

Małgorzata Kierczuk-Macieszko

Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych
im. C.K. Norwida w Lublinie

Tkanina unikatowa o tematyce sakralnej w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. Rozważania o sztuce, dla której brakuje miejsca w Kościele

DOI:10.15584/serde.2023.16.6

Współczesny trend zainteresowania materią tkaną Marta Kowalewska tłumaczy archetypiczną potrzebą „bezpośredniego połączenia myśli z ręką”. Uważa, iż dla wielu osób tkanie stało się:

[...] *antidotum na dynamikę zjawisk współczesności. Wiąże się z nim bowiem warsztatowy, powolny proces budowania, tworzący atmosferę kontemplacji, skupienia się na detalu [...]. Artyści często zwracają uwagę, że warsztatowa medytacja pozwala dostrzec to, co umyka, oplakiwać stratę czy zadumać się nad cierpieniem, a to stałe elementy ludzkiego życia*¹.

Nie bez znaczenia jest jej zdaniem także „wieloznaczny charakter tkaniny, wielość jej ról w historii kultury materialnej: od symboliki związanej z ochroną ciała, przez narzędzie budowania prestiżu i bogactwa, po znaczenie religijne”².

W średnich i wyższych szkołach artystycznych, w akademiach sztuk pięknych, na kursach i warsztatach odbywają się studia nad tkaniną unikatową. Zagadnienie nauki tkactwa w średnich szkołach artystycznych od zakończenia drugiej wojny światowej w skali ogólnopolskiej omówiła Maria Kowalczyk³. Z kolei Marta Wasilczyk zawęziła problem do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Nor-

Małgorzata Kierczuk-Macieszko

Cyprian Kamil Norwid State Secondary School
of Fine Arts in Lublin

Unique fabrics with sacred themes in the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. Reflections on art for which there is no place in the Church

The contemporary trend of interest in woven fabric is explained by Marta Kowalewska as the archetypal need to “directly combine the mind with the hand”. She believes that for many people weaving has become

[...] *an antidote to the dynamics of the contemporary world. It is associated with a workshop-like, slow process of construction, creating an atmosphere of contemplation, focussing on detail [...]. Artists often point out that workshop meditation allows one to notice what is transient, to mourn a loss or reflect on suffering, and these are constant elements of human life*¹.

In her opinion, not without significance is “the polysemantic nature of fabric, the multiplicity of its roles in the history of material culture: from the symbolism associated with body protection, to a tool for building prestige and wealth, to religious significance”².

Unique fabrics are studied in secondary and higher art schools, fine arts academies, at courses and workshops. Maria Kowalczyk has discussed the topic of weaving as a school subject in secondary art schools in Poland starting from the end of World War,³ while

¹ M. Kowalewska, *Przekraczanie granic*, w: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny »Przekraczanie granic«, ed. M. Kowalewska, Łódź 2019, s. 21. All quotations from Polish sources have been translated to English by the translator of this article – A.G.

² Kowalewska 2019, jak przyp. 1, s. 17.

³ M. Kowalczyk, *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkoła artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 66–117. Szerzej zagadnienie omawia B. Lewińska, *Kształcenie artystyczne w szkołach plastycznych w Polsce w latach 1944–2017*, Warszawa 2019.

¹ M. Kowalewska, *Przekraczanie granic*, in: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny »Przekraczanie granic«, ed. M. Kowalewska, Łódź 2019, p. 21. All quotations from Polish sources have been translated to English by the translator of this article – A.G.

² Kowalewska 2019, as in fn. 1, p. 17.

³ M. Kowalczyk, *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkoła artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 66–117. The issue is discussed in more detail by B. Lewińska, *Kształcenie artystyczne w szkołach plastycznych w Polsce w latach 1944–2017*, Warszawa 2019.

wida w Lubinie⁴. Pierwsze tkaniny powstały tu w roku szkolnym 1975/1976, mimo to autorka rozpoczęła swą analizę od roku 1986, w którym to tkactwo artystyczne zyskało status autonomicznej specjalizacji w placówce. Kadre wyznaczającą jej standardy współtworzyli pedagodzy o dużym dorobku artystycznym i doświadczeniu warsztatowym w różnych dziedzinach sztuki jak: tkanina, malarstwo, rzeźba, ceramika⁵. Świadomi szerokiego spektrum artystycznych możliwości dyscypliny, zachęcali młodzież do otwartego spojrzenia na sztukę włókna równoległe z nauką zawodu. Wedle Marty Wasilczyk, od niemal czterech dekad związanej ze specjalizacją i mającej wkład w jej artystyczne sukcesy⁶, pracownia

to przestrzeń działań pomiędzy tkaniną, malarstwem, rysunkiem, rzeźbą, instalacją. Kreatywne, nowoczesne podejście do klasycznych technik, poszukiwanie nowych rozwiązań formalnych, łamanie stereotypów i schematów stało się równie ważne jak dbałość o technologiczną i formalną stronę pracy. Uczniowie [...] oprócz podstawowych technik tkackich poznają techniki tkaniny unikatowej, jak batik, malarstwo na jedwabiu, haft, makramę, filc, aplikację, szycie ręczne i maszynowe, dzianinę, projektowanie mody, rysunek żurnalowy, techniki barwienia włókien, przędzy, papieru i tkanin, techniki wywodzące się z japońskiej sztuki shibori, malarstwo bezgruntowe⁷.

Młodzież ma okazję przekonać się, że maszyna do szycia nie służy wyłącznie do scalania materiałów, ale jest narzędziem notacji, które pozwala w szybki sposób zapisać rysunkowe ślady w postaci różnorodnych ściegów. Odrębne pole eksperymentalno-badawcze wyznaczają manipulacje tekstylne, odkrywanie moż-

Marta Wasilczyk has narrowed her analysis down to the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lubin⁴. The first fabrics were created there in the school year 1975/1976, yet the author begins her study from the year 1986, when artistic weaving gained the status of an autonomous specialisation in that school. The teaching staff, who have set the weaving standards, has been composed of teachers with extensive artistic achievements and workshop experience in various fields of art, such as fabrics, painting, sculpture, and ceramics⁵. Aware of the wide spectrum of artistic possibilities of the discipline, they have encouraged young people to look openly at the art of weaving in parallel with learning the profession. According to Marta Wasilczyk, who for almost four decades has been associated with that specialisation and has contributed to its artistic successes,⁶ a workshop

is an activity space situated between fabric, painting, drawing, sculpture and installation. A creative, modern approach to classic techniques, the search for new formal solutions, breaking stereotypes and patterns, have become as important as taking care of the technological and formal side of the work. Students [...], apart from basic weaving techniques, learn the techniques of unique fabrics, such as batik, painting on silk, embroidery, macrame, felt, applique, hand and machine sewing, knitted fabric, fashion design, fashion drawing, techniques of dyeing fibres, yarn, paper and fabrics, techniques derived from the Japanese art of shibori, painting on unprimed surfaces⁷.

⁴ M. Wasilczyk, *Tkanina artystyczna*, w: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, s. 10–12; idem, *Sploty, wątki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkola Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, s. 25–49.

⁵ Od 1986 r. ze specjalizacją związana była liczna grupa artystów odpowiedzialnych za warstwę plastyczną prac, wspomaganych przez nauczycieli zawodu. Nauczyciele prowadzący: Adela Adamczyk (1931–2022), Jan Maria Marek (1951–2009), Małgorzata Marek, Maria Koldryn (Maron), Marta Wasilczyk, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Barbara Bartnik, Anna Łoś, Piotr Strobel. Jako nauczyciele zawodu z pracownią okresowo byli związani: Artur Fornalski, Waldemar Arbaczewski (1958–2023), Waldemar Figiel (1955–2018), Jerzy Cichalewski, Jan Kisiel.

⁶ Na przykład prace uczniów wystawiane na I i II Ogólnopolskim Biennale Tkaniny Artystycznej Szkół Plastycznych – Supraśl ’94, Supraśl ’96 zyskały najwyższe noty i w rezultacie zadecydowały o uhonorowaniu szkoły „Rydwaniem Apollina” – nagrodą, którą od 1994 roku przyznawało Ministerstwo Kultury i Sztuki za najwyższe osiągnięcia artystyczne we wszystkich dziedzinach sztuki. W tym czasie za prowadzenie specjalizacji odpowiedzialni: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Maria Maron, Marta Wasilczyk tudzież Waldemar Arbaczewski i Artur Fornalski jako nauczyciele wspomagający. Więcej o sukcesach specjalizacji zob. Wasilczyk 2020, jak przyp. 4, s. 34–36; idem, *Tkanina artystyczna...*, s. 12.

⁷ Wasilczyk 2020, jak przyp. 4, s. 45.

⁴ M. Wasilczyk, *Tkanina artystyczna*, in: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, pp. 10–12; idem, *Sploty, wątki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkola Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, pp. 25–49.

⁵ Since 1986, there has been a large group of artists associated with the specialisation and responsible for the visual layer of works, supported by vocational teachers. Lead teachers: Adela Adamczyk (1931–2022), Jan Maria Marek (1951–2009), Małgorzata Marek, Maria Koldryn (Maron), Marta Wasilczyk, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Barbara Bartnik, Anna Łoś, Piotr Strobel. As vocational teachers, the studio has been periodically associated with: Artur Fornalski, Waldemar Arbaczewski (1958–2023), Waldemar Figiel (1955–2018), Jerzy Cichalewski, Jan Kisiel.

⁶ For example, students’ works exhibited at the 1st and 2nd National Biennale of Artistic Textiles of Schools of Fine Arts – Supraśl ’94, Supraśl ’96 received the highest marks and, as a result, they were decisive in honouring the school with the “Apollin’s Chariot” – an award that, since 1994, has been granted by the Ministry of Culture and Art for the highest artistic achievements in all fields of art. At that time, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Maria Maron, Marta Wasilczyk, as well as Waldemar Arbaczewski and Artur Fornalski as supporting teachers, were in charge of the specialisation. For more on the successes of the specialisation, see Wasilczyk 2020, as in fn. 4, pp. 34–36; idem, *Tkanina artystyczna...*, p. 12.

⁷ Wasilczyk 2020, as in fn. 4, p. 45.

Young people have the opportunity to see that the sewing machine is used not only to join materials; it is also a notation tool that allows one to quickly save drawing traces in the form of various stitches. A separate experimental and research area is defined by fabric manipulations, discovering the possibilities resulting from the formation of ready-made materials by cutting, pleating, building layered structures, quilting, etc. Modern technologies such as printing on fabric or installations that use space and light are introduced.

Learning different methods of dealing with textile fabric is not an obligatory ritual, but an element that broadens one's knowledge, allowing for the development of one's possibilities. We encourage students to look for innovative solutions,⁸ [...] but sometimes researching the problem is more important than the final result⁹.

The emphasis is not on the final "product", but on the stages of the education process, problem analysis, development of awareness and gaining experience. Young people have the opportunity to express themselves in the fullest way in the diploma work that completes their art education at the high school level. Some diploma works are surprising with their high level of craftsmanship, the breadth of contexts, and the maturity of the relationship between form and content. It is they that will be the subject of analysis in this text. For students, the semantic layer of the works is as important as the artistic one. Topics are formulated during a student's discussion with the teachers who run their specialisation. The starting point is to specify the problem, after which adequate formal means are sought to visualise it in a clear way. The technique, i.e. a way of thinking resulting from the knowledge of the textile medium, becomes an instrument for defining answers to questions bothering a young person, depending on their personality, sensitivity, temperament, baggage of experiences and thoughts.

Over the period of nearly four decades, many works that are spiritually sensitive or close to the religious concept of the world have been created in the fabric workshop at the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. Their meaning and artistic values allowed for their public presentation at sacred art exhibitions¹⁰. It is pointless to

liwości wynikających z formowania gotowych materii poprzez ich nacinanie, plisowanie, budowanie struktur warstwowych, pikowanie i tym podobne. Wprowadza się współczesne technologie druku na tkaninie czy instalacje wykorzystujące przestrzeń i światło.

Poznanie różnych metod postępowania z materiałem tekstylną nie jest obowiązkowym rytuałem, ale elementem poszerzającym wiedzę, pozwalającym rozwinąć możliwości. Zachęcamy uczniów do szukania nowatorskich rozwiązań⁸, [...] przy czym badanie problemu bywa czasami istotniejsze niż końcowy rezultat⁹.

Nacisk kładziony jest nie na finalny „produkt”, lecz na etapowość procesu kształcenia, analizę problemu, rozwój świadomości i zdobywanie doświadczeń. W najpełniejszy sposób młodzi ludzie mają okazję wypowiedzieć się w pracy dyplomowej kończącej edukację plastyczną na poziomie szkoły średniej. Niektóre dyplomy zaskakują wysokim poziomem warsztatowym, rozległością kontekstów, dojrzałością związku formy z treścią. Właśnie one stanowią będą materialem analiz niniejszego tekstu. Dla uczniów warstwa semantyczna prac jest równie istotna co plastyczna. Tematy kształtują się podczas dyskusji dyplomanta z nauczycielami prowadzącymi specjalizację. Punktem wyjścia jest dookreślenie problemu, po czym poszukuje się adekwatnych środków formalnych zdolnych go w sposób klarowny zwizualizować. Technika, czyli sposób myślenia wynikający ze znajomości tekstylnego medium, staje się instrumentem definiowania odpowiedzi na nurtujące młodego człowieka pytania zależne od jego osobowości, wrażliwości, temperamentu, bagażu doświadczeń i przemyśleń.

W okresie blisko czterech dekad w pracowni tkaniny w lubelskim PLSP powstało wiele prac wrażliwych duchowo lub bliskich religijnej koncepcji świata. Przekaz treściowy i walory artystyczne pozwalały prezentować je publiczności na wystawach sztuki sakralnej¹⁰. Mija się z celem tworzenie ich katalogu, warte prześledzenia są natomiast plastyczne kierunki i tropy, którymi podążają młodzi artyści, odkrywając różnorodne sposoby obrazowania duchowości. Już pobieżny przegląd materiału badawczego ujawnia mnogość rozwiązań, spośród których zarysowują się dwie dominujące strategie. Pierwsza polega na czerpaniu

⁸ Ibidem, s. 45.

⁹ Ibidem, s. 46.

⁸ Ibidem, p. 45.

⁹ Ibidem, p. 46.

¹⁰ 2010: *Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, jubilee exhibition of the 80th anniversary of the school, Archdiocesan Museum of Religious Art. Trinitarian Tower in Lublin; *80 lat Lubelskiego Plastyka 1927–2010. Od Krakowa do Krakowa*, Upper Palace of Art of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków; 2011: *Ad Maiorem Dei Gloriam*, Metropolitan Theological Seminary in Lublin; 2015:

¹⁰ 2010: *Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, wystawa jubileuszowa 80-lecia szkoły, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej. Wieża Trynitariska w Lublinie; *80 lat Lubelskiego Plastyka 1927–2010. Od Krakowa do Krakowa*, Górny Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; 2011: *Ad Maiorem Dei Gloriam*, Metropolitalne Seminarium Duchowne w Lublinie; 2015: *Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, wystawa jubileuszowa 85-lecia szkoły, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej. Wieża Trynitariska w Lublinie.



1. Arleta Bortnik, *Anielski kwartet*, 2015, batik na płótnie, fot. A. Bortnik

1. Arleta Bortnik, *The Angel Quartet*, 2015, batik on canvas, photo by A. Bortnik



2. Natalia Odój, *Kosma i Damian*, 2009, batik na płótnie, złocenie, fot. N. Odój

2. Natalia Odój, *Sts Cosmas and Damian*, 2009, batik on canvas, gilding, photo by N. Odój

z chrześcijańskiej ikonosfery, z konkretnych dzieł, ze sztuki zrealizowanej w określonych latach i w typowej dla nich stylistyce. Druga szuka alternatywnego języka wypowiedzi plastycznej, niekiedy bliższego abstrakcji niż mimetycznym przedstawieniom. Obie nie stronią od eksperymentów materiałowych i technologicznych. Obok tkanin rozumianych jako wyroby włókiennicze uzyskane w procesie tkania różnymi technikami, sytuują się więc realizacje bliższe miękkiej rzeźbie, instalacji.

create their catalogue, but it is worth tracing the artistic directions and paths followed by the young artists, discovering various ways of depicting spirituality. Even a cursory review of the research material reveals a multitude of solutions, among which there are two dominant strategies. One is based on drawing on the Christian iconosphere, on specific works,

Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej, jubilee exhibition on the 85th anniversary of the school, Archdiocesan Museum of Religious Art. Trinitarian Tower in Lublin.

3. Natalia Odój, *Kosma i Damian*, 2009, batik, fragment z widoczną siatką spękań, fot. N. Odój

3. Natalia Odój, *Sts Cosmas and Damian*, 2009, batik, fragment with a visible network of openings, photo by N. Odój

on art created in specific years and their typical style. The other one seeks an alternative language of artistic expression, sometimes closer to abstraction than to mimetic representations. Both do not shy away from fabric-related and technological experiments. What follows, apart from fabrics understood as textile products obtained in the process of weaving with the use of various techniques, there are projects closer to soft sculpture, installations.

Arleta Bortnik, author of “**The Angel Quartet**”¹¹ [fig. 1], and **Natalia Odój**, who weaved “**Sts Cosmas and Damian**”¹² [fig. 2], in the documentation accompanying their diploma works indicated icon painting as the starting point. Both attempted to apply to batik the canon of depicting human figures developed in the circle of Byzantine art. However, similarities are superficial. The person who writes an icon has full control over the painting process, while in the batik technique a dose of chance is immanently encoded. The idea is separated from the final effect by several technological stages that are not entirely controllable. As a result of repeated procedures of painting, securing with hot wax and dyeing, an effective network of cracks appears on the canvas [fig. 3]. The final product with significant decorative values is to some extent a work of chance, which cannot be said about an icon.

Adriana Sudoł created “**Sts Cosmas and Damian**”¹³ [fig. 4]. The iconography of the scenes and the drawing style of depicting the figures were taken from the decoration of the reliquary of the mentioned saints of Christian Orthodox provenance, stored in the treasury of the Church of the Blessed Virgin Mary in Krakow¹⁴ [fig. 5]. In order to preserve the



Arleta Bortnik – autorka „**Anielskiego kwartetu**”¹¹ [il. 1] i **Natalia Odój**, która utkała wyobrażenie „**śś. Kosmy i Damiana**”¹² [il. 2], w dokumentacji towarzyszącej pracom dyplomowym wskazały jako punkt wyjścia malarstwo ikonowe. Obie starały się zastosować w batikach kanon przedstawiania postaci wypracowany w kręgu sztuki bizantyńskiej. Podobieństwa są jednak powierzchowne. Osoba pisząca ikonę w pełni panuje nad procesem malowania, podczas gdy w technice batiku immanentnie zakodowana jest doza przypadku. Zamyśl od efektu końcowego dzieli kilka nie do końca dających się kontrolować etapów technologicznych. Na skutek wielokrotnie powtarzanych zabiegów malowania, zabezpieczania gorącym woskiem i barwienia na płótnie pojawia się efektowna siatka spękań [il. 3]. Finalny produkt o znacznych walorach dekoracyjnych jest w pewnym stopniu dziełem przypadku, czego nie można powiedzieć o ikonie.

Adriana Sudoł wykonała przedstawienie „**śś. Kosma i Damian**”¹³ [il. 4]. Ikonografia scen i rysunkowy styl postaci przejęte zostały z dekoracji relikwiarza wymienionych świętych o prawosławnej proveniencji, przechowywanego w skarbcu kościoła Najświętszej Marii Panny w Krakowie¹⁴ [il. 5]. W celu zachowania charakteru kanciastej kreski, który na zabytku złotnik wyprowadził modelatorem w miękkiej blaszce miedzianej, autorka wybrała technikę haftu maszynowego ściegiem zygzakowym. Centralna tablica

¹¹ A. Bortnik, *Anielski kwartet*, 2015, batik na płótnie, 64 x 99,5 cm, 4 szt., nauczyciele: Marta Wasilczyk, Piotr Strobel.

¹² N. Odój, *Kosma i Damian*, 2009, batik na płótnie, złoczenie, 75 x 147 cm, 6 szt., nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

¹³ A. Sudoł, *śś. Kosma i Damian*, 2011, haft maszynowy na llnym płótnie, nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

¹⁴ Skrzynka z blachy miedzianej, złożonej z dekoracją figuralną w technice grawerowania przedstawiającą 16 scen z życia świętych lekarzy. Zabytek sztuki prawosławnej, prawdopodobnie pochodzący z południowej Rusi z XIII–XVI w. Zob. A. Zachwieja, *Skrzynka śś. Kosmy i Damiana w skarbcu kościoła NMP w Krakowie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. A. Różyckiej-Bryzek w Zakładzie Historii Sztuki Bizantyńskiej w 1995 r. Maszynopis w Archiwum Muzeum Farmacji CM UJ.

¹¹ A. Bortnik, *Anielski kwartet*, 2015, batik on canvas, 64 x 99.5 cm, 4 pieces, teachers: Marta Wasilczyk, Piotr Strobel.

¹² N. Odój, *Sts Cosmas and Damian*, 2009, batik on canvas, gilding, 75 x 147 cm, 6 pieces, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

¹³ A. Sudoł, *Sts Cosmas and Damian*, 2011, machine embroidery on linen, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

¹⁴ A box made of gilded copper sheet with figural decoration



4. Adrianna Sudół, *ss. Kosma i Damian*, 2011, haft maszynowy na lnianym płótnie, fot. M. Kierczuk-Macieszko

4. Adrianna Sudół, *Sts Cosmas and Damian*, 2011, machine embroidery on linen, photo by M. Kierczuk-Macieszko



5. Relikwiarz świętych Kosmy i Damiana, kościół Najświętszej Marii Panny w Krakowie, fot. M. Kierczuk-Macieszko

5. Reliquary of Sts Cosmas and Damian, Church of the Blessed Virgin Mary in Krakow, photo by M. Kierczuk-Macieszko

6. Adrianna Sudoł, *śś. Kosma i Damian*, 2011, dwie kwatery ze zbliżeniem na haft maszynowy na lnianym płótnie, fot. M. Kierczuk-Macieszko

6. Adrianna Sudoł, *Sts Cosmas and Damian*, 2011, two panels with a close-up of machine embroidery on linen, photo by M. Kierczuk-Macieszko



character of the angular line which the goldsmith made on the antique reliquary in the soft copper sheet with the use of a modeler, the author chose the technique of machine embroidery with a zigzag stitch. The central plaque with white embroidery on a brown background is a color negative of the drawings on the side panels, made with brown thread on a gray canvas [fig. 6]. The composition follows the pattern of hagiographic icons, in which scenes depicting a saint's life, miracles and martyrdom are presented around the depiction of the saint. It is a pity that the student took over the pattern, but probably did not understand the message it carries. This is indicated by the "narrative" central scene, one of many on the reliquary, while Orthodox art would place there the image, i.e. the emanation, of a saint. In this edition, although visually interesting, the fabric resembles a comic book more than an icon that is supposed to lead to prayer. Undoubtedly, the poetics of the art of the Eastern Orthodox Church is attractive to young people, but imitation does not entail the need for in-depth reflection on the theological essence of the icon.

in engraving technique, depicting 16 scenes from the life of the holy physicians. A treasure of Orthodox art, probably from southern Ruthenia, dating from the 13th–16th centuries. A. Zachwieja, *Skrzynka śś. Kosmy i Damiana w skarbcu kościoła NMP w Krakowie*, master's thesis written under the supervision of Prof. A. Różycka-Bryzek in the Department of the History of Byzantine Art in 1995. Typescript in the Archives of the Museum of Pharmacy of the Jagiellonian University Medical College.

z białym haftem na brązowym tle stanowi barwny negatyw rysunków z kwater bocznych wykonanych nicią brązową na szarym płótnie [il. 6]. Kompozycja pracy zachowuje układ ikon hagiograficznych, na których wokół przedstawienia świętego widnieją sceny ilustrujące historię jego życia, cudów i męczeństwa. Szkoda, że uczennica przejęła schemat, nie rozumiejąc zapewne przekazu, jaki on ze sobą niesie. Wskazuje na to „narracyjna” scena główna, jedna z wielu na relikwiarzu, podczas gdy prawosławie sytuowało tam wizerunek, emanację świętego. Tkanina, choć interesująca wizualnie, bardziej przypomina komiks niż ikonę mającą wprowadzać do modlitwy. Bez wątpliwości poetyka sztuki Kościoła wschodniego jest dla młodych ludzi atrakcyjna, ale naśladownictwo nie pociąga za sobą potrzeby pogłębionej refleksji nad teologiczną istotą ikony.

Inaczej rzecz się ma w przypadku „*Wieczery*” Mileny Piędzi¹⁵ [il. 7]. Przedstawienie Ostatniej Wieczery redagowano w taki sposób, aby pokazać ją jako ucztę miłości (św. Jan spoczywa na piersi Jezusa), zdrady (akcent na postać Judasza) bądź syntezę obu. Współzależność miłości i zdrady obrazuje ikona, którą Szymon Uszakow (1626–1686), ostatni z wielkich ruskich ikonografów, namalował pod koniec życia¹⁶. Milena Piędzia zainspirowana dziełem

¹⁵ M. Piędzia, *Wieczera*, 2020, aplikacja, haft ręczny, 138 x 111 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

¹⁶ „Ostatnia Wieczera”, ok. 1686 r., Siergijew Posad (wcześniej Zagorsk), Państwowe Muzeum Historyczno-Artystyczne.



7. Milena Piędzia, *Wieczera*, 2020, aplikacja, haft ręczny, fot. A. Łoś

7. Milena Piędzia, *The Last Supper*, 2020, appliqué, hand embroidery, photo by A. Łoś

powtórzyła jego kompozycję, której pionową oś wyznacza Jezus pośród kolegium apostołów. Wertykalny rytm postaci równoważy poziomy stół, umownie zaznaczony długimi liniami haftu. Statykę układu pion-poziom łamie diagonalna oś wyznaczona pomiędzy św. Janem Ewangelistą a Judaszem. Odmienne od pozostałych, niemal statycznych uczestników uczty, mowa ich ciał wyraża emocje. Pomiędzy nimi rozmieszczone są przedmioty-symbole: chleb, kielich i sakiewka ze srebrnikami. Całość zamyka bordiura z sześciokrotnie powtórzonym motywem krzyża wpisanego w koło, który widnieje również w hostii.

Tkanina wykonana w technice aplikacji, uzupełniona ręcznym haftem, której punktem wyjścia było malarstwo, przypomina ilustrację bądź grafikę w technice linorytu. Syntetyczny język plastyczny ikony artystka poddała daleko idącym uproszczeniom, dochodząc niemal do znaku graficznego. Paletę zawęziła do koloru lnianego płótna, czerni filcu oraz żółcieni, oranżu i sepii materiałów tekstylnych. Drobne przeszywania prowadzone brązową, białą i żółtą nicią rozbijają czarne plamy szat, nie wprowadzając zbędnej dekoracyjności. Haftowana kreska jest zróżnicowana. Niewielka i ruchliwa na umownych draperiach, grub-

The work by **Milena Piędzia** entitled “**The Last Supper**”¹⁵ [fig. 7] is a different case. The depiction of the Last Supper was formulated so as to show it as a feast of love (St John is resting on Jesus’ chest), betrayal (emphasis on the figure of Judas), or a synthesis of both. The interdependence of love and betrayal is depicted in an icon that Szymon Ushakov (1626–1686), the last of the great Ruthenian iconographers, painted towards the end of his life¹⁶. Inspired by his work, Milena Piędzia repeated its composition, the vertical axis of which is marked by Jesus among the group of the apostles. The vertical rhythm of the figures is balanced by the horizontal table, outlined conventionally with long lines of embroidery. The statics of the vertical-horizontal arrangement is broken by the diagonal axis between St John the Evangelist and Judas. Unlike the other, almost static participants of the feast, the body language of these two expresses emotions. Between them there are objects-symbols: bread, a chalice and a purse with

¹⁵ M. Piędzia, *The Last Supper*, 2020, appliqué, hand embroidery, 138 x 111 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

¹⁶ “The Last Supper”, c. 1686, Sergiyev Posad (formerly Zagorsk), State Museum of History and Art.

8. Milena Piędzia, *Wieczera*, 2020, fragmenty, fot. A. Łoś

8. Milena Piędzia, *The Last Supper*, 2020, fragments, photo by A. Łoś



silver pieces. The whole composition is closed with a border with the motif of a cross inscribed in a circle, repeated six times, and present also in the host.

The fabric made in the appliqué technique, supplemented with hand embroidery, and inspired by a painting, resembles an illustration or an engraving in the linocut technique. The artist has subjected the synthetic visual language of icons to far-reaching simplifications, almost reaching the point of a graphic sign. She narrowed her palette down to the colours of linen canvas, black felt as well as yellow, orange and sepia textiles. Small stitches with brown, white and yellow thread break up the black patches of the robes, without introducing unnecessary decorativeness. The embroidered line is varied. Small and dynamic on the conventional draperies, thicker and rhythmic in the drawing of the beards and the table, in the background it reveals a spectrum of lengths, thicknesses and directions [fig. 8]. The background with a series of rectangular fields of various sizes resembles patterns that the illustrator and designer Maija Louekari has been introducing for years on Marimekko products, promoting Norwegian, and more broadly: Scandinavian design. The artist's idea was that the embroidery in the background was supposed to evoke associations with a large-city's residential area with blocks of flats. This is the only "update" that she introduced into the space-time of her work, expressing the conviction of the eternal topicality of the scene. The work seems conscious and sincere. The strategy of transcribing the sacred into the modern language of the profane in the style of Marimekko and Ikea projects, the graphic language of posters, animations, and even comics, allows for reaching the young generation, as it uses its image code.

Anna Kłys introduces us to the art of Western Europe with her fabric entitled "**Drawn with a Thread**"¹⁷ [fig. 9], inspired by drawings by Peter

szka i rytmiczna w rysunku bród i stołu, w tle ujawnia spektrum długości, grubości, kierunków [il. 8]. Drugi plan z szeregiem prostokątnych pól różnej wielkości przypomina desenie, jakie ilustratorka i projektantka Maija Louekari od lat wprowadza na produkty firmy Marimekko, promując na świecie norweski, a szerzej, skandynawski design. W intencji artystki hafty w tle miały budzić skojarzenia z wielkomiejskim blokowiskiem. To jedyna „aktualizacja”, jaką wprowadziła w czasoprzestrzeń przedstawienia, dając wyraz przeświadczeniu o odwiecznej aktualności sceny. Praca wydaje się świadoma i szczerą. Strategia transkrypcji sacrum na współczesny język profanum w stylu projektów Marimekko i Ikea, graficznego języka plakatów, animacji, nawet komiksu, pozwala dotrzeć do młodego pokolenia, ponieważ operuje jego kodem obrazowym.

W krąg sztuki zachodniej Europy wprowadza nas **Anna Kłys** tkaniną „**Nitką rysowane**”¹⁷ [il. 9] wedle rysunków Petera Paula Rubensa. Barokowy mistrz wykonał szkice trzech mężczyzn jako studia przygotowawcze do obrazów: *Pokłon Trzech Króli* (ok. 1609)¹⁸, *Podniesienie krzyża* (1610 lub 1611)¹⁹, *Męczeństwo św. Liwina* (1633)²⁰. Chcąc zachować charakter lekkości i szybkości szkicowego zapisu, Kłys wybrała technikę haftu ręcznego na tiulu w adaptowaniu rysunku na tkaninę. Wprowadziła minimalne zmiany w tych fragmentach, które prezentowałyby się niekorzystnie lub były niemożliwe do oddania w hafcie. Transparentne podłoże nie kryje śladu „narzędzia”. „Siłę nacisku ołówka”, to jest pożądaną gradację szarości, uzyskuje się, umieszczając nić na rewersie tiulu; nasycenie czerni – poziom krycia – mnożąc nitki na awersie. Na drodze świadomych zabiegów można więc w znacznym stopniu zbliżyć się do rysunkowego oryginału, uzyskać światłocieniowy modelunek

¹⁷ A. Kłys, *Nitką rysowane*, 2011, haft na tiulu, 210 x 70 cm, 3 szt., nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

¹⁸ Obraz Madryt, Prado. Szkic: ok. 1609–1610, 52 x 39 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

¹⁹ Obecnie Antwerpia, katedra Najświętszej Marii Panny.

²⁰ Obecnie Antwerpia, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych.

¹⁷ A. Kłys, *Drawn with a Thread*, 2011, embroidery on tulle, 210 x 70 cm, 3 pieces, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.



9. Anna Kłys, *Nitką rysowane*, 2011, haft na tiulu, fot. A. Kłys

9. Anna Kłys, *Drawn with a thread*, 2011, embroidery on tulle, photo by A. Kłys



10. Anna Kłys, *Nitką rysowane*, 2011, haft na tiulu, detal, fot. A. Kłys

10. Anna Kłys, *Drawn with a thread*, 2011, embroidery on tulle, detail, photo by A. Kłys

postaci, zbudować wrażenie przestrzeni w rysunku. Praca oglądana z dystansu wydaje się płaska. Z bliska ujawnia strukturę ponakładanych na siebie nici, które tworzą delikatną fakturę [il. 10]. Taki daleki od tradycyjnego haft nie dekoruje, lecz zmienia się w graficzny środek kreacji, w autonomiczny sposób wypowiedzi. To przykład notacji wykonanej przy użyciu nici, rysunku eksperymentalnego połączonego z tkaniną, zdolnego w nowy sposób odnieść się do religijnych obrazów starych mistrzów.

Tkanina **Karoliny Kurpiel** wedle pastelu „**Madonna z Dzieciątkiem**” Stanisława Wyspiańskiego to próba wizualnej interpretacji niezrealizowanej kompozycji witrażowej *Polonia*, do której pastel pierwotnie przynależał. Z czasem zaczął funkcjonować jako autonomiczny obraz alegorii *Miłosierdzia – Caritas*.

Paul Rubens. The Baroque master made sketches of three men as preparatory studies for the paintings: *Adoration of the Magi* (c. 1609)¹⁸, *Raising of the Cross* (1610 or 1611)¹⁹, *Martyrdom of St Livinus* (1633)²⁰. In order to preserve the lightness and speed of a sketch, Kłys chose the technique of hand embroidery on tulle in order to adapt the drawing to a fabric. She introduced minimal changes in those fragments that would look unfavourable or would be impossible to render in embroidery. The transparent base does not conceal the trace of the “tool”. The “pencil stroke”, i.e. the desired gradation of gray, is obtained by placing the

¹⁸ Image in Madrid, Prado. Sketch: c. 1609–1610, 52 x 39 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

¹⁹ Currently in Antwerp, Cathedral of Our Lady.

²⁰ Currently in Antwerp, Royal Museum of Fine Arts.

thread on the reverse of the tulle, while the saturation of black – the level of opacity – by multiplying the threads on the obverse. By means of conscious procedures, one can, to a large extent, come closer to the original drawing, obtain chiaroscuro modeling of the figures, and build an impression of space in the drawing. Viewed from a distance, the work appears flat. In a close-up, it reveals the structure of overlapping threads that create a delicate texture [fig. 10]. Such embroidery, which is far from traditional, does not decorate, but turns into a graphic means of creation, an autonomous way of expression. This is an example of a notation made with thread, an experimental drawing combined with fabric, able to relate in a new way to the religious paintings of the old masters.

Karolina Kurpiel's fabric based on the pastel drawing “**Madonna with Child**” by Stanisław Wyspiański is an attempt at a visual interpretation of the unrealized stained glass composition *Polonia*, to which the pastel originally belonged. Over time, it began to function as an autonomous image of the allegory *Mercy – Caritas*. Karolina Kurpiel designed a two-metre-high appliqué (applied embroidery) made of textiles, haberdashery materials and print on canvas²¹ [fig. 11]. The faces and exposed parts of the Madonna's and Child's bodies, digitally copied from the original painting, were developed by her in a graphic programme and printed on canvas in sepia tones. The machine zigzag stitch plays a dual role. At the technical level, it protects the raw edges of fabrics from fraying, and in the artistic layer it replaces the lead joints connecting the glass.

An ingenious technical solution was used by **Anna Guz** in her work “**Kaleidoscope**” [fig. 12].²² Inspired by the techniques of monumental painting, she made an appliqué in a hard substrate (styrofoam). On each of seven rectangular bases she drew a sketch of the layout and cut out some slits accordingly, then used a sharp tool to embed the edges of fabrics in them. She obtained a geometric composition, but with softened, delicate edges. The smooth surfaces of the patterns, made of a glossy lining, reflect the light to varying degrees, creating an impression of flickering, pulsating, vibrating, and even iridescence. In addition, the light brings out a palette of various shades of individual colours. Although the calm, repetitive rhythm of the axial compositions imitates ogival Gothic windows filled with stained glass, the final effect of the work, visually vibrating, is closer to a mosaic.

²¹ K. Kurpiel, *Madonna with Child (Caritas)*, 2014, appliqué, 200 x 100 cm, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

²² A. Guz, *Kaleidoscope*, 2011, seven works in appliqué technique, 33 x 100 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



11. Karolina Kurpiel, *Madonna z Dzieciątkiem (Caritas)*, 2014, aplikacja, fot. A. Łoś

11. Karolina Kurpiel, *Madonna with Child (Caritas)*, 2014, appliqué, photo by A. Łoś

Autorka zaprojektowała wysoką na dwa metry aplikację (haft nakładany) z tekstyliów, materiałów pamsanteryjnych i druku na płótnie²¹ [il. 11]. Twarze oraz odsłonięte partie ciał Madonny i Dzieciątka,

²¹ K. Kurpiel, *Madonna z Dzieciątkiem (Caritas)*, 2014, aplikacja, 200 x 100 cm, nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.



12. Anna Guz, *Kalejdoskop*, 2011, siedem prac w technice aplikacji, fot. A. Łoś

12. Anna Guz, *Kaleidoscope*, 2011, seven works in the appliqué technique, photo by A. Łoś

skopiowane cyfrowo z oryginalnego obrazu, zostały przez nią opracowane komputerowo w programie graficznym i wydrukowane na płótnie w odcieniach sepii. Maszynowy ścieg zygzakowy odgrywa podwójną rolę. Na poziomie technicznym zabezpiecza przed strzępieniem surowe krawędzie tkanin, w warstwie plastycznej zastępuje ołowiane spoiny łączące szkła.

Pomysłowe rozwiązanie techniczne zastosowała **Anna Guz** w pracy „*Kalejdoskop*” [il. 12]²². Zainspirowana technikami malarstwa monumentalnego wykonała aplikację w podłożu twardym (styropianie). Na każdy z siedmiu prostokątnych podkładów naniosła szkic układu i wedle niego wydrążyła szczeliny, po czym za pomocą ostrego narzędzia osadziła w nich brzegi tkanin. Uzyskała kompozycję geometryczną, ale o krawędziach jakby złagodzonych, miękkich. Gładkie powierzchnie wzorów wykonane z połyskliwej podszywki w różnym stopniu odbijają światło, wywołując wrażenie migotania, pulsowania, nawet opalizacji. Ponadto światło wydobywa paletę różnorodnych odcieni poszczególnych kolorów. Jakkolwiek spokojny, powtarzalny rytm osiowych kompozycji nawiąduje do gotyckich, ostrołukowych okien wypełnionych witrażami, to finalny rozedrgany optycznie efekt pracy bliższy jest mozaice.

Ostatnia kreacja sygnalizuje zmianę kierunku poszukiwań plastycznych. Przedstawienia bazujące na dziełach historycznych odwołują się do sacrum w sposób bezpośredni, prosty do identyfikacji. Tkaniny operujące językiem świeckim czy wręcz pozbawione mimetycznych odniesień czynią owe nawiązania trudniejszymi w odbiorze, wymagają od widza większej uwagi i wysiłku intelektualnego. Wobec dzieł figuralnych są mniej bezpośrednie, choć niekoniecznie

The last artwork signals a change in the direction of artistic exploration. Depictions based on historical works of art refer to the sacred in a direct, easily identifiable way. Fabrics using secular language or even devoid of mimetic references make these references more difficult to perceive, and require more attention and intellectual effort from the viewer. In comparison with figural art, they are less direct, although not necessarily abstract. Some are made of materials alien to the tradition of weaving, resigning from the linearity inherent in fabric, and approaching sculpture or installation. In their case, textile handicraft gives way to non-standard, experimental solutions. Secondary school students' projects will never be as innovative and avant-garde as the proposals of higher art school students or mature artists dealing with the art of fibre. However, they are halfway between experiment and tradition; they are more accessible, without losing their artistic value.

As the motto of her work “*The Sower*” [fig. 13]²³, **Nicole Dybowski** used a quotation from the Gospel of St. Matthew (Mt 13:1–8). She noticed that the motif of a man busy with sowing is repeated many times in art, while the seed, i.e. the subject and essence of the activity, gets out of sight. As compensation, she decided to make seeds the material of an experimental fabric. She selected the species according to the colour key, obtaining warm tones composed of a wide range of beiges, browns, and yellows. Technologically, the process consisted of covering the warp with glue, applying seeds, and

²² A. Guz, *Kalejdoskop*, 2011, siedem prac w technice aplikacji, 33 x 100 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

²³ N. Dybowski, *The Sower*, 2014, own technique, 4 pieces, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś. The work presented at the 12th Biennale of Distinguished Diploma Works of Art Schools of the North-Eastern Macroregion “Diploma 2015”, ZSP Lublin, 16th–30th June 2015.



13. Nicole Dybowski, *Siewca*, 2014, technika własna, 4 szt., fot. A. Łoś

13. Nicole Dybowski, *The Sower*, 2014, own technique, 4 items, photo by A. Łoś

securing the whole with varnish. The sisal cord, used as the warp, had a varied thickness and was stretched more or less densely over the frame. The seeds covered the thread to varying degrees, creating texture differences. The multiplicity of shapes, scales, textures and the subtle range of colours resulted in a painting and weaving composition, each centimeter of which is different. Four frames filled with grains can be combined in various ways, creating new composition variants [fig. 14].

As an ideological reference of her fabric, the author pointed to striped clothes typical of folk handicraft, characteristic of several Polish regions. In folk culture, the rhythm of work dictated by the cycle of the seasons was permanently intertwined with the calendar of church holidays. God and nature shaped village rituals, customs and everything that results from it. The worship of God meant respect for His gifts – cattle or grain – valuable in themselves, because they were able to ward off the spectre of hunger. To this day, harvest festivals have had the status of local celebrations, and on September 8, on the day of Our Lady of Sowing, grains for sowing are blessed, and the next year's harvest is prayed for. Folk religiosity has been characterised by its communality manifested, among other things, by the festive attire worn on the occasion of church and family celebrations, closely related to each other. The student's work refers to the culture that combines the sacred with the mundane, making them a homogeneous whole, in a way that is indirect and

abstrakcyjne. Część powstała z materiałów obcych tradycji tkactwa, rezygnując z właściwej tkaninie linearności, zmierza w stronę rzeźby czy instalacji. W ich przypadku rękodzieło tekstylne ustępuje pola rozwiązaniom niestandardowym, eksperymentalnym. Realizacje uczniów nigdy nie będą w tym stopniu nowatorskie i awangardowe jak propozycje studentów szkół artystycznych czy dojrzałych twórców parających się sztuką włókna. Plasują się jednak w połowie drogi pomiędzy eksperymentem a tradycją; są bardziej przystępne w odbiorze, nie tracąc przy tym walorów artystycznych.

Nicole Dybowski za motto pracy „*Siewca*” [il. 13]²³ przyjęła cytat z Ewangelii św. Mateusza (Mt 13, 1–8). Zwróciła uwagę, że w sztuce wielokrotnie powtarza się motyw człowieka zajętego sianiem, natomiast z pola widzenia ginie ziarno, czyli podmiot i istota czynności. W ramach rekompensaty postanowiła uczynić z nasion materię tkaniny eksperymentalnej. Gatunki dobrała wedle klucza kolorystycznego, uzyskując ciepłą tonację złożoną z szerokiej gamy beżów, brązów, żółcieni. Technologicznie proces polegał na pokryciu osnowy klejem, naniesieniu ziaren, zabezpieczeniu całości lakierem. Sznurek sizalowy w roli osnowy miał zróżnicowaną grubość i był naciągnięty na ramę gęściej lub rzadziej. Ziarna w różnym stopniu otuliły nić, dając różnice fakturowe. Z wielości kształtów, skali, faktur, subtelnej gamy kolorystycznej powstała malarsko-tkacka kompozycja, której każdy centymetr jest inny. Cztery ramy wypełnione ziarnami można w różny sposób zestawiać, tworząc nowe warianty kompozycyjne [il. 14].

Jako ideowe odniesienie tkaniny autorka wskazała typowe dla rękodzieła ludowego pasiaki, charakterystyczne dla kilku polskich regionów. W kulturze ludowej rytm pracy dyktowany przez cykl pór roku był trwale spleciony z kalendarzem świąt kościelnych. Bóg i przyroda ukształtowały obrzędowość wsi, zwyczaje i wszystko, co z tego wynika. Kult Boga oznaczał szacunek dla Jego darów – bydła czy zboża – cennych samych w sobie, gdyż zdolnych odsunąć widmo głodu. Po dziś dzień dożynki mają status lokalnych uroczystości, a ósmego września, w dniu Matki Bożej Siewnej, święci się ziarna pod zasiew, prosząc o przyszłoroczny urodzaj. Cechą ludowej religijności była jej wspólnotowość manifestowana między innymi poprzez odświętny strój przywdziewany z okazji kościelnych i rodzinnych uroczystości, zresztą ściśle ze sobą sprzęgniętych. Realizacja uczennicy w sposób niebezpośredni

²³ N. Dybowski, *Siewca*, 2014, technika własna, 4 szt., nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś. Praca prezentowana na XII Biennale Wyróżnionych Prac Dyplomowych Szkół Plastycznych Makroregionu Północno-Wschodniego „Dyplom 2015”, ZSP Lublin, 16–30.06.2015 r.



14. Nikole Dybowski, *Siewca*, 2014, technika własna, propozycje układów kompozycyjnych

14. Nikole Dybowski, *The Sower* 2014, own technique, proposed compositions

i daleki od folkloru pod znaku „Cepelii” odnosi się do kultury, która sacrum miesza z codziennością, czyniąc z nich homogeniczną całość. Materialna tkanka pracy i jej graficzny układ prowokują odbiorców do poszukiwania znaczeń odmiennych, konstruowania różnorodnych przemyśleń i refleksji bez „przymusu interpretacji”²⁴ podsunętego przez autorkę. W sztuce tkaniny aspekty biologii surowca i uroda substancji dawno już przestały być celem samym w sobie. Istotą sprawy stał się powód i kontekst ich użycia, a nasiona będące w potencjale rośliną bądź półproduktem, wytyczają rozmaite tropy znaczeniowe. Pomimo impregnacji, mającej na celu utrwalenie materiału organicznego, praca jest fizycznie krucha i tymczasowa, o czym Dybowski zdaje się doskonale wiedzieć. Wybór surowca z potencjałem transmutacji można odczytać na poziomie interpretacyjnym jako aluzję do cykliczności porządku świata, związków życia i śmierci. „Coś umiera, by coś mogło trwać, coś powstaje, by coś mogło się skończyć”²⁵. Oswojenie się z myślą o śmierci umniejsza trwogę towarzyszącą jej przeżywaniu. Zaakceptowanie jej konieczności pozwala dostrzec sens w przemijaniu jednostek i trwaniu życia jako takiego.

far from the popular, tourist-oriented folklore. The material tissue of the work and its graphic arrangement provoke the recipients to look for different meanings, to construct various thoughts and reflections without the “compulsion of interpretation”²⁴ suggested by its author. In the art of fabric, aspects of the biology of the raw material and the beauty of the substance have long ceased to be an end in themselves. The crux of the matter was the reason and context of their use, and the seeds, which are a potential plant or a semi-finished product, set out various paths of meaning. Despite the impregnation aimed at preserving the organic material, the work is physically fragile and temporary, which Dybowski seems to know perfectly well. The choice of a raw material with the potential for transmutation can be interpreted as an allusion to the cyclical nature of the world order, the relationships between life and death. “Something dies so that something can last, something is created so that something can end”²⁵. Getting used to the thought of death lessens the fear which accompanies experiencing it. Accepting the fact of its necessity allows for perceiving some meaning in the passing of individuals and the duration of life as such.

²⁴ R. Boettner-Lubowski, A. Banachowicz, *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, s. 71.

²⁵ Cyt. za: M. Parfieniuk, Wstęp, w: *Zenity*. Katalog wystawy „Zenity” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 21.06.2019–2.09.2020, Wrocław 2019, s. bez paginacji.

²⁴ R. Boettner-Lubowski, A. Banachowicz, *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, p. 71.

²⁵ Cited in: M. Parfieniuk, *Wstęp*, in: *Zenity*. Catalogue of the “Zenity” exhibition at the National Museum in Wrocław, 21st June 2019–2nd September 2020, Wrocław 2019, no page numbers.



15. Renata Kamińska, *Szara godzina*, 2012, dyptyk, gobelin z bordiurą z pasów lnianego, barwionego płótna, fot. A. Łoś

15. Renata Kamińska, *The Gray Hour*, 2012, diptych, tapestry with a border made of strips of dyed linen, photo by A. Łoś

Renata Kamińska's "The Gray Hour" [il. 15]²⁶ is maintained in a similar poetics: a diptych with a view of a vast riverside landscape. Earth, water and sky merge, the horizon line becomes fluid. The landscape gradually loses its mimetic concreteness, the recognisability of details disappears, the foreground and background blur, contours blur. Representation has been levelled to the limits of legibility. The painterly character and harmony are built by a wide range of shades of white and a subtle palette of grays subtly broken with dark blue, sepia, pink, brown, lighter blue.

I wanted to stop a moment full of silence, peace, melancholy, the unknown, but also hope – the gray hour that falls over the waters... – wrote the author in the documentation.

Through her deeply developed reflectiveness, the artist transposes a landscape at dusk on a cloudy day into transcendence, taking the audience to a meditative, contemplative level. She saturates it with subtle light, which in the sensual human reality seems to be to the highest degree responsible for cognition, and – not only in art – becomes its symbol. It is an attempt to show spiritual life developing in isolation from places of worship. An abstracted, synthetic fragment of a landscape, formally reduced to a pattern of patches, conceals existential connotations, an allusion to the slow but inevitable departure of people, the passing of things. By adopting such an interpretation key, the work begins a dialogue with Nicole Dybowski's fabric, touching on similar issues.

²⁶ R. Kamińska, *The Gray Hour*, 2012, diptych, tapestry with a border made of strips of dyed linen, 80 x 100 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

W podobnej poetyce utrzymana jest „**Szara godzina**” Renaty Kamińskiej [il. 15]²⁶ – dyptyk z widokiem rozległego nadrzecznej pejzażu. Ziemia, woda i niebo zlewają się, linia horyzontu staje się płynna. Krajobraz stopniowo zatracza mimetyczną konkretność, znika rozpoznawalność detali, zacierają się plany, rozmywają kontury. Przedstawieniowość została zniwelowana do granic czytelności. Malarskość i harmonię budują szeroka gama odcieni bieli oraz subtelna paleta szarości delikatnie przełamanych granatem, sepią, różem, brązem, błękitem.

Pragnęłam zatrzymać chwilę pełną ciszy, spokoju, melancholii, niewiadomej, ale i nadziei – szarą godzinę, która zapada nad wodami... – zapisała autorka w dokumentacji.

Poprzez swoją głęboko rozwiniętą refleksyjność artystka transponuje w transcendencję pejzaż o zmierzchu w pochmurny dzień, przenosząc odbiorców na poziom medytacyjny, kontemplacyjny. Nasycza go subtelnym światłem, które w zmysłowej ludzkiej rzeczywistości wydaje się w największym stopniu odpowiadać za poznanie, i – nie tylko w sztuce – staje się jego symbolem. To próba pokazania życia duchowego rozwijającego się w oderwaniu od miejsc kultu. Wyabstrahowany, syntetyczny wycinek pejzażu formalnie sprowadzony do układu plam skrywa konotacje egzystencjalne, aluzję powolnego, acz nieuchronnego odchodzenia ludzi, przemieszania spraw. Przyjmując taki klucz interpretacyjny, praca zaczyna dialogować z tkaniną Nicole Dybowski dotyczącą podobnej problematyki.

²⁶ R. Kamińska, *Szara godzina*, 2012, dyptyk, gobelin z bordiurą z pasów lnianego, barwionego płótna, 80 x 100 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



16. Maria Wrona, *Nieboskłon*, 2018, kompozycja przestrzenna, fot. M. Wrona

16. Maria Wrona, *The Firmament*, 2018, spatial composition, photo by M. Wrona

Maria Wrona zbudowała instalację „**Nieboskłon**” [il. 16]²⁷ z pasów transparentnej tkaniny wielokrotnie farbowanej barwnikami z dominantą błękitu. Zestawione wertykalnie przypominają parawan, witraż, półprzepuszczalną przegrodę architektoniczną. Autorka pragnęła oddać w materii wrażenie smug światła przenikających do wnętrza kościołów, obrazów nieba oglądanych przez okno. Wychodząc od realistycznej wypowiedzi, podążyła w kierunku metafory i symbolu, usuwając wszelkie elementy, które ułatwiałyby identyfikację konkretnego zjawiska

²⁷ M. Wrona, *Nieboskłon*, 2018, kompozycja przestrzenna, dziewięć pasów tkaniny syntetycznej o wys. 200 cm, nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

Maria Wrona built the installation “**The Firmament**” [fig. 16]²⁷ made of strips of transparent fabric dyed many times with dyes with the dominant of blue. Arranged vertically, they resemble a screen, a stained glass window, a semi-permeable architectural partition. The author wanted to convey in matter the impression of streaks of light penetrating church interiors, images of the sky viewed through a window. Starting from a realistic statement, she moved towards a metaphor and a symbol, removing all elements that would facilitate the identification of a spe-

²⁷ M. Wrona, *The Firmament*, 2018, spatial composition, nine strips of synthetic fabric, 200 cm high, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

cific atmospheric phenomenon occurring at a specific time. This is an artwork from which time has been eliminated. Instead, we receive a paradox: a lasting impression, some fleeting duration. It can be interpreted as the materialisation of contemplation, spiritual life, inner harmony, an image of a delicate construction of mental states.

The three above-mentioned diploma artworks constitute unique statements concerning spirituality and the ways of its representation in the gap between objectivity and subjectivity, matter and idea. There is a calmness in their tone, an invitation to contemplation. By resigning from a clear narrative, their authors do not facilitate reading the message but persuade the recipients to seek and formulate personal conclusions.

The sense of harmony disappears in the collision with **Olga Gralewska's** soft bas-relief **"Ecce Homo" [fig. 17]**²⁸. Her vision of a skinned torso goes beyond the stereotype of fabric as a decorative and flat object. As a starting point, she took the biblical quote "rend your hearts, and not your clothing" (Jl 2:13) and the words of Pontius Pilate "Here is the man!" describing the tortured Christ (Jn 19:5). The realisation was preceded by a long design stage: conceptual sketches made with many tools of graphic notation (chalk, charcoal, pencil, sanguine, ink, crayons, even coffee). The choice of colours – painting trials in oil technique with a strongly emphasized material structure of paint, applied with hard brushes and spatulas. The idea of the three-dimensional form of the future fabric was created by bozzettos shaped in gray plasticine, which were used to make a plaster mock-up. The weaving samples that tested the properties of textiles, the possibility of their deformation, hardening, merging with each other and with biological material (e.g. leather, bones) allowed for developing the author's own technique aimed at achieving textural and spatial effects. Finally, the author combined various materials (tailor cuttings, jute, hemp ropes, bleached linen, interfacing, fragments of linen), including those foreign to traditional weaving (tow, foil, leather). Into the fabric of her artwork she wove the rags which she had previously placed under the easel to protect the floor at home from paint splashes. Over time, they had been covered with a rich, although accidental, layer of paint. With this act, she changed their aesthetic status, making them a fully-fledged matter of art. In the process of weaving, in some parts she allowed herself to improvise, introducing the intended expression. The fabric textures of collages, layers, multiplied elements, openwork surfaces needed optical balance [fig. 18]. She built

²⁸ O. Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, own technique, 200 x 150 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

atmosferycznego zachodzącego w określonym czasie. To praca, z której czas został wyeliminowany. W zamian otrzymujemy paradoks – trwałe wrażenie, ulotne trwanie. Można ją interpretować jako materializację kontemplacji, życia duchowego, wewnętrznej harmonii, obraz delikatnej konstrukcji stanów psychicznych.

Trzy powyższe dyplomy udzielają autorskich wypowiedzi na temat duchowości i sposobów jej reprezentacji w rozpięciu pomiędzy obiektywnością i subiektywnością, materią a ideą. W ich tonie pobrzmiewa spokój, zachęta do kontemplacji. Autorki, rezygnując z klarownej narracji, nie ułatwiają odczytywania przekazu, nakłaniając odbiorców do poszukiwania i formułowania osobistych wniosków.

Poczucie harmonii znika w zderzeniu z miękką płaskorzeźbą **Olgi Gralewskiej „Oto człowiek” [il. 17]**²⁸. Jej wizja torsu odartego ze skóry wykracza poza stereotyp tkaniny pojmowanej jako obiekt dekoracyjny i płaski. Za punkt wyjścia przyjęła biblijny cytat „Rozdzierajcie jednak wasze serca, a nie szaty!” (Jl 2,13) oraz słowa Poncjusza Piłata „Ecce homo” opisujące skatowanego Chrystusa (J 19,5). Jej realizację poprzedziła długa faza projektowa – szkice koncepcyjne wykonywane wieloma narzędziami graficznej notacji (kredą, węglem, ołówkiem, sanguiną, tuszem, kredkami, nawet kawą); wybór kolorystyki – próby malarskie w technice olejnej z silnie wydobytą materialną strukturą farby kładzionej za pomocą twardych pędzli i szpachli. Wyobrażenie trójwymiarowej formy przyszłej tkaniny dały bozzetta kształtowane w szarej plastelinie, które posłużyły do wykonania gipsowej makiety. Próbkę tkackie badające właściwości tekstyliów, możliwości ich odkształcania, utwardzania, scalania między sobą i z materiałem biologicznym (np. skóry, kości) pozwoliły wypracować technikę własną mającą na celu osiągnięcie fakturowych i przestrzennych efektów. Finalnie autorka złączyła rozmaite materie (ścinki krawieckie, jutę, sznury konopne, bielony len, flizelinę, fragmenty płótna), w tym obce tradycyjnemu tkactwu (pakuły, folię, skórę). W tkanę pracy wplotła szmaty, które uprzednio kładła pod sztalugą, chroniąc podłogę w domu przed zachlapaniem farbami. Z czasem pokryła je bogata, choć przypadkowa warstwa malarska. Tym aktem zmieniała ich estetyczny status, czyniąc pełnoprawną materią sztuki. W procesie tkania w niektórych partiach pozwalała sobie na improwizację, wprowadzając zamierzoną ekspresję. Tkaninowe tekstury koląży, nawarstwień, multiplikowanych elementów, powierzchnie ażurowe potrzebowały optycznej równowagi [il. 18]. Partie „wyciszenia” zbudowała w oparciu o regularny su-

²⁸ O. Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, technika własna, 200 x 150 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



17. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, technika własna, fot. A. Łoś

17. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, own technique, photo by A. Łoś

mak i klasyczny splot płótna. Osnowa swobodnie zwisająca u dołu, wyeksponowana w partii karku, krótko przycięta na bokach, z elementu technicznego awansowała do grupy autonomicznych środków wyrazu plastycznego [il. 19]. Trójwymiarowy tors uformowany z grubo tkanej, mięsistej materii wymagał zamknięcia w zarysie ludzkiego ciała. „Kontur” z pasm strzępiastych pakul i gazy umocowany został na stabilnym, płaskim podłożu [il. 20]. Czerń tła wydobyła rzeźbiarski charakter przedstawienia, zróżnicowała plany i kontrast między materią a zarysem postaci. Całość utrzymana jest w wąskiej gamie kolorystycznej zawartej między beżem a ziemistymi szarościami. Dodatek ciemnych nici wzmógł światłocieniowy modelunek, na którym pulsują wplecione pasma czerwieni. Te subtelne drgania koloru akcentują aspekt biologiczny, w sposób szczególnie wyrażony w centralnej partii pracy.

Odniesień formalnych dla plastycznej wypowiedzi Olgi Gralewskiej można wskazać wiele. Tkanina, której sploty przypominają skomplikowaną sieć naczyń krwionośnych bądź połączeń nerwowych, przywodzi na myśl oskórowane fantomy i woskowe modele anatomiczne. Wykonywane od 2. połowy XVIII wieku na fali progresu nauk medycznych, służyły za pomoc dydaktyczną w edukacji chirurgów, położnych i lekarzy. Całą ich kolekcję w liczbie blisko 1200 egzemplarzy wykonaną we Florencji zakupił cesarz Józef II w 1786 roku na potrzeby założonej przez siebie Cesarsko-Królewskiej Akademii Medyczo-

the “tranquile” parts on the basis of regular sumac and a classic linen weave. The warp, hanging freely at the bottom, exposed in the neck part, cut short on the sides, became elevated from a technical element to the category of autonomous means of artistic expression [fig. 19]. The three-dimensional torso, made of thickly woven, fleshy material, required to be enclosed within the outline of the human body. The “contour” of jagged bands of hurds and gauze was mounted on a stable, flat surface [fig. 20]. The blackness of the background brought out the sculptural character of the work, and differentiated the various grounds as well as the contrast between the matter and the outline of the figure. The whole is maintained in a narrow range of colours between beige and earthy gray. The addition of dark threads enhanced the chiaroscuro modelling, on which there are pulsating, interwoven bands of red. These subtle vibrations of colour emphasize the biological aspect of the work, particularly expressed in its central part.

There are many formal references in Olga Gralewska’s artistic expression. The fabric, whose weaves resemble a complex network of blood vessels or nerve connections, brings to mind skinned phantoms and wax anatomical models. Produced from the second half of the 18th century on the wave of progress in medical sciences, they served as a teaching aid in the education of surgeons, midwives and doctors. The entire collection of nearly 1,200 items made in Florence was purchased by Emperor Joseph II in 1786 for the needs of the Imperial-Royal Academy of Medicine and Surgery in Vienna, which he had founded²⁹. The way of transposing the internal structure of a living organism into the soft medium of fabric is reminiscent of the “lymphatic man” in the collection of the Viennese Josephinum. Both bodies, woven of veins, muscles and tendons, are equally expressive, and the very sight of them is almost painful.

The student’s work is part of a series of works known from the history of art, whose expressive

²⁹ A. Tyszkiewicz, *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, “MDWUM. Medycyna, dydaktyka, wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, pp. 44–47.



18. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, technika własna – detal splotów, fot. A. Łoś

18. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, own technique: weave details, photo by A. Łoś

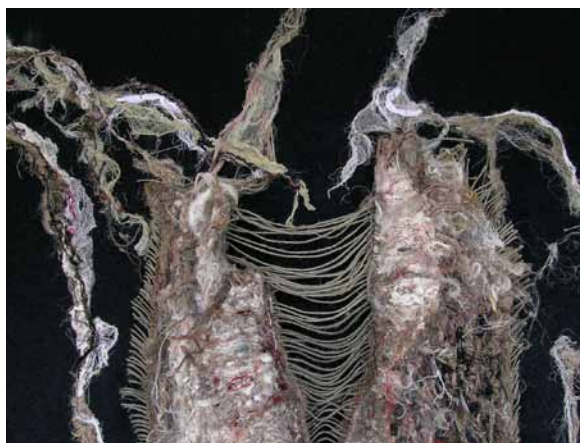


19. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, detal – osnowa i sploty, fot. A. Łoś

19. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, detail: warp and weaves, photo by A. Łoś

material tissue serves the function of a substantive and emotional message. An example is Rembrandt's *Slaughtered Ox* in the second version of 1655, painted with energetic brush strokes, impasto streaks in the lights. A similar theme and no less emotional way of treating the matter of painting can be observed in the works of Chaïm Soutine.³⁰ He perceived beauty in turpist objects commonly regarded as repulsive, which is why he reproduced on his canvases the colours and structures emerging from rotting meat. Soutine saw an important source of emotion in deformation, thanks to which he created a new reality. Gralewska follows a similar path when, in the

³⁰ *Carcass of Beef*, c. 1925, 116.21 x 80.65 cm, Institute of Art, Minneapolis; *Dead Fowl*, 1926, 97.5 x 63.3 cm, Art Institute Chicago; *Ox and Calf's Head*, 1925, 92 x 73 cm, Musée de l'Orangerie, Paris; *Slaughtered Ox*, 1925, 202 x 114 cm, Musée de Grenoble; *Slaughtered Ox*, c. 1925, 166.1 x 114.9 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



20. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, fragment, fot. A. Łoś

20. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, fragment, photo by A. Łoś

-Chirurgicznej w Wiedniu²⁹. Sposób przetransponowania wewnętrznej struktury żywego organizmu na miękkie medium tkaniny przypomina „człowieka limfatycznego” w zbiorach wiedeńskiego Josephinum. Oba ciała (tekstylne i woskowe) „utkane” z żył, mięśni i ścięgien są równie ekspresyjne w wyrazie, a sam ich widok jest niemal bolesny.

Praca uczennicy wpisuje się w ciąg znanych z historii sztuki dzieł, których wyrazista tkanka materialna pełni funkcję służebną wobec przekazu treściowego i emotywnego. Przykładem jest *Rozplątany wół* Rembrandta w wersji drugiej z 1655 roku, malowanej energicznymi ruchami pędzla, smugami impastów w światłach. Podobną tematykę i nie mniej emocjonalny sposób traktowania materii malarskiej obserwujemy w twórczości Chaïma Soutine'a³⁰. W turpistycznych obiektach uznawanych powszechnie za wstrętne dostrzegał piękno, dlatego na powierzchni płócien odtwarzał kolory i struktury powstające wskutek gnicia mięsa. Nośnikiem emocji była dla Soutine'a deformacja, dzięki której tworzył nową rzeczywistość. Podobnym tropem podąża Gralewska, gdy w poprawnym anatomicznym zarysie człowieka zamyka jego „wnętrze” w procesie transfiguracji lub rozkładu. Sam sposób pokazania owych zmian przywozdi na myśl twórczość polskich malarzy z końca lat 50. XX wieku – Tadeusza Brzozowskiego, gdy postrzępioną plamę intensywnej barwy scierał z kan-

²⁹ A. Tyszkiewicz, *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, „MDWUM. Medycyna, dydaktyka, wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, s. 44–47.

³⁰ Np. *Tusza wołowa*, ok. 1925, 116,21 x 80,65 cm, Institute of Art, Minneapolis; *Martwy ptak*, 1926, 97,5 x 63,3 cm, Art Institute Chicago; *Wół i cielęcy łeb*, 1925, 92 x 73 cm, Musée de l'Orangerie, Paryż; *Zarżnięty wół*, 1925, 202 x 114 cm, Musée de Grenoble; *Zarżnięty wół*, ok. 1925, 166,1 x 114,9 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

ciastą, spazmatycznie załamującą się linią³¹, czy Jana Lebensteina i jego cykl „Figury osiowe” z subtelnym bogactwem tonów w wąskiej, pozornie nieefektywnej skali barwnej i materią malarską traktowaną niemal autonomicznie. Od malarstwa materii z lat 50. autorka bynajmniej się nie odżegnuje, wskazując jako jedno ze źródeł inspiracji obrazy-tkaniny hiszpańskiego malarza Manola Millaresa. Jego prace sprawiają wrażenie agresywnych, drażnią poczucie estetyki widza. Od połowy XX stulecia tworzył kolaże z rozpiętych na krosnach worków jutowych z grubsza pozszywanych, pełnych rozdarć ujawniających tło lub przestrzeń za nimi. Na tak przygotowane „podobrazie” nanosił kolory ekspresyjnymi, gwałtownymi pociągnięciami pędzla czy techniką *drippings* znaną z obrazów Jacksona Pollocka. Gralewska czerpie również z dorobku Magdaleny Abakanowicz, której abakany przypominają płaty skóry monstrualnych stworzeń, a rzeźby w swej strukturze porowate wydmszki z nieokreślonych stworzeń lub ptasie wypluwki.

Realizacja uczennicy, rzeźbiarska w wolumenie, drapieżna w swojej ekspresji, zrywa z koncepcją tkaniny jako przedmiotu służącego ozdobie. W zamian podsuwa antyestetyczną, szpetną cielesną powłokę ludzką. To, co na co dzień budzi wstręt, w dziele sztuki może być interesujące, ekscytujące, nieść potężny ładunek ekspresji. Na poziomie znaczeń brzydkie zawsze odnosi się do czegoś innego, odsyła do zagadnień ujmowanych nie w kategoriach formy, lecz treści. Intensyfikuje przekaz. Dyplom Gralewskiej można odczytać jako silnie emotywną, egzystencjalną próbę opisania kondycji człowieka za pomocą bliskiej ciała materii włókna. Bohater na naszych oczach przestaje być monolitem i choć zachował resztki wolumenu, ulega bolesnemu procesowi dekonstrukcji. Z perspektywy biologicznej oglądamy dramat życia, w którym zakodowane są nietrwałość egzystencji, konieczność przemijania, nieodwracalny proces rozkładu, przechodzenia z bytu w niebyt. Artystka utożsamia ludzkie ciało z szatą, która przynależąc do materii świata

musi umrzeć. Zostaje Serce... Dalej, [przechodzimy] na poziom duchowy, w którym to co cielesne ginie, by to co wieczne mogło zatriumfować. Praca jednak zatrzymuje nas w drodze: u początku drogi krzyżowej, w miejscu, gdzie słowa Pilata – Ecce Homo – jaskrawo wskazują na to, co może uczynić człowiek, nie rozpoznawszy Boga. W tym kontekście możemy odczytać paralele: Ecce Homo to człowiek, który cierpi rozdarcie, gdyż nie przyjmuje zbawczej ofiary Chrystusa, w drugim znaczeniu to sam Bóg, którego Miłość została ukrzyżowana: cierpi, ale zbawia³².

³¹ M. Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>

³² Cytat z listu Olgi Gralewskiej do M. Kierczuk-Macieszko z 12 lipca 2023 r.

anatomically correct human outline, she encloses its “inside” in the process of transfiguration or decomposition. The very way of depicting these changes brings to mind the oeuvre of Polish painters of the late 1950s: Tadeusz Brzozowski, who merged a jagged patch of intense colour with an angular, spasmodically breaking line³¹, or Jan Lebenstein and his series “Figury osiowe” [Axial Figures] with a subtle richness of tones in a narrow, seemingly unimpressive colour scale and the painting matter treated by him almost autonomously. The author does not distance herself at all from the matter painting of the 1950s, pointing to the fabric-paintings of the Spanish painter Manolo Millares as one of her sources of inspiration. His works make an impression of being aggressive, they irritate the viewer’s sense of aesthetics. From the mid-twentieth century, he created collages from jute sacks stretched on looms, roughly sewn together, full of torn openings revealing the background or the space behind them. On the so prepared “support”, he applied colours with expressive, violent brushstrokes or the *drip technique* known from Jackson Pollock’s paintings. Gralewska also draws on the output of Magdalena Abakanowicz, whose abakans resemble patches of the skin of monstrous creatures, and the sculptures in their structure resemble porous shells of unidentified creatures or bird pellets.

The student’s work, sculptural in volume, predatory in its expression, breaks with the concept of fabric as an object for decoration. Instead, it suggests an anti-aesthetic, ugly human integument. What is disgusting in everyday life may, in a work of art, be interesting, exciting, and carry a powerful load of expression. At the level of meanings, what is ugly always refers to something else, sends the viewer to issues approached in terms of content rather than form. It intensifies the message. Gralewskiej’s diploma work can be read as a strongly emotive, existential attempt to describe the human condition with the help of what is close to the body: fibre. Before our eyes, the protagonist ceases to be a monolith and, although he has retained the remnants of volume, he undergoes a painful process of deconstruction. From the biological perspective, we see the drama of life with its encoded impermanence of existence, necessity of passing, irreversible process of decay, transition from being to non-being. The artist identifies the human body with a garment, which, by its belonging to the matter

of the world, must die. It is the Heart that remains... next, [we move] to the spiritual level, on which what is corporal, dies, so that what is eternal can triumph. The

³¹ M. Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>

work, however, makes us stop on the way: at the beginning of the Way of the Cross, at the point where Pilate's words *Ecce Homo* – clearly indicate what can be done by a person who has not recognised God. In this context, we can read the parallels: *Ecce Homo* is a man who is torn apart because he does not accept the redemptive sacrifice of Christ, in another sense, it is God himself, whose Love has been crucified: he suffers but saves³².

On the psychological level, it is an image of suffering. The work is woven with emotions. The question of whether, during the creation process, there occurred a transgression of the artist's mental states and experience into her work remains open. Presumably so, because the viewer receives a complicated and ambiguous aura of inner experience, or even existential emptiness. The artist clothed in matter that which was immaterial but at the same time understandable for everyone, because it can be felt.

“*Ecce Homo*” closes the selection of works whose authors revealed their spiritual sensitivity. After this review, fundamental questions arise about the place of artistic weaving in contemporary culture, including religious culture, as well as the question of who needs declarations of spirituality expressed in such a form.

*

Despite its undoubted artistic values and important subject matter, fabric, which is unique as a field of art, is a “stateless person”: a kind of art that one does not know how to deal with, how to approach it and where to present it. However, this was not always the case. Throughout history, fabric experienced a renaissance many times. In every culture, it was one of the essential elements of the ostentation of wealth, the splendor of secular and spiritual power. In a church understood as the centre of religious life and sacred art, woven fabrics were for centuries an important element of the liturgy setting and decoration of the building. In the Western Church, in the 13th century, their functions, symbolism, location in the interior were discussed in detail by William Durandus (†1296) in the fourth book of *Rationale divinatorum officiorum*³³. He wrote that the different parts of a church were separated by curtains of three kinds. The first one covers the sacred, the second one separates the sanctuary from the clergy, the third one – the clergy from the people³⁴. He mentioned textiles hung on the oc-

³² Quotation from Olga Gralewsk's letter to M. Kierczuk-Macieszko of 12th July 2023.

³³ Guillelmus Duranti, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 11), Città del Vaticano 2001.

³⁴ Cf. RatDivOff I, 3, 35–36. Their location is not entirely certain. For more information, cf. B. Wronikowski, *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze “Rationale divinatorum officio-*

Na poziomie psychicznym to obraz cierpienia. Praca tkana jest emocjami. Pytanie, czy w trakcie procesu tworzenia nastąpiła transgresja stanów psychicznych i doświadczenia twórcy na dzieło, pozostaje otwarte. Przypuszczalnie tak, ponieważ widz otrzymuje skomplikowaną i niejednoznaczną aurę przeżycia wewnętrznego, czy wręcz pustki egzystencjalnej. W materię zostało przyobleczone to co niematerialne, a jednocześnie dla każdego zrozumiałe, ponieważ odczuwalne.

„Oto człowiek” to ostatnia z subiektywnego wyboru prac dyplomowych. Po przeglądzie nasuwają się fundamentalne pytania o miejsce tkactwa artystycznego we współczesnej kulturze, z religijną włącznie, oraz to, komu potrzebne są deklaracje duchowości wyrażone w takiej formie.

*

Pomimo niewątpliwych walorów artystycznych i ważkiej tematyki tkanina unikatowa jako dziedzina sztuki to „bezaństwowiec”, z którym nie bardzo wiadomo co robić, jak się do niej ustosunkować i gdzie ją prezentować. To sytuacja bez precedensu. Na przestrzeni wieków i w zasadzie w każdej kulturze była jednym z istotnych elementów ostentacji bogactwa, splendoru władzy świeckiej i duchownej. W świątyni pojmowanej jako centrum życia religijnego i sztuki sakralnej materie tkane stanowiły przez stulecia istotny element oprawy liturgii i dekoracji gmachu. W Kościele zachodnim w XIII wieku ich funkcje, symbolikę, lokalizację we wnętrzu omówił ze szczegółami Wilhelm Durandus (†1296) w czwartej księdze *Rationale divinatorum officiorum*³³. Zapisał, że poszczególne części świątyni rozdzielane są przez zasłony trojakiemu rodzaju. Pierwsza okrywa świętość, druga oddziela sanktuarium od duchowieństwa, trzecia duchowieństwo od ludu³⁴. Wspomniał o tekstyliach wieszanych z okazji świąt. Znane mu były trzy zwyczaje dekoracji na Boże Narodzenie. Wedle pierwszego, kościoły nie były w żaden sposób przyozdabiane. Zgodnie z drugim, tkaniny miały być skromne w nawiązaniu do ubóstwa stajenki. Ci, którzy wieszali bogate tkaniny, manifestowali radość i, w odróżnieniu od ówczesnych mieszkańców Betlejem, z honorami gościli Dzieciątko³⁵. Na czas Wielkiego Postu prezbiterium skrywały zasłony³⁶. *Velum quadragesimale* to jest zasło-

³³ Guillelmus Duranti, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 11), Città del Vaticano 2001.

³⁴ Zob. RatDivOff I, 3, 35–36. Ich lokalizacja nie jest do końca pewna. Więcej zob. B. Wronikowski, *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze “Rationale divinatorum officiorum” Wilhelma Duranda*, w: *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, s. 154–155.

³⁵ Por. RatDivOff I, 3, 40.

³⁶ Wedle Durandusa zasłona skrywająca ołtarz w czasie officium mszalnego w Wielkim Poście nawiązuje do bogato zdobionej zasłony w świątyni jerozolimskiej i chwili, w której Zbawiciel wy-

ną wielkopostną³⁷ w średniowieczu okrywano ołtarz³⁸, rzadziej całe prezbiterium, po soborze trydenckim tylko krzyże i obrazy pasyjne. W polskich kościołach do Soboru Watykańskiego II zawieszano je od piątej niedzieli Wielkiego Postu (Niedzieli Pasyjnej) do Wielkiego Piątku. Pierwotnie białe lub fioletowe, z czasem zyskały malowane sceny figuralne³⁹.

Historia tkaniny pojmowanej jako cenne (także w wymiarze finansowym) dzieło sztuki dekoracyjnej w dużym stopniu wiąże się z dziejami tapiserii⁴⁰. Tapiserie wykształciły się w chłodnym klimacie północy, aby ocieplać tudzież zdobić reprezentacyjne wnętrza świeckie i kościelne, zastępując freski. Monumentalne, z przedstawieniami krajobrazowo-roślinnymi, figuralnymi, heraldycznymi, tkane na krosnach, jednostronne, zazwyczaj wełniano-jedwabne, z dodatkiem srebrnych lub złotych nici, powstawały seriami w oparciu o kartony (rysunkowe bądź malarskie) przygotowane przez artystów. Postrzegane jako przedmioty artystycznego luksusu, świadczyły o najwyższym statusie społecznym i materialnym ich właściciela, a wręcz stawały się wyznacznikiem bogactwa⁴¹. Tylko za jedną z serii dziesięciu zaprojektowanych przez Rafała, wykonaną z użyciem nici srebrnych i złotych przez warsztat Pietera van Aelsta III, zamówioną w 1515 roku do Kaplicy Sykstyńskiej, zapłacono 1600 lub nawet 2000 dukatów⁴². W roku 1518 Bona Sforza przywiozła w posagu tapiserie obrazujące osiem uczynków miłosierdzia. W świetle dostępnego materiału porównawczego wygląda na to, że dzieła sztuki z tematem uczynków miłosierdzia zamawiały instytucje kościelne, kościoły lub bractwa miłosierdzia⁴³. W wie-

zionął ducha, a zasłona przybytku rozdarła się na dwoje (por. Mt 27, 51). Por. RatDivOff I, 3, 35–36.

³⁷ Używa się również określeń: opona, kurtyna, chusta lub płótno wielkopostne.

³⁸ Przykładem tak zwana Wielka Zasłona Wielkopostna z 1472 r. (używana do 1672 r.) w kościele św. Krzyża w Żytawie. Płótno lniane 8,20 x 6,80 m składa się z sześciu pasów zszytych ze sobą jeszcze przed pomalowaniem. Farbami temperowymi stworzono na nim 90 obrazów ze Starego i Nowego Testamentu. Zob. V. Dudeck, *Zittau's Lenten Veils*, wyd. G. Oettel, bez miejsca, 2012 [także w polskiej wersji językowej *Żytauskie Zasłony Wielkopostne*].

³⁹ W Polsce znanych jest 17 takich zabytków w 10 miejscowościach położonych w trzech województwach. Najstarsza znajduje się w Orawce (*Pieta pod krzyżem*, 1676), największa w Jasienicy Rosielnej (ponad 28,6 m² powierzchni). Mianem kurtyń można określić płótna z Orawki, Jasienicy Rosielnej i Łodygowic. Pozostałe zasłony wielkopostne mają poniżej 6 m² powierzchni. Więcej zob. E. Kocój, M. Borczuch-Białkowska, L. Borczuch, *Sacrum na płótnie malowane. Zasłony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzyciela w Orawce*, Kraków 2021.

⁴⁰ W polskiej terminologii tapiserie powstałe między XIV a XVI stuleciem przyjęło się nazywać arrasami, późniejsze z XVII-XVIII w. – gobelinami.

⁴¹ A. Bender, *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d'Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, z. 4, s. 59.

⁴² Ibidem, s. 60.

⁴³ Ibidem, s. 59: „matka Bony, która przygotowywała wyprawę córki, nie zamówiła serii, lecz raczej nabyła gotowe tkaniny, może

casion of religious feasts. He was familiar with three customs of Christmas decorations. According to the first, the churches were not decorated in any way. According to the second, fabrics were to be modest as a reflection of the poverty of the stable. Those who hung rich fabrics manifested joy and, unlike the then inhabitants of Bethlehem, they hosted the Child honorably³⁵. During Lent, the chancel was covered with curtains³⁶. In the Middle Ages, *velum quadragesimale*, i.e. a Lenten veil³⁷ was used to cover the altar³⁸ less often the whole chancel; after the Council of Trent only crosses and Passion paintings. In Polish churches until the Second Vatican Council, the veils were suspended from the 5th Sunday of Lent (Passion Sunday) to Good Friday. Originally white or purple, over time they acquired painted figural scenes³⁹.

The history of fabric viewed as a valuable (also financially) work of decorative art is largely related to the history of tapestry⁴⁰. Tapestries developed in the cool climate of the north to warm and decorate representative secular and church interiors, replacing frescoes. Monumental, with landscape-floral, figural and heraldic depictions, woven on looms, one-sided, usually made of wool and silk, with the addition of silver or gold threads, they were made in series based on cardboard designs (drawings or paintings) prepared by artists. Perceived as objects of artistic luxury, they testified to the highest social and material status of their owner, and even became an indicator of wealth⁴¹. Just a singletapestry of the series

rum” *Wilhelma Duranda*, in: *Przestrzeń liturgiczna*, ed. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, pp. 154–155.

³⁵ RatDivOff I, 3, 40.

³⁶ According to Durandus, the veil covering the altar during Holy Mass prayers in Lent was a reference to the richly decorated veil in the Jerusalem temple and to the moment when the Saviour died and the veil of the tabernacle was torn in two (cf. Mt 27:51). RatDivOff I, 3, 35–36.

³⁷ In Polish, the terms *opona*, *kurtyna*, *chusta* or *płótno wielkopostne* are also used.

³⁸ An example is the so-called Great Lenten Veil from 1472 (used until 1672) in the church of St Cross in Zittau. The linen canvas of 8.20x6.80 m consists of six strips sewn together before painting. 90 pictures from the Old and New Testaments were created on it with tempera paints. Cf. V. Dudeck, *Zittau's Lenten Veils*, ed. G. Oettel, no place of publication, 2012 [the Polish language version is entitled *Żytauskie Zasłony Wielkopostne*].

³⁹ In Poland, 17 such historical fabrics are known in 10 towns located in three voivodeships. The oldest is in Orawka (*Pieta pod Krzyżem*, 1676), the largest in Jasienica Rosielna (over 28.6 m²). The fabrics from Orawka, Jasienica Rosielna and Łodygowice can be described as curtains. The other Lenten covers are less than 6 m² in size. For more information, cf. E. Kocój, M. Borczuch-Białkowska, L. Borczuch, *Sacrum na płótnie malowane. Zasłony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzyciela w Orawce*, Kraków 2021.

⁴⁰ In Polish terminology, a tapestry created between the 14th and 16th centuries is traditionally called *arras*, while the term for a tapestry created later, between the 17th and 18th centuries, is *gobelin*.

⁴¹ A. Bender, *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d'Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, issue 4, p. 59.

of ten designed by Raphael, made with silver and gold threads by the workshop of Pieter van Aelst III, commissioned in 1515 for the Sistine Chapel, cost 1,600 or even 2,000 ducats⁴². In 1518, Bona Sforza brought as her dowry the tapestries depicting the eight *Works of Mercy*. In the light of the available comparative material, it seems that works of art with the theme of the *Works of Mercy* were commissioned by church institutions, churches or charity brotherhoods.⁴³ In the 15th and 16th centuries, it was customary for courts and ecclesiastical institutions to mutually borrow tapestries.⁴⁴ Between 1520 and 1557, four tapestries with *Works...* were sent by Bona to the Basilica of Saint Nicholas in Bari. Bona probably considered the church a worthy place to keep them⁴⁵. Together with Sigismund the Old, in 1526 and 1533, she brought from Bruges and Antwerp several dozen others with figural scenes and coats of arms. The name of Sigismund II Augustus was associated with the largest collection of tapestries that was commissioned and made in the 16th century for a single client. Those tapestries, made in Brussels around 1550–1555, depicted biblical, animal and landscape, as well as heraldic themes; there were also monogrammed tapestries, grotesque tapestries, over-door tapestries, and chair coverings for the Wawel Castle, which totalled about 170 items⁴⁶.

The use of fabrics in the interior design of churches at the diocesan level can be reconstructed on the basis of archival sources. For example, research conducted in the years 2009–2010 by Izabella Dybała shows that in the archdeaconry of Lublin in the 15th and 16th centuries⁴⁷ textiles were used to insulate and decorate church interiors. They were located in various places and fastened in various ways. In Polish records, the term *szpaler* [lit. ‘espalier’] is most often repeated to describe a tapestry which is a wall decoration

⁴² Ibidem, p. 60.

⁴³ Ibidem, p. 59: “[...] Bona’s mother, who was preparing her daughter’s expedition, did not order a series, but rather purchased ready-made fabrics, perhaps previously intended for a church or a brotherhood which at the last moment withdrew from the purchase or sold them to obtain funds for other purposes.”

⁴⁴ Bender 2021, as in fn. 41, p. 58.

⁴⁵ Ibidem, p. 63.

⁴⁶ Old Testament-themed cardboard designs in the *editio princeps* version, i.e. modelled for many repetitions, were painted by Michael Coxcie (1499–1592), one of the leading Flemish so-called Romanists, influenced by Renaissance Italian painting. Cf. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, *Wstęp*, in: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*, Vol. 1; *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, eds. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, p. 17.

⁴⁷ I. Dybała, *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*, Vols. I–III, doctoral dissertation written under the supervision of prof. dr hab. J.W. Kuczyńska in the Department of the History of Medieval Polish Art, Catholic University of Lublin, Lublin 2016.

kach XV i XVI istniał zwyczaj pożyczania sobie tapiserii przez dwory i instytucje kościelne⁴⁴. Pomiędzy rokiem 1520 a 1557 cztery tapiserie z *Uczynkami...* Bona przekazała bazylice Świętego Mikołaja w Bari, zapewne uważając kościół za godne miejsce do ich przechowywania⁴⁵. Wraz z Zygmuntem Starym w latach 1526 i 1533 sprowadziła z Brugii i Antwerpii kilkadziesiąt innych ze scenami figuralnymi i herbami. Imię Zygmunta Augusta złączyło się z największym zbiorem tapiserii, zamówionym i zrealizowanym w XVI wieku dla jednego zleceniodawcy. Wykonane w Brukseli około 1550–1555 tapiserie biblijne, zwierzęco-krajobrazowe, herbowe, monogramowe, groteski, supraporty, pokrycia krzeseł przeznaczone do zamku wawelskiego, liczyły razem około 170 sztuk⁴⁶.

Obraz stosowania tkanin w aranżacji wnętrza kościołów na poziomie diecezjalnym możemy odtworzyć w oparciu o źródła archiwalne. Przykładowo, z badań przeprowadzonych w latach 2009–2010 przez Izabellę Dybałę wynika, że w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku⁴⁷ tekstyliów używano w celu docieplenia i ozdoby wnętrza kościołów. Umieszczano je w różnych miejscach i w rozmaity sposób mocowano. W zapisach najczęściej powtarza się termin „szpaler”, pod którym kryje się dekoracja ścienna złożona z brytów tkaniny lub skóry zszytych pionowo. Zestawiano bryty o jednakowych bądź dwóch odmiennych wzorach łączonych przemiennie. Powodzeniem cieszyły się wzorzyste, wielkoraportowe adamaszki, ałtasy, aksamity, brokatele, sukno, haftowane wełną rzadkie płótno. Na krótszym boku tkaniny, zwykle usztywnionym i podszytym od lewej strony pasem materiału, umieszczano metalowe kółeczka lub pętelki. Szpalery wieszano na hakach wbitych w ścianę pod gzymsem kościoła czy kaplicy. Dołem często sięgały podłogi⁴⁸. Pionowe pasy barwnego materiału znakomicie korespondowały z wnętrzami nowożytnych ko-

wcześniej przeznaczone dla kościoła lub bractwa, które w ostatniej chwili wycofało się z zakupu lub też je sprzedało, aby zyskać fundusze na inne cele”.

⁴⁴ Bender 2021, jak przyp. 41, s. 58.

⁴⁵ Ibidem, s. 63.

⁴⁶ Kartony o tematyce starotestamentowej w wersji *editio princeps*, czyli modelowanej dla wielu powtórzeń, namalował Michael Coxcie (1499–1592), jeden z czołowych flamandzkich tak zwanych romanistów, pozostających pod wpływem renesansowego malarstwa włoskiego. Zob. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, *Wstęp*, w: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*, t. 1: *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 17.

⁴⁷ I. Dybała, *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*, t. I–III, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. J.W. Kuczyńskiej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, KUL, Lublin 2016.

⁴⁸ A. Bender, *Szpaler wewnątrz polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 1–2, s. 55–56.

ściołów, podkreślając ich porządki architektoniczne⁴⁹. „Koltryna”, kolejny termin wymieniany w tekstach źródłowych, odnosi się do zasłon ściennych drukowanych techniką drzeworytniczą bądź malowanych na papierze lub płótnie⁵⁰. Wytwarzano je od XVI wieku początkowo we Włoszech⁵¹. W XVII wieku pojawiły się koltryny kurdybanowe⁵². Na ścianach kościołów wieszano także „opony” – tkaniny płócienne z drukowanymi scenami figuralnymi⁵³, rzadziej kobierce mające status przedmiotów zbytku⁵⁴. Na przełomie XVI i XVII stulecia nieliczne kościoły archidiaconatu lubelskiego szczyciły się posiadaniem kobierców. Najwięcej miała ich lubelska fara: sześć sztuk w 1595 roku, a 11 w 1603 roku⁵⁵. Kładziono je na ołtarzu lub rozpościerano na schodach przed nim, rozpinano *na formach* (drewnianych ramach?), które na podobieństwo ruchomego ekranu mogły służyć za antependium⁵⁶. Kobercem przykrywano ambonę (Radzyń), ławę czy też podnózek (Kiełczewice)⁵⁷.

*

Odmienne niż w czasach przeszłych, pozycja tkanin we współczesnym Kościele rzymskokatolickim bliższa jest rzemiosłu (nawet wyrobom przemysłowym) niż tak zwanym sztukom czystym. Tekstylna znajdują praktyczne zastosowanie jako odzież, elementy wystroju wnętrza i wszelkie tkaniny użytkowe. Szyje się z nich paramenty, bieliznę ołtarzową, służą ozdobić w postaci antependiów, tapicerowanych mebli, dywanów, narzut, serwet i tym podobnych. Najwyższy status osiągają w formie baldachimów oraz chorągwi, współtworząc oprawę świąt, uroczystości, procesji. Kolor szat kapłana nadal informuje o kalendarzu liturgicznym, sutanny – o miejscu w hierarchii jurysdykcji (urzędów) i precedencji (porządek pierwszeństwa); krój i kolorystyka habitów – o przynależności do określonego zgromadzenia. Tkanin unikatowych

consisting of panels of fabric or leather sewn together vertically. Panels of the same or two different patterns were combined alternately. Popular choices were patterned, large-scale damasks, satins, velvets, brocades, brocatelles, linen, as well as loose linen embroidered with wool. Metal rings or loops were placed on the short side of the fabric, usually stiffened and lined on the left side with a strip of fabric. Such vertical tapestries were hung on hooks driven into the walls under the cornice of a church or a chapel. The bottom often reached the floor⁴⁸. Vertical stripes of colourful material perfectly corresponded with the interiors of the contemporary churches, emphasizing their architectural order⁴⁹. *Koltryna*, another term mentioned in Polish source texts, refers to wall hangings printed in woodcut technique or painted on paper or canvas⁵⁰. They were produced from the 16th century, initially in Italy⁵¹. In the 17th century, cordovan *koltrynas* appeared⁵². Church walls were also decorated with linen fabrics with printed figural scenes,⁵³ called *oponain* Polish, and more rarely carpets, which had the status of luxury items⁵⁴. At the turn of the 16th and 17th centuries, just a few churches of the Lublin archdeaconry took pride in having carpets. The parish church in Lublin had the most: six in 1595 and 11 in 1603⁵⁵. They were placed on the altar or spread on the stairs in front of it, stretched *naformach* (probably meaning: on wooden frames), which, like a movable screen, could serve as an antependium⁵⁶. A carpet was used to cover the pulpit (in Radzyń), a bench or a footstool (in Kiełczewice)⁵⁷.

⁴⁸ A. Bender, *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, no. 1–2, pp. 55–56.

⁴⁹ The *szpaler* vertical tapestries have been preserved, for example, in the churches of the convents in Kraków: the Convent of the Poor Clare Sisters – in the presbytery: tapestries made of patterned Italian velvet from the first half of the 17th century; the Convent of the Visitation: pilasters decorated with tapestries of damask and Italian velvet from the first half of the 17th century; the Convent of Barefoot Carmelite Nuns: cloth panels, made in Poland in the late 17th century, and damask panels, Italy, late 17th century.

⁵⁰ For the technique of producing the *koltryna* wall hangings, cf. A. Bender, *Koltryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, no. 1–2 Lublin 1992, p. 29.

⁵¹ M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006, pp. 180–181.

⁵² Cf. A. Bender, *Obicia ścienne ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, No. 1, pp. 67–73.

⁵³ Michałowska 2006, as in fn. 51, p. 262.

⁵⁴ Dybała, as in fn. 47, vol. I, p. 90.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁴⁹ Szpalery zachowały się na przykład w krakowskich kościołach klasztorów żeńskich: ss. klarysek – w prezbiterium ze wzorzystego aksamitu włoskiego z 1. poł. XVII w.; ss. wizytek – pilastry udekorowane szpalerami z adamaszku i aksamitu włoskiego z 1. poł. XVII w.; ss. karmelitanek bosych – bryty sukienne, Polska koniec XVII w., bryty adamaszkowe, Włochy, koniec XVII w.

⁵⁰ O technice wytwarzania koltryn zob.: A. Bender, *Koltryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, nr 1–2 Lublin 1992, s. 29.

⁵¹ M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006, s. 180–181.

⁵² Zob. A. Bender, *Obicia ścienne ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, nr 1, s. 67–73.

⁵³ Michałowska 2006, jak przyp. 51, s. 262.

⁵⁴ Dybała, jak przyp. 47, t. I, s. 90.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

*

Unlike in the past, the position of fabrics in the contemporary Roman Catholic Church is closer to craftsmanship (even to industrial products) than to the so-called pure arts. Textiles find practical application as clothing, interior design elements and all utility fabrics, such as paraments, altar linen as well as decorations in the form of antependia, upholstered furniture, carpets, covers, napkins, etc. They achieve the highest status in the form of canopies and banners, co-creating the setting of church feasts, celebrations and processions. The colour of a priest's vestments still carries information about the liturgical calendar, the colour of the cassock – about the place in the hierarchy of jurisdiction (offices) and precedence (order of priority); the cut and colour of habits – about belonging to a particular congregation. Unique fabrics in the rank of autonomous works of art are basically not found in the contemporary religious worship. The Church is not alone in this depreciation of the art of fabric, and that is why it is worth looking at the problem from a broader social perspective.

When asked about fine arts, the “average” recipient will mention painting and sculpture, while woven fabrics will be assigned to the sphere of everyday life, with no associations with anything expensive, noble or prestigious. At most, that “average” recipient will recall refined *haute couture* tailoring. Contrary to their artistic rank, unique fabrics, autonomous artworks with a form and message thought out by their creators, are commonly associated with cheap tapestries, fake folk kilims, art that is “secondary”, “female”. However, as little as fifty years ago it was treated seriously as it marked its full presence in contemporary art. At the turn of the 1950s and 1960s, weavers overcame the stereotype of thinking about a woven work as a utilitarian object, or secondary art that imitates painting. In Poland, the roles of designer and producer merged, which in the 1960s resulted in a wave of experiments with various forms of artistic expression, perfecting the technique and exploring the boundaries of the medium.⁵⁸ A characteristic phenomenon of the 1970s was the cooperation of the then outstanding artists with large state-owned companies, such as LOT Polish Airlines or ORBIS travel agency, in the field of interior decoration. During that period, among the patrons of Polish textiles was also the Church. Many works were created at that time to serve as the artistic furnishings in churches and other sacred interiors⁵⁹. The Archdiocesan Museum

w randze autonomicznych dzieł sztuki w zasadzie nie spotyka się we współczesnym kulcie. W tym deprecjonowaniu sztuki tkaniny Kościół nie jest odosobniony, dlatego warto spojrzeć na problem z szerszej społecznej perspektywy.

Przeciętny odbiorca zapytany o sztuki piękne wskaże malarstwo i zapewne rzeźbę, natomiast materię tkane przyporządkuje do sfery życia codziennego, nie kojarząc ich z czymś droгим, szlachetnym, prestiżowym. Co najwyżej wspomni o wysublimowanym krawiectwie spod znaku *haute couture*. Tkanina unikatowa, autonomiczne dzieło o przemyślanej przez twórcę formie i treści, wbrew artystycznej randze powszechnie kojarzona jest z „makatką”, kilimem spod znaku „Cepelii”, sztuką „drugiej kategorii”, „kobiecą”. Tymczasem jeszcze pięćdziesiąt lat temu była traktowana poważnie, gdy z pełną mocą zaznaczyła swoją obecność w sztuce współczesnej. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku artyści pokonali stereotyp myślenia o dziele tkackim jako przedmiocie użytkowym tudzież sztuce wtórnej naśladowującej malarstwo. W Polsce doszło do scalenia ról projektanta i wytwórcy, co w latach 60. skutkowało falą eksperymentów z różnymi formami artystycznej wypowiedzi, doskonalenia warsztatu i badania granic medium⁵⁸. Charakterystycznym zjawiskiem lat 70. była kooperacja ówczesnych znakomitych twórców z dużymi firmami państwowymi, jak Polskie Linie Lotnicze LOT czy ORBIS w zakresie dekoracji wnętrz. W tym okresie mecenasem polskiej tkaniny był także Kościół. Powstało wówczas wiele dzieł służących jako artystyczne wyposażenie świątyń i innych wnętrz sakralnych⁵⁹. Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie zorganizowało serię wystaw prezentujących sztukę tkaniny⁶⁰. Lata 80. przyniosły regres, tkanina zniknęła z głównego obiegu artystycznego, więc i Kościół, rozumiany jako instytucja, stracił dlań zainteresowanie. Dzieła tkackie wyrugowane ze sztuk czystych, a tym samym z galerii i muzealnych ekspozycji, straciły pozycję, którą ciężko wywalczyli polscy twórcy tej dziedziny w latach 60. i 70. XX wieku⁶¹. Obecne położenie tkactwa artystycznego bliskie jest grafice warsztatowej – niemal martwej technice, która status równorzędny innym dziedzinom sztuk uzyskuje najwyżej w murach niektórych liceów plastycznych lub w akademiach sztuk pięknych, mają-

⁵⁸ J. Błaszczczyńska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i Społeczeństwo” 43, 2017, s. 148.

⁵⁹ I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 55.

⁶⁰ *Sztuka tkacka. Tkanina współczesna wobec Biblii* (1984), *Światło*. Maria Kwiatkowska, Janusz Eysymont – malarstwo, Zygmunt Łukasiewicz – tkanina (1985); *Tkanina wobec sacrum II* (1986).

⁶¹ O pozycji polskiej tkaniny artystycznej w sztuce światowej lat 60. i 70. XX w. powstała obszerna literatura. Autorytetem naukowym w tej dziedzinie pozostaje prof. Irena Huml. Jej *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, jest jedną z najciekawszych pozycji w tym temacie.

⁵⁸ J. Błaszczczyńska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i Społeczeństwo” 43, 2017, p. 148.

⁵⁹ I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, p. 55.

cych w ofercie edukacyjnej tę specjalizację⁶². Jednak symptomy zmian na tym polu stają się już widoczne. Obserwowane od paru lat ożywienie wynika z wielu złożonych przyczyn. Przede wszystkim wykonawców i odbiorców sztuki zaczęły interesować, w większym niż dotąd stopniu obiekty unikatowe bądź powielone w kilku egzemplarzach, wykonane ręcznie, nierzadko wedle technik historycznych. Zwrot ku rękodziełu, ku studiom z zakresu materiałoznawstwa i technologii wytwarzania wynika z typowej fluktuacji determinowanej potrzebą przeciwwagi wobec utrzymującej się od kilku dekad dominacji mediów cyfrowych.

Artyści, którzy obecnie deklarują zainteresowanie tkaniną, zajmują wobec niej różne, niekiedy rozbieżne stanowiska. Dla sporej grupy osób pozostaje materia tkaną, która kształtowana w określony sposób nabiera formy. Inni, eksplorując jej możliwości kreatywne, wywołali falę eksperymentów, jak sześćdziesiąt lat temu, gdy odkryto, wydawać by się mogło, nieograniczony wachlarz środków formalnych. Dociekania przeszłe i obecne są jednak w swej istocie odmienne. Dla twórców ubiegłego wieku tkanina z zasady stanowiła jedyne medium. Współczesne, w większości interdyscyplinarne i intermedialne, pokolenie artystów nie skupia się na przełamywaniu granic warsztatu, lecz traktuje ją jako medium pomocnicze i włącza w szeroki zakres wypowiedzi⁶³. Klimat przenikania się w sztuce różnych technik stwarza warunki dla rozwoju obiektów hybrydowych w powiązaniu z włóknem i przeplotem, instalacji, assemblaży, miękkiej rzeźby, environment.

Tkanina unikatowa ma olbrzymi potencjał ideowy, jest nośnikiem znaczeń nie gorszym niż inne dyscypliny sztuki. Wielu artystów wciąż przyznaje się do wiary, przynajmniej do wiary w to, co metafizyczne i dlatego mającej sens⁶⁴. Wraz z sekularyzacją zdezaktualizowała się nie wiara, lecz język, który nie wystarcza do jej wyrażenia w czasach zmiany, kryzysu, zapaści⁶⁵. Tutaj otwiera się pole dla tkaniny artystycznej, która jest w stanie zaskoczyć dojrzałością związku formy z treścią i zaferować sztukę problemową zamiast dewocyjnej. Po latach milczenia jej język wydaje się świeży, atrakcyjny, przez to zauważalny. W warszawskiej Zachęcie w 2013 roku na wystawie „Splendor tkaniny” pokazano wiele dzieł z jasnym przekazem historycznym, krytycznym, religijnym. Na prestiżowych, periodycznych wydarzeniach promujących sztukę włókna⁶⁶ pojawiają się pojedyncze

in Warsaw organised a series of exhibitions presenting the art of fabric⁶⁰. The 1980s brought a regression, fabric disappeared from the mainstream artistic circulation, and the Church as an institution also lost interest in it. Excluded from the domain of fine arts, and thus from galleries and museum exhibitions, woven artworks lost the hard-won position that Polish artists in this field had achieved in the 1960s and 1970s⁶¹. The current position of artistic weaving is close to graphic arts: an almost dead technique, which can only receive a status equal to other fields of art within the walls of some art schools or at academies of fine arts that offer this specialisation⁶². However, the symptoms of changes in this field are already becoming visible. A revival that has been observed over the past few years is due to many complex reasons. First of all, artists and recipients have begun to be interested, to a greater extent than before, in unique objects or those reproduced in just a few copies, made by hand, often according to historical techniques. The turn towards handicrafts, studies in the field of materials science and manufacturing technology results from a typical fluctuation, determined by the need to counterbalance the dominance of digital media, present for several decades.

Artists who currently declare an interest in fabric assume various, sometimes divergent, positions towards it. For a large group of people, it remains a woven matter that, shaped in a specific way, takes on a form. Others, exploring its creative possibilities, have initiated a wave of experiments, such as one 60 years ago, when a seemingly limitless range of formal means was discovered. The past and present investigations are essentially different. For artists of the last century, fabric was in principle the only medium. Today's generation of artists, mostly interdisciplinary and intermedia, does not focus on breaking the boundaries of the technique, but treats it as an auxiliary medium and includes it in a wide range of forms of expression⁶³. The climate of interpenetration of various techniques in art creates conditions for the development of hybrid objects related to fibre and weave, as well as installations, assemblages, soft sculpture, environment.

⁶⁰ *Sztuka tkacka. Tkanina współczesna wobec Biblii* (1984), *Światło*. Maria Kwiatkowska, Janusz Eysymont – painting, Zygmunt Łukasiewicz – fabric (1985); *Tkanina wobec sacrum II* (1986).

⁶¹ Extensive literature has appeared on the position of the Polish art of fabric in the world art of the 1960s and 1970s. The scientific authority in this field is Prof. Irena Huml. Her book *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, is one of the most interesting works on this topic.

⁶² Wasilczyk 2020, as in fn. 4, p. 26.

⁶³ M. Rak, *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w Inżynierii Mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, p. 98.

⁶² Wasilczyk 2020, jak przyp. 4, s. 26.

⁶³ M. Rak, *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w Inżynierii Mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, s. 98.

⁶⁴ R. Solewski, *Aktualność wiary*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi organizuje cyklicznie: Ogólnopolską Wystawę Tkaniny Unikatowej; Międzynarodowe

Unique fabric has a huge ideological potential, it is a carrier of meanings no worse than other art disciplines. Many artists still declare their religious faith, or at least declare their belief in what is metaphysical and therefore meaningful⁶⁴. With secularisation, it is not faith that has become obsolete, but the language that is no longer sufficient to express it in times of change, crisis, collapse⁶⁵. This is where a space opens up for artistic fabric, which is able to surprise with the maturity of the relationship between form and content and offer problem art instead of devotional art. After years of silence, its language seems fresh, attractive and therefore noticeable. In 2013, the Zachęta Gallery in Warsaw presented numerous works with a clear historical, critical and religious message at the exhibition entitled "Splendor tkaniny" [The Splendor of Fabric]. Prestigious, periodical events promoting the art of fabric⁶⁶ display single works, which, by means of iconography commonly recognised as secular, engage in the discourse on the condition and dilemmas of modern man, and convey metaphysical, ethical and moral content. Fabrics related to these themes are available in greater numbers at individual or cyclical exhibitions of sacred art,⁶⁷ occasionally in galleries of contemporary sacred art,⁶⁸ and in diocesan museums⁶⁹. They rarely co-create the decor of bishops' offices, conference rooms, and only exceptionally churches⁷⁰.

Does unique fabric have a chance to appear in churches as an autonomous form of artistic expression? Theoretically, this may happen, but certainly not in the coming years, given its current place in the hierarchy of visual arts. It would be necessary to

⁶⁴ R. Solewski, *Aktualność wiary*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ The Central Museum of Textiles in Łódź regularly organises: the National Exhibition of Unique Textiles; International Triennial of Tapestry; National Exhibition of the Polish Miniature Textiles. Other centres host, for example: the International Baltic Mini Textile Triennial in Gdynia; National Biennale of Painting and Unique Fabric Tricity; "The Art of Fibre" – DAP Gallery, Warsaw District of the Association of Polish Artists and Designers; International Biennale of Artistic Linen Fabric at the Museum of Crafts in Krosno; International Festival – Symposium of Fibre Art "Kowary Creative Workshop" and post-open-air exhibitions at the Weaving Museum in Kamienna Góra.

⁶⁷ For example, the Sacred Art Biennale at the BWA Gallery in Gorzów (1984–2004), the Sacrum Art Triennial at the Municipal Art Gallery in Częstochowa (1991–).

⁶⁸ An example is the Gallery of Contemporary Sacred Art "Dom Praczek" [The Laundress' House] in Kielce, the Archdiocesan Museum of Religious Art in the Trinitarian Tower in Lublin; "Galleria u Panien" [Maidens' Gallery] at the Convent of the Dominican Sisters in Piotrków Trybunalski. The above-mentioned institutions included the presentation of unique fabrics in the exhibition programme.

⁶⁹ For example, in the Archdiocesan Museum in Kraków in the years 1994–2022, this field of art was shown once as part of Barbara Hulanicka's exhibition *Religie świata i inne tkaniny* [World Religions and Other Textiles] (December 1997–February 1998).

⁷⁰ The woven works of the recognised artist Barbara Basiewicz are in the parish church in Górki in the Kampinoski National Park.

prace, które poprzez ikonografię powszechnie uznawaną za świecką podejmują dyskurs o kondycji i dylematach człowieka współczesnego, przekazują treści metafizyczne, etyczne, moralne. W większej liczbie tkaniny o tej tematyce dostępne są podczas jednostkowych bądź cyklicznych wystaw sztuki sakralnej⁶⁷, sporadycznie w galeriach współczesnej sztuki sakralnej⁶⁸, w muzeach diecezjalnych⁶⁹. Rzadko współtworzą wystrój kancelarii i gabinetów biskupich, sal konferencyjnych, a już wyjątkowo kościołów⁷⁰.

Czy tkanina unikatowa ma szansę zaistnieć w świątyniach jako autonomiczna forma artystycznej wypowiedzi? Teoretycznie może to nastąpić, ale z pewnością nie w najbliższych latach, biorąc pod uwagę jej obecne miejsce w hierarchii sztuk plastycznych. Konieczna byłaby rewizja nastawienia społecznego, aby bez zastrzeżeń dzieła tkackie plasować na równi z tymi obiektami sztuk, którym nikt nie odmawia przymiotnika „piękne”. Musiałaby odzyskać status prac merkantylnie cennych, a przez to godnych i odpowiednich do prezentacji w kościołach. To zmiana pokoleniowa. Wydaje się, że kluczem do sukcesu jest dostępność, „opatrzenie”. Fenomen popularności tkaniny w latach 70. wynikał właśnie z jej powszechności. Zyskała popularność, ponieważ o niej mówiono, często i w wielu miejscach pokazywano. Skoro stanowiła przedmiot ekspozycji, temat licznych dyskusji teoretycznych, artyści oferowali nowe dzieła i realizowali zamówienia napływające od dużych firm państwowych. Działał mechanizm podaży i popytu. Pozycja tkanin unikatowych jako autonomicznych dzieł sztuki dekoracyjnej, idealnych do aranżacji reprezentacyjnych wewnątrz nie podlegała dyskusji. Nasuwa się pytanie, czy fakt, że były tak silnie kojarzone z epoką PRL-u,

Triennale Tkaniny; Ogólnopolską Wystawę Miniatury Tkackiej. W innych ośrodkach odbywają się np.: Nadbałtyckie Triennale Miniatury Tkackiej w Gdyni; Ogólnopolskie Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej Trójmiasto; „Sztuka Włókna” – Galeria DAP Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków; Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej w Muzeum Rzemiosła w Krośnie; Międzynarodowy Festiwal i Sympozjum Sztuki Włókna – Warsztat Twórczy Kowary i wystawy poplenerowe w Muzeum Tkactwa w Kamiennej Górze.

⁶⁷ Np. Biennale Sztuki Sakralnej w Galerii BWA w Gorzowie (1984–2004), Triennale Sztuki Sacrum w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie (1991–).

⁶⁸ Przykładem Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” w Kielcach, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej w Wieży Trynitarzkiej w Lublinie; „Galeria u Panien” przy konwencie ss. Dominikanek w Piotrkowie Trybunalskim. Wskazane instytucje w programie wystawienniczym uwzględniły prezentację tkanin unikatowych.

⁶⁹ Np. w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie w latach 1994–2022 ta dziedzina twórczości była pokazana raz w ramach wystawy Barbary Hulanickiej *Religie świata i inne tkaniny* (grudzień 1997–luty 1998).

⁷⁰ Prace tkackie uznanej artystki Barbary Basiewicz znajdują się w kościele parafialnym w Górkach w Kampinoskim Parku Narodowym.

zdecydował o ich późniejszym odrzuceniu i deprecjacji jako dziedziny artystycznej?

Dzisiaj prace tkackie ponownie znalazły się na fali wznoszącej. Artyści zainteresowani tą formą wypowiedzi oferują więcej propozycji, stąd choćby ze względu na ich liczbę, dzieła stają się bardziej powszechne, dostępne w różnych miejscach, zwłaszcza w Internecie. Publikacja ich reprodukcji poszerza krąg potencjalnych odbiorców, częstotliwość powielania przyspiesza i utrwała przyswajanie treści. Medium zaaprobowane, „oswojone”, w sposób naturalny jest adaptowane do innych przestrzeni, nowych funkcji, więc także i kultowych. Nowe cyfrowe pokolenie paradoksalnie może przyczynić się do powrotu tkaniny unikatowej do świątyń. Czy tak się stanie – czas pokaże.

Streszczenie

Punkt wyjścia artykułu stanowią tkaniny unikatowe eksponujące szeroko rozumiany pierwiastek duchowy w sztuce. Wszystkie zostały wykonane jako prace dyplomowe kończące proces edukacji na specjalizacji „tkanina artystyczna” w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie. Celem tekstu nie jest zebranie ich w formie katalogu, lecz w oparciu o jedenaście wybranych przykładów, wskazanie artystycznych ścieżek, którymi podążają młodzi ludzie, odkrywając różnorodne sposoby obrazowania duchowości. Już pobieżny przegląd materiału badawczego ujawnia mnogość rozwiązań, pośród których zarysowują się dwie dominujące strategie. Pierwsza polega na czerpaniu z chrześcijańskiej ikonosfery, z konkretnych dzieł, ze sztuki zrealizowanej w określonych latach i w typowej dla nich stylistyce. Druga szuka alternatywnego języka wypowiedzi plastycznej, niekiedy bliższego abstrakcji niż mimetycznym przedstawieniom. Obie nie stronią od eksperymentów materiałowych i technologicznych. Obok tkanin rozumianych jako wyroby włókiennicze, uzyskane w procesie tkania różnymi technikami, sytuują się więc realizacje bliższe miękkiej rzeźbie, instalacji.

Druga część artykułu przynosi rozważania o przeszłym znaczeniu tkanin dekoracyjnych w aranżacji wnętrza kościołów i ich roli w liturgii Kościoła zachodniego. W oparciu o nie podjęta została próba wskazania przyczyn współczesnej eliminacji tej dziedziny artystycznej z wnętrza sakralnego. Tymczasem jeszcze w latach 70. XX wieku Kościół w Polsce był jednym z mecenasów tkaniny artystycznej, tak w formie zakupów i zleceń, jak i poprzez organizowanie dużych wystaw prezentujących sztukę tkaniny. Całość zamykają dywagacje, czy możliwa jest zmiana na tym polu, ponieważ tkanina unikatowa ma olbrzymi potencjał ideowy, jest nośnikiem znaczeń nie gorszym niż inne dyscypliny sztuki.

revise the social attitude in order to place weaving on an equal footing with the art which no one refuses the adjective 'beautiful'. It would have to regain the status of commercially valuable art, and thus worthy of and suitable for presentation in churches. This means a generational change. What seems to be the key to success is accessibility, getting used to it. The phenomenon of the popularity of fabric in the 1970s was due to its universality. It gained popularity because it was often talked about and shown in many places. Since it was the subject of exhibitions, of numerous theoretical discussions, artists kept offering new works and fulfilled commissions from large state-owned companies. What was involved was the mechanism of supply and demand. The position of unique fabrics as autonomous works of decorative art, ideal for arranging representative interiors, used to be undisputed. The question arises: did the fact that they were so strongly associated with the communist era result in their later rejection and depreciation as an artistic field?

Today, woven works are again on the rise. Artists interested in this form of expression offer more propositions; hence, if only because of the number of such works, they are becoming more common, available in various places, especially on the Internet. The publication of their reproductions expands the circle of potential recipients, the frequency of duplication accelerates and consolidates the absorption of the content. The medium that is approved, “domesticated”, becomes naturally adapted to other spaces, to new functions, including religious worship. The new digital generation may paradoxically contribute to the return of the unique fabric to churches. Whether this will happen – time will tell.

Summary

The starting point for the article are unique fabrics that expose the broadly understood spiritual element in art. All of them were made as diploma works completing the education process on the “artistic textile” specialisation at the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. The aim of the text is not to collect them in the form of a catalogue but, based on eleven selected examples, to indicate the artistic paths followed by young people, discovering various ways of depicting spirituality. Even a cursory review of the research material reveals a multitude of solutions, among which there are two dominant strategies. One draws inspiration from the Christian iconosphere, from specific works, from art produced in specific years and in the style typical for them. The other is looking for an alternative language of artistic expression, sometimes closer to abstraction than to mimetic representations. Both

do not shy away from material and technological experiments. Next to fabrics understood as textile products, obtained in the process of weaving with various techniques, there are projects closer to soft sculpture, installations.

The latter part of the article discusses the past significance of decorative fabrics in the interior design of churches and their role in the liturgy of the Western Church. In their context, an attempt is made to indicate the reasons for the contemporary elimination of this artistic field from the sacred interior and for the depreciation of this discipline of art, the status of which is closer to a craft than to the so-called pure arts. In the 1970s, the Church in Poland was one of the patrons of artistic textiles: in the form of purchases and commissions as well as organising large exhibitions presenting the art of fabric. The paper is concluded with reflections on whether a change in this field is possible, because this unique art has a huge ideological potential: it is a carrier of meanings no worse than other art disciplines.

Keywords: artistic fabric, unique fabric, fabric in the Western Church, Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko
Cyprian Kamil Norwid State Secondary
School of Fine Arts in Lublin
e-mail: mkmpost@wp.pl

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Sources

- Duranti Guillelmus, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica* 11), Città del Vaticano 2001.
- Dybała I., *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*. PhD thesis written under the supervision of Prof. dr hab. J.W. Kuczyńska in the Department of the History of Medieval Polish Art, Catholic University of Lublin, Lublin 2016.

Studies

- Bender A., *Kołtryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, no. 1–2, Lublin 1992.
- Bender A., *Obicia ścienne ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, no. 1, pp. 67–73.

Słowa kluczowe: tkanina artystyczna, tkanina unikatowa, tkanina w Kościele zachodnim, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko
Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych
im. C.K. Norwida w Lublinie
e-mail: mkmpost@wp.pl

Bibliografia

Źródła

- Duranti Guillelmus, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica* 11), Città del Vaticano 2001.
- Dybała I., *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. J.W. Kuczyńskiej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, KUL, Lublin 2016.

Opracowania

- Bender A., *Kołtryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, nr 1–2 Lublin 1992.
- Bender A., *Obicia ścienne ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, nr 1, s. 67–73.
- Bender A., *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 1–2, s. 47–58.
- Bender A., *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d’Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, z. 4, s. 55–69.
- Błaszczczyńska J., *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i Społeczeństwo” 43, 2017, s. 145–163.
- Boettner-Lubowski R., Banachowicz A., *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, s. 68–72.
- Dudeck V., *Żytańskie zastony wielkopostne*, wyd. G. Oettel, b.m. 2012.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.
- Kocój E., Borczuch-Białkowska M., Borczuch L., *Sacrum na płótnie malowane. Zastony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzciciela w Orawce*, Kraków 2021.
- Kowalczyk M., *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkoła Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 66–117.
- Kowalewska M., *Przekraczanie granic*, w: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny „Przekraczanie granic”, red. M. Kowalewska, Łódź 2019, s. 12–23.
- Michałowska M., *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006.

- Piwocka M., Czyżewski K.J., Nowacki D., *Wstęp*, w: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*, t. 1: *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000.
- Rak M., *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w Inżynierii Mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, s. 93–98.
- Tyszkiewicz A., *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, „MDWUM. Medycyna, dydaktyka, wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, s. 44–47.
- Wasilczyk M., *Tkanina artystyczna*, w: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, s. 10–12.
- Wasilczyk M., *Sploty, wątki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkola Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, s. 25–49.
- Wronikowski B., *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze „Rationale divinatorum officiorum” Wilhelma Duranda*, w: *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, s. 125–164.

Netografia

- Małgorzata Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*
<https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>
- Rafał Solewski, *Aktualność wiary*
<https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>
- Bender A., *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, no. 1–2, pp. 47–58.
- Bender A., *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d’Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, issue 4, pp. 55–69.
- Błaszczynska J., *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i Społeczeństwo” 43, 2017, pp. 145–163.
- Boettner-Łubowski R., Banachowicz A., *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, pp. 68–72.
- Dudeck V., *Żytauskie zasłony wielkopostne*, ed. G. Oettel, no place of publication, 2012.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warsaw 1989.
- Kocój E., Borczuch-Białkowska M., Borczuch L., *Sacrum na płótnie malowane. Zasłony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzciciela w Orawce*, Kraków 2021.
- Kowalczyk M., *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkola artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 66–117.
- Kowalewska M., *Przekraczanie granic*, in: *16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny “Przekraczanie granic”*, ed. M. Kowalewska, Łódź 2019, pp. 12–23.
- Michałowska M., *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006.
- Piwocka M., Czyżewski K.J., Nowacki D., *Wstęp*, in: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*. Vol. 1: *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, ed. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000.
- Rak M., *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w Inżynierii Mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, pp. 93–98.
- The Bible (*The New Received Standard Version*),
<https://www.bible.com/> (accessed 4th July 2023)
- Tyszkiewicz A., *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, „MDWUM. Medycyna, dydaktyka, wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, pp. 44–47.
- Wasilczyk M., *Tkanina artystyczna*, in: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, pp. 10–12.
- Wasilczyk M., *Sploty, wątki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkola Artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, pp. 25–49.
- Wronikowski B., *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze “Rationale divinatorum officiorum” Wilhelma Duranda*, in: *Przestrzeń liturgiczna*, eds. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, pp. 125–164.

Netography

- Małgorzata Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*
<https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>
- Rafał Solewski, *Aktualność wiary*
<https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>