora oraz jego pracę jako nauczyciela akademickiego. Pozwolę sobie do tych istotnych informacji i poważnych podsumowań dodać garść moich zadziwień związanych z Panem Profesorem.

### Profesor Homa i... sieć komputerowa

W roku 1995 zostałem pełnomocnikiem Rektora do spraw komputeryzacji Uczelni. Była to moja pierwsza poważna funkcja akademicka.

Homa's work was perceived as the exhibition organized on the occasion of the 40th anniversary of design at our Academy - an exhibition that I actively contributed to. One of the ideas to show the changes in the area of interest in Gdańsk design was to present illustrations of selected graduation projects completed by MA students on the timeline. Out of several dozen projects presented, only two were developed under the supervision of Professor Homa. There was not a single furniture design among the presented works. Although graduation projects on such subjects in the field of design were created...

Today I perceive the figure of the Professor quite differently. He was able to harmoniously combine an academic teacher's work with the intensive, professional work of a designer and with his academic functions. And he did it all extremely efficiently and in an unnoticeable way. Always nice, always kind. The speeches delivered during the conference and the accompanying exhibition allow to properly assess and appreciate the Professor's achievements and his work as an academic teacher. Let me add to this important information and serious summaries a handful of situations when I became amazed at the Professor.

### Professor Homa and... a computer network

In 1995 I became the Rector's representative for the computerization of the Academy. It was my first serious academic function. My task was to organize an IT centre and build a computer network. The state of computerization of the Academy at that time was as

Inauguracja Roku Akademickiego 1994/1995. Od lewej: prof. Tomasz Bogusławski, rektor prof. Stanisław Radwański, prof. Edmund Homa, fot. Anna Okońska-Węsióra, 1994 r., z Archiwum ASP Gdańsk.

Inauguration of the 1994/1995 academic year. From the left: Prof. Tomasz Bogusławski, rector Prof. Stanisław Radwański, Prof. Edmund Homa, photo: Anna Okońska-Węsióra, 1994, from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



Moim zadaniem było zorganizowanie ośrodka informatycznego i zbudowanie sieci komputerowej. Stan informatyzacji Uczelni w tym czasie wyglądał następująco: w Uczelni były trzy komputery. Ówczesny KBN<sup>7</sup> realizował program rozwoju uczelnianych sieci komputerowych. Informatyzacja, sieci komputerowe były to zagadnienia w znacznej mierze obce naszemu środowisku. Próbowałem zainteresować kogoś z kierownictwa Uczelni koncepcją wykorzystania środków z KBN na ten cel. Ku mojemu wielkiemu zaskoczeniu uzyskałem w planowanym przedsięwzięciu przychyłność dwóch osób – kanclerza Uczelni Jerzego Jankowiaka i Pana Profesora Homy.

Oczywiście Profesor pełnił wtedy funkcję prorektora do spraw nauki i leżało to w zakresie jego kompetencji, ale mógł po prostu pozostać obojętny wobec tego zagadnienia, jak większość naszego środowiska. Jego przychyłność była na tyle znacząca i skuteczna, że byliśmy pierwszą uczelnią artystyczną w Polsce, która otrzymała dotację na budowę uczelnianej sieci komputerowej i pierwszą, która taką sieć zbudowała. Moja pozycja akademicka była nic nieznacząca. Wszystkie dokumenty,

follows: there were three computers in the Academy. The then State Committee for Scientific Research (KBN)<sup>7</sup> was implementing a programme for the development of university computer networks. Computerization and computer networks were issues largely alien to our environment. I tried to interest someone from the Academy's authorities in the concept of using funds from the KBN for this purpose. To my great surprise, I found favour with two people, the Chancellor of the Academy, Jerzy Jankowiak, and Professor Homa, in this project.

Of course, the Professor was the vice-rector for science, and it was within his competence, but he could simply remain indifferent to this issue, like most of our community. His favour was so significant and effective that we were the first art university in Poland to receive a subsidy for building a university computer network and the first to build such a network. My position at the Academy was meaningless. All documents related to grant applications and their settlements were signed by Professor Edmund Homa.

7 Komitet Badań Naukowych – w latach 1991–2005 organ administracji rządowej do spraw polityki naukowej, m.in. rozdzielał środki finansowe przeznaczane przez budżet państwa na rozwój i utrzymanie nauki w Polsce.

7 The State Committee for Scientific Research (Komitet Badań Naukowych) – from 1991 - 2005 the government administration body for scientific policy, among other things, it distributed funds allocated by the state budget for the development and maintenance of science in Poland.



Spotkanie Architektów w Baszcie. Prof. Edmund Homa, prof. Marek Średniawa, nn, 1994, fot. Anna Okońska-Węsióra, z Archiwum ASP Gdańsk.

Meeting of Architects in Baszta. Prof. Edmund Homa, Prof. Marek Średniawa, nn, 1994, photo: Anna Okońska-Węsióra, from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

związane z aplikacjami o granty i z ich rozliczeniami, podpisywane były przez Profesora Edmunda Homę.

Było to moje pierwsze zadziwienie. Profesor, którego poglądy na projektowanie i kształcenie uważałem za archaiczne, był tym, który rozumiał, jak będą rozwijały się uczelnie, jak zmieni się sposób ich funkcjonowania. Nie muszę dodawać, że był to odosobniony przypadek.

Jeszcze bardziej zdziwiłem się, gdy odkryłem, że pod porozumieniem zawartym 3 listopada 1993 roku pomiędzy rektorami uczelni trójmiejskich, dotyczącym budowy trójmiejskiej, akademickiej sieci komputerowej, podpisał się nie Rektor naszej Uczelni, tylko Profesor Edmund Homa.

### Profesor Homa i jego pracownia

Blżej mogłem poznać Pana Profesora Homę kiedy... zostałem jego asystentem. Profesor Jacek Popek postanowił, że dłużej nie będę z nim współpracował i jako kierownik katedry „przesunął” mnie na to właśnie stanowisko. Uważałem, że jest to dla mnie kara i przyznam szczerze, że mnie to zmartwiło. Przecież

That was the first time I was amazed. The Professor, whose views on design and education I considered archaic, was the one who understood how universities would develop, how the way they functioned would change. Needless to say, this was an isolated case.

I was even more surprised when I discovered that the agreement concluded on 3 November 1993, between the rectors of Tri-City universities, concerning the Tri-City academic computer network's construction, was signed not by the Rector of our Academy, but Professor Edmund Homa.

### Professor Homa and his studio

I could get to know Professor Homa closer when ... I became his assistant. Professor Jacek Popek decided that I would no longer cooperate with him, and, as head of the department, he “moved” me to this position. I felt that it was a punishment for me, and I must admit that it worried me. After all, Professor Homa did not deal with my passion; he did not deal with design!

It quickly turned out that working with the Professor was a great pleasure. Two years

Profesor Homa nie zajmował się tym, co było moją pasją, nie zajmował się wzornictwem!

Bardzo szybko okazało się, że praca z Panem Profesorem była wielką przyjemnością. Dwa lata spędzone w pracowni projektowania mebla były dla mnie niezwykłą przygodą. Zbiegło się to z moją stopniową zmianą rozumienia projektowania wzornictwa. Właśnie trwała współpraca naszej grupy projektowej D7<sup>8</sup> z Eltrą S.A. Projektowaliśmy sprzęt elektroinstalacyjny, który był wdrażany do produkcji i pojawiał się na rynku. W strukturze wydziału nie było wówczas pracowni projektowania produktu. Tymczasem program, który Pan Profesor realizował ze studentami w swojej pracowni, jak to teraz oceniam, był bardzo zbliżony do programów współczesnych pracowni projektowania produktu. Postanowiłem zebrać informacje o pracowni i wydać je w postaci niskonakładowego informatora. Pan profesor na moją prośbę opisał program pracowni:

„Formuła programowa mojej pracowni, oparta na dyscyplinie projektowania przemysłowego, musiała uwzględnić w sposób oczywisty zasady seryjności produkcji i procesu technologicznego, ale w jeszcze większym stopniu – rozwijać umiejętności przyszłych projektantów w dziedzinie twórczego kształtowania formy, będącej w ścisłej symbiozie z funkcją użytkową (ergonomia) i konstrukcją możliwą do wykonania w określonych warunkach warsztatowych i produkcyjnych”.<sup>9</sup>

spent in the furniture design studio were an amazing adventure for me. This experience coincided with a gradual shift in my understanding of design. The cooperation between our D7<sup>8</sup> design group and Eltra S.A. was just underway. We were designing electrical installation equipment that was put into production and appeared on the market. At that time, there was no product design studio in the faculty. Meanwhile, the programme that the Professor carried out with students in his studio, as I judge now, was very similar to the programmes of contemporary product design studios. I decided to collect information about the studio and publish it in the form of a low-cost guide. At my request, the Professor described the studio's programme. “The programme formula of my studio, based on the discipline of industrial design, had to obviously take into account the principles of serial production and the technological process, but to an even greater extent develop the skills of future designers in the field of creative shaping of a form that is in close symbiosis with the utility function (ergonomics) and a structure possible to be created in specific workshop and production conditions”.<sup>9</sup>

Perhaps now, when our faculty does not have a design studio and, apart from specialist ones, there are two product design studios and one experimental design studio, you may not understand my surprise. But at the end of the 90's, despite the fact that we worked for the industry, we designed products that were

8 Nieformalna grupa projektowa pracowników Katedry Wzornictwa. W skład grupy wchodził: Marek Adamczewski, Bogumiła Józwicka, Jarosław Szymański i Marek Średniawa. Grupa w latach 1993–1998 współpracowała z Eltrą S.A. w latach 1999–2002 z PESA S.A. (dawniej ZNTK Bydgoszcz).

9 Z archiwum autora.

8 An informal design group of employees of the Department of Design. The group was composed of: Marek Adamczewski, Bogumiła Józwicka, Jarosław Szymański and Marek Średniawa. From 1993–1998, the Group cooperated with Eltra S.A., and from 1999–2002 with PESA S.A. (formerly ZNTK Bydgoszcz).

9 From the author's archive.

Być może teraz, w chwili gdy na naszym wydziale nie ma pracowni projektowania wzornictwa i oprócz pracowni specjalistycznych są dwie pracownie projektowania produktu oraz jedna pracownia designu eksperymentalnego, można nie zrozumieć mojego zdziwienia. Ale pod koniec lat dziewięćdziesiątych, pomimo tego, że pracowaliśmy dla przemysłu, projektowaliśmy produkty, które były wdrażane i nikt programowo nie zajmował się tym w ramach pracowni. Kształciliśmy projektantów. Projektowanie produktów odbierane było jako mniej szlachetny rodzaj projektowania. Współczesne rozumienie zawodu projektanta wzornictwa, designera, dopiero się kształtowało.

Kolejnym czynnikiem, który powodował, że praca z Panem Profesorem dawała satysfakcję i była prawdziwą przyjemnością, był jego stosunek do studentów i ich pracy. Całkowicie odmienny od dominującego modelu w pozostałych pracowniach. Przede wszystkim – niezwykła cierpliwość, uważne zrozumienie tego, do czego dąży student, dostrzeganie w każdym – w mojej ocenie pozbawionym sensu – pomysle, pozytywnych aspektów. To cierpliwe przyglądanie się zmaganiom studentów z trudną materią projektowania, delikatne naprowadzanie, zrozumienie potencjału i możliwości każdego studenta – początkowo mnie drażniło.

Kształcenie projektantów jest niezwykle skomplikowane. Nikt chyba nie stworzył modelu procesów twórczych odpowiedzialnych za projektowanie. Jeśli nie ma modelu, nie ma również teorii kształcenia. Obowiązujący model kształcenia projektantów wówczas, a może nawet współcześnie, opiera się na dwóch zasadach. Pierwsza dotyczy relacji nauczyciel

produced, no one programmatically dealt with it within the studio. We educated designers. Product design was perceived as a less noble type of design. The contemporary understanding of the profession of the designer was only just taking shape.

Another factor that made working with the Professor a real pleasure and a source of satisfaction was his attitude towards students and their work. It was completely different from the dominant model in other studios. First of all, the Professor showed extraordinary patience, careful understanding of what the student was striving for, seeing in each, in my opinion, meaningless idea, positive aspects. This patient observation, the students' struggles with the difficult matter of design, gentle guidance, and understanding each student's potential and capabilities initially irritated me.

Educating designers is extremely complicated. Probably no one has created a model of creative processes responsible for design. If there is no model, there is no teaching theory either. The current model of educating designers back then, and perhaps even today, is based on two principles. The first principle concerns the teacher-student relationship, which is to be based on the master-student relationship. The second rule is that one must be successful. Achieving success is the goal of the education process. Such an approach to educating designers usually results in a deep interference in the student's creative process. A master, a person who has achieved success in a given field, has created many works that are a reference point in education, knows how such a process should proceed, and knows what it should lead to. Therefore, the master



– student i ma opierać się na relacji mistrz – uczeń. Druga zasada dotyczy konieczności osiągnięcia sukcesu. Osiągnięcie sukcesu jest celem procesu kształcenia. Takie podejście do kształcenia projektantów owocuje najczęściej głęboką ingerencją w proces twórczy, realizowany przez studenta. Mistrz, człowiek, który osiągnął sukces w danej dziedzinie, stworzył wiele dzieł, które są punktem odniesienia w kształceniu, wie, jak taki proces powinien przebiegać, wie również, do czego ma doprowadzić. W związku z tym wywiera taki nacisk, żeby założony punkt osiągnąć. Dodatkowo, każdy zrealizowany proces twórczy, bez względu na złożoność zadania oraz potencjał i kompetencje studenta, musi zakończyć się sukcesem.

Wyżej opisany model oczywiście prowadzi do napięć i niezwykle stresowych sytuacji. W jednym przypadku, gdy potencjał i kompetencje studenta są niewystarczające do rozwiązania postawionego zadania, a w drugim, gdy student dostrzega inną drogę rozwiązania niż mistrz, co wbrew pozorom zdarza się często. W takich warunkach studenci nie podejmują własnych prób rozwiązania postawionego problemu, bojąc się ryzyka nieosiągnięcia sukcesu. Poddają się sugestiom mistrza, który wie, dokąd zmierza.

Praca z profesorem wyglądała całkiem inaczej. Profesor słuchał, wydobywał z przedstawionego stanu zaawansowania projektu jego pozytywne aspekty, przedstawiał możliwości dalszego rozwoju. Taki sposób pracy powodował z jednej strony niski poziom stresu uczestników zajęć, ale z drugiej strony nie zapewniał... osiągnięcia sukcesu. Po pewnym czasie można było jednak zaobserwować, że nawet studenci o mniejszym potencjale

exerts such pressure to reach the assumed point. Additionally, each completed creative process, regardless of the complexity of the task as well as the student's potential and competences, must be successful.

The model described above obviously leads to tensions and extremely stressful situations. In one case, when the student's potential and competences are insufficient to solve the given task, and in the second, when the student sees a solution other than the master, which, contrary to appearances, often happens. In such conditions, students do not make their own attempts to solve the given problem, fearing the risk of not being successful. They follow the suggestions of their master who knows where to go.

Working with the Professor was completely different. The Professor would listen and extract from the presented state of the project's advancement its positive aspects and demonstrated the potential possibilities for further development. On the one hand, this way of working resulted in a low level of stress for the classes' participants, but on the other hand, it did not ensure ... success. However, after some time, it could be observed that even students with lower potential and lower competences achieved satisfactory results. The resulting solutions may not have reached the level that would allow them to win design contests. However, undoubtedly students came to them on their own, which developed their potential and competences.

It was an amazing lesson for me. The experience I gained while working with the Professor changed my way of thinking about educating designers. I do not know where the way of working with students used by the



Wystawa końcoworoczna, uroczystość na cześć prof. Padlewskiego. Od lewej: profesorowie: Tomasz Bogustawski, Hubert Smużyński, Stanisław Radwański, Edmund Homa, NN, Andrzej Dyakowski, Lech Tempczyk, 1994 r., fot. Witold Węgrzyn, z Archiwum ASP Gdańsk.

End-of-year exhibition, ceremony in honor of Prof. Padlewski. From the left: professors: Tomasz Bogustawski, Hubert Smużyński, Stanisław Radwański, Edmund Homa, NN, Andrzej Dyakowski, Lech Tempczyk, 1994, photo: Witold Węgrzyn, from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

i mniejszych kompetencjach, osiągają zadowalające rezultaty. Powstałe rozwiązania może nie reprezentowały poziomu umożliwiającego wygrywanie konkursów projektowych, ale niewątpliwie studenci dochodzili do nich samodzielnie, co rozwijało ich potencjał i kompetencje.

Była to dla mnie niezwykła lekcja. Doświadczenie, jakie zdobyłem pracując z Panem Profesorem, zmieniło mój sposób myślenia o kształceniu projektantów. Nie wiem, z czego wynikał sposób pracy ze studentami, realizowany przez Pana Profesora. Z cech jego osobowości, z jego wnikliwych obserwacji, z rozwiniętej intuicji? Nie wiem, ale przyjąłem ten sposób i starałem się go rozwijać we własnej pracy ze studentami. Droga ta znajduje obecnie potwierdzenie w stanie wiedzy na temat psychologii twórczości:

„Lęk przed arcydziełem (*sense of awe at masterpieces*) stanowi odmianę przekonania o braku wystarczających uzdolnień twórczych i potęguje się zwłaszcza w sytuacjach, gdy uczeń uprawiający jakąś dziedzinę sztuki (muzykę, plastykę, taniec, itp.) zetknie się z prawdziwym kunsztem i mistrzami w danej

Professor resulted from. From his personality traits, from his insightful observations, from his developed intuition? I do not know, but I have adopted this approach and tried to develop it in my own work with students. This path is nowadays confirmed by the state of knowledge about the psychology of creativity: “The sense of awe at masterpieces is a variant of the belief that there is insufficient creative talent, and it is especially intensified in situations where a student practising some discipline of art (music, visual art, dance, etc.) comes into contact with real artistry and masters in a given field. Contact with the masterpiece and the genius performers, on the one hand, evokes admiration for them; on the other, however - it gives rise to anti-creative beliefs about oneself, for example, ‘I’m not that creative’ or ‘I will never be able to do that’.”<sup>10</sup>

“Similar thoughts occur to an educator, for whom developing a person’s creative potential is important and not whether the effects of using this potential bring something new to science, art or culture. Of course,

<sup>10</sup> K.J. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2007.

dziedzinie. Kontakt z arcydziełem i i genialnymi wykonawcami wywołuje z jednej strony podziw dla nich, z drugiej jednak – rodzi antytwórcze przekonania na własny temat, na przykład „Ja nie jestem tak twórczy” czy „Nigdy nie będę tak potrafił”.<sup>10</sup>

„Podobnie myśli pedagog, dla którego ważne jest rozwijanie twórczego potencjału człowieka, a nie to, czy skutki użycia owego potencjału wnoszą coś nowego do nauki, sztuki czy kultury. Oczywiście wychowanie dla twórczości zakłada, mniej lub bardziej oficjalnie, że rozwój indywidualnych zdolności twórczych zaowocuje w przyszłości dojrzałymi dziełami twórczymi, wnoszącymi coś nowego i wartościowego do sztuki, nauki lub innych dziedzin kultury. Jednak w momencie planowania i realizacji oddziaływań w zakresie pedagogiki twórczości założenie takie nie jest najważniejsze i nie ma większego znaczenia”.<sup>11</sup>

### **Profesor Homa i... wdrożenia**

W miarę upływu czasu, coraz bardziej lubiłem spotkania z Panem Profesorem. I te w trakcie zajęć ze studentami i te poza zajęciami. Zawsze interesowała mnie historia naszej Uczelni i naszego Wydziału. Trudno było zdobyć informacje na ten temat. Jedyne oficjalne wydawnictwo o naszej Uczelni opisywało ją tylko do 1965 roku. Co się działo dalej? Pan Profesor bardzo chętnie dzielił się wspomnieniami. Jego opowieści były nacechowane dużą dawką autoironii i... życzliwości wobec innych. W opowieściach tych nie było

<sup>10</sup> K.J. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.

<sup>11</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.

education for creativity assumes, more or less officially, that the development of individual creative abilities will result in future creative works that will bring something new and valuable to art, science or other areas of culture. However, when planning and implementing actions in the field of pedagogy of creativity, such an assumption is not the most important and does not matter much.”<sup>11</sup>

### **Professor Homa and... projects**

As time passed, I liked our meetings with the Professor more and more, both those during classes with students and those outside the classroom. I have always been interested in the history of our Academy and our Faculty. It was difficult to get information on this topic. The only official publication about our Academy covered its history only until 1965. What happened next? The Professor was very eager to share his memories. Marked with a large dose of self-irony and ... kindness to others, his stories were devoid of negative comments or criticisms of anything. Even if a story concerned an obviously negative phenomenon, event, character, the Professor tried to explain why it was so, rather than judge it; even if it was about his own unpleasant experience.

When telling one of such stories, the Professor took a black and white photograph from a small cardboard box. The photo probably showed the inside of a cafe. Organic forms of armchairs supported by a delicate metal frame, glass-covered table tops, curtains with an expressive repeating pattern, a rhythmic, vertical arrangement of bars in the windows.

<sup>11</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2002.

negatywnych uwag i krytyki czegokolwiek. Nawet jeśli historia dotyczyła jawnie negatywnego zjawiska, wydarzenia, postaci, Pan Profesor starał się raczej wyjaśnić, dlaczego tak było, niż oceniać. Nawet jeśli dotyczyło to jego własnego, przykrego doświadczenia.

W trakcie jednej z takich opowieści, Pan Profesor wyciągnął z małego, tekturowego pudełka czarno białą fotografię. Fotografia przedstawiała wnętrze prawdopodobnie kawiarni. Organiczne formy fotelików, podparte delikatnym metalowym stelażem, przykryte szkłem blaty, zasłony z wyrazistym, powtarzalnym wzorem, rytmiczna, pionowa kompozycja krat w oknach. Zdjęcie, które mogłoby być ilustracją designu lat 60. Co to jest Panie Profesorze? Pan Profesor powiedział, że to jeden z jego projektów. Nigdy nie przypuszczałem, że zajmował się projektowaniem architektury wnętrz.

Pan Profesor, prawdopodobnie zachęcony moim zainteresowaniem, wyciągnął z pudełka kolejną fotografię. Okrągłe stoliki podparte odwróconymi lejkami pojedynczych nóg i fotele o konstrukcji skorupowej, podparte takimi samymi nogami. Błyszcząca skorupa o wyrafinowanym kształcie i złożonym przebiegu krawędzi, wyścielona cienką, gładką tapicerką bez przeszyc. Zdjęcie, które mogłoby być ilustracją designu lat 70! Co to jest Panie Profesorze? A to my z profesorem Kuczma<sup>12</sup> zaprojektowaliśmy wnętrza promu...

Okazało się, że w pudełku Pana Profesora było więcej zdjęć. Przedstawiały jego wdrożone do produkcji projekty mebli. Były to znane

A photo that could be an illustration of the design of the 1960's. What is this, Professor? The professor said it was one of his designs. I never thought that he was involved in interior design.

The Professor, probably encouraged by my interest, took another photo from the box. Round tables supported by inverted funnels of single legs and armchairs with a shell structure supported by the same legs. A shiny shell with a refined shape and a complex edge line, lined with a thin, smooth upholstery without stitching. A photo that could be an illustration of the design of the 70's! What is this, Professor? Oh, Professor Kuczma<sup>12</sup> and I designed the interiors of a ferry ...

It turned out that there were more photos in the Professor's box; they showed his furniture designs put in production. These were familiar pieces of furniture commonly found in our homes. I was not aware that they had been designed by the Professor. I wondered why I had not heard anything about it so far. Never had I seen these designs at any exhibition, nor had I read about them in any of the Academy's publications.

From the information slowly obtained from the Professor, a picture of his incredibly rich creative output emerged. A whole range of furniture put in production, interior designs, work for the shipbuilding industry and even a competition design for the Sopot Song Festival. I suppose that almost none of the designers working at our Faculty at that time

<sup>12</sup> Aleksander Kuczma, absolwent Wydziału Rzeźby PWSSP w Poznaniu – dyplom w 1964 roku. Projektant mebli, związany z poznańskim Ośrodkiem Rozwoju Meblarstwa. Tytuł profesora uzyskał w 1999 roku. W latach 1981-2007 nauczyciel akademicki poznańskiej uczelni artystycznej (obecna nazwa Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Jeden z klasyków polskiego designu.

<sup>12</sup> Aleksander Kuczma, a graduate of the Faculty of Sculpture at the State Higher School of Fine Arts in Poznań - graduated in 1964. A furniture designer, associated with the Furniture Development Centre in Poznań. He obtained the title of professor in 1999. From 1981 - 2007 he was an academic teacher at the Poznań University of Arts - current name: University of Arts in Poznań. One of the classics of Polish design.

meble, powszechnie spotykane w naszych domach. Nie miałem świadomości tego, że zostały zaprojektowane przez Pana Profesora. Zastanawiałem się, dlaczego nic o tym dotychczas nie słyszałem. Nie widziałem tych projektów na żadnej wystawie, nie czytałem o nich w żadnej z uczelnianych publikacji.

Z powoli uzyskiwanych od Pana Profesora informacji wyłaniał się obraz jego niesłychanie bogatego dorobku twórczego. Cały szereg wdrożonych do produkcji mebli, projekty wnętrz, praca dla przemysłu okrętowego i nawet konkursowy projekt scenografii Sopotkiego Festiwalu Piosenki. Przypuszczam, że prawie żaden z pracujących wówczas na naszym Wydziale projektantów nie posiadał równie bogatego dorobku i równie dużej liczby wdrożeń. Przy tym wszystkim Pan Profesor potrafił zdobyć się na krytyczną ocenę swoich prac:

„Osobista refleksja na temat własnej twórczości jest taka, że w poszukiwaniach nowych rozwiązań dominuje często forma nad treścią, w tym forma organiczna zwłaszcza. W wielu sytuacjach daje się zauważyć nadrzędność kryteriów emocjonalnych nad rzeczowością działań i logiką postępowania koncepcyjnego”.<sup>13</sup>

### Professor Homa i... podstawy projektowania

Jedno z kolejnych zdjęć wyciągniętych z pudełka Pana Profesora przykuło moją uwagę. Przedstawiało złożoną, przestrzenną strukturę wykonaną z drewnianych elementów.

Kojarzyła mi się z pracami, które powstawały na podstawach projektowania w katedrze podstaw i metodyki projektowania,

had equally rich achievements and an equally large number of designs that entered production. With all this, the Professor was able to evaluate his works critically. “A personal reflection on one’s own creativity is that the search for new solutions is often dominated by form over content, especially organic form. In many situations, it is possible to notice the superiority of emotional criteria over the objectivity of actions and the logic of following the designed plan.”<sup>13</sup>

### Professor Homa and... the basics of design

One of the next photos taken from the Professor’s box caught my attention. It presented a complex spatial structure made of wooden elements. It reminded me of the works created on the basics of design in the Department of Design Basics and Methodology led by Professor Adam Haupt. What is this, Professor? You see, these are works by students from the period when I taught the basics of design ...

It turned out that the Professor, using the theses contained in the materials from the symposium on the education of the basics of design, which took place in Kazimierz nad Wisłą<sup>14</sup>, built the curriculum for teaching the basics of design in contemporary terms. The surprise was huge as the basics of design were identified with the figure of professor Adam Haupt. In fact, he was the creator of their theoretical foundations, and from 1979, he was the head of the Department of the Basics and Methodology of Industrial Design, and at the

<sup>13</sup> From the author’s archive.

<sup>14</sup> A. Haupt, B. Petrycki, R. Semka, *Podstawy projektowania PWSSP w Gdańsku*, presented at the ICSID Meeting, Kazimierz Dolny, 1970, pp. 3–36.

<sup>13</sup> Z archiwum autora.



prowadzonej przez profesora Adama Haupta. Co to jest Panie Profesorze? A to widzi pan, panie Marku są prace studentów z okresu, gdy prowadziłem podstawy projektowania...

Okazało się, że to Pan Profesor, posiłkując się tezami zawartymi w materiałach z sympozjum dotyczącego kształcenia podstaw projektowania, które odbyło się w Kazimierzu nad Wisłą<sup>14</sup>, zbudował program kształcenia współcześnie rozumianych podstaw projektowania. Zaskoczenie było ogromne. Podstawy projektowania były utożsamiane z postacią profesora Adama Haupta. Faktycznie był on twórcą ich teoretycznych podstaw, a od roku 1979 był kierownikiem katedry podstaw i metodyki projektowania wzornictwa przemysłowego oraz równocześnie, w ramach tej katedry, prowadził pracownię. Ale realizowany w katedrze program w dużej mierze opierał się na programie opracowanym przez Profesora Edmunda Homę.

„Punktem wyjścia do opracowania własnego programu na niższych latach studiów były odpowiednio zinterpretowane tezy zawarte w materiałach wstępnych do dyskusji nad programem zajęć z Podstaw Projektowania, przygotowanych na sympozjum w Kazimierzu nad Wisłą w 1970 roku oraz analiza programów Wydziału Architektury Wnętrz”.<sup>15</sup>

### Profesor Homa i... Nadmorskie Warsztaty Wzornictwa

W roku 1996, grupa młodszych pracowników katedry wzornictwa, w tym autor tego

same time, within this department, he ran a studio. But the department's programme was largely based on the programme developed by Professor Edmund Homa. "The starting point for developing his own programme in the initial years of study was the correctly interpreted theses contained in the introductory materials for the discussion on the programme of the Basics of Design classes, prepared for the symposium in Kazimierz nad Wisłą in 1970, and the analysis of the programmes of the Faculty of Interior Design."<sup>15</sup>

### Professor Homa and... Seaside Design Workshops.

In 1996, a group of younger employees of the design department, including the author of this speech, decided to organize the Seaside Design Workshop, following the example of the Poznań workshop in Skoki. These workshops were supposed to be different in that both students and teachers were to actively participate in them. We wanted the teachers invited to our workshops not to act only as tutors of a group of students. This formula worked well. Since we invited larger groups of teachers from individual universities, we had the opportunity to conduct discussions in a wider group.

The workshops did not meet the favour of the head of the design department, who never attended or visited them, despite our invitations. Each subsequent workshop had a title that determined its course. The first, in 1996, was held under the title "Timer". The second, in 1997, was titled "Amphibian". For the next

<sup>14</sup> A. Haupt, B. Petrycki, i R. Semka, *Podstawy projektowania PWSSP w Gdańsku*, zaprezentowano na ICSID Meeting Kazimierz Dolny 1970, s. 3-36.

<sup>15</sup> Nazwa obecnego Wydziału Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku w latach 1956-1971.

<sup>15</sup> The name of the current Faculty of Architecture and Design of the Academy of Fine Arts in Gdańsk from 1956-1971.



wystąpienia, postanowiła zorganizować, na wzór poznańskich warsztatów w Skokach, Nadmorskie Warsztaty Wzornictwa. Odmienność tych warsztatów miała polegać na tym, że aktywny udział w nich mieli brać zarówno studenci jak i pedagodzy. Zależało nam na tym, żeby zaproszeni pedagodzy nie pełnili tylko funkcji opiekunów grupy studentów. Taka formuła sprawdziła się w działaniu. Dzięki temu, że zapraszaliśmy większe grupy pedagogów z poszczególnych uczelni, mieliśmy możliwość prowadzenia dyskusji w szerokim gronie.

Warsztaty nie spotkały się przychylnością kierownika katedry wzornictwa, który nigdy, pomimo zaproszeń, nie wziął w nich udziału ani ich nie wizytował. Każde kolejne warsztaty miały tytuł, który determinował ich przebieg. Pierwsze, w 1996 roku, odbyły się pod tytułem „Miernik czasu”. Drugie w 1997 roku pod tytułem „Amfibia”. Na kolejne, które miały odbyć się w roku 1998, zaprosiliśmy Pana Profesora Homę. Ku naszemu wielkiemu zadowoleniu, Pan Profesor zgodził się w nich uczestniczyć.

Postanowiliśmy skorzystać z wiedzy i doświadczenia Pana Profesora i poświęcić warsztaty zagadnieniom pozycji siedzącej. Jedną z ulubionych książek Pana Profesora była pozycja pod tytułem *The Seated Man (Homo Sedens)* A.C. Mandala<sup>16</sup>. Warsztaty zatytułowaliśmy zatem oficjalnie „Homo Sedens”. Zbieżność brzmienia nazwiska Pana Profesora i słowa „homo” sprowokował nas do żartu. Warsztaty nieoficjalnie zostały nazwane „Homa sedens”. Wydaje się, że żart spodobał się Panu Profesorowi.

one, which was to take place in 1998, we invited Professor Homa. To our great satisfaction, the Professor agreed to participate in the event.

We decided to take advantage of the Professor's knowledge and experience and devote the workshop to the issues of sitting position. One of the Professor's favourite books was *The Seated Man (Homo Sedens)* by A.C. Mandal.<sup>16</sup> The workshop was, therefore, officially entitled “Homo Sedens”. The similarity of the sound of the Professor's surname and the word “homo” provoked us to a joke. The workshop was unofficially called “Homa sedens”. The professor seemed to like the joke.

#### Professor Homa and... Pomeranian Science and Technology Park

I had the pleasure to be part of the team developing the project of establishing the Science and Technology Park (PPNT) in Gdynia. The park's logo symbolizes the architecturally characteristic building in which the park was to be located. It also symbolizes three main areas of its programme activity: biotechnology, IT and design. The original idea of the Pomeranian Science and Technology Park functioning was to create optimal conditions for implementing the processes of transferring academic thought to the economy.

This is a speech dedicated to Professor Homa, and not to the lost opportunities of our Faculty. The most important fact is that Professor Homa was the only professor from our community who became interested in this idea. As the condition for obtaining funds for

<sup>16</sup> A.C. Mandal, *The seated man: Homo sedens*, Dafnia Publications, Klampenborg 1985.

<sup>16</sup> A.C. Mandal, *The seated man: Homo sedens*, Dafnia Publications, Klampenborg, 1985.

## Profesor Homa i... Pomorski Park Naukowo-Technologiczny

Miałem przyjemność należeć do zespołu opracowującego projekt powstania Parku Naukowo-Technologicznego w Gdyni. Logo parku symbolizuje charakterystyczny architektonicznie obiekt, w którym miał być zlokalizowany park. Symbolizuje również trzy główne obszary jego programowej działalności. Biotechnologię, IT oraz design. Pierwotną ideą funkcjonowania PPNT było stworzenie optymalnych warunków dla realizacji procesów transferu myśli akademickiej do gospodarki.

Jest to wystąpienie poświęcone Panu Profesorowi Homie a nie straconym szansom naszego Wydziału. Najważniejszym faktem jest to, że Pan Profesor Homa był jedynym profesorem z naszego środowiska, który zainteresował się tą ideą. Ponieważ warunkiem uzyskania środków na budowę PPNT ze środków PHARE<sup>17</sup> była współpraca władz Gdyni z organizacją pozarządową, grupa twórców programu założyła stowarzyszenie – Pomorskie Centrum Technologii. Stowarzyszenie to, tym samym, stało się inicjatorem budowy PPNT.<sup>18</sup> Pan Profesor został jednym z członków założycieli stowarzyszenia.

Koncepcja PPNT okazała się przysłowiowym strzałem w dziesiątkę. Projekt został zrealizowany. Wprawdzie zmieniła się forma prawna i organizacyjna jego funkcjonowania, ale program w swojej istocie pozostał bez zmian. Nasz Wydział nie odegrał żadnej roli w rozwoju PPNT.

<sup>17</sup> [www.funduszephare.pl/phare-co-to-za-program/](http://www.funduszephare.pl/phare-co-to-za-program/), d. 15.09.2019.

<sup>18</sup> [pl.wikipedia.org/wiki/Pomorski\\_Park\\_Naukowo-Technologiczny](http://pl.wikipedia.org/wiki/Pomorski_Park_Naukowo-Technologiczny), d. 15.09.2019.

the construction of the PPNT from PHARE<sup>17</sup> funds was the cooperation of the city of Gdynia with a non-governmental organization, the group of programme authors established the Pomeranian Technology Centre association. This association thus became the initiator of the construction of the PPNT.<sup>18</sup> The professor became one of the founding members of the association.

The concept of the PPNT turned out to be a great success. The project was completed. Although the legal and organizational form of its functioning has changed, the programme in its essence remained unchanged. Our Faculty did not play any role in the development of the PPNT. Professor Homa was the only professor of our Faculty who contributed to its creation.

## Conclusions

What has been presented here is a handful of memories related to my contact with the Professor. The facts that I have presented have probably been described in a simplified way, without any deeper analysis. They are to show my amazement, which I experienced while getting to know Professor Homa, who, in my opinion, was an underestimated professor in our community.

After a year of working in the furniture design studio, I had the impression that my knowledge in this matter was insufficient. I decided to make up for it. I built a bunk bed

<sup>17</sup> [www.funduszephare.pl/phare-co-to-za-program/](http://www.funduszephare.pl/phare-co-to-za-program/), accessed on 15.09.2019.

<sup>18</sup> [pl.wikipedia.org/wiki/Pomorski\\_Park\\_Naukowo-Technologiczny](http://pl.wikipedia.org/wiki/Pomorski_Park_Naukowo-Technologiczny), accessed on 15.09.2019.

Pan Profesor Homa był jedynym profesorem naszego Wydziału, który przyczynił się do jego powstania.

### Zakończenie

To, co zostało tu przedstawione, to garść wspomnień związanych z moim kontaktem z Panem Profesorem. Fakty, które przedstawiłem, zostały zapewne opisane w uproszczony sposób, bez głębszej analizy. Mają pokazać moje zadziwienia, których doznawałem, poznając Pana Profesora Homę, który moim zdaniem był profesorem niedocenianym w naszym środowisku.

Po roku pracy w pracowni projektowania mebla miałem wrażenie, że moja wiedza w tej materii jest niedostateczna. Postanowiłem to nadrobić. Skonstruowałem moim dzieciom piętrowe łóżko. Bardzo byłem z tego faktu dumny. Zrobiłem zdjęcia i poszedłem pochwalić się Panu Profesorowi. Tym razem to ja wyciągnąłem z pudełka zdjęcia. Pan profesor ogląda zdjęcia, Jego twarz przyjmuje wyraz różnych emocji, a ja mówię, że było mi bardzo głupio, że nie znam się na projektowaniu mebli i że postanowiłem to nadrobić, i że zacząłem się meblarstwem. Pan Profesor nadal patrząc na zdjęcia mówi: *chyba majsterkowaniem panie Marku...*



Prof. Edmund Homa w todzie, fot. Anna Okońska-Węsióra, 1997, z Archiwum ASP Gdańsk.

Prof. Edmund Homa in a robe, photo: Anna Okońska-Węsióra, 1997, from the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

for my children. I was very proud of that fact. I took photos and went to show them to the Professor. This time I was the one to take the photos out of the box. The Professor was looking at the photos, and his face would express different emotions. And I went to say that I had felt very embarrassed that I had not known anything about furniture design and that I had decided to make up for it and started to make furniture. The Professor, still looking at the photos, said: *Marek, you mean DIY, not furniture making...*

***PRL a współczesność.  
Porównanie procesu wdrożeniowego  
mebla siedziskowego na przykładzie  
krzesła GFM 106.***

***The Polish People's Republic and the present day.  
Comparison of the process of introducing seat  
furniture into production on the example of  
the GFM 106 chair.***

W swoim krótkim tekście, który będzie miał charakter luźnego eseju, chciałbym poruszyć problematykę procesu wdrożeniowego mebla siedziskowego w Fabryce Mebli w Gościcinie, w czasie, gdy pracował tam Edmund Homa. Za przykład wybrałem krzesło oznaczone symbolem fabrycznym GFM 106, które ostatecznie nie uzyskało akceptacji wdrożeniowej. Jednak po prawie 40 latach mebel ten został wprowadzony do produkcji w krótkich seriach przez firmę POLITURA, której wraz z przyjacielem Michałem Szarko jestem współwłaścicielem. Wydaje mi się, że warto naszkicować kontekst czasów, w których ten projekt powstawał. Może jest to pewna ułomność absolwenta studiów historycznych, ale uważam, że tło historyczne miało niebagatelny wpływ na projekt, który powstał w Gościcinie oraz na jego późniejsze losy, które tworzą jedną wielką, ciekawą opowieść o polskim przemyśle meblarskim.

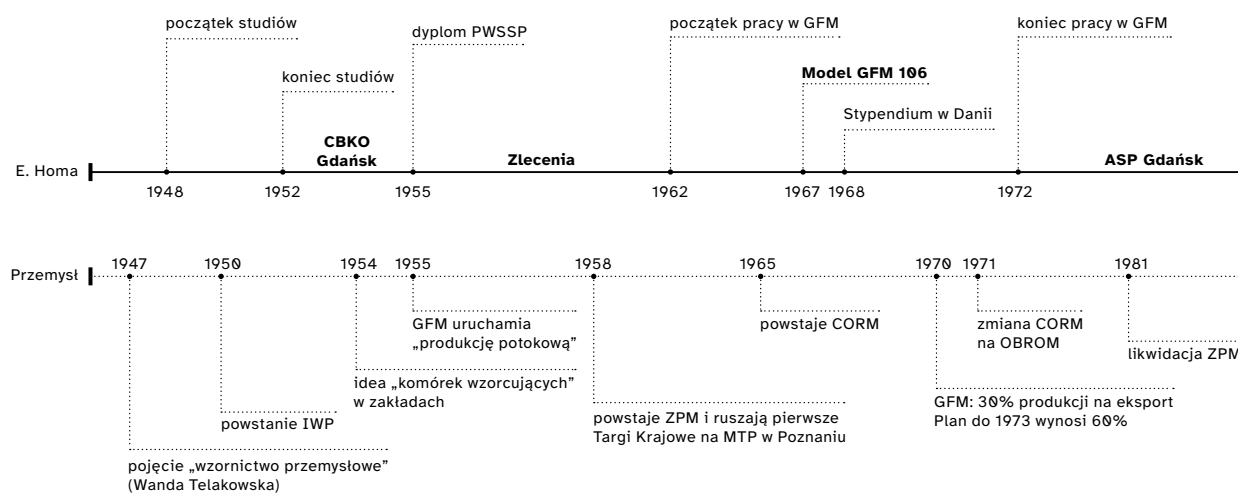
Swój esej oparłem w głównej mierze o otrzymane od rodziny prof. Edmunda Homy materiały osobiste w postaci maszynopisów ze wspomnieniami i opisami jego projektów z czasów współpracy ze Zjednoczeniem Przemysłu Meblarskiego oraz z Gościcinem. Chciałbym podziękować synowi profesora Homy oraz jego żonie za zaufanie, jakim nas obdarzyli. Edmund Homa miał świadomość swojego dorobku, który starał się pod koniec swojego aktywnego życia zawodowego zebrać

In this short essay, I would like to raise the issue of the process of introducing seat furniture into production at the Gościńska Furniture Factory (GFM) at the time when Edmund Homa worked there. As an example, I chose a chair marked with the factory symbol GFM 106, which was not eventually approved for production. However, after almost 40 years, this design was put into production in limited series by the POLITURA company, which I co-own with my friend Michał Szarko. It seems to me adequate to sketch the background of the times when the design of this piece of furniture was created. Maybe this is a certain weakness of a history graduate, but I believe that this background had a significant impact on the design that was created in Gościcino and its later fate, which makes a great and interesting story about the Polish furniture industry.

I based my essay mainly on the personal materials, including typescripts with memories and descriptions of Edmund Homa's designs from the time of his cooperation with the United Furniture Industry (ZPM) and with the furniture factory in Gościcino, which I received from the family of Prof. Edmund Homa. At this point, I would like to thank Professor Homa's son and his wife for the trust they have placed in us. Prof. Edmund Homa was well aware of his achievements, which he tried to collect and archive at

w całość i zarchiwizować, co nie zawsze było do końca możliwe. Jest to sytuacja wyjątkowa, wyróżniająca go na tle innych projektantów. Z ogromną trudnością dzisiaj jesteśmy w stanie odtworzyć dorobek ludzi pracujących w zakładowych komórkach wzorujących. Zdarza się nawet, że z trudnością przychodzi nam ustalenie, kto, w której fabryce pracował. W przypadku prof. Edmunda Homy jest zupełnie inaczej. Bogactwo zarchiwizowanych przez niego materiałów pozwala prześledzić nawet ewolucję poszczególnych wzorów.

the end of his career, which was not always an easy task to complete. It is an exceptional situation, distinguishing him from other designers. Today, it is with great difficulty that we are able to recreate the achievements of employees working in factories' design divisions. It even happens that it is difficult for us to determine who worked in what factory. In the case of Prof. Edmund Homa it is completely different. The richness of the materials archived by him makes it possible to trace even the evolution of individual designs.



Rozwój kariery zawodowej Edmunda Homy na tle rozwoju przemysłu meblarskiego w Polsce po 1945 r. il. P. Paszyn i P. Getesz  
The development of Edmund Homa's professional career against the background of the development of the furniture industry in Poland after 1945, illustration by P. Paszyn and P. Getesz

Innym elementem źródłowym, na którym bazowałem, są nagrania rozmów, które wraz z Michałem Szarko przeprowadzaliśmy w 2015 roku z Edmundem Homą w jego gdyńskim mieszkaniu. Jest to bezcenny materiał, który pozwolił poznać atmosferę tamtych czasów, dowiedzieć się, jak wyglądała praca projektanta zatrudnionego w przyfabrycznej komórce wzorującej. Wszelkie zaś dane

Another source I used was the recordings of the conversations with Edmund Homa that we conducted with Michał Szarko in the professor's Gdynia apartment in 2015. It is a priceless material that allowed us to get to know the atmosphere of those times and to find out what the work of a designer employed in a factory design division looked like. All the numerical data that appear in this work, in a

liczbowe, które pojawiają się w tej pracy, zresztą w niezbyt wielkiej ilości, pochodzą z dokumentacji Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego, która została zarchiwizowana i przekazana do Archiwum Państwowego w Poznaniu.

Nie chciałbym by moja wypowiedź miała charakter naukowy. Zależy mi na luźnym opowiedzeniu o warunkach pracy projektanta i o jego projekcie.

Produkcja meblarska w PRL miała charakter scentralizowany. Rozwiązanie to miało być adekwatne do sytuacji społeczno-ekonomicznej kraju. Jednocześnie, miał być to system rewolucyjny, zmieniający dotychczasowe meblarstwo w nowoczesną gałąź przemysłu wytwórczego.

Właściwie do lat 60. nie można mówić o przemyśle meblarskim w Polsce. Słowo „przemysł” należałoby zastąpić pojęciem „rzemiosło”. Ten termin będzie jeszcze w latach 60. przewijać się w relacjach osób związanych z produkcją mebli w Polsce. Mówiąc o rzemiosle, trzeba je rozumieć jako pracę opartą głównie na doświadczeniu kadry zatrudnionej w ówczesnych zakładach, a także systemie wytwarzania, który wykorzystywał w znacznym stopniu siłę i umiejętności rąk ludzkich. Produkcja mebli w przedwojennej Polsce odbywała się głównie w rodzinnych, niewielkich stolarniach, ewentualnie w manufakturach lub większych fabrykach odziedziczonych po zaborcach (często będących częściowo prywatną własnością rodzin lub spółek zagranicznych), specjalizujących się w wytwarzaniu mebli w konkretnych wzorach (np. meble gięte). Rozwijały się także spółdzielnie rzemieślnicze, których działalność nadała kierunek powstającemu wzornictwu przemysłowemu w Polsce. Te wszystkie obszary wytwórczości

rather small amount, come from the United Furniture Industry's documentation, archived and handed over to the State Archives in Poznań.

I would not like my speech to be academic; I would like to talk about the designer's working conditions at a given time and the design he created in a casual manner.

The furniture production in the Polish People's Republic was a centralized system that was supposed to respond to the country's socio-economic situation. At the same time, it was supposed to be a revolutionary system, changing the existing furniture industry into a modern branch of the manufacturing industry.

In fact, the furniture industry in Poland did not exist until the 1960s. The word industry should be replaced with the notion of craftsmanship. The term craftsmanship would appear in the accounts of people involved in furniture production in Poland even in the 1960's. When speaking of craftsmanship, it should be understood as work based mainly on the experience of the staff employed in factories at the time and the work system that used the strength and skills of human hands to a large extent. Before the war, furniture was produced mainly in small family carpentry shops, or possibly manufactories or larger factories inherited from the invaders (often partly privately owned by families or foreign companies), specializing in the production of specific types of furniture (e.g. bentwood furniture). Craft cooperatives were also established, and their activities gave direction to the emerging industrial design in Poland. All these furniture making areas had one thing in common – they lacked professional design



meblarskiej miały jedną cechę wspólną – brak profesjonalizowanego zaplecza projektowego. Większość ówczesnej produkcji meblarskiej opierała się na wycuciu i doświadczeniu kadry rzemieślniczej. Powstające wzory często były kopią lub wariacją innych modeli mebli, które sprawdziły się już na rynku. Projektowanie nie było elementem wpisanym na stałe w proces produkcyjny. Związane było z realizacją indywidualnych zleceń. Często też projektowanie mebla odbywało się poza zakładem rzemieślniczym i nie było głównym zajęciem osoby projektującej. Zdarzało się, że opracowywaniem koncepcji mebla zajmowali się architekci lub rzeźbiarze, których wspomagali doświadczeni rzemieślnicy. Proces ten zazwyczaj miał charakter jednostkowy, niedostosowany do powtarzalnej, masowej produkcji.

Zmianę wymusił dopiero nowy, socjalistyczny system gospodarczy. Ograniczono prywatną działalność, sprowadzając ją właściwie do drobnej wytwórczości, która w żaden sposób nie mogła sprostać potrzebom rynku. Gospodarka została scentralizowana, powstały zakłady przemysłowe produkujące na masową skalę. W procesie rodzenia się przemysłu meblarskiego istotne znaczenie miała powojenna sytuacja kraju, a także ideologia, która stawiała sobie za cel rewolucję społeczną. Oba te aspekty nierozzerwalnie nadały kierunek meblarstwu.

Tworzenie nowego, socjalistycznego społeczeństwa miało, w intencji władz, być procesem obejmującym wszelkie aspekty życia. Wytwórczość przedmiotów, w tym mebli, została podporządkowana określonym zasadom. Od teraz mebel miał być dostosowany do stylu życia socjalistycznego społeczeństwa. W zrujnowanym po wojnie kraju, jednym

resources. Most of the furniture production at that time was based on the taste and experience of the craftsmen. The resulting models were often a copy or a variation of other furniture models that had already proven themselves on the market. Designing was not an integral part of the production process. It was related to the completion of individual orders. Often, the design stage took place outside the craft workshop and was not the main occupation of the designer. It happened that architects or sculptors, assisted by experienced craftsmen, were involved in developing the concept of a piece of furniture. This process was usually individual and not adapted to repetitive, mass production.

It was only the new socialist economic system that forced the change. Private activity was limited and reduced to small-scale production, which in no way could meet the needs of the market. The economy was centralized, and industrial plants producing on a massive scale were established. In the process of the emergence of the furniture industry, the post-war situation of the country as well as the ideology that set itself the goal of social revolution were of significant importance. Both these aspects inextricably set the direction for the furniture industry.

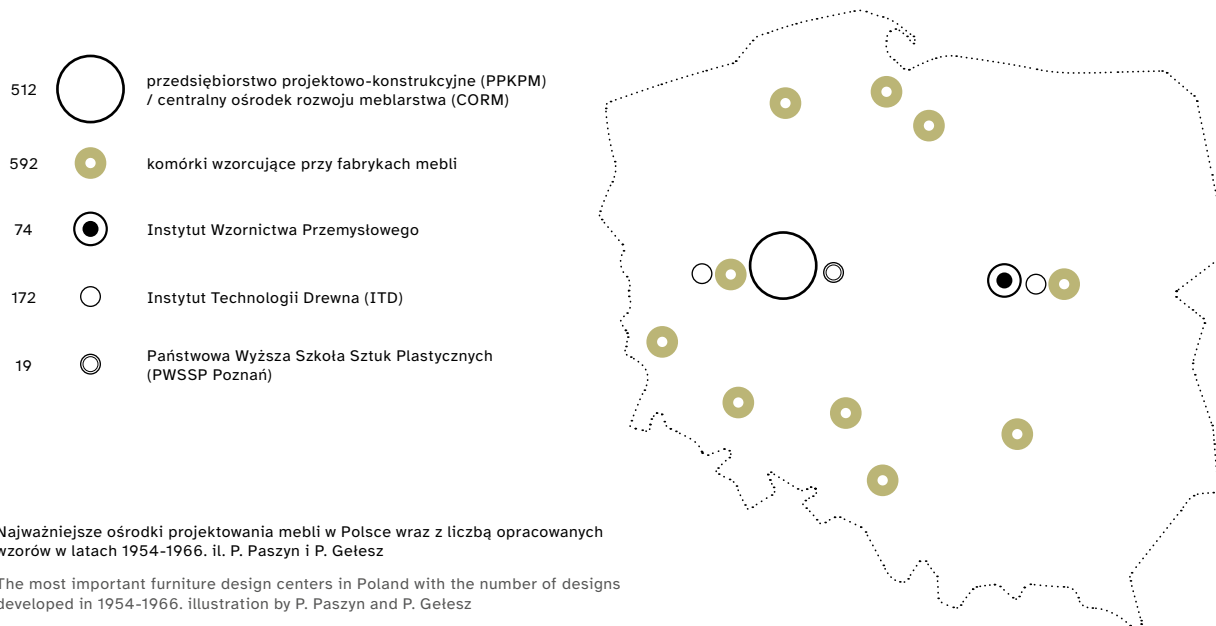
The creation of a new, socialist society was intended by the authorities to be a process covering all aspects of life. The manufacture of objects, including furniture, was subordinated to certain rules. From then on, the furniture was to be adapted to the lifestyle of the socialist society. In the country ruined after the war, one of the greatest challenges was to meet housing needs as quickly as possible. Thus, new ideas and technologies would

z największych wyzwań stało się zaspokojenie, w możliwie szybkim tempie, potrzeb mieszkaniowych. W nowym budownictwie wykorzystywano więc nowe idee i technologie. Tak samo należało zrobić z meblami. Specyficzne, ciasne mieszkania, w których borykano się z niewielką przestrzenią, wymagały odpowiednio zaprojektowanego wyposażenia. Główne oczekiwania względem nowoczesnych mebli dotyczyły ich funkcjonalności i racjonalnego dostosowania do roli, jaką miały pełnić. Ważny stał się także aspekt wizualny. Piękno miało dotrzeć do szerokich mas społeczeństwa, a nie być wyłącznie dostępne dla wąskiej grupy uprzywilejowanych osób. Miało objawiać się w prostych, niewyszukanych, pozbawionych przejawów luksusu formach. Produkcja rzemieślnicza nie była w stanie zaspokoić potrzeb rynku. Skoro mebel miał trafić do mas, należało go także dostosować do nowego typu produkcji – produkcji masowej. Był to jednak proces, a do nowych form produkcji dochodzono stopniowo.

W 1947 roku pojawił się termin „wzornictwo przemysłowe”, który zastąpił używane wcześniej sformułowania „sztuka stosowana” czy „sztuka dekoracyjna”. Za jego autorkę uważa się Wandę Telakowską, twórczynię Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Instytut był jedną z pierwszych placówek w Europie, której zadaniem było łączenie przemysłu i wzornictwa. W początkowych latach funkcjonowania instytucji, jej rola była nieoczekiwana. Przemysł meblarski otrzymał wsparcie projektowe, dostarczające nowych wzorów. Przeglądając ofertę mebli dostępnych na rynku w latach 50., wyraźnie widać skok, jaki nastąpił we wzornictwie. Projekty opracowywane przez IWP różnią się znacząco od wzorów

be used in newly built housing. The same rule was to be applied to furniture making. Specific, cramped flats with limited space required appropriately designed furnishings. The main expectations towards modern furniture concerned its functionality and rational adaptation to the role it was to play. The visual aspect also became important. Beauty was to reach the broad masses of society, and not only be available to a narrow group of privileged people. It was to be manifested in plain, simple forms, devoid of any signs of luxury. Craft production was not able to meet the needs of the market. If a piece of furniture was to reach the masses, it also had to be adapted to a new type of production - mass production. However, it was a process that was achieved gradually.

In 1947, the term industrial design appeared, replacing the previously used notions of applied art or decorative art. Wanda Telakowska, the founder of the Institute of Industrial Design (IWP), is considered its author. The Institute was one of the first institutions in Europe whose task was to combine industry and design. In the early years of the institution's operation, its role was invaluable. The furniture industry was supported with new designs. Looking at the furniture offer available on the market in the 1950's, one can clearly see the leap that took place in design. The designs developed by the IWP differed significantly from the designs created directly in factories. However, it turned out very quickly that the IWP was not able to deliver so many new designs to the industry on its own. Therefore, the ministry decided to create in its subordinate state factories the so-called design divisions. From that moment on, it was



powstających bezpośrednio w fabrykach. Bardzo szybko okazało się jednak, że IWP nie jest w stanie samodzielnie dostarczać dla przemysłu tak wielu nowych projektów. Dlatego też ministerstwo postanowiło utworzyć w podległych mu fabrykach państwowych tzw. komórki wzorujące. Od tego momentu, to właśnie przemysł meblarski zaczyna powoli odpowiadać za całość procesu produkcyjnego, od zaprojektowania mebla, aż po wytworzenie gotowego produktu. Wzrost znaczenia przyfabrycznych komórek wzorujących, a także ich faktyczną moc widać w statystykach Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego z lat 60. Od momentu swojego powstania w 1954, do roku 1966, przyfabryczne komórki wzorujące dostarczyły przemysłowi 592 opracowane projekty mebli. W tym samym okresie IWP dostarczył 74 projekty. W powyższym porównaniu widać, jak ważną decyzją stało się powołanie przyfabrycznych komórek wzorujących. Instytut nie był w stanie dostarczać tak dużej liczby projektów. Wynikało to

the furniture industry that slowly began to be responsible for the entire production process, from designing the furniture to producing the finished product. The growing importance of factory design divisions, as well as their actual power, can be seen in the United Furniture Industry statistics of the 1960's. From its inception in 1954 to 1966, the factory design divisions provided the industry with 592 developed furniture designs. In the same period, the IWP delivered 74 projects.

The above comparison shows how important it was to establish factory design divisions. The Institute was unable to deliver such a large number of designs. This was due to both insufficient human resources and methods - designs were sometimes created without cooperation with the factory production line. The design divisions produced designs adapted to the production capabilities and the profile of their mother factory. This significantly improved the production process. However, it should be remembered that the IWP was by

jednostka	ilość projektantów
CORM	5
BYDGOSKIE FM	1
DOLNOŚLĄSKIE FM	1
ZWP ELBLĄG	1
GDAŃSKIE FM	1
GOŚCICIŃSKA FM	2
GŁUCHOŁASKIE FM	1
KRAKOWSKIE FM	2
POZNAŃSKIE FM	1
ŚWIEBODZIŃSKA FM	1
WROCŁAWSKIE FM	2
WARSZAWSKIE FM	1
ZIELONOGÓRSKIE FM	1
razem	20 (w tym 1 rzeźbiarz)

Podstawowa baza projektowa przemysłu meblarskiego w roku 1967 il. P. Paszyn

The major design base for the furniture industry in 1967. illustration by P. Paszyn

zarówno z niewystarczających zasobów kadrowych, jak również z metody – projekty tworzone bowiem często bez współpracy z fabryczną linią produkcyjną. Wzorcownie wytwarzały zaś projekty dostosowane do możliwości produkcyjnych oraz profilu macierzystej fabryki. Usprawniało to znacząco proces produkcji. Należy jednak cały czas pamiętać, że IWP było w założeniu jedynie jednostką propagującą dobre wzornictwo i mającą na celu wspomaganie całego przemysłu, nie tylko meblarskiego.

Dodatkowym wzmocnieniem systemu projektowania mebli stał się Centralny Ośrodek Rozwoju Meblarstwa w Poznaniu (CORM), założony przez Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego w 1965 roku. Jednostka ta wywodząca się jeszcze z Przedsiębiorstwa Projektowo Konstrukcyjnego Przemysłu

definition only a unit promoting good design and aimed at supporting the entire industry, not only the furniture industry.

Additional support to the furniture design system was the Central Bureau for Furniture Development in Poznań (CORM) established by the United Furniture Industry in 1965. This unit, originating from The Design/Construction Enterprise of the Furniture Industry, was to be the central design workshop supporting state-owned furniture factories. The CORM, in addition to developing new designs and delivering their plans to selected factories, would work on the use of new materials in furniture. It was here that experiments with plastics or the first modified veneers would take place. This institution had its own professional model shop, as well as design and conceptual base.

Meblarskiego, miała być centralną wzorcownią, wspierającą państwowe fabryki mebli. CORM oprócz opracowywania nowych wzorów i dostarczania ich planów do wybranych fabryk, pracował nad zastosowaniem nowych materiałów w meblarstwie. To właśnie tutaj eksperymentowano z tworzywami sztucznymi czy pierwszymi okleinami modyfikowanymi. Instytucja ta posiadała własną profesjonalną modelarnię, zaplecze projektowe i koncepcyjne. Projekty, powstawały najpierw formie koncepcyjnej (zajmowali się tym m.in.: Rajmund Teofil Hałas czy Janusz Różański), następnie trafiały do działu technicznego, który opracowywał dokumentację techniczną. Gdy ona powstała, tworzone prototypy, które usprawniano. Następnie decydowano, jaka fabryka ma odpowiedni park maszynowy, by zająć się produkcją danego mebla. Delegacja CORM pomagała wtedy w pracach wdrożeniowych. W ten sposób CORM był w stanie w latach 1965-66 dostarczyć fabrykom 512 gotowych wzorów mebli. Była to znacząca liczba. Należy jednak zwrócić uwagę, że CORM w 1967 roku posiadał pięciu projektantów, co stanowiło 25% wszystkich osób stanowiących bazę projektową ZPM. W pozostałych dwunastu fabrykach Zjednoczenia, które posiadały swoje komórki wzorcujące, pracował z reguły jeden projektant. Rzadkością w fabrykach była sytuacja, w której zatrudniano na tych stanowiskach dwie osoby. Tak właśnie było w przypadku Gościńskie Fabryki Mebli (GFM), która zatrudniała dwóch projektantów: Edmunda Homę i Juliusza Kędziorka. Historia fabryki sięgała końca XIX wieku. Zajmowała się ona głównie produkcją replik mebli gdańskich (fotele, sofy, krzesła) oraz całym szeregiem innych mebli siedziskowych do mieszkań, biur

First created as concepts (among others, Rajmund Teofil Hałas and Janusz Różański were responsible for developing new ideas), the designs were then sent to the technical department, which prepared technical documentation. Once the documentation was completed, prototypes were created and improved. Then it was decided which factory had the appropriate machine park to take care of the production of a given piece of furniture. A CORM delegation then helped in the implementation works. In this way, the CORM was able to deliver 512 ready-made furniture designs to factories in 1965-66.<sup>1</sup> It was a significant number. However, it should be noted that in 1967 the CORM had five designers, which constituted 25% of the entire design team of the ZPM.<sup>2</sup> As a rule, only one designer would work in each of the remaining 12 factories of the ZPM that had their design divisions. Rarely two designers were employed in a factory. This was the case with the Gościńska Furniture Factory, which employed two designers: Edmund Homa and Juliusz Kędziorek. The history of the factory dates back to the end of the 19th century. It dealt mainly with the production of replicas of Gdańsk furniture (armchairs, sofas, chairs) and a whole range of other seat furniture for apartments, offices and public interiors, based on English, German and Scandinavian designs. The GFM was one of the first factories in Poland to launch the so-called stream production. It was a completely new furniture production system, in which tasks were carried out continuously, and workstations were arranged according

1 15-lat Przemysłu Meblarskiego 1952-1967, Informacja Branżowa, Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego, Poznań, no. 3-4, 1967.

2 15-lat Przemysłu Meblarskiego 1952-1967, Informacja Branżowa, Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego, Poznań, no. 3-4, 1967, p. 60.

i wewnątrz użyteczności publicznej, opartych na wzornictwie angielskim, niemieckim i skandynawskim. GFM jako jedna z pierwszych fabryk w Polsce uruchomiła tzw. produkcję potokową. Był to zupełnie nowy system produkcji meblarskiej, w którym zadania realizowane były w sposób ciągły, a stanowiska robocze były rozmieszczone wg przebiegu procesu produkcyjnego. Można porównać ten model pracy do wyspecjalizowanej linii montażowej. Do dzisiaj produkcję potokową zalicza się do najbardziej efektywnych metod pracy w przemyśle. Wymagało to wysokiego stopnia zmechanizowania stanowisk pracy, a GFM należał do najlepiej wyposażonych zakładów meblarskich w Polsce. Jednocześnie trzeba pamiętać, że sprzęt fabryki został odziedziczony jeszcze po jej niemieckich właścicielach. Z racji swoich możliwości fabryka ta zaczęła specjalizować się w meblach szkieletowych, w technice gięto-stolarskiej. Edmund Homa w swoich wspomnieniach tak opisuje fabrykę w Gościcinie: „Produkcja polegała na obróbce maszynowej wspomaganej w dużej mierze pracą ręczną. Źródłem energii była para wodna, która przy użyciu maszyny napędzającej pasy transmisyjne wprowadzała w ruch obrabiarki do drewna. Ponadto za pomocą pary nasycano się w autoklawach elementy drewna bukowego, poddane następnie procesowi ściskania przy użyciu tzw. giętarek, nadających im odpowiedni kształt. Suszarnia funkcjonowała na podobnej zasadzie, czerpiąc parę wodną do suszenia drewna z tego samego źródła, czyli z kotłowni fabrycznej. W związku z tym, na terenie fabryki unosił się wspinały zapach trocin i rozgrzanego drewna bukowego przypominający to, co kojarzy nam się ze świeżym pieczywem, po wyjęciu z pieca piekarniczego, buchającego żarem.”

to the course of the production process. This working model can be compared to a specialized assembly line. To this day, stream production is considered one of the most effective methods of work in the industry. It required a high degree of mechanization of workstations, and the GFM was one of the best-equipped furniture factories in Poland. At the same time, it must be remembered that the factory's equipment was inherited from its German owners. Due to its capabilities, the factory began to specialize in frame furniture using the bent-carpentry technique. In his Vita summary, Edmund Homa describes the factory in Gościcino as follows: “*The production consisted in machine processing supported to a large extent by manual work. The source of energy was steam, which set the woodworking machines in motion using a machine driving transmission belts. In addition, steam was used to saturate the elements of beech wood in autoclaves, which was then subjected to the process of pressing with the use of benders that gave the right shape. The drying section operated on a similar principle, drawing steam to dry wood from the same source, i.e. the factory boiler room. Therefore, in the factory, there was a wonderful smell of sawdust and hot beech wood, reminiscent of what we associate with fresh bread when taken out of the oven, bursting with heat.*”<sup>3</sup>

The time of Edmund Homa's career overlaps with the development of the modern furniture industry in Poland. When he began his studies, the concept of industrial design was just emerging, and his school did not yet have a department dealing with furniture design.

3 E. Homa, Unpublished vita summary, typescript, materials in the possession of the author of the article.



Czas działalności zawodowej Edmunda Homy nakłada się na rozwój nowoczesnego przemysłu meblarskiego w Polsce. Kiedy zaczyna on studia, dopiero pojawia się pojęcie wzornictwa przemysłowego, a na jego uczelni nie ma jeszcze katedry zajmującej się projektowaniem mebla. Kiedy zdobywa dyplom PWSSP w Gdańsku, Gościcińska Fabryka Mebli startuje z produkcją potokową i dopiero powstają przyfabryczne komórki wzorcujące. Praca dla dużej fabryki była znaczącym etapem w karierze Edmunda Homy jako projektanta. Ten okres Edmund Homa opisuje jako pełen ekscytacji, a jednocześnie stwarzający *„inspirację dla młodego projektanta, wywierającą znaczący wpływ na jego pracę, opartą w dużej mierze na tworzeniu nowych obiektów, nawiązujących do tradycyjnego wzornictwa lub na jego zdecydowanym przeciwieństwie. Nie wszystkie nowe propozycje projektowe spełniały kryteria technologiczne i ekonomiczne tak, aby wejść do produkcji seryjnej zakładu. Ważna była jednak niezależna możliwość eksperymentowania i zbierania doświadczeń do powstania coraz dojrzszych i doskonalszych rozwiązań. Jednym słowem był to okres intensywnych działań, oraz wielu ciekawych osiągnięć w zakresie wzornictwa przemysłowego, potwierdzony wymiernymi dokonaniem. Był to pewnego rodzaju poligon doświadczalny, który miał niebagatelne znaczenie w prowadzeniu zajęć dydaktycznych ze studentami w zakresie kształtowania mebla i tworzeniu struktur użytkowych we wnętrzach mieszkalnych i wielko przestrzennych.”*

Mimo bogactwa pozytywnych doświadczeń, Edmund Homa w swoich wspomnieniach daje do zrozumienia, że nie był to łatwy czas dla projektanta. Pomimo doskonałych

When he graduated from the State Higher School of Fine Arts (PWSSP) in Gdańsk, the Gościcińska Furniture Factory started the stream production, and factory design divisions were only being created. Working for a large factory was a significant milestone for Edmund Homa as a designer. He describes this period as full of excitement, which at the same time created “inspiration for a young designer, exerting a significant influence on his work, based largely on the creation of new objects referring to traditional design or on its stark contrast. Not all new design proposals met the technological and economic criteria so as to enter serial production in the factory. However, it was important to have an independent opportunity to experiment and gain experience to create more and more mature and perfect solutions. In a word, it was a period of intense activities and many interesting achievements in the field of industrial design, confirmed by remarkable accomplishments. It was a kind of testing ground, which was of considerable importance in conducting classes with students in the field of shaping furniture and creating functional structures in residential and large-space interiors.”<sup>4</sup>

Despite the wealth of positive experiences, Edmund Homa makes it clear that it was not an easy time for a designer. Despite the perfect assumptions, the system had many shortcomings or external adversities that did not allow the designer to use the acquired experience or talents fully. Design standards were imposed on the designers employed in the design division, which forced the execution of a specific number of designs in a specific period of time. Often, these orders

---

4 Ibid.

założeń, system miał wiele mankamentów i piętrzył przed projektantem wiele zewnętrznych przeciwności, które nie pozwalały mu w pełni wykorzystać nabytych doświadczeń czy posiadanych talentów. Na zatrudnionych we wzorcowni projektantów narzucano normy projektowe, które wymuszały wykonanie określonej liczby wzorów w konkretnym przedziale czasu. Często nakazy te stały w sprzeczności z zasadą dążenia do zaprojektowania jak najlepszego mebla. Zdarzało się nagminnie, że z racji braków materiałowych oraz braku czasu, ograniczano możliwości modelowania. Projektant musiał „wstrzelić się” z projektem za pierwszym razem. Jedyna szansa na poprawki istniała na etapie pracy w modelarni, gdzie często powstawał tylko jeden egzemplarz prototypowy. Jeżeli na tym etapie mebel nie uzyskał akceptacji zwierzchników, przepadał. Braki materiałowe dawały o sobie znać nawet w tak prozaicznych sprawach, jak dostępność papieru, który choć potrzebny w pracy projektanta, był towarem deficytowym. Niekiedy projektant, z powodu braku papieru, musiał pracować na wcześniej użytych już kalkach, wydrapując stare, odrzucone projekty. Problemem było także tzw. „dotarcie się” załogi fabryki z projektantem. Edmund Homa podkreślał, że w fabryce nie był traktowany jako projektant, a jako szeregowy pracownik, robotnik. W pierwszych latach pracy napotykał na opór przed współpracą starszych, doświadczonych pracowników, którzy dotychczas mieli wpływ na kształtowanie wzorów, a tracili go na rzecz młodego projektanta, „studenta”.

Jednym z najciekawszych projektów, wykonanych w Gościcinie przez Edmunda Homę, jest krzesło oznaczone symbolem GFM 106.

contradicted the principle of striving to design the best furniture possible. It often happened that due to material shortages and lack of time, modelling possibilities were limited. The designer had to make sure their project was right from the very beginning. The only chance to correct it was at the stage of work in the model shop, where often only one prototype copy was created. If at this stage a piece of furniture was not approved by the superiors, it was lost. Material shortages were visible even in such trivial matters as the availability of paper, which, although necessary in the designer's work, was a scarce commodity. Sometimes the designer, due to the lack of paper, had to work on previously used tracing paper, scratching old rejected designs. The initial problem was also connected with adjusting to each other between the factory crew and the designer. Edmund Homa emphasized that he was not treated as a designer in the factory, but as a regular worker, a labourer. In the first years of his work, senior, experienced workers were reluctant to cooperate with him as they had less influence on furniture designs because of the younger “student.”

One of Edmund Homa's most interesting designs created in Gościcino is a chair marked with the GFM 106 symbol. Described by the designer himself as follows: “A strong carpentry joint with a small number of slender structural elements provides it with significant plastic and functional qualities, giving them a certain finesse and elegance. (...) It comes in several design versions, but only one copy exists as an experimental model.”<sup>5</sup> Due to its appearance, this chair has been commonly called the Spider. This piece of

5 Ibid.

Zostało ono opisane przez samego projektanta w następujący sposób: *„Silne połączenie stolarskie o niewielkiej ilości wysmuklonych elementów konstrukcyjnych stanowi o jego znacznych walorach plastycznych i użytkowych, nadając im cechy pewnej finezji i elegancji. (...) Występuje w kilku wersjach projektowych, lecz istnieje tylko jeden egzemplarz jako model doświadczalny.”* Potocznie, krzesło to, ze względu na jego wygląd, nazwano „Pajakiem”. Mebel był próbą sprawdzenia możliwości, jak daleko Homa może posunąć się w projektowaniu idealnego siedziska. Pięknego, a jednocześnie pozbawionego tradycyjnych form dekoracyjnych. Projekt ten powstał w 1967, na rok przed wyjazdem Edmunda Homy na stypendium do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze. Był to przełomowy moment, w którym Homa zbliżał się do podjęcia decyzji o poświęceniu się pracy dydaktycznej na uczelni. To krzesło jest więc swego rodzaju finalną próbą wykorzystania dotychczasowej wiedzy, talentu i miejsca, w którym się znalazł. Ciekawe w tym kontekście stają się przemyślenia Edmunda Homy na temat kształtowania się samego wzornictwa przemysłowego w tamtym okresie: *„Wzornictwo przemysłowe było w tamtym czasie nowym wyzwaniem dla projektantów mebli, które do tej pory były raczej podporządkowane konwencji i odwoływało się do stylów tradycyjnych, charakteryzujących się wspólnymi cechami użytkowymi, formalnymi i konstrukcyjnymi. Współczesnym meblom, ogołoconym z wartości historycznych i detalu zdobniczego, należało nadawać takie środki wyrazu plastycznego, które nie byłyby sprzeczne z technologią przemysłową, a jednocześnie miałyby charakter zgodny z obowiązującą estetyką. Nie mogła to być tylko postawa*

furniture was an attempt to test the designer's abilities, and how far he could go in designing the perfect seat, beautiful, yet devoid of traditional decorative forms. This project was created in 1967, a year before Edmund Homa left for a scholarship to the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen. It was a turning point as Edmund Homa was about to make the decision to devote himself to teaching at the academy. Therefore, this chair is almost a final attempt to use the existing knowledge, talent, and place where he was. Edmund Homa's thoughts on the shaping of industrial design during that period become interesting in this context. "Industrial design was at that time a new challenge for furniture designers, which until now had rather been subordinated to traditional conventions and styles, characterized by common functional, formal and structural features. Stripped of historical values and decorative details, contemporary furniture had to be given such means of artistic expression that would not be contrary to industrial technology, and at the same time, that would have a character consistent with the current aesthetics. It could not be just a creative position focused on spontaneous and intuitive actions. The shape and construction of such a difficult piece of furniture as the chair in the new conditions were deprived of the previous expression and were mainly made of elements without decorative features. Compositional factors such as contrast, proportions and scale, rhythms and divisions, textures, and colours remained the new design's overriding value. The designer's means of expression was still a drawing in the form of conceptual sketches and an executive design. With the help of linear notation on flat

*twórcza nastawiona na działanie spontaniczne i intuicyjne. Kształt i budowa tak trudnego mebla jak krzesło, w nowych warunkach zostały pozbawione dotychczasowego wyrazu i powstawały głównie z elementów nieposiadających cech zdobniczych. Wartością nadrzędną nowego wzornictwa pozostawały w dalszym ciągu czynniki kompozycyjne, takie jak: kontrast, proporcje i skala, rytmy i podziały, faktury i barwy. Środkiem wypowiedzi projektanta pozostał nadal rysunek w postaci szkiców koncepcyjnych i projektu wykonawczego. Przy pomocy linearnego zapisu na płaskich rzutach twórca musi przekazać swoją ideę, możliwą do zrealizowania w materiale przy użyciu odpowiednich maszyn. Wymaga to od projektanta niezwyklej wyobraźni i sprecyzowanej wizji plastycznej, aby przy pomocy ograniczonych możliwości zapisu zdefiniować skomplikowane i nie zawsze spójne elementy projektu w wyszukany i jednoznaczny sposób.”*

Mając na uwadze powyższy cytat, zupełnie inaczej spogląda się na „Pajaka”. Staje się on kwintesencją możliwości projektowych. Sam Edmund Homa podkreślił kiedyś w rozmowie, że ten mebel jest pewną wariacją na temat projektowania i podczas jego tworzenia łamał jedną z zasad, której zawsze się trzymał. Krzesło to nie było dostosowane do możliwości produkcyjnych fabryki, w której zostało zaprojektowane. Edmund Homa wyznawał zasadę, że oprócz umiejętności stworzenia pięknego mebla, ergonomicznego, wygodnego, projektant musi w procesie tworzenia uwzględniać również możliwości produkcyjne.

Warto w tym miejscu, właśnie na podstawie krzesła GFM 106 prześledzić procedury, jakie musiał przejść w Polsce projekt mebla

projections, the creator has to convey their idea that can be realized in the material using appropriate machines. It requires an extraordinary imagination and a precise artistic vision from the designer to define complex and not always coherent elements of the design in a sophisticated and unambiguous way with the help of limited notation possibilities.<sup>6</sup>

Bearing in mind the above quote from the designer, one can look at the Spider chair in an entirely different way. It becomes the quintessence of design possibilities. Edmund Homa himself once emphasized in an interview that this piece of furniture was a certain variation on design and when creating it, he broke one of the principles that he always followed. Namely, the chair was not adapted to the production capabilities of the factory in which it was designed.<sup>7</sup> Edmund Homa adhered to the principle that apart from the ability to create beautiful, ergonomic and comfortable furniture, the designer had to take into account the production process when creating furniture.

At this point, it is worth following the procedure that a furniture design had to go through in Poland, on the basis of the GFM 106 chair - from a sketch on a sheet of paper to the final product approved for serial production. The designer used to start their work with a conceptual drawing. A common idea was to develop some pre-existing concept. It was similar to the Spider chair. Edmund Homa had already prepared chairs for the factory based on a similar skeleton. One of the

6 Ibid.

7 An interview with Prof. Edmund Homa conducted by Michał Szarko and Przybyrad Paszyn in February 2015, author's private archive.

– od szkicu na kartce papieru, po finalny produkt, zaakceptowany do seryjnej produkcji. Projektant rozpoczął pracę od rysunku koncepcyjnego. Częstość pomysłem był rozwój jakiejś już istniejącej, wcześniej koncepcji. Podobnie było z krzesłem „Pająk”. Edmund Homa już wcześniej przygotował dla fabryki krzesła opierające się na podobnym szkielecie. Jeden z pierwszych pomysłów wszedł prawdopodobnie do seryjnej produkcji. W momencie, gdy powstał finalny rysunek koncepcyjny, projektant, z racji braku wyspecjalizowanego personelu w komórce wzorcującej, musiał także się zająć przygotowaniem dokumentacji technicznej. Był to pierwszy etap, na którym mebel mógł pozostać tylko wizją na kartce papieru. By mógł stać się realnym obiektem musiał otrzymać pieczętkę „zatwierdzony do modelowania”. Akceptację przyznawała specjalna komisja wewnątrzzakładowa, która była pierwszym hamulcem na drodze projektu. Komisja ta musiała ocenić nie tylko walory estetyczne czy funkcjonalność mebla, ale także to, czy możliwe jest wdrożenie go do produkcji w tej konkretnej fabryce. Liczyło się wszystko, od rodzaju przewidzianych materiałów, po wstępne obliczenia czasochłonności wytworzenia. Projektant nie mógł w swej pracy zapomnieć o profilu zakładu, o możliwościach jego parku maszynowego. Jego rolą było scalenie wiedzy o ergonomii i procesie produkcji w zakładzie. Było to dla projektanta jednocześnie ograniczenie, ale też wyzwanie. Idealny mebel musiał być na tyle prosty, by można było z łatwością wdrożyć go w produkcji potokowej, a jednocześnie musiał posiadać niewątpliwe walory estetyczne. Profesor Homa, podczas rozmowy, przywołał przykład fotela 366 autorstwa Józefa Chierowskiego

first ideas probably entered mass production.<sup>8</sup> When the final conceptual drawing was created, the designer, due to the lack of specialized staff in the design division, also had to prepare technical documentation. It was the first stage when a piece of furniture could remain just a vision on a piece of paper. To become a real object, it had to receive a stamp “approved for modelling”. It was awarded by a special internal commission, which was the first brake on the design’s path. This commission had to assess not only the aesthetic value and functionality of the furniture, but also whether it could be produced in this particular factory. Everything counted, from the type of materials envisaged, to the preliminary calculations of the production time. In their work, the designer had to take into account the factory’s profile and its machine park’s possibilities. Their role was to consolidate knowledge about ergonomics and the production process in the factory. It was both a limitation and a challenge for the designer. A perfect piece of furniture had to be simple enough to be easily implemented in the stream production modes. At the same time, it had to carry unquestionable aesthetic values. During the conversation, Professor Homa referred to the example of the 366 armchair designed by Józef Chierowski (from 1959), which was specially designed for the Low Silesian Furniture Factory.<sup>9</sup> The factory operating in Świebodzice was oriented towards producing almost only one piece of furniture that could be mass produced. It was a literal application of the idea

8 Among the concept drawings archived by Prof. Edmund Homa, there is the GFM 31 chair, which could also be the basis for the Type-666 chair later produced by the Furniture Industry Factory of People’s Guard in Radomsko.

9 An interview with Prof. Edmund Homa, op. cit.



(w 1959 roku), który został specjalnie zaprojektowany dla Dolnośląskiej Fabryki Mebli. Działający w Świebodzicach zakład był nastawiony w zasadzie na produkcję tylko jednego mebla, który można by było wytwarzać taśmowo. Była to dosłowna realizacja idei produkcji potokowej. Fotel 366 spełniał zasadę piękna i prostoty. Fabryka ta kilka lat później powtórzyła swój sukces, wprowadzając do produkcji fotel 300-190 autorstwa Henryka Lisa. Projektant został de facto zatrudniony w komórce wzorującej tylko po to, by zaprojektować ten jeden, jedyny mebel. Fotel ten stał się przekleństwem Henryka Lisa, który po etapie wdrożenia mebla, spędzał czas w fabryce głównie na wykonywaniu różnych „prac około plastycznych” np. malowanie portretów dygnitarzy na pochody majowe.

Krzesło Edmunda Homy przeszło pierwszy etap i dostało zezwolenie na modelowanie. Na tym etapie dyrekcja zdecydowała, że jest to projekt rozwojowy, który może mieć szansę realizacji w Gościcinie. Do wykonania modelu wybrano afromozję, afrykańskie drewno, którego pewna ilość zalegała w fabrycznym magazynie. Korzystanie z egzotycznych materiałów należało w polskich fabrykach do rzadkości. Stosowano je jedynie do realizacji zleceń mebli eksportowych. Na rodzimy rynek, mebli z materiałów egzotycznych praktycznie nie wykonywano. Afromozja została wybrana z dwóch względów. Pierwszym było jej pochodzenie – dzięki egzotycznemu charakterowi nadawała krzesłu dodatkowe walory estetyczne. Drugim względem, równie ważnym, były właściwości drewna. Wysoka wytrzymałość, sprężystość i łatwość obróbki mechanicznej pozwalały przypuszczać, że mimo bardzo delikatnej konstrukcji, szkielet mebla

of stream production. The 366 armchair followed the principle of beauty and simplicity. The factory repeated its success several years later, introducing the production of the 300-190 armchair designed by Henryk Lis, who in fact was employed in the design division only to design this one and only piece of furniture. This armchair became a curse of Henryk Lis, who, after the furniture entered production, spent his time in the factory mainly doing various artistic works, e.g. painting portraits of dignitaries for the May parades.

Edmund Homa's chair passed the first stage and was approved for modelling. At that stage, the management decided that the project had potential and could have a chance to be produced in Gościcino. The model was made with afromosia, African wood, a certain amount of which was left in the factory warehouse. The use of exotic materials was rare in Polish factories. They were used only for furniture for export. Furniture from exotic materials was practically not made for the domestic market. Afromosia was chosen for two reasons. The first was its origin - as exotic wood, it gave the chair additional aesthetic qualities. The properties of this wood were another equally important factor. High strength, elasticity, and ease of processing allowed to assume that the frame of the furniture would be strong despite the very delicate structure. The best factory carpenter took care of the prototype. The skeleton of the chair was finished with glossy varnish. The seat was made of bent plywood covered with natural black leather. The next stage was the approval of the design evaluation committee appointed by the United Furniture Industry. The committee held a meeting in Poznań



będzie wytrzymały. Wykonaniem prototypu zajął się najlepszy z fabrycznych stolarzy. Szkielet krzesła został wykończony lakierem na połysk. Siedzisko wykonano z giętej sklejki tapicerowanej naturalną, czarną skórą. Następnym etapem było przejście akceptacji komisji oceny wzorów, powołanej przez Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego. Komisja ta obradowała w Poznaniu na terenie Międzynarodowych Targów Poznańskich. Składała się m.in. z przedstawicieli dyrekcji Zjednoczenia Meblarskiego, przedstawicieli CORMu (przemianowany następnie na Ośrodek Badawczo Rozwojowy Przemysłu Meblarskiego OBROM), specjalistów przemysłu drzewnego, projektantów oraz członków partii (tzw. czynnik społeczny). Edmund Homa wybrał się wraz z dokumentacją i prototypem na spotkanie w celu oceny przydatności wzoru dla produkcji seryjnej. Decyzja komisji była negatywna. Podczas oceny przewijały się dwa główne argumenty. Pierwszym i zarazem głównym był fakt, że do wykonania mebla potrzebny był duży wkład obróbki ręcznej, co znacząco podrażało koszty produkcji. Z obróbką ręczną wiązał się także problem utrzymania poziomu jakościowego. Konstrukcja krzesła była wybitnie skomplikowana, co wymagało zaangażowania do pracy wysoko wykwalifikowanych stolarzy. Drugim argumentem komisji, przeciwko wdrożeniu krzesła, był materiał, którego użyto do wykonania prototypu. Afrozosia była gatunkiem egzotycznym, którego nie stosowano do wykonywania mebli na nasz rodzimy rynek. Wskazano na problemy gospodarczo-ekonomiczne kraju, którego zwyczajnie nie było stać na sprowadzanie drewna z zagranicy. Istniała możliwość sprowadzania tzw. egzotyków z „bratnich krajów

at the Poznań International Fair. It consisted mainly of representatives of the management of the United Furniture Industry, representatives of the CORM (later renamed the Furniture Research and Development Centre - OBROM), wood industry specialists, designers and party members (the so-called social factor). Edmund Homa travelled with the documentation and the prototype to a meeting during which the design's suitability for further serial production was to be evaluated. The commission's decision was negative. There were two main arguments that recurred throughout the evaluation. The first and the main one was the fact that a large amount of manual processing was needed to manufacture the chair, which significantly increased the production costs. There was also a problem with maintaining the quality level in the case of manual processing. The construction of the chair was extremely complicated, which required the involvement of highly qualified carpenters. The second argument of the commission against the chair's production was the material used to make the prototype. Afromosia was an exotic species that was not used to make furniture for our domestic market. The economic and financial problems of the country that simply could not afford to import wood from abroad were pointed out. It was possible to import the so-called exotic wood from "fraternal socialist countries", but this import would barely cover the needs of furniture produced to complete foreign contractors' orders. The aspect of the lack of exotic species of wood was eliminated by explaining that a socialist society should not receive luxury goods. A chair made in afromosia could be considered just such a commodity.

socjalistycznych”, jednak import ten ledwie pokrywał potrzeby produkcji mebli wykonywanych na zamówienie kontrahentów zagranicznych. Aspekt braku egzotycznych gatunków drewna starano się skwitować tłumaczeniem, że socjalistyczne społeczeństwo nie powinno otrzymywać towarów luksusowych. Krzesło wykonane z afromozji mogło uchodzić właśnie za taki luksusowy towar. Dodatkowo, kształt i konstrukcja znacząco odbiegały od dotychczasowych form mebli dostarczanych polskim konsumentom. Wśród negatywnych głosów, odrzucających projekt, znalazła się również kuriozalna opinia jednego z członków komisji, osoby wywodzącej się z organów partyjnych i nie mającej pojęcia o meblarstwie. Wskazał on na jedną, zasadniczą wadę krzesła, mianowicie poziome poprzeczki oparcia miały obrywać guziki w płaszczach żołnierzy (sic!).

Jednak część osób dostrzegąca w projekcie Edmunda Homy spore możliwości handlowe. Fabryka w Gościcinie miała spore doświadczenie w produkcji mebli eksportowych. Był to także znaczący odsetek całej krajowej produkcji meblarskiej. Realizacja zamówień zagranicznych dawała możliwość zdobycia tak upragnionych przez władze ludowe dewiz. Doprowadziło to w pewnym momencie do patologii i hipokryzji. Na rynek krajowy nie można było dostarczać pewnych wzorów ze względów ideologicznych i ekonomicznych. Do polskiego konsumenta często trafiały meble źle zaprojektowane i źle wykonane, produkty gorszej jakości. Jednocześnie te same fabryki produkowały wysokiej jakości meble, które trafiały na rynki państw kapitalistycznych. Było to uzasadnione głównie rachunkiem ekonomicznym, powodowało

In addition, the shape and design significantly differed from the previous forms of furniture supplied to Polish consumers. Among the negative votes rejecting the project, there was also a bizarre opinion of one of the committee members, a person coming from party bodies and not having a clue about furniture. He pointed to one major drawback of the chair. Namely, the horizontal crossbars of the backrest were to cut buttons in soldiers' coats.

However, some people saw significant commercial potential in Edmund Homa's design. The factory in Gościcino had much experience in producing export furniture, which also constituted a significant percentage of the entire domestic furniture production. The fulfilment of foreign orders made it possible to obtain foreign currencies so desired by the people's authorities. At one point, this led to the pathology and hypocrisy of the Polish furniture system. Certain designs could not be delivered to the domestic market for ideological and economic reasons. Polish consumers would often receive poorly designed and poorly made furniture and products of lower quality. At the same time, the same factories produced high-quality furniture that went to the markets of capitalist countries. This was mainly justified by the economic calculation, but it also caused a continuous shortage of furniture on the internal market. This situation also affected designers working in factories. Edmund Homa saw a significant opportunity for Polish designers in export production. "Before, designing was often intuitive, taking into account the domestic market's immediate needs, but with time, efforts were made to offer new designs to the external market, especially in Scandinavia,

jednak także ciągły niedobór mebli na rynku wewnętrznym. Sytuacja ta miała także wpływ na projektantów zatrudnionych w fabrykach. Edmund Homa w produkcji eksportowej dostrzegał znaczącą szansę dla polskich projektantów. *„Przedtem projektowanie było często intuicyjne, uwzględniające doraźne potrzeby rynku krajowego. Z upływem czasu podejmowano wysiłki w kierunku oferowania nowych wzorów na rynek zewnętrzny, a zwłaszcza do Skandynawii, Anglii i Niemiec. Pretekstem do tego były zamówienia składane w naszym przemyśle przez zagranicznych kontrahentów (wraz z załączoną dokumentacją). Było to w pewnym sensie postępowanie konkurencyjne dla projektantów krajowych, ale stanowiło jednocześnie bodziec do intensywniejszych działań projektowych i bardziej solidnego podejścia do opracowywania dokumentacji projektowej. Inspirowało to również projektantów do nowych pomysłów i ciekawych rozwiązań rodzimego wzornictwa. Sprzyjały temu nowe wytwórnie mebli, wyposażone w nowoczesny park maszynowy, bogaty asortyment surowców i bardziej atrakcyjne materiały obiciowe, oraz wykończenie powierzchni lakierowych.”*

Produkcja eksportowa stała się więc szansą dla wdrożenia „Pająka”. Był to też jeden ze sposobów obejścia decyzji komisji oceniającej wzory. Fabryka mogła wystawić krzesło na swojej ekspozycji podczas Międzynarodowych Targów Poznańskich. Targi dawały szansę na zdobycie zagranicznych kontrahentów, którzy mogli przebierać w ofercie eksportowej polskich fabryk. Zadanie przekonania zagranicznych gości do gotowego produktu, podczas jednej imprezy targowej, było jednak bardzo trudne. Bez pomocy Polskiej Agencji Eksportu Drewna (PAGED), w której gestii leżała

England and Germany. The pretext for this was orders placed in our industry by foreign contractors (with attached documentation). This was somewhat of a competition to domestic designers but was at the same time an incentive for more intensive design efforts and a more robust approach to developing design documentation. It also inspired designers to new ideas and interesting solutions in Polish design. It was favoured by new furniture factories equipped with modern machinery, a wide range of raw materials and more attractive upholstery materials, as well as the finish of varnish surfaces.”<sup>10</sup>

Export production became an opportunity to put the Spider chair into production. It was also one of the ways to circumvent the design evaluation committee's decision. The factory was able to put the chair on its display during the international fair in Poznań. The fair provided an opportunity to find foreign contractors who could choose from the export offer of Polish factories. The task of convincing foreign visitors to the finished product during one trade fair event was a very difficult one. Without the help of the Polish Wood Export Agency (PAGED), which was responsible for foreign trade, there was no great chance of winning a contract. In addition, Western manufacturers were more interested in moving their production to Poland or developing new designs in cooperation with Polish designers than using already finished products.

After being displayed at the fair, the chair returned to the factory in Gościcino and was closed in the prototype warehouse. It turned out, however, that one of the employees took it home. Only more than 30 years after the

<sup>10</sup> E. Homa, op. cit.



Informator targowy Międzynarodowych Targów Poznańskich z 1967  
The fair guide of the Poznań International Fair of 1967

handel zagraniczny, nie było dużych szans na zdobycie kontraktu. Zachodni producenci byli ponadto bardziej zainteresowani przeniesieniem swojej produkcji do Polski lub opracowywaniem nowych wzorów przy współpracy z polskimi projektantami, niż korzystaniem z już gotowych produktów.

Po wizycie na Targach krzesło wróciło do fabryki w Gościńcu i zostało zamknięte w magazynie prototypów. Okazało się jednak, że jeden z pracowników zabrał je z fabryki i postawił w domu. Dopiero po ponad 30 latach od powstania tego prototypu Edmundowi Homie udało się odnaleźć i odkupić krzesło. Jak podkreślał w swojej opowieści, był zaskoczony, że krzesło to przetrwało próbę

prototype was created, Edmund Homa managed to find and buy the chair back. As he emphasized in his story, he was surprised that the chair had stood the test of time and served as a functional piece of furniture for over a decade in a home full of children who knew no mercy for furniture.<sup>11</sup>

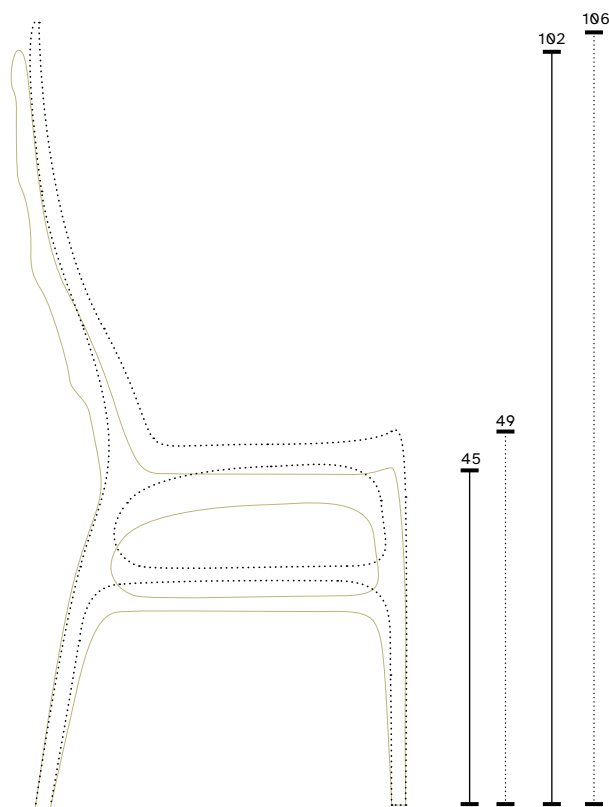
When we visited professor Homa in his home in Gdynia in 2015, the chair was there. During the conversation, the professor stated that his design was not adapted to its era in terms of production. However, when creating the Spider, he was aware of the fact that he was designing something unique, as he called it, a trinket that could not exist in the reality

<sup>11</sup> An interview with Prof. Edmund Homa, op. cit.

czasu i przez ponad dekadę służyło jako mebel użytkowy w domu pełnym dzieci, które nie znały litości dla mebli.

Gdy w 2015 spotkaliśmy się z profesorem Homą w jego domu, w Gdyni, towarzyszyło nam to krzesło. Podczas rozmowy profesor stwierdził, że jego projekt nie był dostosowany pod względem produkcyjnym do swojej epoki. Jednak tworząc „Pająka”, miał świadomość tego, że projektuje coś wyjątkowego, jak to nazywał, bibelot, który w PRL-owskiej rzeczywistości nie miał możliwości zaistnienia. Mebel ten mógł być wtedy potraktowany wyłącznie jako przykład jakości polskiej myśli projektowej i zręczności stolarza-rzeźbiarza, ale nic więcej. Wspólnie doszliśmy do wniosku, że warto by było dać drugą szansę temu krzesłu. Profesorowi Homie zależało na wprowadzeniu drobnych poprawek tj. zmianie wymiarów mebla, gdyż jego projekt z 1967 był dostosowany do gabarytów ludzi mu współczesnych. Edmund Homa zawsze przykładał szczególną uwagę do ergonomii mebli siedziskowych. Celem nadrzędnym w projektowaniu miało być niekrzywdzenie przyszłego użytkownika źle wyprofilowanym siedziskiem i oparciem. Kształt oparcia początkowo może sprawiać wrażenie niewygodnego, ze względu na cieniutkie, drewniane szczebelki, przypominające szkielet. Jednak gdy użytkownik usiądzie, okazuje się, że oparcie jest świetnie dopasowane do kształtu pleców, a drewniane poprzeczki w żaden sposób nie przeszkadzają, a nawet pełnią doskonałą funkcję podpierającą. Zabieg ten świadczy o świetnym przygotowaniu merytorycznym projektanta, który już na etapie projektu potrafił dostosować ten element. Trzeba pamiętać, że krzesło to w 1967 roku zostało wykonane w jednym

of the Polish People's Republic. This furniture could then be treated only as an example of the possibilities of Polish design and a carpenter-sculptor's skill, but nothing more. Together, we came to the conclusion that it would be worth giving this chair a second chance. Professor Homa wanted to introduce minor corrections, i.e. change the dimensions of the furniture, because his design from 1967 was adapted to the dimensions of his contemporaries. Edmund Homa always paid special attention to the ergonomics of seat furniture. The main goal in the design was not to hurt the future user with a badly profiled seat and backrest. The shape of the backrest may initially seem uncomfortable due to the thin wooden bars resembling a kind of a skeleton. However, when the user sits down, it turns out that the backrest is perfectly adapted to the shape of the back, and the wooden bars do not interfere in any way, and even perform an excellent support function. The introduction of the bars proves the excellent factual knowledge of the designer, who was able to adjust this element at the design stage. It must be remembered that in 1967 this chair was made in one prototype copy and with only one change in relation to the original technical drawing, in which there was a connection between the front and rear legs on both sides of the furniture. It was supposed to strengthen the delicate rear leg, exposed to the greatest forces. At the stage of preparing the prototype, this element was abandoned, as it was assumed that afromosia guaranteed strength, and at the same time, this move would improve the appearance of the chair, making it even lighter. The last wish of the professor was connected with finishing the furniture. In the 1960's,



Porównanie krzesła z 1967 r.  
z meblem wykonanym w 2015 r.  
Widoczna zmiana gabarytów.  
il. P. Paszyn i P. Getesz

Comparison of the chair from 1967  
with its version made in 2015.  
Visible change in dimensions.  
illustration by P. Paszyn and P. Getesz

Widok boczny  
historycznego projektu  
oraz  
wdrożonego w 2016 roku

Side view of  
the historic design put  
into production in 2016

egzemplarzu prototypowym i tylko z jedną zmianą w stosunku do pierwotnego rysunku technicznego, w którym istniała, z obu stron mebla, łączyna między przednią a tylną nogą. Miała ona pełnić funkcję wzmacniającą delikatną tylną nogę, narażoną na działanie największych sił. Na etapie przygotowania prototypu zrezygnowano z tego elementu, uznając, że afromozja daje gwarancję wytrzymałości, a jednocześnie zabieg ten poprawi wygląd krzesła, nadając mu jeszcze większej lekkości. Ostatnim życzeniem profesora był sposób wykończenia mebla. W latach 60. panowała moda na lakierowanie mebli na wysoki połysk. Życzeniem profesora było pójście tym razem w kierunku naturalnych impregnatów tj. olejów lub wosków.

there was a fashion for high gloss varnishing of furniture. The professor's wish was to move towards natural impregnates, i.e. oils or waxes.

Our first move was to prepare new professional technical documentation of the chair. This task was undertaken by the IDSGN company from Szczecin. The documentation for two versions of the chair was created based on the existing technical drawing from 1967 and the prototype from the same year. One version was to be made in afromosia without the connection to strengthen the legs; the second version was to be prepared in other types of wood with the strengthening connection between the front and rear legs. Additionally, renderings and 3D models were prepared, and a table matching the chair was designed.



Pierwszym naszym zadaniem było przygotowanie na nowo profesjonalnej dokumentacji technicznej mebla. Podjęła się tego firma IDSGN ze Szczecina. Dokumentacja powstała dla dwóch wersji krzesła, na podstawie istniejącego rysunku technicznego z 1967 roku oraz prototypu z tegoż roku. Jedna wersja wykonana w afromozji bez łączyny wzmacniającej nogi. Druga wersja do przygotowania w innych gatunkach drewna z łączyną wzmacniającą między przednią, a tylną nogą. Dodatkowo przygotowano renderingi, modele 3D, zaprojektowano także pasujący do kompletu stół. Według profesora Homy, stół miał stanowić następny krok w rozwoju projektu „Pająka”. Wydana w latach 60. decyzja o braku zgody na wdrożenie krzesła automatycznie przekreśliła wszelkie plany koncepcyjne stołu. Po wykonaniu nowej dokumentacji, przystąpiliśmy do przygotowania współczesnej wersji prototypu. Tak samo jak w wersji z 1967 roku zastosowano afromozję. Trzeba podkreślić, że drewno to zostało objęte zakazem sprowadzania do Europy ze względu na to, że gatunkowi temu grozi wymarcie. Można jedynie korzystać z zapasów zgromadzonych przez hurtownie przed wprowadzeniem zakazu. Fakt ten dodatkowo podkreśla wyjątkowość projektu. Współczesny prototyp został wykonany przez stolarza artystę praktycznie przy użyciu narzędzi ręcznych. Pracę nad krzesłem można porównać do pracy rzeźbiarskiej. Z surowych, ociosanych, kanciastych klocków został skleiony techniką na pióra własne szkielet ogólny mebla. Następnie za pomocą dłuta, pilników, cyklin, oraz szlifierek ręcznych stolarz nadał ostateczny kształt krzesłu. Podczas pracy artysta pomagał sobie specjalnie przygotowanymi szablonami wyciętymi

According to Professor Homa, the table was to be the next step in developing the Spider project. In the 1960's, the decision to refuse to produce the chair automatically thwarted all conceptual plans for the table. After completing the new documentation for the chair, we started to prepare the prototype's modern version. Like in the 1967 version, afromosia was used. It should be emphasized that this wood has been banned from being imported to Europe since this tree species is extinct. Only stocks collected by wholesalers prior to the ban may be used. This fact additionally emphasizes the uniqueness of the project. The contemporary prototype was made by an artist carpenter practically using hand tools. Working on a chair can be compared to creating a sculpture. The general skeleton of the furniture was glued using a feather technique from raw hewn, angular bricks. Then, using a chisel, files, scrapers and hand grinders, the carpenter gave the final shape to the chair. During his work, the artist helped himself with specially prepared templates cut in balsa, which he could freely apply to the pieces of furniture he was just working on. The entire process of creating the prototype, from material purchase to oil-wax finishing took two weeks. With the next chairs, this time was reduced to about a week. The final moment was the preparation of the signature burned on the inside of the seat frame. We brought the finished prototype to Gdynia so that Professor Homa could personally assess the quality of workmanship and accept the new version of his chair. Despite his eyesight problem, the professor examined the “new” Spider in great detail and expressed his acceptance. It was a very touching moment for everyone present.

w balsie, które mógł swobodnie przykładać do fragmentów mebla, nad którymi właśnie pracował. Cały proces tworzenia prototypu, od zakupu materiału po wykończenie olejowym, trwał 2 tygodnie. Przy późniejszych realizacjach udało się skrócić ten czas do około tygodnia. Finalnym momentem było przygotowanie sygnatury wypalanej od wewnętrznej strony ramy siedziskowej. Gotowy prototyp przywieźliśmy do Gdyni tak, by profesor Homa mógł osobiście ocenić jakość wykonania i zaakceptować nową wersję jego krzesła. Mimo problemu ze wzrokiem,

The next stage was to start working on the chair with the use of modern machines such as CNC machine tools. All the attempts made so far have shown that an experienced carpenter is irreplaceable when working on this piece of furniture. In addition, it turned out that when using modern machine tools, a large waste of material occurs. A modern numerical machine tool's working arm cannot completely machine individual elements because of their shape. Taking into account the problems with afromosia and the costs associated with using such modern machines, it turned out that



Kolekcyjna wersja krzesła H106 wykonana w afromozji, Politura, 2016 r.  
A collector's version of the H106 chair made in Afromosia, Politura, 2016.



Wersja krzesła H106 wykonana wg. pierwotnego rysunku technicznego prof. Homy, z łączyną wzmacniającą pomiędzy przednią i tylną nogą. Krzesło wykonane w jesionie, bejcowane, lakierowane, Politura, 2016 r.

Version of the H106 chair made according to the original technical drawing by Prof. Homa, with a reinforcement link between the front and hind legs. The chair was made of ash, stained and lacquered, Politura, 2016.

profesor w sposób bardzo szczegółowy zbadał „nowego Pająka” i wyraził akceptację. Był to bardzo wzruszający moment dla wszystkich obecnych.

Następnym etapem było podjęcie prac nad krzesłem przy użyciu nowoczesnych maszyn typu obrabiarek CNC. Wszelkie podjęte dotychczas próby wykazały, że niezastąpiony przy pracy nad tym meblem jest doświadczony stolarz. Okazało się dodatkowo, że przy użyciu nowoczesnych obrabiarek występuje duży odpad materiału. Kształt poszczególnych elementów powoduje, że ramię robocze współczesnej obrabiarki numerycznej nie jest w stanie całościowo ich obrobić. Z uwagi na problemy z pozyskiwaniem afromozji oraz koszty, które wiążą się z pracą na tak nowoczesnych maszynach, okazało się, że nadal najlepszym rozwiązaniem jest praca rąk ludzkich. Można więc stwierdzić, że krzesło, które powstało w epoce przemysłowej, pozbawione dawnych form ozdobnych, będące dla Homy urzeczywistnieniem współczesnego krzesła idealnego (charakteryzującego się minimalizmem formy, a jednocześnie doskonałą ergonomicznością), nadal jest de facto produktem rzemieślniczym. Wykonanie tego mebla stanowi dowód umiejętności stolarskich. Każdy stolarz, który wykonał „Pająka”, traktuje to jako osobisty sukces zawodowy. Ze względu na rzadkość występowania afromozji, oraz dla oddania hołdu projektantowi postanowiliśmy wykonać sygnowaną serię 105 krzeseł o nazwie H106. Chcemy, by po dodaniu prototypu z 1967 roku do liczby 105, istniało 106 krzeseł „Pajak” wykonanych w afromozji.

the work of human hands is still the best solution. Thus, it can be concluded that the chair that was created in the industrial era, devoid of old ornamental forms, which for Homa was an embodiment of a contemporary ideal chair (characterized by minimalism), is still a handcrafted product in fact. Every carpenter who has made the Spider treats it as a personal professional success. Due to the rarity of afromosia, and to pay tribute to the designer, we decided to make the signature series of 105 chairs called H106. We want there to exist 106 Spider chairs made in afromosia - after adding the prototype from 1967 to the number 105.

*Zanim znalazłem własną drogę do samodzielności, dojrzała we mnie myśl, by podjąć próbę zmierzenia się z problemem zauważalnej stagnacji w dziedzinie kształtowania nowych struktur użytkowych.*

Edmund Homa<sup>1</sup>

Zacznijmy od „Kaprysu”. Taką nazwę nosiła kawiarnia mieszcząca się przy ulicy Wojska Polskiego w Słupsku. Sfotografowana pod koniec lat 50. przez Wojciecha Plewińskiego, zaprojektowana zaledwie chwilę wcześniej przez Edmunda Homę przestrzeń, to jaskółka nowoczesności. Gdy powstało zdjęcie, do Polski dotarła właśnie spóźniona fala powojennego modernizmu. Modna architektura wnętrza kawiarni stanowi tło uchwyconej przez fotografa melancholijnej sceny (fot. 1). Zamyślona, ubrana w nieco staroświecki kostium kelnerka, należy wizualnie do innego porządku, niż ukazana na zdjęciu nowoczesna przestrzeń. Prowincjonalizm uchwyconej sceny miesza się ze scenograficznością modnego wnętrza, tworząc wrażenie dysonansu. Rozdzwięk między starym a nowym, którego musiał doświadczać fotograf odwiedzając Słupsk, jest jeszcze bardziej widoczny, gdy popatrzymy na inne zdjęcia z cyklu „Ziemie Zachodnie”. Wśród morza budowli podnoszonych w trudzie odbudowy

<sup>1</sup> E. Homa, autoreferat, materiały nieopublikowane przekazane przez prof. Edmunda Homę prof. Markowi Józwickiemu w 2010 roku.

„Before I found my own way to be self-reliant, an idea to try to deal with the problem of noticeable stagnation in the field of shaping new functional structures had been evolving in my head.”

Edmund Homa<sup>1</sup>

Let us start with the Caprice. This was the name of a cafe located at Wojska Polskiego Street in Słupsk. Photographed in the late 1950's by Wojciech Plewiński and designed not long before by Edmund Homa, the space was the herald of modernity. When the photo was taken, the late wave of post-war modernism had just reached Poland. The trendy interior design of the cafe is the background of a melancholic scene captured by the photographer. A thoughtful waitress dressed in a slightly old-fashioned uniform visually belongs to a different order than the modern space shown in the picture. The provincialism of the scene captured in the photo is mixed with the scenography of a fashionable interior, creating an impression of dissonance. The discrepancy between the old and the new, which the photographer must have experienced when visiting Słupsk, is even more visible when we look at other photos from the *Western Lands* series. Amidst the sea of the ruins reconstructed

<sup>1</sup> E. Homa, Vita summary included in the unpublished materials handed over to Prof. Marek Józwicki by Prof. Edmund Homa in 2010.

z ruin, wśród ludzkiej krzątaniny, wśród zmagania z uciążliwą powojenną codziennością – moda, wzornictwo i architektura wnętrz (jak np. ta z „Kaprysu”) stanowiły jaskółki zwiastujące nowoczesność. Zaskakujące formy i żywe kolory były czymś poszukiwanym w czasach, w których mieszkańcy skarżyli się na otaczającą szarość i brzydotę. Nowocześnie zaprojektowane wnętrza stanowiły miejsca wytchnienia. Śmiałym układem funkcjonalnym, niebanalnymi rozwiązaniami, dawały obietnicę lepszego jutra, które wykuwano w socjalistycznym trudzie. Kawiarnie odgrywały w tym zresztą szczególną rolę. Można tu było posłuchać płyt z rock’n’rollem, poflirtować, porozmawiać o egzystencjalizmie czy po prostu uciec od szarzyzny peerelowskiej ulicy. Bary kawowe były naturalnym środowiskiem Plewińskiego – fotografa „Przekroju” i bywalca warszawskich salonów. Nic więc dziwnego, że modne wnętrza „Kaprysu” przykuło jego uwagę. Kawiarnia wyróżniała się nowoczesnym nastrojem, znanym mu na pewno z lokali stolicy. Edmund Homa, rówieśnik Plewińskiego, świeżo upieczony absolwent Wydziału Architektury Wnętrz gdańskiej PWSSP, zaprojektował „Kaprys” we współpracy z Ryszardem Gruszką, na fali poodwilżowego entuzjazmu. Wnętrze kawiarni było jedną z jego pierwszych realizacji (fot. 2 i 3). Dwupoziomowy lokal składał się z kilku pomieszczeń. Wykonany dla PP PSP ZSS „Społem” projekt cechowała poetycka ekspresyjność. Centralnym punktem we wnętrzu była monumentalna kompozycja malarska na jednej ze ścian (fot. 4). Jej dopełnienie stanowiły inne elementy z repertuaru nowoczesnych form: dekoracyjne tkaniny, ozdobne kraty, a także meble o organicznych kształtach i metalowej



1. Wnętrze kawiarni „Kaprys” w Stupsku (współautor Ryszard Gruszka) fot: Wojciech Plewiński, z cyklu „Ziemie zachodnie, Stupsk”, 1957 r., fot. dzięki uprzejmości autora

1. Interior of the Kaprys cafe in Stupsk (co-designed by Ryszard Gruszka), ca.1957, photo by Wojciech Plewiński from the *Western Lands* series, courtesy of the author

2. Wnętrze kawiarni „Kaprys” w Stupsku (współautor Ryszard Gruszka), ok 1957 r. fot. z archiwum E. Homy

2. Interior of the Kaprys cafe in Stupsk (co-designed by Ryszard Gruszka), ca. 1957. from the archive of E. Homa







3. Wnętrze kawiarni „Kaprys” w Słupsku (współautor Ryszard Gruszka), ok 1957 r.  
fot. z archiwum E. Homy

3. Interior of the *Kaprys* cafe in Słupsk (co-designed by Ryszard Gruszka), ca. 1957.  
from the archive of E. Homa



4. Projekt dekoracji ściennej do kawiarni „Kaprys”, ok 1957 r.  
fot. z archiwum E.Homy

4. Design of a wall decoration for the *Kaprys* cafe, ca. 1957  
from the archive of E.Homa

konstrukcji (fot. 5). Dziś, patrząc na archiwalne zdjęcia tego miejsca, możemy odczytać projekt „Kaprysu” jako odpowiedź na rzuczone projektantom wyzwanie, by wziąć aktywny udział w formowaniu „kształtu przyszłości”. Wyzwanie – manifest tego pokolenia, który w pierwszym numerze czasopisma „Projekt” sformułował Jerzy Hryniewiecki:

„Dziś piękno musi nas otaczać, nie chcemy go ukrywać po salonach literackich, w zamkniętych salach „Zachęty” czy Filharmonii [...] Chcemy dać ludziom należne im warunki pracy i odpoczynku. Nie mamy prawa odbierać im tych wszystkich możliwości, które stwarza współczesna technika, nowoczesna architektura i najnowsze materiały. Miejsce pracy

with great effort, amid the hustle and bustle of people, amid the struggle with the burdensome post-war everyday life, fashion, design and interior design (such as that of the *Caprice*) were the heralds of modernity. Surprising forms and vivid colours were sought-after at the time when residents complained about the surrounding greyness and ugliness. The modernly designed interiors were places of relaxation. Their bold, functional layout and original solutions promised a better tomorrow, which was forged in the socialist effort. Cafes played a special role in this process. One could listen to rock’n’roll albums there, flirt, talk about existentialism or simply get away from the dullness of the reality in the Polish People’s Republic. Coffee bars were the natural environment of Plewiński - a photographer of the magazine “Przekrój” and a frequent visitor to Warsaw salons. No wonder then that the fashionable interior of the *Caprice* caught his attention. The place was distinguished by a modern atmosphere, known to him for sure from the cafes of the capital. Edmund Homa, Plewiński’s peer, a recent graduate of the Faculty of Interior Design at



powinno być równie wspaniałe, jak miejsca rozrywki i wypoczynku. [...] I dlatego w poszukiwaniu kształtu przyszłości będziemy sięgać w pierwszym rzędzie do hal fabrycznych, laboratoriów, urzędzeń usługowych i budynków służby zdrowia, gdyż w tych elementach odzwierciedla się nasz stosunek do człowieka, szacunek dla jego pracy i radości tworzenia”.<sup>2</sup>

Zaledwie dwa lata wcześniej, w 1955 roku Edmund Homa obronił pracę dyplomową na temat: „Projekt wnętrza Teatru Dramatycznego w Gdańsku” w pracowni prof. Lech Kałużubowskiego. Profesor, pracujący wtedy nad architekturą gdańskiego teatru, udostępnił swojemu dyplomantowi kalki projektowe, dając młodemu studentowi możliwość sprawdzenia się w roli architekta wnętrz. Zapewne skutecznie, bo zaraz po studiach Homa nawiązał współpracę z Pracownią Sztuk Plastycznych.

2 J. Hryniewiecki, *Kształt przyszłości*, „Projekt” nr 1/1956, s.5.

the State Higher School of Fine Arts (PWS-SP) in Gdańsk, designed the Caprice in cooperation with Ryszard Gruszka, on the wave of post-thaw enthusiasm. The interior of the cafe was one of his first projects. The two-storey cafe consisted of several rooms. The design made for the consumers' co-operative of local grocery stores Społem was characterized by poetic expressiveness. A monumental wall painting - the central point in the interior, was complemented by other elements from the repertoire of modern forms: decorative fabrics, decorative bars, as well as furniture with organic shapes and metal structure. Today, looking at the archival photos of this place, we can view the design of the Caprice as a response to the challenge posed to designers to take an active part in forming the “shape of the future”. The challenge - a manifesto of this generation, formulated by Jerzy Hryniewiecki in the first issue of the magazine “Projekt”:



5. Projekt dekoracji ściennej do kawiarni „Kapryś”, ok 1957 r. fot. z archiwum E.Homy  
5. Design of a wall decoration of the *Kapryś* cafe, ca. 1957, from the archive of E.Homa

Podejmował się prac w zakresie architektury wnętrz, wystaw i grafiki reklamowej. Nie było to jednak jego pierwsze doświadczenie zawodowe. Już na studiach zatrudnił się w Centralnym Biurze Konstrukcji Okrętowych nr 1, w sekcji opracowań plastycznych. W spisanym ręką profesora życiorysie czytamy, że okres pracy dla CBKO PROJEKTOWANIE „objęty jest tajemnicą służbową”.<sup>3</sup> Wiemy jednak, że realizował projekty wnętrz okrętowych, m.in. salonów, jadalni, kabin, klubów, czytelni, świetlic i pomieszczeń kapitańskich dla m/s „Marceli Nowotko” i m/s „Feliks Dzierżyński”. Zajmował się też projektowaniem i aranżacją wnętrz oraz mebli na mniejszych jednostkach, m.in. trawlerach konwencjonalnych. Praca na potrzeby przemysłu okrętowego stanowiła w tym okresie ambitny teren działań dla twórców. Dawała możliwość realizacji modernizacyjnego postulatu o odejściu od postrzegania wzornictwa wyłącznie jako sztuki dekoracyjnej. Specyfika okrętu stwarzała możliwości zastosowania nowatorskich rozwiązań plastycznych. Nowa rola architekta na statku sprowadzała się nie tylko do dekorowania wnętrz ale i opracowywania całego wyglądu, sylwetki, bryły, funkcjonalnego rozplanowania wnętrz i ich architektury wraz z zagadnieniami koloru, materiału, akcentów plastycznych. Sam Homa wspomina jednak, że ta praca wiązała się z szeregiem ograniczeń formalnych, dlatego po ukończeniu studiów zdecydował się odejść z CBKO i współpracować z Pracowniami Sztuk Plastycznych.<sup>4</sup> Szczególnie, że po 1955 roku, gdy kończy studia, w Polsce rozpoczyna się czas odwilży.

“Today, beauty must surround us; we do not want to hide it in literary salons, in the closed halls of Zachęta or the Philharmonic [...] We want to give people the conditions for work and rest they deserve. We have no right to deprive them of all the opportunities created by modern technology, modern architecture and the latest materials. A workplace should be as great as places for entertainment and relaxation. [...] And that is why, in search of the shape of the future, we will first of all look to factory halls, laboratories, service facilities and health care buildings, because these elements reflect our attitude towards people, our respect for their work and joy of creating”.<sup>2</sup>

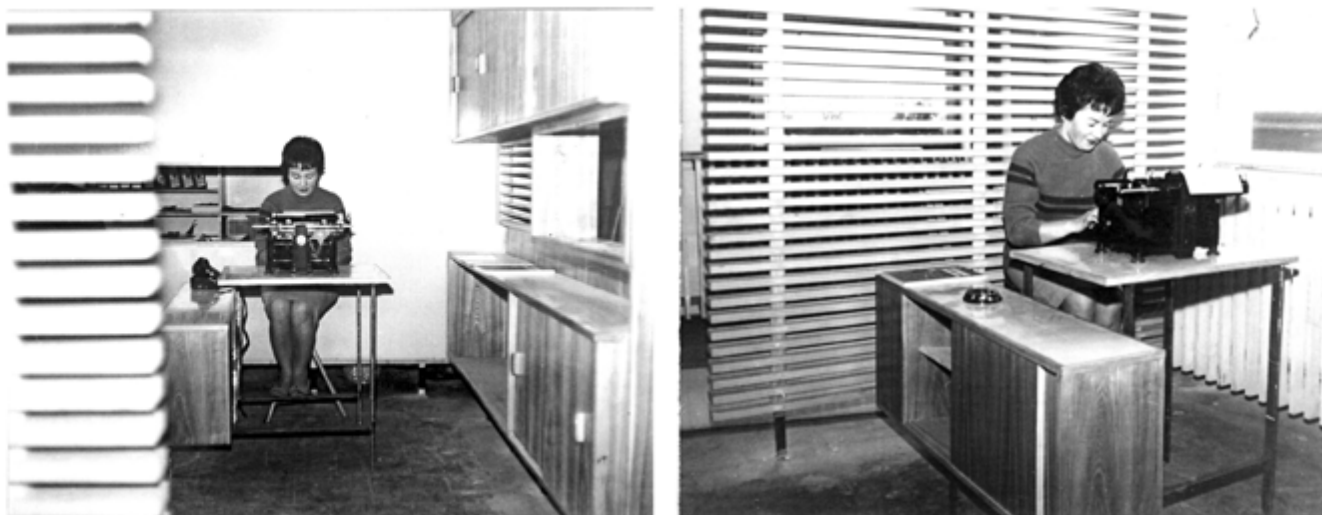
Just two years earlier, in 1955, Edmund Homa defended his diploma thesis “Interior design of the Dramatic Theatre in Gdańsk” in the studio of Prof. Lech Kadłubowski. Working on the architecture of the Gdańsk theatre at the time, Prof. Kadłubowski provided Homa with design papers, giving the young student an opportunity to prove himself as an interior designer. Homa must have been successful as he started cooperation with the Visual Arts Studio right after graduating from university. He would undertake work in the field of interior design, exhibitions and advertising graphics. However, this was not his first professional experience. Already during his studies, he started working at the Central Shipbuilding Office No. 1 (CBKO) in the art design section. In the professor’s vita summary, we can read that the period of work for the CBKO DESIGN was “covered by professional secrecy.”<sup>3</sup> However, we know that he ship

3 Edmund Homa, Akta osobowe, archiwum ASP w Gdańsku.

4 E. Homa, autoreferat, materiały nieopublikowane przekazane przez prof. Edmunda Homę prof. Markowi Józwickiemu w 2010 roku.

2 J. Hryniewiecki, *Kształt przyszłości*, “Projekt,” no. 1/1956, p. 5.

3 Edmund Homa, Personal files, Archives of the Academy of Fine



6, 7. Wnętrze Spółdzielni Techno-mechanik w Gdańsku, 1960 r. fot. z archiwum E. Homy  
6, 7. Interior of the *Techno-mechanik* Cooperative in Gdańsk, 1960. photo from the archive of E. Homa

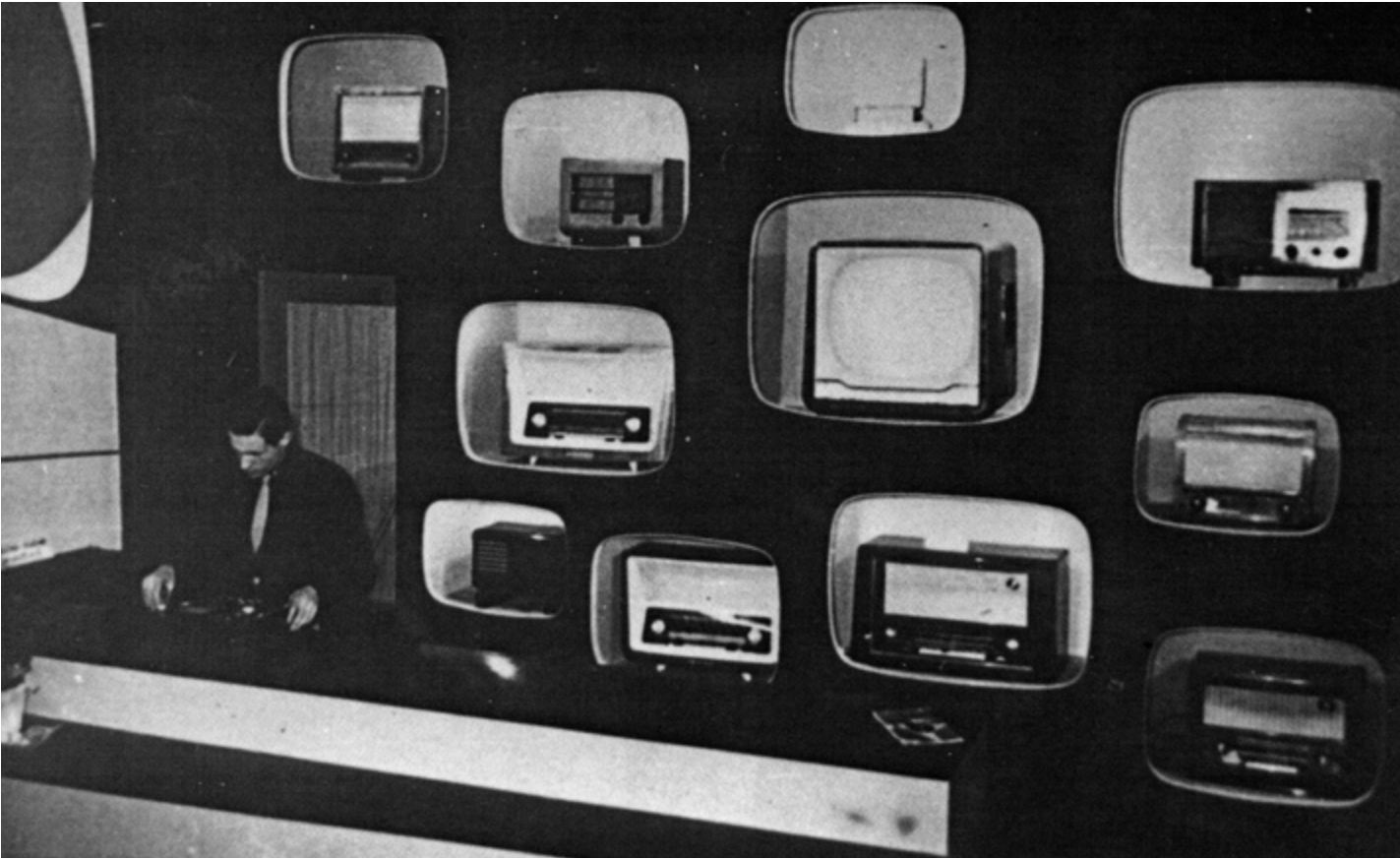
Możliwość współtworzenia kształtu nowej przyszłości przyciąga do projektowania wchodzących w dorosłe życie twórców. W kręgach projektowych toczą się dyskusje o budowaniu nowej, lepszej rzeczywistości. Te ambitne plany należało wypełnić zaprojektowaną treścią, która modernizować miała oblicze kraju. Pojęcie nowoczesności korespondowało z poczuciem przełomu, wiązało się z potrzebą nowej estetyki. W latach 50. wnętrza stały się przedłużeniem modnego stylu życia. Środek ciężkości przesunął się z nacisku na szczegółową organizację, w stronę idei teatralnego efektu. Wraz z nową estetyką, wnętrza stały się areną działań, zamiast miejscem kontemplacji. Kładziono nacisk na poszukiwanie nowych, niezwykłych form. W tym czasie Homa projektuje m.in. Sklep spożywczy PSS nr 1 w Słupsku, Sklep Centrali Rybnej nr 2 w Gdyni, recepcję Hotelu „Jantar” w Gdańsku i zrealizowany częściowo Salon radiowo-telewizyjny w Gdyni.<sup>5</sup> Z tego wczesnego okresu działalności pochodzi również projekt modernizacji wnętrz dla Spółdzielni Techno-mechanik w Gdańsku z 1959 roku (fot. 6 i 7). Na potrzeby biur Homa zaprojektował nowe meble,

interiors, including lounges, dining rooms, cabins, clubs, reading rooms, common rooms and captain's rooms for the S.S. Marcelli Nowotko and the S.S. Feliks Dzierżyński were done according to his designs. He would also design and arrange interiors and furniture on smaller units, including conventional trawlers. Work for the shipbuilding industry was an ambitious area of activity for designers at that time. It enabled them to implement the modernizing postulate to abandon the perception of design only as decorative art. The specificity of the ship created opportunities for innovative artistic solutions. The new role of an architect on a ship was limited not only to decorating the interior but also to developing the entire appearance, form, shape, functional arrangement of the interior and its architecture, along with the issues of colour, material and visual elements. However, Homa himself mentioned that this work involved a number of formal limitations, so after graduation, he decided to leave the CBKO and collaborate with the Visual Arts Studios.<sup>4</sup> Especially that after 1955, when he finished his

Arts in Gdańsk.

4 E. Homa, *Vita summary...*, op. cit.

5 Salon mieścił się przy ul. Władysława IV.

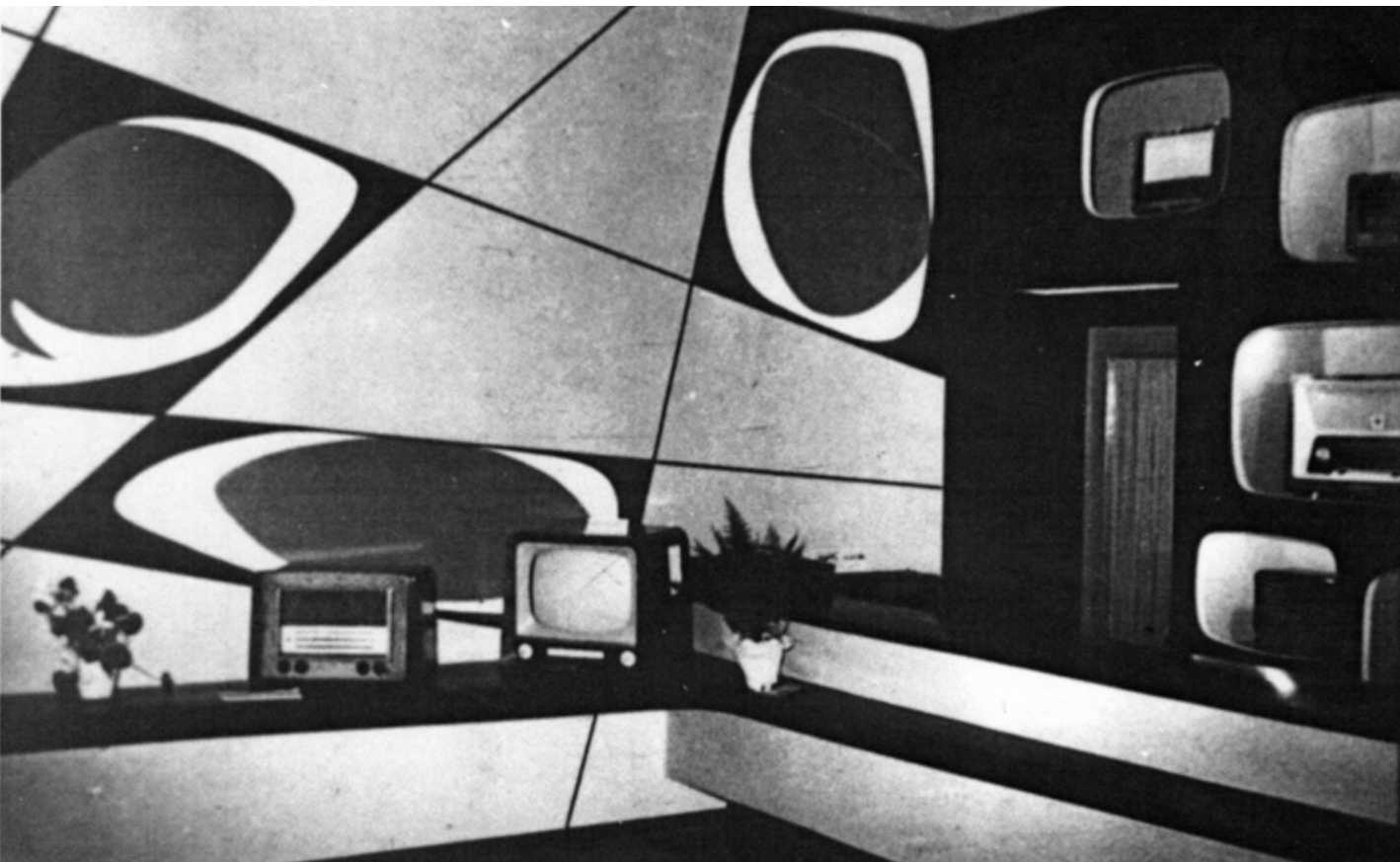


8. Wnętrze Salonu Radiowo-Telewizyjnego w Chojnicach, 1965 r. fot. z archiwum E. Homy  
8. Interior of the Radio and TV Showroom in Chojnice, 1965, photo from the archive of E. Homa

a także, dodające kameralności poszczególnym przestrzeniom do pracy, przesłony, ekrany i stropy ażurowe o drewnianej konstrukcji. W 1965 Homa projektuje Salon radiowo-telewizyjny w swoim rodzinnym mieście – Chojnicach (fot. 8 i 9). Choć połowa lat 60. to już schyłek mody na picassy i organiczne kształty, właśnie ten styl wybiera dla swej realizacji. Być może nie zaważyły tu preferencje zleceniodawcy. Styl organiczny – nieco już przebrzmiały w dużych miastach, wciąż jeszcze wydawać się musiał atrakcyjny w mniejszych ośrodkach. Zastosowanie dużej ilości elementów plastycznych miało na celu wytworzenie odpowiedniego nastroju, mającego podkreślić proponowany asortyment towarów. W przyjętym projekcie duża kompozycja malarska na ścianie salonu sąsiadowała

studies, the time of the thaw began in Poland. The possibility of co-creating the shape of the new future attracted young creators to design. There were discussions in the design circles about building a new and better reality. These ambitious plans had to be filled with designed content that was to modernize the country's image. The concept of modernity corresponded with the sense of a breakthrough. It was related to the need for a new aesthetic. In the 1950's, the interior became an extension of a fashionable lifestyle. The centre of gravity shifted from the emphasis on a detailed organization to the idea of a theatrical effect. With the new aesthetic, the interior became an arena for action rather than a place of contemplation. The emphasis was on searching for new, unusual forms. At that





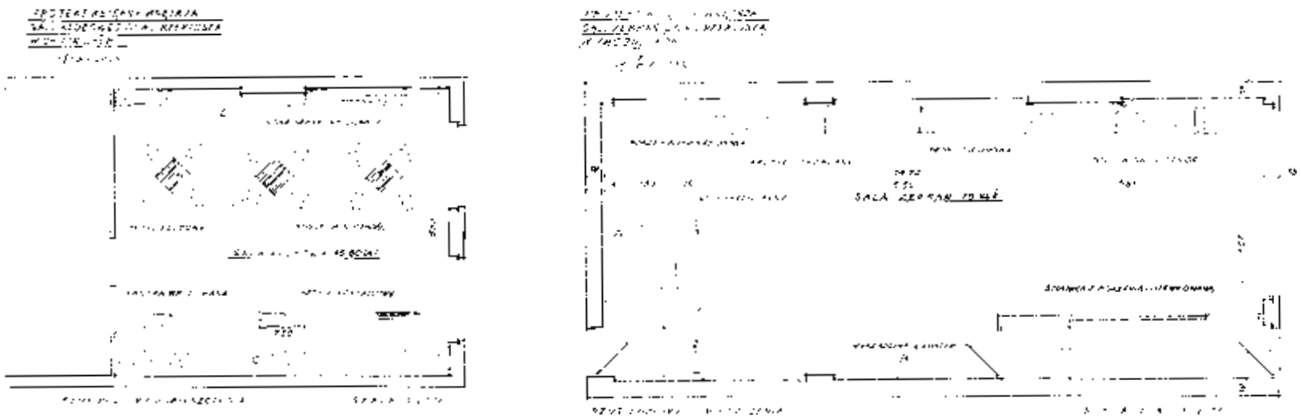
9. Wnętrze Salonu Radiowo-Telewizyjnego w Chojnicach, 1965 r. fot. z archiwum E. Homy  
9. Interior of the Radio and TV Showroom in Chojnice, 1965, photo from the archive of E. Homa

z zabudową, w której umieszczono wnęki na odbiorniki radiowe i telewizyjne. Wnętrze musiało przyciągać uwagę marzących o zakupie RTV chojniczan pomysłowością rozwiązania funkcjonalnego i sposobu ekspozycji.

Lata 60. i 70. to dla Edmunda Homy okres wzmożonej pracy twórczej. W 1962 roku rozpoczyna pracę dla Gościńskiej Fabryki Mebli, a w 1963 zostaje zatrudniony w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. W 1968 roku odbywa Stypendium w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Danii. Wciąż jest także twórcą aktywnym zawodowo na polu architektury wnętrz. W tym okresie powstają realizacje o różnych funkcjach i różnym charakterze. W 1964 roku opracowuje kolorystykę hal Zakładów Produkcji Elementów Budowlanych Reda II (w zespole

time, Homa designed, among others, the PSS grocery store No. 1 in Słupsk, the Fish Central Store No. 2 in Gdynia, the reception desk of the Jantar Hotel in Gdańsk and a partially completed radio and TV showroom in Gdynia.<sup>5</sup> The 1959 interior modernization project for the Techno-mechanik Cooperative in Gdańsk also dates back to this early period. For the needs of offices, Homa would design new furniture, as well as shutters, screens and openwork ceilings with a wooden structure that added intimacy to individual workspaces. In 1965, Homa designed a radio and TV showroom in his hometown - Chojnice. Although the mid-1960s were already the decline of the fashion for decorative patterns evoking associations with Picasso's paintings

<sup>5</sup> The showroom was located at Władysława IV Street.



10. Wstępny projekt wnętrza Sali Zebrań „Domu Rzemiosła” w Chojnicach, 1964 r. proj. dzięki uprzejmości Politura  
 10. Preliminary design of the interior of the *Dom Rzemiosła* club room in Chojnice, 1964, courtesy of the Politura brand

z Jerzym Zabłockim). W 1964 projektuje wnętrza „Domu Rzemiosła” w Chojnicach (fot. 10 i 11). W latach 1965-68 powstają wnętrza pokoi mieszkalnych i sal rekreacyjno-konsumpcyjnych w hotelu zakładowym Kombinat Celulozowo-Papierniczego w Świeciu. W 1966, wspólnie z Wiesławem Kobylińskim, projektuje wnętrza hallu i sali widowiskowej kina „Rybak” w Łebie. W 1967 realizuje, wraz z Wiesławem Kobylińskim, zespół wnętrz naczelniej dyrekcji Polskiego Związku Motosportowego w Szczecinie. W 1969 do użytku oddana zostaje sala widowiskowo-klubowa dla pracowników służby zdrowia – klub „Medyk” w Chojnicach, a w 1970 wnętrza „Salonu Mody” w Gdyni. W 1976 roku Homa, w zespole z Andrzejem Tokarskim i Andrzejem Krzemińskim, projektuje wnętrza sal rekreacyjnych i konsumpcyjnych w Ośrodku Doskonalenia Kadr Kierowniczych ZPO w Jelitkowie. Zaś w 1978 roku opracowuje wnętrza Planetarium Wyższej Szkoły Morskiej (wraz z Jerzym Zabłockim).

Lata 70 i 80. to czas zespołowych, reprezentacyjnych zleceń, tworzonych w Zakładach

and organic shapes, he chose this style for his design. Perhaps it was not the client's preferences that influenced this choice. A bit outmoded in large cities, the organic style must still have seemed attractive in smaller towns. The use of a large number of visual elements was to create the right mood to emphasize the offered range of goods. In the adopted design, a large wall painting in the showroom was adjacent to a cabinet arrangement with recesses for radio and TV sets. The ingenuity of the functional solution and the way of display in the interior must have attracted the attention of residents of Chojnice, who dreamed of buying a radio and TV set.

The 1960's and 1970's were a period of intense creative work for Edmund Homa. In 1962 he started working for the Gościńska Furniture Factory (GFM), and in 1963 he was employed at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. In 1968 he received a scholarship at the Royal Academy of Fine Arts in Denmark. He was also still professionally active in the field of interior design. During this period, designs of various functions





11. Wnętrze „Domu Rzemiosła” w Chojnicach, 1964 r. fot. fotopolska.eu  
11. Interiors of *Dom Rzemiosła* in Chojnice, 1964, photo from fotopolska.eu

naukowo-badawczych PWSSP. To również okres pracy w Fabryce Mebli Okrętowych „FAMOS” w Starogardzie Gdańskim (1973–1988) i powrót do projektowania rozwiązań przeznaczonych dla statków. Spod rąk profesora wychodzą projekty funkcjonalnych mebli okrętowych, w których widać wieloletnie doświadczenie pracy dla GFM, a także wpływ prowadzonych przez niego badań nad ergonomią siedzisk. Z tego okresu pochodzi m.in. projekt zestawu mebli hotelowych wykonanych w laminatach Formica do kabiny mieszkalnej na statku handlowym (1985 roku) (fot. 12). W latach 1969–1978 Homa, wraz z grupą pracowników Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa PWSSP, projektuje zespół wnętrz Instytutu Okrętowego Politechniki Gdańskiej (fot. 13). W zespole pod kierunkiem Bolesława Petryckiego, oprócz Homy,

and character were created. In 1964, he developed the colour scheme of the halls of the Reda II Building Elements Production Plant (in a team with Jerzy Zabłocki). In 1964 he designed the interiors of Dom Rzemiosła in Chojnice. From 1965-68, the interiors of residential rooms and recreation and canteen rooms were created in the factory hotel of the Cellulose and Paper Combine in Świecie. In 1966, together with Wiesław Kobyliński, Homa designed the interior of the hall and the auditorium of the Cinema Rybak in Łeba and in 1967 the interior of the Polish Automobile and Motorcycle Federation chief directorate in Szczecin. In 1969, a show and club hall for health care workers was put into use - Klub Medyk in Chojnice, and in 1970 the interior of the Fashion Showroom in Gdynia. In 1976, together with Andrzej Tokarski and Andrzej



12. Projekt wnętrza kabiny mieszkalnej na statku fot. z archiwum ASP Gdańsk

12. Design of a set of hotel furniture for a residential cabin on a ship, source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

znaleźli się: Witold Wierzbicki, Maria Petrycka, Józef Augustyn, Andrzej Krzemiński. Projektując wnętrza Instytutu, ustosunkowali się do nowych trendów w tego typu obiektach. W latach 70., na fali Gierkowskiej rewolucji naukowo-technicznej, powstaje w Polsce wiele inwestycji przeznaczonych dla szkolnictwa wyższego, m.in. w Toruniu, Krakowie, Łodzi, a także w Gdańsku. Architektura szkoły wyższej miała być racjonalna, oparta na unifikacji rozwiązań technicznych i komforcie użytkowania. Preferowano naturalne, szlachetne materiały wykończeniowe. Rzeźbiarski detal ustąpił miejsca prostocie. Homie przypadło w udziale zaprojektowanie sal audytoryjnych Instytutu. Wnętrza bliźniaczych audytoriów różnią się od siebie kolorem drewnianej boazerii i innymi drobnymi elementami. Ciekawym elementem obu przestrzeni wykładowych jest konstrukcja podwieszanego

Krzemiński, Homa designed the interiors of recreational and dining rooms at the Management Training Centre of the Complex of Educational Institutions in Jelitkowo. In 1978, he designed the interiors of the Planetarium of the Maritime Academy (together with Jerzy Zabłocki).

The 70's and 80's were the time of team representative commissions realized at the Scientific and Research Institute of the PWS-SP. It was also a period of work for the FAMOS Ship Furniture Factory in Starogard Gdański (1973-1988) and a return to designing solutions for ships. The professor would design functional ship furniture, which testified to his many years of experience in working for the GFM, as well as the impact of his research on seat ergonomics. The design of a set of hotel furniture made of Formica laminates for cabins on a merchant ship comes from this



13. Audytorium w Zespole wnętrz Instytutu Okrętowego Politechniki Gdańskiej (współautorzy W. Wierzbicki, M. Petrycka, J. Augustyn, A. Krzemiński - elementy plastyczne - J. Zablocki pod kierunkiem Bolesława Petryckiego.) 1969-1978 r. fot. archiwum ASP Gdańsk

13. Auditoriums in the Complex of interiors of the Ship Research Institute of the Gdańsk University of Technology (co-designers W. Wierzbicki, M. Petrycka, J. Augustyn, A. Krzemiński - artistic elements - J. Zablocki under the supervision of Bolesław Petrycki.) 1969-1978, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

stropu z ruchomymi, umożliwiającymi obsługę, kasetonami otwieranymi ku górze. Obok swych dekoracyjnych właściwości, konstrukcja nosi również funkcję nośnika oświetlenia. W projekcie widać skupienie się na funkcjonalnych aspektach proponowanego rozwiązania. Audytorium miało cechować się dobrą widocznością i akustyką oraz przejrzystym układem wygodnych miejsc.

Prestiżowe zlecenie zaprojektowania wnętrz dla statku szkolnego „Dar Młodzieży” było kolejną realizacją wykonywaną w zespole pracowników Wydziału Architektury i Wzornictwa gdańskiej PWSSP. Początek lat 80., gdy powstawał projekt, to w Polsce, a szczególnie w Gdańsku, czas przełomowych wydarzeń politycznych. Nadzieje, rozbudzone obietnicami partii i rządu, po objęciu władzy przez Edwarda Gierka, pod koniec lat siedemdziesiątych boleśnie rozbiły się o pogarszające się warunki

period (1985). From 1969-1978, Homa, together with a group of employees of the Faculty of Interior Architecture and Design of the PWS-SP, designed the interiors of the Ship Research Institute of Gdańsk University of Technology. Apart from Homa, the team led by Bolesław Petrycki included also Witold Wierzbicki, Maria Petrycka, Józef Augustyn and Andrzej Krzemiński. When designing the interiors of the Institute, they responded to new trends in this type of facilities. In the 1970's, following the wave of the scientific and technological revolution initiated by the first secretary Edmund Gierek, many investments in Poland were dedicated to institutions of higher education, including facilities in Toruń, Krakow, Łódź and Gdańsk. The architecture of a higher school was to be rational, based on the unification of technical solutions and the comfort of use. Natural, noble finishing materials were

życia. Wielogodzinne stanie w kolejkach po podstawowe artykuły, puste półki sklepowe, radykalnie pogarszająca się sytuacja ekonomiczna, wywołały całą falę następstw – strajki i protesty społeczne, podpisanie porozumień sierpniowych, aż w końcu wprowadzenie stanu wojennego. Skomplikowana sytuacja ekonomiczno-polityczno-społeczna wpłynęła też na architekturę. Prace nad projektem wnętrza „Daru Młodzieży” trwały, pomimo burzliwej rzeczywistości. Projektanci stanęli nie tylko w obliczu kryzysu polityczno-gospodarczego, lecz także schyłku prądu, który do tej pory kształtował polską architekturę. Zażądanie dużych państwowych inwestycji, a także trudności w dostępie do materiałów budowlanych spowodowały, że w Polsce doszły do głosu idee postmodernistyczne, obecne w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej już kilkanaście lat wcześniej. Odwrót od funkcjonalizmu, prostoty i surowości zgeometryzowanych i uporządkowanych brył objawił się w postaci form pastiszowych, współgrających ze schematami i tradycjami. Projektowanie pomieszczeń dla oceanicznego żaglowca musiało stanowić dla twórców odskocznnię od codzienności. Dawało pole do puszczenia wodzy fantazji. Szczególnie, że z powodu rangi i funkcji reprezentacyjnych jakie miał spełniać żaglowiec, na jego realizację nie szczędzono środków, co wyraźnie musiało kontrastować z powszechnymi niedoborami. Zaprojektowane przez Homę pomieszczenia – salon oraz jadalnia oficerów – wpisują się w nurt „nowego tradycjonalizmu”. Rozczarowanie modernistyczną wizją świata skutkowało w architekturze wnętrza powrotem ornamentu, detalu architektonicznego, a także sięgnięciem po formy stylów historycznych, które

preferred. The sculptural ornament gave way to simplicity. Homa was responsible for designing the Institute's auditoriums. The interiors of the twin auditoriums differ in the colour of the wooden panelling and other small elements. An interesting element of both auditoriums is the construction of the suspended ceiling with movable cassettes that open upwards, enabling service. Apart from its decorative properties, the structure also functions as a source of light. The design focuses on the functional aspects of the proposed solution. The auditorium was to be characterized by good visibility and acoustics, as well as a clear layout of comfortable seats.

The prestigious commission for interior design of the training sailing ship *Dar Młodzieży* was another project carried out by the team of employees of the Faculty of Architecture and Design of the PWSSP in Gdańsk. The beginning of the 1980's, when the project was created, was the time of groundbreaking political events in Poland and Gdańsk. Hopes awakened by the promises of the authorities after Edward Gierek took over as the first secretary of the party's Central Committee were painfully shattered by the deteriorating living conditions in the late 70's. Hours of waiting in queues for basic products, empty store shelves and a radically deteriorating economic situation caused a whole wave of consequences - strikes and social protests, signing the August Agreements, and, finally, the introduction of martial law. The complicated economic, political and social situation also affected architecture. Work on the interior design of *Dar Młodzieży* continued among, and even despite, the turbulent reality. Designers faced not only the political and economic crisis, but





14. Wyposażenie salonu na statku szkolnym WSM „Dar Młodzieży” (współautor Kazimierz Chudzicki, pod kierunkiem Romana Sznajdera) 1980 r. fot. ze zbiorów ASP Gdańsk

14. Furnishing of the living room on the *Dar Młodzieży* training ship (co-designer Kazimierz Chudzicki, under the supervision of Roman Sznajder) 1980, photo from the collection of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

zaczęto ze sobą mieszać i dość dowolnie łączyć. Dominować zaczęła metafora, historyzm i romantyzm, a także odwołania się do rodzimej, lokalnej, regionalnej stylistyki. Nawiązując do bogatej historii żaglowca, Homa zdecydował się na „styl nautyczny”.

Opisując w czasopiśmie „Projekt” prace nad salonem i jadalnią, profesor zwracał uwagę na szczególny nastrój, jaki powinien panować we wnętrzu, w morskim otoczeniu<sup>6</sup>. Użyte przezeń formy rzeźbiarskie, elementy profilowane i ozdobne detale metalowe miały oddawać klimat dawnych wnętrz okrętowych (fot. 14). Z artykułu wyłania się również obraz Homy jako specjalisty, który rozumie specyfikę wnętrza okrętowego i związanych z jego projektowaniem wyzwań. Elementy wyposażenia musiały w tej przestrzeni funkcjonować w czasie rejsu i postoju, spełniać wymogi

also the decline of the current that had shaped Polish architecture so far. The inhibition of large state investments, as well as difficulties in accessing building materials, resulted in the emergence of postmodern ideas in Poland, present in the United States and Western Europe since the 1960's. Artists' abandonment of functionalism, simplicity and severity of geometrized and ordered solids was manifested by the use of pastiche forms, playing with patterns and traditions. Designing rooms for the ocean sailing ship must have been a springboard from everyday life for the creators. They could let their imagination run wild, especially that no resources were spared to complete the sailing ship due to the rank and representative functions it was to fulfil, which clearly had to contrast with the common shortages. The rooms designed by Homa - the officers' living room and dining room

<sup>6</sup> E. Homa, *Dar Młodzieży*, „Projekt”, nr. 4/1987, s. 46.



15. Aranżacji baru „Cleopatra” na statku wycieczkowego „Fantasy” dla amerykańskiego armatora „Carnival Cruise”, zdjęcie makiety, (w zespole pod kierunkiem Adama Haupta), 1989 r. za: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność, 60 lat ASP w Gdańsku*, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 353

15. Interior furnishing of the *Cleopatra* bar on the *Fantasy USA* ship in the Department of Design under the supervision of prof. Adam Haupt, photo of the model, source: *60 lat ASP w Gdańsku*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 353

wytrzymałości i stateczności podczas sztormów, kołysania i wstrząsów na morzu.

Rok 1989 to w Polsce czas przełomu i nowych perspektyw. Dla architektów oznaczało to m.in. zagraniczne zlecenia i dostępność nowych materiałów i technologii. Homa, wraz zespołem pracowników gdańskiej ASP, pod kierunkiem prof. Adama Haupta, wziął udział w konkursie dla amerykańskiego armatora „Carnival Cruise”. I choć konkurs na wnętrza dla statku wycieczkowego „Fantasy” wygrało ostatecznie amerykańskie biuro projektowe, gdańscy twórcy podjęli się realizacji aranżacji baru „Cleopatra” wg zwycięskiego projektu (fot. 15). Jak wspomina prof. Popek, armator

- fitted into the trend of “new traditionalism.” Disappointment with the modernist vision of the world resulted in interior design in the return of ornaments, architectural details, as well as reaching for the forms of historical styles, which began to be mixed with each other and quite freely combined. Metaphor, historicism and romanticism began to dominate, as well as references to native, local, regional stylistics. Referring to the rich history of the sailing ship, Homa decided on the “nautical style.”

Describing his work on the living room and dining room in the magazine “Projekt”, the professor drew attention to the special atmosphere that the interior should have in the maritime environment.<sup>6</sup> The sculptural forms, profiled elements and decorative metal details used by the designer were to reflect the atmosphere of the old ship interiors. The article also shows the image of Homa - a specialist who understands the specifics of a ship’s interior and the challenges related to its design. All the elements of equipment had to function in this space during the voyage and at rest, and remain durable and stable during storms and vibrations at sea.

1989 was a time of breakthrough and new perspectives in Poland. For architects, this also meant foreign orders and the availability of new materials and technologies. Homa, together with a team of employees of the Gdańsk Academy of Fine Arts under the direction of Prof. Adam Haupt took part in the competition for the American shipowner Carnival Cruise. And although the American design office won the competition for the interior of the cruise ship *Fantasy*, the Gdańsk designers

6 E. Homa, *Dar Młodzieży*, “Projekt”, no. 4/1987, p. 46.



zażyczyć sobie, aby wewnątrz zostało zrealizowane w duchu sztuki egipskiej.<sup>7</sup> Przy czym traktował ją dość „nonszalancko”. I tak, elementy sztuki sakralnej trafiły do wnętrzy rozrywkowych. Tworząc wystrój, wybrano motywy „pogodne”, mające wprawić użytkownika w dobry nastrój. Ze ścian spoglądały na gości m.in. radosne egipskie tancerki. Elementów architektury starożytnego Egiptu używano dosyć swobodnie. Ogromne, jak na wnętrze okrętowe, kolumny jarzyły się przy suficie niebieskim światłem.<sup>8</sup> Całość przypominała scenografię znaną chociażby z amerykańskich parków rozrywki. Praca nad nią dla polskich projektantów i artystów musiała być doświadczeniem nowym i jedną z pierwszych okazji do zetknięcia się z komercyjnym, a nie jak do tej pory – państwowym mecenatem.

Kariera zawodowa Edmunda Homy przypadła na czasy PRL. Ogromny potencjał polskich projektantów nie mógł, w tamtych warunkach, być w pełni wykorzystany. Niezależna od nich rzeczywistość konsekwentnie spychała ich na peryferia wiodących nurtów. Przyglądając się realizacjom prof. Homy, możemy zagłębić się w dyskusję o możliwościach działania architektów w granicach wyznaczonych przez warunki polityczne, gospodarcze, techniczne i materiałowe. Edmund Homa zaczął przygodę z projektowaniem razem z pokoleniem powojennych modernistów, którzy marzyli o rewolucji funkcjonalnej i wprowadzaniu w życie idei piękna na co dzień i dla wszystkich. Pod koniec działalności zawodowej uległ czarowi postmodernizmu, zwracając się ku historycznemu kostiumowi

undertook to arrange the Cleopatra bar according to the winning project. As Prof. Poppek recollected, the shipowner requested that the interior be realized in the spirit of Egyptian art.<sup>7</sup> At the same time, he treated it quite “nonchalantly”. Thus, elements of sacred art found their way into entertainment interiors. While creating the decor, “cheerful” themes were chosen to put the user in a good mood. Among other elements, joyful Egyptian dancers were looking at guests from the walls. Ancient Egyptian architectural elements were used quite freely. Enormous for the ship’s interior columns ended in blue light below the ceiling.<sup>8</sup> The whole interior resembled the scenery known, for example, from American amusement parks. For Polish designers and artists, working on it must have been a new experience and one of the first opportunities to encounter commercial, and not state-sponsored, patronage.

Edmund Homa worked in the era of the Polish People’s Republic. Under those conditions, the enormous potential of Polish designers could not be fully used. The reality independent of them consistently pushed them to the periphery of the leading currents. Looking at the designs of Prof. Homa, we can delve into a discussion about the possibilities of architects’ activities within the limits set by political, economic, technical and material conditions. Homa started his adventure with design together with the generation of post-war modernists who dreamt of a functional

7 Katalog wydany na 60-lecie ASP, <https://issuu.com/wydziaarchitekturyiwzornictwa/docs/asp60str284-385>

8 Katalog wydany na 60-lecie ASP, <https://issuu.com/wydziaarchitekturyiwzornictwa/docs/asp60str284-385>

7 Catalogue published for the 60th anniversary of the Academy of Fine Arts, <https://issuu.com/wydziaarchitekturyiwzornictwa/docs/asp60str284-385>

8 Catalogue published for the 60th anniversary of the Academy of Fine Arts, <https://issuu.com/wydziaarchitekturyiwzornictwa/docs/asp60str284-385>

i eksperymentom. Większość zaprojektowanych przez profesora wnętrz nie przetrwała. Przetrwała za to pamięć o nim, jako jednym z najciekawszych polskich projektantów mebli, człowieku skromnym i pracowitym, a także oddanym swym studentom pedagogu. Obraz jego dorobku uzupełniają omówione przeze mnie, zaprojektowane przez profesora wnętrza. Zachowany materiał zdjęciowy pokazuje jego ewolucję jako projektanta i drogę zawodową, którą przeszedł. Wskazuje na umiejętność śledzenia zmieniających się trendów i dostosowywania do zmieniających się oczekiwań zleceniodawców.

#### ZAMIĄST ZAKOŃCZENIA:

Chciałabym zakończyć ten tekst, oddając głos ówczesnym kolegom i współpracownikom profesora, a także jemu samemu. Jan Węclawski, recenzując twórczość Homy, pisał:

*„Dostarczony materiał fotograficzny potwierdza duże umiejętności projektowe Edmunda Homy i jest dobrym przykładem kultury plastycznej i biegłości warsztatowej projektanta w tworzeniu odpowiedniego klimatu i nastroju w określonej przestrzeni”*<sup>9</sup>

Zaś ówczesny dziekan Wydziału AiW prof. Bolesław Petrycki dodawał:

*„Twórczość doc. Edmunda Homy nacechowana jest niezwykle pieczołowitością dla wypełnienia wszystkich przesłanek rzeczowych związanych z rozpatrywanym problemem przestrzennym, połączoną z wrażliwością artysty wydobywającego z opracowanego tematu harmonię i ład przestrzenny. Jednym*

revolution and about implementing the idea of beauty in everyday life and available to everyone. At the end of his career, he fell under the spell of postmodernism, turning to historical forms and experiments. Most of the interiors designed by the professor did not survive. However, the memory of him as one of the most interesting Polish furniture designers, a modest and hard-working person, and a teacher devoted to his students has survived. The interiors designed by the professor that I have discussed complete the picture of his output. The preserved photographs testify to his evolution as a designer and the professional path he followed. They also demonstrate his ability to follow changing trends and adapt to the changing expectations of clients.

#### INSTEAD OF CONCLUSIONS:

I would like to end this article by quoting the professor's colleagues and associates at the time, as well as the Professor himself. Jan Węclawski, reviewing Homa's work, wrote:

*“The photographs provided testify to Edmund Homa's great design skills and are a good example of how a designer's versification in the visual arts and skills can be used in creating the right atmosphere and mood in a specific space.”*<sup>9</sup>

And the then dean of the Faculty of Architecture and Design, Prof. Bolesław Petrycki, would add:

*“Reader Edmund Homa's output is characterized by remarkable diligence to fulfil all the substantive premises related to the spatial*

<sup>9</sup> J. Węclawski, prof. PWSSP w Poznaniu, Recenzja działalności twórczej i dydaktycznej doc. Edmunda Homy w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora nadzwyczajnego, 1988 roku, Akta osobowe, Archiwum ASP w Gdańsku.

<sup>9</sup> J. Węclawski, Prof. PWSSP in Poznań, Recenzja działalności twórczej i dydaktycznej doc. Edmunda Homy w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora nadzwyczajnego, 1988, Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

zdaniem jest to działalność twórcza doświadczonego architekta i dojrzałego artysty”.<sup>10</sup>

Edmund Homa opowiadając o swoim dorobku, mówił skromnie: „Lubię ludzi, po prostu”.<sup>11</sup> W mojej opinii to ważna, jeśli nie najważniejsza cecha, która charakteryzuje dobrego projektanta i architekta wnętrz.

*problem under consideration, combined with an artist's sensitivity who brings out harmony and spatial order from the developed project. In short, it is the creative activity of an experienced architect and mature artist.”<sup>10</sup>*

Speaking about his achievements, Edmund Homa said modestly: “I just like people.”<sup>11</sup> In my opinion, it is an important, if not the most important feature that characterizes a good interior designer and architect.

---

<sup>10</sup> B. Petrycki, profesor PWSSP w Gdańsku, Recenzja działalności twórczej i dydaktycznej doc. Edmunda Homy w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora nadzwyczajnego, 1987 roku, Akta osobowe, Archiwum ASP w Gdańsku.

<sup>11</sup> Wypowiedź Edmunda Homy w filmie „I'm just a designer”, reż. Adam Barwinski, Politura, 2016.

---

<sup>10</sup> B. Petrycki, Profesor PWSSP in Gdańsk, *Recenzja działalności twórczej i dydaktycznej doc. Edmunda Homy w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora nadzwyczajnego*, 1987, Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

<sup>11</sup> A statement by Edmund Homa in the film *I'm just a designer*, directed by Adam Barwinski, Politura, 2016.

Największe nasycenie meblarskimi osiągnięciami Edmunda Homy przypada na lata 60. i 70. Chcąc naszkicować szerszy krajowy kontekst twórczości tego projektanta, warto scharakteryzować polski design tamtych czasów i odkryć ze zdziwieniem, że najbardziej charakterystyczną cechą tych dwóch dekad jest ich niejednoznaczność. Im lepiej poznajemy ten okres, tym trudniej je ocenić, bo tak wiele odkrywają paradoksów i sprzecznych obrazów. Symbolicznym dowodem istnienia co najmniej dwóch równoległych rzeczywistości, swoistą ilustracją tego zjawiska mogą być dwa krzesła z lat 60.: fantastyczna wizja Edmunda Homy, dość późna, ale mistrzowska kwintesencja stylu epoki – krzesło H 106, opracowane jako prototyp w Gościcińskiej Fabryce Mebli, ale bez szans na seryjną produkcję i krzesło Marii Chomentowskiej – „zejście na ziemię” w postaci udanego masowego produktu z Zakładów im. Wielkiego Proletariatu w Elblągu. (fot. 1 i 2)

Wiele sukcesów polskiego designu, które pojawiły się w latach 60. było konsekwencją działań wcześniej powołanych instytucji,

The most fruitful period in terms of Edmund Homa's furniture achievements falls in the 1960s and 1970s. To sketch a broader national context of this designer's work, it is worth characterizing Polish design of those times and discover with surprise that the most characteristic feature of those two decades is their ambiguity. The more we learn about those times, the more difficult it is to judge them, as they reveal so many paradoxes and contradictory images. Symbolic evidence of the existence of at least two parallel realities, a specific illustration of this phenomenon can be two chairs from the 1960s: a fantastic vision of Edmund Homa, a rather late but masterful quintessence of the epoch style - the H 106 chair, developed as a prototype at the Gościcińska Furniture Factory, but without any chances for serial production, and the chair of Maria Chomentowska - a "down to earth" successful mass product from the Great Proletariat Factory in Elbląg.

Many successes of Polish design that appeared in the 1960s resulted from the activities of previously established institutions



1. Edmund Homa, krzesło GFM 106, 1967, prototyp, Gościcińska Fabryka Mebli, fot. P. Paszyn

1. Edmund Homa, GFM 106 chair, 1967, prototype, Gościcińska Furniture Factory, photo: P. Paszyn



2. Maria Chomentowska, krzesło, 1956-1960, prod. Zakłady im. Wielkiego Proletariatu w Elblągu, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

2. Maria Chomentowska, chair, 1956-1960, produced by the Great Proletariat Factory in Elbląg, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw

zmierzających do właściwej organizacji wzornictwa w Polsce. Od 1950 roku funkcjonował Instytut Wzornictwa Przemysłowego, w 1959 roku powstała Rada Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, działająca przy Urzędzie Rady Ministrów. W 1963 roku ukonstytuowało się Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych. Na skutek działań Rady Wzornictwa w kolejnych resortach zaczęły powstawać struktury organizacyjne wzornictwa – w zjednoczeniach branżowych powoływano plastyków – konsultantów ds. wzornictwa, a w zakładach produkcyjnych tzw. komórki wzorcujące. Coraz powszechniejsze stawało się przekonanie o ważnej roli wzornictwa i schemat funkcjonowania tego systemu w ramach organizacji państwa wydawał się realny, bo zjednoczenia

aimed at the proper organization of design in Poland. The Institute of Industrial Design (IWP) has operated since 1950, and in 1959 the Design and Industrial Production Aesthetics Council was established, which was subordinate to the Cabinet Office. In 1963, the Association of Industrial Designers was formed. As a result of the Design Council's activities, the organizational structures of design began to emerge in the departments of the following industries – artists - design consultants were appointed in united industries, and the so-called design divisions were established in production plants. The belief in the important role of design became more and more common, and the scheme of this system's functioning within the state structures seemed to be real, as united industries cared for



3. Rajmund Teofil Halas, zestaw kombinowany typ 1329, prod. lata 1960., Bydgoskie Fabryki Mebli fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

3. Rajmund Teofil Halas, combination set type 1329, produced in the 1960s, the Bydgoskie Furniture Factory, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw

przemysłów dbały o innowacyjność i dysponowały środkami finansowymi tak, by fabryki mogły pokazywać na kolejnych targach krajowych i Międzynarodowych Targach Poznańskich nowe produkty, które miały zaspokoić rynek krajowy, a nawet stać się niekiedy ofertą eksportową. I czasem tak się naprawdę działo. Nie wszystkie nowatorskie, dopracowane bądź eksperymentalne projekty – jak np. te z wystawy „Chcemy być nowocześni”<sup>1</sup> – pozostawały na etapie modelu czy prototypu. Część z nich miała szansę zaistnieć w produkcji. Jednak najbardziej znaczącą cechą całej epoki PRL-u było zjawisko niedoboru produktów konsumpcyjnych, leżącego u podstaw braku motywacji fabryk do cyzelowania jakości wyrobów. Priorytetem była wielkość produkcji

innovation and had financial resources so that factories could show new products at subsequent national fairs and the Poznań International Fair. New products were to satisfy the domestic market and sometimes even become an export offer. And it sometimes happened so. Not all innovative, refined or experimental designs, such as those from the exhibition “We want to be modern”<sup>1</sup>, remained at the model or prototype stage. Some of them stood a chance to be put to production. However, the most significant feature of the entire era of the Polish People’s Republic was the phenomenon of the shortage of consumer products, which was the reason why factories lacked motivation to refine the quality of their products. The priority was the production

<sup>1</sup> „Chcemy być nowocześni”, kuratorki: A. Mąga, A. Frąckiewicz, A. Demska, Muzeum Narodowe w Warszawie 2011, 3 lutego–17 kwietnia 2011.

<sup>1</sup> „We want to be modern”, curators: A. Mąga, A. Frąckiewicz, A. Demska, National Museum in Warsaw 2011, 3 February–17 April 2011.



– zaspokojenie wygłodzonego rynku, a masowość nie zawsze godziła się z wysoką jakością produkcji. Dlatego polski design dotknięty był chroniczną chorobą – swoistą schizofrenią, polegającą na rozdźwięku między wybujałą bądź wysublimowaną ofertą wystawową w galeriach sztuki, Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, czy na pokazach targowych – a realną produkcją na rynek. Jednak wśród tych najbardziej masowych produktów wyróżniały się te dobrze zaprojektowane, których masowość produkcji nie zdołała „zabić”, które potrafiły pogodzić ekonomiczność rozwiązania z jego jakością, które po latach doceniamy, bo wytrzymały próbę czasu. Fotel „366” projektu Józefa Chierowskiego, krzesło autorstwa Marii Chomentowskiej produkowane przez fabrykę w Elblągu czy meblościanka Kowalskich to produkty, których autorzy potrafili umiejętnie wpisać priorytety łatwej i oszczędnej produkcji w podstawowe założenia projektowe, dzięki czemu udało im się spełnić oczekiwania zarówno producentów, jak i użytkowników. W grupie tej mogłyby się znaleźć też fotele projektowane przez Edmunda Homę dla Gościńskiej Fabryki Mebli, choć wydaje się, że należą do tych bardziej elitarnych, mniej masowych, a raczej wysmakowanych – odrzutów z eksportu.

Oprócz działań instytucji powołanych do promocji wzornictwa, ważne zaplecze sukcesów polskiego designu stanowiły uczelnie kształcące projektantów. W polskich wyższych szkołach artystycznych już w końcu lat 50. zaczęły się kształtować katedry, a potem wydziały wzornictwa – artystów coraz bardziej pociągała współpraca z przemysłem. Najbardziej znane są przykłady krakowskiej ASP z działaniami Andrzeja Pawłowskiego

volume - satisfying the starved market; and mass production was not always compatible with the high quality of products. That is why Polish design was affected by a chronic disease – a kind of schizophrenia, consisting in the discrepancy between an exuberant or sublime exhibition offer in art galleries, the Institute of Industrial Design, or at fair shows, and real production for the market. However, among the most mass-produced products, the well-designed ones stood out - those “not killed” by mass production that were able to reconcile the cost-effectiveness of the solution with its quality; those which we appreciate after many years because they have stood the test of time. The 366 armchair designed

4. Aleksander Kuczma, krzesło KA 237, 1966, Centralny Ośrodek Rozwoju Meblarstwa, Poznań, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

4. Aleksander Kuczma, KA 237 chair, 1966, the Central Bureau for Furniture Development, Poznań, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw





5. Edmund Homa, krzesło, fot. W. Węgrzyn, Archiwum ASP w Gdańsku  
 5. Edmund Homa, chair, photo: W. Węgrzyn, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

oraz Akademii warszawskiej z pionierskimi doświadczeniami Krzysztofa Meissnera i Andrzeja Jana Wróblewskiego. Wprawdzie dla rozwoju meblarstwa bardziej istotna była twórczość projektancka na wydziałach architektury wnętrz, ale wydziały wzornictwa rozbudzały otwartość artystów na warstwę technologiczną i inne aspekty współpracy z przemysłem. Trzeba docenić osiągnięcia uczelni poznańskiej, zwłaszcza w dziedzinie meblarstwa. Bliskość znaczących fabryk mebli wpłynęła na dość dużą ilość projektów realizowanych w tych zakładach przez wybitnych projektantów mebli, wywodzących się ze środowiska poznańskiego. Osiągnięcia w pracy pedagogicznej Rajmunda Hałasa opierały się m. in. na jego bogatych doświadczeniach w projektowaniu dla przemysłu meblarskiego (fot. 3). Janusz Różański, podobnie jak Hałas, projektował w Centralnym Ośrodku Rozwoju Meblarstwa w Poznaniu i jego pomysły trafiały do realizacji w różnych fabrykach. Aleksander Kuczma, pracując w OBROM-ie (wcześniej

by Józef Chierowski, the chair by Maria Chomentowska produced by the factory in Elbląg or the Kowalski shelving unit are products whose creators were able to skilfully include the priorities of easy and economical production in the basic design assumptions, thanks to which they managed to meet the expectations of both producers and users. This group could also include armchairs designed by Edmund Homa for the Gościocińska Furniture Factory, although it seems that they belong to the more elite, less mass, and more tasteful export rejects.

Apart from the activities of institutions established to promote design, universities educating designers also played an essential role in Polish design's success. In Polish art schools, design departments and then design faculties began to be established as early as in the late 1950s - artists were increasingly attracted to cooperation with industry. The best-known examples include the Krakow Academy of Fine Arts with the activities of



6. Edmund Homa, fotel, [za:] *Katalog Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego*  
6. Edmund Homa, armchair, [in:] *Catalogue of the United Furniture Industry*

CORM), miał szansę eksperymentować z nowymi maszynami, specjalnie sprowadzonymi zza granicy do Poznańskich Fabryk Mebli, w celu uruchomienia produkcji mebli z tworzyw sztucznych. (fot. 4) Powstały krótkie serie tych mebli, ale były to działania, które dziś nazwalibyśmy wizerunkowymi. Kuczma projektował także zestawy mebli dostosowanych do realnych potrzeb seryjnego wytwarzania i możliwości technologicznych polskich fabryk. Zenon Bączyk był kolejnym, ważnym dla tego środowiska, poznańskim projektantem – projektował dużo dla Swarzędzkich Fabryk Mebli, ale równie ważne były jego prace dla fabryki w Gościnnie, tej samej, dla której pracował Edmund Homa, związany z uczelnią w Gdańsku. Meblarską renomę tej szkoły wypracował prof. Włodzimierz Padlewski, którego projekty z lat 30. na stałe weszły do historii polskiego meblarstwa. Kolejne pokolenie reprezentował profesor Bolesław Petrycki, a od lat 60. Edmund Homa. Najciekawsze meble Homy powstały dla fabryki w Gościnnie,

Andrzej Pawłowski and the Warsaw Academy with the pioneering experiences of Krzysztof Meissner and Andrzej Jan Wróblewski. Although design creativity at the interior design departments was more important for the development of the furniture industry, the design departments aroused artists' openness to the technological layer and other aspects of cooperation with the industry. The achievements of the Poznań university should be appreciated, especially in the field of furniture. The proximity of significant furniture factories contributed to a fairly large number of projects carried out in these factories by outstanding furniture designers from the Poznań community. The teaching achievements of Rajmund Hałas were based, among others, on his extensive experience in designing for the furniture industry. Janusz Różański, like Hałas, designed at the Central Bureau for Furniture Development (CORM) in Poznań and his ideas were realized in various factories. Aleksander Kuczma, working in the



7. Teresa Kruszewska, krzesło, 1952, model. Spółdzielnia Artystów „Ład” fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

7. Teresa Kruszewska, chair, 1952, model, the Ład Artists Cooperative, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw



8. Teresa Kruszewska, krzesło, 1952, Spółdzielnia Artystów „Ład” fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

8. Teresa Kruszewska, chair, 1952, the Ład Artists Cooperative, photo: courtesy of the National Museum

ale warto przywołać jego wczesne, studenckie jeszcze doświadczenia z czasów współpracy z prof. Bolesławem Petryckim, kiedy zajmowali się programem produkcji krzeseł przy użyciu oprzyrządowania, pierwotnie przeznaczonego do wytwarzania skrzynek do telewizorów, wykonywanych z kształtek sklejkowych. Zadanie to zleciło uczelni gdańskiej Zjednoczenie Producentów Płyt Sklejek i Zapalek. Zarządziło ono przygotowanie programu, pokazującego, jak można rozszerzyć spektrum wykorzystania urządzeń produkcyjnych. Nie zachowały się rezultaty tych działań, bo program ten stał się jednym z wielu projektów badawczych, które miały duży, lecz niestety – niewykorzystany potencjał.

Eksperymentalne projekty, a także liczne obowiązki pedagogiczne i organizacyjne, wynikające z pracy na uczelni, nie przeszkodziły

Furniture Research and Development Centre (formerly CORM), had a chance to experiment with new machines, specially brought from abroad to the Poznań Furniture Factory, in order to launch the production of plastic furniture. Limited series of these pieces of furniture were produced, but these were actions that today we would call branding. Kuczma also designed furniture sets tailored to the real needs of serial production and the technological capabilities of Polish factories. Zenon Bączyk was another Poznań-based designer important to this community - he designed a lot for the Swarzędzkie Furniture Factory, but equally important were his works for the factory in Gościcino, the same for which Edmund Homa, associated with the academy in Gdańsk, worked. The furniture reputation of this school was developed

9. Teresa Kruszevska, fotel *Tulipan*, 1973, prototyp Zakłady Mebli Giętych w Radomsku fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

9. Teresa Kruszevska, *Tulip* armchair, 1973, prototype, the Bent Furniture Factory in Radomsko, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw



profesorowi Homie w owocnej współpracy z przemysłem. Związał się połową etatu z Gościńską Fabryką Mebli i wiele jego projektów zakład produkował seryjnie. Ponieważ Gościcino miało ambicje eksportowe, wyczelowane, finezyjne formy mebli Edmunda Homy miały szansę na wdrożenie do produkcji, bo wpisały się w tę eksportową potrzebę fabryki. (fot. 5 i 6)

Większość projektantów, których prace są tu przywoływane jako ważne przykłady polskiego wzornictwa z różnych środowisk, miała ambicje pedagogiczne, czy może raczej życie potoczyło się tak, że zatrzymali się na dłużej na uczelni – zawsze był to rodzaj wyróżnienia: najczęściej pozycja asystenta profesora była drogą do dalszej kariery. Ostatecznie etat na uczelni był środkiem do realizacji ambicji twórczych, dawał szansę

by Prof. Włodzimierz Padlewski, whose designs from the 1930s have permanently entered the history of the Polish furniture industry. The next generation was represented by Professor Bolesław Petrycki, and from the 1960s Edmund Homa. The most interesting furniture by Homa was made for the factory in Gościcino, but it is worth recalling his early student experiences from the time of his cooperation with Prof. Bolesław Petrycki, when they were involved in the chair production programme with the use of equipment, originally intended for the production of TV boxes made of plywood mouldings. This task was commissioned to the Gdańsk school by the Union of Producers of Plywood and Matches. It ordered the preparation of a programme showing how the spectrum of use of production equipment can be expanded. The results



10. Teresa Kruszevska, fotel, 1958-1962, prod. Spółdzielnia „Kolor” w Piasecznie, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

10. Teresa Kruszevska, armchair, 1958-1962, produced by the Cooperative Kolor in Piaseczno, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw



11. Maria Chomentowska, krzesło szkolne z pulpitem, 1965, Instytut Wzornictwa Przemysłowego fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

11. Maria Chomentowska, a laboratory chair with a desktop, 1965, the Institute of Industrial Design, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw

eksperymentowania, poszukiwań materiałowo-technologicznych i formalnych. Na uczelni projektant miał dostęp do stolarzy – modelarzy. Dzięki współpracy z dobrymi rzemieślnikami mógł realizować swoje cele twórcze. Profesor Jan Kurzątkowski prowadził pracownię mebla na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Był wyjątkowym perfekcjonistą. Wydaje się, że głównie ta cecha profesora przyczyniła się do znikomej ilości realizacji przemysłowych czy nawet krótkoseryjnych – jego projektów. Artysta nie akceptował niewystarczająco dopracowanych prototypów. Oczywiście Kurzątkowski nie myślał wyłącznie o czystej formie, ale o doskonałym kształcie wynikającym z konstrukcji i oddanym w służbę funkcji. Cały, doprowadzony do perfekcji, „ładowski” bagaż projektowy dał

of these activities have not been preserved, as this programme has become one of many research projects that had a large, but unfortunately, untapped potential.

Experimental designs, as well as numerous teaching and organizational duties resulting from his work at the academy, did not prevent Professor Homa from fruitful cooperation with the industry. He worked half-time at the Gościńska Furniture Factory, which mass-produced many of his designs. Since the factory in Gościcino had export ambitions, the refined, sophisticated forms of Edmund Homa's furniture had a chance to be put into production, as it matched the factory's export needs.

Most of the designers whose works I refer to as important examples of Polish design





12. Zenon Bączyk, krzesło Wars, 1978-1979, Gościńska Fabryka Mebli fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

12. Zenon Bączyk, Wars chair, 1978-1979, the Gościńska Furniture Factory, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw

Janowi Kurzątkowskiemu duży potencjał pedagogiczny. I rzeczywiście musiał sporo swej wiedzy i doświadczenia przekazywać swoim studentom, bo wszyscy jego uczniowie wspominają go z niezwykłym szacunkiem. Teresa Kruszewska – studentka Jana Kurzątkowskiego, potem jego asystentka – zajęła miejsce profesora na Wydziale AW ASP i kontynuowała między innymi jego doświadczenia z giętą sklejką. Kruszewska miała więcej sukcesów w dziedzinie seryjnej realizacji swoich projektów. Dopuszczała czasem pewne kompromisy (fot. 7 i 8), jednak w tych najbardziej podziwianych jej pracach, np. „Tulipan” i „Stokrotka”, dopilnowała realizacji mebli w zgodzie z projektem. Ale, mimo że prototypy powstały w fabryce w Radomsku, specjalizującej się w gięciu drewna, producent nie był

from various environments, had pedagogical ambitions, or maybe rather life turned out so that they stayed at the university for a longer time - it was always a kind of distinction: most often the position of a professor's assistant was the way to a further career. Ultimately, a full-time job at the university was a means of realizing creative ambitions; it gave a chance for experimentation, material, technological and formal research. At the university, the designer had access to carpenters - modellers. Thanks to the cooperation with good craftsmen, one was able to achieve their creative goals. Professor Jan Kurzątkowski ran the furniture studio at the Faculty of Interior Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. He was an exceptional perfectionist. It seems that this feature of the professor mainly contributed to the miniscule number of his industrial designs that entered production. The artist would not accept insufficiently developed prototypes. Of course, Kurzątkowski did not think only about pure form but about a perfect shape resulting from the design and dedicated to serve a function. Mastered to perfection, all the design experience gained during his work at the *Ład* Artists Cooperative gave Jan Kurzątkowski great pedagogical potential. Indeed, he must have passed on a lot of his knowledge and experience to his students, as they all remember him with great respect. Teresa Kruszewska - a student of Jan Kurzątkowski, then his assistant, took his place at the Faculty of Interior Design at the Academy of Fine Arts and continued his experiments with bent plywood. She was more successful in serial production of her designs. Sometimes she would allow some compromises. However, in those most admired works, such as the *Tulip*



13. Marian Sigmund, krzesło A587, prod. 1958, Fabryka Mebli Giętych w Jasienicy, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

13. Marian Sigmund, A587 chair, produced in 1958, the Bent Furniture Factory in Jasienica, photo: courtesy of the National Museum in Warsaw

zainteresowany wytwarzaniem tych mebli. Prototypy są dopracowane, oczarowują widzów wystaw i inspirują kolejne pokolenia projektantów (np. fotel „Tuli” projektu Tomka Rygalika), ale nie trafiły do użytkowników. (fot. 9) Zasadnicza bryła mebla jest perfekcyjna, ale „Tulipanowi” brak tej ostatecznej produktowej pieczęci. Niepokój budzi brak trzech przezroczystych okuć z tworzywa sztucznego – ceowników, które miały chronić tapicerowaną podstawę mebla. Wykonane ze złej jakości tworzywa, pękły i nie zostały odtworzone, bo do celów wystawienniczych nie były konieczne, a ich brak nie zakłócał idealnej bryły mebla. Mniej wymagający, prosty w produkcji

armchair and the Daisy chair, she made sure that the furniture was manufactured in accordance with the design. But despite the fact that the prototypes were created in the factory in Radomsko, which specializes in bending wood, the manufacturer was not interested in producing this furniture. Refined prototypes enchant viewers of exhibitions and inspire next generations of designers (e.g. the Tuli armchair designed by Tomek Rygalik), but they have not reached the users. The basic shape of the furniture is perfect, but the *Tulip* lacks this final seal of approval for production. The lack of three transparent plastic fittings - C-profiles, which were to protect the upholstered furniture base, is worrying.

2 Ostatnio fotel „Tulipan” został wdrożony do produkcji przemysło-



14. Edmund Homa, krzesło H 106, proj. 1967, prod. Politura 2016  
fot. dzięki uprzejmości Politura

14. Edmund Homa, H 106 chair, designed in 1967, produced by Politura 2016, photo: courtesy of Politura



15. Janusz Różański, fotel R-360, proj. 1959, prod. Politura 2017, fot. dzięki uprzejmości Politura

15. Janusz Różański, R-360 armchair, designed in 1959, produced by Politura 2017, photo: courtesy of Politura

wyduje się inny fotel Kruszewskiej – z giętej, lakierowanej na czarno sklejki. Jednak i ten pozostał na etapie prototypu. Oprócz pięknej linii mebla i konieczności bardziej troskliwego, pracochłonnego dopilnowania produkcji (co wykluczało masowe tanie wytwarzanie), nie ma żadnego racjonalnego wytłumaczenia, dlaczego te dwa fotele Kruszewskiej nie zostały wprowadzone do produkcji seryjnej. Dlatego warto docenić sukces wdrożeniowy autorki – ten na mniejszą, rzemieślniczą skalę. (fot. 10) Oprócz środowisk uczelnianych, gdzie projektanci mieli pewną dozę swobody twórczej, Instytut Wzornictwa Przemysłowego również był miejscem powstawania

wej przez fabrykę Fameg w Radomsku

Made of poor-quality plastic, they cracked and were not reconstructed, as they were not necessary for exhibition purposes, and their absence did not disturb the perfect shape of the furniture.<sup>2</sup> Another armchair by Kruszewska, made of bent, black varnished plywood, seems less demanding and simple to manufacture. However, this one also remained at the prototype stage. Apart from the beautiful line of the furniture and the need for a more careful, labour-intensive production supervision, (which ruled out inexpensive mass production) there is no rational explanation as to why these two Kruszewska armchairs were

<sup>2</sup> Recently, the *Tulip armchair* has been put into industrial production by the Fameg factory in Radomsko

wielu ciekawych projektów. Takie były przecież założenia działania tej instytucji. Rytm pracy zakładał kolejne programy badawcze, które narzucały tematy i choć nie zawsze znajdowały one kontynuację produkcyjną, to dla projektantów stanowiły kolejne zadanie, przygodę projektową i mogły przynosić satysfakcję – były realizowane w Zakładzie Meblarskim IWP, czyli projekty miały szansę produkcyjną. Przynajmniej – krótkoseryjną. Z całego grona projektantów mebli działających w IWP wyróżnić trzeba Marię Chomentowską, która jest autorką wielu wybitnych mebli, między innymi sprzętów szkolnych. Ten temat był rzeczywiście ważny, istniała realna potrzeba szkół i meble produkowano w wielkich seriach. Ale te warianty, które weszły do produkcji, były najprawdopodobniej wynikiem pewnego kompromisu z fabrykami. Są poprawne, znamy je ze szkół, ale nie pamiętamy ich dokładnie, bo nie wyróżniły się niczym szczególnym. Natomiast znamy hity Chomentowskiej, te pokazywane na wystawach. Z mebli szkolnych podziwiamy ławeczkę o konstrukcji z drewna giętego, zbyt kunsztowną, by sprawdziła się w masowej produkcji i krzesło z pulpitem – laboratoryjne (fot. 11), piękne, a jak się okazuje – niepotrzebne, bo szkoła polska w tamtym czasie nie była przygotowana na lekcje z filmem wyświetlanym z przeciwnej strony sali – wymagającym przesiadania się ucznia i odwracania się o 180 stopni w kierunku ekranu.

Ale projektanci byli ambitni, chcieli proponować rozwiązania wyjątkowe, zachwycające swoją urodą. Ta naturalna potrzeba projektanta (w końcu artysty) spotykała się niekiedy z potrzebą producenta, który miał akurat klienta eksportowego, a ten był priorytetowy,

not put into mass production. Therefore, it is worth appreciating her success with designs that were produced - the ones on a smaller, craft scale.

Apart from university environments, where designers had a certain amount of creative freedom, the Institute of Industrial Design was also a place where many interesting designs were created. After all, such were the assumptions of this institution's operation. The rhythm of work assumed subsequent research programmes that imposed topics, and although they were not always realized, for designers, they constituted another task, a design adventure and could bring satisfaction - they were produced in the IWP Furniture Factory, i.e. the designs had an opportunity to be produced - at least in limited series. Maria Chomentowska, who is the creator of many outstanding furniture, including school equipment, should be distinguished from the entire group of furniture designers working for the IWP. Designing school equipment was really important, as there was a real need in schools and the furniture was mass-produced. However, the variants that went into production were most likely the result of some compromise with the factories. They are correct, we know them from schools, but we do not remember them exactly because they did not stand out as being special. On the other hand, we know Chomentowska's hits, the pieces shown at exhibitions. From the school furniture, we admire a desk made of bent wood, too elaborate to be used in mass production, and a laboratory chair with a desk-top - beautiful, but as it turned out - unnecessary because the Polish school at the time was not prepared for lessons with a film projected

bo przynosił firmie cenne dewizy. W takiej sytuacji producent nie wahał się wdrożyć do produkcji mebla bardziej pracochłonnego, wymagającego więcej ręcznej pracy wykończeniowej. Bo oprócz tego, że polskie fabryki mebli produkowały (i nadal tak się dzieje) meble wg obcych wzorów, na konkretne zlecenia, to starały się mieć swoją własną ofertę eksportową, ewentualnie modyfikować swoje projekty, zgodnie z potrzebą klienta. Dlatego zdolny projektant potrafił spełnić oczekiwania producenta i efekty takich doświadczeń wydają się być najbardziej efektownymi osiągnięciami polskiego designu meblowego. Do tej kategorii należy zaliczyć prace zarówno Edmunda Homy, jak i Aleksandra Kuczmy, Zenona Bączyka (fot. 12), Rajmunda Hałasa, Mariana Sigmunda. Trudno stworzyć kompletną listę projektantów, którzy mieli szczęście znaleźć się w odpowiednim czasie i miejscu, bo nie znamy historii wszystkich konkretnych projektów. Nie znamy wielkości produkcji „Pajaka” Chomentowskiej w radomskich Zakładach Mebli Giętych i nie wiadomo, czy był on eksportowany, ale na pewno znane są losy krzesła A 587 Mariana Sigmunda, produktu Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy, eksportowanego ok. 1959 roku do Anglii, jako mebla szkolnego. Fakt, że trochę tych odrzutów z eksportu trafiło na rynek krajowy i ocalało do dziś, sprawił, że nabrały one ikonicznego waloru, a dziś mają już wartość antykwareczną (fot. 13).

Wydaje się, że projektanci, którzy odważyli się na trud poważniejszej współpracy z fabryką, bądź stałej pracy w fabryce – choć narażali się na szereg kompromisów, konieczności poddania się ograniczeniom technologicznym, narzuconym standardom lub konkretnym wymaganiom np. klienta, czy wytycznym

from the opposite side of the room - requiring the student to change places to turn 180 degrees in the direction of the screen.

Nevertheless, the designers were ambitious - they wanted to propose unique solutions, enchanting with their beauty. This natural need of a designer (artist, after all) was sometimes met with the need of a producer who had an export customer, which was a priority because it brought the company valuable foreign currency. In such a situation, the manufacturer did not hesitate to produce a more labour-consuming piece of furniture, requiring more manual finishing work. Because apart from the fact that Polish furniture factories produced (and still do) furniture according to foreign designs, on specific orders, they tried to have their own export offer or modify their designs according to the client's needs. Therefore, the talented designer was able to meet the producer's expectations, and the effects of such experiences seem to be the most effective achievements of Polish furniture design. This category includes works by Edmund Homa, Aleksander Kuczma, Zenon Bączyk, Rajmund Hałas, and Marian Sigmund. It is difficult to create a complete list of designers who were lucky enough to be at the right time and place because we do not know the history of all specific designs. We do not know the production volume of Chomentowska's Spider chair in the Bent Furniture Factory in Radomsko, nor is it known whether it was exported. However, the fate of Marian Sigmund's A 587 chair, a product of the Bent Furniture Factory in Jasienica, exported to England as a piece of school furniture around 1959, is certainly known. The fact that some of these export rejects went to the

dyrektora (co czasem oznaczać mogło poddanie się gustom żony dyrektora, pierwszego sekretarza partii, itp.) – zdobywali doświadczenia, które sumowały się w bagaż „rozwiązań oczekiwanych”. I nie zawsze ten proces kończył się wybitnym produktem, ale ich kolejne prace zyskiwały „szlachetną dojrzałość” produktową, której brak wielu genialnym pomysłów, pełnym świeżości idei, ale pozbawionym solidności, skończoności produktu, budzącego zaufania sprzętu – towarzysza życia użytkownika. Najlepszym potwierdzeniem wartości tych mebli są ich powroty w ostatnich latach w postaci przedmiotów kolekcjonerskich, czy reedycji. (fot. 14 i 15). Zdarza się, że sam producent, jeśli przetrwał przekształcenia własnościowe i działa w branży, podejmuje od nowa produkcję mebla z dawnych lat, co wiąże się z trudem dostosowania projektu do aktualnych wymagań, podyktowanych oczekiwaniami współczesnych użytkowników i korektami technologicznymi. I tak, dawna Fabryka Mebli Giętych w Jasienicy – dzisiejszy Paged – wdrożyła do produkcji krzesło A 587 Mariana Sigmunda. Ale przede wszystkim pojawili się nowi producenci, jak *Vzór* czy *Politura*, których główną misją jest przywrócenie do użytkowania i do powszechnej świadomości dawnych wzorów, które w czasach swych narodzin nie miały wystarczająco dużo szczęścia, by zaistnieć szerzej, niż jako model czy prototyp. Są też przykłady reedycji mebli, produkowanych w latach 60., które dziś przy użyciu nowoczesnych technologii i materiałów uzyskują całkiem nowy wyraz. Zazwyczaj kopie ceni się zdecydowanie mniej niż oryginały. Zjawisko ostatnich reedycji jest jednak czymś więcej niż prostym kopiowaniem. Te ponowne narodziny niektórych mebli są niezwykle

domestic market and have survived to this day made them acquire an iconic value, and today they have antiquarian value.

It seems that designers who dared to undertake an effort and work more seriously with the factory, or to work permanently in the factory, although they exposed themselves to a number of compromises, the need to submit to technological limitations, imposed standards or specific requirements, e.g. of the client or the director's guidelines (which sometimes could mean surrendering to the tastes of the director's wife, the first secretary of the party, etc.), they gained experience that added up to the baggage of "expected solutions". And not always would this process end with an outstanding product, but their subsequent works gained "noble maturity", which is missing in many brilliant products, full of freshness of idea, but devoid of solidity and completeness of trustworthy equipment - a life companion of the user. The best confirmation this furniture's value is its returns in recent years in the form of collector's items or re-editions. It happens that the manufacturer itself if they have survived ownership transformations and operate in the industry, resumes the production of furniture from the old years, which involves the difficulty of adapting the design to the current requirements, dictated by the expectations of modern users and technological adjustments. And so the former Bent Furniture Factory in Jasienica, today's Paged, launched the production of Marian Sigmund's A 587 chair. But most of all, new producers have appeared, such as *Vzór* or *Politura*, whose main mission is to restore the use and the general awareness of old designs, which at the time of their birth were



twórczą przygodą, a historia wdrożenia do produkcji krzesła H 106 Edmunda Homy – z udziałem samego autora projektu – wzrusza i daje siły do następnych poszukiwań.

not lucky enough to exist more widely than as a model or prototype. There are also examples of furniture re-editions, produced in the 1960s, which today are given a completely new expression using modern technologies and materials. Usually, copies are valued much less than originals. The phenomenon of recent re-editions, however, is more than simple copying. This rebirth of some furniture is an extremely creative adventure, and the history of putting into production Edmund Homa's H 106 chair, with the creator himself participating in the process, moves and gives us the strength to search for other unfulfilled opportunities of Polish design.

Współczesne krzesło to nie tylko specyficzna i bezduszna proteza, którą posługujemy się my, członkowie cywilizacji siedzącej. Poza funkcjami podstawowymi, wybitnie użytkowymi i bezpośrednio związanymi z siedzeniem, krzesło spełnia również wiele funkcji dodatkowych pozwalających dostrzec w nim wytwór określonej kultury i element ją współtworzący. Projektant zawsze tworzy pod wpływem epoki, w której przyszło mu działać. Dominujące w niej kierunki, oczekiwania i potrzeby odbiorców wpływają na ścieżki, którymi podążają jego wrażliwość i intuicja. Oddziałują na formę, a także funkcję projektowanych przezeń obiektów. Profesor Edmund Homa tworzył w – z wielu względów specyficznym – okresie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych końca dwudziestego wieku. Chciałabym zatem w tym tekście skupić się na omówieniu okoliczności, które odcisnęły swe piętno na działalności międzynarodowego środowiska projektantów w tych czasach. Chciałabym również wskazać te spośród znaczących osiągnięć ówczesnego wzornictwa, które mogły być źródłem inspiracji dla prof. Edmunda Homy.

Przeprowadzone przez Mary Jo Weale w 1968 roku badania ankietowe<sup>1</sup> dają nam dziś

A contemporary chair is not only a specific and soulless prosthesis that we, members of a sitting civilization, use. Apart from its basic functions, highly utilitarian and directly related to sitting, the chair also performs a number of additional functions that allow it to be perceived as a product of a specific culture and its element. Designers always create under the influence of the era in which they live. The dominant directions of the era, expectations and needs of recipients influence the paths followed by designers' sensitivity and intuition. They affect the form and function of the designed object. Professor Edmund Homa worked in the period of the 1960s and 1970s, which was specific for many reasons. Therefore, in this text, I would like to focus on discussing the circumstances that left their mark on the international design community's activities at that time. I would also like to point out those significant achievements of contemporary design that could have been a source of inspiration for Prof. Edmund Homa.

The survey research<sup>1</sup> conducted by Mary Jo Weale in 1968 allows us today insight into what inspired designers at that time. Out of 254 contemporary designers included in the research, only 17 dealt exclusively with furniture

<sup>1</sup> Mary Jo Weale, *Contribution of Designers to Contemporary Design* (Phd dissertation, Florida State University, 1968)

<sup>1</sup> M. J. Weale, *Contributions of Designers to Contemporary Furniture Design*, Florida State University, 1968.

możliwość przyjrzenia się co inspirowało projektantów w tamtym czasie.

Jej badania objęły 254 współczesnych projektantów. W tak dobranej próbie znalazło się jedynie 17 projektantów zajmujących się wyłącznie projektowaniem mebli. Zdecydowana większość ankietowanych przejawiała swą aktywność w trzech i więcej specjalnościach. Najczęściej były to, poza projektowaniem mebli, wystawiennictwo, architektura i grafika. Dominującą grupę stanowili architekci wnętrz (podobnie jak prof. Homa). Zdecydowana większość, bo aż 244, posiadało wykształcenie zgodne z wykonywanym zawodem, aczkolwiek nie zawsze było to wykształcenie wyższe. Analiza wyników badań ankietowych upoważnia do następujących wniosków. Po pierwsze ówczesni projektanci mebli nie byli środowiskiem jednolitym, lecz tworzyli ulegając wpływom różnorodnych kierunków i stylów. O zróżnicowaniu tym świadczyć może między innymi fakt, że wśród źródeł inspiracji wymieniano wzornictwo skandynawskie, Bauhaus, wzornictwo włoskie i angielskie, współczesne wzornictwo amerykańskie, wzornictwo Dalekiego Wschodu, wzornictwo Shakersów, ale także secesję czy starożytny Egipt. Po drugie, wielu projektantów wskazywało na różnorodność inspiracji, z których korzysta w swej pracy zawodowej. Świadczy o tym liczba uzyskanych odpowiedzi – znacznie przekraczająca liczebność próby poddanej badaniu. Oznacza to, że ankietowani często wymieniali więcej niż jedno źródło.

Co ciekawe, niezależnie od wskazanego powyżej zróżnicowania, zdecydowanie dominującą pozycję zajmowało wzornictwo skandynawskie (78 odpowiedzi), w dalszej kolejności Bauhaus i wzornictwo włoskie

design. The vast majority of the respondents were active in three or more fields apart from furniture design; the most common being exhibitions, architecture and graphics. Interior designers (similarly to Prof. Homa) constituted the dominant group. As many as 244, the vast majority, were designers and architects by education, although not everyone held an academic degree. The analysis of the results of the survey research allows for the following conclusions. First of all, the furniture designers of that time did not constitute a homogeneous community, as they created under the influence of various movements and styles. This differentiation is evidenced by the fact that the sources of inspiration included Scandinavian design, Bauhaus, Italian and English design, contemporary American design, Far East design, Shakers design, but also Art Nouveau and ancient Egypt. Secondly, many designers pointed to the variety of inspirations that they used in their work. This is evidenced by the number of responses obtained - significantly exceeding the size of the group surveyed, which means that respondents often mentioned more than one source.

Interestingly, irrespective of the differentiation mentioned above, Scandinavian design was definitely dominant (78 votes), followed by Bauhaus and Italian design (45 and 31 votes, respectively). Such a high rank of Scandinavian design and Bauhaus indicates that, at least until 1972, contemporary designers were influenced by such values as:

functionalism and the close connection between form and function, characteristic of Bauhaus,

simplicity of solutions, legibility of the structure and the use of natural materials,

(odpowiednio 45 i 31 odpowiedzi). Tak wysoka ranga wzornictwa skandynawskiego i Bauhausu mówi nam, że przynajmniej do 1972 r. współcześni projektanci pozostawali pod wpływem takich wartości jak: funkcjonalizm i właściwe Bauhausowi ściśle powiązanie formy z funkcją, charakterystyczna dla stylu skandynawskiego prostota rozwiązań, czytelność konstrukcji i zastosowanie naturalnych materiałów.

Zaprezentowane wcześniej źródła, pośrednio również sugerują – dorobek którego z ówczesnych projektantów był uważany za inspirujący. Zgodnie z hierarchią wpływów, przypisywanych poszczególnym szkołom narodowym, pojawiają się nazwiska takich projektantów, jak: Charles Eames, Hans Wegner, Arne Jacobsen, Joe Colombo, Eero Saarinen, Alvar Aalto czy Mies van der Rohe. Wśród 356 odpowiedzi nazwiska tych właśnie projektantów pojawiły się w 273 przypadkach. Szczegółową listę najbardziej wpływowych i znaczących projektantów i to tych, których nazwisko wymieniane było nie mniej niż 4 razy zawiera niżej zamieszczone zestawienie<sup>2</sup>:

W uzupełnieniu niejako wypada dodać, że na pytanie o najbardziej znaczącego projektanta odpowiedziało 218 respondentów. Od ankietowanych oczekiwano wymienienia 3 nazwisk. Spośród 218, jedynie jedenastu nie wskazało żadnego. Wśród najbardziej znaczących współczesnych twórców na pierwszym miejscu wymieniano Charlesa i Ray Eamesów<sup>3</sup> oraz ich krzesła ze sklejk, formy skoru-

characteristic of the Scandinavian style.

The sources presented earlier also indirectly suggest whose achievements were considered inspiring at that time. According to the hierarchy of influences attributed to individual national schools, designers such as Charles Eames, Hans Wegner, Arne Jacobsen, Joe Colombo, Eero Saarinen, Alvar Aalto and Mies van der Rohe were named most frequently. Out of 356 responses, these designers' names appeared in 273 cases. A detailed list of the most influential and significant designers, including those whose names were mentioned at least four times, is presented below:<sup>2</sup>

It is worth adding that 218 respondents answered the question about the most significant designer. The respondents were expected to provide three names. Out of 218, only 11 did not indicate any name. Charles and Ray Eames<sup>3</sup> and their plywood chairs, shell molds and chaise lounge were first among the most significant contemporary designers. These designs obtained a total of 64 votes. Furniture by Mies van der Rohe with a metal structure, including the Barcelona armchair, was in second place, with 40 votes. Among the most appreciated were also Marcel Breuer's designs, such as the Wassily armchair and his furniture with a metal cantilever structure.

In another survey conducted by the Institute of Design at the Institute of Technology in Illinois in 1957, 100 designers were asked to select the top 100 design products. There were as many as 12 chairs at the top of this list including Thonet's chair no. 14 from 1859, the

<sup>2</sup> Źródło: M.J. Weale: *Contributions of Designers to Contemporary Furniture Design*, The Florida State University, 1972.

<sup>3</sup> od red: W przeprowadzonym badaniu podano jedynie nazwisko Charlesa, natomiast w świetle prowadzonych badań dotyczących dorobku Eeamsów i naszej obecnej wiedzy projekty powstawały we współpracy Charlesa i Ray i tak powinny być dziś atrybuowane.

<sup>2</sup> *ibid.*

<sup>3</sup> In the conducted study, only Charles' surname was given, while in the light of the research on the Eameses' achievements and our current knowledge, the designs were created by Charles and Ray and so should be attributed today.

Nazwisko projektanta oraz liczba uzyskanych głosów  
Designer's name and number of votes received

<b>Charles Eames</b>	<b>114</b>
<b>Hans Wegner</b>	<b>38</b>
<b>George Nelson</b>	<b>26</b>
<b>Arne Jacobsen</b>	<b>24</b>
<b>Joe Colombo</b>	<b>23</b>
<b>Eero Saarinen</b>	<b>20</b>
<b>Alvar Aalto</b>	<b>14</b>
<b>Edward Wormley</b>	<b>14</b>
<b>Mies van der Rohe</b>	<b>14</b>
<b>Fin Juhl</b>	<b>13</b>
<b>Milo Baughman</b>	<b>13</b>
<b>Poul Kjaerholm</b>	<b>10</b>
<b>Verner Panton</b>	<b>8</b>
<b>Marcel Breuer</b>	<b>7</b>
<b>O. Marquez</b>	<b>7</b>
<b>Marco Zanuso</b>	<b>7</b>
<b>Harry Bertoia</b>	<b>4</b>

powe oraz fotel szezlong. Projekty te uzyskały w sumie 64 głosy. Na drugim miejscu, z liczbą głosów – 40, uplasowały się meble autorstwa Miesa van der Rohe'a o konstrukcji metalowej, w tym fotel „Barcelona” . Wśród najbardziej cenionych znalazły się również projekty Marcela Breuera, takie jak: fotel „Wassily” i jego meble o konstrukcji metalowej-wspornikowej.

W innej ankiecie, przeprowadzonej w 1957 roku przez Instytut Wzornictwa przy Institute of Technology w Illinois, poproszono 100 projektantów o wybór 100 najlepszych wyrobów w dziedzinie wzornictwa. Na czołowych miejscach tej listy znalazło się aż 12 krzeseł. Były to: krzesło nr 14 Thoneta z 1859 r., krzesło reżysera z 1903 r., krzesło B33 Marcela Brauera z 1928 r., krzesło „Butterfly” Jorge Ferrari Hardoya z 1938 r., krzesło „Barcelona” Miesa van der Rohe'a z 1928 r. Na dalszych miejscach uplasowały się: fotel „Womb” Eero Saarinen z 1948 roku, krzesło klasyczne Hansa Wegnera z 1949 r., fotel-szezlong Charlesa i Ray Eamesów z 1957 roku oraz krzesło „Tulip” Eero Saarinen z 1957 r.

director's chair from 1903, Marcel Brauer's B33 chair from 1928, Jorge Ferrari Hardoy's Butterfly chair from 1938, and Mies van der Rohe's Barcelona chair from 1928. Further places were taken by Eero Saarinen's 1948 Womb armchair, 1949 Hans Wegner's classic chair, Charles and Ray Eames's armchair from 1957 and Eero Saarinen's 1957 *Tulip* chair.

It can, therefore, be concluded that the factors that inspired the designers in that period included:

- *features inherent in products of industrial mass production, represented by the designs of Thonet and Breuer,*
- *balanced aesthetic values, the naturalness of form and material characterizing the designs of such representatives of the Scandinavian school as Hans Wegner and Eero Saarinen,*



**Hans Wegner**  
Krzesło JH501 „Round chair”  
1949



**Jorge Ferrari Hardoy**  
Krzesło „Butterfly”  
1938



**Charles i Ray Eames**  
Fotel z podnóżkiem „Lounge chair”  
1957



**Marcel Brauer**  
Krzesło B33  
1928

Można więc stwierdzić, że wśród czynników inspirujących działalność projektantów w omawianym okresie znalazły się:

- *cechy właściwe wytworom masowej produkcji przemysłowej, reprezentowane przez projekty Thoneta i Breuera,*

- *wyważone wartości estetyczne, naturalność formy i materiału, cechujące projekty takich reprezentantów szkoły skandynawskiej, jak: Hans Wegner i Eero Saarinen,*

- *uznanie dla wyraźnie użytkowych funkcji krzesła, czego przykładem może być krzesło reżysera,*

- *fascynacja i zainteresowanie czysto estetycznymi walorami projektowanych krzesel, czego przykładem jest krzesło „Barcelona” Miesa van der Rohe,*

- *a także doskonale połączenie walorów funkcjonalnych i estetycznych, jak to miało miejsce na przykład w szezlongu Eamesów.*

Funkcja i forma wymienionych krzesel oraz tak różnorodne sposoby ich współistnienia są wypadkową oddziaływania wielu czynników, zarówno o charakterze ogólnym, jak i związanym wyłącznie z projektowaniem

- *recognition for clearly utilitarian functions of the chair, an example of which can be the director's chair,*

- *fascination and interest in the purerly aesthetic qualities of the designed chairs, an example of which is the Barcelona chair by Mies van der Rohe.*

- *as well as a perfect combination of functional and aesthetic qualities, as was the case, for example, in the Eameses' chaise lounge.*

The function and form of the chairs mentioned above and such various ways of their coexistence result from the impact of many factors, both general and related solely to the design and use of seat furniture. These factors - although to a different extent and with varying intensity - affect designers, but also chair users. Research conducted among the most eminent furniture designers revealed that - at least until the mid-1970s - contemporary designers (thus, we can assume that this also applies to Prof. Edmund Homa), created under an apparent influence of Scandinavian design, functionalism and Bauhaus. More or less since the mid-1970s, there has been a gradual





**Eero Saarinen**  
Fotel „Womb”  
1948



**Thonet**  
Krzesło nr 14  
1859



Krzesło reżysera  
1903



**Mies van der Rohe**  
Fotel „Barcelona”  
1928

i użytkowaniem mebli do siedzenia. Czynniki te – wprawdzie w różnym zakresie i z różną intensywnością – oddziałują na projektantów, ale i na użytkowników krzeseł. Badania przeprowadzone wśród najwybitniejszych projektantów mebli ujawniły, że – przynajmniej do połowy lat siedemdziesiątych – współcześni projektanci (możemy więc sądzić, że dotyczy to również prof. Edmunda Homy) tworzyli pod bardzo wyraźnym wpływem wzornictwa skandynawskiego, funkcjonalizmu i Bauhausu. Mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych obserwuje się stopniowy odwrót od wartości wyznaczających dotychczasowe kierunki rozwoju meblarstwa i towarzyszące mu znużenie pozornymi korzyściami produkcji masowej. Wśród czynników kształtujących funkcję i formę mebli do siedzenia coraz bardziej istotne staje się to, co subiektywne, indywidualne i bezpośrednio nawiązujące do potrzeb i wrażliwości estetycznej konkretnych użytkowników, a nie jakiegoś wirtualnego odbiorcy masowego.

departure from the values determining the current directions of furniture development and the accompanying weariness with the apparent benefits of mass production. Among the factors shaping the function and form of seat furniture, what is subjective, individual and directly related to the needs and aesthetic sensitivity of specific users, and not some unspecified mass audience is becoming more and more important.

Lata pracy w zawodzie historyka designu nauczyły mnie pokory. Uczyłam się i wciąż uczę się różnorodnych perspektyw rzeczy pozornie tylko materialnych. Tego, jak widzieć, a nie tylko patrzeć na przedmioty z różnych perspektyw. Dotykać ich, sprawdzać. Wnikać w ich naturę. Badać konteksty.

Biografia przedmiotu, to nie tylko nazwa, data powstania i nazwisko twórcy. To zaledwie punkt na linii tej historii. Powołanie do życia, a potem życie przedmiotu, to proces, zainicjowany wraz z pierwszą myślą. A wszystko wynika z potrzeby stworzenia przedmiotu, za którą stoją różne motywacje. Poszukiwania nowych rozwiązań. Konkretnie, postawione zadanie stworzenia obiektu użytkowego. Inspiracja. Możliwości materiałowe i technologiczne.

Wiele można wyczytać z przedmiotu. Jeszcze więcej, badając proces jego tworzenia. W sposób istotny, światło na to „dzianie się” rzucają konteksty, w których obiekt powstawał i wchodził w użycie. Historia tej drogi buduje tożsamość przedmiotu. Przedmioty mają tożsamość, tak jak ludzie mają osobowość. Zrozumienie przedmiotu to nie tylko spojrzenie na jego formę czy dostrzeżenie jego funkcji.

Years of work as a design historian have taught me humility. I have learnt and am still learning various perspectives of things only seemingly material - how to see and not just look at objects from different perspectives, how to touch and check them, penetrate their nature, and explore various contexts.

The biography of an object is not only its name, date of creation, and the creator's name. That is just a point on the timeline of its story. The calling to life, and then the life of an object, is a process initiated at first thought. And it all stems from the need to create an object for which there are different motivations - search for new solutions, a specific task of creating a utility object, inspiration, material and technological possibilities.

Much can be read from an object, but even more can be revealed by studying the process of its creation. The contexts in which an object was created and put into use shed new light on this process. The story of this road builds the identity of an object. Objects have their identities just as people have personalities.

To ciekawość tego, co tak naprawdę się za nim kryje. Ciekawość tego, z jakimi wyzwaniami mierzą się projektanci i co sprawia, że akurat te przedmioty zyskują nasze zainteresowanie?

Ucząc historii design, uczę nie dat, nazw i nazwisk. Uczę zrozumienia istoty designu. Uwarunkowań tej dyscypliny, które mnie samą uwiodły wiele lat temu. To, co niektórzy uważają za ograniczenia, ja nazywam wyzwaniami. Wyzwaniami, którym stawia czoło design. Szukając optymalnych rozwiązań aktualnych potrzeb. Potrzeb indywidualnych i masowych. Będąc elementem rynkowym, wraz z całym wachlarzem uwarunkowań natury ekonomicznej. Będąc aktywnym graczem na polu społecznych przemian. Będąc elementem szeroko pojętego krajobrazu kulturowego. Design wnosi w nasze życie wiele wartości. Jakich i w jaki sposób to robi, najlepiej widać właśnie na przykładzie historii.

Historia polskiego wzornictwa nadal kryje w sobie wiele nieopowiedzianych lub zaledwie zarysowanych projektów, prototypów, realizacji. Historia ta jest jak kalejdoskop czasu, który bierzemy do rąk i widzimy, jak każde drgnienie – zdarzenie, nowe założenie, istniejące uwarunkowanie – nadaje nowy wymiar i zmienia postrzeganie obrazu.<sup>1</sup> Historia łącznie naszych odkryć. Nazwiska wielu projektantów są nam znane i nieznane zarazem. Jedną z takich postaci jest Edmund Homa. Projektant mebli, na swój sposób wyjątkowy, co postaram się choć w części odkryć, wpisując jego prace w szerszy kontekst polskiego i zagranicznego designu. W rozważaniach

---

<sup>1</sup> Kalejdoskop jest jedną z moich ulubionych zabawek z dzieciństwa. Od lat używam również tego pojęcia jako metafory narzędzia mojej pracy historyczki i krytyczki designu. Wystarczy jeden pozornie niewielki ruch, by obraz uległ zmianie. Takim obrazem z kalejdoskopu zdarzeń jest dla mnie wzornictwo, jego interdyscyplinarność oraz społeczne i kulturowe zależności.

Understanding an object is not only about looking at its form or noticing its function, but it is about discovering what is really behind it, what challenges designers face and what makes these items gain our interest.

When teaching the history of design, I teach not dates, names and surnames. I teach understanding the essence of design, the determinants of this discipline that seduced me many years ago. What some consider limitations I call challenges - challenges faced by design; looking for optimal solutions to current needs, both individual and mass. Being a market element, along with the entire range of economic conditions, an active player in the field of social change, an element of the broadly understood cultural landscape, design brings many values to our lives. It is history that shows us best what values and how they are brought to our lives by design.

The history of Polish design still hides many untold or merely sketched designs, prototypes and executed projects. This story is like a kaleidoscope of time, which we take in our hands and see how every twitch – an event, a new assumption, an existing condition - adds a new dimension and changes the perception of the image.<sup>1</sup> History craves our discoveries. The names of many designers are known to us and unknown at the same time. One of such characters is Edmund Homa. A furniture designer, unique in his own way, which I will try to discover at least in part, placing his works in the broader context of Polish and foreign design. In these considerations, I will focus on

---

<sup>1</sup> The kaleidoscope is one of my favourite childhood toys. For years, I have also used this concept as a metaphor for the tool of my work as a design historian and critic. One seemingly small movement is enough for the image to change. For me, such an image from the kaleidoscope of events is design, its interdisciplinarity, as well as social and cultural relationships.

tych skupię się na projektach powstałych w latach 60. XX wieku. Wyboru takiego dokonałam z kilku powodów. Po pierwsze meble Homy z tego okresu uważam za niemal cząsteczki DNA tego projektanta. Po drugiej dekada ta, będąca kolejnym krokiem budowania języka nowoczesnych form w oparciu o nowe materiały i technologie, wyróżnia się za sprawą kolejnej generacji twórców, chcących po swojemu urządzać świat. Zanim podejmiemy bliżej obiektów, wypada więc choć zarysować szerszy obraz sytuacji wzornictwa europejskiego i polskiego.

Design stał się ważnym elementem, świadomie wprowadzanym w programy odbudowy gospodarczej Europy po II wojnie światowej. Wielka Brytania zareagowała najwcześniej, tworząc rozwiązania programowe, szczególnie w zakresie projektowania wnętrz i mebli.<sup>2</sup> Włochy postawiły na wsparcie rodzinnych firm, zdając sobie sprawę z ich liczebności i stawiając na potencjał własny. Niemcy będące pod nadzorem aliantów, ruszyły dalej znaną sobie dobrze ścieżką myślenia pragmatycznego i właśnie w latach 60. udało im się ponownie zwrócić na siebie oczy świata designu. Hochschule für Gestaltung z Ulm została kolejną, po Bauhausie, szkołą wytyczającą nowy kierunek kształcenia projektantów. „Naukowy operacjonalizm” z Ulm stał się jedną z ważniejszych nowych metod we wzornictwie światowym. Wpłynął również znacząco na środowisko polskich projektantów, głównie warszawskie i krakowskie, za sprawą młodego pokolenia twórców i pedagogów, dążącego do

his designs created in the 1960s. I made such a choice for several reasons. First of all, I consider Homa's furniture from this period to be almost DNA molecules of this designer. Secondly, this decade, which is the next step in building the language of modern forms based on new materials and technologies, stands out due to the next generation of artists who wanted to arrange the world in their own way. Before we get closer to the objects, it is therefore appropriate to at least outline a broader picture of the situation in European and Polish design.

Design became an essential element consciously introduced into economic reconstruction programmes in Europe after World War II. The UK reacted earliest by creating programmes, particularly in the interior and furniture design.<sup>2</sup> Italy focused on supporting family businesses, being aware of their numbers and concentrating on their potential. Under the supervision of the Allies, Germany continued on the well-known path of pragmatic thinking, and it was in the 1960s that they managed to get the eyes of the world of design on themselves again. After the Bauhaus, the Hochschule für Gestaltung in Ulm has become yet another school that paved the way for design training. The “scientific operationalism” from Ulm has become one of the most important new methods in world design. It also significantly influenced the Polish designers' community, mainly in Warsaw and Krakow, thanks to the young generation of designers and educators striving to change

<sup>2</sup> Council of Industrial Design powołano do życia już w roku 1944, celem promocji i wzrostu poziomu wzornictwa brytyjskich produktów. Zorganizowane jej staraniami wystawy „Britain Can Make It” (1946) oraz „Festival of Britain” (1951) odegrały istotną rolę w powojennej historii brytyjskiej kultury i gospodarki.

<sup>2</sup> The Council of Industrial Design was established as early as 1944 to promote and improve design in the products of British industry. The exhibitions “Britain Can Make It” (1946) and the “Festival of Britain” (1951) organized by the Council played an important role in the post-war history of British culture and economy.

zmian w postrzeganiu pracy projektanta przemysłowego oraz w kształceniu wyższym.<sup>3</sup>

Pamiętajmy, że Polska po II wojnie światowej znalazła się po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, co wpłynęło na wszystkie sfery życia Polaków. Działalność twórcza, w tym dziedziny projektowe poddane zostały mecenatowi państwa, centralnie zarządzanym jednostkom kultury i gospodarki oraz znacjonalizowanemu przemysłowi. Wzornictwo, dziedzina w naszym kraju stosunkowo młoda, szukało swojego miejsca. Pojęcia „wzornictwo przemysłowe” użyto po raz pierwszy w roku 1947,<sup>4</sup> a do oficjalnej terminologii wprowadzono je wraz z powołaniem Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, w roku 1950. Termin ten obecny był w tematyce i nazwach pracowni, następnie katedr działających na wydziałach architektury wewnątrz polskich wyższych uczelni artystycznych. Pierwszy samodzielny wydział – Wydział Form Przemysłowych – powstał w roku akademickim 1963/64 na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, staraniami Andrzeja Pawłowskiego, zwolennika i propagatora

the perception of the work of an industrial designer and to introduce changes to higher education.<sup>3</sup>

Let us remember that after World War II, Poland found itself on the eastern side of the Iron Curtain, which affected all spheres of Polish life. Creative activities, including design, were subject to the state's patronage - centrally managed cultural and economic units and nationalized industry. Design, a relatively young field in our country, was looking for its place. The term “industrial design” was used for the first time in 1947,<sup>4</sup> and it was introduced to the official terminology with the establishment of the Institute of Industrial Design in Warsaw in 1950. This term was used in the names of courses and studios, then departments operating at interior design faculties of Polish art universities. The first independent department - the Industrial Design Department - was established in the 1963/64 academic year at the Academy of Fine Arts in Krakow thanks to Andrzej Pawłowski, a supporter and promoter of the Ulm method. In the 1960s, apart from the term “industrial

3 „Naukowym operacjonalizmem” zafascynowane było młode pokolenie projektantów, na czele z Andrzejem Pawłowskim z Krakowa czy Andrzejem J. Wróblewskim i Krzysztofem Meisnerem z Warszawy. Poza naukowym wymiarem tej metody, szczególnie zainteresował ich aspekt humanistyczny. Dotyczył on postawy projektantów, podejmowanej analizy procesu użytkowania produktów, myślenia o trwałości oraz odrzucenia komercjalizacji. To ostatnie sprawiło, że była to właściwie jedyna koncepcja zachodnia możliwa do zaadaptowania w warunkach polskiej gospodarki centralnie sterowanej. Wystąpienia, publikacje i działalność dydaktyczna tego pokolenia wywarły duży wpływ na jej postrzeganie w naszym kraju, w latach 60. i w kolejnej dekadzie. Metoda z Ulm znalazła się na łamach najważniejszych polskich pism – C. Schnaidt, Metody i rezultaty nauczania w Wyższej Szkole Wzornictwa w Ulm, „Wiadomości IWP”, 1962, nr 5/6, s. 1 oraz T. Maldonado, Aktualne problemy wzornictwa przemysłowego, „Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji”, 1964, nr 2, s.34.

4 Pojęcie „wzornictwo przemysłowe” po raz pierwszy użyte zostało w dokumentach przygotowań do wystawy opracowywanych w ramach działalności Biura Nadzoru Estetyki Produkcji i podpisanych przez twórczynię BNEP-u Wandę Telakowską. Dzięki jej staraniom miała powstać pierwsza polska samodzielna instytucja legitymizowana nazwą nowej profesji, Instytut Wzornictwa Przemysłowego (1950).

3 The young generation of designers, including Andrzej Pawłowski from Krakow, Andrzej J. Wróblewski and Krzysztof Meisner from Warsaw, was fascinated by “scientific operationalism”. Apart from the scientific dimension of this method, they were particularly interested in the humanistic aspect. It concerned the position of designers, their analysis of the product use process, thinking about durability and rejection of commercialization. The latter made it practically the only Western concept that could be adapted to the conditions of the Polish centrally controlled economy. The speeches, publications, and teaching of this generation greatly influenced the perception of the method in our country in the 1960s and in the next decade. The Ulm method was discussed in the most important Polish magazines – C. Schnaidt, Metody i rezultaty nauczania w Wyższej Szkole Wzornictwa w Ulm, “Wiadomości IWP”, 1962, no. 5/6, p. 1 and T. Maldonado, Aktualne problemy wzornictwa przemysłowego, “Biuletyn Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji”, 1964, no. 2, p.34.

4 The term “industrial design” was used for the first time in the exhibition documents prepared as part of the activities of the Production Aesthetics Supervision Bureau (BNEP) signed by the creator of the BNEP, Wanda Telakowska. Thanks to her efforts, the first Polish independent institution legitimized with the name of a new profession was to be established, the Institute of Industrial Design (1950).

metody z Ulm. W latach 60. XX wieku, obok pojęcia „wzornictwo przemysłowe”, pojawiły się „formy przemysłowe”, wyraźnie wskazujące, jak ważna stała się optyka niemiecka w oczach projektantów, aktywnie działających wówczas na rzecz swojej profesji. Ich starania doprowadziły do powołania pierwszej organizacji zrzeszającej projektantów, działającej bezpośrednio w ich imieniu i interesie – Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych (1963).

Gdańska Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych była w tym czasie kolejnym, obok krakowskiej i warszawskiej ASP, ważnym w Polsce centrum kształcenia projektantów przemysłowych.<sup>5</sup> Zagadnienie wzornictwa znalazło swoje miejsce i rozwijane było już w latach 50. XX wieku, w ramach działalności Wydziału Architektury Wnętrz. Jak napisał Jacek Popek „Już w roku 1950 i 51 w ramach Studium roku ogólnego można było uczyć się pod kierunkiem artysty malarza ‘Kształtowania form użytkowych’, a jako specjalizacji w ramach ‘Rzeźby architektonicznej’ – ‘Plastyki form przemysłowych’ prowadzonej przez rzeźbiarza oraz ‘Elementów form przemysłowych’ prowadzonych przez architekta. W roku 1958 doc. Adam Haupt tworzy pracownię projektowania wnętrz okrętowych i form przemysłowych, która po sześciu latach przekształciła się w Katedrę Projektowania Architektury Okrętów i Form Przemysłowych. (...) Ten okres można uznać za początek kształcenia w zakresie wzornictwa na

design”, “industrial forms” appeared, clearly showing how important German optics had become in the eyes of designers who were active in their profession at the time. Their efforts led to establishing the first organization of designers to act directly on their behalf and interest - the Association of Industrial Designers (1963).

The State Higher School of Fine Arts in Gdańsk (PWSSP) was at that time another important centre educating industrial designers, next to the Academy of Fine Arts in Krakow and Warsaw.<sup>5</sup> Design found its place and was developed already in the 1950s as part of the Faculty of Interior Design. As Jacek Popek recolled: “As early as 1950 and 51, as part of the General course, it was possible to study Shaping Utility Forms under the supervision of a painter, and as a specialization within the Architectural Sculpture one could study Art of industrial forms conducted by a sculptor and Elements of industrial forms taught by an architect. In 1958 Adam Haupt created the design studio for ship interiors and industrial forms, which was transformed into the Department of Naval Architecture and Industrial Forms after six years. (...) This period can be considered the beginning of education in the field of design at the Gdańsk academy and the whole of Northern Poland”.<sup>6</sup> Edmund Homa graduated from this department in the 1950s and then entered the path of

5 W niniejszym opracowaniu celowo nie podejmuję się omówienia środowiska poznańskiego, które oczywiście wymieniam jako kluczowe dla wzornictwa przemysłowego mebli w naszym kraju w tym okresie. Nie piszę o poznańskiej PWSSP, gdyż tekst niniejszy dotyczy działalności projektowej Edmunda Homy, reprezentanta środowiska gdańskiego. Środowiska warszawskie i krakowskie omawiam jedynie w zakresie przemian ważnych dla dekady lat 60. XX wieku, będącej kluczową ramą czasową przyjętą przeze mnie w tym opracowaniu.

5 In this article, I deliberately have not discussed the Poznań community, which, of course, I mentioned as crucial for the industrial design of furniture in our country during this period. I have not referred to the State Higher School of Fine Arts in Poznań, because this text concerns Edmund Homa's design, representing the Gdańsk community. I have discussed the Warsaw and Krakow communities only in terms of changes significant for the 1960s, which is the crucial time frame adopted by me in this article.

6 J. Popek, *Wzornictwo przemysłowe w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, [in:] *Wydział Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk, 2004, pp. 19, 21.



gdańskiej uczelni i w całej Polsce Północnej”.<sup>6</sup> W latach 50. wydział ten ukończył Edmund Homa, po czym wkroczył na ścieżkę samodzielnej kariery zawodowej, a następnie w latach 60. powrócił na macierzystą uczelnię.<sup>7</sup>

Praca wykładowcy gdańskiej PWSSP była ważnym krokiem dla Edmunda Homy, choć we wspomnieniach z właściwą dla siebie skromnością projektant nie krył zaskoczenia: „nigdy nawet o tym nie marzyłem, żeby zostać asystentem w pracowni profesora” (Padlewskiego).<sup>8</sup> Był rok 1963. Od uzyskania dyplomu upłynęło osiem lat. Edmund Homa miał 36 lat. Był mężczyzną dojrzałym, kiedy przechodził na drugą stronę lustra nauki projektowania.<sup>9</sup> W ciągu kilku najbliższych lat – co dla mnie jest znaczące i warte podkreślenia – Homa miał zbudować swoją pozycję projektanta, który na stałe wpisze się do historii polskiego projektowania mebli. Z perspektywy czasu wyraźnie widać, jak ważne okazały się właśnie te lata, choć bez wątplenia były dużym wyzwaniem. Projektant odnajdywał się w nowej dla siebie roli pedagoga, budował swoją pozycję na uczelni<sup>10</sup> oraz podjął współpracę

an independent professional career to return to his alma mater in the 1960s.<sup>7</sup>

The work of a lecturer at the PWSSP was an essential step for Edmund Homa, although the humble designer did not hide his surprise in his reminiscences: “I never dreamed of becoming an assistant in the professor’s studio” (the studio of prof. Padlewski).<sup>8</sup> It was 1963 - eight years passed since his graduation. Edmund Homa was 36 years old. He was a mature man when he walked over to the other side of the mirror of design science.<sup>9</sup> Over the next few years - which for me is significant and worth emphasizing - Homa was to build his position as a designer who would permanently enter the history of Polish furniture design. In retrospect, it is clear how important these years turned out to be, although they were undoubtedly a big challenge. The designer found himself in the new role of a teacher, built his position at the academy<sup>10</sup> and started cooperation with the furniture industry in the conditions of the socialist economy.<sup>11</sup>

6 J. Popek, *Wzornictwo przemysłowe w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, w: Wydział Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2004, s. 19, 21.

7 W roku 1952 uzyskał absolutorium, w 1955 obronił pracę dyplomową „Projekt wnętrz Teatru Dramatycznego w Gdańsku” opracowaną pod kierunkiem prof. Lecha Kadłubowskiego. W pierwszej połowie lat 50. Pracował w Centralnym Biurze Konstrukcji Okrętowych, następnie w latach 1955-1963 podejmował różne prace zleczone w zakresie szeroko pojętego projektowania. W 1963 roku rozpoczął pracę na gdańskiej PWSSP.

8 E. Homa, *Wspomnienia*, w: *Profesor Edmund Homa*, katalog wystawy, red. H. Kościukiewicz, H. Bilewicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2011, s. 6. W dalszej części wspomnień wymienia on prof. Adama Haupta i prof. Włodzimierza Padlewskiego jako osoby, które „wywarły ogromny wpływ na rozwój intelektualny i artystyczny środowiska” – E. Homa, op.cit. s. 13.

9 Absolwent gdańskiej PWSSP wrócił na uczelnię w nowej roli pedagoga. Towarzyszące temu liczby ułożyły się w lustrzane odbicie – 63 i 36 – co zwróciło moją uwagę i stąd pozwalałam sobie na użycie motywu dwóch stron lustra.

10 W latach 60. XX wieku był asystentem w Pracowni Architektury

7 In 1952 he received a certificate of completion; in 1955, he defended his diploma thesis “Interior design of the Dramatic Theater in Gdańsk”, prepared under the supervision of prof. Lech Kadłubowski. In the first half of the 1950s, he worked in the Central Shipbuilding Office, then from 1955-1963, he undertook various commissioned works in the field of broadly understood design. In 1963 he began working at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk.

8 E. Homa, *Wspomnienia*, [in:] *Profesor Edmund Homa, exhibition catalogue*, ed. H. Kościukiewicz, H. Bilewicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, 2011, p. 6. Later in his reminiscences Edmund Homa mentions prof. Adam Haupt and prof. Włodzimierz Padlewski as people who “exerted a great influence on the intellectual and artistic development of the milieu” - E. Homa, op.cit. p. 13.

9 The graduate of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk returned to the academy in a new role as a teacher. The accompanying numbers formed a mirror image - 63 and 36 - which caught my attention and therefore I allowed myself to use the motif of two sides of the mirror.

10 In the 1960s, he was an assistant in the Studio of Interior Design and Equipment led by prof. Włodzimierz Padlewski, then a lecturer at the Department of Furniture Design led by prof. Bolestaw Petrycki.

11 “All days of the week were full of hard work for the school and the furniture industry; I had to deal with household chores and interim projects such as competitions, exhibitions, etc.” This quote certainly refers to several decades of Hama’s career, but for me, it has a par-

z przemysłem meblarskim, w warunkach gospodarki socjalistycznej.<sup>11</sup>

Nie był to łatwy model współpracy dla projektantów. Brak wolnego rynku. Przemysł i handel – sterowane odgórnymi decyzjami. Fabryki starające się sprostać narzucanym ilościowym normom produkcji, niechętnie wprowadzaniu zmian, a w związku z tym także wobec wzornictwa. Przemysł meblarski był, jak wszystko w okresie PRL-u, znacjonalizowany. W zakresie wzornictwa mebli, centralną funkcję pełnił już od końca lat 50. ośrodek poznański, który w latach 60. był właściwie monopolistą.<sup>12</sup> Projektanci spoza „poznańskiej szkoły mebla”, którym udało się nawiązać współpracę z przemysłem i projektować wdrażane do produkcji modele, stanowią wyjątki. Wyjątki potwierdzające regułę. Jednym z nich jest Edmund Homa i jego współpraca z Gościcińską Fabryką Mebli.

Współpraca ta w ciągu zaledwie kilku lat rozwinęła się w jedno z najważniejszych osiągnięć polskiego projektowania mebli przemysłowych lat 60. Dziesięciolecie to jest okresem aktywnej działalności Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej<sup>13</sup>. Ten naczelny

It was not an easy cooperation model for designers with no free market, industry and trade driven by top-down decisions and factories trying to meet the imposed quantitative production standards, reluctant to introduce changes, and therefore disinclined to design. The furniture industry was, like everything in the communist period, nationalized. In terms of furniture design, the central function was played by the Poznań centre since the end of the 1950s, which in the 1960s was actually a monopoly.<sup>12</sup> Designers from outside the “Poznań school of furniture” who managed to establish cooperation with the industry and designs that were put into production, are exceptions that prove the rule. One of them is Edmund Homa and his cooperation with the Gościcińska Furniture Factory.

In just a few years to come, this cooperation developed into one of the most important achievements of Polish industrial furniture design of the 1960s. This decade was the period of intense activity of the Design and Industrial Production Aesthetics Council.<sup>13</sup> As one of the most important directions of its activities, this leading state body in the industry developed comprehensive interior design,

Wnętrz i Sprzętarstwa prof. Włodzimierza Padlewskiego, następnie adiunktem w Katedrze Projektowania Mebla prowadzonej przez prof. Bolestawę Petryckiego.

11 „Wszystkie dni tygodnia upływały pod znakiem wyężonej pracy, którą trzeba było dzielić między szkołą, przemysłem, obowiązkami domowymi i doraźnymi pracami jak konkursy, wystawy i inne”. Cytat ten odnosi się na pewno do kilku dekad kariery Homy, dla mnie jednak szczególnie wymiar ma właśnie w kontekście lat 60. i tego, co wówczas udało się osiągnąć temu projektantowi. Cytat za: E. Homa, Wspomnienia, op.cit., s. 13.

12 Projektowaniem wzorów mebli dla przemysłu kluczowego zajmowały się jednostki poznańskie: Przedsiębiorstwo Projektowo-Konstrukcyjne Przemysłu Meblarskiego (PPKPM), następnie Centralny Ośrodek Rozwoju Meblarstwa (CORM).

13 RWiEPP powołano 22 grudnia 1959 roku uchwałą Rady Ministrów. Komisja Kompleksowego Projektowania Wnętrz istniała od początku działalności Rady jako jedna z czterech stałych komisji międzyresortowych. RWiEPP działała niemal dekadę. Jak pisał Ryszard Bojar: „od roku 1968 Rada Wzornictwa nie zebrała się więcej i wobec sukcesywnego reorganizowania i zmian personalnych w wyższej

titular dimension, especially in the context of the 1960s and in the context of what this designer managed to achieve at that time. As cited in E. Homa, Wspomnienia, op.cit., p. 13.

12 Furniture designs for the key industry were developed by Poznań research centres: the Design/Construction Enterprise of the Furniture Industry (PPKPM), and then the Central Bureau for Furniture Development (CORM).

13 The Design and Industrial Production Aesthetics Council (RWiEPP) was established on 22 December 1959 by the resolution of the Cabinet Office. The Comprehensive Interior Design Commission existed from the beginning of the Council's activity as one of the four permanent inter-ministerial committees. The RWiEPP operated for almost a decade. As Ryszard Bojar wrote: “the Design Council stopped meeting in 1968, and due to the successive reorganization and personnel changes in the higher state administration, it practically ceased to exist.” As cited in R. Bojar, *Wzornictwo przemysłowe w okresie 1945-1985*, [in:] *Wzornictwo w Polsce*, ed. M. Kulik, Warsaw, 1987, p. 80.

organ państwowy w branży, jako jeden z najważniejszych kierunków swych działań rozwijał zagadnienie kompleksowego projektowania wnętrz, ze szczególnym naciskiem na projektowanie mebli. Wiodącym kierunkiem były w tym czasie oczywiście meble do małych mieszkań, określane skrótem „mmm”. Konkurs zorganizowany przez Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego i jego efekty wprowadziły znaczącą zmianę w postaci wprowadzenia na rynek niezwykle potrzebnych mebli segmentowych.<sup>14</sup> Te rozwiązania systemowe stały się ikonami omawianego dziesięciolecia, czemu trudno się dziwić, zważywszy na realny wpływ na życie codzienne Polaków. Bez wątplenia, na kartach historii przysłoniły inne rodzime osiągnięcia.<sup>15</sup>

Współpracę Edmunda Homy z Gościńską Fabryką Mebli uważam za znaczącą i nadal niewystarczająco docenioną, pomimo że meble te są wciąż używane (sic!) i obecne od dziesięcioleci w wielu polskich domach. Poszukiwane i wysoko cenione są na rynku wtórnym i to nie tylko te najbardziej rozpoznawalne modele, jak GFM-64 oraz GFM-142. Znakomitym przykładem jest jeden z najbardziej prestiżowych, działających

with a particular emphasis on furniture design. The leading trend at that time was, of course, furniture for small apartments, abbreviated as “mmm”. The competition organized by the United Furniture Industry and its effects resulted in introducing much-needed modular furniture to the market.<sup>14</sup> These system solutions became icons of the discussed decade, which is hardly surprising given their real impact on the everyday life of Poles. Undoubtedly, they have obscured other domestic achievements in the pages of history.<sup>15</sup>

I consider Edmund Homa's cooperation with the Gościńska Furniture Factory as significant and still insufficiently appreciated, despite the fact that the furniture produced then is still used (sic!) and has been present for decades in many Polish homes. Not only the most recognizable models, such as the GFM-64 and GFM-14, but also other furniture pieces designed by Homa are sought after and highly valued on the secondary market. An excellent example is one of the most prestigious, internationally operating websites offering vintage and contemporary design - PAMONO. Not only does it specialize in the sale of carefully selected objects, but also in showing the stories behind them. Edmund Homa's furniture has been offered

*administracji państwowej praktycznie przestała istnieć”. Cytat za: R. Bojar, Wzornictwo przemysłowe w okresie 1945-1985, w: Wzornictwo w Polsce, red. M. Kulik, Warszawa 1987, s. 80.*

<sup>14</sup> W roku 1960 stwierdzono potrzebę zorganizowania ogólnopolskiego konkursu na meble do małych mieszkań, w skrócie „mmm”. Jako cel sformulowano opracowanie projektu tanich mebli do wyposażenia mieszkania typu M4, dla obowiązującego w tym czasie czteroosobowego modelu rodziny, z uwzględnieniem ekonomii konstrukcji i zastosowania materiałów spełniających wymogi produkcji przemysłowej. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło już w następnym roku, a pierwsza wystawa modeli na Wiosennych Targach Krajowych w Poznaniu, w roku 1962 rozpoczęła triumfalny pochód przez całą dekadę lat 60. mebli segmentowych, nazywanych meblościankami.

<sup>15</sup> Meble te do dziś uznawane są za polskie ikony lat 60. Nie zamierzam kwestionować ich statusu, zależy mi jednak byśmy poszerzali nasze pole widzenia polskiej historii. Łatwo poprzestać na wymienianiu tych samych projektów, ale nie na tym polega badanie i odkrywanie historii.

<sup>14</sup> In 1960 the need to organize a nationwide competition for furniture for small apartments, referred to as “mmm”, was observed. The goal was to develop a design of cheap furniture for furnishing an M4 flat, for the four-person family model in force at that time, taking into account the economy of construction and the use of materials that would meet the requirements of industrial production. The results of the competition were announced the following year, and the first exhibition of models of modular furniture, known as wall units, presented at the National Spring Fair in Poznań in 1962, began a triumphant parade through the whole decade of the 1960s.

<sup>15</sup> These pieces of furniture are still considered Polish icons of the 1960s. I do not intend to question their status, but I want us to broaden our field of view of Polish history. It is easy to settle for just listing the same designs, but that is not what researching and discovering history is about.

w skali międzynarodowej serwisów, oferujących design vintage i współczesny – PAMONO. Specjalizuje się on nie tylko w sprzedaży starannie wyselekcjonowanych obiektów, ale i w pokazywaniu historii, które za nimi stoją. Meble autorstwa Edmunda Homy oferowane są tam niemal w stałej sprzedaży od lat, a on sam ma swoją własną, dedykowaną sobie podstronę w kategorii „designers”.<sup>16</sup> Nie piszę tego, dlatego, że potrzebujemy uznania zagranicznego, by docenić rodzime projekty. Podkreślam to, bo rynek i odbiorcy stanowią niezwykle istotny element weryfikacji produktów, wyraźnie rozróżniając te bardzo dobre i dobre od pozostałych. Fakt, że meble Homy po ponad pięćdziesięciu latach od ich powstania tak dobrze radzą sobie na wolnym rynku świadczy o ich jakości.<sup>17</sup> Jakości projektu od strony formalnej, konstrukcyjnej, funkcjonalnej oraz jakości wykonania. Stało się tak za sprawą osobowości i dążeń projektanta oraz możliwości wytwórczych i woli współpracy fabryki. Ten konkretny model współpracy jest jednym z najlepszych i wyjątkowych, biorąc pod uwagę realia okresu PRL. Zaowocował meblami, które mimo upływu wielu dziesięcioleci utrzymały swą pozycję przedmiotu użytkowego obecnego w życiu codziennym. Samo to czyni je w mojej ocenie nie tylko jednym z ważniejszych zjawisk w historii polskiego projektowania mebli przemysłowych lat 60., ale i ikoną tego okresu.

Dobre wzornictwo jest zawsze efektem udanej współpracy. Przyjrzyjmy się więc tej współpracy na linii projektant-fabryka,

there almost on a constant basis for years, and he has his own dedicated subpage in the “designers” category.<sup>16</sup> I do not mention this because we need foreign recognition to appreciate Polish designs, but I emphasize this because the market and recipients are an extremely important element of product verification, clearly distinguishing the very good and the good products from the others. The fact that Homa’s furniture is doing so well on the free market more than 50 years after its creation testifies to its quality.<sup>17</sup> By quality, I mean the quality of the design in terms of formal, structural, and functional aspects and the quality of craft. This was due to the personality and aspirations of the designer, as well as the production capabilities and willingness of the factory to cooperate. This particular model of cooperation is one of the best and unique, taking into account the realities of the communist period. It resulted in furniture that, despite the passage of many decades, maintained its position as a utility item present in everyday life. This alone makes Homa’s furniture, in my opinion, not only one of the most crucial phenomenon in the history of Polish industrial furniture design in the 1960s, but also an icon of that period.

Good design is always the result of successful cooperation. So let us take a closer look at this designer-factory collaboration, i.e. Edmund Homa’s collaboration with the Gościcińska Furniture Factory. What made us gain a family of furniture that already in the 1960s clearly stood out from the products

<sup>16</sup> <https://www.pamono.eu/designers/edmund-homa/furniture>

<sup>17</sup> W tym miejscu wypada również zauważyć, że choć część z nich dedykowana była na eksport, to jednak powstawały w warunkach gospodarki nie wolnorynkowej, a centralnie sterowanej. Tym bardziej wart podkreślenia jest aspekt ich jakości i wytrzymania próby czasu.

<sup>16</sup> <https://www.pamono.eu/designers/edmund-homa/furniture>

<sup>17</sup> It should also be noted here that although some of them were dedicated to export, they were created in the conditions of a centrally controlled, not free-market economy. The aspect of their quality and withstanding the test of time is all the more worth emphasizing.



1. E. Homa, fotel GFM-120, 1967, prod. Gościocińska Fabryka Mebli w Gościocinie. fot. dzięki uprzejmości Hemma

1. E. Homa, GFM-120 armchair, 1967, produced by the Gościocińska Furniture Factory in Gościocino. photo: courtesy of Hemma

czyli współpracy Edmunda Homy z Gościocińską Fabryką Mebli. Co sprawiło, że zyskaliśmy rodzinę mebli, które już w latach 60. wyraźnie wyróżniały się na tle produkcji rodzimego przemysłu? Historię tą zacznę od pozornie błażej, a jednak jakże znaczącej maszyny, która otworzyła większe możliwości przed projektantami mebli do produkcji – co ważne – seryjnej.<sup>18</sup> Gościocińska Fabryka Mebli była jedną z większych i lepiej wyposażonych polskich fabryk. Dla nas jednak najważniejsze jest, że w parku maszynowym miała wyjątkową jak na standardy PRL, choć obecną standardowo w fabrykach meblowych Europy Zachodniej, maszynę. Mowa o tak zwanej frezarko-kopiarce, dającej szansę wdrażania do produkcji seryjnej elementów drewnianych o bardziej skomplikowanym kształcie, płynnie prowadzonej linii, organicznych formach. [il. 1]

<sup>18</sup> Obok Edmunda Homy, w komórce wzorczącej Gościocińskiej Fabryki Mebli zatrudniony był również Juliusz Kędziorek, kolejna ważna postać, której w tym tekście nie mogę niestety poświęcić więcej uwagi.

of the domestic industry? I will start this story with a seemingly trivial, yet very significant machine, which opened up more opportunities for furniture designers for serial production.<sup>18</sup> The Gościocińska Furniture Factory was one of the largest and better equipped Polish factories. For us, however, the most important thing is that in its machine park, it had a machine that was unique by the standards of the Polish People's Republic, although present as standard in furniture factories in Western Europe. We are talking about the so-called milling and copying machine, which gives the opportunity to introduce into mass production wooden elements of a more complex shape, smoothly running lines, and organic forms. [fig. 1] Working on the structure could immediately be tantamount to thinking about the form - a form that can afford more,

<sup>18</sup> Apart from Edmund Homa, also Juliusz Kędziorek was employed at the design division of the Gościocińska Furniture Factory. Kędziorek is another important figure whom I cannot, unfortunately, devote more attention in this text.



Praca nad konstrukcją mogła być od razu równoznaczna z myśleniem o formie. Formie, która może pozwolić sobie na więcej, mimo uproszczeń, będących wymogiem produkcji wielkoseryjnej. Oczywiście nie wydarzyło się to dzięki maszynie. Ona „otwarła drzwi”, w których stanąć musiał projektant i przez nie przejść. Projektant przemysłowy musi ustosunkować się do możliwości produkcyjnych zakładu, z którym podejmuje pracę. Nie sposób pominąć tego elementu, niezależnie od tego, jak bardzo będzie on dla nas widoczny w ostatecznie uzyskanym produkcie. Tu akurat jest bardzo widoczny. Elegancja form mebli Edmunda Homy, którą tak cenimy do dziś, ma swój początek między innymi w tym ruchomym „szkiełku” kalejdoskopu świata wzornictwa.

Patrząc jedynie na walory estetyczne przedmiotów – co zresztą robimy zawsze z subiektywnej perspektywy – często tak naprawdę nie widzimy designu. Patrzymy, ale nie widzimy. Jego istota tkwi w ruchomym obrazie założeń, wytycznych, celów, możliwości wytwórczych, preferencji użytkowników i innych elementów, którym podlega kultura materialna. Projektant nie może wszystkiego, nie ma pełnej wolności twórczej jak artysta.<sup>19</sup> Nie ma w tym dla mnie nic złego. Wprost przeciwnie. Właśnie w tych wyzwaniach, humanistycznym aspekcie i interdyscyplinarności wzornictwa dostrzegłam wartości. Wartości na tyle ważne, że jako młoda, dwudziestoparoletnia kobieta zesłam ze ścieżki sztuki, świadomie kierując się w stronę designu. Idąc tą drogą staram się nie dać się zwieść pięknu formy. Jestem

despite the simplification required by large-scale production. Of course, this did not happen thanks to the machine as it just “opened the door” for the designer to go further. The industrial designer has to remain conscious of the production capabilities of the factory with which they decide to cooperate. It is impossible to omit this element, no matter how visible it will be to us in the final product. Here it is evident. The elegance of Edmund Homa’s furniture forms, which we treasure so much to this day, has its origins, among other things, in this moving “glass” of the kaleidoscope of the world of design.

Looking only at the aesthetic value of objects - which we always do from a subjective perspective - we often do not really see the design. We are looking, but we do not see. Its essence lies in the moving image of the assumptions, guidelines, goals, production possibilities, user preferences and other elements to which material culture is subject. A designer cannot do everything; they do not have full creative freedom like an artist.<sup>19</sup> There is nothing wrong with that for me. On the contrary - I saw values in these challenges, the humanistic aspect and the interdisciplinary nature of design. These values seemed so important that as a young woman in her twenties, I left the path of art, consciously moving towards design. Following this path, I try not to be deceived by the beauty of the form. I am sensitive to it, but at the same time, I know that aesthetics does not matter in itself. It is always closely related to many other design elements and should be analyzed together with them.

<sup>19</sup> W Polsce model kształcenia projektantów wyrasta z uczelni artystycznych, stąd wynikają też pewne implikacje, jak brak zrozumienia dla miejsca i roli wzornictwa czy dyskusje na ten temat.

<sup>19</sup> In Poland, the model of educating designers stems from art academies; hence there are also some implications, such as the lack of understanding of the place and role of design or discussions on this topic.



na nie wrażliwa, ale jednocześnie wiem, że estetyka nie ma znaczenia sama w sobie. Pozostaje ona zawsze w ścisłym związku z wieloma innymi elementami projektu i wraz z nimi powinna być poddawana analizie.

W designie, szczególnie w przypadku mebli, obracamy się wokół postaci ludzkiej. Funkcja siedzenia – związana z wieloma czynnościami, jak praca, odpoczynek, jedzenie, rozmowa – jest przecież najbardziej powszechna w życiu codziennym. W twórczości Edmunda Homy człowiek i siedziska zajmują centralne miejsce. Projektant rozwijał tę tematykę w swej pracy naukowo-dydaktycznej i projektowej. Zwracał uwagę na aspekt naukowy w projektowaniu, wspierał badaniami. Zwracał szczególną uwagę na proporcje elementów mebla jako przedmiotu, ale i proporcje w kontekście procesu użytkowego, z którym jest on związany. Tu zaczynała się historia harmonii linii i komfortu użytkowania jego mebli. Kiedy na nie patrzę, widzę swoisty spokój i uczciwość. Widzę szacunek do materiałów naturalnych, który dał im piękno i trwałość zarazem. Dostrzegam prostotę, która zapewniła funkcjonalność i dostępność. Spotykam cechy znane z wzornictwa skandynawskiego, w tym duńskiego, z którym projekty Edmunda Homy często bywają zestawiane i rzeczywiście wiele je łączy.

Nam, Polakom zawsze blisko będzie do filozofii projektowych krajów skandynawskich. Wiążą nas silne tradycje rzemieślnicze, z których wyrastamy jako narody. Współdzielimy zamiłowanie do natury, poparte dbałością o zasoby naturalne i korzystanie z nich. Wspólne mianowniki dotyczą nie tylko projektantów, ale i użytkowników. Nie straciły one na aktualności do dziś. Trudno więc

In design, especially in the case of furniture, we revolve around the human figure. The sitting function - associated with many activities such as work, rest, eating, talking - is, after all, the most common in everyday life. Man and seats occupy a central place in Edmund Homa's work. The designer developed this subject in his research, teaching and design. He paid attention to the scientific aspect in design, applying research findings in his work. He paid particular attention not only to the proportions of the elements of the furniture as an object but also to the proportions in the context of the process of using the furniture with which it is associated. This is where the history of the harmony of lines and the comfort of using his furniture began. When I am looking at it, I see a kind of peace and honesty. I can see the respect for natural materials which has given it both beauty and durability at the same time. I can see the simplicity that has provided functionality and accessibility. I come across features known from Scandinavian design, including Danish, with which Edmund Homa's designs are often juxtaposed, and indeed they have a lot in common.

We, Poles, will always share the design philosophy of the Scandinavian countries. We are bound by strong craft traditions that are common to us as nations. We share a passion for nature, supported by care for and use of natural resources. Common denominators apply not only to designers but also to users. They have not lost their relevance to this day. Therefore, it is not surprising that Polish creators and recipients of design are fascinated with design in these countries. Edmund Homa is not an isolated case, both then and today. However, let us remember how much

dziwić się fascynacjom wzornictwem akurat tych krajów u polskich twórców i odbiorców designu. Edmund Homa nie jest tu przypadkiem odosobnionym, zarówno historycznie, jak i współcześnie. Pamiętajmy jednak, o ile łatwiej jest nam dzisiaj podróżować, zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – po kartach historii wzornictwa. W powojennej Polsce dostęp do wiedzy o projektowaniu zagranicznym był równie mocno okrojony, jak wielki był głód tej wiedzy.<sup>20</sup> Okres „odwilży” przyniósł oczywiście pewną poprawę, jak chociażby artykuły o projektowaniu zagranicznym, w których prezentowano przykłady nie tylko z krajów RWGP. Pokazywano przykłady nowych konstrukcji, materiałów, rozwiązań formalnych, jednak były to tylko przykłady. Polscy projektanci w większości sami opracowywali prototypy. Mogli jedynie marzyć o wsparciu przemysłu, jak to miało miejsce w krajach Europy Zachodniej, gdzie wzornictwo w naturalny sposób powiązane było z wolnym rynkiem i wymierną korzyścią w postaci wzrostu sprzedaży dóbr.

Lata 60. były tą dekadą, w której władze PRL pozwoliły wzornictwu na więcej, zwłaszcza w zakresie mebli przemysłowych. Realizowały oczywiście swoje cele propagandowe, ale nie sposób nie zauważyć niewątpliwej zmiany jakościowej, jaką była niespotykana dotąd dbałość o podanie nazwiska autora obok projektu publikowanego na łamach czasopism, nie tylko fachowych. Wzorniki mebli przemysłowych Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego nigdy były tak dobrze przygotowywane jak w latach 60. Rozwój dyskusji na temat

easier it is for us to travel today, both literally and metaphorically - through the pages of the history of design. In post-war Poland, access to knowledge about foreign design was as limited as great the hunger for this knowledge was.<sup>20</sup> The period of the “thaw”, of course, brought some improvement, such as articles on foreign design, in which examples were presented not only from the CMEA countries. Examples of new constructions, materials and formal solutions were shown, but these were only examples. Polish designers mostly developed prototypes themselves. They could only dream of supporting the industry, as was the case in Western Europe, where design was naturally related to the free market and a measurable benefit in the form of increased sales of goods.

The 1960s was the decade in which the authorities of the Polish People’s Republic allowed design to do more, especially in the field of industrial furniture. Of course, they pursued their propaganda goals, but it is impossible not to notice the undoubted qualitative change, i.e. the unprecedented care of giving the author’s name next to the project published in magazines, not only professional ones. The pattern books of industrial furniture from the United Furniture Industry have never been so well prepared as in the 1960s. The development of the discussion on the social mission entrusted to design and how designers tried to meet it increased awareness of the existence of the profession of an industrial designer. The credit for such changes should be given to the designers themselves. At that time, in pursuit of the goal of popularizing

<sup>20</sup> Wspomina o tym sam Edmund Homa, choćby na filmie: „I’m just a designer. Edmund Homa” <https://vimeo.com/192012757> (01:12-01:17)

<sup>20</sup> Edmund Homa himself mentions it, even in the video: *I’m just a designer. Edmund Homa* <https://vimeo.com/192012757> (01:12-01:17)

misji społecznej, którą powierzono wzornictwu oraz temu, jak projektanci starają się jej sprostać, wpływał na wzrost świadomości istnienia zawodu projektanta przemysłowego. Niemała w tym zasługa aktywności środowiska samych projektantów. Ważną rolę spełniła wówczas RWiEPP, która realizując cel popularyzacji wzornictwa, zajęła się organizacją prezentacji dokonań polskich projektantów oraz wystaw zagranicznego wzornictwa przemysłowego: fińskiego, włoskiego, brytyjskiego, francuskiego, duńskiego, norweskiego i oczywiście krajów RWGP. Ekspozycje te miały miejsce w siedzibie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i były – mimo ograniczenia ze względu na konieczność wyjazdu do stolicy celem zobaczenia ich – ważnymi elementami wymiany międzynarodowej. Wraz z rosnącą ilością publikacji dotyczących wzornictwa, wystawami, konkursami i nagrodami, wprowadzono obowiązek tworzenia przy zakładach produkcyjnych tzw. komórek wzorcujących, czyli zatrudnienia projektanta. Do tego obrazu zmian warto dołączyć jeszcze wyjazdy stypendialne. W latach 60. wielu polskich twórców, głównie pracowników wyższych uczelni artystycznych i projektantów współpracujących z przemysłem, zyskało szanse wyjazdów na stypendia do krajów Europy Zachodniej. Była to forma nagrody, a więc dotyczyła projektantów z dorobkiem. To ważne, bo dla większości z nich owe kontakty stały się bardziej formą utwierdzenia się w przekonaniu o słuszności obranej już drogi projektowej niż inspiracją do zmian.<sup>21</sup> Tak było i w przypadku Edmunda Homy.

<sup>21</sup> Wyjazdy stypendialne były oczywiście dla twórców szansą do poznania kultury materialnej innego kraju w sposób bezpośredni i głębszy. Były również okazją do obserwacji tego, jak wzornictwo może działać przy wsparciu przemysłu, w warunkach gospodarki rynkowej. Zdobyte doświadczenia dało się przywieźć do kraju, ale zastosowanie ich w praktyce nie było już takie oczywiste.

design, the Design and Industrial Production Aesthetics Council played an important role by organizing the presentation of the achievements of Polish designers and exhibitions of foreign industrial design including Finnish, Italian, British, French, Danish, and Norwegian projects, and, of course, the ones from the CMEA countries. These exhibitions took place at the seat of the Institute of Industrial Design and were - despite the limitations due to the necessity to travel to the capital city to see them - important elements of international exchange. Along with the growing number of publications on design, exhibitions, competitions and prizes, the obligation to create the so-called design divisions, i.e. hiring a designer, was introduced. It is worth adding scholarship trips to this picture of changes. In the 1960s, many Polish artists, mainly employees of art academies and designers cooperating with the industry, gained the opportunity to go on scholarships to Western European countries. It was a form of an award, so it concerned designers with achievements. This is important because for most of them these contacts have become more a form of confirming the rightness of the already chosen design path than an inspiration for changes.<sup>21</sup> This was also the case with Edmund Homa.

Homa's scholarship at the Royal Academy of Arts in Copenhagen took place in the spring of 1968, before his qualification procedure for the position of a lecturer. The collection of seats made by Homa in the Gościcińska

<sup>21</sup> Obviously, scholarships were a chance for the creators to learn about the material culture of another country in a direct and deeper way. They were also an opportunity to observe how design can work with industry support in the conditions of a market economy. The experience gained could be brought to the country, but its practical application was not so obvious.



2. E. Homa, fotel GFM-64, wersja z wysokim oparciem i podgłównikiem, 1965, prod. Gościocińska Fabryka Mebli w Gościćinie. fot. dzięki uprzejmości Hemma  
2. E. Homa, GFM-64 armchair, version with high backrest and headrest, 1965, produced by the Gościocińska Furniture Factory in Gościćino. photo: courtesy of Hemma

Wyjazd do Królewskiej Akademii Sztuk w Kopenhadze odbył się wiosną 1968 roku, przed przewodem kwalifikacyjnym na stanowisko adiunkta. Bohaterka tego przewodu, kolekcja siedzisk zrealizowanych przez Homę w Gościćińskiej Fabryce Mebli, była już gotowa. Projekty te do dziś łączone są z wzornictwem duńskim za sprawą wielu wartości, które niewątpliwie współdzielią. Pamiętajmy jednak, że w roku 1968 – prototypy, wdrożenia krótko i wielkoseryjne – były już faktem. Pokazywane i nagradzane na najważniejszych wystawach,

Furniture Factory that he was to present during the procedure had been ready. These designs are to this day associated with Danish design due to many values that they undoubtedly share. However, we should remember that in 1968, Homa's prototypes and furniture produced in limited series and mass-produced according to his designs were already a fact. They were shown and awarded at the most important exhibitions, such as the silver medalist of the National Fair "Spring 1965" in Poznań - the GFM-64 armchair [fig. 2]. When

jak choćby srebrny medalista Targów Krajowych „Wiosna 1965” w Poznaniu – fotel GFM-64 [il. 2]. Oglądając go, a tym bardziej na nim siadając, nie sposób nie docenić mądrości tego projektu i tego, co określam w designie słowem uczciwość. Nie jest to „mniej znaczy więcej”, tylko operowanie środkami wyrazu właściwymi do osiągnięcia określonych założeń. Tylko tyle i aż tyle. Konstrukcja kształtowana jest w nierozdzielnym związku z formą. Prostota i płynne linie drewnianego szkieletu akcentują piękno drewna i naturalne walory materiału. Na nim, niczym na kośćcu, opiera się siedzisko wraz z oparciem. Tapicerowane, rozłożyste, a jednak na tyle cienkie i prowadzone tak miękko, że od razu sprawia wrażenie mebla komfortowego. Obietnicę tą spełnia od dekad tak dobrze, że na rynku, obok modeli vintage, pojawiła się reedycja tego modelu za sprawą marki POLITURA, która przywraca wybrane polskie projekty mebli.<sup>22</sup> Produkowane są one współczesnymi metodami i z zastosowaniem nowych materiałów, jednak zgodnie z projektem oryginalnym i tak jak kiedyś – w dwóch wersjach. GFM-64 miał wersję podstawową z niskim oparciem oraz rozbudowaną – fotel z wysokim oparciem, z podłównikiem (określenie oryginalne, używane w opisach tego modelu we wzornikach mebli; dziś używamy raczej słowa zagłówek) oraz podnóżkiem.<sup>23</sup>

Mówiąc o meblach Edmunda Homy nie da się pominąć ich rzeźbiarskiego charakteru.

one is looking at this armchair and sits in it, it is impossible for them not to appreciate the wisdom of this design and what I define in design with the word honesty. It is not “less is more”, but the use of means of expression appropriate to achieve certain assumptions. Only this and as much as this. The structure is shaped inextricably with the form. The simplicity and smooth lines of the wooden frame accentuate the beauty of the wood and the natural qualities of the material. On it, like a skeleton, there is a seat with a backrest. Upholstered, wide, yet so thin and so soft that it immediately gives the impression of a comfortable piece of furniture. It has been fulfilling this promise for decades so well that, in addition to vintage models, a re-edition of this model has appeared on the market thanks to the POLITURA brand, which brings back selected Polish furniture designs.<sup>22</sup> They are produced with modern methods and with the use of new materials, but in accordance with the original design and as before - in two versions. The GFM-64 had a basic version with a low backrest and an extended version - an armchair with a high back, with a headrest and a footrest.<sup>23</sup>

When talking about Edmund Homa's furniture, it is impossible to ignore its sculptural character. This is obviously related to the popularity of organic forms and the important role that sculpture, especially organic abstraction, played in the history of design in

22 Polska marka POLITURA przywróciła do produkcji seryjnej fotel GFM-64 Edmunda Homy zgodnie z projektem, w obu wersjach, jak również w roku 2016 wdrożyła po raz pierwszy do produkcji seryjnej model krzesła nr 106, zwany „Pajakiem”. <https://pl.politura-berlin.de>

23 Obie wersje reprezentują mebel o wyższym standardzie i adresowane były do bardziej wymagających odbiorców, w tym na eksport. Dwa wcielenia projektu dawały użytkownikowi wybór, w zależności od ilości przestrzeni mieszkalnej, którą dysponował.

22 The Polish brand POLITURA began the serial production of Edmund Homa's GFM-64 armchair in both versions. Also, in 2016, the company put into serial production the chair model No. 106, called the Spider for the first time, <https://pl.politura-berlin.de>

23 Both versions represented a piece of furniture of a higher standard and were addressed to more demanding customers, and for export. The two incarnations of the design gave the user a choice depending on the living space they had at their disposal.



Ma to oczywiście związek z popularnością form organicznych oraz istotną rolę, jaką w historii wzornictwa lat 50. i 60. XX wieku odegrała rzeźba, szczególnie abstrakcja organiczna. Największym polem eksperymentów meblarskim w tym zakresie były tworzywa sztuczne, jednak Homa był projektantem współpracującym z przemysłem. W polskich realiach przemysł meblarski ograniczał projektantom słownik materiałowy do drewna i jego pochodnych oraz tapicerki. Oznaczało to w większości pójście drogą prostoty konstrukcyjnej, dostosowanej do niewielkich możliwości produkcyjnych polskich zakładów. Na szczęście historia napisała dla Homy wspólny rozdział z Gościocińską Fabryką Mebli, a on umiał tę szansę wykorzystać. Sposób, w jaki to zrobił, widać w jego meblach i słysząc w jego słowach: „Lubię ludzi, po prostu”.<sup>24</sup> Wypowiadając te słowa Edmund Homa trafił wprost w jedną z moich najkrótszych definicji designu – ludzie. Design to ludzie. Ludzie projektują dla ludzi. Nie sposób ich nie lubić, chcąc dobrze projektować. Tego uczy nas design. W filmie „I’m just a designer. Edmund Homa” projektant wypowiada właściwie tylko kilka zdań. Wszystkie zrobiły na mnie wrażenie nie tylko ze względu na rzadko spotykaną skromność, ale przede wszystkim świadomość. Świadomość tego, czym jest design. Czym może być. Czym był dla niego. Poczulałam ścisnięcie w gardle, słysząc, jak Homa mówi o nieliczeniu się „z wartościami, które myśmy tworzyli”.<sup>25</sup> Odczucie to zyskuje na intensywności, kiedy zestawiam tę wypowiedź z meblami, z tym, co udało się osiągnąć temu

the 1950s and 1960s. The largest field of furniture experiments in this area were plastics, but Homa was a designer collaborating with the industry. In the Polish reality, the furniture industry offered designers a limited choice of materials, including wood and its derivatives and upholstery. For the most part, this meant following the design simplicity, adapted to the small production capabilities of Polish factories. Fortunately, history wrote a chapter for Homa with the Gościocińska Furniture Factory, and he knew how to take advantage of this opportunity. The way he did it can be seen in his furniture and can be heard in his words, “I simply like people.”<sup>24</sup> By saying these words, Edmund Homa offered my shortest definition of design - people. Design is people. People design for people. It is impossible not to like them if one wants to design well. This is what design teaches us. In the video “I’m just a designer. Edmund Homa”, the designer actually says just a few sentences. All of them impressed me not only because of their rare modesty but, above all, because of their awareness. Awareness of what design is. What it could be. What it was for him. My throat tightened as I heard Homa talk about not taking into account “the values we were creating”.<sup>25</sup> This feeling becomes stronger when I juxtapose this statement with furniture, with what this designer managed to achieve in the difficult reality of the Polish People’s Republic. This feeling is all the stronger because I believe the same as Homa.

Values. They are the heart of design. Design is not a conversation about the beauty of

<sup>24</sup> *I’m just a designer. Edmund Homa*, [vimeo.com/192012757](https://vimeo.com/192012757) (02:41-02:43)

<sup>25</sup> *I’m just a designer. Edmund Homa*, [vimeo.com/192012757](https://vimeo.com/192012757) (02:41-02:43)

<sup>24</sup> *I’m just a designer. Edmund Homa*, [vimeo.com/192012757](https://vimeo.com/192012757) (02:41-02:43)

<sup>25</sup> *I’m just a designer. Edmund Homa*, [vimeo.com/192012757](https://vimeo.com/192012757) (02:41-02:43)



projektantowi w niełatwej rzeczywistości okresu PRL. Odczucie to jest tym silniejsze, że wierzę w to samo, co Homa.

Wartości. To one są sercem designu. Design to nie rozmowa o pięknie formy czy czystej funkcji. To wartości. Jak już wspomniałam, uczę się i uczę innych historii designu. Uczę o tym, co widzę. Uczę o świecie wartości. Staram się uważnie patrzeć przez kalejdoskop. Pamiętam o wielości w jedności i o zmienności obrazu. Historia daje nam moc zatrzymania, choć tak naprawdę jest stale w ruchu. Zatrzymujemy przy sobie to, co koresponduje z naszymi wartościami. W mojej pamięci na zawsze zapisane zostaną słowa Edmunda Homy „jestem po prostu projektantem”.<sup>26</sup> Ja mu wierzę.

form or pure function. It is about values. As I already mentioned, I learn and teach others the history of design. I teach about what I see. I teach about the world of values. I try to look carefully through the kaleidoscope. I remember the multiplicity in unity and the changeability of the image. History gives us the power to stop, although it is constantly on the move. We keep with us what corresponds to our values. Edmund Homa's words, "I'm just a designer", will be forever treasured in my memory.<sup>26</sup> I believe him.

---

<sup>26</sup> Słowa te padają na zrealizowanym przez Politure filmie „*I'm just a designer. Edmund Homa*” <https://vimeo.com/192012757> 02:25-02:27

---

<sup>26</sup> Edmund Homa's utterance in the video made by Politura *I'm just a designer. Edmund Homa*, <https://vimeo.com/192012757>, 02:25-02:27

Edmund Homa. Life and work.  
by Marta Kotacz

*Profesor*

***Edmund Homa.***  
***Życie i twórczość***

opracowanie: Marta Kotacz



**14.09.1927**

Urodzony w Chojnicach  
Born in Chojnice

**1945-1948**

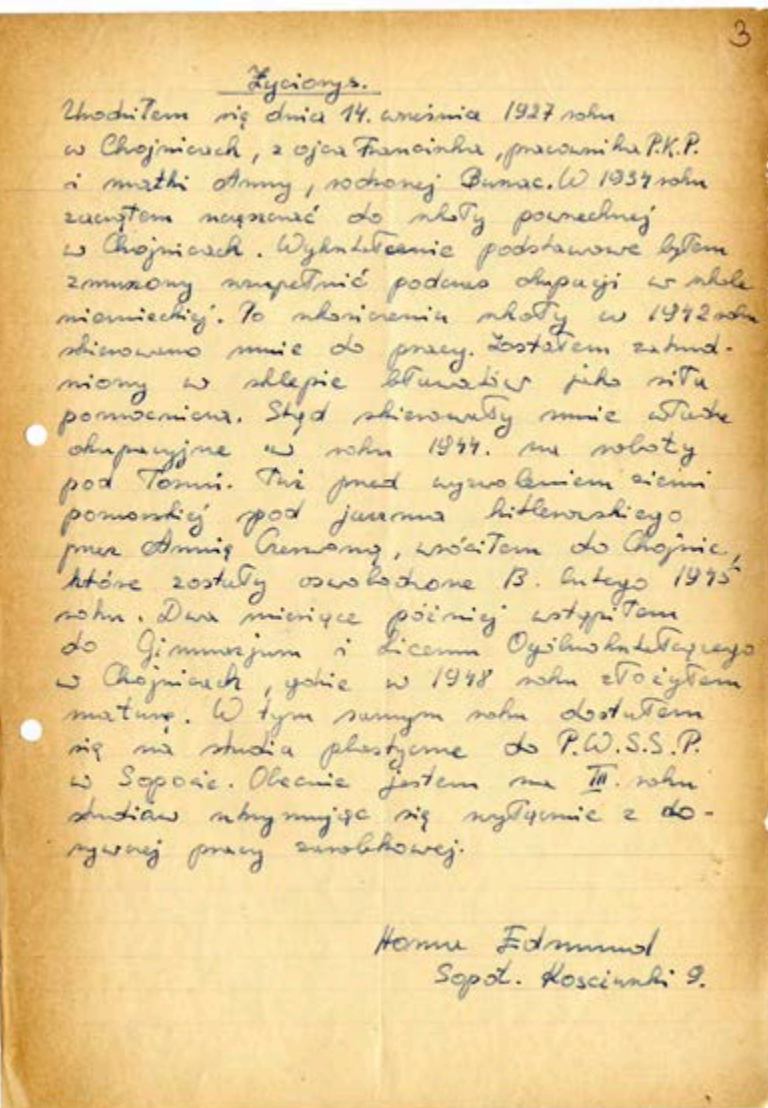
Nauka w Gimnazjum, a potem  
Liceum Ogólnokształcącym w Chojnicach  
Attends a middle school, and then  
the Secondary School in Chojnice

**1939-1945**

Kontynuuje naukę w szkole niemieckiej,  
podejmuje pracę jako dekorator  
w sklepie tekstylno-konfekcyjnym  
Attends a German school, starts a job  
as a decorator in a textile and clothing store

**do/until 1939**

Nauka w Szkole Podstawowej w Chojnicach  
Attends the Primary School in Chojnice



Edmund Homa, zdjęcie z czasów studenckich,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy,  
Archiwum ASP Gdańsk

Edmund Homa, Photo from the student days,  
source: Edmund Homa's Personal files, Archives  
of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

Życiorys Edmunda Homy, Sopot 1951 r.,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy,  
Archiwum ASP Gdańsk

Edmund Homa's professional resume, Sopot  
1951, source: Edmund Homa's Personal files,  
Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

OB. Edmunda Homy  
 ZOSTAŁ STUDENTEM PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU, ZŁOŻYWSZY UROCZYSTE PRZYRZECZENIE, ŻE BĘDZIE WYTRWAŁE PRACOWAŁ W OBRANYM KIERUNKU, ŻE BĘDZIE POSŁUSZNY PRZEPISOM I WŁADZOM SZKOŁY I ŻE POSTĘPOWANIEM SWYM NIE PRZYNIESIE UJMY DOBREMU IMIENIU UCZELNI.



Sopot, dnia 3 października 1949

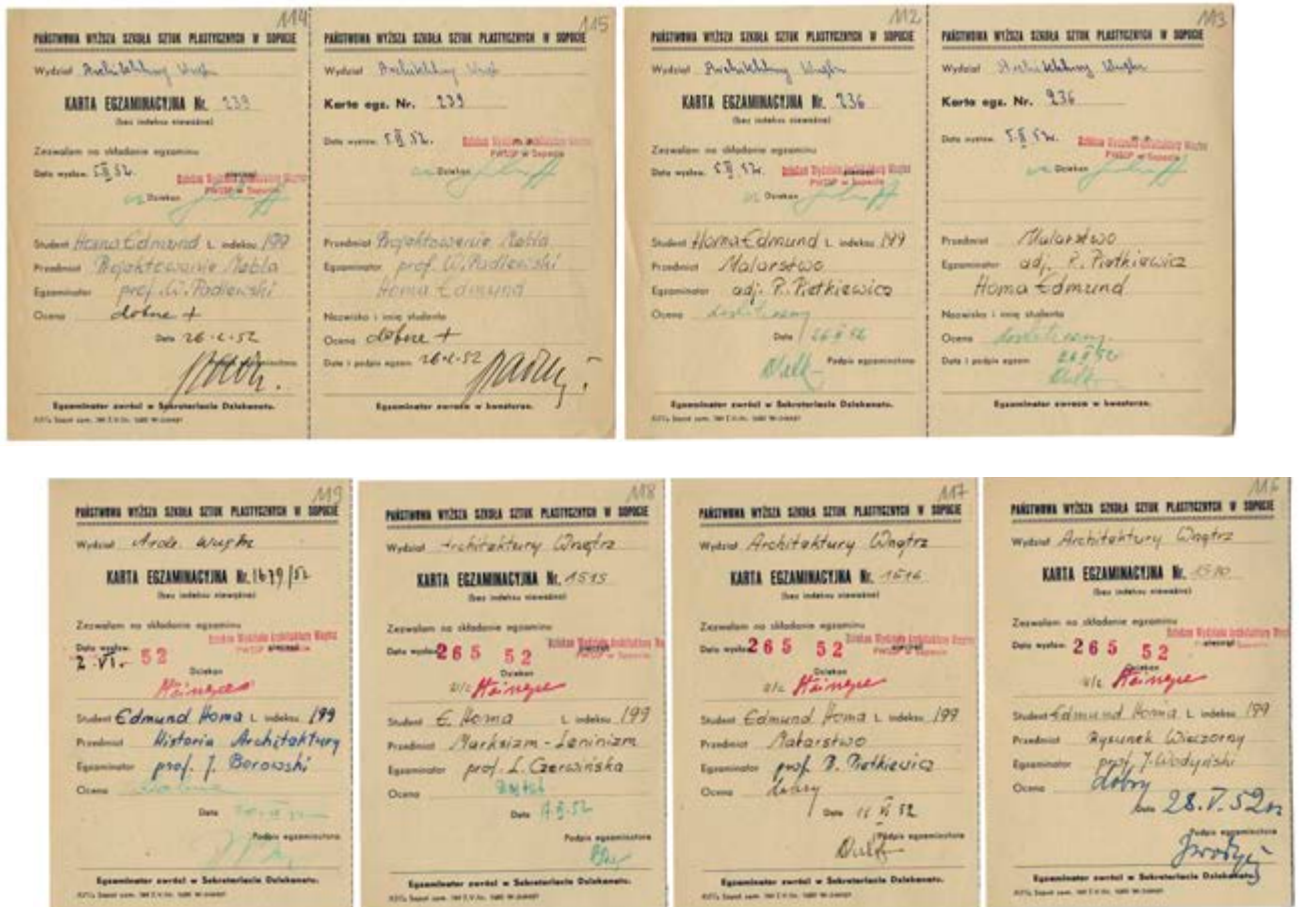
1948-1955

Studia na Wydziale Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku

Studies at the Faculty of Interior Design of the State Higher School of Fine Arts (PWSSP) in Gdańsk

Przyrzeczenie studenta Edmunda Homy, PWSSP w Gdańsku 1949 r., źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Edmund Homa's student pledge, PWSSP in Gdańsk 1949, source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



Karty egzaminacyjne z czasów studiów na PWSSP w Gdańsku, źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Examination sheets from the time of studies at the PWSSP in Gdańsk, source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

1955

Praca dyplomowa: „Projekt wnętrza Teatru Dramatycznego w Gdańsku”. Promotorem pracy jest prof. Lech Kadłubowski  
Graduation work *Interior design of the Dramatic Theatre in Gdańsk*. The thesis was supervised by prof. Lech Kadłubowski



Odpis dyplomu Edmunda Homy w PWSSP w Gdańsku, Gdańsk 1955 r.,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Copy of Edmund Homa's diploma at the PWSSP in Gdańsk, Gdańsk 1955,  
source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

1955-1960

Praca w Przedsiębiorstwie Państwowym „Reklama” w Gdańsku: projekty grafik reklamowych m.in. kompozycje reklam na słupach przystankowych, szyldy i reklamy neonowe: restauracja „Fregata” w Kołobrzegu, restauracja „Nad Nogatem” w Malborku projekt wystawy „Port Gdański wczoraj, dziś i jutro” w Ratuszu Głównego Miasta w Gdańsku  
Works at the State Enterprise *Reklama* in Gdańsk: designs advertising graphics, incl. compositions of advertisements on bus stop posts, designs signboards and neon advertisements: *Fregata* restaurant in Kołobrzeg, *Nad Nogatem* restaurant in Malbork, designs the exhibition *The Port of Gdańsk yesterday, today and tomorrow* at the Main Town Hall in Gdańsk



M/S Nowotko,  
źródło: *Pomyślnych Wiatrów*, „Morze” nr 1, 1957 r, s. 10.

MS Nowotko,  
source: *Pomyślnych Wiatrów*, in *Morze* No. 1, 1957, p. 10.

1952-1955

Praca w Centralnym Biurze Konstrukcji Okrętowych nr 1 w sekcji opracowań plastycznych - projekty wnętrz okrętowych m.in. m/s „Marceli Nowotko” i m/s „Feliks Dzierżyński”  
Works at the Central Shipbuilding Office No. 1 (CBKO) and designs ship interiors, incl. *MS Marceli Nowotko* and *MS Feliks Dzierżyński*



Zaświadczenie o zatrudnieniu w CBKO,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Certificate of employment at the CBKO,  
source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



**1955-1963**

Projekty kolorystyki zakładów przemysłowych i elewacji: elewacja T-18 w Gdańsku, Hale produkcyjne Zakładów Jedwabnych w Turku, Elewacje Rynku w Starogardzie Gdańskim, Hale produkcyjne Zakładów Rybnych w Gdańsku

Develops the colour scheme for industrial plants and elevations: T-18 elevation in Gdańsk, Production halls of the Silk Plants in Turek, Elevation of the Market Square in Starogard Gdański, Production halls of Fish Factories in Gdańsk

**1957 (około/ca.)**

Wnętrze recepcji hotelu „Jantar” w Gdańsku

Interior of the reception desk of the *Jantar* hotel in Gdańsk

**1957 (około/ca.)**

Wnętrze kawiarni „Kaprys” w Słupsku (w zespole z Ryszardem Gruszką)

Interior of the *Kaprys* cafe in Słupsk (co-designed by Ryszard Gruszka)



Wnętrze kawiarni „Kaprys” w Słupsku (współautor Ryszard Gruszka), ok 1957 r., fot. z archiwum E.Homy

Interior of the *Kaprys* cafe in Słupsk (co-designed by Ryszard Gruszka), ca. 1957., from the archive of E.Homa



Wnętrze Kawiarni „Kaprys” w Słupsku (w zespole z Ryszardem Gruszką), ok. 1957 r., fot. Wojciech Plewiński z cyklu „Ziemie Zachodnie”, dzięki uprzejmości autora

Interior of the *Kaprys* cafe in Słupsk (co-designed by Ryszard Gruszka), ca. 1957, photo by Wojciech Plewiński from the *Western Lands* series, courtesy of the author



Wnętrze kawiarni „Kaprys” w Słupsku (współautor Ryszard Gruszka), ok 1957 r., fot. z archiwum E.Homy

Interior of the *Kaprys* cafe in Słupsk (co-designed by Ryszard Gruszka), ca. 1957, from the archive of E.Homa



Projekt dekoracji ściiennej do kawiarni „Kaprys”, ok 1957 r., fot. z archiwum E.Homy

Design of a wall decoration for the *Kaprys* cafe, ca. 1957, from the archive of E.Homa

### 1961-1962

Praca w PSS „Społem” Gdańsk - projekty placówek handlowych i usługowych oraz nadzór w dziedzinie reklamy wizualnej m.in. Sklep spożywczy PSS nr 1 w Słupsku, Sklep Centrali Rybnej nr 2 w Gdyni  
Works at the consumers' co-operative of local grocery stores *Społem* Gdańsk - designs commercial and service outlets and supervises visual advertising, incl. the PSS grocery store No. 1 in Słupsk, the Fish Central Store No. 2 in Gdynia

### 1961

Projekt elewacji i kolorystyka hal produkcyjnych Zakładów Rybnych w Gdańsku (w zespole z prof. J. Zabłockim)  
Designs the elevation and colour scheme of the production halls of the Fish Plant in Gdańsk (in a team with prof. J. Zabłocki)

Projekt elewacji i kolorystyka hal produkcyjnych Zakładów Włókienniczych w Turku (w zespole z prof. J. Zabłockim)  
Designs the facade and colour scheme of the production halls of the Textile Factory in Turek (in a team with prof. J. Zabłocki)

### 1960-1961

Wystawy farmaceutyczne „Polfy” w zespole z P. Genzlem i R. Gruszką  
Pharmaceutical exhibitions *Polfa* in a team with P. Genzel and R. Gruszka

### 1960

Wnętrze Spółdzielni „Techno-mechanik” w Gdańsku  
Interior of the *Techno-mechanik* Cooperative in Gdańsk

„Dni Gdańska” - projekt dekoracji ulicznych  
Designs street decorations for *Gdańsk Days*



Wnętrze Spółdzielni „Techno-mechanik” w Gdańsku, 1960 r.,  
fot. z archiwum E.Homy

Interior of the *Techno-mechanik* Cooperative in Gdańsk, 1960.,  
photo from the archive of E.Homa

### 1959-1969

Praca na stanowisku rzeczoznawcy Ministerstwa Kultury i Sztuki ds. oceny projektów plastycznych.  
Works as the Ministry of Culture and Art's expert for evaluating art projects.





1963

Krzeseł GFM 31, Gościocińska Fabryka Mebli  
GFM 31 chair, Gościocińska Furniture Factory



fot. T. Kwiatkowski

**1963**

Fotel GFM-18, Gościńska Fabryki Mebli  
GFM-18 armchair, Gościńska Furniture Factory



fot. T. Kwiatkowski

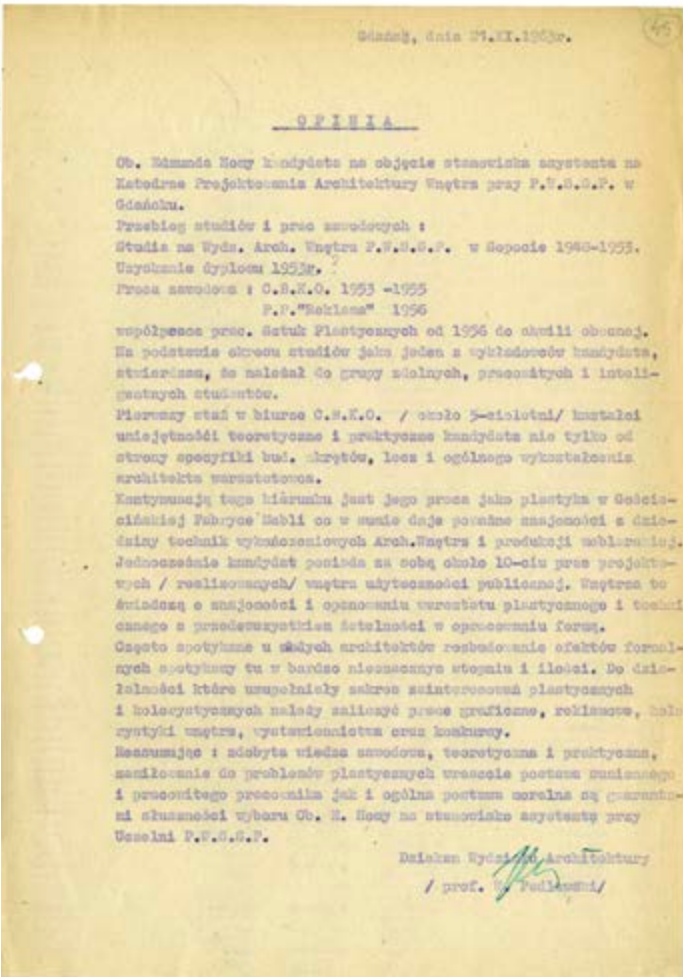




**1963-1967**

Asystent, a następnie starszy asystent  
w Katedrze Architektury Wnętrz

Becomes an assistant and then senior  
assistant at the Department of Interior Design



Opinia nt. ob. Edmunda Homy kandydata na objęcie stanowiska asystenta w Katedrze Projektowania Architektury Wnętra przy PWSSP w Gdańsku, źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Opinion on Edmund Homa - a candidate for the position of an assistant in the Department of Interior Architecture Design at the PWSSP in Gdańsk, source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

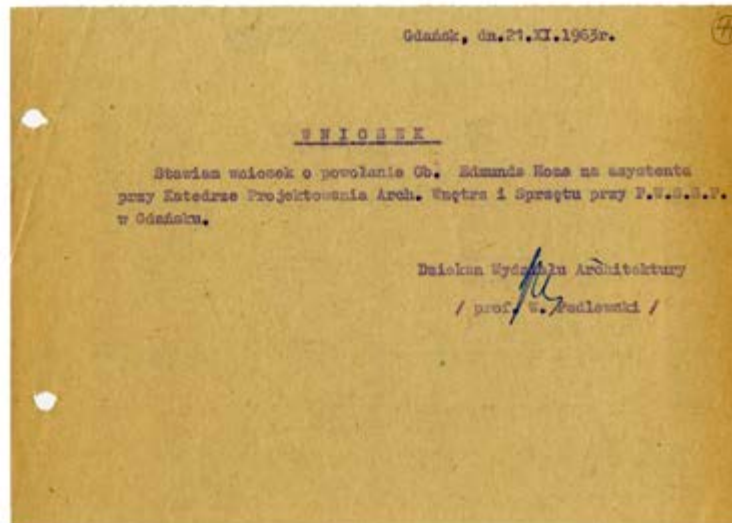
**1964**

Opracowanie kolorystyki hal produkcyjnych  
Zakładów Produkcji elementów Budowlanych  
Reda II (w zespole z J. Zabłockim)

Develops the colour scheme of the halls of  
the Reda II Building Elements Production  
Plant (in a team with J. Zabłocki)

Udział w wystawie „Małe wnętrza mieszkalne”

Participates in the exhibition *Small residential interior*



Wniosek o powołanie Edmunda Homy na stanowisko asystenta, źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Application for the appointment of Edmund Homa to the position of assistant, source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

**1964**

Krzeseł GFM 84 (produkowane w fabrykach również jako typ 118),  
Gościńska Fabryka Mebli  
GFM 84 chair (also produced in factories as type 118),  
Gościńska Furniture Factory



fot. T. Kwiatkowski

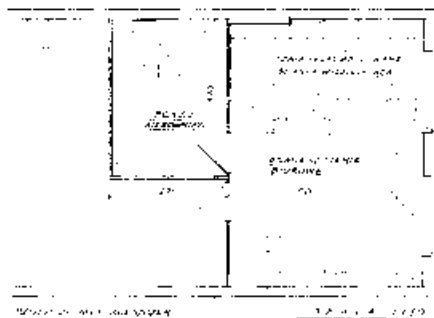
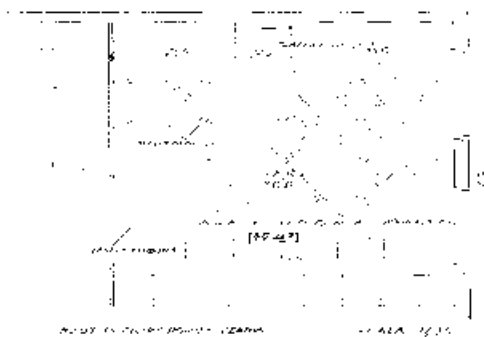
1964

Wnętrze „Domu Rzemiosła” w Chojnicach  
 Interiors of *Dom Rzemiosła* in Chojnice



Wnętrze „Domu Rzemiosła” w Chojnicach, 1964 r. fot. fotopolska.eu  
 Interiors of *Dom Rzemiosła* in Chojnice, 1964, photo from fotopolska.eu

PROJEKT WSTĘPNY  
 WŁASNOŚĆ: POLITYRA  
 WYKONANIE: POLITYRA



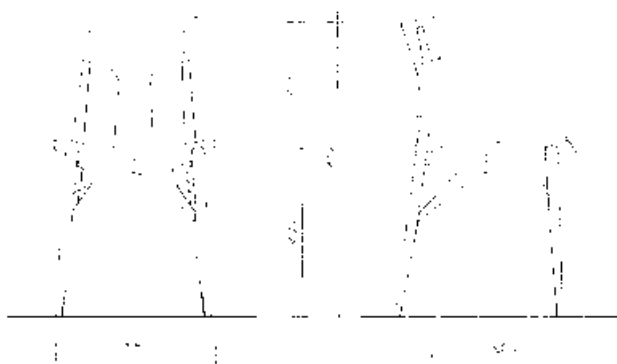
Projekt wstępny wnętrza sali zebrań „Domu Rzemiosła”  
 w Chojnicach, 1964 r. dzięki uprzejmości marki Politura

Preliminary design of the interior of the *Dom Rzemiosła*  
 club room in Chojnice, 1964, courtesy of the Politura brand

1965

Krzeseł stolarskie typ GFM-86  
Carpentry chair type GFM-86

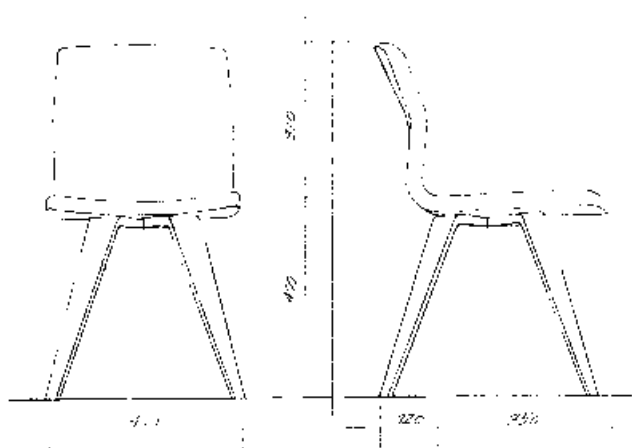
Krzeseł tapicerowane typ GFM-70  
Upholstered chair type GFM-70



Krzeseł stolarskie typ GFM-86 (projekt),  
dzięki uprzejmości marki Politura.

Carpentry chair type GFM-86 (design),  
courtesy of the Politura brand.

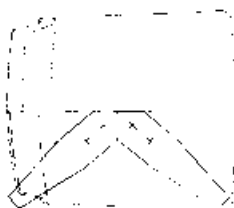
**KRZESKO STOLARSKIE  
TYP GFM-86 SKALA 1:5**



Krzeseł tapicerowane typ GFM-70 (projekt),  
dzięki uprzejmości marki Politura.

Upholstered chair type GFM-70 (design),  
courtesy of the Politura brand.

**KRZESKO TAPICEROWANE  
TYP GFM-70 SKALA 1:5**



**1965-1972**

Udział w Targach i wystawach mebli organizowanych w kraju i za granicą przez CHZ „Paged”  
Participates in furniture fairs and exhibitions organized in Poland and abroad by Foreign Trade Center *Paged*

**1965-1968**

Wnętrza pokoi mieszkalnych i sal rekreacyjno-konsumpcyjnych w hotelu zakładowym Kombinatu Celulozowo-Papierniczego w Świeciu  
Interiors of residential rooms and recreation and canteen rooms in the factory hotel of the Cellulose and Paper Combine in Świecie

**1965**

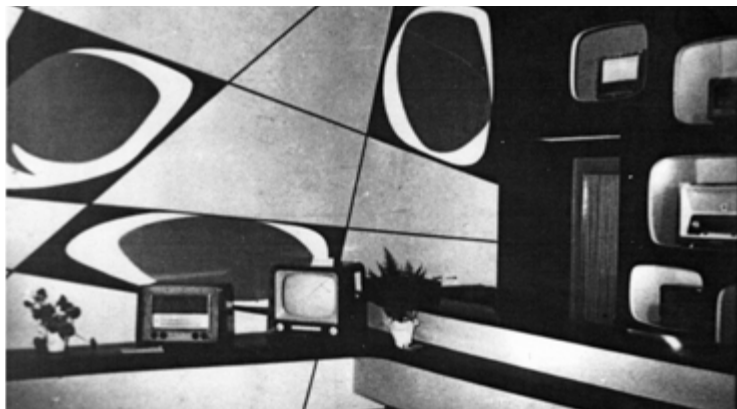
Krzeseło z poręczami GFM- 66, model doświadczalny  
GFM-66 chair with handrails, experimental model



fot. W. Węgrzyn

**1965**

Wnętrze Salonu Radiowo-Telewizyjnego w Chojnicach  
Interior of the Radio and TV Showroom in Chojnice





1966

Krzeseł z niskim oparciem, model doświadczalny, Gościocińska Fabryka Mebli  
Chair with a low backrest, experimental model, Gościocińska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

**1966**

Krzeseł z poręczami, pigmentowane, Gościńska Fabryka Mebli  
Chair with handrails, pigmented, Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

1966

Krzeseł GFM-110, Gościńska Fabryka Mebli  
GFM-110 chair Gościńska Furniture Factory



fol. T. Kwiatkowski

**1966**

Krzesło nr 130/90,  
Gościńska Fabryka Mebli  
Chair no. 130/90,  
Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

**1966**

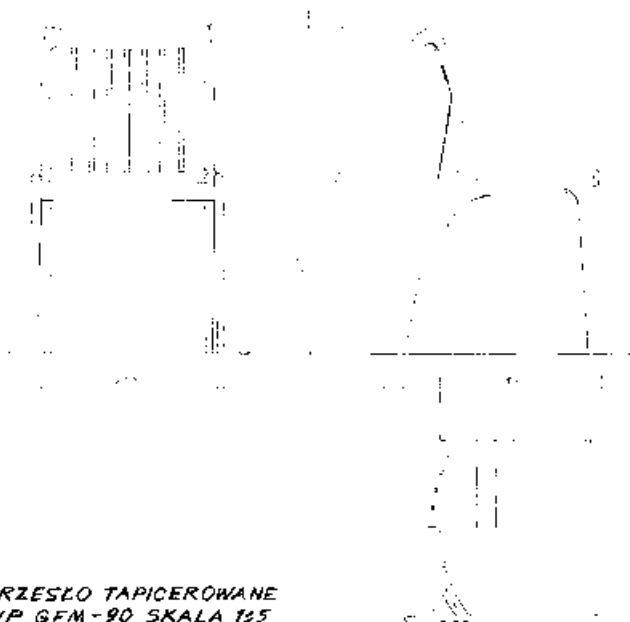
Wnętrze hallu i sali widowiskowej  
„Kina Rybak” w Łebie, wspólnie  
z Wiesławem Kobylińskim  
Interior of the hall and auditorium  
of the Cinema *Rybak* in Łeba,  
co-designed with Wiesław Kobyliński

**1966**

Krzesło nr. nn., model doświadczalny,  
Gościńska Fabryka Mebli  
Chair no. not specified, experimental model,  
Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn



KRZESŁO TAPICEROWANE  
TYP GFM-90 SKALA 1:25

1967

Krzeseł „Pająk”, proj. nr 106, Gościńska Fabryka Mebli  
*Spider chair*, Gościńska Furniture Factory, design no. 106



fot. P. Paszyn



**1967**

Krzeseł GFM-134,  
Gościocińska Fabryka Mebli  
GFM-134 chair,  
Gościocińska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn.

**1967**

Krzeseł „Pająk” wersja, proj. nr 154,  
Gościocińska Fabryka Mebli  
*Spider* chair, design no. 154,  
Gościocińska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn.

**1967**

Krzeseł „Pająk” tapicerowane,  
proj. nr 154, Gościocińska Fabryka Mebli  
*Spider* chair upholstered, design no. 154,  
Gościocińska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn.

1967

Krzeseł GFM-120, Gościocińska Fabryka Mebli  
GFM-120 chair, Gościocińska Furniture Factory



fot. T. Kwiatkowski

**1968-1974**

Adiunkt w Katedrze Projektowania  
Mebla Przemysłowego

Becomes a lecturer at the Department  
of Industrial Furniture Design

**1967-1971**

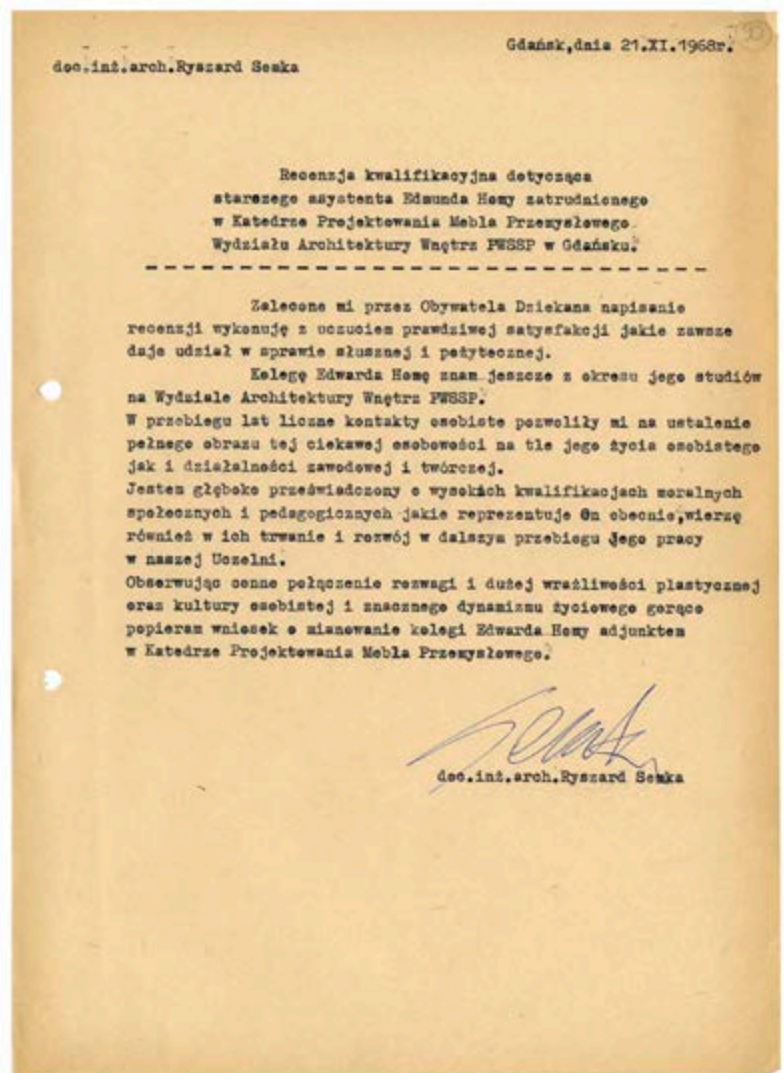
Starszy asystent w Katedrze Mebli  
Przemysłowych na Wydziale Architektury  
Wnętrz PWSSP w Gdańsku

Works as a senior assistant at the  
Department of Industrial Furniture at the  
Faculty of Interior Design of the State  
Higher School of Fine Arts in Gdańsk

**1968**

Zespół wnętrz mieszkalnych i sal rekreacyjno-konsumpcyjnych w Hotelu  
Zakładowym Kombinatu Celulozowo-Papierniczego w Świeciu

Complex of residential interiors and recreation and canteen rooms  
in the factory hotel of the Cellulose and Paper Combine in Świecie



Recenzja kwalifikacyjna na stanowisko adiunkta,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Qualification review for the position of a lecturer,  
source: Edmund Homa's Personal files,  
Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

**1968-1969**

Praca badawcza „Wykorzystanie pras dla kształtek typu 800”  
na zlecenie Zjednoczenia Płyt i Sklejek i Zapalek  
(w zespole pod kierunkiem Bolesława Petryckiego)  
Research work *Use of presses for type 800 mouldings*  
commissioned by the Union of Plates, Plywood and Matches  
(in a team led by Bolesław Petrycki)

**1968**

Stypendium Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Danii  
Scholarship at the Royal Academy of Fine Arts in Denmark



**1969**

Fotel wypoczynkowy GFM-64, Gościńska Fabryka Mebli  
GFM-64 lounge chair, Gościńska Furniture Factory



fot. T. Kwiatkowski



**1969**

Fotel GFM-142, Gościńska Fabryka Mebli  
GFM-142 lounge chair,  
Gościńska Furniture Factory

**1969**

Sala widowiskowo-klubowa dla pracowników służby zdrowia w Chojnicach  
A show and club hall for healthcare workers in Chojnice

Udział w wystawie Sztuka Użytkowa na 25-lecie PRL  
Participates in the exhibition *Applied Art* for the 25<sup>th</sup>  
anniversary of the Polish People's Republic



fot. T. Kwiatkowski



GFM-142 - komplet, Gościńska Fabryka Mebli

GFM-142 - lounge set, Gościńska Furniture Factory

**1969-1978**

Zespół wnętrz Instytutu Okrętowego Politechniki Gdańskiej  
(w zespole W. Wierzbicki, M. Petrycka, J. Augustyn, A. Krzemiński,  
elementy plastyczne J. Zabłocki, pod kierunkiem Bolesława Petryckiego)  
Complex of interiors of the Ship Research Institute of the Gdańsk  
University of Technology (in the team of W. Wierzbicki, M. Petrycka,  
J. Augustyn, A. Krzemiński, artistic elements - J. Zabłocki,  
under the supervision of Bolesław Petrycki)

**1970**

Wnętrza „Salonu Mody” w Gdyni  
Interiors of the *Fashion Salon* in Gdynia



Zespół wnętrz Instytutu Okrętowego Politechniki Gdańskiej fot. archiwum ASP Gdańsk

Auditoriums in the Complex of interiors of the Ship Research Institute  
of the Gdańsk University of Technology, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



**1970**

Krzeseł tapicerowane proj. nr 132,  
Gościńska Fabryka Mebli  
Upholstered chair design no. 132,  
Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

**1970**

Krzeseł GFM-158,  
Gościńska Fabryka Mebli  
GFM-158 chair,  
Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

**1970**

Fotel rozkładany do spania „Amerykanka”, model doświadczalny,  
Gościńska Fabryka Mebli  
Folding armchair for sleeping *Amerykanka*, an experimental model,  
Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

1971-1972

Fotel „Stoń”, model doświadczalny,  
Gościńska Fabryka Mebli  
*Elephant* armchair, experimental model  
Gościńska Furniture Factory



fot. W. Węgrzyn

1971

Projekt scenografii dla Festiwalu Piosenki w Sopocie  
(praca konkursowa) w zespole z J. Zabłockim  
Scenography design for the Song Festival in Sopot  
(competition project) in a team with J. Zabłocki



źródło: Archiwum ASP Gdańsk  
source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



1971-1975

Prowadzący Pracownię projektowania elementu (powstała w 1971) w składzie Katedry Projektowania Wstępnego Head of the Element Design Studio (established in 1971) in the Department of Preliminary Design



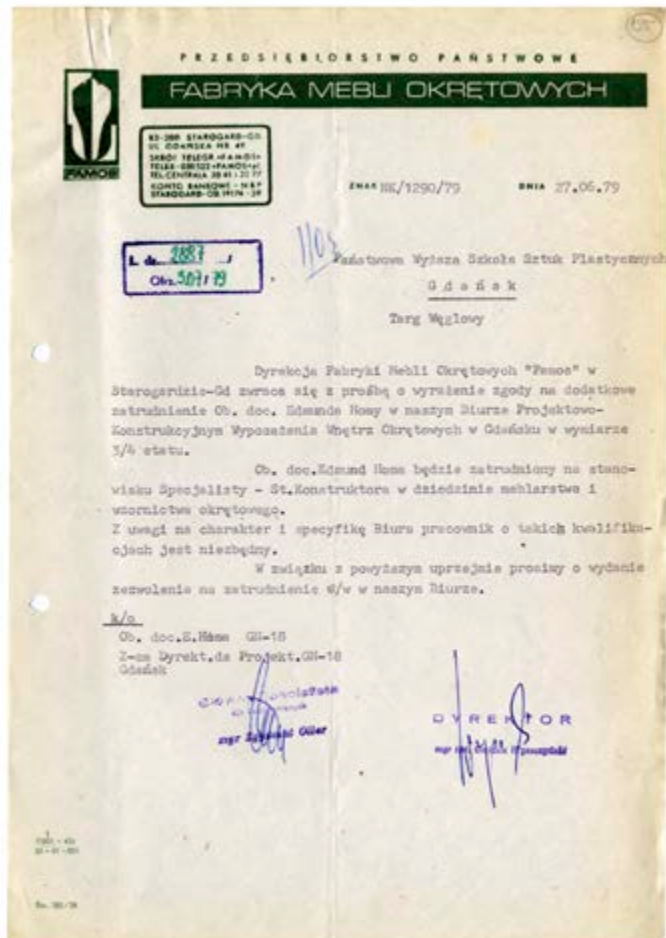
prof. Edmund Homa prowadzi zajęcia na Wydziale Architektury, lata 70. fot. Witold Węgrzyn, źródło: Archiwum ASP Gdańsk

prof. Edmund Homa conducting classes at the Faculty of Architecture, 1970s., photo by Witold Węgrzyn, source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

1973

Praca badawcza „Wyposażenie wnętrz mieszkalnych - studia” na zlecenie OBROM w Poznaniu, (w zespole E. Cofalik-Dobosz, A. Tokarski, A. Krzemiński, pod kierunkiem Bolesława Petryckiego)

Research work *Residential interior furnishings - studies* commissioned by the Furniture Research and Development Centre in Poznań (in the team of E. Cofalik-Dobosz, A. Tokarski, A. Krzemiński, under the supervision of Bolesław Petrycki)



Prośba o zgodę na pracę w Biurze Konstrukcyjno-Projektowym Wyposażenia Wnętrz Okrętowych, źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

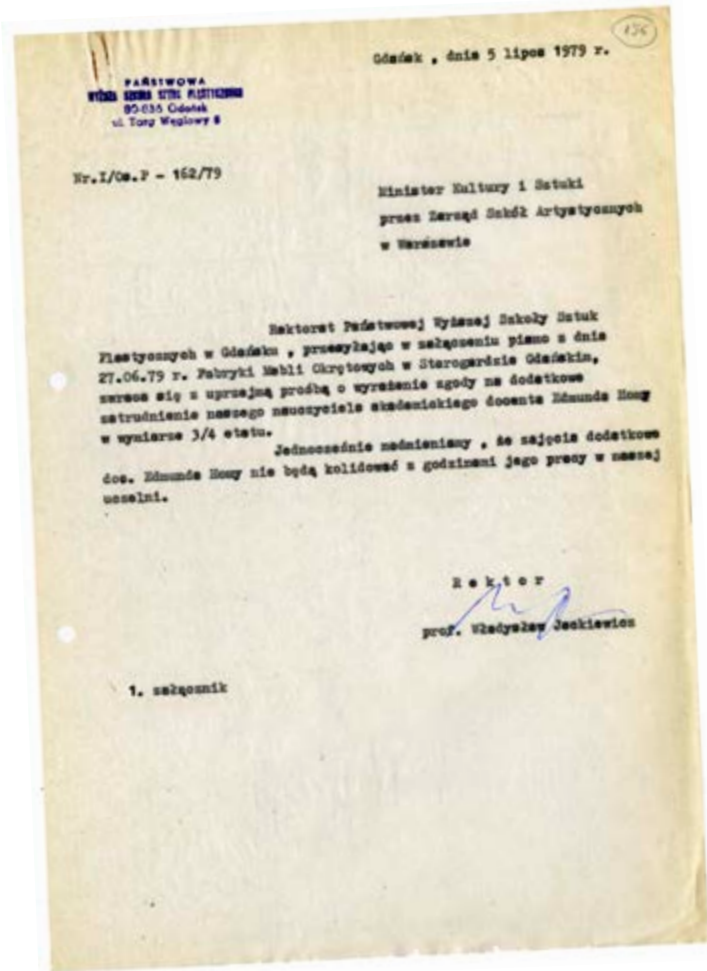
Request for permission to work in the Ship Interior Design Office, source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



1973-1988

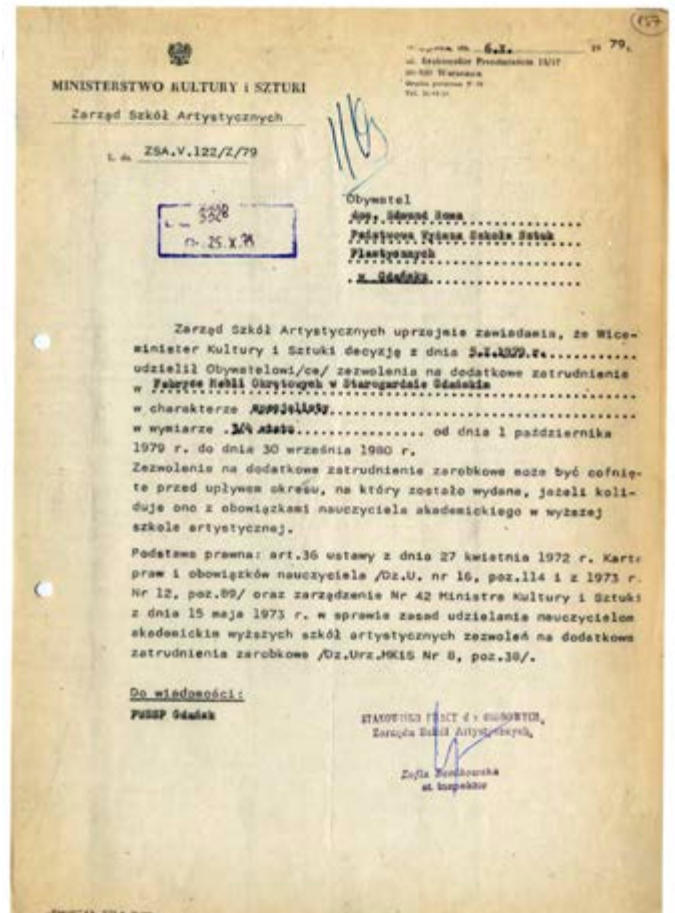
Projektant w Fabryce Mebli Okrętowych „FAMOS” w Starogardzie Gdańskim

Works as a designer at the FAMOS Ship Furniture Factory in Starogard Gdański



Pismo Rektora PWSSP w Gdańsku do MKiS o wyrażeniu zgody na dodatkowe zatrudnienie w Biurze Konstrukcyjno-Projektowym Wyposażenia Wnętrz Okrętowych FAMOS, 1979 r. źródło: Teczka osobowa Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Letter from the Rector of the PWSSP in Gdańsk to the Ministry of Culture and Art asking for consent for additional employment in the FAMOS Ship Interior Design Office, 1979 source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



Pismo MKiS do Edmunda Homy, wyrażenie zgody na dodatkowe zatrudnienie w Biurze Konstrukcyjno-Projektowym Wyposażenia Wnętrz Okrętowych FAMOS, 1979 r. źródło: Teczka osobowa Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

the Ministry of Culture and Art's letter to Edmund Homa, consent to additional employment at the FAMOS Ship Interior Design Office, 1979 source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

**1973-1988**

Projekty wyposażenia pomieszczeń na statkach (w większości zrealizowane).

Works as a designer at the FAMOS Ship Furniture Factory in Starogard Gdański.

Designs ship furniture and interior fittings (mostly completed).

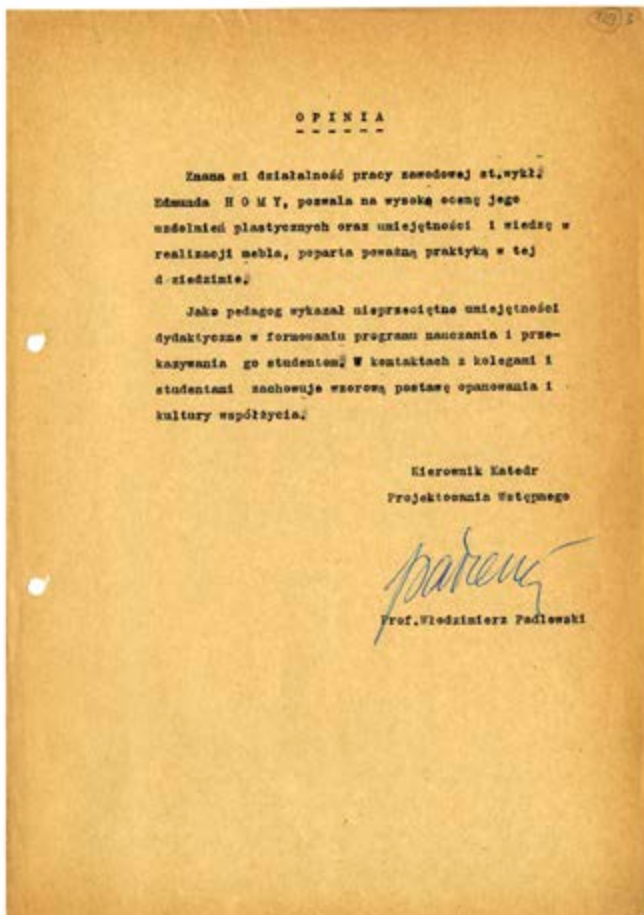


Niezidentyfikowane wnętrze okrętowe z meblami autorstwa E. Homy wykonanymi w Fabryce Mebli Okrętowych „Famos”,  
fot. Witold Węgrzyn, źródło: Archiwum ASP Gdańsk

Unidentified ship interior with furniture designed by E. Homa and produced in the FAMOS Ship Furniture Factory,  
photo by Witold Węgrzyn, source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

1974

Nominacja Ministra na stanowisko docenta  
Appointment of the Minister for the position of Reader



Opinia prof. Włodzimierza Padlewskiego na temat Edmunda Homy,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

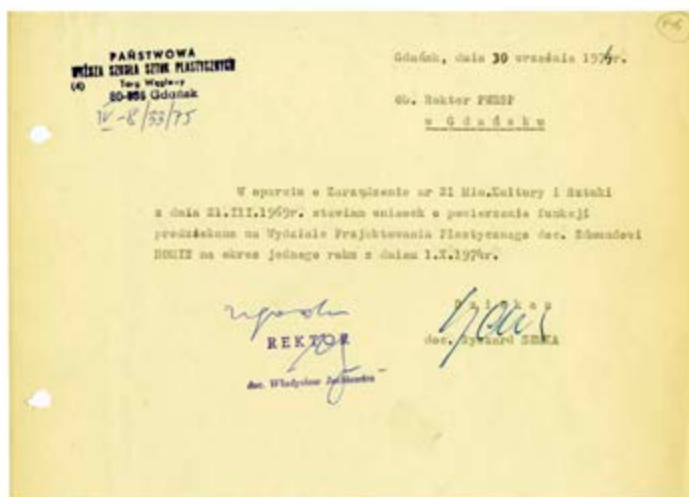
Opinion of prof. Włodzimierz Padlewski about Edmund Homa,  
source: Edmund Homa's Personal files,  
Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

1976

Nagroda II stopnia Ministra Kultury  
i Sztuki za osiągnięcia dydaktyczno-naukowe  
Second degree award of the Minister of Culture  
and Art for teaching and scientific achievements

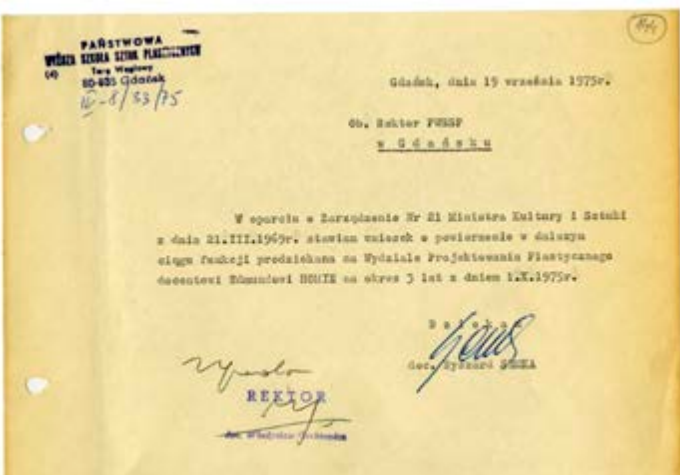
1974-1978

Prodziekan Wydziału Projektowania Plastycznego  
Vice-Dean of the Faculty of Art Design



Powierzenie stanowiska prodziekana na Wydziale Projektowania Plastycznego,  
źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Entrusting the position of vice-dean at the Faculty of Art Design,  
source: Edmund Homa's Personal files,  
Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



Powierzenie w dalszym ciągu stanowiska prodziekana na Wydziale Projektowania Plastycznego, źródło: Akta osobowe Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

Entrusting the position of vice-dean at the Faculty of Art Design, source:  
Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



**1978**

Zestaw mebli siedziskowych z laminatów poliestrowych zrealizowany z udziałem Aleksandra Kuczmy i wykonanych w Wytwórni Łodzi Z.P.O. w Ostródzie  
A set of seat furniture made of polyester laminates, produced in cooperation with Aleksander Kuczma at the Shipbuilding Plants in Ostróda



**1978-1982**

Członek Rady Artystycznej przy Zarządzie Okręgu ZPAP Gdańsk  
Member of the Artistic Council at the Gdańsk District Board of the Association of Polish Artists and Designers

**1978**

Odniesienie Srebrnym Krzyżem Zasługi  
Awarded with the Silver Cross of Merit

Wnętrza Planetarium Wyższej Szkoły Morskiej (w zespole z J. Zabłockim)  
Interiors of the Planetarium of the Maritime Academy (co-designed by J. Zabłocki)

**1976-1981**

Prowadzący Pracownię Projektowania Wstępnego  
Head of the Preliminary design studio

**1976**

Wnętrza sal rekreacyjnych i konsumpcyjnych w Ośrodku Doskonalenia Kadr Kierowniczych ZPO w Jelitkowie, w zespole z A. Tokarskim i A. Krzemińskim  
Interiors of recreational and dining rooms at the Management Training Centre of the Complex of Educational Institutions in Jelitkowo in the team with A. Tokarski and A. Krzemiński



Wstępny projekt Wnętrz Planetarium Wyższej Szkoły Morskiej (w zespole z J. Zabłockim), 1978, dzięki uprzejmości marki Politura

Preliminary design of the Interiors of the Planetarium of the Maritime Academy (co-designed by J. Zabłocki), 1978, courtesy of the Politura brand

Metaloplastyka autorstwa E. Homy w Planetarium Wyższej Szkoły Morskiej, 1978 r. fot. ze zbiorów ASP Gdańsk

Metalwork by E. Homa at the Planetarium of the Maritime Academy, 1978, photo from the collection of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

**1979**

Projekt wyposażenia sali kinowej promu olimpijskiego „Georg Ots”  
Design of equipment for the cinema hall of the Olympic ferry *Georg Ots*

**1980**

Wyposażenie salonu na statku szkolnym WSM „Dar Młodości” (w zespole z Kazimierzem Chudzićkim, pod kierunkiem Romana Sznajdera)  
Furnishing of the living room on the training ship *Dar Młodości* (in a team with Kazimierz Chudzićki, under the direction of Roman Sznajder)

**1978-1987**

Prodzikan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego (od 1981 r. Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa - zmiana nazwy wydziału)  
Vice-Dean of the Faculty of Architecture and Industrial Design (since 1981 of the Faculty of Interior Architecture and Design - change of the name of the faculty)

**1980**

Udział w Triennale Mebla w Poznaniu  
Participates in the Furniture Triennial in Poznań

Przygotowanie tablic poglądowych antropocentrycznych i ergonomicznych z zakresu projektowania mebla  
Preparation of anthropocentric and ergonomic overview schemes in the field of furniture design



Wyposażenie salonu na statku szkolnym WSM „Dar Młodości” (współautor Kazimierz Chudzićki, pod kierunkiem Romana Sznajdera) 1980 r. fot. ze zbiorów ASP Gdańsk

Furnishing of the living room on the *Dar Młodości* training ship (co-designer Kazimierz Chudzićki, under the supervision of Roman Sznajder) 1980, photo from the collection of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



1980

Wyposażenie salonu na statku szkolnym WSM „Dar Młodzięży”,  
(w zespole z Kazimierzem Chudzickim, pod kierunkiem Romana Sznajdera)  
Furnishing of the living room on the training ship *Dar Młodzięży*  
(in a team with Kazimierz Chudzicki, under the direction of Roman Sznajder)

## „Dar Młodzięży”

## ”Gift of Youth”

EDMUND HOMA

Sięgając do faktów historycznych można zauważyć, że pierwsze wnętrza okrętowe o szerszym programie użytkowym powstały w nadbudówkach takich żaglowców, jak koga, karaka, czy galeon. Ich architektura była pochodną kształtu i konstrukcji kadłuba z charakterystyczną tylną ścianą wychyloną na zewnątrz.

Strop podtrzymywały drewniane pokładniki połączone z wręgami za pomocą drewnianych węzłówek.

Znaczne pochyłości ścian i podłogi spowodowały to, że wnętrza okrętowe musiały być kształtowane według innych zasad niż obiekty na lądzie. W oparciu o te zasady wytworzył się tzw. styl nautyczny, którego istotną cechą była widoczna konstrukcja we wnętrzu i najczęściej występujące mahoniowe sprzęty z mosiężnymi okuciami. W okresie baroku w miarę powstawania dużych okrętów oceanicznych, pomieszczenia mieszkalne i ogólne na rufie przybrały postać bogatych wnętrz, które wraz z wyposażeniem nawiądywały komnaty pałacowe i różniły się tylko niektórymi szczegółami od stylu, jaki panował w ówczesnej architekturze. Wnętrza te przekształciły się potem w pompatyczne salony pełne przepychu z mnóstwem elementów dekoracyjnych, które osłaniały właściwą strukturę statku. W miarę upływu czasu pomieszczenia okrętowe nabierały cech wnętrza współczesnego, lub nawiązywały do stylów historycznych.

W XIX wieku wprowadzono dwie zmiany w budowie żaglowców: zerwano z tradycją okrętów o konstrukcji drewnianej i rozpoczęto budować kadłuby, maszty i reje ze stali oraz stosować stalowe olinowanie i windy do manewrowania żaglami. Do największych żaglowców można obecnie zaliczyć statki szkolne, wśród których poczesne miejsce zajmowała nasza fregata *Dar Pomorza*, a obecnie *Dar Młodzięży*, który został oddany w maju 1982 roku Wyższej Szkole Morskiej w Gdyni do eksploatacji.



Został on zaprojektowany przez 30-osobowy zespół pod kierunkiem głównego projektanta Zygmunta Chorenia w Biurze Projektowo-Konstrukcyjnym Stoczni Gdańskiej. W 1979 roku zlecono wykonanie projektu wnętrz reprezentacyjnych wraz z wyposażeniem zespołowi pracowników Wydziału Architektury i Wzornictwa, Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Piastycznych w Gdańsku.

Bernarda Świderska z Wydziału Malarstwa i Grafiki zaprojektowała i wykonała tkaninę dekoracyjną.

Przystępując do tego zadania zespół zdawał sobie sprawę z trudnych problemów wynikających ze specyfiki wnętrz okrętowych w zakresie ograniczeń przestrzennych, zmienności funkcji i niekonwencjonalnej konstrukcji mebli. Do pokonania tych trudności w dużej mierze przyczyniły się wcześniejsze doświadczenia niektórych członków zespołu z dziedziny projektowania wnętrz i wyposażenia pomieszczeń okrętowych. Po przeprowadzeniu konsultacji i uzgodnień z głównym projektantem Zygmuntem Chorenem oraz z przedstawicielami Wyższej Szkoły Morskiej w Gdyni na etapie założeń i projektu wstępnego, przygotowano dokumentację wykonawczą wnętrz i mebli. Spotkania konsultacyjne z przedstawicielami WSM w Gdyni odbywały się na pokładzie *Daru Pomorza* z udziałem kapitana żeglugi wielkiej Kazimierza Jurkiewicza, wieloletniego komendanta statku. Bogata historia tego żaglowca i pełna uroku architektura przyczyniły się do wytworzenia szczególnego nastroju w jego wnętrzach. Pobyt na pokładzie *Daru Pomorza* był w pewnym sensie inspiracją twórczą dla zespołu projektantów i doskonałą lekcją poglądową w zakresie funkcjonowania wyposażenia pomieszczeń.

### Salon reprezentacyjny

Dużym przedmiotem w projektowaniu tego wnętrza był rozbudowany program użytkowy, przy

ograniczonej przestrzeni funkcjonalnej oraz skomplikowanej strukturze geometrycznej utworzonej przez pochyłości pokładów i krzywizny ścian występujących w rufowej części burt uzbrojonych w duże elementy konstrukcyjne jak węzłówki i pokładówki wchodzące w przestrzeń użytkową salonu.

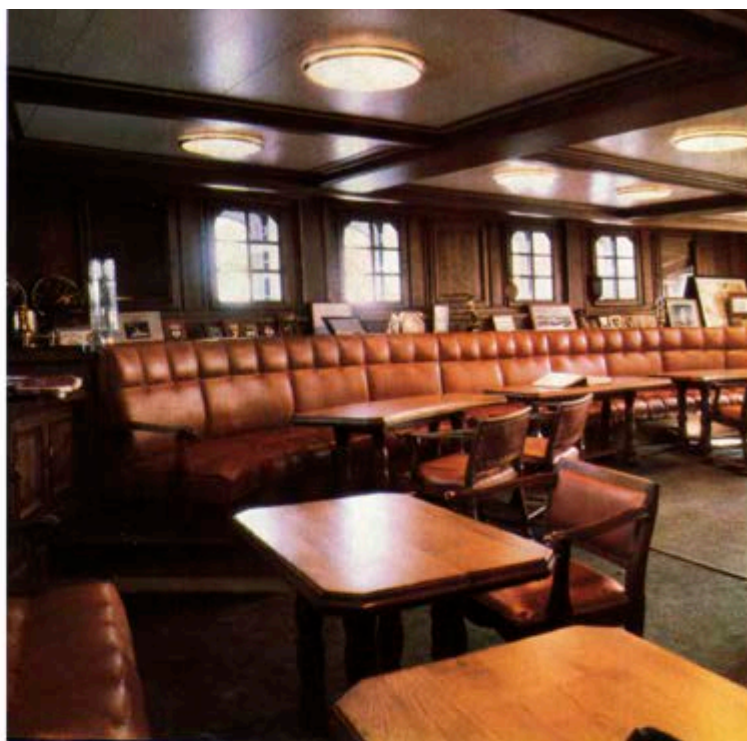
Dla orientacji warto przypomnieć, że spadek pokładu wzdłuż osi symetrii w tej części statku dochodzi do około 7 cm na 1 m bieżącej. Tuż przy rufie spadek ten charakteryzuje się jeszcze większym współczynnikiem. Ma to ogromny wpływ na kształtowanie architektury i stałych elementów wyposażenia jak ściany, sufit, okna i meble wbudowane oraz na sprzęty ruchome (krzesła i stoły), które muszą w tej przestrzeni funkcjonować zarówno w czasie rejsu jak i na postoju. Salon jest dostosowany do organizowania spotkań towarzyskich takich jak przyjęcia koktajlowe i bankiety (dla 20 osób przy stołach o konstrukcji rozkładalnej). W pomieszczeniu tym odbywają się również odprawy portowe, w których uczestniczą kilkunastuosobowe grupy ludzi.

Dominującym elementem wyposażenia wnętrza jest kredens, który poza półkami i szufladami posiada okno podawcze w środkowej części, przeznaczone do obsługiwnia z pentry gości znajdujących się w salonie. W części rufowej między oknami zostały rozmieszczone gabloty i schowki na kolekcje darów i bibelotów. Powstałe meble są związane z podstawowymi funkcjami salonu.

### Jadalnia oficerów

Pomieszczenie to jest wyposażone w meble do siedzenia przy stołach dla około 40 osób. Wnęce zostały wydzielone miejsca dla komendanta statku i osób towarzyszących. Obok kanap, krzeseł i stołów o charakterystycznych sylwetkach zostały tutaj zaprojektowane dwa kredensy i długa szafka pod iluminatorami, prze-

Edmund Homa, „Dar Młodzieży” Magazyn Projekt 4/1987

Edmund Homa, *Dar Młodzieży*, Projekt, 4/1987

znaczoną do przechowywania elementów stołów bankietowych.

Oprócz podstawowej funkcji konsumpcyjnej jadalnia może być włączona przez hall komunikacyjny do salonu podczas szczególnych uroczystości i wizyt. Została również skomunikowana z apartamentem komendanta statku i pomieszczeniami służbowymi.

Hall, klatka schodowa i pentra spełniają funkcje pomocnicze w tym zespole pomieszczeń. Charakter w/w wnętrza został określony przez cechy występujące na statku żaglowym, zgodnie z jego funkcjami użytkowymi i prestiżowymi. Wyposażenie meblowe oraz inne detale odpowiadają kryterium stabilności konstrukcyjnej, niezawodności eksploatacyjnej i ogólnie przyjętej koncepcji estetycznej.

Dla zwiększenia ekspresji wprowadzono do kompozycji płaszczyzn boazerii, plafonów i kredensów oraz do stelaży mebli reliefy, formy rzeźbiarskie, elementy profilowe i ozdobne detale metalowe.

W ten sposób uzyskano rozwiązanie łączące klimat dawnych wnętrz okrętowych z współczesnymi wymaganiami użytkowymi na statku żaglowym.

Warunki realizacji projektów tych wnętrz były niełatwe ze względu na krótkie terminy, nietypowe rozwiązania, wysokie wymagania, trudności materiałowe i wykonawcze. Wszystko to odbywało się w szczególnych okolicznościach dziejowych naszego kraju na przełomie lat 1981-1982. Właściwie dopiero po upływie pewnego czasu będzie można ocenić trafność takich czy innych rozwiązań. Wiemy, że żaglowce należą do tego rodzaju obiektów, które po wielu latach eksploatacji i zmagani z żywiołem tworzą własną legendę pozostającą w ścisłym związku z jego postacią zewnętrzną i tym co nazywamy duszą statku.

1. „Dar Młodzieży”. Fot. Janusz Uklejewski
2. „Dar Młodzieży”. Fot. Marek Czasnojc
3. Salon Reprezentacyjny. Fot. Witold Węgrzyn
4. Jadalnia. Fot. Witold Węgrzyn

1. Dar Młodzieży
2. Dar Młodzieży
3. Drawing Room
4. Mess





**1981-1997**

Prowadzący  
Pracownię Wzornictwa  
Przemysłowego  
Head of the Industrial  
design studio

**1981**

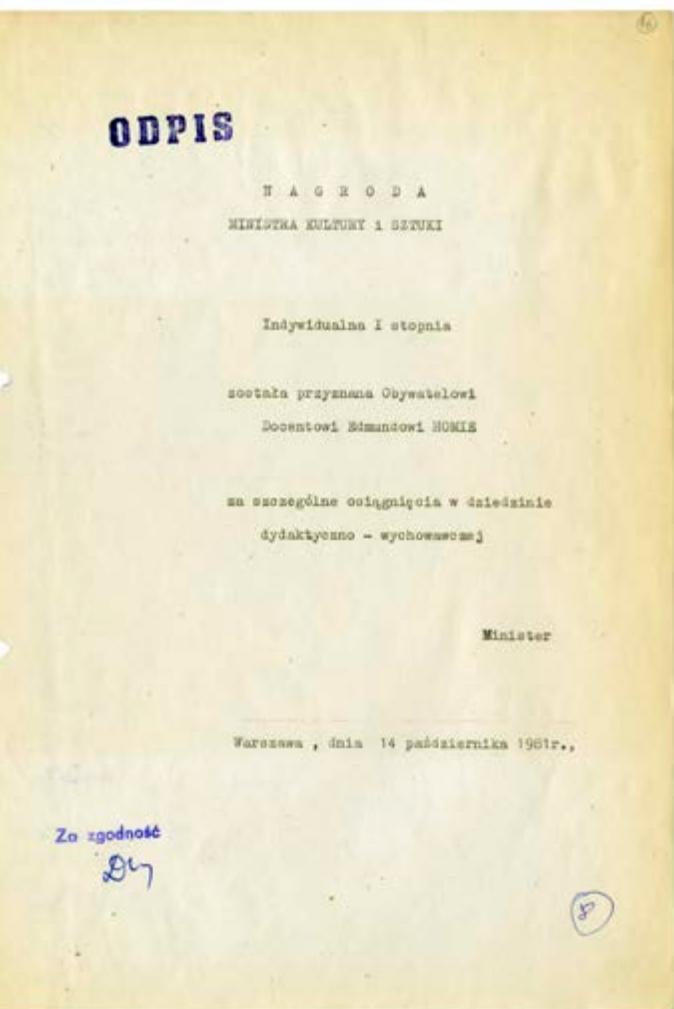
Nagroda I stopnia Ministra  
Kultury i Sztuki za osiągnięcia  
dydaktyczno-naukowe  
First degree award of the Minister  
of Culture and Art for teaching and  
scientific achievements

**1983**

Model doświadczalny Krzesła „Topaz”  
wystawiony na Gieldzie Projektów  
w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego  
The experimental model of the *Topaz* Chair  
exhibited on the Design Exchange at the  
Institute of Industrial Design

**1982**

Krzesełko „Topaz”, Gościńskie Fabryki Mebli  
*Topaz* Chair, Gościńska Furniture Factory



Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia dydaktyczno-naukowe,  
źródło: Teczka osobowa Edmunda Homy, Archiwum ASP Gdańsk

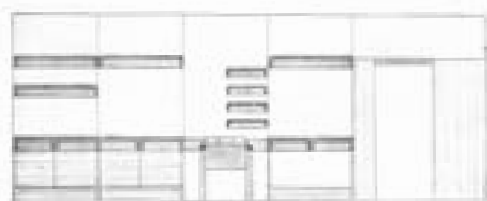
First degree award of the Minister of Culture and Art for teaching and scientific  
achievements, source: Edmund Homa's Personal files, Archives of the Academy  
of Fine Arts in Gdańsk



fot. W. Węgrzyn

1985

Projekt zestawu mebli hotelowych do kabiny mieszkalnej  
na statku handlowym w laminatach Formica (seria doświadczalna)  
Design of a set of hotel furniture for a residential cabin on  
a merchant ship in Formica laminate (experimental series)



Projekt zestawu mebli hotelowych do kabiny mieszkalnej  
na statku handlowym w laminatach Formica  
(seria doświadczalna), dzięki uprzejmości Politura

Design of a set of hotel furniture for a residential cabin  
on a merchant ship in Formica laminates / experimental series  
courtesy of Politura

Projekt zestawu mebli hotelowych do kabiny mieszkalnej  
na statku handlowym w laminatach Formica, seria doświadczalna, zdjęcie makiety, źródło: Archiwum ASP Gdańsk

Design of a set of hotel furniture for a residential  
cabin on a merchant ship in Formica laminates,  
experimental series, photo of the model,  
source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

1988-1990

Dziekan Wydziału Architektury i Wzornictwa  
Dean of the Faculty of Architecture and Design



**1989**  
Krzesło do biurka  
Desk chair



fot. T. Kwiatkowski

**1989**

Wyposażenie wnętrza salonu „Cleopatra” na statku „Fantasy” USA (w zespole Katedry Wzornictwa pod kierunkiem prof. Jacka Popka)

Interior furnishing of the *Cleopatra* living room on the *Fantasy* USA ship in the Department of Design under the supervision of prof. Jacek Popek



zdjęcia z Archiwum Katedry Wzornictwa  
source: Archives of The Department of Design

Model powstał w odpowiedzi na apel zarządu koła NSZZ „Solidarność” w PWSSP w Gdańsku, aby zaproponować tanie meble w dobie kryzysu gospodarczego i nowych oczekiwań społecznych po stanie wojennym.

Desk chair - the model was created in response to the appeal of the board of the Independent Self-Governing Trade Union *Solidarność* club at the PWSSP in Gdańsk to propose cheap furniture in the time of economic crisis and new social expectations after martial law.



**1990-1996**Prorektor ds. nauki  
Vice-rector for science**1990**Nominacja  
na stanowisko profesora  
Nomination for the position  
of professor**1994**Krzesło ogrodowe. Model wykonany  
na Ogólnopolski Konkurs Krzesło 94.  
Prototyp wykonano w PWSSP w Gdańsku  
Garden chair. The model was made for  
the National Chair 94 Competition.  
The prototype was made at the PWSSP  
in Gdańsk.**1994**Uzyskanie tytułu profesora zwyczajnego  
Obtains the title of full professorPismo MKIS dotyczące nominacji  
na stanowisko profesora zwyczajnego  
źródło: Teczka osobowa E.Homy,  
Archiwum ASP GdańskMinister of Culture and Art letter concerning  
the nomination to the position,  
source: Edmund Homa's Personal files,  
Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

**2005**

Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski  
Knight's Cross of the Order of Polonia  
Restituta

**2009**

Zakończenie pracy  
na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku  
End of work at the Academy of Fine Arts  
in Gdańsk

**1997-2009**

Prowadzący Pracownię Projektowania Mebla w składzie Katedry Wzornictwa Przemysłowego (w 1999 pracownia została przeniesiona do nowopowstałej Katedry Projektowania Mebla, prof. E. Homa został kierownikiem katedry)  
Head of the Furniture design studio in the Department of industrial design (in 1999 the studio was transferred to the newly established Department of furniture design, prof. E. Homa became the head of the department)

**1996**

Krzesełko. Model na konkurs w Hokkaido w Japonii  
Chair. Model for a competition in Hokkaido, Japan



źródło: Archiwum ASP Gdańsk  
source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



prof. Edmund Homa testuje projekt  
studentckiego krzesła źródło: Archiwum ASP Gdańsk  
prof. Edmund Homa testing a student's chair design  
source: Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

**2017**

Edmund Homa umiera 1 kwietnia 2017  
Edmund Homa dies on 1 April 2017

**2016**

Krzesto „Pająk” wdrożone do produkcji przez markę Politura we współpracy z projektantem. Premiera mebla miała miejsce na międzynarodowych targach meblarskich IMM Cologne 2016.

The *Spider* chair is put into production by the Politura brand in cooperation with the designer.

The premiere of the furniture takes place at the international furniture fair IMM Cologne 2016.

**2021**

Krzesto „Pająk” trafia do Kolekcji Wzornictwa Muzeum Narodowego w Warszawie

The *Spider* chair is included in the design collection of the National Museum in Warsaw.

**2019**

Na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku odbywa się Konferencja naukowa „Edmund Homa i jego czasy”

The conference *Edmund Homa and his times* is held at the Academy of Fine Arts in Gdańsk



KONFERENCJA  
22.11.2018

Audytorium  
ASP w Gdańsku

Wystawa  
22-25.11.2018

Zbrojownia Sztuki

KOMITET NAUKOWY

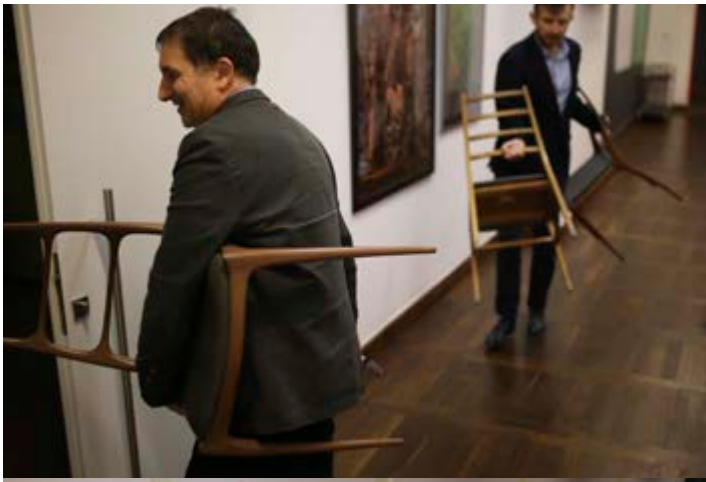
Prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska  
Prof. Krystyna Brandowska  
Prof. Marek Adamczewski  
dr hab. Jacek Friedrich  
dr hab. Krzysztof Polkowski

KOMITET ORGANIZACYJNY

Maciej Światała  
Marta Kołacz



















## **Profesor Edmund Homa i jego czasy**

### **Redakcja naukowa**

prof. Maciej Świtata  
mgr Marta Kołacz

### **Redakcja**

prof. Maciej Świtata  
mgr Marta Kołacz

### **Recenzenci naukowci**

dr hab. prof. ASP Anna Kmita (ASP Katowice)  
prof. Jan Kukuła (ASP Wrocław)

### **Tłumaczenie**

Milena Osiecka

### **Redakcja językowa i korekta**

Jarosław Dutko

### **Projekt graficzny i skład**

Paweł Getesz

Złożono krojami pisma Atkinson Hiperlegible (Braille Institute of America, Inc.) oraz Minion Pro (Robert Slimbach, Adobe Systems)

### **Autorzy zdjęć:**

Marek Józwicki, Tomasz Kwiatkowski,  
Anna Okońska-Węsióra, Wojciech Plewiński,  
Przybyrad Paszyn, Witold Węgrzyn

### **Ponadto wykorzystano reprodukcje pochodzące ze zbiorów:**

Muzeum Narodowego w Warszawie,  
Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,  
Archiwum Katedry Wzornictwa, fotopolska.eu  
oraz dzięki uprzejmości: Hemma, Politura, Yestersen

### **Wydawca**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Architektury i Wzornictwa

ISBN 978-83-66271-55-5

Gdańsk 2020



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU









AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDANSKU

