

JULIA BŁASZCZYŃSKA



## **POLSKA TKANINA ARTYSTYCZNA I UŻYTKOWA DRUGIEJ POŁOWY XX W. ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM LAT 70.**

**ABSTRACT.** Julia Błaszczynska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.* [Polish artistic and utilitarian fabric of the second half of the twentieth century, with particular reference to the 1970s], edited by W. Bryl-Roman, „Człowiek i Społeczeństwo” vol. XLIII: *Projektowanie w latach 70.* [Designing in the 1970s], Poznań 2017, pp. 145-164, Adam Mickiewicz University. Faculty of Social Sciences Press. ISSN 0239-3271.

Polish artistic textiles of the second half of the twentieth century are an important part of European art. The 1960s and the beginning of the 1970s was the “golden age” of artistic textiles. The most important researcher in this field was Professor Irena Huml who had published such works as: “Polish Applied Arts” and “Contemporary Polish Textiles”. As a result of the development of Polish textiles in the post-war era, the division of pure art and utilitarian art ceased to exist. The role of designer and the role of craftsman coexisted in the Polish artist during the time as capital restraints forced the designer-craftsman to experiment, something unique to Poland and not seen in other capital-rich countries. The blending of these roles – designer and craftsman – propelled Polish art to the top. *Biennale Internationale de la Tapisserie* was the most important textile event in Europe for the development of artistic textiles. An analysis of these exhibitions could help generate a general view of this field of art. The 1970s was underestimated because of quantity of phenomenon in the textile field: the organization of outdoor weaver workshops, the collaboration with the biggest Polish companies, Orbis and Lot for example, and, finally, the creation of a new type of artistic textiles: miniatures. Given that Polish artistic textiles of the 1960s and 1970s are underestimated and rarely researched, this study can be interesting and provide topics for original investigation.

Julia Błaszczynska, absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, specjalista ds. sztuki użytkowej w galerii ARTYKWARIAT w Poznaniu, ul. Paderewskiego 8, 61-770 Poznań, e-mail: blaszczynskajulia@gmail.com

Tkanina polska drugiej połowy XX w. zajmuje poczesne miejsce na arenie sztuki europejskiej. Polscy artyści-tkacze stanowili w tamtym czasie czołówkę światowej awangardy. Dzięki międzynarodowym sukcesom tkanina artystyczna stała się niemalże synonimem polskiej sztuki: Polska kojarzona była z tkaniną, a tkanina z Polską. Istnieje opinia, że właśnie ta dziedzina twórczości była największym osiągnięciem wśród wszelkich gałęzi polskiej sztuki, w szczególności w latach 60. i na początku 70.<sup>1</sup> W związku z tym dziwi fakt tak małej liczby badań i analiz tego obszaru ówczesnego życia artystycznego.

Do dzisiaj niekwestionowanym autorytetem oraz najpłodniejszą naukowo badaczką polskiej tkaniny jest profesor Irena Huml. Jej *Polska sztuka stosowana*<sup>2</sup> oraz *Współczesna tkanina polska*<sup>3</sup> – książki napisane w latach 70. i 80. – są niewątpliwie jednymi z najcenniejszych źródeł dotyczących historii i analizy zjawisk związanych z polską tkaniną ubiegłego wieku. Oprócz publikacji książkowych Irena Huml relacjonowała i komentowała ówczesne życie artystyczne w „Projekcie”, cenionym czasopiśmie o tematyce wzorniczej, architektonicznej i artystycznej, ukazującym się od lat 50. XX wieku. Dziś kilkadziesiąt roczników tego periodyku stanowi nieocenione źródło informacji na temat dziejów polskiej sztuki tamtych czasów. Kolejną badaczką, która zdawała skrupulatne relacje z życia artystycznego lat powojennych i późniejszych, jest Danuta Wróblewska. Jej liczne artykuły i wywiady z twórcami polskiej tkaniny można znaleźć na łamach większości numerów „Projektu”. Wśród jego redaktorów, którzy sporadycznie pisywali na temat rodzimej tkaniny, warto wymienić jeszcze Annę Frączak, Agnieszkę Panecką oraz Ewę Karną.

Ten obszar powojennej sztuki przypomniano podczas wystawy pt. *Splendor tkaniny* w warszawskiej Zachęcie w 2013 r. Jak czytamy we wstępie do katalogu, głównym celem tego wydarzenia była prezentacja tkanin w kontekście sztuki współczesnej. Ekspozycja obejmowała szerokie spektrum dzieł: począwszy od XVII-wiecznych włoskich tapiserii, przez polską sztukę tkaniny jej złotego okresu, czyli lat 60., aż do współczesnych dzieł artystów, w których obecne jest „myślenie splotem lub wzorem, nacisk na materialność tworzywa bądź inne cechy typowe dla tkaniny artystyczne”<sup>4</sup>. Oznacza to, że nie wszystkie dzieła, które można było zobaczyć na wystawie, reprezentowały sztukę tkacką. Obok tkanin znalazły się tam fotografie,

<sup>1</sup> I. Huml, *Polska Sztuka Stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>3</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Arkady, Warszawa 1989.

<sup>4</sup> M. Jachuła, *Splendor tkaniny*, w: *Splendor tkaniny*, red. M. Jachuła, M. Kowalewska, Zachęta, Warszawa 2013, s. 8.

dzieła malarskie i performatywne, co wpłynęło na charakter wystawy, której kuratorzy postawili sobie zadanie: przedstawiać różnorodne sposoby obrazowania, nie ograniczając się tylko do prezentacji tkanin. Wystawa miała też na celu ponownie włączyć dzieła tkackie do szeregów sztuk czystych, ponieważ poprzez wyrugowanie ich na długie lata z muzealnych ekspozycji zatraciły pozycję, o którą ciężko walczyli głównie polscy twórcy tej dziedziny w latach 50. i 60. XX w. Na warszawskiej ekspozycji można było oglądać głównie współczesne dzieła, niekiedy przygotowane specjalnie na tę okazję. Katalog zawiera wywiad z prof. Ireną Huml dotyczący kształcenia polskich artystów w temacie tkaniny na warszawskiej ASP oraz obszerny artykuł Marty Kowalewskiej o historii rewolucji, którą wprowadziła „polska szkoła tkaniny” na pole światowej sztuki. Autorka sięga do licznych, cennych materiałów źródłowych (np. katalogi Biennale Tkaniny w Lozannie), informacji zaczerpniętych z osobistej rozmowy z artystką Jolantą Owidzką oraz licznych artykułów prasowych, dzięki czemu obraz tego obszaru artystycznej twórczości zdaje się być przedstawiony z dużym obiektywizmem i precyzją.

Współcześnie na temat tkaniny wytwarzanej masowo pisał Piotr Korduba w wydanej w 2013 r. książce pt. *Ludowość na sprzedaż*<sup>5</sup>. Nie przytaczam opracowań dotyczących kultury zamieszkiwania i architektury wnętrz, które niekiedy opisują tkaninę użytkową w kontekście wyposażenia domu. Ramy niniejszej publikacji sprawiają, że nie będę się na te teksty powoływać. Zdecydowałam się na podjęcie tematu polskiej tkaniny artystycznej i użytkowej z dwóch powodów. Po pierwsze, jak wspomniałam, jest to temat bardzo istotny, lecz rzadko podejmowany przez badaczy. Po drugie, druga połowa XX w. to czas, w którym miało miejsce bezprecedensowe wydarzenie, ważne dla historii wzornictwa: rolę projektanta i wykonawcy tkaniny scaliły się, co sprawiło, że tkane dzieła stały się nową, interesującą kartą historii sztuki.

W pierwszej części artykułu nakreślę rozwój i kontekst twórczości tkackiej naszego kraju po wojnie, ze szczególnym uwzględnieniem lat 60. XX w. Następnie zanalizuję zjawiska przypadające na lata 70. Będzie to swego rodzaju analiza porównawcza, która ma doprowadzić do rzetelnego oglądu obu dekad bez konieczności wartościowania. Na koniec prześledzę kilka wystaw tkaniny artystycznej w Lozannie odbywających się w latach 70. (które prof. Irena Huml zwykła nazywać „sejsmografem” światowej sztuki tkackiej<sup>6</sup>), by dzięki dokładnej analizie zjawisk przedstawić najpełniejszy obraz życia artystycznego omawianych czasów.

<sup>5</sup> P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

<sup>6</sup> I. Huml, *Polska sztuka tkaniny*, w: *Splendor tkaniny*, s. 68.

**„Byliśmy niczym chleb razowy obok kremowych ciastek”<sup>7</sup>.  
Zarys historii tkaniny drugiej połowy XX w.  
ze szczególnym uwzględnieniem lat 60.**

To właśnie dzięki prężnemu rozwojowi tkaniny w latach powojennych zerwano z tradycyjnym podziałem na sztukę użytkową i sztuki czyste<sup>8</sup>. Artyści-tkacze jako pierwsi pokonali stereotyp myślenia o dziele tkackim jako przedmiocie użytkowym, tudzież jako sztuce wtórnej, naśladowującej malarstwo. Herbert Read, angielski teoretyk sztuki, w klasycznej pozycji *Sztuka a przemysł* wydanej w 1934 r. tak pisał o tkaninie: „Przy tkaninach mamy do czynienia tylko z właściwościami powierzchniowymi, dwuwymiarowymi. Pierwsza grupa materiałów [tj. ceramika, szkło, wyroby metalowe oraz wyroby drewniane – przyp. autorki] przypomina rzeźbę, tkaniny natomiast – malarstwo”<sup>9</sup>. Właśnie to tradycyjne myślenie o tkaninie w drugiej połowie XX w. ulegnie całkowitemu przeobrażeniu dzięki polskim twórcom. Ta zasługa często zostaje przypisana wyłącznie Magdalenie Abakanowicz, ze względu na światową popularność, która zdobyła. Izabela Kowalczyk odnotowuje: „Charakterystyczne dla sztuki kobiet tego okresu było też czerpanie z repertuaru sztuki użytkowej. I tak np. twórczość Magdaleny Abakanowicz zmusiła do zrewidowania funkcjonujących w sztuce hierarchii, zaprzeczyła podziałowi na tzw. sztukę niską i wysoką”<sup>10</sup>. Ponadto w polskiej sztuce tkaniny nastąpiło scalenie ról projektanta i wytwórcy, co nie było popularne w innych krajach. To połączenie ról prowadziło do eksperymentowania z różnymi formami artystycznej wypowiedzi, doskonalenia warsztatu i badania granic medium, jakim jest tkanina. Z perspektywy czasu możemy stwierdzić, że zmiana ta zaprowadziła polską sztukę na szczyt. Skupienie wszystkich czynności potrzebnych do powstania dzieła tkackiego w jednej osobie było cechą typowo polską. Jolanta Owidzka po pierwszym sukcesie naszych artystów za granicą zauważyła: „[...] nasz sukces wynikał z braku powszechnych

<sup>7</sup> W. Sadley, *50. rocznica I. Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie*, <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/> [27.05.2016].

<sup>8</sup> I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 209.

<sup>9</sup> H. Read, *Sztuka a przemysł*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 173.

<sup>10</sup> I. Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010, s. 12.

na Zachodzie możliwości i konieczności własnoręcznego wykonywania tkaniny! Nie poprzestawaliśmy jedynie na sporządzeniu projektu. Byliśmy przekonani, że materiał dopiero w rękach artysty nabiera znaczenia”<sup>11</sup>. Wynika z tego, że połączenie roli projektanta tkaniny z wytwórcą było częściowo koniecznością, częściowo wyborem. Jednocześnie ta znaczna zmiana w procesie tworzenia doprowadziła do podziału dyscypliny na tkaninę unikatową, tworzoną od początku do końca przez jednego artystę (w której skład wchodzi tkaniny dekoracyjne, kolaże, mobile, multipla, tkackie dzieła sztuki konceptualnej, dzieła w stylu pop-art i op-art oraz te reprezentujące nurt antyestetyzmu), oraz tzw. tkaninę cepeliowską (kilim, gobelin oraz wszelkie tkaniny dekoracyjne wykonywane w różnych technikach)<sup>12</sup>, do której powstania przyczyniały się co najmniej dwie osoby: projektant i wykonawca.

Tkanina artystyczna została zatem nobilitowana do rangi sztuki czystej, czyli takiej, która nie jest podporządkowana utylitarnemu celowi. Droga, którą musieli pokonać artyści, by do tego doprowadzić, nie była prosta. Dobre warunki do rozwijania właśnie tej dziedziny sztuki zapewniły przede wszystkim dwa czynniki. Po pierwsze, należało rozwijać przemysł tkacki w sferze tkaniny użytkowej ze względu na duży popyt, co z kolei wynikało z potrzeby wizualnego ocieplania wnętrz mieszkalnych, które po zawieszeniu wojennej oraz meblowaniu mieszkań prostymi, funkcjonalnymi meblami często wyglądały surowo. Po drugie, lata 60. to czas pierwszych międzynarodowych wystaw poświęconych dawnej i współczesnej sztuce tkaniny, co z kolei przyczyniło się znacznie do rozwoju drugiej gałęzi sztuki tkaniny – tkaniny unikatowej. Irena Huml podkreślała również czynnik, który wpłynął na rozwój sztuki jako takiej: brak przymusu tworzenia w poetyce socrealistycznej<sup>13</sup>. Dzieło tkackie – nowo narodzone dziecko sztuki czystej – pozostało niezauważone jako narzędzie mogące uderzyć w doktrynę lansowaną jako jedynie słuszna. Gobeliny, kobierce czy kilimy w czasie, w którym sztuka tkacka rozwijała się najprężniej, pozostawały poza obszarem politycznych rozgrywek.

Biennale Tkaniny Artystycznej Dawnej i Współczesnej w Lozannie sprzyjało rozwojowi sztuki tkackiej w całej Europie. Pierwsza z wystaw odbyła się w 1962 r. Dzięki zaangażowaniu Krystyny Kondratiukowej, ówczesnej dyrektor Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, której

<sup>11</sup> <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/> [27.05.2016].

<sup>12</sup> I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 235.

<sup>13</sup> I. Huml, *Polska sztuka tkaniny*, s. 61.

powierzono funkcję komisarza Działu Polskiego, swoje prace pokazało na niej siedmiu polskich twórców<sup>14</sup>. Znaczenie tego wydarzenia w celny sposób uchwycił Wojciech Sadley, jeden z artystów wystawiających na Biennale:

Dopiero w Lozannie zobaczyliśmy, jak bardzo nasze tkaniny – nazwane tam „barbarzyńskimi” – są różne. Odmiennie, bo pomni wojennych przeżyć potrafiliśmy w nich zawrzeć „pierwiastek pierwotności”, daleki od obowiązującej podówczas elegancji. Byliśmy niczym chleb razowy obok kremowych ciastek. Czuliśmy się jak nowatorzy, którym nie od razu można przyznać rację, bo przybyliśmy z nieznanego świata Wschodu. Nie wiem, na ile gratulacje za „powiew świeżości” były szczere, ale na pewno lozańska prezentacja – pierwszy po wojnie pokaz tkanin traktowanych jako sztuka, a nie rzemiosło – wzbudził wielkie zainteresowanie polskim gobelinem<sup>15</sup>.

Odmienność polskiej tkaniny, o której mówił Sadley, była zauważana nie tylko przez samych twórców, ale przede wszystkim przez krytyków. Lata 60., szybki rozwój dziedziny i sukcesy jej twórców w Lozannie, zaowocowały powstaniem pojęcia „polska sztuka tkaniny”, które określało jej odrębność na arenie międzynarodowej. Nazwy tej użył po raz pierwszy w jednym ze swoich artykułów szwajcarski krytyk sztuki i publicysta André Kuenzi<sup>16</sup>. Charakterystyczną cechą twórczości tkackiej twórców polskich było zróżnicowanie i wyeksponowanie wartości fakturowych tkanin, uzyskiwane często poprzez głębokie reliefy. Ponadto dzieła naszych artystów wyróżniały się nowym wykorzystaniem znanych splotów – poprzez dawną technikę uzyskiwano nowy efekt wizualny. Twórcy często włączali do swoich tkanin dodatkowe elementy, takie jak haft, aplikacja czy kolaż, co w znaczącym stopniu rozszerzało możliwości ekspresji<sup>17</sup>. Poza aspektami techniczno-formalnymi artyści pogłębiali ideowy wydźwięk dzieł. Irena Huml zauważała: „[...] stawali się coraz odważniejsi, coraz bardziej dociekliwi, pogłębiali wartości intelektualne, przesuując wyraźnie punkt ciężkości ze spraw warsztatowych na koncepcyjne [...]. Tkanina stopniowo stawała się dziełem prezentującym idee”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Artyści, którzy jako pierwsi reprezentowali Polskę na Biennale w Lozannie: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Wojciech Sadley, Jolanta Owidzka, Anna Śledziwska, Krystyna Wojtyna-Drouet, oraz Maria Łaskiewicz. Źródło: <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/> [27.05.2016].

<sup>15</sup> <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/> [27.05.2016].

<sup>16</sup> I. Huml, *Polska sztuka tkaniny*, s. 65.

<sup>17</sup> I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 216.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Huml wyróżniała dwa nurty jej rozwoju. Oprócz podziału na tkaninę unikatową i użytkową dzieliła twórców na należących do nurtu eksperymentalnego oraz umiarkowanego. Pierwszy charakteryzował się silnym strukturalizmem dzieł: twórcy zwracali uwagę i eksponowali wewnętrzne konstrukcje, szkielet tkaniny, podczas gdy należący do drugiego nurtu skupiali się na skrętnie zaplanowanej wizualnie powierzchni. Tkanina eksperymentalna wkraczała w przestrzeń, podporządkowywała ją sobie, zawłaszczała ją i organizowała, natomiast dzieła umiarkowane w swoim wyrazie pozostawały płaskie, zawieszane na ścianie lub leżące na podłodze. Twórcy pierwszego z wymienionych nurtów eksperymentowali z nowymi, cienkimi splotami oraz fakturami, podczas gdy artyści zachowawczy pozostawali wierni tradycyjnemu warsztatowi i sprawdzonym materiałom. Tkaniny eksperymentalne niełatwo było zdefiniować ani rodzajem tkaniny, ani kluczem geograficznym. Jak już wspomniałam, awangardowa tkanina eksperymentalna czerpała inspiracje z rozmaitych kierunków sztuki: począwszy od kolażu, poprzez pop-art, op-art, antyestetyzm aż do mobili, multipli oraz sztuki konceptualnej.

Wraz ze wzrostem zaangażowania artystów i wzrostem zainteresowania tkaniną artystyczną przybywało jednostek naukowych i muzeów poświęconych tej dziedzinie, również w Polsce<sup>19</sup>. Centralne Muzeum Włókiennictwa powstało na początku najważniejszej dekady dla polskiej sztuki tkaniny, w 1960 r.<sup>20</sup>

Lata 60. to złoty okres dla polskiej tkaniny, szczególnie tej unikatowej, tworzonej w nurcie eksperymentalnym. Twórca tkaniny artystycznej doczekał się pozycji podobnej do malarza czy rzeźbiarza – twórcy sztuki czystej. Złączenie w jednej osobie projektanta i rzemieślnika poskutkowało erupcją talentów docenianych zarówno w Polsce, jak i w Europie Zachodniej. Doskonałe wycucie formy, chęć eksperymentowania i dążenie do nowości z jednej strony, a z drugiej ciężka praca i szacunek dla tradycji spowodowały, że „polska szkoła tkaniny” wyróżniała się na tle innych i stała się rozpoznawalną, dobrą marką. Rozwojowi tego obszaru twórczości sprzyjały przeglądy tkaniny artystycznej na Biennale w Lozannie. Dzięki tym wystawom polscy artyści zyskali szanse na sprzedaż swoich dzieł za granicą, a co za tym idzie – na zebranie środków na dalszą twórczość i rozwój. Często wspomniane lata 60. przyćmiewają swym blaskiem inne dekady – szczególnie następną, która uważana jest przez badaczy za nieco słabszy okres twórczości polskich artystów tkaniny<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 53.



## Lata 70. – schyłek imperium tkackiego? Zarys historii tkaniny lat 70. XX w.

### Początek lat 70. – kulminacja i przesilenie

Irena Huml wskazuje, że „Rok 1971 można uznać za kulminację popularności naszej tkaniny w kręgach międzynarodowych”<sup>22</sup>. Istotnie, w tym roku na lozańskim Biennale wystawiało najwięcej polskich artystów – aż jedenastu. Co więcej, szwajcarska wystawa również w 1971 r. odwiedziła Warszawę. Ekspozycję IV Biennale z Lozanny można było wówczas zobaczyć w Zachęcie. Wtedy też, po wystawach w Polsce i w Szwajcarii, krytycy sztuki oraz szeroka publiczność uznały tkaninę za naszą narodową specjalność.

Z drugiej strony, cała dekada lat 70. oglądana przez badaczy z dystansu czasowego jawi się jako okres twórczej stagnacji i powielania wypracowanych wzorców. O ogólnym zjawisku uspokojenia inwencji artystycznej, dotyczącym nie tylko tkaniny pisze Piotr Korduba w kontekście twórczości Cepelii:

Z jednej strony było to wyraźne osłabnięcie intensywności dyskusji metodologicznych dotyczących sztuki i rękodzieła ludowego [...]. Z drugiej zaś strony – nie mniej wyraźna koncentracja przedsiębiorstwa na gospodarczej ekspansji [...]. Jednocześnie firmowe dokumenty z tamtych czasów wskazują na większe zrutynizowanie działalności, opieranie się na wypracowanych już schematach. [...]<sup>23</sup>

Korduba odnotowuje też, że wytwory Cepelii od końca lat 60. krytykowano za sentymentalizm. Podobnie wypowiadała się kilkadziesiąt lat wcześniej Irena Huml na temat tkaniny artystycznej w tamtym czasie: „W początkach lat siedemdziesiątych ekscytujące eksperymenty zaczęły tracić swój impet i atrakcyjność. Ich zbytnia uprzednio popularność groziła zbanalizowaniem nowatorskich dokonań, powtarzaniem form bez zrozumienia intencji [...]”<sup>24</sup>. Ponadto zauważalne stało się rzadsze używanie nazwy „polska szkoła tkaniny” przez krytyków sztuki. Wszystko to składało się na obraz stagnacji i braku awangardowych dążeń – tak znamiennej dla poprzedniej dekady.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>23</sup> P. Korduba, *Ludowość...*, s. 195.

<sup>24</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 50.



Pomimo tego Irena Huml podkreśla, że lata 70. obfitowały w liczne wystawy i pokazy zarówno twórczości tkackiej, jak i obiektów wykonywanych z różnego rodzaju tkanin oraz wiele innych inicjatyw i zjawisk, których próżno szukać w latach 60.

Niestety, początek lat 70. wiązał się również ze śmiercią długoletniego organizatora Biennale w Lozannie i propagatora sztuki polskiej – Pierre’a Pauli. Jego śmierć z jednej strony zamykała pewien rozdział, z drugiej – otwierała. Zaczęto zastanawiać się nad przeorganizowaniem formuły Biennale, nie ograniczając jej wyłącznie do prezentowania dzieł z włókna. Pomimo twórczego zapału organizatorów Biennale niewiele się zmieniło, może jedynie z tym wyjątkiem, że starano się prezentować jeszcze bardziej awangardowe prace niż dotychczas.

Na początku lat 70. samoświadomość Polaków związana z międzynarodowymi sukcesami z zakresu tkaniny artystycznej na tyle okrzepła, że pojawiło się kilka inicjatyw wspierających i rozwijających tę dziedzinę w naszym kraju. Dojrzewały plany o organizacji rodzimej imprezy o zasięgu międzynarodowym, której celem byłby przegląd tkaniny unikatowej i przemysłowej. Pierwsze Triennale Tkaniny w Łodzi odbyło się w 1972 r., jednak wbrew pierwotnemu zamysłowi miało zasięg ogólnopolski, nie zaś światowy. Łódzka wystawa z założenia miała charakter konserwatywny, broniący idei tradycyjnej tkaniny, o czym świadczy fragment z programu Triennale autorstwa Komitetu Organizacyjnego: „Łódzkie środowisko artystyczne stoi na stanowisku, że unikatowość i przemysłowa powtarzalność to tylko dwie drogi realizacji plastycznej w zakresie tkaniny artystycznej, to jedynie dwa sposoby służenia społeczeństwu poprzez twórczą wypowiedź artysty plastyka”<sup>25</sup>. Irena Huml widzi pewną sprzeczność w ochronie tradycjonalizmu na terenie państwa, którego obywatele walczyli z tradycją, wybijając się tym samym na szczyt wśród twórców tkaniny z całej Europy. Łódzkie Triennale Tkaniny odbyło się jeszcze raz w latach 70. i tym razem miało już zasięg międzynarodowy. Oprócz Triennale zaczęto organizować Ogólnopolską Wystawę Tkaniny, również w Łodzi. Jej zadaniem było prezentowanie prac młodych artystów tworzących tkane obiekty artystyczne i prezentowanie ich szerszej publiczności.

Łódź była w tamtym czasie jednym z najlepiej rozwijających się ośrodków tkaniny, ale nie jedynym. Prężnie w tym zakresie działały też m.in. Poznań czy Warszawa. Cechą charakterystyczną dla tkactwa poznańskiego było adaptowanie fotografii jako wzoru-matrycy do wykonania,

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 51.

przede wszystkim gobelinów, jak i innych rodzajów tkanin. Stefan Popławski, jeden z przedstawicieli środowiska poznańskiego, wprowadził tematykę dotąd niepopularną wśród twórców tkaczy: odwoływał się do konkretnych wydarzeń z historii najnowszej, w poetyce zbliżonej do fotografii. Wielkopolski ośrodek tkaniny doczekał się własnej wystawy w roku 1979 pt. *Tkanina poznańska*. Twórcy warszawscy w większości pozostali wierni tkaninie abstrakcyjnej.

Kolejne pole, na którym zaznaczyli swoją obecność polscy artyści, stanowiła tkanina wielkoformatowa, zamawiana do wnętrz publicznych, nie tylko w Europie, ale i poza jej granicami. Polskie dzieła zagościły m.in. w Holandii (Magdalena Abakanowicz), Niemczech (Maria Chojnacka) oraz Stanach Zjednoczonych (Jolanta Owidzka).

Rok 1977 przyniósł realizację ciekawego pomysłu na wspomaganie rozwoju polskiej tkaniny. Był to „Ogólnopolski konkurs na projekty gobelinów dla zamków Polski południowej”. Niestety, w ocenie prof. Ireny Huml szansa rozwoju, jaka leżała w potencjalnych realizacjach, została zaprzepaszczona ze względu na złą organizację przedsięwzięcia. Organizatorzy przewidzieli zbyt krótki czas rozstrzygnięcia konkursu oraz zbyt dużą liczbę prac, którą miał stworzyć potencjalny uczestnik. Badaczka zauważa też, że dzięki popularyzacji sztuki tkackiej w drugiej połowie XX w. zaczęło się nią parać coraz więcej artystów, co skutkowało dużą liczbą nieprofesjonalnych realizacji.

Charakterystycznym zjawiskiem lat 70. była współpraca najznakomitszych twórców tkaniny z różnymi instytucjami w zakresie dekoracji wnętrz. Jedną z nich były Polskie Linie Lotnicze Lot, dla których artyści tworzyli dzieła przeznaczone do biur na całym świecie. Kolejnym przedsięwzięciem korzystającym z usług polskich tkaczy był „ORBIS” prowadzący sieć hoteli. Irena Huml podkreśla, że w ówczesnych hotelach zawisło wiele prac o znacznej wartości artystycznej<sup>26</sup>.

Ciekawy epizod rozwoju polskiej tkaniny w latach 70. stanowiły działania, których mecenasem był kościół. Powstało wówczas wiele dzieł służących jako artystyczne wyposażenie kościołów i innych wnętrz sakralnych. Zorganizowano w tamtym czasie serię wystaw prezentujących tego typu sztukę w Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie<sup>27</sup>.

Nowym rodzajem sztuki tkackiej stały się miniatury. Huml odczytuje ten zwrot ku małym formom jako kontrreakcję na wiele tworzonych wcześniej

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>27</sup> Ibidem.

monumentalnych realizacji. Jak niemalże każdy nowy prąd w sztuce tkaniny tamtych lat, również miniatura doczekała się swojej prezentacji na osobnej wystawie w Londynie w 1974 r., która przerodziła się w cykliczną imprezę poświęconą małym formom tkackim<sup>28</sup>.

Kolejną z ciekawych innowacji w procesie tworzenia tkanin artystycznych i użytkowych w latach 70. XX w. było organizowanie tkackich plenerów. W 1974 r. odbyły się dwa tego typu zjazdy. Pierwszy zorganizowany został przez środowisko wrocławskie przy pomocy Fabryki Dywanów w Kowarach, która udostępniła artystom surowce potrzebne do pracy. W tym samym roku krakowski oddział ZPAP zaprosił artystów do pracy w plenerze w miejscowości Międzybrodzie Bialskie. Zakład przemysłowy (Andrychowskie Zakłady Przemysłu Bawełnianego) dostarczał artystom niezbędne materiały. Plenery organizowane odtąd co roku kończyły się zwykle pokazami zbiorczymi prac powstałych podczas kilkunastu dni wspólnej pracy artystów<sup>29</sup>.

Życie artystyczne lat 70. w zakresie tkaniny była zatem dekadą pełną kontrastów. W tym okresie powstało wiele inicjatyw związanych z twórczością tkaną: artyści zaczęli współpracować z przemysłem, ich tkaniny wypełniały wnętrza biur, hoteli czy kościołów; stworzono nowatorski rodzaj sztuki tkanej XX w. w postaci miniatur; dbano o środowisko pracy twórców tkackich dzieł, organizując rokroczne plenery, będące intensywnym czasem tworzenia i współpracy twórców. Dzieła polskich artystów nadal gościły na najbardziej prestiżowej i rozpoznawalnej wystawie sztuki tkaniny – Biennale w Lozannie, wzbudzając duże zainteresowanie. Dlatego właśnie analizie tej międzynarodowej imprezy w kontekście sztuki polskiej poświęcę kolejną część pracy.

### **Biennale w Lozannie jako soczewka polskiej sztuki tkaniny**

„Obserwacja tej światowej imprezy [Biennale Tkaniny Współczesnej i Dawnej w Lozannie – przyp. autorki] z najdłuższą tradycją sztuki włókna i analiza poszczególnych jej okresów stanowi podstawę systematyzacji zjawisk oraz umożliwia odtworzenie chronologicznego ciągu wydarzeń artystycznych w tej dziedzinie”<sup>30</sup>. Idąc za radą Ireny Huml, postanowiłam prześledzić wydarzenia związane z Biennale Tkaniny w Lozannie na podstawie recenzji redaktorów czasopisma „Projekt”. Przy okazji każdej wystawy opiszę kilka

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 53.

dział Polaków, które były wówczas prezentowane i które można uznać za reprezentatywny wycinek najwyższej klasy sztuki tkackiej w Polsce. Dzięki temu, zgodnie z założeniem teoretycznym prof. Huml, ukaże się nam jak w soczewce rozwój tej dziedziny w latach 70.

Biennale Tkaniny w Lozannie jest dla polskiego tkactwa wyjątkowym wydarzeniem ze względu na historię jego powstania. W przytoczonym przez Martę Kowalewską opisie dziejów szwajcarskiej wystawy na pierwszy plan wysuwają się polscy artyści. Historia Biennale to historia fascynacji nowatorską sztuką Europy Wschodniej. Bezpośrednim impulsem do zorganizowania cyklicznej imprezy poświęconej tkaninie była wizyta Pierre'a i Alice Paulich w Polsce, Czechosłowacji oraz Jugosławii. W 1959 r. małżeństwo Paulich wraz z André Kuenzim, za namową Jeana Lurçata przyjechało do Polski, by spotkać się z dwiema artystkami tworzącymi tkaniny: Marią Łaskiewicz oraz Magdaleną Abakanowicz. Wrażenie, jakie dzieła Polek wywarły na tych szwajcarskich koneserach sztuki, wpłynęło na chęć stworzenia międzynarodowej platformy wymiany doświadczeń artystycznych na polu tkaniny. Tak doszło do powstania CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne). Jedną z inicjatyw CITAM było właśnie lozańskie Biennale<sup>31</sup>. Nie jest zatem przesadą stwierdzenie, że Polacy, a dokładniej polska sztuka tkaniny, mieli niebagatelny wpływ na rozwój tego obszaru kultury w całej Europie, a nawet na świecie.

Lozańskie Biennale w 1971 r. pokazało 83 dzieła tkackie. Wśród nich zagościły prace aż jedenastu Polaków. Irena Huml widziała w tym niewątpliwego sukces, natomiast Danuta Wróblewska, zdająca relację na łamach „Projektu”, stwierdziła, że pomimo najliczniejszej reprezentacji naszego kraju w stosunku do poprzednich lat ich poziom artystyczny nie dorównywał wcześniejszym wystawom. Niestety, z tego krótkiego artykułu nie dowiemy się, co dokładnie nie spodobało się krytyczce piszącej: „[...] nie zaznaczyła się ona [polska reprezentacja – przyp. autorki] tak wyraziście i dynamicznie jak to kiedyś bywało”<sup>32</sup>. Wróblewska prawdopodobnie zarzucała naszym artystom brak spójnej stylistyki i wspólnego programu artystycznego. Według niej najlepiej i najliczniej pokazali się Francuzi, wierni tradycyjnemu pojmowaniu tkaniny jako gładkiej, ikonograficznej materii, tworzonej przez artystę-projektanta i rzemieślnika-tkacza. Wróblewska podkreślała również narosłą przez dziesięć lat atmosferę imprezy – koleżeńskie spotkanie i wzajemnej inspiracji. Zdjęcia, które ilustrują artykuł, w przeważającej

<sup>31</sup> M. Kowalewska, *Historia rewolucji*, w: *Splendor tkaniny*, s. 73.

<sup>32</sup> D. Wróblewska, *Lausanne 71*, „Projekt” 6/1971.

większości przedstawiają dzieła twórców zagranicznych. Jest jednak namiastka rodzimej twórczości – siedem fotografii tkanin stworzonych przez polskich artystów. Pierwszym z nich jest *Abakan – sytuacja zmienna* Magdaleny Abakanowicz z 1971 r., wykazujący podobieństwo do wcześniejszego dzieła tej autorki z 1969 r. pt. *Instalacja lin*, prezentowanego na wystawie indywidualnej w Holandii. Obydwa dzieła łączy wykorzystanie splątanego, grubego sznura. Rozgłos, jaki przyniosło Magdalenie Abakanowicz dzieło z poprzedniego Biennale, tj. *Abakan Czerwony* (1969), który stał się ikoną, trudno porównywać do tego, który zyskała praca prezentowana dwa lata później. Kolejny reprezentant polskiego tkactwa to Wojciech Sadley. Jego dzieło wystawiane na omawianym Biennale występuje pod różnymi tytułami: *Fioletowa struktura*<sup>33</sup> lub *Ona III*<sup>34</sup> – w zależności od źródła. Jest to długi pas wykonany w technice *macramé*, zawieszony na krótszym boku, zakończony licznymi, długimi warkoczami. Realizacja, pomimo braku jednoznacznych odniesień do innych dzieł, nie wykazuje się innowacyjną formą czy nowatorską techniką. Jednocześnie odróżnia się od wcześniejszych prac Sadleya z połowy lat 60., kiedy to wplatał w swoje dzieła różne, pozatkackie elementy<sup>35</sup>, czy realizacji jeszcze wcześniejszych – płaskich, malarskich gobelinów z początku lat 60. XX w.<sup>36</sup> Opinia Wróblewskiej opublikowana w „Projekcie” wydaje się uzasadniona – polscy artyści na Biennale’71 utrzymywali wysoki poziom twórczości, jednak nie zadziwiali innowacyjnymi rozwiązaniami tak spektakularnie jak w latach ubiegłych. Irena Huml, pisząc o lozańskim Biennale, nie zauważa nic niepokojącego w tendencjach polskich artystów. Wręcz przeciwnie: „Nasi twórcy stali się prawdziwymi faworytami imprezy”<sup>37</sup> – napisała osiemnaście lat po Piątym Biennale Tkaniny w Lozannie, podkreślając jednocześnie liczny udział polskich twórców.

Kolejne Biennale Tkaniny w Lozannie przyniosło ze sobą wiele nowości. Na potrzeby tego wydarzenia organizatorzy musieli na nowo zdefiniować obiekty przyjmowane na wystawę, ponieważ „słowo «tkanina» zachowuje wartość jedynie etymologiczną, bowiem rzecz tym mianem określona powstaje na drodze zabiegów zupełnie nie tkackich”<sup>38</sup>, jak odnotowywała Danuta Wróblewska, recenzując VI Biennale, które stało się wielkim, eksperymentalnym polem sztuki. Wróblewska podkreśla ewolucję, jaką przeszła

<sup>33</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>34</sup> <http://static.digischool.nl/> [31.05.2016].

<sup>35</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 74 (Ilustracje).

<sup>36</sup> D. Wróblewska, *Tkactwo Wojciecha Sadleya*, „Projekt” 3/1963, s. 21.

<sup>37</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina*, s. 48.

<sup>38</sup> D. Wróblewska, *Lausanne 6*, „Projekt” 5/1973, s. 9.

ta znacząca impreza, poczynszy od 1962 r., kiedy to nowatorskie prace polskich twórców nazwane zostały barbarzyńskimi. Ostatecznie dzieła przyjmowane na wystawę określano jako „przedmiot realizowany najrozmaitszymi środkami ekspresji i technikami, gdzie zasadą jest przeplot”<sup>39</sup>. Na szóste Biennale przyjęto zaledwie 55 prac z dwudziestu krajów ze względu na to, że większość z nich w znaczny sposób anektowała przestrzeń. Krytyczkę najbardziej zachwyciły liczne realizacje Amerykanów, a w szczególności dzieło Sheili Hicks pt. *Małżonka ulubiona zajmuje jego noce*, wykonane w technice owijania – rzadko spotykanej w europejskiej sztuce. Wróblewska uplasowała Polaków dopiero na trzecim miejscu, nazywając ich dzieła „antymalarskimi”, za to „oddanymi bez reszty studiom strukturalnym”<sup>40</sup>. Pomimo niewielkiego liczebnie udziału naszych artystów na omawianej wystawie stwierdziła ona, że nadal mamy dużo do powiedzenia w kwestii tkaniny artystycznej na arenie międzynarodowej. Doceniła ponadto rolę Magdaleny Abakanowicz, która jako pierwsza spośród wszystkich lozańczyków zaprezentowała pracę w nurcie konceptualnym. Było to dzieło zaimprowizowane przez artystkę na miejscu ekspozycji. Składało się z grubej liny oplecionej wokół gigantycznej, drewnianej szpuli. Zakończenie sznura, który przebiegał przez kilka muzealnych sal, przekroczyło linie okna i spoczywało w ogrodzie. Wydaje się, że wprowadzenie nowego wątku do sztuki tkaniny w postaci innowacyjnego rodzaju artystycznego może być odbierane jako niebagatelny wkład w historię sztuki w ogóle. Trudno zatem zgodzić się z Danutą Wróblewską, która przedkłada ciekawą technikę wykonania dzieła ponad konceptualną nowość. Inna polska reprezentantka, Urszula Plewka-Schmidt, zaprezentowała kompozycję przestrzenną pt. *Struktura organiczna*. Był to obiekt tkany składający się z dwóch, podłużnych, niedomkniętych walców połączonych ze sobą grubymi splotami w połowie wysokości dwóch zasadniczych części. Praca wyraźnie nawiązuje do wcześniejszych, architektonicznych tendencji w sztuce Plewki.

Wystawa w Lozannie w 1975 r., podobnie jak poprzednia, dostarczyła nowych wrażeń. Tym razem artyści zadziwiali warstwą treściową prezentowanych dzieł. Danuta Wróblewska pisała o ewolucji tkanin jako rzeczy/przedmiotów, które przekształcają się w media przekazujące głębszą, niemal misteryjną treść. Badaczka zauważyła, że historia zatacza koło, ponieważ zazwyczaj po triumfie racjonalizmu w sztuce nadchodzi zwrot ku wierze, uczuciu i mitologii. Ku głębszym warstwom znaczenia artyści zwracają

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 12.

się również ze względu na zmęczenie eksperymentami formalnymi. Na VII Biennale w Lozannie zaprezentowano 65. dzieł z dwudziestu krajów. Znow najliczniejszą grupą okazała się reprezentacja Stanów Zjednoczonych. Dzieła stworzone przez Polaków autorka ocenia „średnio, ze względu na ich spokojną ekspresję i ogólne przesunięcie barier eksperymentu”<sup>41</sup>. Na omawianej wystawie zaprezentowała się m.in. Polka Hanna Jung, wystawiając pracę pt. *Przestrzeń dla nagiej stopy i przestrzeń dla kamienia*, złożoną z podwieszanej u sufitu tkaniny na podobieństwo hamaku, z którego zwisały niesplecione, jasne włókna, tworząc na podłodze miękką masę splecionych ze sobą nici. Magdalena Abakanowicz zaprezentowała wyjątkową w swoim wyrazie pracę z serii *Alteracje*, stworzoną techniką własną. Seria sztywnych płócien jutowych uformowanych na podobieństwo ciała ludzkiego i usztywnionych żywicą spoczywała na metalowych konstrukcjach w kształcie prostopadłościanów. Zarówno technika, jak i antropomorfizacja dzieła tkackiego są zabiegami innowacyjnymi na skalę światową. Ciekawe dzieło zaprezentowała kolejna artystka z polskiej reprezentacji – Barbara Levittoux-Świdorska. Jej praca pt. *Sieci*, wykonana techniką własną, była przestrzenną, dwuwarstwową kompozycją z rzadko tkanej, transparentnej tkaniny, przypominającej formą trąbę powietrzną lub lejek. Cała konstrukcja podwieszona pod sufitem sięgała aż do podłogi. Kolejną interesującą realizacją była seria gobelinów pt. *Miejsca*, stworzona w poetyce graficznej, autorstwa Janiny Tworek-Pierzgalskiej. Czarno-białe tkaniny przedstawiały ludzkie ciała – całe lub tylko ich fragmenty, na stelażach przywołujących na myśl meble (ze względu na swój kształt oraz umiejscowienie na nich „cielesnych” elementów). VII Biennale w Lozannie zdaje się niezwykle różnicowane pod względem tematycznym oraz technicznym.

Według Danuty Wróblewskiej kolejne, VIII Biennale Tkaniny w Lozannie, to wyraz generalnego uspokojenia prób eksperymentowania ze sztuką tkaniny, ustabilizowania wysokiego i niemalże równego poziomu artystycznego wśród wszystkich uczestników wystawy oraz zwrot ku dobrej, rzemieślniczej pracy połączonej z głęboko przemyślanym i skrzętnie zrealizowanym projektem. Z drugiej strony, autorka pisze o kryzysie, który jest wyczuwalny nie tylko przez organizatorów, ale również przez odbiorców sztuki tkackiej. We wstępie do katalogu VIII Biennale napisano, że współcześnie daje się zauważyć: zarówno gonitwę za nową formą wyrazu artystycznego, jak i ciągle powtarzanie znanych rozwiązań. Wróblewska stwierdza, że ponad zunifikowany poziom większości prac wybija się tylko kilka, w tym

<sup>41</sup> D. Wróblewska, *Tkanina w Lozannie*, „Projekt” 6/1975, s. 12.



dzieło pt. *Plecy Magdaleny Abakanowicz*<sup>42</sup>. Praca z serii *Alteracje – obrazy struktury ludzkiej* pojawiła się już na poprzedniej imprezie z tej serii, lecz dwa lata później nadal stanowiła wyjątek i wybijała się na tle reszty wystawianych prac. Oprócz dzieła Abakanowicz na wystawie zaprezentowała się również Emilia Bohdziewicz z tkaniną pt. *Jak połączyć pewną ilość punktów prostymi liniami w różny sposób za pomocą maszyny do szycia*, której tytuł był równocześnie opisem wizualności i techniki, w jakim dzieło zostało wykonane. Praca Bohdziewicz składała się z szesnastu niewielkich, kwadratowych fragmentów płótna, układających się wspólnie w kształt kwadratu, tworząc regularny, płaski patchwork, z którego każda część składowa była poprzesywana innym ścięciem. Kolejny reprezentant Polski, Stefan Popławski, zaprezentował gobelin w dobrze znanej sobie technice przenoszenia fotografii na płótno pt. *Spotkanie: Helsinki 1975*. Małżeństwo Pierzgałskich stworzyło na Biennale pracę składającą się z dwóch wiszących, słomkowych kapeluszy. Przyczepiono do nich kolorowe taśmy, które dzięki postawionemu w sali wentylatorowi furkotały i unosiły się na wietrze. Jeden z kapeluszy utrzymany był w kolorystyce biało-czerwonej, drugi był wielobarwny. Przykład trzech omawianych powyżej prac wskazuje na duże zróżnicowanie stylistyczne i techniczne polskich dzieł. Mnogość sprzecznych opinii na temat VIII Biennale sprawia, że trudno o miarodajną opinię na temat poziomu imprezy. Dobry rezultat może zatem przynieść jedynie dokładna analiza prezentowanych tam prac, która pomogłaby rzetelnie ocenić stan ówczesnej sztuki tkackiej.

Organizatorzy lozańskiego Biennale za każdym razem przed przystąpieniem do organizacji kolejnej imprezy z cyklu odświeżali jej formułę. Tak było i tym razem – kiedy w 1979 r. odbyła się IX wystawa tkaniny, jury kwalifikujące prace zdecydowało się na nieujawnianie nazwisk w pierwszym etapie kwalifikacji. Celem było oczywiście zobiektywizowanie spojrzenia na dzieła, czemu sprzyjać miały brak uwikłania w zależności personalne i niezważanie na dawne sukcesy poszczególnych artystów. Danuta Wróblewska pisała o tym zabiegu jako „przewietrzaniu Olimpu”: „W wyniku tych operacji powstał zespół prac należący w dużym stopniu do autorów mało znanych lub w ogóle nie znanych”<sup>43</sup>. Oprócz tego na Biennale przyjęto zaledwie 42 prace, co wpływało na szersze możliwości ich zagospodarowania w przestrzeni Muzeum Kantonalnego. Mimo że IX Biennale obfitowało w prace młodych, nieznanych twórców, poziom artystyczny i techniczny był

<sup>42</sup> D. Wróblewska, *Tkaniny w Lozannie*, „Projekt” 5/1977, s. 4.

<sup>43</sup> D. Wróblewska, *Konkurs w Lozannie*, „Projekt” 5/1979, s. 2.

wysoki. Co więcej, debiutujący artyści zdawali się czerpać z doświadczeń i eksperymentów lat ubiegłych, w konsekwencji prezentując dojrzałe, doskonale wykonane i stonowane w swojej ekspresji prace, przemawiające raczej do rozumu i wysublimowanego poczucia estetyki niż do uczuć. Ponadto odstąpiono od eksperymentów przestrzennych – tkanina na powrót zawisła na ścianie jako płaska struktura. Wróblewska tak posumowała ekspozycję lozańczyków: „Wyciągnąć z tego daje się tylko jeden możliwy wniosek – że młodość współczesnej tkaniny mamy już za sobą, a przed nią, jak też i całym Biennale lozańskim, rozciąga się rozsądny wiek średni”<sup>44</sup>. Artykuł Wróblewskiej ilustrują zaledwie dwie prace Polaków: *Symbole* Urszuli Plewka-Schmidt – płasko tkany niby-patchwork, składający się z wielu mniejszych kwadratowych fragmentów płótna układających się w obraz figury Madonny z Kruźlowej oraz *Śmierć w Wenecji* Stefana Popławskiego, utrzymaną w konwencji fotografii.

Obraz historii całej dekady Biennale Tkaniny w Lozannie można przyrównać do sinusoidy, która wznosi się na wyżyny, żeby zaraz opaść, po czym znów pnie się w górę. Dwie najwnikliwsze obserwatorki tego cyklicznego wydarzenia – prof. Irena Huml oraz Danuta Wróblewska – nie zawsze zgadzają się w ogólnej ocenie jego poziomu i charakteru. Wróblewska, relacjonując Biennale niemalże na żywo, zdaje się bardziej sceptyczna wobec polskich twórców niż Irena Huml, która opisuje wydarzenia z perspektywy kilkunastu lat. Ta różnica opinii skłania do wnikliwszego przyjrzenia się tematowi tkaniny artystycznej w drugiej połowie XX w., a szczególności w latach 60., kiedy to polscy twórcy wiedli prym w sztuce tkackiej, oraz w latach 70., których analiza może przynieść wiele odkryć, a przede wszystkim pomoże usystematyzować dostępny materiał.

Temat tkaniny lat 70. w polskiej historii sztuki niemalże nie istnieje. Ogromną pracę naukową wykonała oczywiście prof. Irena Huml, której *Współczesna tkanina polska* jest jedynym tego rodzaju, szerokim opracowaniem dotyczącym tkaniny powojennej aż do lat 80., kiedy książka ta została wydana. Kolejnym krokiem milowym w badaniu tego obszaru sztuki była wystawa oraz publikacja z 2013 r. pt. *Splendor tkaniny*, pomimo że głównym jej tematem nie były dzieje tkaniny polskiej.

Niedoceniana siódma dekada XX w. zdaje się kolejnym etapem rozwoju polskiej sztuki tkaniny, nie zaś czasem braku inwencji twórczej. Lata 70. obfitowały w wydarzenia bez precedensu, jak organizowanie tkackich plenerów, liczne zamówienia na tkaniny polskich twórców do wnętrz

---

<sup>44</sup> Ibidem, s. 4.

reprezentacyjnych na całym świecie czy powstanie osobnego rodzaju sztuki tkackiej, jakim jest miniatura. Oprócz tego artyści nieustannie pracowali nad technikami tworzenia i rozwijali sposoby wypowiedzi artystycznej, co można było zaobserwować dzięki „sejsmografowi” świata tkaniny, czyli Biennale Tkaniny w Lozannie. Oprócz wydarzeń ewidentnie pozytywnych kojarzonych z rozwojem, lata 70. przyniosły zatracenie indywidualności polskiej twórczości, co odbiło się echem w światowej prasie specjalistycznej, która pomimo ciągłego zainteresowania polskimi artystami przestała używać nazwy „polska szkoła tkaniny”. Poza tym tkanina zwana „ludową”, produkowana w zakładach Cepelii, straciła na jakości właśnie w latach 70., na co wpływ miało zwiększenie produkcji<sup>45</sup>.

Czy w związku z tym można zasadnie określać lata 70. jako czas kryzysu polskiej tkaniny artystycznej? Wydaje się, że lata 70. XX stulecia była odbierane przez badaczy jako kryzys czy osłabienie pozycji polskich twórców na arenie międzynarodowej ze względu na kontrast z poprzednią dekadą, przełomową i odkrywczą. To w latach 60. świat sztuki odkrył polskie talenty i docenił ich twórczość jako pionierską i wyjątkową – dlatego nie dziwi fakt, że późniejsze lata, w których polska sztuka tkacka utrzymywała się na stałym, dobrym poziomie, nie dostarczały powodów do szczególnych zachwytów. Zapewne jednak dokładniejsze i wnikliwsze badania poszczególnych dzieł powstałych w latach 60. i 70. XX w. mogłyby znacząco wpłynąć na reinterpretację i ocenę współczesnej polskiej tkaniny.

Temat polskiej tkaniny drugiej połowy XX w. pojawia się w przekrojowych opracowaniach rodzimej sztuki wyłącznie w związku z twórczością Magdaleny Abakanowicz. Pojęcie „polska szkoła tkaniny” weszło do obiegu tylko w kręgach badaczy wyspecjalizowanych właśnie w tej dziedzinie twórczości. W monumentalnym, wielotomowym opracowaniu sztuk pięknych pt. *Sztuka świata* polska tkanina awangardowa musi zadowolić się zaledwie jednym zdaniem: „Pojawiła się nowa tkanina, której najbardziej znaną na świecie przedstawicielką jest Magdalena Abakanowicz (ur. 1930)”<sup>46</sup>. Z kolei Anda Rottenberg, w książce *Sztuka w Polsce 1945–2015*, opisuje twórczość Magdaleny Abakanowicz wśród „samotnych debiutów”<sup>47</sup> polskiej sztuki, sugerując, że jej działania nie znalazły się w ogólniejszym nurcie zmian. Chciałabym podkreślić, że przytoczone przeze mnie przykłady nie są w mojej opinii błędami czy niedopuszczalnymi

<sup>45</sup> P. Korduba, *Ludowość...*, s. 195.

<sup>46</sup> W. Włodarczyk, *Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski*, w: *Sztuka Świata*, t. 10, s. 231.

<sup>47</sup> A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2005, s. 115.

pominięciami – zależało mi jedynie na zwróceniu uwagi na znikomą obecność istotnej części rodzimej historii sztuki w literaturze specjalistycznej.

Bardzo ważnym materiałem źródłowym, którego nie omówiłam w niniejszym artykule, są z pewnością katalogi Biennale w Lozannie. Mogłyby ukazać polską tkaninę w innej perspektywie. Analiza tych materiałów jest zatem kolejnym, koniecznym krokiem do wykonania w badaniu tego obszaru polskiej sztuki.

## Literatura

- Huml I., *Polska Sztuka Stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Arkady, Warszawa 1989.
- Jachła M., Kowalewska M. (red.), *Splendor tkaniny*, Zachęta, Warszawa 2013.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Kowalczyk I., *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010.
- Read H., *Sztuka a przemysł*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2005.
- Sztuka Świata*, t. 10, red. nauk. tomu: W. Włodarczyk, Arkady, Warszawa 1996.
- Wróblewska D., *Lausanne 71*, „Projekt” 6/1971.
- Wróblewska D., *Tkactwo Wojciecha Sadleya*, „Projekt” 3/1963.
- Wróblewska D., *Lausanne 6*, „Projekt” 5/1973.
- Wróblewska D., *Tkanina w Lozannie*, „Projekt” 6/1975.
- Wróblewska D., *Tkaniny w Lozannie*, „Projekt” 5/1977.
- Wróblewska D., *Konkurs w Lozannie*, „Projekt” 5/1979.
- <http://static.digischool.nl/>.
- <http://www.dwutygodnik.com/>.
- <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/>.