

**Teksty z katalogu SPLENDOR TKANINY**  
Katalog towarzyszy wystawie *Splendor tkaniny*  
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki  
9.03–19.05.2013

Teksty w katalogu są dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska. Tekst licencji dostępny na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/pl/>



## SPLENDOR TKANINY

MICHAŁ JACHUŁA

Tkanina artystyczna z pełną mocą zaznaczyła swoją obecność w sztuce współczesnej w latach 60. XX wieku, a już ćwierć wieku później zniknęła z głównego obiegu artystycznego. W ostatnich latach można zaobserwować powrót zainteresowania artystów wizualnych tkaniną jako ważnym sposobem ekspresji. Powoli zaczyna pojawiać się ona na wystawach w galeriach i muzeach na całym świecie. Dostrzega się nie tylko jej bogatą, wielowiekową i bardzo ciekawą tradycję, ale też możliwości zaadaptowania jej języka dla wyrażania współczesnych problemów. Głównym celem wystawy *Splendor tkaniny* jest prezentacja tkaniny w szerokim kontekście sztuki współczesnej i skierowanie uwagi widzów na tę dziedzinę twórczości pozostającą w ostatnich dziesięcioleciach poza głównym zainteresowaniem czołowych instytucji wystawienniczych. Zarówno tytułowy splendor, kojarzony ze świetnością, bogactwem i władzą, oraz wybór miejsca, jakim jest Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, mają na celu przywrócenie tkaninie należnego jej miejsca w obrębie sztuk wizualnych.

Pomysł zorganizowania ekspozycji narodził się z refleksji nad współczesną sztuką i różnymi metodami pracy artystów, dla których tkanina stała się nie tylko jedną z intrygujących form wypowiedzi, ale i najbardziej adekwatną formą wyrazu. Ambicją tej prezentacji, na pierwszy rzut oka mogącej kojarzyć się z tzw. sztuką włókna, często niesłusznie, a nawet krzywdząco ograniczaną do „dyskursu sztuki włókna” i łączoną przede wszystkim z tkaniem, dzierganiem, szyciem i wyszywaniem, jest ucieczka przed takim właśnie schematem funkcjonowania tkaniny prowadzonej do jednego, w domyśle tekstylnego, medium. Dlatego oprócz dużej grupy dzieł opartych o klasyczne metody tkackie i z wykorzystaniem tekstyliów, pokazane zostały liczne prace współczesne niebędące tkaniną. Obecne jest w nich jednak „myślenie” splotem lub wzorem, nacisk na

materialność tworzywa bądź inne cechy typowe dla tkaniny artystycznej. Należą do nich fotografie (Marioli Przyjemskiej, Jana Smagi, Zofii Kulik), obrazy malarskie (Jarosława Flicińskiego, Olgi Wolniak, Piotra Kotlickiego) i działania performatywne (Teresy Murak, Kobasa Laksy, Joanny Malinowskiej i Christiana Tomaszewskiego). *Splendor tkaniny* jest wystawą dotyczącą różnorodnych sposobów obrazowania, a nie jedynie wystawą obiektów tkackich.

Celem nie stała się tu więc próba przekonania, że gobelin czy dywan mogą być dziełem, tak jak obraz olejny na płótnie. Nie chodziło o pogłębienie obecnych w dyskursach historyczno-artystycznych związków sztuki użytkowej, ludowej, dekoracyjnej z „prawdziwą sztuką”. Obszerna prezentacja prac sprowadzonych do wspólnego mianownika, jakim jest „tkanina” rozpatrywana w kategoriach fenomenu nie do końca rozpoznanego i akceptowanego przez sztukę, dzisiaj budzić może zdumienie, a nawet dezorientację, szczególnie wśród młodszego i średniego pokolenia widzów czy nawet artystów niemających styczności z tą dziedziną sztuki. Powodem jest jej nieobecność przez długie lata na stałych ekspozycjach w muzeach sztuki (choć tego typu prace znajdują się w zbiorach większości ważnych instytucji kolekcjonujących sztukę współczesną), a tym samym wyparcie dziedziny mającej kiedyś ważną pozycję na arenie polskiej i międzynarodowej. W akademiach sztuk pięknych, wyższych szkołach artystycznych i innych jednostkach edukacyjnych, także tych funkcjonujących poza instytucjami nauczania, np. jako warsztaty i kursy, odbywają się studia nad tym rodzajem sztuki. Tkanina wpisuje się w krąg zainteresowań artystów profesjonalnych, ludowych, amatorów, a w innym wymiarze także designerów, architektów wnętrz i projektantów mody.

*Splendor tkaniny* jest jednocześnie propozycją na przekór współczesności i dla współcze-

sności. Wskazaniem, że wybrane formy sztuki istniejące dzisiaj, są często niestudnie ignorowane przez współczesność, albo w jakiś sposób jej się wymykają, pozostając w cieniu sztuki zdeklarowanej jako postawa polityczna, społecznie zaangażowana, krytyczna czy konceptualna. Wystawa ma zmienić „zastany stan rzeczy” i pokazać, że tkaniny mają również ogromny potencjał ideowy i mogą być nośnikiem wielości znaczeń tak samo jak inne formy sztuki. Dlatego znalazło się tu wiele tkanin z jasnym przekazem historycznym, propagandowym, krytycznym, religijnym i patriotycznym. W ramach prezentacji zobaczyć można przykłady dzieł figuratywnych i abstrakcyjnych, w tym te w sposób oczywisty wpisujące się w nurty sztuki polskiej XX wieku i tej najnowszej.

Tkanina miała własne koleje losu i wielokrotnie przechodziła swój renesans. Była ważną częścią splendoru władzy i ostentacji bogactwa, chociażby królewskich dworów i Kościoła, od średniowiecza poprzez czasy nowożytne, aż po wiek XIX. Współczesne czasy jej świetności przypadły przede wszystkim na lata 60. i 70. XX wieku, potem zaś z różnych przyczyn straciła swą siłę i znaczenie.

Tematem wystawy jest przede wszystkim współczesność i ukazanie wybranej dziedziny sztuki w nowym świetle. Przedsięwzięcie zorganizowane na dużą skalę stanowi pewnego rodzaju test, mający na celu sprawdzenie, czy w sztuce najnowszej jest miejsce dla tkaniny, a jeśli tak, to dlaczego. Ale nie chodzi też o ukazanie aktualnych tendencji w tej dziedzinie. Te zagadnienia są przedmiotem zainteresowania Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, które organizuje cyklicznie Międzynarodowe Triennale Tkaniny, istniejącą najdłużej i największą na świecie międzynarodową wystawę promującą współczesną „sztukę włókna”. Warto dodać, że czternasta edycja Triennale przypada na rok 2013.

Współczesność na wystawie reprezentują jednak nie tylko nowo powstałe prace, ale także dzieła zaliczane do historycznego już zjawie-

nia określanego jako „polska szkoła tkaniny”. Istniejące niejako poza czasem eksperymenty formalne, materiałowe i warsztatowe współczesnych twórców trudno jest jednoznacznie przyporządkować do konkretnego czasu. Wiele prac zostało zamówionych specjalnie na wystawę u artystów reprezentujących różne nurty sztuki najnowszej. Wśród autorów prac stworzonych specjalnie na wystawę znaleźli się m.in. Alicja Bielawska, Zofia Kulik, Marzena Nowak, Franciszek Orłowski, Jadwiga Sawicka, Jan Smaga, Leon Tarasewicz. Prace w nowej aranżacji przygotowali na wystawę m.in. Joanna Malinowska, Christian Tomaszewski oraz Anna Nawrot. Wiele prac (i najnowszych, i starszych) nie było nigdy prezentowanych w Warszawie, np. te autorstwa Moniki Drożyńskiej, Sary Crowner, Anety Grzeszykowskiej.

Sytuacja sztuki tkaniny rozpatrywana jest jednocześnie z pozycji najnowszych praktyk artystycznych, historii wystaw i zjawisk historycznych przywołanych w dzisiejszej perspektywie jako interesujące i ważne, a które przez dłuższy czas funkcjonowały na obrzeżach szeroko rozumianego życia artystycznego. Historii wystaw i rozkwitowi nowoczesnej tkaniny artystycznej poświęca uwagę Marta Kowalewska w tekście opublikowanym w niniejszym katalogu. Irena Huml w rozmowie przeprowadzonej przez Martę Kowalewską i autora tego tekstu opowiada o losach polskiej tkaniny po 1945 roku.

Wystawa opiera się m.in. na przeprowadzonych w licznych polskich muzeach kwerendach. Towarzyszyła im chęć pokazania wyjątkowych prac zestawianych w kontekstualno-tematyczne grupy, w obrębie których poszczególne dzieła zyskują nowy potencjał interpretacji, a nawet nowe znaczenia. Układ prac w przestrzeni sal wystawowych jest ahistoryczny. Choreografia ruchu widzów w galerii oraz architektura wystawy zaprojektowana przez Roberta Rumasa prowadzi poprzez grupy prac zestawionych tematycznie i formalnie i tworzy integralny utwór wystawienniczy.

*Splendor tkaniny* z kilkoma wyjątkami obejmuje prace artystów polskich tworzone od drugiej połowy lat 40. XX wieku do czasów współczesnych. Nie jest to wystawa ekspercka ukazująca historię tkaniny polskiej i najważniejsze prace powstałe na przestrzeni ostatnich sześćdziesięciu lat, ale propozycja zorientowana na problemowe ujęcie tematu, będącego jednym z ważnych rozdziałów sztuki współczesnej, z historią w tle. W związku z tym nie obyło się bez arbitralnych pominięć, przez co zauważalna jest nieobecność kilku artystów mających wyjątkowe osiągnięcia artystyczne w tej dziedzinie. Brak niektórych dzieł jest spowodowany też ograniczeniami przestrzennymi oraz niemożnością pozyskania prac (ze względów konserwatorskich i innych).

Obecnie obserwować możemy powrót tkaniny w ważnych przestrzeniach wystawienniczych na całym świecie. Ciekawe, że duże prezentacje poświęcone tkaninie odbędą się niezależnie od siebie w 2013 roku w Paryżu (Musée d'Art moderne de la ville de Paris), Wolfsburgu (Kunstmuseum), Bielefeld (Kunsthalle), Hangzhou (Art Museum). „Rehabilitacja” tkaniny daje się zauważyć na prestiżowych wystawach jak Documenta 13 (Kassel, 2012), na której wielkim odkryciem była twórczość Norweżki szwedzkiego pochodzenia Hannah Ryggen (1894–1970), tworzącej tkaniny o wyraźnym przekazie społeczno-politycznym, m.in. odnoszące się tematycznie do czasów II wojny światowej. Innego rodzaju odkryciem w obszarze tkaniny była szeroko dyskutowana wystawa Setha Siegelauba, zorganizowana przez Raven Row Gallery w Londynie w 2012 roku. Prezentacja ukazywała wybór kolekcji tkanin tego „ojca” sztuki konceptualnej, dla którego medium tkaniny stało się pretekstem do badań nad historią świata i przemianami technologicznymi, społecznymi i politycznymi.

Opisywane zjawisko jest wynikiem ciekawości wobec tkaniny nie tylko organizatorów wystaw, ale przede wszystkim licznych artystów, którzy chętnie po nią sięgają, traktując ją

jako jedną z wielu możliwych form wypowiedzi. Praktyki artystyczne tak znanych twórców jak El Anatsui, Grayson Perry, Rosemarie Trockel, Andrea Zittel, a z młodszych Michael Beutler, Nicholas Hlobo, Alexandra Bircken i Josh Faught wskazują na zainteresowanie artystów technikami pracy opartymi na rzemiośle. W grupie tej bez wątpienia powinni znaleźć się tacy artyści jak Goshka Macuga i Piotr Uklański, dobrze znani w Polsce, na stałe mieszkający i tworzący za granicą. Mimo że ich sztuka idealnie wpisałaby się w koncepcję wystawy, ich prace nie zostały włączone do projektu, ponieważ mieli niedawno duże wystawy indywidualne w Zachęcie. Wystawa *Splendor tkaniny* – co jest wynikiem obserwacji podobnych praktyk w Polsce – kładzie duży nacisk na uznanie i szacunek dla wartości i jakości artystycznej poszczególnych obiektów, manualnych umiejętności artystów, ich różnorodnych technik i metod pracy. Ważna jest tu próba wpisania tkaniny w tzw. nowe ruchy rzemieślnicze, bardzo silnie zaznaczające swoją obecność w sztuce współczesnej.

Za prekursorki takiego podejścia w polskiej sztuce ostatnich lat należy uznać pracującą w wielu mediach Julitę Wójcik, Anetę Grzeszykowską oraz Katarzynę Józefowicz. Wszystkie one z największą dbałością samodzielnie wykonują swoje prace z zastosowaniem języka, form, narzędzi, a czasem także materiałów przynależnych tkaninie, ale żadna z nich do tej pory nie była łączona z nowymi rzemieślniczymi tendencjami, choć nurt ten obecny jest podskórnie w twórczości każdej z nich.

Wydaje się, że zainteresowanie rękodzielniczymi technikami jest spowodowane tęsknotą za rzemiosłem, materiałem, ręcznym sposobem pracy, jak również wiedzą na temat materiałowznawstwa i technologii produkcji. Jednocześnie ten zwrot w sztuce może wynikać z wyczerpania, znudzenia, ale też ze zbytnej obfitości mediów takich jak wideo, film i instalacja. Skomplikowanie i czasochłonność związana z wykonaniem prac (ręcznie, przemysłowo

lub z pomocą osób trzecich), a z drugiej strony żmudność i monotonia pracy nad tkaniną mogą być alternatywą i jawić się jako wartość w procesie twórczym, którego końcowego efektu nie da się przewidzieć. Zagadnienie to dotyczy produkcji zupełnie różnych w charakterze prac wykonanych specjalnie na wystawę, jak chociażby fotograficzny obiekt Jana Smagi, zrealizowany w oparciu o druk na tkaninie, dywany Leona Tarasewicza i Marzeny Nowak utkane przez Fabrykę Dywanów „Agnella” w Białymstoku czy ręcznie tkane „dywany” dwuosnowowe Jadwigi Sawickiej.

Wystawa, na której obok siebie występują zarówno prace współczesne, jak i historyczne, pokazuje, że trudno jest jednoznacznie zdefiniować, gdzie rozpoczyna się współczesność, a gdzie kończy historia. Granice czasowe nie są ostro zarysowane, dlatego niejednokrotnie prace starsze można pomylić z nowymi. Siłą wielu dawniejszych prac, jak te Wojciecha Sadleya czy Jolanty Owidzkiej, jest ich aktualność i „świeżość”. Czynnikiem decydującym, oprócz znaczeń i treści, jakie ze sobą niosą, jest ich wygląd. Każdą epokę, a nawet dziesięciolecie, cechują odmienne, kulturowe oraz wizualne ramy. Wystawa pokazuje, że w przypadku sztuki tkaniny łatwo jest wpaść w wizualną pułapkę i popełnić błąd. Pojawiają się więc pytania: czy sztuka współczesna powinna wyglądać współcześnie? Czy wizualnie musi odpowiadać duchowi swojego czasu? I wreszcie, czy sztuka może – niezależnie od przeciwności losu i koniunktury na rynku – pozostać w zgodzie z praktyką artystyczną twórców i ich wiarą w sens tworzenia?

## POLSKA SZKOŁA TKANINY

Z IRENĄ HUML ROZMAWIAJĄ MARTA KOWALEWSKA I MICHAŁ JACHUŁA

**MICHAŁ JACHUŁA:** Towarzyszyła pani rozwojowi tkaniny artystycznej, ważnej dziedziny polskiej sztuki od czasów „odwilży”. Jak to się stało, że właśnie w latach 60. XX wieku dziedzina ta zyskała tak dużą popularność?

**IRENA HUML:** Przyczyny były różne, kilka z nich miało zasadnicze znaczenie. Ogólnie sprzyjała temu dynamika sztuki nowego czasu, który przekreślił doktrynę socrealizmu, co pobudziło swobodne poszukiwania twórcze. W tym nurcie znalazła się również tkanina artystyczna. Działo się to za sprawą zarówno zdolnych, pełnych pasji studentów, jak i młodych pedagogów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, absolwentów tej uczelni z okresu przedwojennego. Uczelnia znana była z programu kształcenia w różnych kierunkach specjalistycznych, w tym w dziedzinie tkactwa dekoracyjnego. Profesorowie ci przygotowali swoich studentów do podjęcia ambitnych działań, zaszczepiając im pasję eksperymentowania. Grono to stanowili Eleonora Plutyńska, Anna Śledziewska i Mieczysław Szymański. Każdy z tych pedagogów reprezentował odmienną postawę i stosował inne metody nauczania, przy tym łączyły ich wspólne cechy, szacunek dla staropolskich tradycji, w tym techniki kilimowej, zarówno grzebyczkowej, jak i płochowej, oraz pogłębiała znajomość żywej wówczas twórczości ludowej w tej dziedzinie.

**MARTA KOWALEWSKA:** Czym różniły się poszczególne pracownie i metody nauczania profesorów? Krążą o nich legendy, zarówno te dotyczące procesu powstawania prac, jak i charyzmatycznych osobowości wykładowców.

**IH:** Pracownia Tkaniny Ręcznej Eleonory Plutyńskiej odegrała zapewne wyjątkową

rolę w autorskich poszukiwaniach młodej, powojennej generacji. Była to pracownia, w której sam proces tkania na warsztacie traktowano szczególnie. Stanowił on swego rodzaju misterium tworzenia na krośnie, w czasie którego powstawała praca na podstawie zaledwie dyspozycji, małego szkicu, kreowana autorsko i ze znaczną swobodą, podobnie jak obraz na płótnie. Pani profesor przeniosła tę metodę ze swych doświadczeń w pracy z tkaczkami ludowymi Białostoczczyzny do uczelnianych praktyk i nazywała „metodą z głowy”. Anna Śledziewska wprowadzała studentów w tajniki projektowania raportowych tkanin wykonywanych mechaniczną techniką żakardową, w której sama była mistrzynią. Uczyła precyzji rysunku motywów i uporządkowanej, rygorystycznej kompozycji raportu, wymaganych przy realizacji projektu. Jako wrażliwa kolorystka zwracała uwagę na melanże barw, stanowiące znaczne walory tego rodzaju techniki mającej świetne pierwowzory artystyczne wywodzące się z przedwojennej Spółdzielni Artystów „Ład”. Trzecią pracownię, która poświęcona była gobelinowi, prowadził Mieczysław Szymański. Malarz z profesji i temperamentu, gobeliny i makaty projektował w okresie przedwojennym, otrzymując za nie medale na międzynarodowych wystawach. Wspomniane makaty i ich historia znane są w związku z nieustającym ponawianym sporem o ich sytuację własnościową. Pozostały one do dziś w Stanach Zjednoczonych jako przekaz komisarza Stefana Roppa dla College w Syracuse po wystawie nowojorskiej w 1939 roku. W powojennej ASP profesor Szymański uczący techniki gobelinowej wymagał wielkiej perfekcji w wykonaniu. Niekiedy wadliwie utkane prace trzeba było spruć do miejsca wystąpienia błędów, aby na nowo utkać poprawnie kompozycję.

W jego pracowni najwcześniej pojawiły się także próby i eksperymenty z tworzywami pozatkackimi. Prace studenckie przygotowane pod kierunkiem różnych profesorów, prezentowane na dorocznych wystawach Akademii, mimo indywidualnych różnic budowały niewątpliwą wspólnotę, która okazała się tak czytelna na międzynarodowym forum jako „polska szkoła tkaniny”.

**MJ:** Warto wspomnieć w tym miejscu o Helenie i Stefanie Gałkowskich, przedwojennych absolwentach tejże uczelni, których twórczość wyznaczyła ważny etap w historii polskiej tkaniny.

**IH:** Gałkowsy byli również absolwentami warszawskiej ASP, którą ukończyli przed wybuchem wojny. Czas okupacji niemieckiej spędzili w rodzinnej wsi Heleny, Morawicy, gdzie oprócz ciężkich codziennych zajęć gospodarskich zajmowali się twórczością gobelinową, mimo że istniał zakaz władz niemieckich uprawiania wszelkiej sztuki. Groziło to poważnymi konsekwencjami. Ich tkaniny powstawały więc w ukryciu, na grzebyczkowym warsztacie kilimowym, który stał w stodole. Wykonywali je z jedyńskich dostępnych surowców: z lnu i ręcznie przędzonej wełny miejscowych owiec, farbowanej naturalnymi barwnikami z dębowej kory, cebuli lub orzecha. Tematy prac, na przekór wojnie, były baśniowe, pozornie pogodne lub religijne. Wybitną kolekcję tych tkanin, na owe czasy rewolucyjną, złożoną z kilkunastu stworzonych w czasie okupacji gobelinów, zaprezentowali tuż po wojnie w krakowskim Pałacu Sztuki i później na wielu pokazach. Zamieszkali na stałe w Krakowie, gdzie Stefan Gałkowski został profesorem ASP. Oboje mieli też nadzór artystyczny nad wytwórczością Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego „Wanda”, gdzie powstawały projektowane przez nich tkaniny. Największa ekspozycja ich twórczości miała miejsce

w Warszawie w 1961 roku, a w cztery lata później uczestniczyli oboje w lozańskim Biennale dwoma autorskimi gobelinami *Niobe* i *Potop*, jako prekursorzy polskich gobelinów o kilimowym rodowodzie.

**MJ:** Pani zainteresowanie tkaniną zaczęło się od przygotowania wspomnianej wystawy Gałkowskich w gmachu Zachęty w 1961 roku, której towarzyszył napisany przez panią obszerny tekst w katalogu. Czy ta retrospektywna ekspozycja stała się ważną cezurą w powojennej historii tkaniny polskiej?

**IH:** Istotnie, wystawa Gałkowskich i publikacja z nią związana rozpoczęły moją wielką przygodę z tkaniną, która trwa do dziś. Byłam wówczas tuż po studiach i pracowałam jako asystentka profesora Juliusza Starzyńskiego w Państwowym Instytucie Sztuki. Nie miałam doświadczenia w pracach organizacyjnych na taką skalę. Tymczasem otrzymałam zadanie ambitne – prezentację znanych artystów o wysokiej pozycji, „pierwszych” w naszej tkaninie, którzy reprezentowali już kraj na licznych wystawach zagranicznych. Ich gobeliny znajdowały się w reprezentacyjnych wnętrzach gmachów państwowych, należały do zestawu prestiżowych prezentów dyplomatycznych. Wystawa w Zachęcie miała charakter retrospektywny, zajmowała cały gmach. Były to po części wczesne, po części późniejsze prace, jak zwykle u Gałkowskich o zawołowanej tematyce, przedstawiające alegorie ludzkich słabości i wad. W salach górnych z Matejkowską włącznie prezentowano gobeliny powieszony na ścianach jak obrazy, na parterze gmachu znalazły się cykle szkiców i rysunków o różnej tematyce, niezwiązane z tkaninami, oraz zestawy kilimów wykonanych w spółdzielniach cepeliowskich i dywany według projektów profesora wyprodukowane w fabrykach w Łodzi. Mimo że wystawa zorganizowana



została z rozmachem i eksponowała wiele nowych prac o pogłębionych treściach psychologicznych i alegorycznych, nie przyniosła rezultatów, jakich oczekiwali twórcy i nie stała się artystycznym wydarzeniem jak krakowska wystawa sprzed kilkunastu laty. Za rok miała już wystartować młoda tkanina polska na I Biennale w Lozannie, zmieniał się klimat sztuki, mimo licznych wartości tradycyjne kompozycje odchodziły w cień, oddając pole abstrakcji zarówno lirycznej, jak i geometrycznej oraz głębokim reliefowym fakturom, prześwitom, festonom i innym nieznanym wcześniej propozycjom. Twórczość Gałkowskich pozostała jednak klamrą spinającą „dawne i nowe”, ważnym ogniwem w dokonaniach rodzimej sztuki włókna. Można im przypisać podobne zasługi dla polskiej tkaniny drugiej połowy XX wieku, jakie miał Jean Lurçat dla przekształcenia francuskiego gobelinu.

**MK:** Różne podejście do tkaniny w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w pracowniach indywidualnych artystów było bez wątpienia ważne, ale zapewne nie było to jedyną przyczyną sukcesów polskich artystów na arenie międzynarodowej?

**IH:** Rola akademii była bardzo istotna, ale nie tylko uczelnie i studia ukształtowały tę młodą generację, która podejmowała naukę w powojennych czasach. Było to głównie pokolenie zbyt wcześnie dojrzałego dzieciństwa lub które osiągnęło młodość w latach wojny. Często, w wyniku losowych wydarzeń, nie miało ono dostępu do nauki. Możliwość studiowania stała się więc wartością samą w sobie, a twórczość sposobnością do odreagowania tragicznych przeżyć, oderwania się od nich i ujawnienia emocji na innej płaszczyźnie. Postawę tych studentów cechowała zachłanność w zdobywaniu umiejętności, poszukiwanie swojej tożsamości,

a równocześnie młodzieńczy bunt, który stał się impulsem do eksperymentowania. Tematy wojenne bliskie realizmowi rzadko pojawiały się w pracach tkackich tej generacji, chociaż ich reminiscencje były dość czytelne. Czasem mówiły o tym jednoznacznie tytuły, jak gobelinu Wojciecha Sadleya *Oświęcim*, inne były mniej dosłowne, chociaż owe *Cisze*, *Muzyki* czy *Drzewa* mogły wyrażać potrzebę wyciszenia i kontemplacji.

Jednak, żeby zaistnieć „tu i teraz”, musiał powstać szczęśliwy splot okoliczności, a złożyło się nań kilka ważnych wydarzeń zaistniałych równocześnie. Najważniejszym z nich stało się zorganizowanie w 1962 roku pierwszego Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, mającego być świętem gobelinu w stylu szkoły francuskiej. Wśród zaproszonych artystów z krajów Europy Zachodniej, obok dominujących autorów z Francji i Szwajcarii, znaleźli się, pozostający w kręgu francuskiego gobelinu odrodzonego przez Jeana Lurçata, twórcy z Austrii, Belgii, Hiszpanii, Portugalii, ale też Anglii, Szwecji, Niemiec i Holandii czy Kanady, Stanów Zjednoczonych, a także z Japonii. Do prezentacji zaproszono także autorów spoza uchylonej już nieco „żelaznej kurtyny”, czyli z krajów demokracji ludowych, ówczesnej Czechosłowacji, Jugosławii, Rumunii, Węgier i Polski. Zaproszenia do udziału w tej i następnych ekspozycjach w Lozannie zdecydowały o dalszym toku zdarzeń w życiu artystycznym form tkackich o nowym wyrazie plastycznym, nie tylko w naszym kraju.

**MK:** Szczególną rolę dla promocji polskiej sztuki włókna za granicą odegrali Krysztyna Kondratiukowa oraz Szwajcarzy Pierre Pauli i André Kuenzi. Co zawdzięczamy tym entuzjastom tkaniny, którzy od początku lat 60. aktywnie organizowali wystawy, pisali i działali na rzecz rozwoju tej dziedziny?



**IH:** W promocji naszych artystów główną rolę odegrało zaledwie kilkoro entuzjastów, byli wśród nich dwaj Szwajcarzy: współorganizator i główna postać Biennale, grafik, a przede wszystkim marszand Pierre Pauli oraz propagator nowych zjawisk w tkactwie, krytyk, historyk sztuki i dziennikarz André Kuenzi. To on zapewne pierwszy użył w swoim tekście terminu „polska szkoła tkaniny”. Ze strony polskiej największe zasługi miała Krystyna Kondriatukowa, założycielka i pierwsza dyrektorka Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. Zaproszenie do udziału w Biennale, podobnie jak do innych stolic Europy Środkowo-Wschodniej, wysłano również do Warszawy. Czy mogła mieć na to wpływ wcześniejsza wizyta Jeana Lurçata przed kilku laty w Krakowie, kiedy to być może miał okazję zobaczyć gobeliny Heleny i Stefana Gałkowskich, trudno stwierdzić. W każdym razie zaproszenie wystosowano. Z przysłowiowej „szuflady” Ministerstwa Kultury i Sztuki wydobyła je wspomniana Krystyna Kondriatukowa i dołożyła wszelkich starań, by udział naszych artystów mógł dojść do skutku. Udało się pokonać ekstremalnie trudne wymagania regulaminowe, opiewające na minimum 12 metrów kwadratowych powierzchni tkaney dla każdej z prac, a także inne liczne kłopoty. U nas brak było choćby warsztatów tkackich o odpowiedniej szerokości, a przy tym wełna podlegała reglamentowaniu i miała wysoką cenę.

**MK:** Jak to się stało, że wszystkie te trudne warunki zostały spełnione w niełatwych czasach gomułkowskiej rzeczywistości, a prace powstały i pojechały do Lozanny, by zawisnąć w salach Muzeum Kantonalnego?

**IH:** Krystyna Kondriatukowa zdobyła ministerialne stypendia dla autorów, przeznaczone na pokrycie kosztów materiałów w zamian za pozostawienie tkanin w kolekcji

Muzeum Historii Włókiennictwa. Utkane na mniejszych warsztatach zostały głównie skonstruowane z zeszytych ze sobą mniejszych części, co pozwoliło osiągnąć wymagane 12 metrów kwadratowych jednolitej powierzchni tkaney. Tymi pierwszymi, o różnych formatach prostokątnych w poziomie i pionie, były reprodukowane w katalogu kompozycje Jolanty Owidzkiej *Cisza*, Anny Śledziewskiej *Drzewa*, Ady Kierzkowskiej *Muzyka*, Wojciecha Sadleya *Oświęcim*, szpaler *Kompozycja białych form* Magdaleny Abakanowicz. Poza katalogiem znalazły się prace Zofii Butrymowicz i Krystyny Wojtyny-Drouet. Rewolucją stał się szczególnie szpaler Abakanowicz o rzeźbiarskim reliefie, wykonany po części ze sznurów bawełnianych uzupełnionych połyskliwym jedwabiem i nieuprzedzonym runem owczym. Pozostałe obiekty także wywołały sprzeciw zwolenników tradycji ze względu na zastosowanie pokrewnej techniki kilimowej i grubej, ręcznie przędzianej owczej wełny o żywej fakturze, diametralnie odbiegającej od używanych we francuskiej szkole gobelinowej cienkich, mocno skręconych włókien wełnianych tworzących powierzchnie precyzyjnie odtwarzające kartony malarskie. Następne ekspozycje utrwalały nowatorską pozycję polskiej szkoły tkaniny, która zyskiwała coraz powszechniejsze uznanie i równocześnie stawała się inspiracją dla twórców z innych krajów.

**MJ:** Czy mogłaby pani szerzej opowiedzieć o tych nowatorskich surowcach stosowanych przez polskich twórców?

**IH:** Zapewne pierwsze miejsce wśród nowo wprowadzanych u nas materiałów zdobył sizał, włókno z liści agawy, używane w Zegludzie morskiej do wyrobu lin okrętowych. We współczesnym tkactwie znaczenie miała nie tyle jego wytrzymałość, ile sprężystość, chropowata i włosowata natura nierówno

skręconych sznurków oraz szlachetne odcinienie szarości i możliwość barwienia na dowolne kolory. Nie bez znaczenia dla popularności pozostawała niska jego cena, istotnymi wadami natomiast były ostrość włókien, wyjątkowo uciążliwa w pracy, i znaczny ciężar tego surowca, dający o sobie znać zwłaszcza przy dużych obiektach, takich jak „abakany”. Wybitne osiągnięcia w tkaninach z sizalu o głębokim reliefie miała Maria Teresa Chojnacka, zafascynowana tym materiałem. W oparciu o wszechstronną wiedzę na temat różnorodności splotów, stworzyła własną, wyrazistą technikę, nadając pracom niepowtarzalny wyraz plastyczny. Reprezentowały one polską szkołę włókna na licznych wystawach, z lozańskim Biennale włącznie.

Oprócz sizalu porównywalną, a może większą popularność zdobyły nieco później tworzywa sztuczne, zarówno w postaci włókien, jak i całych elementów pochodzących z odrzutów produkcyjnych. Jest to obszerny temat do poruszenia, może przy innej okazji, gdyż jest luźniej powiązany z pojęciem „polskiej szkoły tkaniny”. Kiedy nastała moda na ekologię, zaczęto preparować rodzime włókna, np. z pokrzyw czy innych roślin, oraz ręcznie czerpany papier.

**MK:** Polskie gobeliny nowego typu prezentowane na wystawach za granicą były źródłem inspiracji dla artystów z innych krajów i rozpoznawalną „marką”, zaświadczać o nowej jakości i dynamizmie polskiej sztuki. Ciekawi mnie, czy termin „polska szkoła tkaniny” przyjętą się szerzej, a jeśli tak, to od kiedy?

**IH:** Termin ten, jak wspomniałam, w odniesieniu do tkaniny najpierw pojawił się w krytyce szwajcarskiej w recenzji André Kuenziego i z różną częstotliwością stosowany był w innych krajach. Nie potrafię dokładnie sprecyzować, kiedy zaczęto go używać w Polsce, ale zapewne

dość wcześniej jako bardzo atrakcyjnego propagandowo i nawiązującego do znanego w świecie określenia „polska szkoła plakatu”. Inspiracje rewolucyjną formą nowej szkoły w tkaninie pojawiły się wkrótce po pierwszym Biennale w Lozannie, chociaż początkowo tylko u nielicznych artystów „buntowników” z krajów zachodnich. Szybko jednak tendencje te zyskiwały nowych zwolenników. Na drugim Biennale prace utrzymane w tego typu konwencji wystawiała już Jagoda Buić z Jugosławii, stając się na kolejnych wystawach prawdziwą konkurencją dla Magdaleny Abakanowicz w nowatorskich, a zwłaszcza przestrzennych rozwiązaniach. Trzecia edycja Biennale w Lozannie przyniosła coraz liczniejsze prace nowego typu. Należały do nich obiekty Wilhelminy Fruytier i Hermana Scholtena z Holandii, Marietty Rousseau z Kanady, Kaisy Melanton ze Szwecji i innych odważnych, oprócz naszego zespołu, można powiedzieć, że rozszerzonego o Józefa Jaremę, polskiego malarza, brata Marii Jaremy, aktualnie mieszkającego we Francji.

**MK:** Czy to właśnie tkaniny przestrzenne stały się wyróżnikiem „polskiej szkoły tkaniny”?

**IH:** Najbardziej charakterystycznymi dla tej szkoły stały się raczej obiekty o wyrazistej, kontrastowej fakturze, powstające z różnych tworzyw, często nieklasycznych. Formy pełnoprzestrzenne znalazły się dopiero na IV lozańskim Biennale w 1969 roku, kiedy głośno już było o polskich osiągnięciach. Takie tkane konstrukcje oderwane od ścian, przybierające formę rzeźbiarską, zaprojektowały równocześnie Jagoda Buić i Magdalena Abakanowicz. Terminologia dla tego typu obiektów dopiero powstawała. Najczęściej zwano je tkaninami wiszącymi (*wall hangings*), formami przestrzennymi,

bądź rzeźbą tkacką czy rzeźbą miękką (*soft sculpture*), niekiedy także stereoformami. Jednak wyjątkową popularność osiągnął termin „abakan”, utworzony od nazwiska polskiej artystki i zainspirowany tytułem jej pracy prezentowanej w Muzeum Kantonalnym w 1967 roku. W dwa lata później, kiedy pokaz V Biennale eksponowano gościnnie w warszawskiej Zachęcie, został rozpisany w prasie konkurs na nazwę dla kompozycji przestrzennych. Zwyciężył „abakan” i wszedł na stałe do słownictwa.

**MK:** Wróćmy do kwestii znaczenia „polskiej szkoły tkaniny” na świecie. Istotną rolę w propagowaniu nowej sztuki włókna odegrały liczne wystawy.

**IH:** Nie tylko w Lozannie lansowano nowy gatunek kreacji. Organizowano coraz więcej ekspozycji tkaniny reliefowo-przestrzennej w różnych ośrodkach w Europie i na innych kontynentach, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Nieco później kolekcje polskich tkanin, już ze zbioru Muzeum Historii Włókiennictwa zaczęła prezentować Krystyna Kondratiukowa na wystawach objazdowych we wschodniej i środkowej części Europy, ze Związkiem Radzieckim włącznie. Szczególnym echem odbiły się one na Litwie i w pozostałych krajach nadbałtyckich, gdzie ich wpływy okazały się znaczne. Tego typu prezentacje odbywały się również w innych państwach demokracji ludowych we wschodnim Berlinie, Pradze, czy Budapeszcie. Wszędzie cieszyły się dużym zainteresowaniem. Gościły je muzea lub Polskie Ośrodki Kultury jako pokazy zbiorowe, z czasem coraz częściej także indywidualne, w ramach umów międzynarodowych o wymianie kulturalnej.

**MJ:** Czy państwo polskie poza organizowaniem wystaw patronowało rozwojowi tkaniny w inny sposób?

**IH:** Oczywiście, rola mecenatu państwa była zasadnicza (był on *de facto* jedyny), oficjalnie zadekretowana w programie polityki kulturalnej jako forma opieki nad sztuką. W niektórych latach ta opieka niestety należała do uciążliwych, zwłaszcza w przypadku malarstwa czy rzeźby, w tkaninie była mniej obligatoryjna, chociaż także we wczesnych latach PRL-u preferowano tu figurację i tematykę socjalistyczną. Początkowo prace tkackie prezentowano na wystawach wspólnych z innymi obiektami sztuki współczesnej, zwłaszcza z sekcji Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej. Autonomia była zdobywana stopniowo wraz ze wzrostem zainteresowania i sukcesami za granicą. Oprócz eksponowania w galeriach rozsianych po kraju, głównie sieci Biura Wystaw Artystycznych, patronat państwa wyrażał się w dokonywanych systematycznie od lat 60. zakupach dla muzeów, które rozpoczynały tworzenie kolekcji współczesnych gobelinów. Wcześniej ich głównym nabywcą były różne instytucje kupujące je np. do urządzanych wnętrz reprezentacyjnych. Wśród tych instytucji pierwsze miejsce zajmowały Urząd Rady Państwa i Ministerstwo Spraw Zagranicznych, nabywające je także z przeznaczeniem na prezenty dyplomatyczne dla ważnych osobistości i delegacji odwiedzających Polskę. Wiadomo np. że gobeliny Gałkowskich należały do repertuaru tego typu подарunków i że jeden z nich otrzymał Ilia Erenburg w 1948, inny przekazano angielskiej delegacji dla Elżbiety II. Wręczano je również przywódcom różnych państw. W patronat nad współczesnym gobelinem figuralnym zaangażowało się również Muzeum Sportu, Ministerstwo Obrony Narodowej i Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Organizowano więc konkursy i wystawy, których tematyka wiązała się z olimpiadami sportowymi czy wydarzeniami historycznymi polskiego oręża. Prace te

i inne, których autorami było wielu znanych twórców, a nabywane przez MON, stworzyły poważną kolekcję Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Warto by jeszcze dla dopełnienia obrazu wspomnieć o nurcie „klasycznej” tkaniny z wełny i lnu, powstającej na warsztatach tkackich licznych spółdzielni należących do „Cepelii”, instytucji utworzonej w 1949 roku jako Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, teoretycznie spółdzielcza, w rzeczywistości pod egidą państwa, z wyznaczonym planem produkcji. Ta wytwórczość, w znacznej mierze kilimowa, przeznaczona była na rynek zagraniczny i dla Polonii oraz rodaków odwiedzających kraj. Wzornictwo tych tkanin nawiązywało do tradycji, czyli motywów ludowych i kompozycji dworskich przetworzonych przez współczesnych projektantów o akademickim wykształceniu.

**MK:** Jakie, pani zdaniem, są powody ponad dwudziestoletniej stagnacji w dziedzinie tkaniny, która swego czasu miała na koncie tak wybitne osiągnięcia? Czy wyczerpała się jej formuła? W książce *Współczesna tkanina polska* wspomina pani, że od końca lat 70. przez następne dziesięciolecia zainteresowanie tym medium stopniowo spadało.

**IH:** Powody były na pewno różne, myślę, że przede wszystkim wyczerpała się pasja eksperymentowania z tworzywem czy warsztatem i zabrakło nowych tego typu impulsów. Wskazywał na to także „sejsmograf” Izański, w kraju zaś narastające wrzenie polityczne nie sprzyjało podtrzymywaniu dotychczasowej popularności. Sztuka włókna nie podejmowała aktualnej tematyki (ta zaczęła się pojawiać dopiero w gobelinach odwzorowujących fotografie reporterskie ze strajków czy innych wydarzeń) i nie wносиła nowych rozwiązań plastycznych. Opadająca fala zainteresowania wyrażała się nie tylko w ograniczeniu zamówień, a później

w braku zakupów państwowych i prywatnych. Zmniejszała się liczba organizowanych wystaw, przestawano więc pisać i coraz mniej było publikowanych recenzji i innych tekstów o tkaninie. Wreszcie zabrakło pism systematycznie poświęcających swe łamy tej problematyce, telewizyjnych i radiowych audycji. Mimo trwającej działalności artystów, od początku lat 90. coraz rzadziej o niej informowano, nawet wiadomości o zdobywanych nagrodach i wyróżnieniach nie docierały do opinii publicznej, co zacierało obraz sukcesów tej dziedziny twórczości we współczesnej panoramie sztuki polskiej.

**MJ:** Wspomniana książka *Współczesna tkanina polska* oprócz tego, że jest fascynującym i bogato ilustrowanym wydawnictwem, według mnie stanowi gotowy scenariusz wystawy. Czy nie miała pani pokusy, aby spełniła ona też taką rolę?

**IH:** Raczej nie. Książka, jak widać z perspektywy czasu, była podsumowaniem mojej wieloletniej przygody z tkaniną, rozpoczętej wspomnianą już wystawą Gałkowskich. Obecnie jest swoistym dokumentem fenomenu polskiej tkaniny i osiągnięć na międzynarodową skalę oraz wygasania „mody” na wyjątkowość czy oryginalność. Publikacja ukazała się w momencie wielkich napięć politycznych w maju 1989 roku tuż przed pamiętnymi wyborami do sejmu, które zmieniły bieg wydarzeń w kraju. Niewiele osób, poza środowiskiem artystów uprawiających tę dziedzinę sztuki, interesowała wówczas wiedza zawarta w książce. Ponadto prywatyzacja wydawnictwa sprawiła, że wycofało się ono wkrótce z umowy opublikowania jej trzech obcojęzycznych edycji – francuskiej, angielskiej i niemieckiej, już przygotowywanych do druku – a duży nakład w języku polskim został przeceniony. Myślę, że książka po prostu nie urodziła się pod szczęśliwą gwiazdą i nie dotarła do wielu

zainteresowanych, ale stanowi dokument określonej epoki. Późniejsze lata przyniosły także wiele nowych zjawisk w polskiej sztuce włókna i liczne sukcesy twórców kolejnych generacji, godne prezentacji w następnych publikacjach, zwłaszcza, że wraca do łask ten rodzaj twórczości. Obecna wystawa w Zachęcie jest zapewne zapowiedzą tego nowego impulsu w naszym kraju. Gorąco życzę, by tak się stało.

## HISTORIA REWOLUCJI

MARTA KOWALEWSKA

„Tkanina jutra narodziła się w Polsce” – głosił tytuł entuzjastycznego artykułu w „Gazette de Laussane” z kwietnia 1963 roku<sup>1</sup>. W centrum zainteresowania zagranicznych odbiorców znalazła się grupa mało wówczas znanych warszawskich twórców. Prezentująca ich prace, zorganizowana przez Szwajcarów wystawa *Współczesna tkanina polska*, przez dwa lata gościła w wielu europejskich muzeach (m.in. w Mannheim, Dortmundzie, Hamburgu, Düsseldorfie, Kolonii, Eindhoven, Arnhem, St. Gallen). A był to dopiero początek wieloletniego triumfu polskiej sztuki włókna. Warto przyjrzeć się bliżej jednemu z najbardziej znaczących osiągnięć polskiej sztuki na świecie – „polskiej szkole tkaniny”, której realizacje odmieniły oblicze tego artystycznego medium.

W 1962 roku odbyło się I Międzynarodowe Biennale Tkaniny w Lozannie, pomyślane jako forum prezentacji aktualnych tendencji w tej dziedzinie. W pierwszej połowie XX wieku w różnych ośrodkach Europy widoczne było odradzające się zainteresowanie tkaniną gobelinową, obierano jednak różne drogi jej odnowy. Na lozańskich konfrontacjach wyróżniły się dwa odmienne sposoby traktowania materii tkackiej. Prace w stylu gobelinu francuskiego, choć w nowoczesnej formie, wyrastały z wielowiekowej tradycji tapiserii. Polscy artyści natomiast przyciągnęli uwagę mediów i krytyków sztuki, prezentując szorstką świeżość nowych idei.

Tkanina francuska znalazła swego entuzjastę i reformatora w osobie Jeana Lurçata (1892–1966), wszechstronnego twórcy wypowiedziającego się również w malarstwie, grafice, ceramice, a nawet formach biżuteryjnych. Jednak to właśnie intensywne wysiłki zmierzające do odrodzenia tkaniny artystycznej przyniosły mu rozgłos i zasłużoną sławę. Kiedy zainteresował się tą formą wyrazu w 1916 roku, wciąż żywa była tradycja XIX-wiecznych manufaktur, charakteryzująca się możliwie najwierniejszym

przenoszeniem na język tkacki malarskich pierwowzorów. Używanie w tapiseriach ogromnej liczby kolorów (ponad 14 tysięcy)<sup>2</sup> sprawiało, że osiągnano niezwykle stopień perfekcji i malarskości, naśladowując nawet smugi farby. Wirtuozeria wykonania sprzyjała powielaniu dawnych konwencji przy jednoczesnym nierespektowaniu specyfiki włókna. Lurçat szukał sposobów odnowy i popularyzacji gobelinu, w czym pomocą miała m.in. redukcja kosztów jego realizacji przez ograniczenie gamy barwnej użytego surowca oraz powiększenie splotu.

Odmienne działania w celu unowocześnienia języka tkaniny podjęła Marie Cuttoli, właścicielka galerii, prowadząca również pracownię tkacką. Zaprosiła ona do współpracy wybitnych artystów (jak Raoul Dufy, Fernand Léger, George Braque, Pablo Picasso czy Joan Miró). Odnowy tkaniny upatrywała w transpozycji języka sztuki nowoczesnej w obszar działań tkackich. Większość twórców, tłumacząc malarskie wizje na język tkaniny, nie rozumiała dobrze tego języka i nie wykorzystywała w pełni jego właściwości. Takie podejście powodowało wrażenie, że powstają kolejne repliki obrazów. Lurçatowi nie o to jednak chodziło. Wydarzeniem kluczowym, które przekonało go do słuszności podjętej drogi było zobaczenie w 1938 roku w Angers monumentalnej średniowiecznej tkaniny przedstawiającej sceny z Apokalipsy św. Jana. Dzięki temu odkryciu zmienił postrzeganie tkaniny traktowanej zarówno jako osobna dziedzina sztuki, jak i w relacji z przestrzenią architektoniczną<sup>3</sup>.

Głęboka symbolika biblijnych obrazów osadzonych w XIV-wiecznych realiach zachwycała artystę głębią przekazu. Różnorodność scen skomponowanych przy użyciu zaledwie 24 tonów kolorystycznych ujmowała klarownością rysunku, a wełniane sploty o widocznej gęstości w niczym nie przypominały gładkich powierzchni XIX-wiecznych gobelinów. Suma



wcześniejszych doświadczeń i wrażenie wywołane przez *Apokalipsę* z Angers wpłynęły na sformułowanie zasad odnowy sztuki gobelinu we Francji. U podstaw tej odnowy znalazło się zarzucenie kopiowania malarstwa, zespolenie tkaniny z architekturą i przestrzenią ekspozycji, monumentalny charakter realizacji. Tkanina miała stać się realizacją wizji artystycznej i zerwać z czystą dekoracyjnością. Założenia te determinowały także zmiany w technice wykonania. Artysta pełnił jedynie rolę autora projektu kompozycji, realizację pozostawiając wyspecjalizowanym rzemieślnikom. Aby jednak udoskonalić sposób komunikacji, Lurçat opracował system kartonów numerycznych. Twórca wykonywał czarno-biały projekt w skali 1:1, z oznaczonymi numerycznie polami odpowiadającymi kolorom z gamy ograniczonej do 42 barw. Dzięki temu zabiegowi tkaniny zyskały na jaskrawości, a zestawienia kolorystyczne na kontraście. Zastosowanie grubszego przędzy, oprócz nadania tkaninom mięsistości, miało też ogromny wpływ na obniżenie kosztów produkcji<sup>4</sup>.

Tkanina inspirowała wielu twórców. Dla jednych stała się wiodącą dziedziną ich aktywności plastycznej i ci realizowali kompozycje bliskie realizmowi, surrealizmowi czy kubizmowi. Inni, jak Le Corbusier, Fernand Léger, Jean Arp, Auguste Herbin, Wassyl Kandinsky i Sophie Taeuber-Arp, włączyli tapiserię w obszar swoich zainteresowań. Nie wszyscy artyści korzystali z kartonów numerycznych, tak więc choć tkaniny cechowała współczesna stylistyka, nie zyskały autonomii, a ich twórcy nie wykorzystywali w pełni właściwości techniki i materiału.

Dzięki zabiegom Lurçata, jego licznym podróżom, prelekcjom (wygłosił odczyty w Warszawie i Krakowie w 1951 roku)<sup>5</sup>, a także kolejnym wystawom, nowy typ gobelinu francuskiego zyskał dużą popularność na świecie. „Jestem komiwojażerem tkaniny” – zwykł mawiać o sobie główny inicjator tych przemian<sup>6</sup>. Ukoronowaniem jego działań i wysiłków stało się powstanie Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) w Lozannie, a sławę tej

organizacji przyniosły kolejne, organizowane w latach 1962–1995, Międzynarodowe Biennale Tkaniny. Ta cykliczna impreza – przez cały czas swego istnienia najważniejsze wydarzenie w tej dziedzinie – pozwalała na konfrontację twórczych postaw artystów z różnych stron świata, posługujących się tym medium.

Ze względu na wysoką pozycję w międzynarodowym środowisku artystycznym, jedną z czołowych postaci w CITAM stał się Lurçat, lecz powstanie tej organizacji należy wiązać również z charyzmatyczną postacią grafika, Pierre’a Pauliego (1916–1970). Jego zapał w propagowaniu sztuki tkackiej i duża liczba podejmowanych inicjatyw odegrały ważną rolę w formowaniu współczesnego języka tej dyscypliny w II połowie XX wieku. Od początku powstania CITAM aż do swojej śmierci pełnił on funkcję komisarza lozańskich Biennale, od 1961 roku kuratora Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Lozannie oraz wiele innych funkcji związanych z działalnością wystawienniczą i promocją sztuki. Wraz z żoną, Alice Pauli, właścicielką jednej z lozańskich galerii, zawsze żywo interesowali się wielorakimi dziedzinami sztuki współczesnej, chętnie wspierając nowe zjawiska i utalentowanych młodych twórców. Dzięki przyjaźni z Lurçatem bliskie były im również zagadnienia związane z ruchem odnowy tkaniny. Margarite Magnenat, bliska przyjaciółka Paulich, wspomina: „To za namową Jeana Lurçata, który powiedział Alice i Pierre’owi Paulim, co dzieje się w Europie Wschodniej w dziedzinie tkaniny, wyruszyli do Warszawy. Odkryli innowacyjne i ważne prace artystów, które zrobiły na nich wielkie wrażenie. Odwiedzili Marię Łaszkiwicz w jej pracowni, i jej studentkę Magdalenę Abakanowicz, która korzystała z krosna swojej nauczycielki. Nawiazali cenny kontakt także z innymi artystami. [...] W tym samym czasie odwiedzili kilka pracowni w Czechosłowacji i Jugosławii i tam również odkryli nowatorskie prace. Po powrocie do Szwajcarii podzielili się swoimi odkryciami z Jeanem Lurçatem, który był zainteresowany nowymi formami, jakie przybierała tkanina.



To doprowadziło do powstania CİTAM (1961), a wkrótce Biennale Tkaniny pod patronatem władz Lozanny. Pierre Pauli kontynuował swoje szczególne zainteresowanie pracami polskich artystów i zachęcał ich do dalszych poszukiwań. W podróży towarzyszyła mu żona i André Kuenzi, znany krytyk sztuki. To pozwoliło na owocną wymianę prowadzącą do odnowienia tkaniny, szczególnie podczas Biennale, i wzrostu zainteresowania tą dziedziną<sup>7</sup>.

Cytowany fragment rzuca nowe światło na wydarzenie sprzed pół wieku, ukazując kontakt z polską sztuką lat 60. jako impuls do powstania CİTAM, ale i do organizacji samego Biennale. Alice Pauli, zapytana o pierwszą wizytę w Polsce (w 1959 roku), wspomina postać Ryszarda Stanisławskiego, późniejszego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>8</sup>. Wiedza i kontakty Stanisławskiego niewątpliwie umożliwiły nawiązanie współpracy Szwajcarów z wieloma polskimi twórcami. Oprócz prac artystów związanych z Biennale, w przestrzeniach lozańskich Galerie Alice Pauli zagościły również realizacje Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Jerzego Tchórzewskiego, Rajmunda Ziemskiego, Tadeusza Kantora, Henryka Musiałowicza i Zbigniewa Makowskiego.

Atmosfera kulturalna w Polsce lat 60. była wielkim zaskoczeniem dla gości z Zachodu. Kuenzi wyraża swój zachwyt w cytowanym na początku tekstu artykule z 1963 roku: „Trudno jest sporządzić bilans kulturalny po spędzeniu kilku dni w Polsce, ponieważ jest to kraj przebogaty i działalność artystyczna ma tu niezwykle intensywny charakter. [...] Wkład artystów polskich w sztukę współczesną jest równie wielki w dziedzinie teatru, literatury i poezji, jak i malarstwa, grafiki i tkactwa. Można powiedzieć, że powstaje tu więcej interesujących rzeczy niż w Paryżu. Nie wspominając o teatrze Laboratorium Grotowskiego, Polska ma setkę teatrów wystawiających rocznie ok. 460 premier”<sup>9</sup>.

Pod wpływem wizyty w Polsce Pierre Pauli postanowił przekonać burmistrza Lozanny Georgesa-André Chevalaza do stwo-

żenia w Szwajcarii międzynarodowych cyklicznych spotkań artystów zajmujących się tkaniną. CİTAM powstało 2 czerwca 1961 roku<sup>10</sup>. Program stowarzyszenia obejmował szeroki zakres działań, począwszy od zbudowania platformy spotkań i wymiany doświadczeń twórców, poprzez aktywną działalność wystawienniczą, jak też tworzenie własnych warsztatów ściśle współpracujących z akademiami sztuk pięknych. W planach znalazło się również ufundowanie centrum naukowego gromadzącego publikacje dotyczące historii tkactwa, połączonego z biblioteką i archiwum. Tak szeroko zakrojone inicjatywy okazały się trudne w realizacji. Najbardziej nośną okazała się idea międzynarodowych prezentacji sztuki włókna, dzięki którym Lozanna stała się niekwestionowaną stolicą tkaniny artystycznej. Charyzmatyczna osobowość Jeana Lurçata, jego sława i międzynarodowe przyjaźnie sprawiły, że miał on niewątpliwie wpływ na kształt regulaminu lozańskich Biennale. Marzył, aby stały się one forum triumfu odrodzonego gobelinu opartego na wypracowanych przez niego zasadach. Zapis w regulaminie, że tkaniny biorące udział w ekspozycji mają mieć powierzchnię minimum 12 metrów kwadratowych, dobitnie pokazywał, że oczekiwano tkanin monumentalnych powiązanych z architekturą. Takie myślenie o tkaninie przyciągnęło z pewnością Le Corbusiera. We wstępie do katalogu I edycji Biennale przyrównywał on współczesną tkaninę do malarstwa ściennego nomadów. Wydarzeniu lozańskiemu nadano niezwykle rozmach. W skład Komitetu Organizacyjnego wchodziło 15 dyrektorów i komisarzy europejskich instytucji kulturalnych, szkół i muzeów. Poprzez ambasady poszczególnych krajów zostały rozesłane oficjalne zaproszenia. Zgłoszenia napłynęły z 17 państw Europy, Azji i Ameryki. Uroczysta inauguracja miała nastąpić już w czerwcu 1962 roku.

Rolę organizatora polskiego działu na pierwszym z lozańskich spotkań powierzono Krystynie Kondratiukowej, dyrektorce powstałego w Łodzi w styczniu 1960 roku Centralne

Muzeum Historii Włókiennictwa. Do oficjalnej reprezentacji kraju należeli: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley i Anna Śledziewska. Dodatkowe dwie prace, autorstwa Marii Łaskiewicz oraz Krystyny Wojtyny-Drouet, dotarły drogą nieoficjalną do Lozanny, w walizce Kondratiukowej. Szwajcarzy z początku sprzeciwiali się ich prezentacji, jednak skapitulowali pod wpływem entuzjazmu dyrektorki muzeum. Prace nie znalazły się w katalogu, ale można je było oglądać w przestrzeniach publicznych w Lozannie.

Realizacja prac o tak dużym formacie stanowiła dla polskich twórców spore wyzwanie. W czasie wojny wiele warsztatów tkackich uległo zniszczeniu, brakowało więc zaplecza technicznego. Odczuwano również niedobór surowców niezbędnych do wykonania tak monumentalnych tkanin, nie wspominając o braku odpowiednich funduszy. Realizacja nie byłaby możliwa, gdyby nie zapał i pomysły Kondratiukowej. Krystyna Wojtyna-Drouet wspomina: „Wspomagała nas. Barwnie opowiadała o swoich wizytach w Ministerstwie Kultury, gdzie również strojem i zachowaniem wywierała na urzędnikach wrażenie na tyle skuteczne, by pozyskiwać pieniądze na realizację naszych artystycznych wizji. Bez jej pomocy nie byłabym w stanie kupić wełny na gobelin”<sup>11</sup>. Potwierdzają to relacje innych „lozańczyków”. Dzięki determinacji Krystyny Kondratiukowej Ministerstwo Kultury i Sztuki przekazało Centralnemu Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi fundusze na realizację i transport dzieł, dzięki czemu prace zakupiono od artystów zanim powstały. Strona polska bardzo poważnie potraktowała przygotowania do wystawy. Władzy socjalistycznej zależało na jak najlepszym zaprezentowaniu się na forum międzynarodowym, dlatego wydano katalog w języku francuskim *Les tissus polonais artistiques contemporains* z tekstem Kondratiukowej i reprodukcjami prac nie tylko prezentowanych na Biennale artystów<sup>12</sup>. Była to jedyna „narodowa”

publikacja rozdawana za darmo w trakcie trwania wystawy. Janusz Pasierb w korespondencji dla „Tygodnika Powszechnego” napisał: „Mówi się nieraz, że artyści i ludzie parający się sztuką nie mają głowy na karku, zwłaszcza, jeśli idzie o zagadnienia praktyczne. Okazuje się jednak, że mają ją nieraz na bardziej odpowiednim miejscu niż wielu zawodowych menażerów. Tak jest na szczęście w wypadku ekspozycji polskiej na lozańskim i Biennale Tkaniny Artystycznej. *Vivant sequentes!*”<sup>13</sup>.

Pomimo znacznego wsparcia ze strony władz artyści mieli kłopoty z pozyskaniem odpowiednich materiałów do realizacji prac. O ile dążenie do obniżenia kosztów w przypadku gobelinów we francuskich manufakturach zapoczątkowało ograniczenie gamy barwnej i zwiększenie objętości używanej przędzy wełnianej, tak w warunkach polskich brak surowców determinował poszukiwania alternatywnych, tańszych i bardziej dostępnych materiałów. Jednak próby zastąpienia wełny innym rodzajem włókna nie byłyby możliwe bez odbiegającego od tradycyjnego podejścia do tkaniny jako takiej i wcześniejszych eksperymentów w tej dziedzinie. Warto podkreślić, że wszyscy twórcy biorący udział w I edycji Biennale wywodzili się ze środowiska warszawskiej ASP, a jego osiągnięcia nawet poza granicami Polski uznawano za najbardziej awangardowe. To dzięki wybitnym osobowościom profesorów: Eleonory Plutyńskiej, Mieczysława Szymańskiego i Anny Śledziewskiej, którzy zaszczepili w wychowankach umiłowanie tworzywa i pełne swobody podejście do tkaniny jako formy wyrazu plastycznego, ich uczniowie tworzyli dzieła nowatorskie w charakterze, o niezwykłej sile przekazu. Źródłem odnowy tkaniny, podobnie jak to się działo we Francji, upatrywała Plutyńska w powrocie do tradycyjnych wartości. O ile jednak we Francji czerpano z wypracowanych w wiekach średnich technik manufaktur królewskich, to w powojennej Polsce w sposób naturalny sięgnięto do kultury ludowej. Niezwykle istotna dla Plutyńskiej była znajomość nie tylko

ludowych technik tkackich, ale i właściwości krosna jako ważnego narzędzia w rękach artysty w kreowaniu mięsistej materii. Stąd pozostawał tylko krok do plastycznego traktowania tkaniny.

Do eksperymentów z różnymi rodzajami tworzywa zachęcał również Mieczysław Szymański. Przypominały one raczej „budowanie” form wątkiem na osnowie i wiązały się z odkrywaniem nowych struktur oraz analizowaniem powstałych między nimi relacji i rytmów. Wojciech Sadley wspomina: „Materia – jak w scenografii – przeobrażała się, uszlachetniała. Samo tworzywo nie ma etyki ani moralności, wszystko zależy od jego działania w obrębie dzieła”<sup>14</sup>. Szymański pozbawiał tym samym strukturę tkacką funkcjonalności, włączając ją w obręb autonomicznych sztuk pięknych. Takie podejście było niezwykle inspirujące dla młodych ludzi, otwierało też nowe możliwości ekspresji. Jolanta Owidzka pisała: „Był to azyl od »bylejakości« codziennego ubożego życia. Miało się poczucie własnego świata form, barw, poszukiwania nowego, nie imitacji malarskiego czy graficznego projektu”<sup>15</sup>.

Taka charakterystyka tkaniny kojarzy się z informelem i mieszczącym się w jego definicji malarstwem materii. Ten nurt, po latach izolacji i dominacji doktryny socrealizmu, zawładnął umysłami wielu artystów, gdy polska sztuka na fali politycznej odwilży w połowie lat 50. XX wieku otworzyła się na nowe prądy. W tym okresie władza uczyniła znaczący zwrot w postrzeganiu sztuki i jej roli w kształtowaniu postaw społecznych, znacznie luzując gorset ograniczeń. Jak dowodzi Piotr Piotrowski, swoboda ta była dobrze przemyślanym zabiegiem, który miał legitymizować władzę komunistyczną jako strukturę daleką od reżimowych zapędów<sup>16</sup>. Zapewne udział w Biennale lozańskim czynnikami oficjalne traktowały jako szansę, aby pod pretekstem wspierania sztuki abstrakcyjnej zaakcentować otwartą politykę kulturalną i ocieplić wizerunek reżimu.

Tak wyglądała droga polskich artystów do Lozany. Obok pozostających w przewadze

prac w eleganckiej stylistyce gobelinu reprezentacyjnego z Francji, Belgii, Holandii, Portugalii, na Biennale zawisły nieco szorstkie, mięsiste, o silnym ładunku emocjonalnym tkaniny polskie. Przy gładkich i równych powierzchniach realizacji zachodnich tkane struktury Owidzkiej czy Abakanowicz wyglądały dość barbarzyńsko. „Byliśmy niczym chleb razowy obok kremowych ciastek” – skomentował Wojciech Sadley<sup>17</sup>. Formaty wynikające z braku warsztatów o odpowiedniej szerokości różniły te prace od wymiarowych gobelinów francuskich. Niemająca własnej pracowni Abakanowicz przygotowywała *Kompozycję białych form* w atelier Marii Łaszkiwiczowej na warszawskich Bielanach. Ze względu na specyfikę warsztatu zrealizowała kompozycję silnie wertykalną o wymiarach 600 na 200 centymetrów. Użyte do tkania niekonwencjonalne materiały dawały czasem niespotykane efekty. Wykorzystanie ręcznie przędzonej owczej wełny o zróżnicowanej grubości, puszystego runa jak w pracy Marii Łaszkiwiczowej, surowego jedwabiu (Śledziewska) czy błyszczącego siutażu (Abakanowicz) dawało niespotykaną różnorodność faktur. Dzięki znajomości wielu technik tkackich artyści stosowali urozmaicone sploty. Grube sizalowe nici osnowy również budziły zdumienie tradycjonalistów. To bogactwo struktur wywołało chyba najwięcej zainteresowania. Odmienny charakter polskich prac wynikał również z pewnej spontaniczności wykonania. Były one zazwyczaj przygotowywane bezpośrednio przez artystę na warsztacie, z pominięciem etapu projektowania, gdy tymczasem propozycje z innych krajów powstawały w oparciu o karton. W tym gronie najbardziej klasyczny wydawać się mógł gobelin *Oświęcim* Wojciecha Sadleya (wykonany pod ścisłym nadzorem autora w Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego „Wanda” w Krakowie), ale i ten zaskakiwał dramatyzmem przekazu.

Grupę polskich artystów tworzyło wiele indywidualności, jednakże formy wyrazu zastosowane przez poszczególnych twórców składały

się na wyrazisty styl okrzyknięty terminem „polskiej szkoły tkaniny”. Do cech najważniejszych zaliczono koncepcję pracy ściśle powiązaną z możliwościami twórczego wykorzystania warsztatu, wielość stosowanych technik i różnorodność splotów, zróżnicowanie grubości włókien w obrębie jednej pracy, plastyczne traktowanie przędzy, rzeźbiarsko-malarskie myślenie, a co najistotniejsze, odkrywanie niewykorzystanych dotąd możliwości tkaniny. Trzeba zaznaczyć, że międzynarodowy sukces Polaków nie wynikał tylko z poszukiwań nowych rozwiązań tkackich, ale też ze specyficznego traktowania materiału jako integralnego elementu dzieła sztuki oraz poetyki przekazu. Kuenzi pisał później: „Trzeba stwierdzić jednak, że przykład Polski, kraju najbardziej zaawansowanego w sztuce tkackiej, dowodzi niezbicie, że innowacje technologiczne byłyby niczym bez wizji twórczej i poetyckiej wyobraźni. Nie wystarczy bowiem tkąć na bardzo grubej osnowie i stosować różne surowce, by stworzyć dzieło sztuki”<sup>18</sup>.

W pojawiających się w kraju recenzjach na temat I Biennale podkreślano wielki sukces Polski. Szczególny entuzjazm wyczuwa się w relacjach Krystyny Kondratiukowej. W tekście opublikowanym w łódzkich „Odgłosach” wspomina m.in. liczne spotkania i bankiety pełne dyskusji „na temat starego i nowego w sztuce tkackiej”<sup>19</sup>, a także wyrazy uznania płynące ze strony zwiedzających, jak i samego Lurçata, który miał powiedzieć: „No cóż, Polacy to naród rewolucjonistów”<sup>20</sup>. W prasie polskiej najczęściej cytowany był artykuł André Kuenziego, w którym pisze: „Udział Polski jest szczególnie interesujący [...]. Tkaniny, które przyjechały z tego kraju, pokazują nam artystów nie tylko jako mistrzów techniki, ale przede wszystkim pełnych inwencji, odważnie wyrażających swoje koncepcje ze swobodą i radością. Są to prace, które najbardziej nas zaskoczyły i zmuszają do refleksji, że pewne formy sztuki współczesnej mogą być bardzo dobrze wyrażone w technikach tkackich”<sup>21</sup>.

Te wszystkie pochlebne komentarze odślaniają tylko część prawdy. Prace młodych

polskich twórców były rzeczywiście wyrazem awangardowego myślenia o sztuce włókna i inspiracją dla zagranicznych artystów do podjęcia eksperymentów. Wybiegały w przyszłość, stawiając przed tkaniną artystyczną nowe wyzwania i zachęcając do penetracji nieznanych dotąd obszarów. Jednak każda rewolucja ma swych gorących zwolenników i entuzjastów, ale też obrońców „starego porządku”. Metody wypracowane przez Jeana Lurçata, w chwili otwarcia inauguracyjnego Biennale liczyły już kilkanaście lat. „Ojciec nowoczesnego gobelinu” pokonał długą drogę od pierwszych eksperymentów do spodziewanego szwajcarskiego triumfu. Dla zwolenników tego sposobu wypowiedzi lozańskie spotkania miały stanowić okazję do zaprezentowania światu szczytu możliwości twórczych, a także promocji ściśle związanych z nimi manufaktur zatrudniających wielu wyspecjalizowanych mistrzów tkactwa. Sukces nikomu nieznanym twórców z za żelaznej kurtyny wywołał konsternację, ciekawość, ale stworzył również zagrożenie. Artysta pracujący sam na warsztacie tkackim eliminował z procesu twórczego udział rzemieślników. Idea ta nie mogła zostać dobrze przyjęta przez środowisko międzynarodowych twórców z oczywistych powodów: zawiedzionych nadziei na sukces artystyczny, a w dalszej perspektywie również ekonomiczny. Siła kompozycji „polskiej szkoły tkaniny” tkwiła w unikatowości i niepowtarzalności, podczas gdy gobeliny ze słynnych manufaktur francuskich były wykonywane nawet w kilku egzemplarzach.

Opublikowana w 1962 roku w „Projekcie” relacja Jolanty Owidzkiej zaczyna się słowami: „Pierwsze Międzynarodowe Biennale Gobelinów pomimo dość rygorystycznych założeń organizatorów dało nam obraz problemu niezwykle złożonego, pełnego wyraźnie zarysowujących się konfliktów i sprzeczności, nie pozwalających na proste i jednoznaczne podsumowanie wystawy. Konflikty, tak zresztą charakterystyczne dla okresów bujnego rozwoju każdej sztuki, stanowiły o wyjątkowej atrakcyjności

tej wielkiej międzynarodowej konfrontacji wewnętrznego malarstwa sześćdziesięciu autorów”<sup>22</sup>. Dalej rzeczowo wyjaśnia różnice w traktowaniu materii włókna, stanowiące źródło tych wyrażonych podziałów. Po latach będzie wspominać konferencję prasową zorganizowaną przed oficjalną inauguracją, na którą spóźniła się wraz z Abakanowicz i Kierzkowską dwie godziny, gdyż celowo podano im błędnie termin jej rozpoczęcia<sup>23</sup>.

Zainteresowaniem narastającym wokół nieznanymi polskimi artystami szczególnie zaskoczony miał być sam Lurçat, który pewny sukcesu nowo wypracowanego stylu tapiserii, nie spodziewał się takiego obrotu sprawy. Prasa zachodnia zazwyczaj z ciekawością, a niekiedy wręcz z entuzjazmem odnosiła się do nowego nurtu, nieufność wykazywali często artyści lub rzemieślnicy bardzo rygorystycznie traktujący zasady klasycznego gobelinu. Twórcy bardziej postępowi pragnęli rozwoju języka tkaniny. Owidzka wspomina, że grupa młodszych od Lurçata artystów, wśród nich Tourlière i Prassinós, zachwycona świeżością realizacji znaną z Wisły wznosiła toasty: „To wy zwyciężyliście na tym biennale! Brawo Polska!”<sup>24</sup>.

Alice Pauli zapytana po latach, czy to prawda, że Jean Lurçat nie był zachwycony zainteresowaniem powstałym wokół polskich prac na pierwszym Biennale, odpowiada: „Wręcz przeciwnie! To właśnie Lurçat zachęcał mojego męża do podjęcia poszukiwań w skali międzynarodowej i do podróży do Polski. [...] Natomiast prawdą jest, że w późniejszym okresie stanął w obronie francuskich tkaczy zazdrośnych o zainteresowanie okazywane artystom z Europy Wschodniej, którzy byli »projektantami i wytwórcami« swoich dzieł”<sup>25</sup>.

Kontrowersje te wybuchły z wielką siłą, czego ślad znajdujemy w jednym z artykułów André Kuenziego, wielkiego entuzjasty polskiej szkoły, w której widział lekarstwo dla tkaniny ginącej w dekoracyjnej poprawności, stereotypach i powtarzalności. „Regulamin I Biennale mówił, że tylko tkaniny wykonane w technikach

z Aubusson (*basse lisse*) lub Gobelins (*haute lisse*) są akceptowane. Tymczasem niektóre tkaniny polskie zrobione na warsztacie bez kartonu wzbudziły taki zachwyt, że regulamin II Biennale został zmodyfikowany. Dopuszczono różne techniki. Oddalono się w ten sposób od definicji promowanej przez Jeana Lurçata: »tkanina to karton wykonany przez tkaczy«. Tuż przed II Biennale powstał artykuł pokazujący te nowe techniki. Jeszcze przed publikacją wywołał burzę, a nas oskarżono o najgorsze przestępstwa. Ambasada Szwajcarii w Paryżu została zaatakowana. Dano nam do zrozumienia, że jest to [promowanie nowej tkaniny] niedopuszczalne i doprowadzi do katastrofy i Biennale, i CITAM. »Nie ryzykujcie więcej upadku tej instytucji przez zachwyt nad nowymi technikami« – napisał do mnie mistrz tkaniny tradycyjnej. Miałem duże problemy z powodu mojej dobrej opinii o polskich pracach. Przestrzegano mnie: proszę się strzec »małych dziewczynek«. Wśród nich była Magda Abakanowicz i Jagoda Buić. Później można było zobaczyć, co te małe dziewczynki dały sztuce! Dzięki nim nowy duch został tchnięty w krosna na całym świecie. Zmian nie można zatrzymać”<sup>26</sup>.

Nie sposób przecenić zaangażowania Kuenziego w sprawę polską. On i Pauli wspierali artystów w ich twórczych poszukiwaniach. Pauli, człowiek o niezwykłej intuicji i znajomości sztuki, jako pierwszy przewidział, że tkanina dzięki rewolucyjnym przemianom zostanie podniesiona do rangi sztuki wysokiej.

Niespełna kilka miesięcy po zakończeniu I Biennale, Pierre Pauli i André Kuenzi przyjechali do Polski. Chcieli przybliżyć kręgom artystycznym Europy założenia i nowe metody pracy twórczej, zainicjowane przez środowisko warszawskich artystów, organizując dużą objazdową wystawę ich prac. Szczegółową, a zarazem bardzo osobistą relację z tej wizyty opublikował Kuenzi w cytowanym na początku tekstu artykule o entuzjastycznym tytule *Tkanina jutra narodziła się w Polsce*<sup>27</sup>. Relacjonował niezapomniane spotkania w Warszawie,



Łodzi i Krakowie. Szwajcarzy poznali artystów, wychowanków Eleonory Plutyńskiej oraz samą „damę polskiej tkaniny”. Odwiedzili pracownię Magdaleny Abakanowicz, Wojciecha Sadleya, Zofii Butrymowicz, Anny Śledziewskiej, a także Pracownię Tkaniny Doświadczalnej Marii Łaskiewiczowej na warszawskich Bielanych. W Krakowie zachwylił ich niepowtarzalny klimat atelier Heleny i Stefana Gałkowskich, w Łodzi zbiory tkanin podwójnych Centralnego Muzeum Historii Włókiennictwa. Kuenzi, zafascynowany pełną dynamiką i entuzjazmem atmosferą, chwalił polską sztukę oraz polską gościnność. O wizycie u Sadleya pisał, że było to spotkanie z intrygującym twórcą, „ogromnie wrażliwym, marzycielem i myślicielem potrafiącym nadać nowe życie tkaninie i tchnąć w nią magiczną moc”<sup>28</sup>. Również wizyta u Abakanowicz wywarła na Kuenzim niezatarte wrażenie: „Skromna pracownia: dyskretne atelier, prosty warsztat i wódka 80%. Geniusz twórczy nie potrzebuje więcej!”<sup>29</sup>. Autorami prac prezentowanych później na wystawie zorganizowanej przez Szwajcarów byli uczestnicy I Biennale oraz m.in. Irma Jasek-Flanczewska, Barbara Latocha, Danuta Eymont-Szarras. Poprzedzona ekspozycją w warszawskim Muzeum Narodowym dwuletnia wędrowna wystawa po muzeach europejskich ugruntowała pozycję polskich artystów jako pionierów przemian.

W ciągu następnych lat, przedzielonych kolejnymi edycjami Biennale, zagraniczni właściciele galerii i dyrektorzy muzeów składali wizyty w pracowniach polskich artystów, wybierając prace na światowe prezentacje. Warto przywołać w tym miejscu dwa wydarzenia świadczące o wzrastającym uznaniu dla dokonania polskich. Pierwsze z nich to przyznanie Magdalenie Abakanowicz w 1965 roku Grand Prix na Biennale w São Paulo. Wtedy jej prace wraz z dziełami Owidzkiej i Sadleya prezentowane były jeszcze w dziale sztuki użytkowej, ale już cztery lata później znalazły się na wystawie w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Wyboru prac dokonał reprezentujący

muzeum Jack Lenor Larsen, znany projektant, kolekcjoner i pisarz, który wielokrotnie odwiedził Polskę. Ekspozycja zatytułowana *Wall Hangings* (1969) prezentowała prace 28 artystów z ośmiu krajów. Udział Polaków był znaczny, bo znalazły się tam prace aż sześciu twórców (Magdaleny Abakanowicz, Zofii Butrymowicz, Barbary Falkowskiej, Ewy Jaroszyńskiej, Jolanty Owidzkiej, Wojciecha Sadleya) obok dzieł takich sław jak Amerykanka Sheila Hicks, Kolumbijka Olga Amaral, Szwajcarki Elsi Gianque i Françoise Grossen<sup>30</sup>. Sama prezentacja tkaniny unikatowej w prestiżowym MOMA oznaczała ugruntowanie pozycji tej dziedziny twórczości.

Soczewką skupiającą przeobrażenia sztuki włókna stały się kolejne edycje Biennale w Lozannie. Na skutek licznych dyskusji i kontrowersji, regulamin, początkowo bardzo restrykcyjny, podlegał stopniowym modyfikacjom. Już przed drugą edycją (1965) zmieniono przepisy, dopuszczając techniki do tej pory nie ujęte w zasadach kwalifikacji. Zmniejszono również wymóg minimalnej powierzchni pracy do 8 metrów kwadratowych. O ile pierwsze dwie edycje Biennale kładły nacisk na związek tkaniny z architekturą, o czym świadczą zamieszczone w katalogach teksty Le Corbusiera i Richarda Neutry (I Biennale) oraz Alberta Camenzinda (II Biennale), o tyle z biegiem czasu przestało to mieć kluczowe znaczenie. Po śmierci Lurçata (1966) Biennale zyskało otwartą formułę zgłoszeń.

Jeszcze w trzeciej edycji obowiązywała minimalna powierzchnia realizacji 5 metrów kwadratowych. Obok Polaków najodważniejsze prace obrazujące nowy sposób pojmowania zagadnień tkackich zaprezentowali Jagoda Buić (Jugosławia), Wilhelmina Fruyter (Holandia), Sheila Hicks (Stany Zjednoczone), Jindřich Vohánek (Czechosłowacja) i Hirozo Murata (Japonia). Holandia i Jugosławia włączyły się szybko w nurt przemian i z czasem były stawiane obok Polski jako kraje, gdzie najodważniej rozwijane są nowe formy tkackie. Uwagę przyciągały też Stany Zjednoczone – tam

zainteresowanie eksperymentami w obszarze tkaniny pojawiło się równoległe do Polski. Artysty obu krajów poszukiwali źródeł swych inspiracji w dawnych technikach sztuki ludowej (w Stanach sięgano do sztuki peruwiańskiej i meksykańskiej).

Warto zwrócić uwagę również na takich artystów jak Krystyna Sadowska (Kanada), Józef Jarema (Francja) i Tadeusz Beutlich (Wielka Brytania), którzy, pomimo że nie reprezentowali Polski, swymi realizacjami doskonale wpisywali się w polską stylistykę. Wystawa ta ukazywała wyraźny podział na tradycję i nowoczesność, z tym że po stronie innowacyjnych rozwiązań stanęli także niektórzy Francuzi. Ciekawym dopełnieniem spotkania w 1967 roku była wystawa *Od koncepcji do realizacji* towarzysząca głównej ekspozycji, ukazująca różne etapy realizacji tkaniny, zarówno tej o nowoczesnych formach, jak i tradycyjnej.

Czwarta odsłona Biennale w 1969 roku stała się punktem zwrotnym. Za zgodą sędziów dopuszczono do udziału propozycje, które nie przystawały do regulaminowych przepisów. Takimi realizacjami były przestrzenne prace Magdaleny Abakanowicz i Jagody Buić. Trzeba nadmienić, że Jugosłowianka (biorąca udział począwszy od II edycji) stanowiła stymulującą konkurencję dla Abakanowicz. Obie artystki najodważniej eksperymentowały z formami tkanymi, jako pierwsze wprowadzały nowatorskie rozwiązania, dążąc do rzeźbiarskiego kształtowania powierzchni. Tym razem zaprezentowały kompozycje całkowicie oderwane od ściany. W recenzjach prasy zagranicznej ich nazwiska zazwyczaj wymieniano obok siebie jako przykład najbardziej rewolucyjnych i pionierskich działań. Jednak realizacje Buić mają w sobie więcej z dekoracyjności niż organiczne i dramatyczne w wyrazie prace polskiej artystki. Kolejnym artystą, który zwracał uwagę krytyków, był Wojciech Sadley, polski twórca najczęściej po Abakanowicz wymieniany w obcych opracowaniach na temat tkaniny. O jego pracach pisano, że kryje się w nich przede wszystkim koncep-

cja i struktura, do realizacji której „wszystkie środki są dobre”<sup>31</sup>.

W V odsłonie Biennale (1971) wzięło udział aż 12 artystów z Polski. Cieniem na tej imprezie położyła się śmierć Pierre’a Pauliego. Była to ogromna strata dla ludzi skupionych wokół lozańskich spotkań, a dla polskich uczestników szczególnie, stracili bowiem osobę, która od początku z wielkim entuzjazmem wspierała ich działania. Tak wspominała Pauliego Magdalena Abakanowicz: „Kiedy braliśmy udział w wystawie, potrzebowaliśmy wsparcia, kogoś, kto nas rozumiał i stymulował. Tą osobą dla mnie i wielu artystów był Pierre Pauli, twórca Biennale, który dał światu nowe spojrzenie na tkaninę. On przewidział, że tkanina pewnego dnia wejdzie do kanonu sztuk pięknych, a wystawy współczesnej tkaniny w największych muzeach świata potwierdzają jego przewidywania”<sup>32</sup>.

Wystawa V edycji Biennale w 1971 roku została pokazana w warszawskiej Zachęcie. Na jej otwarcie przybyło wiele osobistości, w tym René Berger, dyrektor Muzeum Kantonalnego Sztuk Pięknych w Lozannie.

Na kolejnych prezentacjach Biennale dominowały daleko posunięte eksperymenty, nowe formy wypowiedzi, które coraz trudniej określać mianem tkackich. Nikogo nie dziwiły materiały, takie jak szkło, metal, papier, czy zabiegi artystyczne z wykorzystaniem m.in. fotografii lub zwielokrotnionych form. Najlepiej charakteryzowało je określenie „technika własna”. Próba podjętą w celu uporządkowania tej różnorodności stało się nadawanie tematów poszczególnym lozańskim spotkaniom – i: *Włókno–Przestrzeń*, xii: *Rzeźba*, xiii: *Celebracja ściany*. Edycja xiv miała zobrazować ewolucję współczesnej sztuki włókna w zakresie materiałów, technik i twórczości. Bardzo trafnie atmosferę xiv Biennale opisuje Irena Huml, w napisanej na gorąco notatce z 18 czerwca 1989 roku: „Dobiega końca kolejny mój pobyt w Szwajcarii. Ma on jak zwykle wielorakie oblicza. Jednym z nich jest zdecydowana zmiana wobec tkaniny jako takiej. Praktycznie przestała istnieć w kręgu lozańskiego



Biennale. Po drugie, ustało w Lozannie wszelkie zainteresowanie artystami polskimi. Nawet wyczuć się da pewną niechęć, czego wyrazem było programowe wyeliminowanie Polaków z udziału w tegorocznej wystawie. Dlatego też można by dać tytuł recenzji: *Biennale lozańskie bez autorów polskich*, a nawet szerzej, bez europejskich. Żle to odbija się na imprezie, która co dwa lata jest mniej ciekawa, aż osiągnęła w tym roku punkt krytyczny. Dobrze zatem, że będzie teraz trzyletnia przerwa, podyktowana wystawą ogólnoszwajcarską<sup>33</sup>. Nie tylko Irena Huml widziała wyczerpanie formuły. Erika Billeter we wstępie do katalogu zauważyła, że „bohaterowie są zmęczeni”<sup>34</sup>. Jury zakwalifikowało do wystawy tylko 29 prac z 805 nadesłanych, w tym jedynie cztery z Europy i Izraela. W tym czasie triumf „polskiej szkoły tkaniny” dawno przeminął, a uwagę obserwatorów i krytyków przyciągali artyści amerykańscy i japońscy.

W 1995 roku miała miejsce ostatnia edycja Biennale. Pozostała ogromna spuścizna dokumentująca trzydziestoletnią tradycję lozańskich konfrontacji. Bogate archiwa CİTAM znajdują się pod opieką dwóch instytucji. Archives de la Ville de Lausanne posiadają w swych zbiorach dokumenty o charakterze administracyjnym, regulaminy, korespondencję, jak również publikacje prasowe. Dossier artystów biorących udział w wydarzeniu oraz ich aplikacje przechowywane są w archiwach Fondation Toms Pauli. Tapisseries – Art textile. Ta ostatnia kontynuuje działalność powstałego w 1978 roku L'Association Pierre Pauli (APP), założonego z inicjatywy artystów, którzy, jak wspomina Jolanta Owidzka, chcieli stworzyć kolekcję prac w celu upamiętnienia jej patrona<sup>35</sup>. Nie był to dobry czas dla samego CİTAM. Pojawiły się kontrowersje towarzyszące organizacji IX Biennale, o których pisał Kuenzi: „dwoje lub troje artystów nie kryło rozczarowania, widząc, że Biennale staje się ofiarą urzędników pozbawionych ludzkich uczuć. Pamiętają czasy, kiedy Pierre Pauli potrafił zachęcać artystów i komunikować się z nimi w dobrej atmosferze i z en-

tuzjazmem”<sup>36</sup>. APP powstało w atmosferze kontrowersji i sprzeciwu niektórych członków CİTAM, choć stowarzyszenie nie zamierzało występować przeciw żadnej instytucji. Ukonstytuowano zarząd, którego rada wykonawcza na przewodniczącego wybrała Pierre’a Magnenata, bliskiego przyjaciela Pauliego, znanego lekarza, kolekcjonera, a także osobę związaną ze środowiskiem około biennialowym<sup>37</sup>. Stowarzyszenie liczyło wtedy 21 aktywnych członków, którzy obiecali podarować swoje prace do nowo powstającej kolekcji. Wywiązanie się z tego nie było łatwe dla artystów z Europy Wschodniej, którzy napotykali problemy natury administracyjno-finansowej. Z pomocą polskim twórcom przyszedł zespół Filharmonii Warszawskiej, wyruszający w tournée do Włoch. Barbara Levittoux-Swiderska wpadła na pomysł ominięcia procedur celnych. Tkaniny schowano pomiędzy instrumenty w autokarze, którym podróżowała orkiestra. Sposób nie był bezpieczny, okazał się jednak skuteczny. Strona szwajcarska co prawda miała problem z zaksięgowaniem darów, lecz mimo trudności zajęły one ważne miejsce w tej cennej kolekcji.

Rola Pierre’a Magnenata jako prezesa APP jest nie do przecenienia. Wraz z żoną Marguerite byli ludźmi głęboko zaangażowanymi w sprawy tkaniny unikatowej. Spotkania organizacji odbywały się w ich lozańskich posiadłości, a przy okazji kolejnych Biennale organizowali też przyjęcia będące okazją do nawiązania bądź zacieśnienia kontaktów. Pierwszą publiczną ekspozycją zbiorów APP była wystawa w 1981 roku w salach Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Lozannie, później prezentowana w Kanadzie (Koffler Gallery w North York), Szwajcarii (Kunstmuseum St. Gallen), Francji (Musée d'Art et d'Histoire de Belfort) i Wielkiej Brytanii (podczas Textile Arts Festival w Bradford).

Z czasem zbiory Stowarzyszenia przekazał kantonowi Vaud, którego rząd zdecydował połączyć je z tkaninami antycznymi z kolekcji Mary Toms. W 1997 roku APP zostało rozwiązane. Trzy lata później powstała Fondation

Toms Pauli, która oprócz opieki nad kolekcją gromadzi także liczne dokumenty i publikacje.

Dynamika lozańskiego Biennale szczególnie widoczna była w czasie pierwszych pięciu edycji. Wtedy najwyraźniej zaznaczyły się nowe kierunki rozwoju tkaniny, odczuwalna była potrzeba penetracji nowych obszarów. Wyczerpanie formuły Biennale pod koniec lat 80., a w końcu jego zamknięcie, stworzyło pole dla alternatywnych prezentacji tkaniny. Powstało wiele takich imprez, jak konkurs tkaniny w Kioto, Biennale na Litwie i na Węgrzech czy najmłodsze Biennale w Chinach, które przynajmniej w nazwie czerpie z dorobku Biennale szwajcarskiego (nazwa imprezy brzmi *Od Lozanny do Pekinu*). Wśród nich najdłuższą historią może się pochwalić łódzkie Triennale, dla którego Biennale lozańskie było bezpośrednią inspiracją.

I Międzynarodowe Triennale Tkaniny Unikatowej i Przemysłowej w Łodzi zapoczątkowane zostało w 1975 roku. Pełna nazwa wydarzenia zdradzała zasadniczą różnicę w stosunku do lozańskich konfrontacji. Pierwsze edycje łódzkiej imprezy skupiały się nie tylko na ekspresyjnej i swobodnej sztuce tkackiej, ale też na wzornictwie przemysłowym, co miało istotny związek ze specyfiką Łodzi jako centrum przemysłu włókienniczego. Projektowanie dla przemysłu tekstylnego stanowiło też istotny punkt w programie dydaktycznym tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Organizatorzy pragnęli szerokiej prezentacji projektów tkanin przemysłowych i skonfrontowania ich z pracami zagranicznymi. Zachętą miał być system nagród: początkowo pieniężnych, z czasem przekształcony w system medalowy.

Krystyna Kondratiukowa, wówczas dyrektorka Centralnego Muzeum Włókiennictwa, organizatorka Triennale, pisała, że u podstaw stworzenia imprezy leżały także kwestie ekonomiczne. Przyznała, że wielu artystów nie może sobie pozwolić na wystawianie prac na ważnych przeglądach sztuki na świecie, ani nawet oglądać wystaw organizowanych w innych krajach.

Triennale miało stworzyć w Polsce możliwość wymiany doświadczeń twórczych<sup>38</sup>.

Ponadto idea Triennale była odpowiedzią na dostrzeganą w latach 70. tendencję do szeregowego wykorzystywania tkaniny w działaniach artystycznych, z jednoczesnym marginalizowaniem jej cech charakterystycznych.

Edycja z 1978 roku przyniosła uściślenie zasad udziału<sup>39</sup>. Zrezygnowano z jury, a zadanie zgłoszenia uczestników powierzono konsultantom – pracownikom muzeów i instytucji kulturalnych na świecie, którzy mieli wytypować artystów z bliskiego im obszaru. Dzięki takiemu rozwiązaniu uniknięto wielogodzinnych, żmudnych obrad i wyboru prac na podstawie dostarczonych przez artystów dokumentacji. Zasady te sprawiły, że w imprezie mniej liczebnie brali udział polscy twórcy, wyraźnie dominujący w poprzednich edycjach. Szczególną uwagę zwracały prace artystów japońskich i amerykańskich. Twórcy z tych krajów budzili zainteresowanie również w Lozannie, gdzie Japończyków, a szczególnie Hirozo Muratę, dostrzegano już podczas pierwszych edycji Biennale. Pod koniec lat 70. uczestniczyli oni licznie w międzynarodowym nurcie tkaniny unikatowej. Zaciekawienie widzów budziło ich podejście do tkaniny wynikające z odmiennej tradycji kulturowej.

Kolejne edycje Triennale potwierdziły, że tkanina unikatowa ma jeszcze wiele do zaoferowania współczesnej sztuce i pozostaje w ścisłym związku z nowoczesnym nurtami i aktualnymi problemami społecznymi. Prace zgłaszane na Triennale w latach 90. często rezygnowały z widowiskowej przestrzenności na rzecz płaskich, choć zwykle mocno fakturowych kompozycji, zagłębiały się w symbolice, nostalgii, wyrażały refleksje charakterystyczne dla końca wieku. Nietypowe dla tkaniny materiały stały się normą, znikły też cechy charakterystyczne dla poszczególnych krajów.

Prezentacje tkaniny w ostatnich pięćdziesięciu latach nie tylko rozszerzyły możliwości adaptacji twórczej tego medium, ale i jego definicję.

Znów staje się ono atrakcyjne dla współczesnych artystów, którzy włączają je w obręb swoich działań artystycznych. Obecną sytuację podsumowuje trafnie Giselle Eberhard-Cotton, dyrektorka Fundacji Toms Pauli: „Obserwujemy ponowne zainteresowanie tematem. Organizuje się biennale i triennale oraz wystawy młodych twórców z krajów, gdzie podtrzymywana była tradycja nauczania tkaniny artystycznej. Artyści odkrywają teraz nowe możliwości, wykorzystując najnowsze technologie i łącząc różne środki wyrazu. Nowe pokolenie historyków sztuki ma świeże spojrzenie na zbiory tkaniny zgromadzone przez ich poprzedników. Ich celem jest usytuowanie tkaniny lat 60. i 70. XX wieku w szerszym kontekście i pokazanie jej wpływu na współczesną sztukę. Istnieje nadzieja, że ten ruch pozwoli zająć tkaninie należne miejsce w historii sztuki XX wieku oraz zakończy konflikt pomiędzy sztukami pięknymi i rzemiosłem”<sup>40</sup>.

W tym nowym zainteresowaniu tkaniną brak jednak jasno wyznaczonych koncepcji czy kierunków rozwoju. Duża liczba tendencji ma ścisły związek z różnorodnością inspiracji w sztuce najnowszej. Wciąż istnieje grupa twórców, którzy w dążeniu do nowych rozwiązań formalnych eksplorują właściwości włókna oraz możliwości samego warsztatu. Jednak wielu wpisuje działania w tym medium w obręb wielowymiarowej komunikacji wizualnej. Jednym z przykładów jest konceptualna praca Goshki Macugi *The Nature of the Beast* prezentowana w 2009 roku w Whitechapel Gallery w Londynie, wykorzystująca tapiserię z siedziby ONZ wykonaną na podstawie obrazu Picassa *Guernica*. Tapiseria ta stanowiła zaledwie jeden z elementów pracy, wzbogacając ją o historyczno-polityczne znaczenia.

Warto wspomnieć o nurcie ostatnio zaznaczającym silnie swą obecność na arenie międzynarodowej. Artyści XXI wieku coraz częściej zwracają się ku wykorzystaniu szeroko pojętych form rzemiosła. Obserwuje się powrót do starych metod wytwórczości, wykorzystywanych do tworzenia różnorodnych form wypowiedzi.

Nawiązany zostaje swoisty dialog technik rzemiosła z nowoczesnym przekazem. Z jednej strony, sceptycy podają w wątpliwość powrót popularności tkaniny artystycznej (wymagającej przecież skupienia) w świecie, w którym ma miejsce pogoń za uciekającym czasem i niezwykła szybkość wymiany informacji. Z drugiej strony, nie należy lekceważyć tej dziedziny, jeśli w długotrwałych procesach twórczych upatruje się odtrutki na komercjalizację, powierzchowność i „bylejakość”.

Inną formą propagowania tkaniny stał się projekt Christophera i Suzanne Sharp. Jak wspomniana Marie Cuttoli w latach 30. XX wieku zaprosiła do współpracy *gros* wybitnych twórców tamtych lat, tak w 2008 roku w Londynie powołana została inicjatywa *Banners of Persuasion*. Skupiła ona grupę artystów o ugruntowanym już dorobku z różnych stron świata (Londynu, Nowego Jorku, Caracas, Rio de Janeiro i Paryża), wypowiadających się w odmiennych technikach, aby namówić ich do przeniesienia charakterystycznego dla nich sposobu komunikacji w obszar tkaniny. Projekt był ciekawą inicjatywą włączenia tapiserii w jej tradycyjnej formie (choć niejednokrotnie projektowanej z wykorzystaniem komputera) w nurt sztuki najnowszej. Wśród zaproszonych do projektu artystów znaleźli się m.in. Kara Walker, Ghada Amer, Gary Hume czy Greyson Perry, znany ze słynnego cyklu sześciu tkanin zatytułowanych *The Vanity of Small Differences* w ironiczny sposób komentujących rzeczywistość<sup>41</sup>.

Historia rewolucji zatacza koło w gobelinowych przedstawieniach znanej brytyjskiej artystki Tracey Emin. Struktury materii obecne były w jej sztuce od dawna, ostatnio przybrały formę klasycznych tapiserii odwzorowujących z pieczołowitą maestrią każdą smugę farby jej malarskich realizacji. Seria czterech prac, będących częścią tegorocznej ekspozycji *She Lay Down Deep Beneath the Sea* pokazanej w Turner Contemporary w Margate (Wielka Brytania), została zrealizowana w West Dean Tapestry Studio<sup>42</sup>. Emin traktuje techniki tkackie jako jedno

z wielu narzędzi, potwierdzając tym samym, że obecność tkaniny w nurtach sztuki najnowszej stała się faktem. Podsumowaniem tekstu niech będzie tytuł artykułu Charlotte Philby w czerwcowym wydaniu „The Independent”: *We’ve Got*

*Style: From Marc Quinn to Tracey Emin, Tapestry Is the Art World’s Latest Love*<sup>43</sup>.

grudzień 2012

#### PRZYPISY:

1. André Kuenzi, *La Tapisserie de demain est née en Pologne*, „Gazette de Lausanne”, 20–21.04.1963, s. 19.
2. Madeleine Jarry, *La Tapisserie. Art du xxème siècle*, Fribourg 1974, s. 88.
3. Tkanina została zamówiona w 1375 roku przez księcia Andegawenii Ludwika. To największa w Europie tkana realizacja, mierząca pierwotnie 140 m długości (850 metrów kwadratowych powierzchni). Sceny z Apokalipsy według św. Jana ukazano tu w średniowiecznej scenografii Wojny Stuletniej (1337–1453). Ekspozowana jest obecnie w specjalnie zaprojektowanej w latach 50. XX wieku galerii w zamku w Angers. Wcześniej z powodu braku odpowiedniej przestrzeni wystawienniczej pokazywana była rzadko, prawie nigdy w całości. Na skutek wydarzeń rewolucji francuskiej, jak wiele innych dzieł o religijnym wydźwięku uległa stopniowej dewastacji. Do naszych czasów przetrwało 2/3 całości (ok. 104 metry).
4. Najpełniejszy wyraz tych założeń Jean Lurçat dał w realizacji cyklu *Pieśń świata*. Pracę rozpoczął w 1957, tkanie zakończono rok po śmierci artysty, w 1967. Cykl liczył 10 monumentalnych tkanin (łącznie 347 metrów kwadratowych), obrazujących w symbolicznych scenach najważniejsze dla autora aktualne problemy ludzkości. Była to jego Apokalipsa czasów współczesnych.
5. Monique Escat, *Jean Lurçat: Atelier des Tours Saint-Lauren*, Saint-Céré-Lot 2005.
6. Arnaud d’Hauterives w: *Jean Lurçat*, Paryż 2008, s. 33.
7. Margerite Magnenat, *About the first contacts of Pierre and Alice Pauli with the artists in the textile field from Eastern countries, and among them the Polish*, październik 2012, maszynopis przesłany Marcie Kowalewskiej.
8. Giselle Eberhard Cotton, Marta Kowalewska, wywiad z Alice Pauli, listopad 2012, maszynopis.
9. André Kuenzi, *La Tapisserie de demain est née en Pologne*, op. cit.
10. Organizacja wydarzenia z tak wielkim rozmachem była możliwa dzięki wsparciu wielu osób. Ważną rolę odegrał Paul-Henri Jaccard będący wówczas dyrektorem l’Association des Intérêts de Lausanne, który stanął na czele komitetu organizacyjnego I edycji Biennale.
11. Krystyna Wojtyna-Drouet, *Wspomnienie wystawy*, 50. rocznica I. Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, [www.muzeumwlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.html](http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.html), dostęp 30.12.2012.
12. Zamieszczono również ilustracje prac Kazimierzy Frymar-Błaszczyk, Stefana Gałkowskiego, Anny Fiszer, Zofii Kodis-Freyer, Barbary Latochy, Zofii Matuszczyk-Cygańskiej, Eleonory Plutyńskiej, Teresy Reklewskiej, Stefanii Siekluckiej, Krystyny Szczepanowskiej-Miklaszewskiej, Marii Ślusarczykowej, Janiny Trawińskiej, Józefy Wnukowej.
13. Janusz St. Pasierb, *I Międzynarodowe Biennale Tkaniny Artystycznej*, „Tygodnik Powszechny”, 9.09.1962, nr 36.
14. Marta Kowalewska, *Od eksperymentu do dzieła sztuki*, wywiad z Wojciechem Sadleyem, „Art & Business”, kwiecień 2007, s. 5.
15. Jolanta Owidzka, *Sztuka włókna – Fiber Art*, „Text i Textil”, 17.05.1994, s. 3.
16. Piotr Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* (kat. wyst.), red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 89.
17. Wojciech Sadley, *Wspomnienie wystawy*, 50. rocznica I. Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, op. cit.
18. Andre Kuenzi, *Lausanne: 2e Biennale Internationale de la Tapisserie*, „Gazette de Lausanne”, 19–20.06.1965, s. 19.

19. Krystyna Kondratiukowa, *Polska w Szwajcarii*, „Odgłosy”, 26.08.1962, nr 34.
20. Ibidem.
21. André Kuenzi, *Laines et Couleurs*, „Gazette de Lausanne”, 16–17.06.1962, s. 19.
22. Jolanta Owidzka, *Po Biennale w Lozannie*, „Projekt”, 1962, nr 5(32), s. 23.
23. Marta Kowalewska, *Tkanina jutra narodziła się w Polsce*, wywiad z Jolantą Owidzką, „Art & Business”, grudzień 2006, s. 36.
24. Ibidem, s. 36–37.
25. Giselle Eberhard Cotton, Marta Kowalewska, wywiad z Alice Pauli, op. cit.
26. André Kuenzi, *5e Biennale de la Tapisserie à Lausanne*, „La Gazette Littéraire”, 19.06.1971.
27. André Kuenzi, *La Tapisserie de demain est née en Pologne*, op. cit.
28. Ibidem.
29. Ibidem.
30. Irena Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 41.
31. Thomas Lahusen, *La Tapisserie polonaise, une exploration de l'impossible*, „Tribune de Lausanne”, 8.04.1969, s. 31.
32. Pierre Magnenat, *L'Association Pierre Pauli*, w: *Art textile contemporain*, Lausanne 2000, s. 11.
33. Notatka z pamiętnika Ireny Huml z dn. 18.06.1989.
34. Erika Billeter, *14 Biennale Internationale de la Tapisserie*, Lausanne 1989, s. 14.
35. Rozmowa Marty Kowalewskiej z Jolantą Owidzką, 21.06.2012, maszynopis w posiadaniu Marty Kowalewskiej.
36. Pierre Magnenat, *L'Association Pierre Pauli*, op. cit.
37. Na wiceprzewodniczącą wybrano Erikę Billeter (asystentkę dyrektora w Kusthaus Zürich).
38. Krystyna Kondratiukowa, *Czym jest I Międzynarodowe Triennale Tkanin i czym być może*, Łódź 1975, maszynopis.
39. Triennale z 1978 roku oznaczono jako „III Międzynarodowe”, choć w rzeczywistości była to druga edycja, na której prezentowali się twórcy zagraniczni. Postanowiono jednak wliczyć w numerację Triennale pierwszą jego odsłonę z 1972 roku o jedynie krajowym zasięgu.
40. Giselle Eberhard Cotton, wypowiedź dla Marty Kowalewskiej, listopad 2012.
41. Pozostali to: Beateiz Milhazes, Fred Tomaselli, Reza Far, Gavin Turk, Jaime Gili, AVAF, Paul Noble, Julie Verhoeven, Francesca Lowe, Shahzia Sikander, Peter Blake.
42. To jeden ze specjalistycznych warsztatów tkackich, którego historia sięga 1976, kiedy to Mary, córka Henry'ego Moore'a, zleciła transpozycję rysunków ojca na język tkaniny.
43. „The Independent”, 30.06.2012.

## RESUMÉ

TRANSLATED BY MARCIN WAWRZYŃCZAK

In his essay, *Splendor tkaniny* [The splendour of textiles], curator Michał Jachuła explains the exhibition's overall concept and the aims and purposes which it has been organised for. The exhibit presents artistic textiles in a broad context of contemporary art, bringing public attention to a discipline that in recent decades has remained outside the spotlight of leading museums and galleries. The 'splendour' in the title – associated with greatness, wealth and power – and the fact that the exhibit takes place at the national gallery are meant to ensure that textiles regain their rightful place among the visual arts. The author specifies the show's main topics and its temporal scope which, with a few exceptions, spans the period from the late 1940s to the present. Textile art are considered here in the context of contemporary artistic practices, as well as historical phenomena, such as the 'Polish school of textile art'. The project aims to highlight the medium's ideological and semantic potential, with its clear historical, propaganda, critical, religious and patriotic message. The exhibition features woven works, textile-based pieces, as well as contemporary works that do not comprise textiles as such but 'think' in terms of patterns or weaves or reflect their authors' preoccupation with textile-related qualities such as materiality of the medium. As intended by the curator, the presentation pays particular attention to respecting the artistic values and qualities of the works, their authors' manual skills, their diverse techniques and work methods. Positioning textile art within the context of 'new artisan movements', which have strongly marked their presence in contemporary art, is another important aspect of the show.

*Polska szkoła tkaniny* [Polish school of textile art] is an interview with Irena Huml by Marta Kowalewska and Michał Jachuła. Prof Huml

discusses textile art as an important discipline of Polish contemporary art since the post-Stalinist 'thaw' in the mid-1950s. She talks about the immediate postwar era and the conditions in which the new art was born, mentioning Warsaw fine-arts academy professors who instilled in their students a passion for experimenting with textiles. She recalls important fibre artists Stefan and Helena Gałkowski and their 1961 Zachęta exhibition, which she curated and which started her long involvement with textiles. Polish artists' successes at the International Biennial of Tapestry in Lausanne and their influence on the development of the international language of textile art are also discussed. Professor Irena Huml talks about the specific Polish tradition from which contemporary textile art works stemmed, their innovative materials, as well as the eventual move into the third dimension. She mentions state support for the arts under socialism. The conversation ends with an attempt to diagnose the causes of more than two decades of stagnation in the field of textile art (since the early 1980s). A reference to Irena Huml's book, *Współczesna tkanina polska* [Contemporary Polish textiles], the foremost authority on the subject, published in May 1989, weeks before parliament elections that changed the course of events in Poland, is a final touch.

In her essay, *Historia rewolucji* [History of the revolution], Marta Kowalewska analyses the development of Polish textile art since the 1960s. Using archival materials, subject literature, press sources, and the accounts of the participants and viewers of the International Biennial of Tapestry in Lausanne, organised 1962–1995, the author presents Polish fibre artists' international successes and the circumstances in which textile art was widely recognised as a visual-arts discipline. Kowalewska analyses

fundamental differences between the revival of modern French textiles, with the pivotal role of Jean Lurçat, and the post-wwii boom in Polish textile art, with its new language and materials, driven mainly by the students and graduates of the Warsaw Academy of Fine Arts. Very well researched, the essay presents new, previously unknown facts, as well as reflections on and interpretations of historical events, referring to various themes pertaining to the history of fibre art exhibitions, notably the Lausanne biennial, and to Polish textile artists working abroad. The text discusses issues from the history of institutions such as the International Centre of Ancient and Modern Tapestry (CITAM) or the Central Museum of Textiles in Łódź, and the work of textile art promoters such as Jean Lurçat, Pierre Pauli, André Kuenzi, Pierre Magnenat, Krystyna Kondratiukowa or Eleonora Plutyńska. The author quotes Polish artists, Jolanta Owidzka and Wojciech Sadley, and Swiss art professionals, Alice Pauli, Margarite Magnenat, and Giselle Eberhard Cotton, shedding new light on the issue of the 'Polish school of textile art'. The essay concludes with reflections on the approach to and use of textiles in contemporary art, different than in the 1960–1980 period, considered today as one of the many possible forms of expression in international art.