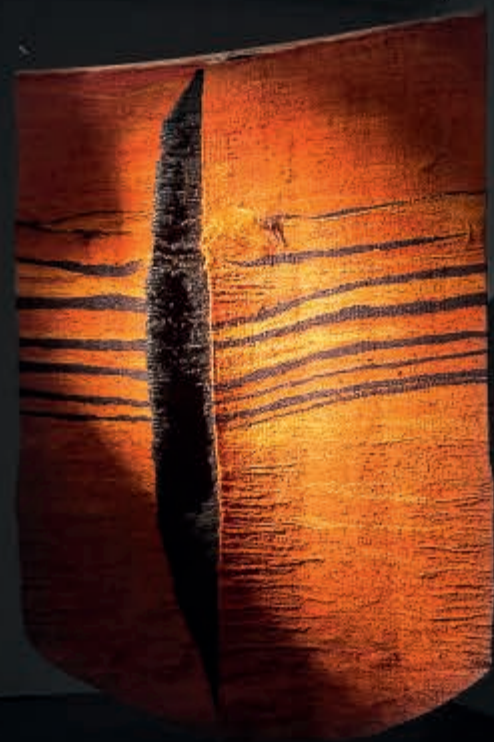


*Magdalena*

# ABAKANOWICZ



**BOSZ**



*Magdalena*

**ABAKANOWICZ**





Magdalena Abakanowicz nad Jeziorem Genewskim, Lozanna, Szwajcaria, 1983 /  
Magdalena Abakanowicz by Lake Geneva, Lausanne, Switzerland, 1983

# I. *Eksperymenty z tkaniną*

Wielkie, sizalowe abakany niejednokrotnie bywały porównywane do porzuconej lub zdjętej, pokrytej naroślami skóry, powiększającej się tkanki, a niekiedy do totemicznych, magicznych, pełnych mistycyzmu obiektów<sup>1</sup>, które rozrastają się w dowolnym wnętrzu, zagarniają przestrzeń i pozostają na granicy życia i śmierci, jakby pomiędzy dwoma wymiarami<sup>2</sup>. Najczęściej kilkumetrowe, monumentalne, zwykle monochromatyczne lub niemal monochromatyczne, przybierały formy biologiczne czy też organiczne, nieco zbliżały się do kształtów owalnych, prostokątnych, trapezoidalnych, zawsze jednak pozostawały niejednoznaczne.

Magdalena Abakanowicz, konstruktorka tych nie-rzeźb i nie-gobelinów<sup>3</sup>, wielokrotnie wypowiadała się na temat abakanów, zwracając szczególną uwagę na aspekty haptyczne, dotykliwość<sup>4</sup> i tkankowość, i chociaż nie używała dokładnie takich określeń, to jej rozważania na temat swojej działalności artystycznej zbliżały się do rozumienia sztuki nie tylko za pośrednictwem zmysłu wzroku. W wypowiedziach Abakanowicz znajdziemy jednak nieco inną narrację – uważała bowiem, że obiekty te nie wymagają komentarza, pisała: „Nie chciałam tłumaczyć Abakanów. Miały mówić za siebie”<sup>5</sup>.

W 1962 roku w Lozannie odbyło się I Biennale Internationale de la Tapisserie. Powstało między innymi z inicjatywy Jeana Lurçata, francuskiego artysty, malarza, ceramika, twórcy tkanin, już wówczas człowieka legendy, tworzącego figuratywne gobeliny. Marzył o przygotowaniu wielkiego wydarzenia – wystawy, na której prezentowano by dokonania poszczególnych krajów. Jak pisała Marta Kowalewska, Lurçat miał sporo znajomości i swoją wizję podzielił się między innymi z wybitnymi kolekcjonerami – Alice i Pierre’em Paulimi. Zachęcał ich, aby zapoznali się z tkaniną pochodzącą z Europy Środkowo-Wschodniej. Odwiedzili więc Polskę, Czechosłowację i Jugosławię<sup>6</sup>. Pierwszą polską ekspozycję przygotowała początkująca wówczas dyrektorka Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi – Krystyna Kondratiuk. Komisarz wybrała tkaniny, które później zostały określone mianem surowych i brutalnych. Jak pisał André Kuenzi: „Liczono ilość nitek na centymetr i pytano się, czy jest to jeszcze gobelin”<sup>7</sup>. I określenia te nie dotyczyły tylko prac Abakanowicz, obejmowały dzieła wszystkich tzw. „starszych lozańczyków”, którzy brali udział w biennale: Ady Kierzkowskiej, Wojciecha Sadleya, Jolanty Owidzkiej, Krystyny Wojtyny-Drouet, Anny Śledziewskiej oraz Marii Łaszkiewicz. Należy zatem również mieć na względzie podejście samego Lurçata – myślał

## I. *Textile Experiments*

The huge sisal *Abakans* have often been compared to abandoned or removed skin covered in growths, expanding tissue, and sometimes to totemic, magical, mystical objects<sup>1</sup> that spread out in any interior, claim the space, and remain on the brink of life and death, as if between two dimensions.<sup>2</sup> They are mostly several metres large, monumental, usually monochromatic or nearly so, taking on biological or organic forms, somewhat resembling ovals, rectangles and trapeziums, but always equivocal.

Magdalena Abakanowicz, the constructor of the non-sculptures and non-tapestries,<sup>3</sup> spoke on the subject of her *Abakans* many times, paying particular attention to their haptic aspect, sensitivity<sup>4</sup> and tissue-like quality. Although she did not use these terms exactly, her deliberations on her own artistic activity were similar to the perception of art not only through the sense of sight. Abakanowicz’s statements, however, demonstrate a slightly different narration – in fact, she believed that the objects required no comment; she wrote: “I did not want to explain the *Abakans*. They were supposed to speak for themselves.”<sup>5</sup>

In 1962, Lausanne hosted the 1<sup>st</sup> Biennale Internationale de la Tapisserie. It was initiated, among others, by Jean Lurçat, a French artist, painter, potter, textile creator, and legend during his lifetime, the author of figurative weavings. He dreamed of holding a great event – an exhibition presenting the accomplishments of different countries. As Marta Kowalewska wrote, Lurçat had many acquaintances and he shared his vision, among others, with the reputable collectors Alice and Pierre Pauli. He encouraged them to familiarise themselves with textiles from Central-Eastern Europe. So, they visited Poland, Czechoslovakia and Yugoslavia.<sup>6</sup> The first Polish exhibition was organised by the then novice director of the Central Museum of Textiles in Łódź – Krystyna Kondratiuk. The commissioner selected textiles that were later deemed raw and brutal. As André Kuenzi wrote: “They counted the number of threads per centimetre and questioned whether it was still tapestry.”<sup>7</sup> Such statements referred not only to works by Abakanowicz, but to all of the so-called “older Lausanne people”: Ada Kierzkowska, Wojciech Sadley, Jolanta Owidzka, Krystyna Wojtyna-Drouet, Anna Śledziewska, and Maria Łaszkiewicz. Hence, it is crucial to account for Lurçat’s approach – he meant the exhibition to present decorative tapestries. Besides, the patterns were supposed to be designed on cartoons and then

on o wystawie gobelinów o charakterze dekoracyjnym. Ponadto same wzory miały być przygotowane na kartonach, a następnie urzeczywistnione w jednej z dwóch manufaktur francuskich: Manufacture des Gobelins – *haute lisse*, lub Aubusson – *basse lisse*<sup>8</sup>.

W późniejszych latach reakcja publiczności i krytyków była nadal bardzo gwałtowna i ekspresyjna. Wartka, burzliwa i pogłębiona dyskusja wynikała z używania innych niż tradycyjne materiałów i motywów, które nie były wcześniej obecne w tkaninie artystycznej. Niefiguralne kompozycje, w dużej mierze abstrakcyjne, o organicznym charakterze, wykonane zostały z nietypowych surowców jak sisal. Ich prezentacja wywołała mnóstwo emocji, a o skali tego zjawiska może świadczyć fakt, że zaczęto się zastanawiać nad definicją tkaniny i nad tym, jakie elementy miałyby ją konstituować. Należy jednak podkre-

ślić, że owa „awangardowość” prac wynikała często z braku dostępnego materiału innego niż sisal – z tego

produced in one of two French manufactories: Manufacture des Gobelins – *haute lisse* or Aubusson – *basse lisse*.<sup>8</sup>

In the following years, the reaction from audiences and critics was still very violent and expressive. The vigorous, heated, and in-depth discussion resulted from the use of non-traditional materials and motifs that had not been present in artistic fabrics before. The non-figurative compositions, to a large extent abstract, and intrinsically organic, were made from unusual raw materials such as sisal. Their presentation stirred up a lot of emotions, which was evidenced by the fact that the definition of fabric and its constituents started to be discussed. However, it must be emphasised that the “avant-garde quality” of the works often stemmed from a lack of any other material besides sisal – therefore, the creators looked for innovative solutions. According to Irena Huml, it was a pragmatic need that became one of the driving forces of a new approach to textiles.<sup>9</sup>

Tactile aspects would continue to appear in fibre art, in particular until the mid-1970s,<sup>10</sup> which should not be particularly surprising given the number of contemporary artists taught in Eleonora Plutyńska’s studio. One cannot overestimate how the professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw contributed to the renewed way of thinking about handicrafts. She instilled in her students the importance of not only producing the design – of which French artists were the masters – but also handcrafting the work itself.

Irena Huml, the top researcher of artistic fabric, which came to be known as fibre art in the mid-1970s, also recalls other creators active at a similar time and weaving spatial objects, e.g. Elsi Giauque, Charlotte Lindgren and Bohdan Mrázek.<sup>11</sup> According to Huml and Kowalewska, this group also includes Jagoda Buić, who presented a spatial installation during the 4<sup>th</sup> Biennale in 1968.<sup>12</sup> Buić’s works stand out for their systematisation and purposeful predictability resulting from the repetitive pattern and are completely unlike Abakanowicz’s pieces, which often include one or more elements disrupting the symmetry. At times, the artist used sumac and horsetail in her works, and sometimes she introduced spaces between the fibres or fragments of fabric hanging loosely. These semi-corporeal parts, fragments, placed irregularly, fleshy structures eating into the tissue, gave the impression of a split, let the viewer feel the tear, constituted non-uniformity, and also emphasised the raw quality of the piece, its fleshiness and organicity.

Abakanowicz’s early works – fabrics painted in 1959 and 1960 (e.g. *Composition*, *Composition with a Red Head*, *Black Fabric*) manifest the influence of Piotr Potworowski’s painting. The similarities are

powodu twórcy poszukiwali nowatorskich rozwiązań. Ta pragmatyczna potrzeba według Ireny Huml stała się jedną z przyczyn nowego podejścia do tkaniny<sup>9</sup>.

Aspekty taktylne będą się stale pojawiać w sztuce włókna, zwłaszcza do połowy lat siedemdziesiątych<sup>10</sup>, co nie powinno szczególnie zaskakiwać, zważywszy, że wielu ówczesnych twórców kształciło się w pracowni Eleonory Plutyńskiej. Trudno przecenić zasługi profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych dla odbudowy sposobu myślenia o rękodziele. Wpajała ona swym uczniom, jak ważne jest nie tylko opracowanie wzoru, w czym specjalizowali się artyści francuscy, lecz także własnoręczne wykonanie samej pracy.

Irena Huml, najważniejsza badaczka tkaniny artystycznej, nazywanej od połowy lat siedemdziesiątych sztuką włókna (*fiber art*), przywołuje również innych twórców działających w podobnym czasie i tkających przestrzenne obiekty, m.in. Elsi Giauque, Charlotte Lindgren, Bohdana Mrázka<sup>11</sup>. Do tej grupy można włączyć też, za Huml i Kowalewską, Jagodę Buić, która podczas IV Biennale w 1968 roku zaprezentowała instalację przestrzenną<sup>12</sup>. Prace Buić charakteryzują się usystematyzowaniem i celową przewidywalnością, wynikającą z powtarzalności wzoru, i są zupełnie odmienne od dzieł Abakanowicz, które często zawierały element bądź elementy zaburzające symetrię. Czasami włączano do prac sumaki, końskie włosie, a niekiedy artystka wprowadzała przestrzeń pomiędzy kolejnymi włóknami lub luźno zwisające fragmenty tkaniny. Te niby-cieleśne części, fragmenty, umieszczone nieregularnie, mięsiste struktury wznające się w tkanę, dawały wrażenie rozbicia, pozwalały odczuć rozdarcie, stanowiły o niejednorodności, a także podkreślały surowość dzieła, jego mięsistość i organiczność.

Wczesne prace Abakanowicz – tkaniny malowane w latach 1959 i 1960 (np. *Kompozycja*, *Kompozycja z czerwoną głową*, *Czarna tkanina*) – ukazują wpływ malarstwa Piotra Potworowskiego. Podobieństwo to widoczne jest w sposobie kształtowania pola obrazowego, w pewnej surowości, ale i liryczności. Tkaniny malowane wyróżniały się specyficzną budową formy kompozycji, Abakanowicz wyraźnie zaznaczała podział pola obrazowego na tkanki i komórki, tym samym podkreślając relację ze sferą roślinną i organiczną. Komórkowość, a wręcz mozaikowość scalanych cząstek, niekiedy nieco wrzecionowatych czy owalnych, lancetowatych struktur, często o budowie bliskiej amebie lub pantofelkowi, może się wydawać pokrewna myśli Marii Jaremy czy wczesnym pracom Jonasza Sterna. Rozbite i jednocześnie dążące do złączenia urywkowo wycięte morfemy na naszych oczach zostają dogłębnie przeanalizowane przez artystę, który przeistacza się w badacza.

Tkanina lat sześćdziesiątych dziedziczy sposób myślenia o fakturze po malarstwie materii. Anna Markowska, omawiając *Czerwony abakan*, zwracała uwagę na polski informel jako punkt wyjścia do rozwoju tkaniny<sup>13</sup>. Z kolei skórność i materialność czeskich malarzy końca lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych była omawiana przez Josefa Vojvodíka w kontekście dotyku afektywnego Georges’a Didi-Hubermana<sup>14</sup>. Vojvodík przywoływał brutalność i zranienie w twórczości Mikuláša Medka, wyraźnie zauważalne w latach 1950–1953 i zmieniające się później w stronę fakturalnego malarstwa. Uważał, że to „mięśność, która podrażnia oko”<sup>15</sup>. Pisał, podążając za francuskim filozofem, że ciało człowieka zbudowane jest w ten sam sposób co świat – „z tego samego mięsa”<sup>16</sup>, zatem „jest ciałem dotykającym i dotykającym”<sup>17</sup>. Można te stwierdzenia odnieść zarówno do malowanych tkanin, jak i abakanów, choćby *Lady II* Magdaleny Abakanowicz. W kontekście malarstwa informel przywoływał również koncept dotyku afektywnego Didi-Hubermana: część obszarów zawartych w polu obrazowym została stworzona za pośrednictwem „odcisku/dotyku”, zatem zyskują one „potencjał” wpływający dogłębnie na „antropomorfizm”<sup>18</sup>.

visible in the way of shaping the image field, a kind of rawness, but also lyricism. Her painted fabrics were characterised by a particular structure of the composition form; Abakanowicz clearly marked the division of the image field into tissues and cells, and in this way emphasised the relationship with the floral and organic sphere. The cellular, and even mosaic quality of the merged particles, sometimes slightly spindle-shaped or oval, lancet-shaped structures often built very much like an amoeba or paramecium, can seem related to Maria Jarema’s thought or Jonasz Stern’s early works. Shattered but at the same time seeking to connect excerpted morphemes are thoroughly analysed in front of our eyes by the artist transforming into a researcher.

The 1960s fabric inherited the way of thinking about texture from matter painting. When describing *Red Abakan*, Anna Markowska paid attention to the Polish informel as the starting point for the development of textiles.<sup>13</sup> Furthermore, the skin-like quality and materialness of the Czech painters from the late 1950s and early 1960s were discussed by Josef Vojvodík in the context of Georges Didi-Huberman’s affective touch.<sup>14</sup> Vojvodík recalled the brutality and pain in Mikuláš Medek’s art, clearly visible between 1950–1953 and then turning towards textural painting. He believed it was “the fleshiness that irritates the eye”.<sup>15</sup> He wrote, following the French philosopher, that the human body is built in the same way as the world – “from the same flesh”,<sup>16</sup> so “it is a body that touches and is touchable”.<sup>17</sup> This also applies to Magdalena Abakanowicz’s painted fabrics and *Abakans*, such as *Lady II*. In the context of painting, informel also referred to Didi-Huberman’s idea of affective touch: some areas included in the image field are created using “impression/touch”, and thus they gain a “potential” that profoundly influences “anthropomorphism”.<sup>18</sup>

## II. *Kijanki, blizny i układ nerwowy*

W latach 1978–1980 Abakanowicz pracowała nad *Embryologią*, instalacją złożoną z wielu owalnych lub kolistych form różnej wielkości, przypominających kokony. Budowała je z miękkich materiałów: łączyła ze sobą worek jutowy, sznur, nylon – kobiece rajstopy – i sisal. Obiekty te były

## II. *Tadpoles, Scars and the Nervous System*

Between 1978–1980, Abakanowicz worked on *Embryology*, an installation composed of multiple oval or spherical forms of various sizes resembling cocoons. She made them from soft materials, combining a jute bag, rope, nylon – women’s tights – and sisal. Those objects were a consistent continuation of her previous artistic research, related to the attempt to claim and construct space. The artist’s search resulted from the desire to explore the interior/exterior relation and the need to extract and reach the “primordial matter” itself. Concise ovoid forms were compared by Marga



*Hurma*, 1994–1995, płótno workowe, żywica, 215 figur, ok. 100–150 × 25–65 × 20–35 cm, wystawa *Magdalena Abakanowicz*, kurator Łukasz Drgas, Galeria Starmach, Kraków, kwiecień–maj 1998 / *Hurma*, 1994–1995, sackcloth, resin, 215 figures, ca. 100–150 × 25–65 × 20–35 cm, the exhibition *Magdalena Abakanowicz*, curator Łukasz Drgas, Starmach Gallery, Kraków, April–May 1998











*Irisy*, projekt tkaniny malowanej nagrażony pierwszą nagrodą na wystawie projektów Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”, 1955, gwasz na papierze, 197,5 × 137 cm /  
*Iris*, painted fabric design awarded the first prize at the design exhibition of the “Ład” Artists’ Cooperative, 1955, gouache on paper, 197.5 × 137 cm



*Irysy*, tkanina malowana, 1955, gwasz na płótnie lnianym, 196 × 133 cm / *Iris*es, painted fabric, 1955, gouache on linen canvas, 196 × 133 cm







Bez tytułu, kolaż, 1960, gwasz na papierze, 100 × 70 cm / Untitled, collage, 1960, gouache on paper, 100 × 70 cm





*Black Fabric*, tkanina malowana, 1960, tempera na płótnie bawełnianym, 270 × 80 cm / *Black Fabric*, painted fabric, 1960, tempera on cotton canvas, 270 × 80 cm

Bez tytułu, tkanina malowana, 1960, gwasz na płótnie bawełnianym, 225 × 80 cm / *Untitled*, painted fabric, 1960, gouache on cotton canvas, 225 × 80 cm



*Abakan czerwony, 1969, sisal, 405 × 382 × 400 cm / Abakan Red, 1969, sisal, 405 × 382 × 400 cm*





*Abakan czerwony*, 1969, sisal, 405 × 382 × 400 cm, wystawa *Magdalena Abakanowicz. Tkanina*, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 1978 / *Abakan Red*, 1969, sisal, 405 × 382 × 400 cm, the exhibition *Magdalena Abakanowicz. Fabric*, Centre for Art Propaganda, Łódź, 1978













*Lady II*, detail, 1970–1980, sisal, 300 × 290 cm / *Lady II*, detail, 1970–1980, sisal, 300 × 290 cm



*Lady II*, 1970–1980, sisal, 300 × 290 cm / *Lady II*, 1970–1980, sisal, 300 × 290 cm







*Queen, Orange with Black*, 1970–1980, sisal, 335 × 282 cm / *Queen, Orange with Black*, 1970–1980, sisal, 335 × 282 cm





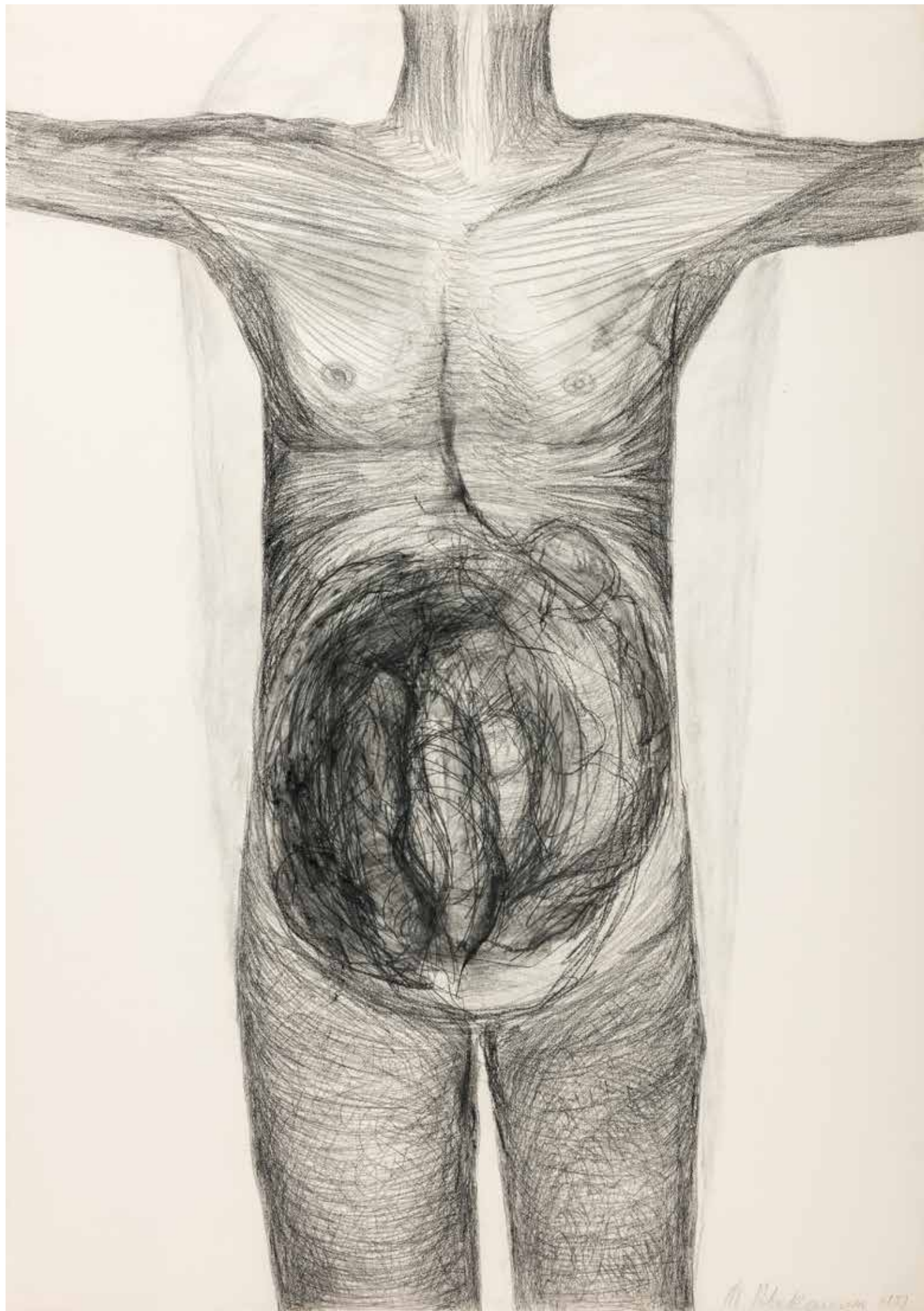












*Male Trunk*, z cyklu *Bodies*, 1981, węgiel na papierze, 100 × 70 cm / *Male Trunk*, from the series *Bodies*, 1981, charcoal on paper, 100 × 70 cm







*Artumadi*, 1990, braz, 160 × 62 × 26 cm / *Artumadi*, 1990, bronze, 160 × 62 × 26 cm

















Magdalena Abakanowicz to niezaprzeczalnie jedna z najważniejszych twórczyń XX wieku. Już podczas studiów na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zainteresowała się tkaniną i ukształtowała własny styl artystyczny, szczególną uwagę poświęcając strukturze obiektów. Abakanowicz stale poszukiwała nowych środków wyrazu, tworząc w wielu technikach i korzystając z różnorodnych materiałów – sizalu, juty, drewna, brązu czy kamienia. Uznanie i rozgłos zyskała dzięki monumentalnym, przestrzennym tkaninom artystycznym, zwanym od jej nazwiska abakanami. Prace artystki są wystawiane na całym świecie nieprzerwanie od I Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie [1962], znajdują się w kolekcjach muzealnych i prywatnych, jak również w polskich i zagranicznych przestrzeniach publicznych.

Magdalena Abakanowicz is undoubtedly one of the most significant 20<sup>th</sup>-century female artists. Already as a student of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw, she developed an interest in fabrics and created her own artistic style, focusing particularly on the structure of objects. Abakanowicz constantly sought new means of expression, exploring various techniques and a wide range of materials – sisal, jute, wood, bronze or stone. She gained recognition and fame for her monumental spatial artistic fabrics, called *Abakans* after her surname. Since the 1<sup>st</sup> Lausanne International Tapestry Biennial [1962], the artist's works have been continuously exhibited all around the world and can be found in museums and private collections, as well as in Polish and international public spaces.

