

Jacek Barszcz / Jarosław Maciej Zawadzki
Wojciech Sadley. Tkanina życia



Wojciech Sadley
Tkanina życia

Dedykuję tę książkę moim Rodzicom
z wdzięcznością za wszystkie lata.

Jacek Barszcz

Jacek Barszcz
Jarostaw Maciej Zawadzki

Wojciech Sadley

Tkanina życia



Warszawa 2019

RECENZENCI:

prof. dr hab. Stanisław Andrzejewski
prof. dr hab. Wojciech Zubala

REDAKCJA I KOREKTA:

Małgorzata Pilecka

INDEKSY:

Jacek Barszcz, Jarosław Maciej Zawadzki,
Małgorzata Pilecka

TŁUMACZENIE STRESZCZENIA NA JĘZYK ANGIELSKI

Jacek Steinbrich

TŁUMACZENIE TEKSTÓW Z JĘZYKA FRANCUSKIEGO

Beata Righesso

OPRACOWANIE GRAFICZNE I PROJEKT OKŁADKI

Małgorzata Górską

NA OKŁADCE ZAMIESZCZONO

fragment pracy *Ikar*, 1961

cytat na okładce:

Od eksperymentu do dzieła sztuki,
rozmowa Marty Kowalewskiej
z Wojciechem Sadleyem,
„Art & Business” 2007, nr 4

Wszystkie zamieszczone w książce ilustracje
pochodzą z archiwum Wojciecha Sadleya

© Copyright by Jacek Barszcz 2019

© Copyright by Jarosław Maciej Zawadzki 2019

© Copyright by Wydawnictwo Neriton 2019

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie 2019

ISBN 978-83-66018-22-8 (Neriton)

ISBN 978-83-66098-50-3 (ASP)

Zadanie finansowane w ramach umowy
Nr 564/P-DUNdem/2019
ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa
Wyższego przeznaczonych na działalność
upowszechniającą naukę



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wydanie I, Warszawa 2019

Wydawnictwo Neriton

Rynek Starego Miasta 29/31

00-272 Warszawa

tel. 22 831-02-61 w. 26

<http://neriton.pl>

neriton@ihpan.edu.pl

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ul. Krakowskie Przedmieście 5

00-068 Warszawa

www.asp.waw.pl

Nakład: 400 egzemplarzy

Objętość: 54 arkusze wydawnicze

Druk i oprawa: Fabryka Druku

Spis treści

Słowo wprowadzające	7
Droga do sztuki <i>Jarosław Maciej Zawadzki</i>	9
Kalendarium działalności zawodowej Wojciecha Sadleya <i>Jarosław Maciej Zawadzki</i>	23
Kalendarium działalności artystycznej Wojciecha Sadleya <i>Jacek Barszcz</i>	33
Œuvre Wojciecha Sadleya <i>Jacek Barszcz</i>	261
Materialny wymiar tego, co nieuchwytnie <i>Jarosław Maciej Zawadzki</i>	331
Bibliografia	335
Wojciech Sadley. Weaving of life. Summary	344
Indeks dzieł Wojciecha Sadleya	351
Indeks nazw geograficznych	360
Indeks osobowy	365

Słowo wprowadzające

W 2000 r. zostałem absolwentem pracowni Wojciecha Sadleya w poznańskiej Wyższej Szkole Sztuki Stosowanej. Po dyplomie byłem przez dwa lata asystentem prof. Sadleya na tej uczelni. Przyjazne relacje pozostały także po moim odejściu z Wyższej Szkoły Sztuki Stosowanej, utrzymywaliśmy kontakt i w czasie jednego ze spotkań w 2005 r. Wojciech Sadley zaproponował mi uporządkowanie jego bogatego archiwum. Podczas żmudnego grupowania i układania obfitej korespondencji, zapisków, setek fotografii, szkiców, katalogów i wycinków zrodziła się myśl o napisaniu monografii artysty. Wraz z zaproszonym do współpracy na końcowym, jak się wydawało, etapie historykiem sztuki i archiwistą Jarosławem Maciejem Zawadzkiem spisany tekst zmodyfikowaliśmy, wzbogaciliśmy i nadaliśmy mu ostateczny kształt, umożliwiający wydanie.

Publikację postanowiliśmy otworzyć rozdziałem ukazującym rodzinę, w której przyszedł na świat i dorastał Wojciech Sadley. Ciekawym wątkiem jest to, że jego mama prowadziła działalność krawiecką, projektowała ubrania i organizowała ich produkcję. Ponad 20 lat później to właśnie ona pomoże przyszłemu artyście w wykończeniu pracy na konkurs olimpijski. Za jedną ze swoich tkanin otrzyma on wtedy drugą nagrodę *ex aequo* z Tadeuszem Brzozowskim (pierwszej nie przyznano).

Po części biograficznej następuje rozdział, który porządkuje fakty z życia zawodowego, a także wymienia nagrody i wyróżnienia.

Najbardziej obszerną część książki (około 80% warstwy tekstowej) stanowi kalendarium działalności artystycznej Wojciecha Sadleya. Na opracowanie tego tematu poświęciłem blisko 10 lat. Przyjmując układ chronologiczny, przedstawiam udział Sadleya w kolejnych wydarzeniach artystycznych (konkursy, wystawy zbiorowe i indywidualne) i przywołuję najciekawsze fragmenty tekstów z katalogów towarzyszących wystawom. W odpowiednich miejscach przytaczam wypowiedzi krytyków i innych osób o twórczości Sadleya. W ten sposób czytelnik otrzymuje uporządkowaną panoramę aktywności artysty na przestrzeni ponad pół wieku.

Z kalendarium wypływa kolejny rozdział, który analizuje twórczość, począwszy od prac najwcześniejszych aż po te z ostatniej dekady. Niezwykle ważne są zamieszczone tu wypowiedzi samego artysty na temat sztuki, kreacji artystycznej i własnych doświadczeń. Uzupełniają je opinie osób z jego środowiska.

Końcowy rozdział to tekst próbujący zmierzyć się z problemami na styku sacrum i profanum. Jarosław Maciej Zawadzki podjął w nim kwestie dotyczące materii, z której dzieła Sadleya powstawały, tego, jak zdobywano niezbędne surowce. W zamyśle tekst ten ma być przyczynkiem, a nie pełnym omówieniem problematyki. Ma za zadanie zasygnalizować różne kwestie związane z twórczością, ale zazwyczaj nie podejmowane w monografiach artystów XX w.

Książkę zamyka bibliografia, a także streszczenie w języku angielskim oraz indeksy. Aby przybliżyć czytelnikom anglojęzycznym twórczość i osobę Sadleya, wyjątkowo precyzyjnie przygotowaliśmy tekst wyjściowy dla tłumacza. Złożyły się nań najważniejsze partie rozdziału *Œuvre Wojciecha Sadleya*, wzbogacone o inne elementy, głównie biograficzne. Baczna uwagę zwróciliśmy na to, by tekst nie zawierał odniesień czytelnych jedynie dla odbiorcy znającego polskie realia, by miał wymiar uniwersalny.

Dołożyliśmy szczególnych starań, aby publikację wzbogacić od strony wizualnej. Dlatego też znalazły się tu nie tylko reprodukcje prac artysty, ale także zdjęcia i dokumenty rodzinne, fotografie z wernisaży, dokumenty związane z działalnością artystyczną.

Przy monografiach tego typu widać, jak ważna była i jest praca kolejnych pokoleń dokumentalistów gromadzących w różnych placówkach wycinki dotyczące wydarzeń artystycznych. Ze szczególną wdzięcznością myślimy tu o zbiorach Działu Dokumentacji warszawskiej Zachęty oraz o zbiorach o zbliżonym profilu w Instytucie Sztuki PAN, a także w Dziale Dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, z których mogliśmy skorzystać. Bez tych skrzętnie opracowanych, a wcześniej gromadzonych przez kolejne dziesięciolecia wycinków i katalogów niniejsza praca byłaby uboższa. Ważnym etapem było również sięgnięcie do teczek z aktami personalnymi Wojciecha Sadleya z instytucji, w których najdłużej pracował: z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i ze zbiorów Akademii Sztuk Pięknych. Zawarte tam dokumenty przyniosły wyjaśnienie pewnych kwestii i pomogły precyzyjnie datować różne wydarzenia.

W tym miejscu pragniemy podziękować Panu Profesorowi Wojciechowi Sadleyowi za zaufanie i udostępnienie bogatego archiwum oraz za poświęcony na rozmowy czas i za cierpliwość. Jesteśmy też wdzięczni Rodzinie Artysty za wsparcie dla naszej pracy, bez którego książka ta by nie powstała. Podziękowania kierujemy także do Pani Jolanty Owidzkiej za życzliwość, rozmowy oraz udostępnienie wycinków i katalogów z własnego archiwum. Wielu cennych informacji dostarczyli Panowie Andrzej i Wojciech Wadasowie oraz Pani Zofia Kluczyńska. Ponadto wyrazy wdzięczności za życzliwą pomoc zechcą przyjąć Panie Magdalena Pilawska-Miksa z Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Anna Straszewska z Instytutu Sztuki PAN, Małgorzata Mach oraz Karolina Vyšata z Biblioteki w Zachęcie, dr hab. Gabriela Świtek, dr Karolina Zychowicz i Inez Piechucka z Działu Dokumentacji w Zachęcie oraz Małgorzata Wróblewska-Markiewicz z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Dziękujemy także Beacie Righesso za tłumaczenia z języka francuskiego fragmentów tekstów z katalogów i czasopism.

Na koniec dziękujemy swoim żonom i gromadzie dzieci: Joli Krasuskiej z Mają, Łucją i Mateuszem oraz Małgosi Zawadzkiej z Zosią, Stasiem, Jagodą i Magdą – za anielską cierpliwość i zgodę, aby głowa rodziny część swojego wolnego czasu poświęcała na podążanie fascynującym szlakiem życia i twórczości jednego z polskich artystów.

*Jacek Barszcz
Jarosław Maciej Zawadzki*

Droga do sztuki

Jarosław Maciej Zawadzki

Wojciech Sadley urodził się 3 kwietnia 1932 r. w Lublinie¹ jako syn Romana i Stanisławy z Gąsiorowskich². Po latach pisał:

Dzieciństwo to wspaniały okres intensywnego wyczuwania sensu życia w świecie pełnym sekretów, zadziwiających przygód, cudownych niespodzianek, okropnych strachów i chwil pełnych szczęścia. Dzieciństwo z jego prostotą rozumienia zdarzeń, z chęcią porządkowania nowych informacji, z naiwną świeżością, to życie w świecie na poły realnym, na poły tworzonym przez rozbudzoną wyobraźnię. Myślę, że to „dotknięcie dzieciństwa” ma dla profesjonalnej twórczości duże znaczenie, pomaga stworzyć świat własny i niepowtarzalny³.

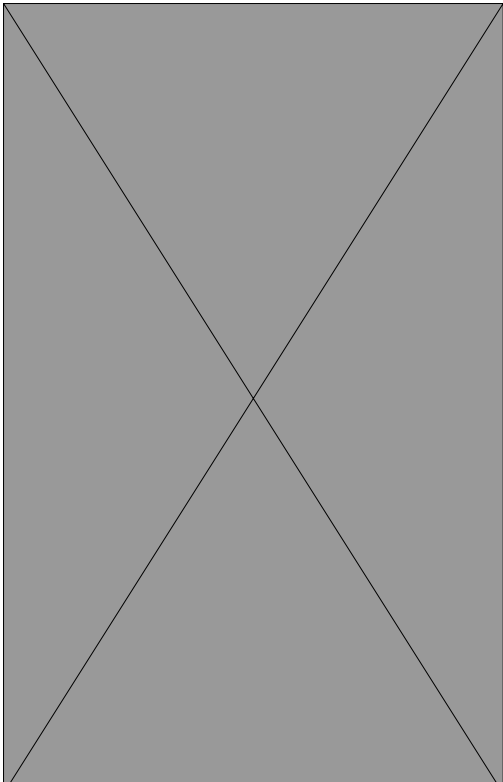
W rozmowie z Jackiem Barszczem, kiedy szli Krakowskim Przedmieściem, Wojciech Sadley wspominał, że przed wojną w księgarni Bellony ojciec kupił mu książkę *Flet zaczarowany*. Jako upominki dostawał przeważnie książki – m.in. *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*. Spacer Krakowskim Przedmieściem przywołał też inne wspomnienie. W hotelu Bristol, na dole, przed wojną był m.in. salon samochodowy firmy Mercedes. Wtuj z Paryża, Jan Gąsiorowski, kiedyś przyjechał tutaj z zamiarem kupna auta. Salon prowadził Niemiec. W czasie II wojny światowej został on szefem niemieckiej policji w Warszawie.

Roman Sadley (1900–1968), ojciec artysty, urodził się w Uchaniach i tu ukończył szkołę elementarną. Razem z bratem Zdzisławem zostali wysłani, zapewne około 1912 r., do gimnazjum. Pod koniec I wojny światowej wstąpił do wojska. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej i został ranny (postrzał w nogę) w odwrócie spod Kijowa w 1920 r. Otrzymał prawdopodobnie jakieś odznaczenie za udaną akcję przeciw konnicy Budionnego. Z tego czasu zachowała się

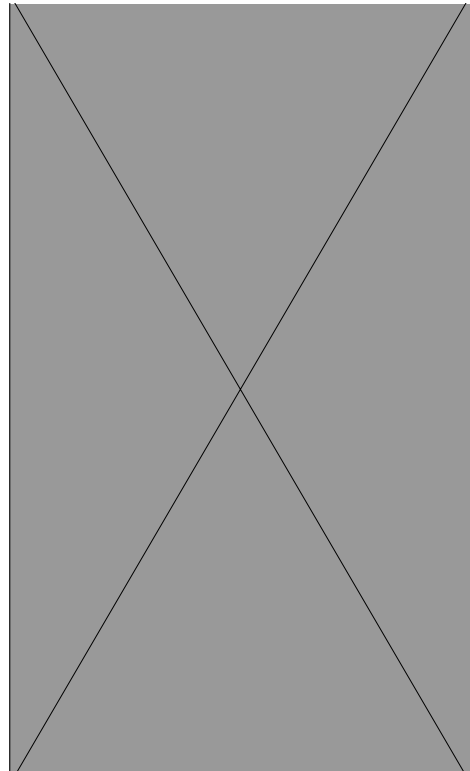
¹ W metryce chrztu wpisano imiona: Ryszard Wojciech. Rodzicami chrzestnymi byli brat matki Jan Gąsiorowski i Wanda Emilia Nechajowa.

² Metrykalia parafii św. Jana, Lublin, akt małżeństwa nr 187/1929.

³ *Wpisane w przestrzeń*, rozmowa Sylwii Dobrowolskiej-Portasiewicz z Wojciechem Sadleyem, „Dom i Wnętrze” 1993, nr 4, s. 52–53.



1. Roman Sadley (1900–1968), ojciec artysty, w polskim mundurze, ok. 1919



2. Stanisława z Gąsiorowskich Sadleyowa (1901–1983), matka artysty. Fotografia wykonana w 1925 r. w paryskim atelier Pierre'a Petita

fotografia młodziutkiego, wręcz jeszcze chłopięcego Romana w polskim mundurze. Według tradycji ustnej w wojsku miał służyć sześć lat, następnie osiadł w Lublinie. Zajął się dystrybucją do zakładów fryzjerskich produktów kosmetycznych z szeroko pojętej chemii użytkowej (szampony, płyny do ondulacji i utleniania włosów, farby). Część receptur opracowywał sam i samodzielnie je wytwarzał. Według wspomnień syna robił „wynalazki kosmetyczne”. Ponadto miał rozległe zainteresowania i różne umiejętności. Łapał i preparował małe gady (jego kolekcja trafiła przed wojną do jednej z lubelskich szkół). W domu była też imponująca kolekcja motyli.

W czasie wojny Roman Sadley utrzymywał rodzinę dzięki zajęciom dorywczym. Pracował jako szewc, fryzjer, krawiec. Po wojnie usiłował kontynuować działalność związaną z rzemiosłem i łączyć ją z pracą pedagogiczną. Wraz z żoną coraz więcej czasu poświęcali szkolnictwu zawodowemu w Lublinie. Organizowali ośrodki nauczania zawodowego⁴ i uczyli na kursach przysposobienia zawodowego⁵. Udało się natrafić na dokumenty, które poświadczają, że od listopada 1944 r. Roman pracował w Średniej Szkole Zawodowej w Lublinie. Na początku 1948 r. powołano go na nauczyciela w tej placówce⁶. Uczył tam co najmniej do 1951 r. Szkoła mieściła się przy ul. Okopowej 8⁷.

Zachowane dokumenty związane z ojcem Wojciecha Sadleya podają jego nazwisko jako „Sadley”, ale w latach powojennych zdarzają się też zapisy „Sadlej”. Pod aktem ślubu w 1929 r. podpisał się jako „Sadley”, ale gdy w 1956 r. adresował kopertę do syna, to w miejscu adresata

⁴ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.

⁵ Muzeum ASP, Akta osobowe Wojciecha Sadleya, sygn. KD 210, „Życiorys”, 15.09.1968.

⁶ Archiwum zakładowe Kuratorium Oświaty w Lublinie, pismo z 15.01.1948.

⁷ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Legitymacja tymczasowa [ubezpieczeniowa]”, 1949.

wpisał „Wojciech Sadlej”, a jako nadawcę podał siebie „R. Sadley”. Jest to zadziwiająca niekonsekwencja w odniesieniu do własnego nazwiska⁸.

Matka Wojciecha, Stanisława Sadley z domu Gašiorowska (1901–1983), została zapamiętana jako osoba zaradna, człowiek czynu. W czasie I wojny światowej ciężko chorowała (tyfus i hiszpanka). Zapewne tuż po 1918 r. wyjechała do brata Jana, który po wojnie pozostał we Francji. Z paryskiego okresu zachowała się jej piękna fotografia wykonana w 1925 r. w paryskim atelier Pierre’a Petita, mieszczącym się przy rue Lafayette 122. Wróciła do Polski po dobrych kilku latach z biegłą znajomością francuskiego, a jak można podejrzewać – także z solidnym posagiem oraz doskonałą znajomością najnowszych trendów w modzie paryskiej i nowoczesnych metod pracy nakładczej. Osiedła w Lublinie. Oboje z mężem rozwijali współpracę z jej bratem z Paryża, związaną z krawiectwem i projektowaniem ubiorów. W końcu lat 30. powzięli myśl o tym, aby wyjechać do stolicy Francji na stałe. Ponoć mieli już wyrobione paszporty i wizy. Nie zdążyli, wybuchła wojna. Już w pierwszych bombardowaniach ich mieszkanie ucierpiało. W sąsiednim domu zginął wtedy, 9 września, poeta Józef Czechowicz. Wojciech Sadley miał siedem lat, a jego brat trzy. Zdarzało się, że spali w przydrożnych rowach. Przycupnęli na krótko pod jednym czy drugim adresem. Po paru miesiącach rodzina Sadleyów zamieszkała na wsi w okolicach Kraśnika, na terenie Lasów Janowskich. Z tych okolic wywodziła się matka artysty i liczyła na pomoc swojej rodziny. Po latach Wojciech Sadley pisał: „W czasie okupacji z Rodzicami i bratem mieszkaliśmy na wsi – pow. Kraśnik. Ojciec mój ukrywał się przed aresztowaniem, w czasie wojny chodziłem na tajne komplety”⁹. Ojciec odmówił podpisania volkslisty, czuł się zagrożony i musiał zmienić miejsce zamieszkania¹⁰.

W jednej z rozmów przeprowadzonych w 2000 r. przez Bernadetę Nowotną artysta wspominał:

Bardzo dobrze pamiętam czas wojny. To działało i do tej pory działa. [...] Człowiek jest tak zbudowany, że w pewnym momencie staje się zupełnie nieczuły tylko po to, aby przeżyć. Odejście w świat wyobraźni, zapomnienia ratowało dramatyczną sytuację, w której znalazł się człowiek. Przeżycia tworzą jakąś materię życia wewnętrznego, z której potem wyrasta dalsze doświadczenie życiowe.

B.N.: Czy z perspektywy kilkudziesięciu lat chciałoby się te czasy wymazać z pamięci?

W.S.: Nie można ich wymazywać, bo są częścią naszej psychiki¹¹.

W tej samej rozmowie artysta dalej mówił o okresie wojny:

Był on dramatycznie zły, ale i w tym czasie błyskały światełka wielkiej miłości, życia rodzinnego, oddania, braterstwa, świadomości wspólnoty. Istniało wielkie zaufanie spotęgowane ciągłym napięciem, czy ktoś nie śledzi, nie obserwuje. Nie znałem sytuacji wychodzenia z domu i niemówienia, o której się wróci. Ta informacja była wtedy szalenie ważna. [...] Jeśli ktoś się spóźniał, choć pół godziny, to wiadomo było, że coś się stało. A jednocześnie domy były bardzo skupione, bardzo serdeczne, ludzie się wzajemnie „przechowywali”. Czasami wydawało się, że wojna przechodzi obok mnie. Ale to w ciągu jednej nocy, jednego dnia się zmieniało. Człowiek z powrotem musiał stawać wobec rzeczywistości¹².

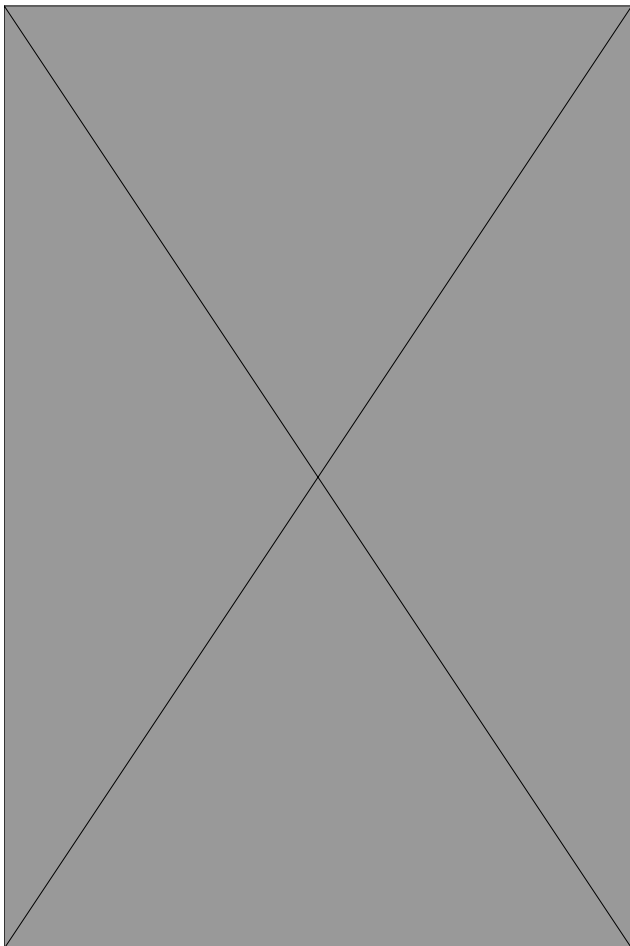
⁸ Dokumenty związane z rodziną świadczą o nie do końca ustabilizowanej formie zapisu nazwiska i – można by rzec – dowolności. Obecnie większość członków rodu używa formy *Sadlej*. W dobie komputerów, gdzie każda litera jest istotna, jakkolwiek dowolność jest nie do pomyślenia. W Polsce mieszka ponad 260 osób posługujących się formą *Sadlej*, a zapis *Sadley*, jest stosowany zaledwie przez parę osób. Ciekawe, że niemal 65% wszystkich Sadlejęw mieszka na południowym wschodzie Polski, w okolicach Chełma, Przemysła, Rzeszowa i Przeworska. Można podejrzewać, że nazwisko to wywodzi się właśnie z tego obszaru.

⁹ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.

¹⁰ Muzeum ASP, Akta osobowe Wojciecha Sadleya, sygn. KD 210, „Życiorys”, 15.09.1968.

¹¹ Bernadeta Nowotna, „Aspekty sakralne w twórczości Wojciecha Sadleya”, praca magisterska napisana pod kierunkiem Bogusława Mansfelda, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych, Instytut Artystyczny, Toruń 2000, s. 73.

¹² *Ibidem*, s. 74.



3. Roman i Stanisława Sadleyowie z synami. W głębi stoi Wojciech (starszy), z przodu Krzysztof, ok. 1946

W rozmowie z Jackiem Barszczem Sadley wspominał, że w czasie wojny, gdy były naloty i trzeba było schodzić do schronu, ojciec nauczył jego i młodszego brata, żeby dobrze układali przed snem ubranie, aby później go nie szukać. Budzili się, wskakiwali w ubrania, zabierali niezbędne rzeczy, dokumenty i biegli do schronu. Początkowo mieszkali na trzecim piętrze kamienicy w Lublinie, Niemcy wysiedlali ich stamtąd prawdopodobnie trzy razy.

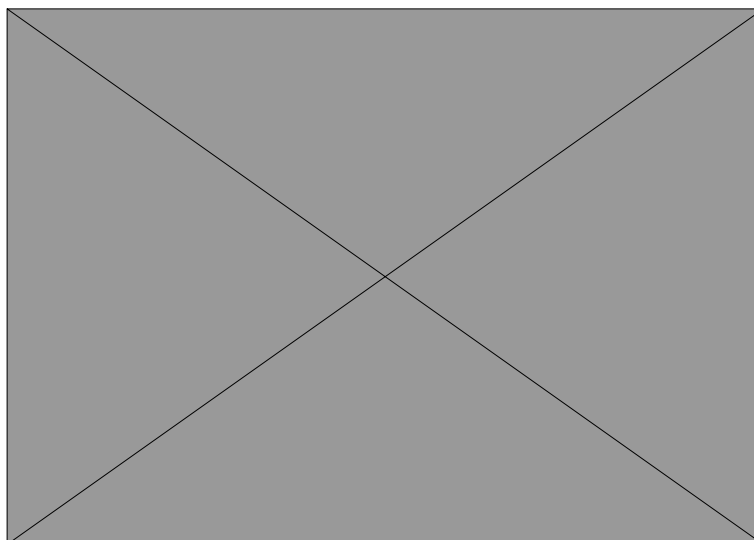
Bardzo intensywna chłonność zapamiętywania w tym strasznym czasie wojny, w stanie ciągłego zagrożenia, spowodowała, że przyszły artysta bardzo dobrze się uczył. Wszystko to pamiętał później przez długie lata, wszystkie książki czytane wtedy, w schronie, kiedy uczył się w gimnazjum na tajnych kompletach. Powiedział, że stan zagrożenia wyzwalał w człowieku bardzo głęboką koncentrację. I ta umiejętność koncentracji, odrzucania tego, co zbędne, a skupienia się na tym, co ważne, pozostała z nim na całe życie. Stwierdził też, że lata wojny nauczyły go pewnego dystansu, jaki później czuł wobec tego, co się wokół działo, także wobec rywalizacji, walki o swoją pozycję, przepychanek w tej walce. Wspominał również przyjaźń z dwoma synami żydowskiego krawca. Wyższy miał na imię Haim, a niższy, sprytniejszy, bardziej ruchliwy – Ezra. W czasie pierwszej okupacyjnej zimy często ślizgali się po lodzie. Którejś nocy ich zabrali i profesor nigdy już ich nie widział.

Miał też kolegę Dawidka, od którego nauczył się śpiewu psalmów w jidysz.

W latach 1944–1946 Wojciech Sadley uczył się w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku w Lublinie przy ul. Chopina (równoległe z nauką w gimnazjum i później w liceum). Zajęcia odbywały się wieczorem. Organizowano też plenery. Lekcje prowadził m.in. prof. Stanisław Szczepański, który później wykładał także w warszawskiej ASP. Artysta wspominał, że po drugiej stronie ulicy, w budynku banku, jesienią 1944 r. znajdowało się jeszcze stanowisko artylerii przeciwlotniczej, widać było, jak strzelali stamtąd Rosjanie. Uczniowie ze szkoły i żołnierze artylerii machali do siebie nawzajem. Kiedyś jeden z pocisków trafił w ścianę szkoły.

Sadley pisał: „Po wyzwoleniu wstąpiłem do Gimnazjum i Liceum im. S. Staszica w Lublinie i następnie do Liceum Sztuk Plastycznych. W 1949 roku otrzymałem świadectwo dojrzałości. W tym samym roku zostałem przyjęty na studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”¹³. Tuż przed maturą 1949 r. nastąpiła fala aresztowań, która objęła niektórych kolegów ze szkoły i ich rodziców. Uczniowie, w tym Wojciech Sadley, „zorganizowali strajk na znak protestu”, w związku z czym wkrótce mieli trudności. Klasa była mała – trzynastu uczniów. Nie wiadomo było, czy zostaną dopuszczeni do matury. Jedną z kar miał być egzamin ze wszystkich przedmiotów objętych programem liceum. Poradzono im, żeby egzamin dojrzałości zdawali w innej szkole. Ponieważ Wojciech Sadley przejawiał zainteresowania plastyczne i uczęszczał na zajęcia do Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku, maturę zdał eksternistycznie w Liceum Sztuk

4. Wojciech Sadley
(pierwszy od lewej)
z Tadeuszem Milewskim
w trakcie ćwiczeń wieczorem
w akademiku, 1951



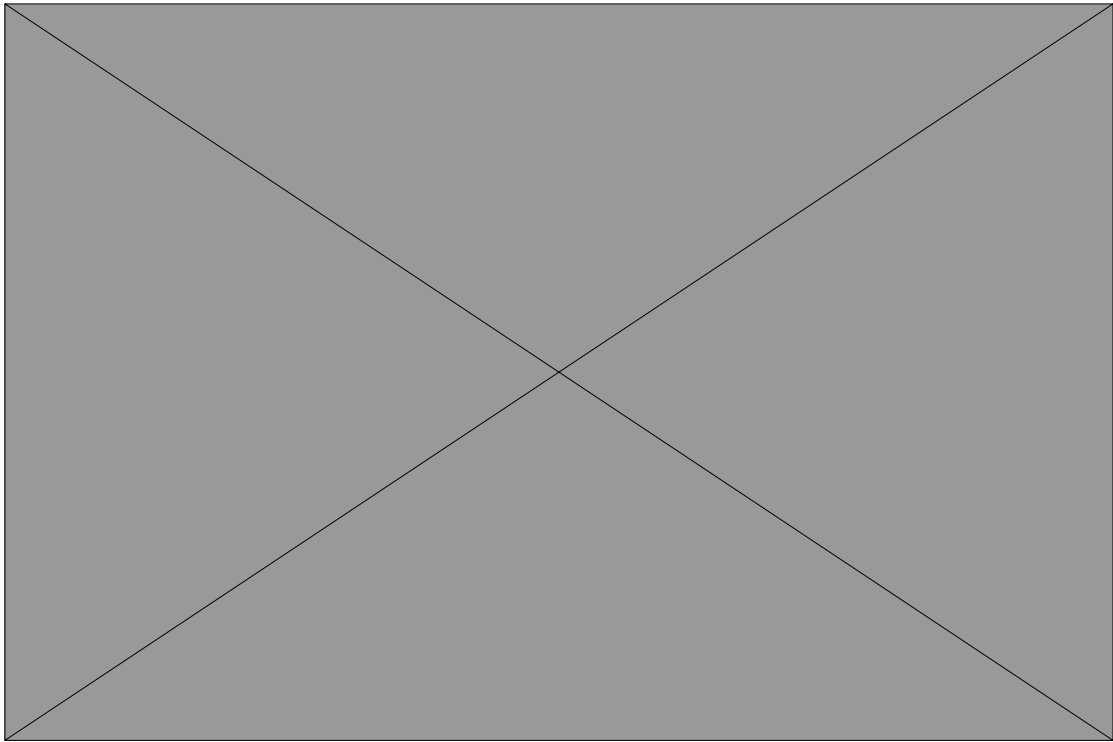
Plastycznych w Zamościu. „To były takie czasy, że trzeba było umieć znajdować drogę – jak nie tu, to tam. Jak gdzieś nie było możliwe, to trzeba było próbować w innym miejscu” – wspominał. W Zamościu do wyboru miał matematykę albo fizykę, zdawał fizykę. Miał 17 lat, myślał o wyborze drogi życiowej. Chciał zdawać na Wydział Operatorski w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Dobiegający pięćdziesiątki ojciec odradził. Argumentował, że takie studia z pewnością są silnie zideologizowane, że będzie musiał wszystko robić tak, jak „oni” będą chcieli. Po namyśle zdecydował się na studia w akademii sztuk pięknych. Najpierw złożył dokumenty do uczelni krakowskiej, jednak po namyśle je wycofał, do egzaminu stanął w Warszawie i tu został przyjęty.

W rozmowie z Jackiem Barszczem powiedział, że na egzaminie wstępnym był rysunek, malarstwo i kompozycja. Z rysunku i malarstwa – studium postaci siedzącej i martwa natura, a z kompozycji namalował wnętrze wiejskiej chaty z kobietą pochyloną nad kołyską, w świetle świecy. Najpierw zdawano egzamin bez ukierunkowania, dopiero po przyjęciu do Akademii wybierało się wydział. Tego roku (1949) przyjęto 28 osób. W trakcie studiów otrzymał różne wyróżnienia i nagrody za swoje prace. „W roku 1954 – wspomina Sadley – otrzymałem dyplom ukończenia studiów wyższych w Wydziale Architektury Wnętrz, a w 1959 – na Wydziale Malarstwa”¹⁴. Zofia Kluczyńska tak opowiadała o pierwszym okresie na uczelni:

W czasie studiów na Wydziale Architektury Wnętrz Wojciech Sadley, Tadeusz Milewski i bracia bliźniacy Wojciech Wadas i Andrzej Wadas tworzyli Grupę Braci Trzeźwych (stronili od picia i bywania w lokalach). Rok 1949, kiedy dostaliśmy się na studia, nie był to lekki rok. Bardzo trudno było dostać się do Akademii Sztuk Pięknych – trzeba było mieć odpowiednie rekomendacje z liceum, odpowiednie także pod względem poprawności politycznej. Kiedy kończyliśmy liceum, byliśmy szantażowani: jak nie zapiszecie się do ZMP, to nie dostaniecie się na studia. Wysyłali z liceum list na uczelnię z opinią. Sadley bardzo przyjaźnił się z Milewskim. Dyskutowali o sztuce. Pierwszy rok był ogólny, jeszcze bez podziału studentów na kierunki, takie jak malarstwo, grafika czy architektura wnętrz. Przez pierwszy semestr było malarstwo, w drugim semestrze rzeźba. Pracownię Malarstwa prowadził prof. Stanisław Szczepański [wcześniej Sadley zetknął się z nim w Lublinie, w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku – JMZ], a Pracownię Rzeźby prof. Wnuk. Szczepański był bardzo dobrym profesorem. Partia wyrzuciła go jednak z uczelni. Cała pracownia napisała wtedy petycję do władz uczelni o przywrócenie profesora. Dostaliśmy jednak odpowiedź, że albo Szczepański, albo my zostaniemy zwolnieni¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Wywiad z Zofią Kluczyńską-Wadas, przeprowadzony przez Jacka Barszcza i Jarosława Macieja Zawadzkiego, 19.02.2013.



5. Pierwszy rok studiów, wiosna 1950. Od lewej stoją: Wojciech Sadley, Tadeusz (?) ps. Buła, Zofia Kluczyńska, Wojciech Wadas, Stanisław Dobrowolski. Z tyłu widoczny Janusz Kaczmarek, późniejszy prezes ZPAP, ojciec poety i piosenkarza Jacka Kaczmarskiego

Warto w tym miejscu nawiązać jeszcze do epizodu muzycznego, związanego z edukacją w Lublinie. W rozmowie z Jackiem Barszczem Sadley wspominał, że w domu było pianino. Zdarzało się, że ojciec śpiewał ze swoim bratem organistą. Obecność muzyki w życiu przyszłego artysty zaowocowała w 1945 r. podjęciem nauki w Konserwatorium Muzycznym w Lublinie w klasie fortepianu i kompozycji¹⁶. Sadley uczył się tam przez cztery lata¹⁷. Niektóre przedmioty budzą u artysty miłe wspomnienia, np. słuchanie muzyki. Zaczął do niej uczęszczać, gdy miał 13 lat, ale uczyły się tam osoby w różnym wieku. Byli nawet starsi koledzy, którzy mieli już swoje dzieci. Liczyła się chęć uczestnictwa w zajęciach, a nie wiek. System edukacji funkcjonował innym trybem. W tym powojennym okresie do Konserwatorium przychodziło się jak do ogniska muzycznego. Formalnie szkoła uważana była za filię Akademii Muzycznej w Krakowie. Na lekcje gry u profesora przychodzono pojedynczo. Zajęcia prowadził m.in. prof. Tadeusz Szeligowski, ceniony kompozytor i niezwykle aktywny animator życia muzycznego. Dla nastoletniego Sadleya fascynujące było słuchanie muzyki, solfeż. Lubił studiować partytury. W rozmowie z Jackiem Barszczem stwierdził: „Ludzie się dziwią, jak Beethoven, kiedy był już głuchy, mógł komponować. A to jest tak, że nie trzeba słyszeć. Patrzy się na partyturę i słyszy się wszystko”. Sadleya pasjonowały wówczas zagadnienia kompozycji; jak sam wspominał, na zajęcia chodził „podwójnie”. Fascynowało go rozpisanie tej całości, jaką jest kompozycja muzyczna: dyscyplina, porządek, który sprawia, że „jak zagra się tutaj, to w tamtym miejscu musi coś odpowiedzieć” – to budowanie formy w rygorach dyscypliny. Zauważył, że „to plastykom może się bardzo przydawać, doświadczenie tej dyscypliny w kompozycjach muzycznych, i to doświadczenie można wykorzystać w innej formie, już fizycznej – w formie koloru”. Choroba stawów sprawiła, że zrezygnował z dalszego doskonalenia się w tej dziedzinie.

¹⁶ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.

¹⁷ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981.

W rozmowie z Martą Kowalewską artysta wspominał:

Miałem zostać muzykiem, ale życie tak się potoczyło, że było to niemożliwe. Nauka w konserwatorium dała mi świadomość kompozycji, która w muzyce jest szalenie ważna. W plastyce można zrobić wszystko i dlatego potrzeba wiele samodyscypliny w poszukiwaniu oszczędności, a przez to bardzo dokładnego wyrażenia swojej prawdy. Materia, którą dysponujemy, narzuca nam pewne reguły. Błęjtram ma swoje wymiary, określoną wysokość i szerokość, jest to obszar, w którym można wszystko popełnić, jeśli artysta nie założy sobie wewnętrznej dyscypliny – jakiegoś prawa, które będzie porządkować tę płaszczyznę. Jeśli tego nie zrobi, w jego sztuce panować będzie bez przerwy bałagan, a artysta pogubi się w poszukiwaniach. W muzyce wszystko jest podzielone. W malarstwie czasem umyka ten porządek na rzecz odwzorowania przedmiotu. Talent i dojrzałość młodego człowieka polega na szukaniu czegoś, co by go wzmocniło i co by go uprawniało do tego, żeby w sposób jasny, oszczędny i przekonujący przekazał swoją wizję.

MK: To znaczy, że muzyka pomaga w pracy twórczej.

WS: Muzyka pomoże artyście tylko wtedy, kiedy zrozumiemy rządzące nią prawa, np. na jakiej zasadzie został skomponowany utwór. Nie jest ważne tylko to, że on nam się podoba, ale istotna jest budowa samego utworu. Tak jak budowa obrazu¹⁸.

W rozmowie z Krystyną Matuszewską artysta widział swoje wielokierunkowe zainteresowania z perspektywy wielu lat jako pozostające w obrębie jednego porządkowania wyobraźni, które zmierzało zawsze ku temu, aby w różnych formach wyrazić własne potrzeby tworzenia:

KM: Studiował Pan początkowo w Wyższej Szkole Muzycznej, potem na Wydziale Architektury Wnętrz i Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Czy wszystkie te dziedziny (muzyka, architektura, malarstwo) wywarły istotny wpływ na Pańską twórczość?

WS: Gdy patrzę teraz, z perspektywy czasu, zaczynają zacierać się odrębności, które kiedyś, w okresie studiów, były wyraźniejsze. Bo czym właściwie są muzyka, architektura, malarstwo? Ciągłym porządkowaniem wyobraźni do wyrażenia własnego poglądu na dany temat; na temat muzyczny, architektoniczny, na temat obrazu. Można powiedzieć, że istnieją dwa porządki: jeden to natura, a drugi – artysta, który ma stwarzać świat, nie kopiując go, ale tworząc własny kod, zawsze rozpoznawalny. Kod, który by informował: „oto ja jestem”. Rembrandt jest rozpoznawalny, prawda? Van Gogh, Miró czy inni... Jeśli chcę coś zrealizować, staję przed moją wizją i na nowo tak, jakbym się dzisiaj urodził i obudził – muszę znaleźć środek wyrazu. Te wszystkie dyscypliny pomagają. Muzyka może w największym stopniu dała mi pogląd na temat porządku. Coś, co nie jest nawet rozpoznawalne dla odbiorcy, może być w pewnej relacji wobec natury. Ona ma swój porządek, a artysta swój, i te dwa porządki muszą się ze sobą spotkać. Jeśli mają tę samą wartość, powstaje dzieło. Twórczość istnieje tam, gdzie istnieje zasada. Także destrukcja może być uznawana za twórczość, ale musi być tak skomponowana, żeby dała porządek¹⁹.

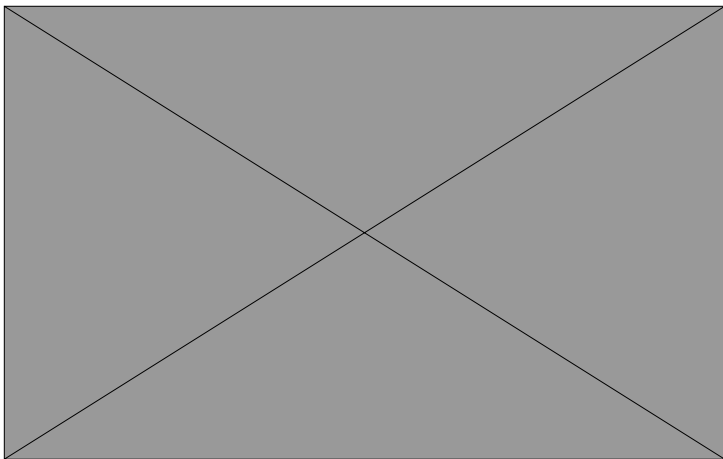
W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie studiował na Wydziale Architektury Wnętrz. W swojej dokumentacji podał nazwiska profesorów prowadzących poszczególne pracownie: Czesława Knothego, Jana Kurzątkowskiego, Jerzego Sołtana i Kazimierza Nity²⁰. Na tym wydziale były też pracownie malarstwa, w których studiował pod kierunkiem Bohdana Urbanowicza i Ireny Wilczyńskiej. Kiedy Jacek Barszcz zapytał o powód wyboru architektury wnętrz, Wojciech Sadley odpowiedział, że środowisko było tam najmniej skomunizowane i byli dobrzy profesorowie, m.in. Jerzy Sołtan, Jan Kurzątkowski, a szczególnie ciepło wypowiadał się o Irenie Wilczyńskiej²¹, mówiąc, że była wybitnym pedagogiem.

¹⁸ *Od eksperymentu do dzieła sztuki*, rozmowa Marty Kowalewskiej z Wojciechem Sadleyem, „Art & Business” 2007, nr 4, s. 7–8.

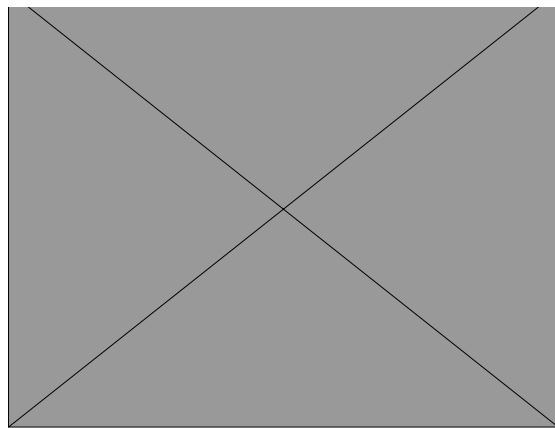
¹⁹ *Porządkowanie wyobraźni*, rozmowa Krystyny Matuszewskiej z Wojciechem Sadleyem, „Forum Akademickie” 2011, nr 5, s. 48.

²⁰ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980; „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981.

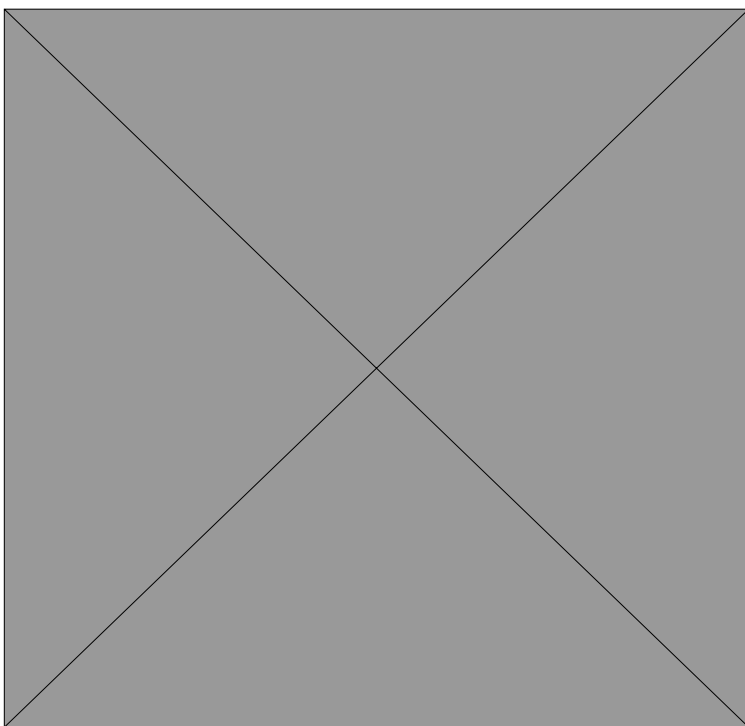
²¹ Prowadziła zajęcia z rysunku i malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz.



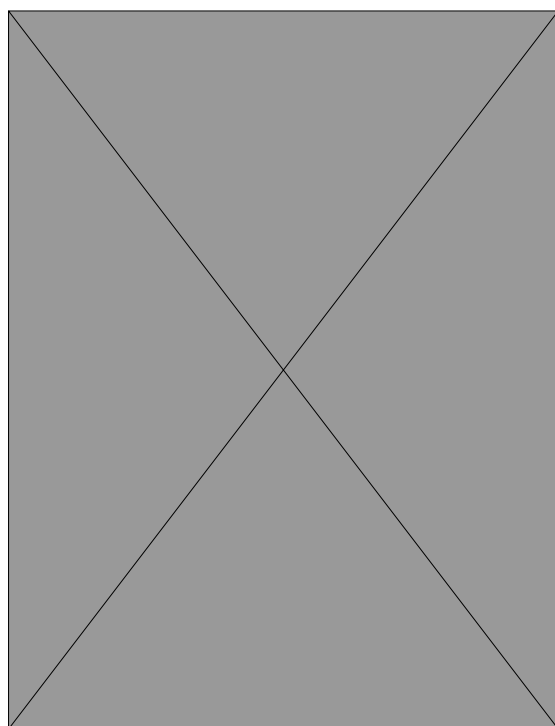
6. Arkusz z jednym ze szkiców (bryła budynku) do pracy dyplomowej Wojciecha Sadleya na Wydziale Architektury Wnętrz, 1954



7. Arkusz z jednym ze szkiców (widownia kina z ciemnym sufitem) do pracy dyplomowej Wojciecha Sadleya na Wydziale Architektury Wnętrz, 1954



8. Arkusz z jednym ze szkiców (wnętrze widowni kina w formie jajka) do pracy dyplomowej Wojciecha Sadleya na Wydziale Architektury Wnętrz, 1954



9. Arkusz z jednym ze szkiców (widownia kina z półkolistą ścianą za ekranem) do pracy dyplomowej Wojciecha Sadleya na Wydziale Architektury Wnętrz, 1954

Wojciech Sadley wspominał, że po pierwszym roku studiów w nagrodę za dobre wyniki w nauce uczestniczył w wyjeździe do Czechosłowacji razem ze studentami z innych wyższych uczelni plastycznych, m.in. z Krakowa, Wrocławia i Łodzi. Podróż rozpoczęła się 27 października 1950 r. i trwała około miesiąca. W sierpniu 1952 r. otrzymał drugą nagrodę w dziale architektury wnętrz na Wystawie Szkół Plastycznych w Warszawie. Wyróżniono go za projekt i makietę sklepu zielarskiego. Zofia Kluczyńska wspomina:

Na trzecim roku było trudno na zajęciach u prof. Knothego, mieliśmy trudności z perspektywą, Sadley też miał te trudności. Na czwartym roku przyszły zajęcia z malarstwa u bardzo dobrych profesorów:

Ireny Wilczyńskiej i Bohdana Urbanowicza. Mieli bardzo dobre podejście pedagogiczne. Sadley wtedy bardzo skupił się na malarstwie. Pamiętam, że zrobił takie panneau – namalował wewnątrz sklepu zielarskiego: cała ściana wymalowana ziołami²².

Profesor z czasów studiów pamięta, że ul. Traugutta, tuż przy samej siedzibie ASP, zimą z 1949 na 1950 r. jeździły sanie. Łapał się z tyłu i podróżował tak jak inni. Niekiedy wskakiwał do tramwaju linii 5. Jechał na Pragę, aby mieć bliżej do stacji przy ul. Wiosennej na Szmulowiznie, gdzie początkowo mieszkał. Był to drewniany, parterowy dom pani Gralewicz, wdowy po kolejarzu. Ta część miasta miała nie najlepszą opinię. W piwnicy tego domu był swego czasu ukryty łup ze słynnego podczas okupacji napadu na niemiecki bank. Po paru miesiącach Sadleyowi udało się uzyskać miejsce w akademiku przy pl. Narutowicza. W tym czasie mieszkali tam m.in. dwaj początkujący studenci PWST, dwa lata młodszy od Sadleya Jan Kobuszewski i trzy lata starszy Roman Kłosowski.

W warszawskiej ASP w okresie studiów Wojciecha Sadleya istniały cztery pracownie tkaniny: Pracownia Tkaniny Ręcznej prowadzona przez Eleonorę Plutyńską, Pracownia Gobelinu pod kierunkiem Mieczysława Szymańskiego, Pracownia Żakardu Anny Śledziewskiej oraz Pracownia Druku na Tkaninie, którą od 1951 r. prowadziły trzy malarki: Maria Skoczylas-Urbanowiczowa (kierownik), Irena Dewitz (miała też nadzór nad pracowniami w Milanówku)²³ i Irena Wilczyńska. Ta ostatnia pracownia istniała krótko, jednak przeszło przez nią wielu studentów. W każdej nich panowała bardzo twórcza atmosfera, podejmowano poszukiwania, które przyczyniły się do intensywnego rozwoju i wielkich sukcesów polskiej tkaniny w latach następnych. „Pracownia Tkaniny Ręcznej uchodziła w Akademii za sanktuarium i wejście do niej uważano za wyróżnienie, na które trzeba było zasłużyć”²⁴ – notuje Irena Huml.

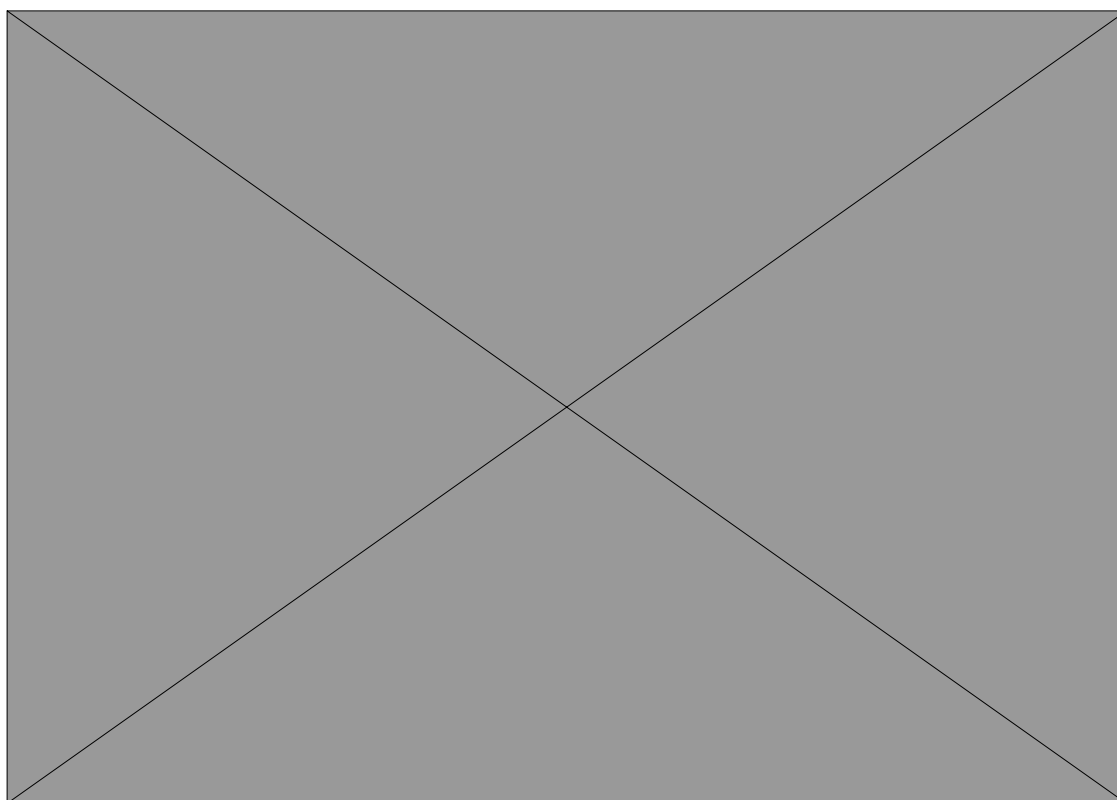
Jolanta Owidzka, wspominając po latach czas studiów i ich znaczenie dla indywidualnego rozwoju młodych artystów, pisała:

Bazą tego rozwoju były oczywiście studia. Pracownie Tkaniny Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie prowadzone były przez wybitnych pedagogów, a ich personel techniczny przyczyniał się do rzetelnej wiedzy studentów o warsztacie i wszystkich fazach przygotowawczych pracy tkackiej. Dobór materiałów i farbowanie traktowane było ze szczególną pieczołowitością i stanowiło odrębny dział wiedzy technicznej i artystycznej. Atmosfera Pracowni Tkaniny prowadzonej przez prof. Eleonorę Plutyńską oraz Studium Koberca prof. Mieczysława Szymańskiego opisana została bardzo trafnie przez prof. Irenę Huml w książce *Współczesna tkanina polska* wydanej przez Arkady: „Myślenie o celowości tworzonego dzieła i o wielkiej randze sprawy sztuki nawet w najmniejszym ćwiczeniu podejmowanym w czasie studiów wpoilo ich studentom przekonanie o doniosłości pracy twórczej na krośnie”. Sformułowanie, które dzisiaj brzmi pretensjonalnie, było zupełnie naturalne w czasach odbudowy kraju, Warszawy, Polskiej Kultury po zniszczeniach wojny. Był to też azyl od „bylejakości” codziennego ubożego życia. Miało się poczucie własnego świata form, barw, poszukiwania nowego, nie imitacji malarzkiego czy graficznego projektu. Chęć tworzenia „dalszych ciągów” i tradycji polskiej tkaniny, jaką miała Profesor Plutyńska, była podstawą studiów kilimów dworskich i technik ludowych, kontynuacją osiągnięć czasów międzywojennych. „Budowanie” form wątkiem na osnowie, napięcie koloru, szukanie struktur i rytmów, ich wzajemnych relacji, było codziennym językiem Profesora Szymańskiego. Rodziły się w jego pracowni idee nowatorskie i śmiałe. Już w latach 60. stosowano w ćwiczeniach liny stalowe, runo, papier. Prowadzono eksperymenty nie dla epatowania nowością, lecz z całą odpowiedzialnością za współczesne i artystyczne działanie dzieła. Profesor niestrudzony w dyskusjach i wymagający pełnego zaangażowania od studentów przeżywał dramat niezrozumienia przez personel techniczny Akademii, który nie dorastał do jego nowatorskiej wizji. Niemniej nawet niedokończone lub ledwo zaczęte prace jego studentów na dorocznych wystawach w Akademii były

²² Wywiad z Zofią Kluczyńską-Wadas, przeprowadzony przez Jacka Barszcza i Jarosława Macieja Zawadzkiego, 19.02.2013.

²³ Informacja pochodzi z rozmowy Jacka Barszcza z Jolantą Owidzką, 2007.

²⁴ Irena Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 26–27.



10. Studenckie wakacje nad Bałtykiem, Krynica Morska, sierpień 1955. Od prawej siedzą: Wojciech Sadley, bliźniacy Andrzej Wadas i Wojciech Wadas, Zofia Kluczyńska i Tadeusz Milewski

„szkołą myślenia” dla wielu innych spoza pracowni. W tym sensie działalność pedagogiczna tego wielkiego artysty przyczyniła się do rozwoju myśli twórczej w bardzo szerokim zasięgu²⁵.

Rolę wspomnianego Mieczysława Szymańskiego w rozbudzaniu twórczego myślenia wśród młodych artystów podkreślała także Irena Huml: „Mieczysław Szymański był również tym, który sięgnął po sizalowe tworzywo, kiedy panowały jeszcze wełna i len jako obowiązujące w innych pracowniach. Śmiałe eksperymenty z drucianą siatką i gazetami pojawiły się również u niego najwcześniej, jeszcze przed lozańską nobilitacją tego typu poczynić²⁶. Podczas jednej z rozmów z Sadleyem Jacek Barszcz dowiedział się, że były to działania na siatce sztywnej, „takiej jak z ogrodzenia”, a nie miękkiej – jak u Sadleya, którego zajmowała właśnie ta miękkość i „odchylenia, grawitacja, wypełnienie, tak jak w biologii”. Według Jolanty Owidzkiej było to „między drucianą siatką przeplatanie gazetami”. O wpływie działań pracowni Szymańskiego na rozwój koncepcji przestrzennej tkaniny u Sadleya Owidzka powiedziała w rozmowie z Jackiem Barszczem: „Wszyscy oglądali te wystawy. W jakimś stopniu mogło to mieć wpływ”.

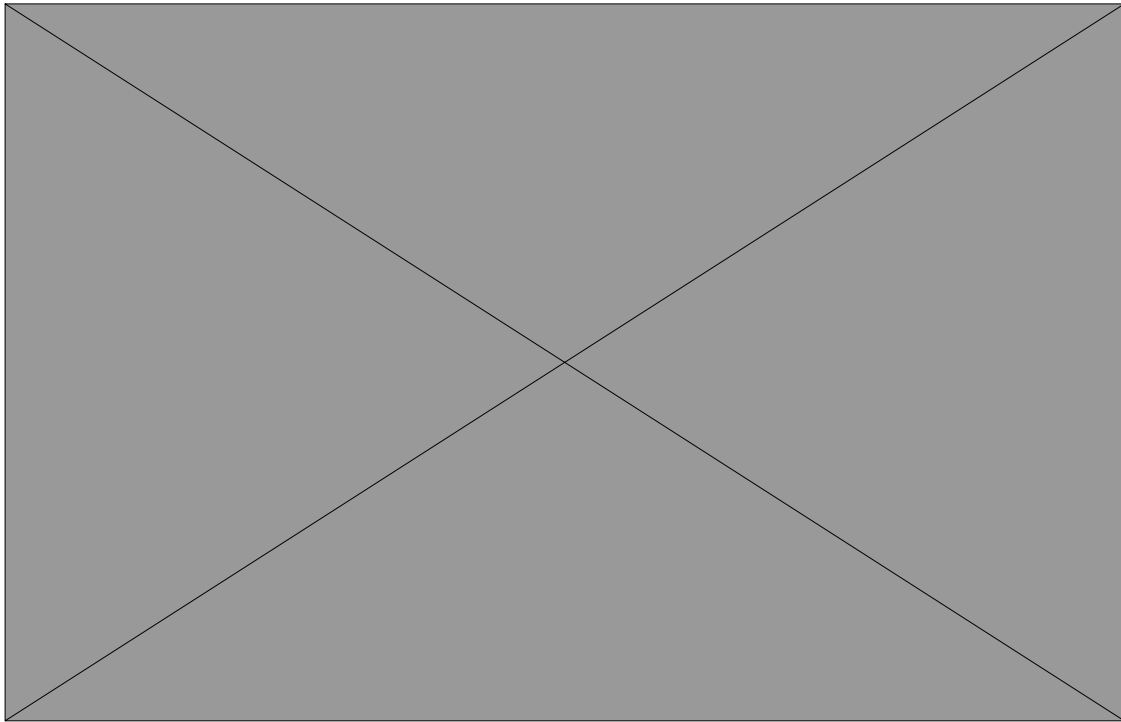
Próby przeprowadzane w Pracowni Druku na Tkaninie sprzyjały zaś – wedle słów Ireny Huml – „wyzwoleniu z rygorów krosna. Zetknięcie się z technologią malowania tkanin, dawniej niewykładaną w Akademii, stało się dla ówczesnej utalentowanej młodzieży ważnym czynnikiem wyzwalamym z rygorów krosna i pozwoliło zdobyć większą biegłość, szczególnie w projektach kolorystycznych²⁷”.

O twórczych poszukiwaniach z lat studiów mówił Sadley w 2007 r. w rozmowie z Martą Kowalewską:

²⁵ Jolanta Owidzka, *Od początku – Polska Szkoła Tkaniny*, „Text i Textil” 1995, nr 2, s. 2–3.

²⁶ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 27.

²⁷ *Ibidem*, s. 23.



11. Wojciech Sadley (pierwszy od lewej) z przyjaciółmi ze studiów w mieszkaniu Tadeusza Milewskiego na warszawskiej Pradze, ok. 1957. Na pierwszym planie widoczni: rzeźbiarz Stanisław Dobrowolski z żoną Stanisławą, między nimi grafik Tadeusz Milewski, z wazonem w dłoni malarz Mikołaj Wołkowycki

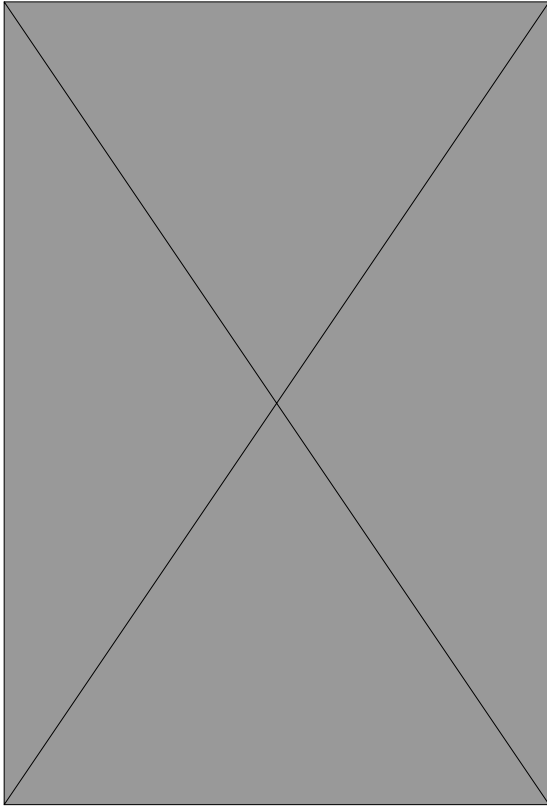
Eksperyment w tkaninie zrodził się przez to, że młodzi artyści dążyli do nowych rozwiązań, a nie było to akceptowane. Nazwanie poszukiwań eksperymentem otwierało nam drogę do działania. Mogliśmy prezentować nasze kompozycje. Jednak tak naprawdę w chwili, kiedy artysta pokazuje swoją pracę, ona już jest dziełem i w chwili prezentacji przestaje być eksperymentem. Eksperyment określa tylko proces poszukiwań, a nie gotowe dzieło.

Nieoceniony w otwieraniu możliwości na różne materie w tkaninie był profesor Mieczysław Szymański. To właśnie w jego pracowni na warszawskiej ASP studenci poznawali nowe środki ekspresji artystycznej otwierające tkaninie drogę do wstąpienia w poczet dzieł sztuki, a nie rzemiosła. Tkanina traciła w ten sposób swoją funkcjonalność, która, jak się okazało, ograniczała drogę do nowej ekspresji. Pracując na ramach, na osnowie, profesor zachęcał do wprowadzania w kompozycję materiałów do tej pory niespotykanych w tej dziedzinie sztuki, np. gazet, fragmentów blachy, szkła czy tzw. materii zużytych. To niesłychanie inspirowało młodych ludzi. Materia – jak w scenografii – przeobrażała się, uszlachetniała. Samo tworzywo nie ma etyki ani moralności, wszystko zależy od jego działania w obrębie dzieła²⁸.

Wojciech Sadley stwierdził w rozmowie z Jackiem Barszczem, że nie chodził na zajęcia w pracowniach tkaniny, chociaż namawiali go do tego koledzy i koleżanki. Potwierdziła to Jolanta Owidzka, mówiąc, że nie pamięta, żeby przychodził na te zajęcia. Kontakt z Ireną Wilczyńską miał Sadley w Pracowniach Rysunku i Malarstwa, które prowadziła na Wydziale Architektury Wnętrz, a z Pracownią Tkaniny poprzez kolegę z architektury wnętrz, Wojciecha Wadasa, którego brat bliźniak – Andrzej, był w jednej z tych pracowni. Po latach obaj bracia tak wspominali kolegę ze studiów:

Mieliśmy z Wojtkiem Sadleyem podobne myślenie na temat sztuki. Już w tamtym czasie podziwialiśmy Sadleya. Miał wielką wewnętrzną siłę dążenia. Mimo trudnych warunków bardzo dużo pracował, powstawało wiele prac. Moim zdaniem – mówił Wojciech Wadas – Sadley nie czuł się dobrze na

²⁸ *Od eksperymentu...*, s. 5.



12. Dwudziestopięcioletni Wojciech Sadley w roku swojego ślubu, na odwrocie tej fotografii napisał: „Kochanym Rodzicom Wojtek, Zaklików 15 IX 1957 r.”

architekturze wnętrz. Był przede wszystkim malarzem, był bardzo emocjonalny, kolorystyka była dla niego bardzo ważna. Wspaniale czuł płaszczyznę, powierzchnię malarską²⁹.

W rozmowie z Martą Kowalewską Sadley stwierdził:

Często osoby związane z jakąś dziedziną są tak przywiązane do zasad w niej panujących, że pewne rozwiązania uważają za niewykonalne. Wówczas potrzebna jest osoba z zewnątrz, która nie wie, że coś jest niemożliwe, i robi to. Ja nie uczyłem się na wydziale tkaniny, choć mnie tam zapraszano. Miałem tam koleżanki i kolegów, których odwiedzałem. Mnie jednak interesowało zupełnie coś innego. Nie przedmiot, tkanina konkretnie, ale dzieło sztuki zbliżone do prakultury i poszukiwań duchowych, które jest bardziej wyrażeniem mitu, symbolu niż przedmiotem. I dlatego zacząłem napinać materię, bandażować ją, tworzyć takie rzeczy, które były materią tkacką, ale stworzoną zupełnie inaczej niż klasyczna tkanina na bazie wątku i osnowy³⁰.

Po latach artysta bardzo ciepło wspominał studia w pracowniach prof. Bohdana Urbanowicza i prof. Ireny Wilczyńskiej. Nazwiska te wymienił m.in. w rozmowie z Bernadetą Nowotną:

Miałem wspaniałych profesorów, takich jak np. prof. Wilczyńska czy prof. Urbanowicz, którzy potrafili wprowadzać na własną drogę młodego człowieka, nie ingerowali w osobowość. Ja staram się to samo robić z wami [studentami – JMZ]. Ale inni profesorowie z mojej młodości, którzy mieli zdecydowany wpływ na słabszych psychicznie, odcisnęli swoje piętno tak dobitnie, że wielu w dalszej karierze życiowej nie mogło się spod ich wpływu wyzwolić. Nie można poddać się mistrzowi. On musi prowadzić ucznia przez jego własną drogę, nie przez drogę mistrza. [...] Nikt w tym nie może pomóc. Ja sam muszę sobie pomóc. [...] Jeśli znajdzie się mistrz, to jest duże prawdopodobieństwo, że zacznie manipulować uczniem. Trzeba mieć w sobie zabezpieczoną sferę własnych doznań i tam nie można wpuszczać nikogo. [...] istnieją różne możliwości indywidualnej kontemplacji, która daje jasność umysłu, ale nie należy tam wprowadzać drugiego człowieka, który mógłby coś w nas zmienić. To jest bardzo niebezpieczne. Obserwuję to w różnych sytuacjach. Widzę to również w moim pokoleniu. Moi koledzy, którzy poddali się swojemu mistrzowi i zaczęli tak jak on malować, nigdy w życiu się z tego nie wyzwolili. Trzeba słuchać mistrza, ale realizować swoje. [...] Do strefy zastrzeżonej nie wolno wchodzić. Jeśli Pani przeczyta *Pisma św. Teresy* czy *Listy van Gogha*, to jest tam to samo – zabezpieczenie siebie, swojego wnętrza, swojego ja, za które będę odpowiadał. Ja nie mogę tam nikogo dopuszczać. Muszę jednocześnie być przygotowany jako bardzo czysty, to znaczy być wobec siebie wymagający. Ja jestem w lepszej sytuacji, ponieważ widzę więcej w was niż wy w sobie. Widzę, jak wam można pomóc, ale was samych w środku nie wolno mi zmieniać. Byłoby to przekroczeniem wartości etycznych i moralnych. Zmieniając was, mógłbym tylko was osłabić. Poza tym, wy też musicie mieć problemy, które wzmogą wasze zainteresowanie samym sobą³¹.

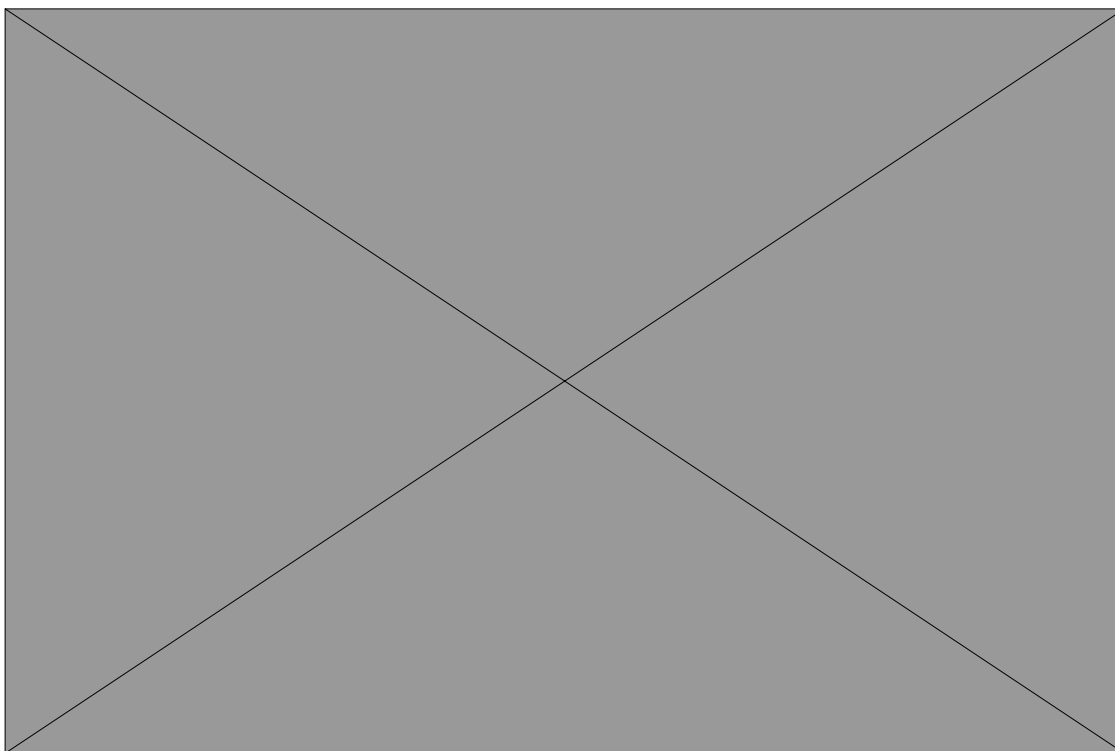
W tej samej rozmowie z Nowotną pada także stwierdzenie:

Czy Pani zna takiego nauczyciela, który nauczyłby Panią przeczuwać? [...] tego nie nauczy się człowiek. On może się z tym urodzić. Jeden ma taki dar, drugi inny. Talenty można z siebie wyłowić.

²⁹ Wywiad z braćmi Wojciechem i Andrzejem Wadasami, przeprowadzony przez Jacka Barszcza i Jarosława Macieja Zawadzkiego, 28.02.2013.

³⁰ *Od eksperymentu...*, s. 4.

³¹ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 51–52.



13. Żona Joanna w rozmowie z matką artysty Stanisławą z Gąsiorowskich Sadleyową

Człowiek jest podobny do takiego przekładańca, różne warstwy w sobie zawiera. Może to przeczuwanie jest ściśnięte przez płaszczyzny różnych emocji. Trzeba poczuć i wyzwolić to z siebie. Tego nikt nie może nauczyć³².

W 1954 r. Sadley uzyskał dyplom artysty plastyka w zakresie wystawiennictwa. Wykonał projekt „multimedialny” w kształcie jajka, z przeznaczeniem na kina i inne tego typu obiekty, pomieszczenia służące kulturze i wypoczynkowi. W tym samym roku podjął studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa, które ukończył w 1959 r. Mówił w rozmowie z Jackiem Barszczem, że prof. Eibisch początkowo nie doceniał go, zmieniło się to dopiero po wizycie Elżbiety belgijskiej w ASP w 1955 r., kiedy królowa, odwiedzając pracownię, zatrzymała się na dłużej właśnie przed jego pracą (akt siedzący na krześle), mimo że stał przy swojej sztaludze w głębi, jako trzeci od końca, i powiedziała, że to jest bardzo interesujące.

W styczniu 1956 r. ZPAP opracował na wniosek Polskiego Komitetu Olimpijskiego regulamin konkursu na dzieło sztuki związane ze zbliżającymi się igrzyskami olimpijskimi w Melbourne. Regulamin ten zaczęto rozsyłać do wybranych artystów. W lutym taka koperta przyszła na adres artysty. Przygotował dwie prace: *Szermierze* i *Piłkarze*. Po latach wspominał, że pomagała mu jeszcze mama. Zszywała bryty tkanin, doszywała podszewkę, zaczepy. Jesienią *Szermierze* zdobyli drugie miejsce, *ex aequo* z pracą Tadeusza Brzozowskiego *Biegacze*. Pierwszej nagrody nie przyznano.

W 1957 r. Wojciech Sadley ożenił się z Joanną Wiertelak (ur. 1934), lekarką, która w latach 60. była kierownikiem ośrodka zdrowia w Sulejówku. Poznali się w Zaklikowie. Urodziło się im troje dzieci³³.

Młodszy brat Wojciecha – Krzysztof (1936–2016), po wojnie studiował na Politechnice Warszawskiej. Pozostał w Lublinie, pracował w Wojewódzkiej Radzie Narodowej w Wydziale

³² *Ibidem*, s. 50.

³³ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.

Urbanistyki i Architektury. Był technologiem na placach budowy, prowadził nadzór budowlany. Ze względu na stan zdrowia dość wcześnie przeszedł na rentę.

O studiach na Wydziale Malarstwa Sadley w rozmowie z Jackiem Barszczem mówił:

Dobrze się studiowało, ale miałem osobiste kłopoty. Po ślubie byliśmy w trudnej sytuacji materialnej, urodził się Paweł [pierwsze dziecko Sadleya – JMZ], mieszkaliśmy w wynajętym mieszkaniu przy ul. Chełmżyńskiej w Warszawie, jeden pokój na poddaszu, palenie w piecu, noszenie wody, walka o każdą bryłę węgla.

W 1961 r. Wojciech Sadley zaczął tworzyć we własnej pracowni przy ul. Wspólna Droga. Bracia Wadasowie w 2013 r. tak o niej opowiadali: „Sadley miał małą pracownię przy ul. Wspólna Droga. Na Wspólnej Drodze jeszcze odwiedziliśmy go kilka razy. Było to małe pomieszczenie, zarzucone projektami, blejtramami, różnymi pracami Wojtka”.

Kalendarium działalności zawodowej Wojciecha Sadleya

Jarosław Maciej Zawadzki

2.02–15.10.1955: Zakłady Jedwabiu Naturalnego Milanówek w Milanówku, stanowisko: projektant.

W Milanówku projektowano kupony na suknie, które później eksponowano na polskich wystawach w Paryżu. Sadley pracował wspólnie z paniami w malarni¹. W tym czasie nadzór artystyczny sprawowała tam Irena Dewitz². Malarnia tkanin jedwabnych, w której dwudziestotrzyletni Sadley namalował *Szermierzy*, założona została w 1940 r. w Centralnej Doświadczalnej Stacji Jedwabniczej z inicjatywy Stanisławy Witaczkówny, współzałożycielki i współwłaścicielki Stacji. Podjęto tam próby wykorzystania artystycznych zdolności osób, które były w dziedzinie sztuki amatorami i nie ukończyły uczelni artystycznych. W malarni odbywali praktyki także kształceni w akademiach artyści, m.in. Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka i Wojciech Sadley. Jak napisała w swoim szkicu o artystach w Milanówku Zofia Żuławska, „w latach 1948–1959 zespół malarek i ich twórczość były szczególnie popierane przez prof. Wandę Telakowską (z Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, później Instytutu Wzornictwa Przemysłowego), która propagowała zastosowanie w produkcji przemysłowej projektów tzw. twórczości samorodnej”³.

¹ „Po studiach pracowałem w CZPJ «Milanówek» w Milanówku w charakterze projektanta” (*ibidem*); „1954–1955 pracowałem w Centralnym Zjednoczeniu Jedwabiu Naturalnego «Milanówek» w charakterze projektanta” (archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981). W „Świadectwie pracy z 9.06.1960” (Muzeum ASP, Akta osobowe Wojciecha Sadleya, sygn. KD 210) podano, że w Zakładach Jedwabiu Naturalnego w Milanówku Sadley pracował od 2.02.1955 do 15.10.1955 r. Być może wcześniej jedynie współpracował lub pracował na zasadzie umowy krótkoterminowej.

² Informacja od Jolanty Owidzkiej.

³ Zofia Żuławska, *Artyści w historii Milanówka*, w: katalog wystawy „50 lat później w Milanówku...”, Milanówek 1995, s. 16.

1960–1968: Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, początkowo Zakład Analiz, później Zakład Wzornictwa Wnętrz, a następnie Zakład Światła i Barwy, stanowisko: starszy asystent⁴.

W rozmowie z Jackiem Barszczem artysta stwierdził, że w Instytucie mógł wtedy spokojnie zajmować się studiami nad barwą, nad tym, co najważniejsze w malarstwie. Powiedział, że były tam czasopisma i książki z całego świata i dzięki temu mógł śledzić na bieżąco różne kierunki i prądy. Co do powstających tam projektów, stwierdził, że rodziły się świetne rzeczy, ale nie przyjmowano tych najciekawszych do realizacji. Wspomniał też, że rosyjski projektant z Moskwy Strogonow w czasie jednej z wizyt w Instytucie był zachwycony ich projektami.

Do tego etapu pracy zawodowej Sadley nawiązał w rozmowie z Martą Kowalewską:

Każda realizacja pomaga, poszerza i porządkuje wiedzę na temat barwy. Pracując w IWP, przygotowałem zestawy barwne i karty kolorystyczne dla wzornictwa z tworzyw sztucznych. Opracowałem wiele zestawów kolorystycznych wnętrza domu mieszkalnego, szkoły, internatu. Brałem też udział w opracowaniu bardzo interesującego tematu poświęconego barwie Polski. Chcieliśmy zrobić mapę przedstawiającą dominanty kolorystyczne w poszczególnych regionach oraz mapę pokazującą tradycje polskiego stołu, ceramiki, obrusów, mebli, świąt, ślubów, imienin, kolacji, śniadań – ich stylistykę i kolorystykę. Wspaniały temat, nad którym chciałbym jeszcze popracować. W czasach, kiedy w nim pracowałem, Instytut odgrywał ogromną rolę. Niestety nie korzystano później z tych opracowań, a wiedza i praca zostały zmarnowane⁵.

O tym okresie wspominał też w rozmowie z Krystyną Matuszewską:

[...] po ukończeniu akademii pracowałem w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Zakładzie Światła i Barwy. Współtworzyłem między innymi obowiązujące do dziś kody kolorystyczne wzornictwa. Inni koledzy projektowali formę – powstawały wspaniałe rzeczy. Jeden z kolegów, rzeźbiarz, zaprojektował skuter „Osa”, powstał też projekt tramwaju-kolejki, który jeździł z Warszawy do Międzylesia, i cały szereg innych. Oczywiście w tych czasach wiele projektów pozostawało w sferze idei. Zakład został doceniony przez zagranicznych specjalistów, przyjeżdżały delegacje z różnych państw. Nasz instytut był światem częściowo wyalienowanym, taki kwiatek do kożucha ówczesnej rzeczywistości⁶.

Instytut Wzornictwa Przemysłowego pełnił bardzo istotną rolę, był wyjątkowym miejscem w realiach PRL. Na ten temat pisała m.in. Jolanta Owidzka:

Poważną „szkołą myślenia” był Instytut Wzornictwa Przemysłowego stworzony przez entuzjastów idei nowego polskiego wzornictwa z głównym jej inicjatorem, dyrektorką prof. Wandą Telakowską. Konsultacje wybitnych architektów, akustyków, plastyków i fachowców naukowych dla poszczególnych pracowni Instytutu pomagały w szukaniu „wspólnego mianownika” dla projektowania mebli, tkanin, ceramiki, szkła i ubioru. Młodzież zatrudniona po studiach w ASP uczyła się przeprowadzać analizy produkcji przemysłu lekkiego, wygłaszać odczyty dotyczące sztuki i estetyki produkcji dla pracowników przemysłu i handlu, wskazywać na braki asortymentów niecodziennych dla współczesnych wnętrz. Wzorcownia IWP gromadziła eksponaty rękodzieła wybitnych artystów, uważając je za „laboratorium myśli twórczej” przydatne dla rodzącego się nowego wzornictwa. Wszystko to łączyło sztukę z codziennymi potrzebami społeczeństwa, dzieła autorskie powstały w pracowniach własnych lub w oparciu o pracownię doświadczalną założoną przez Marię Łaskiewiczową w jej własnym domu. Młodzi adepci sztuki tkackiej znajdowali tam miejsce, warsztaty, wspólne zaopatrzenie w surowce, a przede wszystkim entuzjastyczną zachętę do pracy, życzliwą przyjacielską radę zarówno w sprawach technicznych, jak i twórczych, pełnych odwagi poszukiwań nowej drogi rozwoju⁷.

⁴ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980; „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981; Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Teczka akt osobowych Wojciecha Sadleya.

⁵ *Od eksperymentu...*, s. 8.

⁶ *Porządkowanie wyobraźni...*, s. 49.

⁷ Jolanta Owidzka, *Od początku...*, s. 2.

Zachowane dokumenty, głównie prośby do przełożonych, umożliwiają prześledzenie części podróży zagranicznych Sadleya. Prosił o zgodę na wyjazd do Francji w listopadzie 1960 r. na zaproszenie rodziny, zapewne wuja Jana Gąsiorowskiego. Traktował to, jak napisał: „jako dalsze szkolenie w zakresie analizy rynków tworzyw sztucznych i wzornictwa przemysłowego”.

We wrześniu 1963 r. Zespół do Spraw Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki popierał udzielenie Sadleyowi przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego urlopu bezpłatnego lub zwolnienia na okres dwóch tygodni ze względu na prace przygotowawcze do wystawy polskich gobelinów w Szwajcarii, Holandii, Belgii i RFN. W lipcu 1966 r. postanowiono go delegować na tydzień do Pragi w celu zorganizowania ekspozycji tkanin w tamtejszym Ośrodku Kultury Polskiej. W tym samym roku otrzymał miesięczne stypendium we Francji⁸. Ponownie do Francji pojechał latem 1971 r. W 1972 r. na kilka dni wyjechał do Haarlemu (Holandia) jako ekspert Ministerstwa Kultury i Sztuki⁹.

Osobistymi refleksjami o twórczości i osobie Wojciecha Sadleya podzielił się Stanisław Trzeczczkowski:

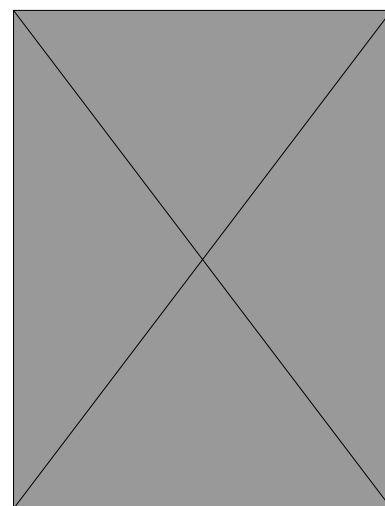
Sadleya odkryłem dla siebie, będąc jeszcze studentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od wielu lat jest On tam pedagogiem kierującym Katedrą Tkaniny Eksperymentalnej. Zawsze wokół Niego gromadziły się znaczące osobowości artystyczne i intelektualne uczelni oraz najbardziej otwarta i odważna młodzież z kraju i stypendiści ze świata. Powoli stawałem się cichym wyznawcą Jego filozofii tworzenia oraz wyrazistej osobowości. Obserwowałem pilnie twórczość Sadleya na licznych pokazach i wystawach, przyglądałem się bacznie metodzie pracy pedagogicznej w Akademii. Polega ona na maestrii łączenia koncepcji artystycznej z rzetelną pracą techniczną. W tym właśnie tkwi tajemnica powodzenia Jego katedry wśród młodzieży z całego niemal świata.

Kiedy ukończyłem Akademię i podjąłem pracę w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, okazało się, że również tu znajduję ślady Sadleya, Jego działalności artystycznej, projektowej i teoretycznej w zakresie problematyki wzornictwa.

Lata 60. były dobrym okresem dla Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Zgromadziło się w nim wielu wspaniałych ludzi wszelkich zawodów i umiejętności potrzebnych do rozwiązywania nowych problemów sztuki i wzornictwa. Wojciech Sadley był więc w zespole ludzi i twórców, którym przypadało kreowanie autorytetu tej instytucji na mapie kulturalnej Polski i Europy. Przypomnieć należy, że niemal wszystkie wizyty państwowo-artystyczne na wysokim szczeblu rozpoczynały się lub kończyły w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego.

W okresie tym powstały najwspanialsze wizje plastyczne polskiej sztuki i polskiego wzornictwa. Sadley znalazł się w czołówce głównych bohaterów tych czasów. Działalność Jego świadczy o ogromnej rozpiętości zainteresowań i umiejętności twórczych. Terenem Jego penetracji artystycznej stały się problemy koloru we wzornictwie, poczynając od otoczenia dziecka w domu, przedszkolu i szkole, a kończąc na miejscach pracy i wypoczynku wielu zawodów i środowisk. Pamiętać trzeba, że podejmowane wówczas zadania były prekursorskie na miarę kraju i świata. Sięgając dziś po opracowania Sadleya z tamtego czasu, odkrywamy najpiękniej skomponowane etiudy kolorystyczne, które do dnia dzisiejszego nie straciły aktualności dzięki sile swego artystycznego wyrazu. Zajmował się również problemem koloru w znaku graficznym, biorąc udział w licznych pracach nad informacją wizualną w środowisku szkoły, pracy i miasta.

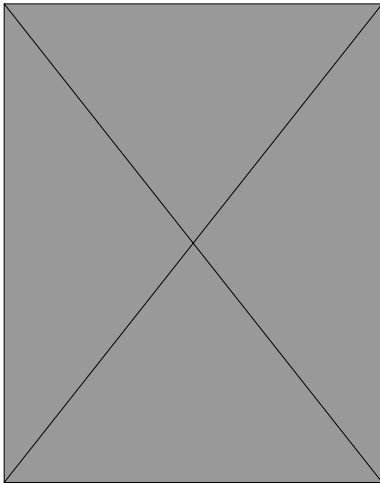
Odłąbną i chyba najbliższą duszy Artysty [kwestią] były prace nad barwą, kompozycją i ornamentem w tkaninie. Pracował więc dla potrzeb wielu fabryk tekstylnych, a swoje koncepcje osobiście sprawdzał w Zakładach Jedwabiu Naturalnego w Milanówku. W wyniku tej współpracy powstały kolekcje ekskluzywnych ubrań z jedwabiu naturalnego oraz kostiumy teatralne i baletowe. Doświadczenia



14.

⁸ Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Teczka akt osobowych Wojciecha Sadleya.

⁹ Muzeum ASP, Akta osobowe Wojciecha Sadleya, sygn. KD 210, „Podanie o urlop”, 11.06.1971; pismo MKiS, 3.07.1972.



15.

zebrane w czasie pracy w Instytucie spożytkował śmiało w swojej kreacji autorskiej. Śledzenie bogatej twórczości Sadleya, poznawanie Jego działalności instytucyjowej czy wreszcie pracy pedagogicznej wzbudzało we mnie coraz większą chęć poznania Go osobiście. Stało się to możliwe, kiedy odkryłem Jego zainteresowanie malarstwem na jedwabiu. Już pierwsze nasze kontakty zaowocowały koncepcją powołania warsztatów plastycznych malowania na tym szlachetnym materiale. Odbyło się przy tej okazji wiele dysput na tematy artystyczne oraz roli tradycji w nowoczesnej sztuce. Odkryłem w Wojciechu wspaniałego człowieka, otwartego na innych ludzi z ich radościami i smutkami, z ich szczęściem i cierpieniem. Każda kolejna rozmowa z Mistrzem daje olbrzymią przyjemność obcowania z kimś wrażliwym, umożliwiającym wymianę poglądów i myśli dotyczących trudnej egzystencji i skomplikowanej filozofii życia w końcu XX wieku.

Wieloletnie już kontakty z profesorem Wojciechem Sadleyem pozwoliły mi, oprócz wspólnej pracy twórczej nad malarstwem na jedwabiu, zrozumieć wiele zasad rządzących światem sztuki¹⁰.

1968–2002: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Malarstwa, Katedra Tkaniny (pracownia prof. Anny Śledziewskiej, zajęcia dydaktyczne w zakresie struktur przestrzennych).

Był kolejno: w latach 1968–1970 nauczycielem zawodu, od 1970 r. adiunktem, od 1973 docentem, od 1983 profesorem nadzwyczajnym, od 1993 profesorem zwyczajnym¹¹. Wspominał:

Od roku 1968 zostałem zaangażowany do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Malarstwa w Katedrze Tkaniny, początkowo jako nauczyciel przedmiotu, a od roku 1969 po przewodzie kwalifikacyjnym, jako adiunkt¹².

W Pracowni Tkaniny – prof. A. Śledziewskiej prowadziłem zajęcia dydaktyczne w zakresie struktur przestrzennych. Były to nowe zagadnienia plastyczne rozwiązań formalnych w przestrzeni z użyciem różnych środków wyrazu¹³.

Według wspomnień Jolanty Owidzkiej, które zanotował Jacek Barszcz, Śledziewska najpierw zaproponowała stanowisko asystenta Owidzkiej. Ta postawiła jednak warunek, że będzie realizować zajęcia według swojego programu – zależało jej na związkach z przemysłem i z architekturą. Śledziewska nie zgodziła się i asystentem został Sadley. Według Owidzkiej Śledziewska bardzo źle go traktowała. Nie było nawet jego nazwiska na tabliczce na drzwiach pracowni. Owidzka wspominała, że dopiero jedna ze studentek, bodajże Gaczyńska, dopisała je na tabliczce pod nazwiskiem Śledziewskiej. W rozmowie z Jackiem Barszczem Sadley na pytanie o współpracę z prof. Śledziewską odpowiedział, że „dobrze mu się współpracowało, miał zawsze dystans do tego, co się dzieje, nie walczył, łagodził konflikty ze studentami, był pomiędzy”.

Na temat Akademii, studiowania, relacji wykładowca–student Wojciech Sadley mówił w 2011 r. w rozmowie z Krystyną Matuszewską:

KM: Czym jest dla Pana dydaktyka artystyczna, zakładająca bezpośredni kontakt ze studentem?

WS: Dydaktyka artystyczna zawsze była czymś szczególnym. Bywali ludzie gotowi żyć skromnie albo nawet w biedzie, byle tylko zajmować się twórczością i nie przyjmować innych prac. Kiedyś każdy miał ambicję być wielkim artystą. Teraz też, tylko wtedy bardziej zdawano sobie sprawę, ile pracy trzeba włożyć. To się zmieniło – wiem, bo słyszę, co młodzi ludzie mówią na ten temat. Dziś szkoła zaczyna wyglądać jak biuro czy urząd. Studenci przychodzą i wychodzą, nie zadając pytań wybiegających poza

¹⁰ Tekst zamieszczony w katalogu wystawy „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Warszawa 1995, s. 15–16.

¹¹ Postępowanie o nadanie tytułu naukowego profesora zwyczajnego rozpoczęto w 1990 r., mianowanie nastąpiło w 1993 r.

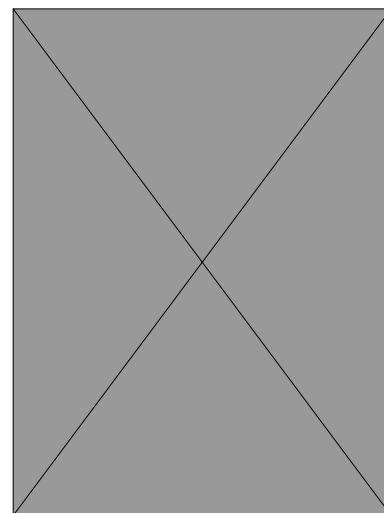
¹² Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.

¹³ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Praca pedagogiczna”, mps, 25.06.1980.

ich projekty. Jeśli jest to możliwe, prowadzę w pracowni, w czasie realizacji, własne wykłady, zachęcam do stawiania pytań. Na szczęście zawsze znajdzie się kilka osób, które przejawiają prawdziwą pasję. [...]

KM: Czy mógłby Pan opowiedzieć jeszcze o swoich wcześniejszych doświadczeniach, związanych z warszawską Pracownią Tkaniny Eksperymentalnej?

WS: Pracownię prowadziłem od lat 60. aż do 2002 roku. Mieliliśmy wielu studentów zagranicznych: z Meksyku, Japonii, Szwecji, Finlandii, Wielkiej Brytanii, Niemiec. Studenci znali moje prace, odwiedzali wystawy, byliśmy bardzo zżyli. Kiedyś przyjechali do mnie Słowacy, ale razem z nimi przyjechała pani z czecosłowackiego komitetu partyjnego, zobaczyła moje prace i powiedziała, że one wpływają bardzo negatywnie na socjalistyczną wizję rzeczywistości. Zabrała ich z powrotem. Ci Słowacy po ukończeniu edukacji zaprosili mnie, abym otworzył ich wystawę w Bratysławie. Pojechałem tam i spędziłem z nimi cudowne chwile. Najpierw był wernisaż, potem chodziliśmy od pracowni do pracowni, oglądając ich prace¹⁴.



16.

1969: adiunkt¹⁵.

Od tego roku Sadley był opiekunem praktyk wakacyjnych w zakresie tkaniny m.in. w Spółdzielni Artystów Plastyków Ład, a w 1970 r. został komendantem studenckich praktyk robotniczych studentów Akademii Sztuk Pięknych w Zakładach Azotowych w Puławach.

1972: docent¹⁶.

1973: kierownik Katedry Specjalizacji Dodatkowej, Pracownia Tkaniny Eksperymentalnej.

Sadley rozpoczął prowadzenie samodzielnych zajęć dydaktycznych dla III, IV i V roku oraz dyplomów specjalizacji dodatkowej w zakresie tkaniny¹⁷.

1975: kierownik Katedry Tkaniny ASP w Warszawie.

1975–1981: prodziekan Wydziału Malarstwa w dwóch kadencjach: 1975–1978 i 1978–1981¹⁸.

O swojej pracy dydaktycznej mówił w rozmowie z Martą Kowalewską:

MK: Jednak część Pańskiego doświadczenia przetrwa dzięki młodym artystom, bo przecież przez wiele lat wyładał Pan na warszawskiej ASP. Co oni wynieśli ze studiów?

WS: Każdy z czym innym przychodzi na studia. Jeden przychodzi z wielką energią i chęcią odniesienia sukcesu. Drugi zaczyna kopiować to, co mu się podoba najbardziej, a jeszcze inny chce być w poprzek wszystkiemu, aby zostać zauważonym, robiąc inaczej niż inni. Każdego trzeba wyprostować według jego drogi, bo każdy ma swoją własną. Nie mogę powiedzieć: rób tak, jak ja robiłem, mogę jedynie dać techniczne wskazówki. Młody człowiek musi znaleźć sposób dotarcia do siebie, do określenia siebie, poprzez wysiłek i mądrość. Moim zadaniem jest otwierać drzwi do ich rozwoju artystycznego, ich drogi twórczej, ich wiary w siebie.

MK: A więc najważniejszą wartością wyniesioną ze studiów jest wiara w siebie?

WS: Wiara i niezależność. Bez wiary w siebie nic się nie da zrobić. To jest warunek w sztuce. A niezależność, bo pomaga poznać siebie, choć zawsze wiele kosztuje. Poznaj siebie i zobacz, jaki to jest smak. Bywa, że człowiek nigdy w życiu nie zgłębia swojego wnętrza. W pewnym momencie odkrywa, że ma sam ze sobą różne rozrachunki, inne, niż mu mówiono w domu. I to bardzo pozytywne! Jego

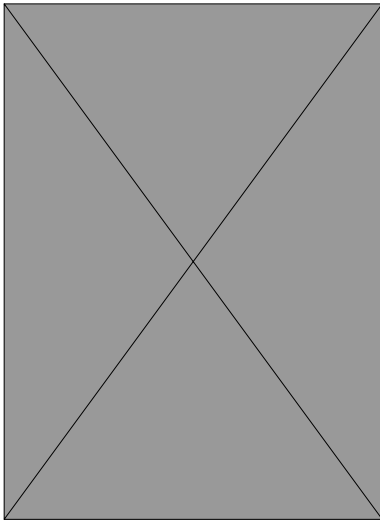
¹⁴ *Porządkowanie wyobraźni...*, s. 48.

¹⁵ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Praca pedagogiczna”, mps, 25.06.1980; „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981.

¹⁶ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.

¹⁷ *Ibidem*; „Praca pedagogiczna”, mps, 25.06.1980; „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981.

¹⁸ W tym czasie dziekanem był Stefan Gierowski.



17.

wartość będzie procentowała. Zacznie się kreować nie w sposób bezcelny, tylko zachwycając sobą. To jest ta wartość. Trzeba stworzyć młodemu człowiekowi namiot bezpieczeństwa, żeby móc przyjąć jego tajemnice.

MK: A jak Pan zachęciłby młodych ludzi do niezbyt dziś popularnej dziedziny sztuki, jaką jest tkanina. Co jest w niej takie niezwykle?

WS: Jeśli masz problemy ze sobą, to zacznij tkąć, a przestaniesz je mieć. Coś takiego się dzieje, że człowiek zaczyna się uspokajać, zaczyna myśleć pozytywnie. Sprawia to ten rytm, niczym w pociągu miarowy stukot kół o szyny – tak jak ciągle powtarzana mantra. Trzeba spokojnie zmierzać do celu, uważając na projekt i realizację. To jest takie niesamowite oderwanie od świata zewnętrznego. Obcując z materią tkacką, przebywam w innej rzeczywistości¹⁹.

1988–1992, a później z przerwami do 1998: kierownik Pracowni Malarstwa na Wydziale Artystyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu²⁰.

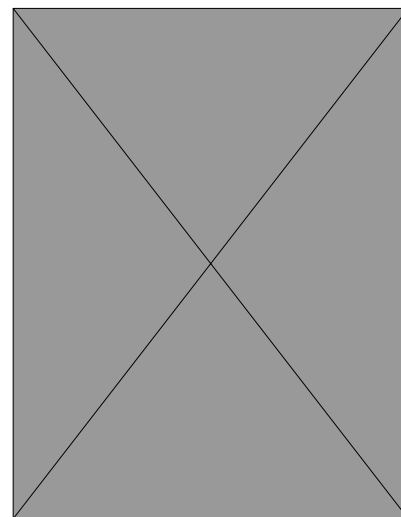
1990: „Recenzja o twórczości artystycznej i pracy dydaktyczno-wychowawczej dla profesora nadzwyczajnego Ryszarda Wojciecha Sadleya w związku z wysunięciem wniosku o przyznanie Mu tytułu naukowego profesora zwyczajnego, 31.05.1990 r.”, napisana przez prof. nadzw. Bolesława Tomaszewicza, PWSSP w Łodzi.

Wojciech Sadley pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa w Katedrze Tkaniny od 1968 r. W pracowni prof. Anny Śledziewskiej prowadził zajęcia dydaktyczne ze studentami. Były to w nowy sposób ujęte zagadnienia plastycznych rozwiązań struktur w przestrzeni z wykorzystaniem różnych środków wyrazu. Był również Wojciech Sadley projektantem w Zakładach Jedwabiu Naturalnego w Milanówku (1954–1955) oraz pracownikiem naukowo-badawczym w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (1959–1967). W 1969 r. Wojciech Sadley otrzymuje w ASP stanowisko adiunkta, a w 1972 r. stopień naukowy docenta (po przeprowadzonych przewodach kwalifikacyjnych). Od 1973 r. prowadzi samodzielne zajęcia dydaktyczne dla studentów III, IV i V r. oraz dyplomy specjalizacji podstawowej i dodatkowej w zakresie tkaniny. Prowadzenie pracowni traktuje bardzo poważnie, wkładając wiele czasu oraz wysiłku w doskonalenie metod nauczania, programy ćwiczeń i realizację. Wojciech Sadley potrafi, co jest cechą dobrego pedagoga, pobudzić studentów do działań i poszukiwań twórczych. Wyniki dydaktyczne ma bardzo pozytywne. W jego pracowni studiują studenci z wielu wydziałów Akademii, jak również stażyści zagraniczni. Do najbardziej twórczych absolwentów wnoszących nowe wartości artystyczne do współczesnej tkaniny polskiej należą niewątpliwie Stanisław Andrzejewski i Dorota Grynczel. Ze stażystów zagranicznych dali się poznać poprzez udział w wystawach tkanin Aliska Lachsen [właśc. Lahusen – JMZ] ze Szwajcarii i Wimer Cay [właśc. Gayle Wimmer – JMZ] z uniwersytetu w Kalifornii. Od początku swej pracy w Akademii Wojciech Sadley nie stronił od pracy społecznej i organizacyjnej na rzecz Uczelni. Był opiekunem praktyk wakacyjnych, komendantem studenckich praktyk robotniczych, kierownikiem Katedry Specjalizacji Dodatkowej. Pełnił też w latach 1975–1981 funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa i kierownika Katedry Tkaniny. W 1982 r. Wojciech Sadley otrzymał stopień naukowy profesora nadzwyczajnego. Od II-go semestru 1988 r. na zaproszenie Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu prowadzi pracownię malarstwa na Wydziale Artystyczno-Pedagogicznym. Równocześnie z pracą dydaktyczną Wojciech Sadley prowadzi intensywną własną działalność twórczą i wystawienniczą. Już w dwa lata po dyplomie (62 r.) bierze udział w bardzo znaczącej imprezie artystycznej, tj. Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie. Do Lozanny dostaje się zresztą kilkakrotnie. Brał udział w ponad stu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Wystaw indywidualnych miał kilkanaście. Jego prace uświetniały Międzynarodowe Biennale Sztuki Dekoracyjnej w São Paulo, Międzynarodowe Triennale Tkaniny w Łodzi. Były wystawiane w licznych ośrodkach kultury polskiej za granicą, w sławnych galeriach, wielu miastach i stolicach świata: Amsterdamie, Berlinie, Budapeszcie, Hawanie, Leningradzie, Londynie,

¹⁹ *Od eksperymentu...*, s. 8.

²⁰ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Praca pedagogiczna”, mps, 25.06.1980. Pracownię malarstwa prowadził od II semestru 1988 r.

Meksyku, Nowym Jorku, Paryżu, Sofii, Tokio, Warszawie, Wiedniu. Nie sposób wymienić wszystkich. O pracach Wojciecha Sadleya i o nim samym można by zebrać pokaźny zbiór pozycji bibliograficznych. Zawsze się o nim pisze z okazji wystaw i umieszcza fotografie prac w prasie, w katalogach, w publikacjach i wydawnictwach fachowych. Dzieje się tak dlatego, że jego prace o wysokich walorach artystycznych są bardzo oryginalne, wyróżniające się pośród innych. Za swe prace otrzymał wiele nagród, wyróżnień i medali w konkursach oraz na wystawach tkaniny. Jest laureatem Nagrody Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia twórcze w dziedzinie tkactwa artystycznego. Jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych: w Warszawie, Łodzi, w Szwecji, Norwegii, Francji, Szwajcarii, Finlandii, Holandii, Danii, w Niemieckiej Republice Federalnej, Związku Radzieckim, w Stanach Zjednoczonych, Meksyku, Japonii, Wielkiej Brytanii i u osób prywatnych. Również w instytucjach użyteczności publicznej, np. w krakowskim hotelu „Holiday”, w Instytucie Włoskim w Warszawie. Na specjalne zamówienie wykonał dla Ojców Jezuitów podstawowy zestaw ornatów i sztandar dla relikwiarza oraz ornat trumienny św. Andrzeja. Twórczość prof. Wojciecha Sadleya da się zaliczyć, szczególnie w początkowym okresie, do dziedziny tkactwa. W tym czasie posługuje się środkami warsztatu tkackiego i technik do niego zbliżonych. Tkactwo w podstawowym znaczeniu tego słowa było pierwszym doświadczeniem. Z tego okresu mamy wspaniałe w kolorze i w kompozycji gobeliny o tytułach: *Oświećm* z 62 r., *Ptak* z 64 r. czy *Przejsie przez Morze Czerwone* z 65 r. Wojciech Sadley jest artystą i twórcą poszukującym. Doświadczenia z innych działań warsztatu plastycznego wykorzystuje do stworzenia indywidualnej, własnej i nowatorskiej techniki kreowania tkaniny. U podstaw wszystkich działań jest malarstwo jako sposób widzenia i myślenia, ale również rysunek, grafika i kompozycja przestrzenna wkraczająca w sferę działań rzeźbiarskich. Nie bez znaczenia jest u niego surowiec jako materiał używany do wyrażania treści dzieła. Jest on zmienny i różnorodny. Nowy materiał podsuwa mu inne, nowe pomysły i rozwiązania. Używa oprócz tradycyjnych surowców, jak wełna, len, szał, również futro, skórę, drzewo, metal, szkło, pióra, korale, płyty skór zwierzęcych, sieci gotowe i specjalnie przez siebie wiązane. W swej pracy wychodzi zawsze od natury, jej budowy, logiki, prostoty. „We wszystkich rzeczach naturalnych i tworzonych interesuje mnie (mówi Sadley) konstrukcja tych rzeczy, jej związki z kodem formy i koloru”. Prof. Wojciech Sadley jest mistrzem, jeśli chodzi o odpowiednie wykorzystanie materiałów i panowanie nad bogactwem środków wyrazu. Dzięki temu mistrzostwu udaje mu się przekazać głębokie treści dotyczące człowieka, jego otoczenia i miejsca w świecie, śladu, światła i „wreszcie jego znaku, który mógłby zamknąć w sobie ideę człowieka”. W jego pracach treścią nieodmiennie, choć nie zawsze bezpośrednio, staje się człowiek. Sadley zafrapowany jest swoim ziemskim bohaterem, jego dawną przeszłością, jego mitem i cielesnością. Stąd prace nazwane: *Ikar*, *Prometeusz*, *Infant*, *Król*, *On*, *Tatuaż*, *Tren*, *Psalmus*, *Anioł*, *Źądło*, *Znak*. Nazwania mówią o źródłach inspiracji, są skrótem myślowym tematu ułatwiającym odczytanie dzieła. Oceniając bardzo wysoko osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne prof. nadzw. Ryszarda Wojciecha Sadleya, w pełni popieram wniosek Rady Wydziału ASP w Warszawie o przyznanie Mu tytułu naukowego profesora zwyczajnego. Łódź, dn. 31.V.1990 r. [odręczny podpis]²¹.



18.

1991: podjęcie pracy w Wyższej Szkole Sztuki Stosowanej w Poznaniu²².

1993: profesor zwyczajny²³.

1993–2001: Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Instytut Sztuk Pięknych na Wydziale Pedagogiki i Wychowania Artystycznego²⁴.

²¹ Z lutego 1990 r. pochodzi recenzja Jerzego Nowosielskiego dla Wojciecha Sadleya jako kandydata do stopnia profesora zwyczajnego (data stempla pocztowego). Dokument znajduje się w archiwum Wojciecha Sadleya.

²² Uczelnia zakończyła działalność w 2006 r., a większość kadry, w tym Sadley, znalazła zatrudnienie na Wydziale Artystycznym Wyższej Szkoły Umiejętności Społecznych w Poznaniu.

²³ W archiwum Wojciecha Sadleya, w rękopisie z zestawieniem stopni napisano: „1992 prof. zw.”.

²⁴ Muzeum ASP, Akta osobowe Wojciecha Sadleya, sygn. KD 210, „Zaświadczenie UWM”, 19.04.2001; pismo Wojciecha Sadleya do ZUS.

Nagrody

Nagrody i odznaczenia państwowe

- 1969: Nagroda Ministra Kultury i Sztuki – za twórczość artystyczną²⁵.
- 1971: Złoty Krzyż Zasługi – za twórczość artystyczną²⁶.
- 1978: Indywidualna Nagroda Ministra Kultury i Sztuki II stopnia – za osiągnięcia dydaktyczno-wychowawcze i artystyczne²⁷.
- 1984: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski – za osiągnięcia dydaktyczne i artystyczne²⁸.
- 1986: Medal Edukacji Narodowej – za osiągnięcia dydaktyczne²⁹.
- 1987: Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia – za twórczość artystyczną³⁰.

Nagrody i wyróżnienia na ASP

- 1979: Nagroda Rektora I stopnia – za szczególne osiągnięcia w pracy dydaktycznej, wychowawczej i społecznej³¹.
- 1979: medal z okazji 75-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie³².
- 1989: Nagroda Rektora I stopnia – za szczególne osiągnięcia w pracy dydaktycznej i wychowawczej³³.

Nagrody i wyróżnienia, w tym za konkretne prace plastyczne

- 1956: II nagroda – Krajowy Olimpijski Konkurs Sztuki (wystawa pokonkursowa „Sport w sztuce”), Warszawa³⁴.
- 1963: Wyróżnienie Ministra Kultury i Sztuki – wystawa sztuki użytkowej „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa³⁵.
- 1966: Srebrny Medal – I Festiwal Sztuk Pięknych, Warszawa³⁶.
- 1970: Nagroda Specjalna – Międzynarodowa Wystawa Exempla '70 (w trakcie Międzynarodowych Targów Rękodzieła), Monachium, RFN³⁷.

²⁵ Nagroda II stopnia wg spisu nagród i wyróżnień złożonego przez Wojciecha Sadleya w Fundacji im. Batorego w 1993 r. (kserokopia w bibliotece Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski). Według wcześniejszego źródła była to nagroda III stopnia – w katalogu wystawy w Zachęcie w 1979 r. pisano: „Laureaci Nagród Państwowych i Ministra Kultury i Sztuki: 1969 – nagroda III stopnia Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia twórcze w dziedzinie tkactwa artystycznego”. W katalogu zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki (1992 r.) też jest nagroda III stopnia.

²⁶ Spis nagród i wyróżnień złożony w Fundacji im. Batorego (CSW Zamek Ujazdowski), 1993.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*. Dyplom Nagrody Rektorskiej I stopnia informuje: „z okazji Dnia Edukacji Narodowej pragnę wyrazić podziękowanie za wzorową i ofiarną pracę w roku akademickim 1988/89. Serdecznie gratuluję uzyskania Nagrody Rektorskiej oraz życzę wielu dalszych sukcesów, Rektor Jan Tarasin, 14.10.1989 r.”.

³⁴ Pierwszej nagrody nie przyznano.

³⁵ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Nagrody i wyróżnienia”, mps.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

- 1973: Złoty Medal na wystawie ogólnopolskiej „Artyści plastycy z kręgu Cepelii”, Warszawa³⁸.
- 1977: Nagroda Specjalna – Międzynarodowy Konkurs Architektoniczno-Plastyczny, Biberach, Monachium, RFN³⁹.
- 1985: Nagroda im. Brata Alberta – za kompozycje monumentalne o treściach chrześcijańskich⁴⁰.
- 1995: Srebrny Medal Triennale Tkaniny Artystycznej – Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź⁴¹.
- 1998: Medal VIII Biennale Sztuki Religijnej „Sacrum 1998”, Gorzów Wielkopolski⁴².

³⁸ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 239.

³⁹ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Nagrody i wyróżnienia”, mps.

⁴⁰ Spis nagród i wyróżnień złożony w Fundacji im. Batorego (CSW Zamek Ujazdowski), 1993; w notce biograficznej w katalogu zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki, 1992, s. 27, ta nagroda jest odnotowana pod datą 1984.

⁴¹ Archiwum Wojciecha Sadleya, „Nagrody i wyróżnienia”, mps.

⁴² *Ibidem*.

Kalendarium działalności artystycznej Wojciecha Sadleya*

J a c e k B a r s z c z

1954–1956: studencka realizacja Wojciecha Sadleya – członek zespołu prof. Bohdana Tadeusza Urbanowicza i Ireny Wilczyńskiej, malującego freski na Nowym Mieście w Warszawie (ul. Freta 3, 12 i 39).

W czasie studiów na Wydziale Architektury Wnętrz Sadley uczył się malarstwa w pracowni prof. Bohdana Urbanowicza, gdzie adiunktem była Irena Wilczyńska. Kiedy w latach 1953–1960 powstawały malowidła ściennie na Starym i Nowym Mieście w Warszawie, zespół prof. Urbanowicza (Irena Wilczyńska oraz studenci: Jan Lorens, Hieronim Soboniak i Wojciech Sadley) pracował przy ul. Freta na Nowym Mieście.

Z udziałem młodego Sadleya malowane były fragmenty przy ul. Freta 3 (róg ul. Długiej) – fresk z dekoracją architektoniczną (i sową od ul. Długiej), przy ul. Freta 12 (na elewacji bocznej, 1954), gdzie głównym motywem stało się malowidło *Murarze Starówki* prof. Bohdana Urbanowicza (sąsiadujące z mniejszymi dekoracjami malarskimi na tej samej ścianie) oraz fragmenty na fasadzie przy ul. Freta 39 (około 1954), przy Rynku Nowego Miasta, gdzie znajduje się polichromia z tondami portretowymi, przedstawiającymi profesorów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Władysława Skoczylasa, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego i Tadeusza Breyera). W rozmowie z autorami Sadley wspominał, że na fasadzie kamienicy przy ul. Freta 39 malował fragmenty z motywami architektonicznymi, umiejscowione poniżej tond portretowych.

W związku z powstającymi na Starym i Nowym Mieście malowidłami ściennymi pojawił się w 1954 r. w tygodniku „Stolica” tekst z zaaranżowaną dyskusją na temat problemu stylowości i zgodności malarstwa dekoracyjnego z epoką, w której powstawały kamieniczki. Podpis pod fotografią wykonaną przez A. Funkiewicza, przedstawiającą widok na ul. Freta, informował: „Ścianę szczytową domu nr 12 przy ul. Freta freskami w stylu malarstwa

* W opisach prac wystawionych, które zawarte są w spisie wystaw w kalendarium, autor tej części książki stosuje zasadę wierności wobec treści dokumentalnego zapisu w danym katalogu, nie uzupełniając w tych miejscach pozostałych informacji o dziełach.

iluzyjnego ozdobił prof. B. Urbanowicz i zespół: art. malarka adiunkt I. Wilczyńska oraz słuchacze Akademii Sztuk Plastycznych Jan Lorens, Hieronim Soboniak i Wojciech Sadley. Fresk największy ma rozmiary 6 na 3,5 m²¹. Nazwisko Wojciecha Sadleya po raz pierwszy zostało podane w druku.

Z upływem lat malowidła na ścianie kamienicy przy ul. Freta 12 uległy zniszczeniu. W 2013 r., kiedy konserwatorka dzieł sztuki Ewa Moroz przystąpiła do odtwarzania malowidła, było ono zachowane zaledwie w trzech procentach. Po dwóch miesiącach mrówczej pracy rekonstrukcja zakończyła się sukcesem, o czym informowała „Gazeta Wyborcza”²².

2.02–15.10.1955: praca w Centralnym Zjednoczeniu Jedwabiu Naturalnego Milanówek w Milanówku na stanowisku projektanta. Namalowana na jedwabiu kompozycja *Szermierze* została uhonorowana w następnym roku drugą nagrodą (pierwszej nie przyznano) w kategorii tkanin w Krajowym Olimpijskim Konkursie Sztuki, zorganizowanym w związku z olimpiadą w Melbourne.

O okolicznościach powstania tej kompozycji Sadley mówił po latach w rozmowie z Wiesławą Wierchowską: „W roku 1954 dostałem zaproszenie do wzięcia udziału w międzynarodowym konkursie olimpijskim. Miała to być tkanina, pracowałem wówczas w Zakładach Jedwabniczych w Milanówku. Pomyślałem więc, że można to namalować na jedwabiu. Powstali *Szermierze*”²³. Pojawia się tu data 1954, która była błędnie powtarzana w niektórych źródłach. W rzeczywistości ten ogólnopolski (a nie międzynarodowy) konkurs został ogłoszony przez PKOl w styczniu 1955 r. i *Szermierzy* namalował Sadley w 1955 r. w Milanówku, gdzie pracował. Artysta potwierdził ten fakt po latach w naszej rozmowie. Ogłoszenie wyników i wystawa pokonkursowa odbyły się w 1956, w roku olimpiady w Melbourne. W sygnaturze, napisanej przez autora na odwrocie (po francusku), widnieje tylko informacja: „*Les escrimeurs, projete et fait par Wojciech Sadley*”. Brakuje tu daty, jednak w katalogu zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki (które *Szermierzy* zakupiło w 1957 r.) przypisano tej kompozycji datę 1956 – prawdopodobnie ze względu na to, że rozstrzygnięcie konkursu i wystawa pokonkursowa odbyły się właśnie wtedy²⁴.

Jedwab *Szermierze* przyniósł dwudziestoczteroletniemu artyście drugą nagrodę, *ex aequo* z *Biegaczami* – tkaniną wykonaną według projektu Tadeusza Brzozowskiego techniką haftu i broszowania przez Marię Bujakową. Był to ważny sukces we wczesnym dorobku Wojciecha Sadleya, a zarazem zapowiedź wspaniałego okresu jego doświadczeń z malarstwem na jedwabiu, choć te późniejsze dzieła dalekie były już w swej formie od zgeometryzowanej stylistyki *Szermierzy*.

17–28.10.1956: „Sport w sztuce” – wystawa pokonkursowa, finał Krajowego Olimpijskiego Konkursu Sztuki (konkurs ogłoszony w styczniu 1955 r., przed igrzyskami olimpijskimi w Melbourne), Pałac Kultury i Nauki, Warszawa.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Szermierze*, 1955, jedwab malowany, 300 × 450 cm.

Ogłaszanie konkursów artystycznych (m.in. w dziedzinie plastyki, poezji) przed igrzyskami olimpijskimi było tradycją jeszcze przedwojenną. Nawiązano do niej po II wojnie światowej,

¹ Jerzy Kuryluk, *O malarstwie iluzyjnym rzecz podstuchana*, „Stolica” 1954, nr 45 (z 7.11), s. 4–5.

² Dariusz Bartoszewicz, *Powrót murarskiej trójki z ulicy Freta*, „Gazeta Stołeczna” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2013, nr 267 (z 16–17.11), s. 6.

³ *Ślady*, rozmowa Wiesławy Wierchowskiej z Wojciechem Sadleyem, w: katalog wystawy „Całuny i Wizerunki – Wojciech Sadley, malarstwo” w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Katowice 2001, s. 20.

⁴ Wiesława Królak, *Katalog zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki. Część 3: Zbiory sztuki – tkanina*, Warszawa 1992, s. 15.

co spotkało się zarówno z głosami poparcia wobec szczytności idei, jak i z głosami krytyki pod adresem wielu spośród zgłaszanych na te konkursy prac. Przykładem może być tekst Donata Czerewacza, zamieszczony w tygodniku „Sportowiec”, interesujący dla nas ze względu na bardzo pochlebną opinię o dziele bohatera naszej książki. Po wstępnych uwagach o niskim poziomie prac plastycznych o tematyce sportowej autor stwierdza: „[...] trzeba gorąco przyklasnąć uzdrawiającej inicjatywie PKOl, który nie zważając na fakt, że w Melbourne nie będzie olimpijskiego konkursu sztuki, ogłosił w styczniu 1955 r. kilka konkursów artystycznych i przeznaczył na to hojną ręką dość znaczne fundusze. [...] Wyniki inicjatywy PKOl oglądać można na wystawie «Sport w sztuce», reprezentującej swe eksponaty w jednej z sal Pałacu Kultury i Nauki”⁵. Czerewacz bardzo nisko ocenia grafikę i rysunek z omawianej wystawy, nieco wyżej – plakaty, kończy zaś następującym akapitem: „A teraz o tym, co na wystawie najlepsze: zaraz przy wejściu na wystawę przykuwa oczy wspaniałe dzieło *Szermierze* Wojciecha Sadleja. Koloryt tkaniny, świetna dynamika barw i ruchu... nie, tego się nie da opisać. Ale nie tylko tkaniny malowane, również wykonane techniką tkacką są naprawdę piękne i warte obejrzenia”⁶.

1958: pierwsze tkaniny w technice własnej.

Według słów Wojciecha Sadleja, które padły w naszej rozmowie, pierwsze tkaniny w technice własnej, zmierzające w stronę tkaniny przestrzennej, artysta wykonywał już w 1958 r.

1959: rozstrzygnięcie konkursu na projekty gobelinów dla Cepelii.

W 1957 r. nadzór artystyczny spółdzielni tkackich w Cepelii został powierzony Hannie Czajkowskiej, uczennicy Eleonory Plutyńskiej, a „panujące poruszenie wpływało na wzmożenie rytmu pokazów tkaniny”⁷. Rozstrzygnięcie konkursu na projekty gobelinów dla Cepelii zbiegło się w czasie z ukończeniem studiów i obroną dyplomu Wojciecha Sadleja na Wydziale Malarstwa.

W swojej książce o polskiej sztuce stosowanej Irena Huml zauważa:

Szersze zainteresowanie artystów współpracą z Cepelią w zakresie gobelinów datuje się od pamiętnego konkursu w roku 1959. Wyłonił on wiele wybitnych projektantów, do których należeli między innymi Jolanta Owidzka i Wojciech Sadley. Ich projekty wniosły nowe widzenie w dość klasycznie pojmowaną uprzednio tkaninę gobelinową. Odchodząc od kompozycji figuralnych, proponowali oni układy najczęściej beztematyczne, zdecydowane w nastroju i konstrukcji kolorystycznej oraz linearnej⁸.

Organizowane były doroczne wystawy i inne okolicznościowe ekspozycje. Jak napisała Irena Huml: „Przyznawane tam nagrody i wyróżnienia tworzą rejestr najlepszych”⁹. Wojciech Sadley otrzymał jedną z takich nagród w 1974 r. W wielu źródłach podkreślany jest fakt, że Cepeliowska tkanina zawdzięczała bardzo wiele Hannie Czajkowskiej, „sprawującej nadzór artystyczny nad całą wytwórczością”¹⁰.

1959: Międzynarodowa Wystawa Sportu, Turyn, Włochy.

Wśród uczestników wystawy byli m.in.: Maria Bujakowa, Anna Kaszteluk, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Wojciech Sadley i Adela Szwaja.

⁵ Donat Czerewacz, *Z paletą na stadiony*, „Sportowiec” 1956, nr 45 (z 7.11), s. 14–15.

⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁷ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 28.

⁸ *Eadem*, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 242.

⁹ *Ibidem*, s. 243.

¹⁰ *Ibidem*.

1960: pierwsze reprodukcje prac Wojciecha Sadleya w publikacjach.

W czasopiśmie „Polska” ukazała się wielobarwna reprodukcja *Szermierzy* Sadleya z podpisem: „Szermierze Wojciecha Sadleja¹¹, obraz na jedwabiu, otrzymał II Nagrodę na Krajowym Olimpijskim Konkursie Sztuki¹².”

2.06.1961: utworzenie Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne w Lozannie w Szwajcarii.

Jak podkreśla Irena Huml, powołanie „[...] wspólnej organizacji, która mogłaby integrować wysiłki czynione w różnych krajach, ułatwiać kontakty¹³”, było faktem bardzo istotnym dla rozwoju współczesnej tkaniny, także polskiej. Na czele CITAM formalnie stał Paul-Henri Jaccard, prezydentem zaś był główny inicjator – Jean Lurçat. Ośrodek zajmował się organizowaniem Biennale, a także miał przygotowywać prezentacje poszczególnych twórców i pokazy problemowe, gromadzić dokumentację, publikować wydawnictwa i utrzymywać łączność z innymi placówkami na całym świecie. „Ekspozycje urządzane w Muzeum Kantonalnym Sztuk Pięknych, jednym z najokazalszych gmachów Lozanny, zyskały sobie światową sławę. Zainaugurowano je 15 czerwca 1962 roku, rozpoczynając przeglądy twórczości tkackiej obudzonej z długotrwałej stagnacji¹⁴ – pisała Irena Huml. Udział polskich artystów w dwóch pierwszych Biennale Tkaniny w Lozannie został przygotowany przez łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa, wyodrębnione 1 stycznia 1960 r. z Muzeum Sztuki w Łodzi. Muzeum Historii Włókiennictwa powołano dzięki inicjatywie Krystyny Kondratiuk, która została jego pierwszym dyrektorem.

Wojciech Sadley wspominał w rozmowie ze mną, że kiedy dowiedział się o zbliżającym się Biennale w Lozannie, wypożyczył sobie anglojęzyczną książkę o tkaninie, gdzie były omówione techniki tkackie. Przez dwa dni studiował tę książkę, a następnie na małej ramie tkackiej przeprowadzał próby z różnymi technikami. Projekt kompozycji *Oświęcim* przekazał do Ministerstwa Kultury i Sztuki, które kwalifikowało i zatwierdzało prace do udziału w lozańskim Biennale¹⁵. Projekt został zaakceptowany, a ponieważ Ministerstwo Kultury i Sztuki zgodziło się finansować przeznaczone na Biennale kosztowne realizacje w dużych formatach, można było zacząć pracę. Jolanta Owidzka wspominała w rozmowie ze mną, że to Krystyna Kondratiuk zdobyła w Ministerstwie fundusze na wykonanie prac na I Biennale. W zamian za to wykonane dzieła stawały się własnością Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi.

Zgłoszony na lozańskie Biennale gobelin *Oświęcim* Wojciecha Sadleya został zrealizowany w Spółdzielni Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego Wanda w Krakowie przy ul. Rękawka 30/32. Centrum tkackie w wytwórni Wanda organizowali w Krakowie w 1945 r. Stefan i Helena Gałkowscy, którzy inspirowali się przedwojenną spółdzielnią Ład, założoną w 1926 r. w Warszawie przez wychowanków warszawskiej ASP¹⁶. Początkowo Gałkowscy byli jedynymi projektantami tkanin wykonywanych w Wandzie. Po 1960 r., dzięki Hannie Czajkowskiej, która sprawowała wówczas kierownictwo artystyczne w tej wytwórni, autorami wykonywanych tam gobelinów stali się także artyści, którzy wkrótce rozslawili polską tkaninę

¹¹ Powracają różnice w pisowni nazwiska artysty. Patrz rozdział *Droga do sztuki* w niniejszej publikacji.

¹² „Polska” 1960, nr 6, s. 8.

¹³ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 29.

¹⁴ *Ibidem*, s. 29.

¹⁵ W naszej rozmowie Sadley wspominał, że projekt był wysyłany do Lozanny, ale później artysta przypomniał sobie, iż projekty do realizacji zatwierdzane były jednak w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie (Irena Huml określiła to jako „Komitety Narodowe”; zob. *eadem*, *Współczesna tkanina...*, s. 36). Informacja o wysyłaniu projektów przez artystów bezpośrednio do Lozanny powtórzona została w rozmowie Marty Kowalewskiej z Sadleyem; zob. *Od eksperymentu...*, s. 5.

¹⁶ Teresa Kuczyńska, *Harmonia piękna i użyteczności*. „Wanda” Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego, Warszawa 1977, s. 14.

na całym świecie, m.in. Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Jolanta Owidzka i Wojciech Sadley. W naszej rozmowie Sadley bardzo ciepło wspominał Czajkowską, mówiąc, że dużo pomagała artystom i bardzo dobrze prowadziła nadzór artystyczny w Cepelii. W czasie pracy nad *Oświęcimiem* jeździła z Sadleyem do Krakowa. Podobne wspomnienie o Czajkowskiej zachowali także inni artyści, m.in. Jolanta Owidzka.

Realizacja gobelinu była finansowana przez Ministerstwo, jednak – jak mówił Sadley w naszej rozmowie – za samą pracę artysta nie otrzymał wynagrodzenia. Pokrywano tylko koszty materiałów, pracy tkaczek w spółdzielni Wanda oraz przejazdów do Krakowa i konsultacji autorskich. Z zachowanego rachunku wiadomo, że „nadzór autorski” trwał od 21 marca do 10 maja 1962 r. Dzięki temu dokumentowi wiemy więc dokładnie, w jakim okresie powstawał *Oświęcim*¹⁷. Sadley opowiadał, że jeździł co kilka dni do Krakowa, gdzie znajdowało się wielkie krosno, na którym można było tkąć wielkoformatowe gobeliny. W czasie dziesięciu pobytów w Krakowie (daty wyjazdów widnieją na wspomnianym rachunku)¹⁸ brał udział w wybieraniu materiału i barwieniu, a później tkął wspólnie z jedną z tkaczek. Opowiadał, że dla zaoszczędzenia pieniędzy spał w pracowni, na stosach wełny leżącej na podłodze. Kiedy zapytałem o nazwiska tkaczek, Sadley odpowiedział, że to były bardzo miłe osoby, „takie jeszcze przedwojenne”. Wspominał, że kierowała nimi pani Walentyna Świda, teściowa rzeźbiarza Bronisława Chromego, „i była jeszcze pani Miła”. Mówił, że również niektóre późniejsze realizacje (np. kompozycje strukturalne z luźno spływającym włóknem) powstawały w Krakowie, przyjeżdżał tam z rysunkiem technicznym oraz wskazówkami co do wykonania.

O swoich pierwszych doświadczeniach z tkaniną i o przygotowaniach do lozańskiego Biennale Sadley opowiadał m.in. w rozmowie z Martą Kowalewską w 2007 r.:

Zaczynałem od tzw. eksperymentów. Po pewnym czasie dostałem wiadomość, że w Lozannie jest organizowane biennale. Aby wziąć w nim udział, należało przygotować projekt. Przeczytałem na Akademii kilka książek, skonstruiowałem z blejtramu ramę i przez pięć dni nauczyłem się różnych technik tkackich. W tych warunkach wszystko, co robiłem, było eksperymentem. Następnie wziąłem się za projekt [...] został przyjęty. Grupa polskich artystów odniosła w Szwajcarii ogromny sukces. Na początku oczywiście nie zostaliśmy zrozumiani przez wszystkich. W czasie trwania II Biennale w Lozannie w 1965 r. francuscy artyści i krytycy mówili: „Ci Polacy to barbarzyńcy, co oni z tą tkaniną zrobili! Skandal”¹⁹.

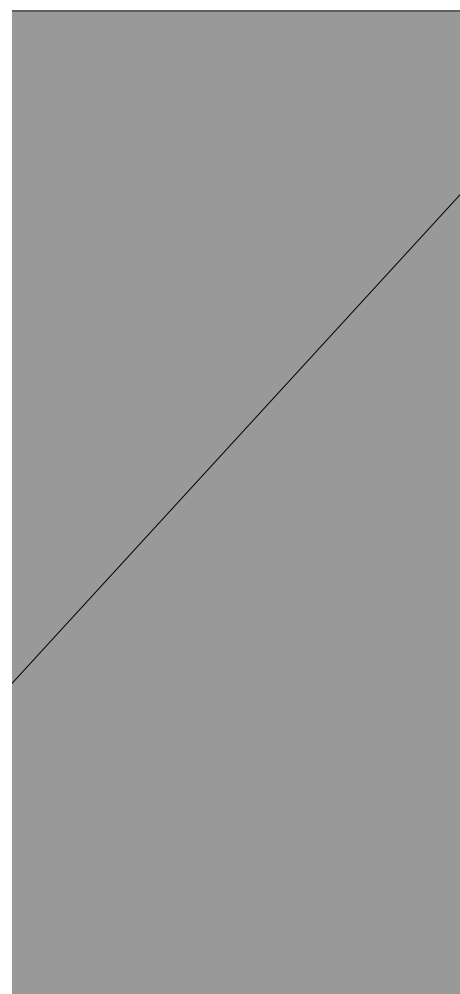
15.06–17.09.1962: 1^{re} Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des Beaux-Arts (Palais de Rumine), Lozanna (Place de la Riponne), Szwajcaria.

Uczestnicy: z Niemiec: Irma Goecke, Fritz Winter; z Austrii: Herbert Boeckl; z Belgii: Anne Bonnet, José Crunelle, Mary Dambiermont, René Guiette, Michel Holyman, Jean Ransy, Edmond

¹⁷ Archiwum Wojciecha Sadleya, Rachunek dla Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi za wyjazdy i koszty poniesione w związku z realizacją gobelinu *Oświęcim* w S.P. Cepelia Wanda w Krakowie, 3.08.1962.

¹⁸ Daty pobytów Sadleya w Krakowie w 1962 r. w związku z realizacją *Oświęcimia*: 21–22.03, 26–28.03, 1–2.04, 5–6.04, 12–13.04, 16–17.04, 24–25.04, 27–28.04, 1–2.05 i 8–10.05.

¹⁹ *Od eksperymentu...*, s. 5.



36. „Express Wieczorny” 1962, nr 185, s. 3

Dubrunfaut i Roger Somville; z Kanady: Krystyna Sadowska, Mariette Rousseau-Vermette; z Francji: Henri Matisse, Henri-Georges Adam, Maurice André, Le Corbusier, L.M. Jullien, Jean Lurçat, Mathieu Matégot, Yves Millecamps, René Perrot, Jean Picart Le Doux, Mario Prassinis, Marc Saint-Saëns, Michel Tourlière, Robert Wogensky; z Wielkiej Brytanii: Hans Tisdall; z Holandii: Jan Bons, Gisèle van der Gracht, Marie van CErle van Gorp; z Węgier: István Bán; z Włoch: Enzo Brunori; z Japonii: Hirozo Murata; z Norwegii: Kåre Jonsborg; z Polski: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Anna Śledziwska; z Portugalii: José de Almada Negreiros, Carlos Botelho, Guilherme Camarinha, Fred Kradolfer, Rogério Ribeiro, Amândio Silva; ze Szwecji: Einar Forseth, Lars Gynning; ze Szwajcarii: Lilly Keller, Claude Loewer, Ch.F. Philippe, Hans Stocker, Denise Voita, z Czechosłowacji: Cyril Bouda, Jiří Fůsek, Antonín Kybal, Vladimír Sychra; z USA: Mark Adams, Jan Yoors. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Oświęcim*, 1962, gobelin, 220 × 548 cm, wyk. spółdzielnia Wanda w Krakowie.

Wśród organizatorów I Biennale w Lozannie byli: przewodniczący i główny inicjator całego przedsięwzięcia Jean Lurçat, dyrektor Association des Intérêts de Lausanne i Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne Paul-Henri Jaccard, komisarz generalny Biennale Pierre Pauli, sekretarz generalny Nelly Luy, sekretarz Michèle Zeller. W Komitecie Organizacyjnym znalazł się także m.in. René Berger, dyrektor-konserwator z Musée des Beaux-Arts w Lozannie.

W katalogu zamieszczono m.in. szkice o historii tkaniny w poszczególnych krajach. O historii polskiej tkaniny opowiadał tekst Krystyny Kondratiuk, zakończony fragmentem o nowej tkaninie polskiej.

Łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa, w związku z udziałem polskich artystów w Biennale, przygotowało także specjalny informator dotyczący historii polskiej tkaniny z tekstem Krystyny Kondratiuk *Les Tissus Polonais Artistiques Contemporains*. Wśród reprodukcji znalazły się fotografie prac m.in.: Anny Śledziwskiej, Ady Kierzkowskiej, Marii Łaszkiwicz, Krystyny Wojtyny-Drouet i Jolanty Owidzkiej.

Sadley nie był na otwarciu I Biennale. W naszej rozmowie mówił, że do Lozanny przyjechał później. W archiwum artysty znajduje się zaproszenie na otwarcie wystawy i na kolację po wernisażu. Zaproszenie to zostało wysłane z Lozanny 8 czerwca, w Warszawie ostemplowano kopertę 12 czerwca. Wernisaż odbył się 15 czerwca.

Relację z Biennale zamieściła na łamach „Projektu” Jolanta Owidzka, zawierając w tym sprawozdaniu m.in. bardzo cenne i mądre uwagi dotyczące ekspozycji i wystawionych dzieł:

Pierwsze Międzynarodowe Biennale Gobelinów pomimo dość rygorystycznych założeń organizatorów dało nam obraz problemu niezwykle złożonego, pełnego wyraźnie zarysowujących się konfliktów i sprzeczności, niepozwalających na proste i jednoznaczne podsumowanie wystawy.

Konflikty, tak zresztą charakterystyczne dla okresów bujnego rozwoju każdej sztuki, stanowiły o wyjątkowej atrakcyjności tej wielkiej międzynarodowej konfrontacji wełnianego malarstwa sześćdziesięciu autorów.

Narzucone regulaminem wielkie rozmiary prac (minimum 12 m²) nadały im rangę analogiczną do malarstwa ściennego, a więc we współczesnym rozumieniu architektury rangę elementu organizującego przestrzeń na równorzędnych prawach z innymi elementami kształtującymi wnętrze. Gościnnie, lecz nie przystosowane do tego celu sale Palais de Rumine w Lozannie wprawiły organizatorów w niemały kłopot. W rezultacie rozmieszczono tkaniny na ścianach i paru ekranach bez jakiegokolwiek pretensji do „ekspozycji”, grupując je w zasadzie krajami. „Czytanie” gobelinów nie zawsze było prawidłowe wobec braku możliwości zsynchronizowania tych zasadniczych elementów, jakimi są światło, sąsiedztwo i stosunek do horyzontu wzroku. Mimo że duży format nie zawsze równoznaczny jest z monumentalnym działaniem, próba oceny prac o tak dużych wymiarach zobowiązuje do określonych kryteriów związanych ze skalą – zarówno do człowieka, jak i do samej materii gobelinu, jej budowy, jej, mówiąc żargonem zawodowym, „chwytu”. Wiąże się to bezpośrednio z zasadniczym, podstawowym kryterium oceny każdego gobelinu, które w wielkim uproszczeniu można by sformułować w pytanie: „czy rzeczywiście to dzieło musiało być utkane?”, czy właśnie tej techniki wykonania, tych środków wyrazu

wymagała koncepcja malarska autora dla uzyskania pełnego brzmienia, bezspornie czystego dźwięku całości? Nie oznacza to bynajmniej zlekceważenia pracy autora, przeciwnie, świadczy o szacunku dla jego poszukiwań, dla żmudnej i kosztownej techniki, której specyfika musi narzucić rygor eliminacji setek własnych koncepcji i szkiców, eliminacji jakże trudnej przy ciągłym narastaniu zjawisk zewnętrznych, stałym rozwoju własnych problemów autonomicznych, osobistych, określających widzenie świata przez artystę. Niemożność uzyskania natychmiastowych rezultatów, pospiesznych rozwiązań i doraźnych odpowiedzi na stale zadawane sobie pytania, nakazuje odrzucenie z góry wszelkiego efekciarstwa, pościgu za krótkotrwałym, dezaktualizującym się wyrazem pracy, która powstaje w wyniku wielkich wysiłków i doświadczeń autora i wykonawcy.

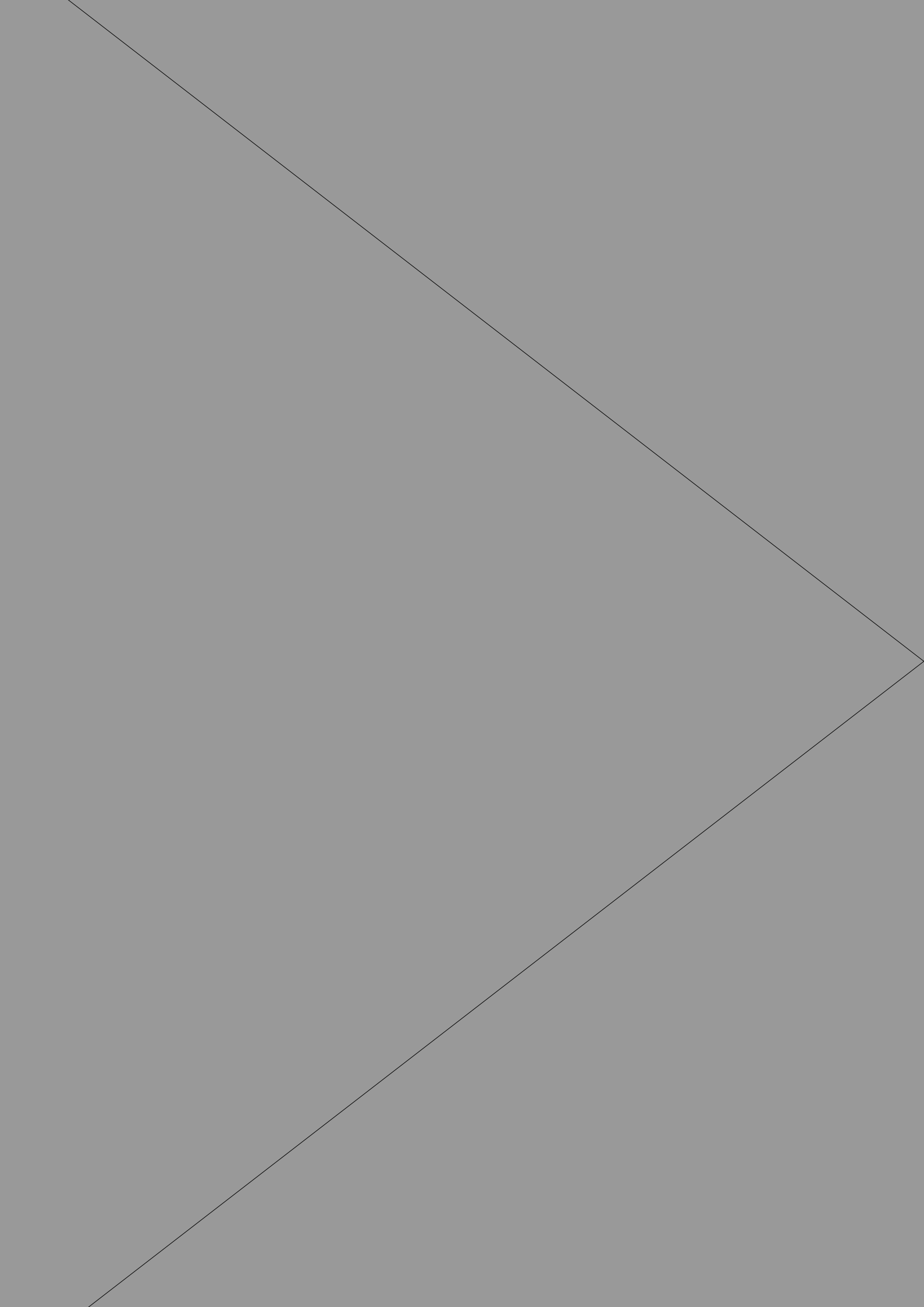
Gdyby wystawione na Biennale gobeliny analizować kolejno według określonych wyżej kryteriów oceny, okazałyby się z pewnością, że nie wszystkie kompozycje wytrzymują skalę swoich wymiarów, a wiele z nich jest obrazem nieporozumienia pomiędzy koncepcją autora a specyfiką warsztatu tkackiego. Tkaniny, w których czuje się położenie olejnej farby, szkicową nonszalancję gwaszu, suchą obojętność grafionu czy cięcie dłuta drzeworytu – wykazują niezbitą błędną drogę poszukiwań niektórych autorów. Tym cenniejsza wydaje się możliwość konfrontacji prac wielu warsztatów wykonawczych i indywidualności twórców [...]. [...] Na tle tych wszystkich rozważań, a przede wszystkim na tle samej Wystawy, reprezentacja Polski odniosła duży sukces. Pokazano prace siedmiu autorów, wśród których zabrakło niestety Haliny [właśc. Heleny – JB] i Stefana Gałkowskich, natomiast wiele wspólnego z grupą naszych gobelinów miała kompozycja *Muzykanci* Krystyny Sadowskiej z Kanady. Pomimo różnych indywidualności poszczególnych twórców, wyraźnie różnych systemów myślenia, widzenia i rozumienia otaczających nas zjawisk, autorzy polscy zaprezentowali jednolity styl, który można by nazwać „szkołą polską”. Charakterystyczne jej cechy polegają na organicznym związaniu koncepcji artystycznej ze sposobem jej wykonania, na twórczym stosunku do warsztatu. Indywidualny „warsztat” w sensie tkackim, a więc różny stopień widoczności osnowy, jej gatunek, grubość, w stosunku do wątku, sposób kładzenia wątku zależny lub niezależny od „budowanych” nim form, wreszcie sam system pracy, oparty na kartonie barwnym, walorowym, linearnym lub swobodnej interpretacji na warsztacie małego szkicu koncepcji malarskiej – te wszystkie różnice tkackiej „kuchni” poszczególnych autorów polskich dały w rezultacie jakiś wspólny mianownik świadomego operowania surowcem, śmiałego wykorzystania wszystkich efektów, jakie daje materia obrazu stworzona z ręcznie przekładanych nici²⁰.

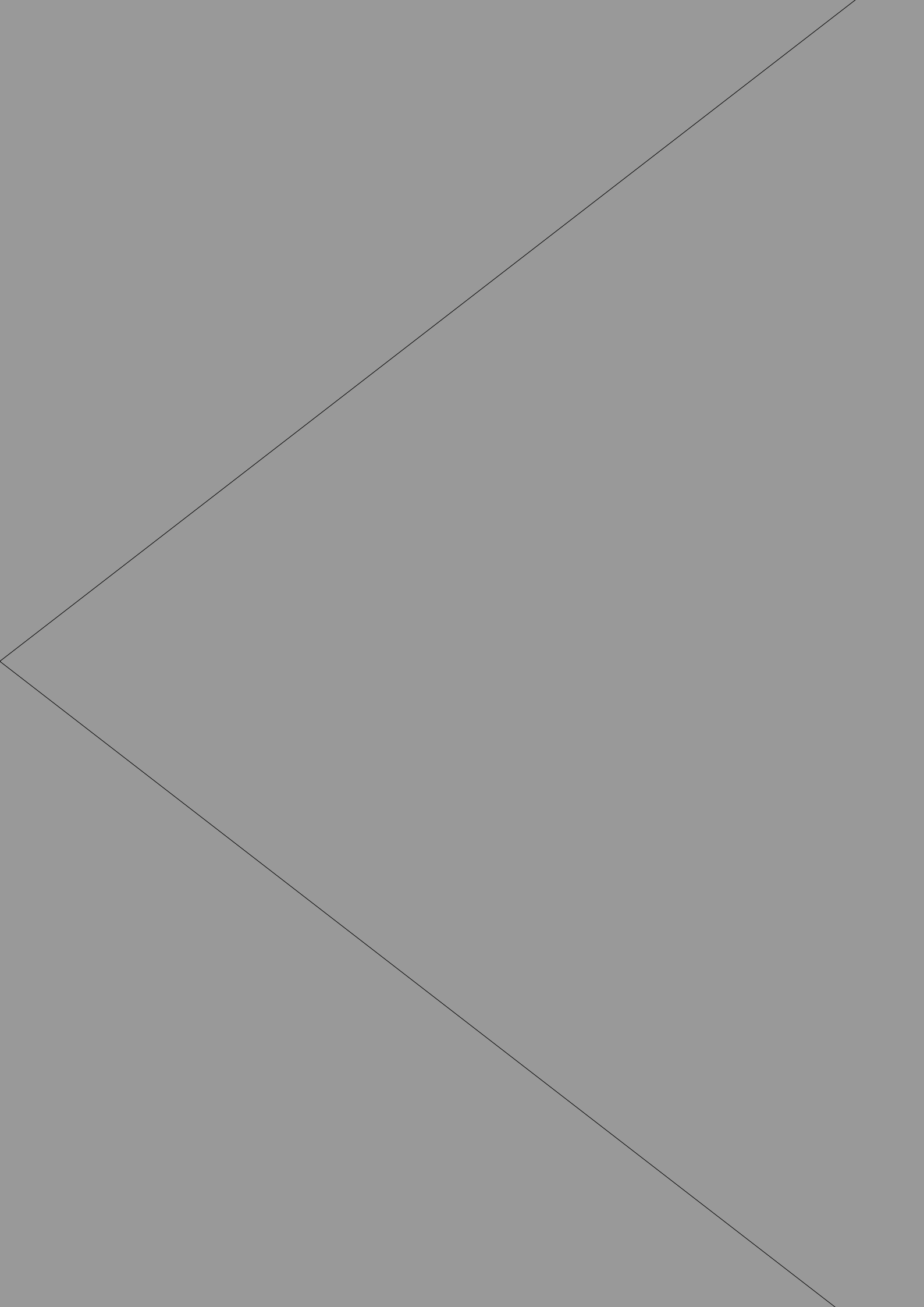
Także w relacji Ireny Huml znalazło się potwierdzenie odrębności polskich tkanin oraz wielkiego sukcesu, odniesionego przez polskich artystów w Lozannie:

Niewątpliwy sukces, jaki odniosła Polska wśród siedemnastu wystawiających państw i sześćdziesięciu autorów, jest z pewnością godzien wnikliwej analizy. Siedmiu artystów, którzy wystawili swoje prace, po uprzedniej akceptacji przez Ośrodek, to: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Anna Śledziwska i dwie osoby dodatkowo – Maria Łaszkiewicz oraz Krystyna Wojtyna (poza katalogiem).

37. „Kulisy” 1962, nr 33, s. 5

²⁰ Jolanta Owidzka, *Po Biennale w Lozannie*, „Projekt” 1962, nr 5, s. 23.





Mimo iż tkaniny polskie nie były powieszone razem, stanowiły odrębny zespół przez swoją wewnętrzną wspólnotę. Odbijały wyraźnie od reszty nie tylko rodzajem tworzywa, lecz także sposobem myślenia ich twórców. Widać więc, że dla wydobycia rodzimych cech działalności artystycznej niekoniecznie trzeba sięgać do form sztuki ludowej. Pewne odrębności tkwiące w psychice artyści wynikające z jego pochodzenia dadzą o sobie znać, jeżeli twórca wypowiada się szczerze i szuka własnego wyrazu. Nieważne są wówczas konwencje, w jakich zamyka się jego działalność, najważniejsze jest, by miał coś w niej do powiedzenia.

Polskie tkaniny zaskoczyły swoją formą, poziomem artystycznym i nowością rozwiązań technicznych. Oto fragment recenzji omawiającej całokształt zagadnień związanych z pierwszym Biennale, zamieszczonej następnego dnia po otwarciu wystawy w „Gazette de Lausanne”. Pod tytułem *Najwyższe osiągnięcie – Polska* recenzent pisze m.in.:

„Udział Polski jest szczególnie interesujący [...]. Tkaniny, które przyjechały z tego kraju, pokazują nam artystów nie tylko mistrzów techniki, ale przede wszystkim pełnych inwencji, odważnie wyrażających swoje koncepcje z pełną swobodą i radością. Są to prace, które sprawiły nam najwięcej niespodzianki i które zmuszają nas do refleksji, że pewne formy sztuki nowoczesnej mogą się bardzo dobrze wyrazić w technikach tkackich”.

Tak zobaczyli i ocenili nas inni. Opinię tę podzielała cała prasa, jak również artyści z innych państw. Świeżość i oryginalność rozwiązań polskich tkanin szczególnie na tle dość tradycyjnie ujmowanego francuskiego gobelinu była bezsporna. Przeciwwstawily one bogactwo faktur wydobytych przez użycie różnej grubości i o różnym skrucie wełny owczej przędzonej przeważnie ręcznie lub nawet puszystego runa (Łaskiewiczowa) czy, jak w innych wypadkach, surowego jedwabiu (Śledziwska) i błyszczącego siatażu oraz sizalowego sznura. Tej konkurencji nie mógł wytrzymać ani używany do tradycyjnego gobelinu, fabrycznie przędzony, cienki, równy wątek, ani stereotypowa bawełniana osnowa, której przeciwstawiono grube, kręcone sznury sizalu. Po obejrzeniu polskich tkanin artyści francuscy zorganizowali konferencję, na której domagali się od swoich technologów zmian w opracowaniu ich projektów. Trudno mówić o siedmiu różnych indywidualnościach twórczych polskich artystów, nie różnicując ich temperamentów. Duża rozpiętość w traktowaniu tkaniny jako sposobu artystycznej wypowiedzi rzuca się w oczy nawet przy najbardziej pobieżnym przeglądzie wystawionych tkanin. Wśród nazwisk są takie, które tę dyscyplinę reprezentują od dawna, jak prof. Śledziwska czy Łaskiewiczowa, i inne, które pojawiły się i wybiły na wystawach ostatnich lat, jak Abakanowicz, Kierzkowska, Owidzka i Wojtyna. Nową zupełnie pozycją na tym odcinku jest twórczość Sadleya, po raz pierwszy demonstrującego swoją tkacką kompozycję²¹.

Omawiając kolejno główne cechy osobowości artystycznych polskich uczestników, Irena Huml napisała o Sadleyu:

I wreszcie pełen dramatycznego napięcia gobelin *Oświęcim* Sadleya. Dramat wyrażony został tutaj przede wszystkim poprzez kolor rozegrany wielością czerwieni, szkiełkowe, rozplywające się jakby sylwetki postaci ludzkich potęgują jeszcze tragiczny nastrój. Trójdzielny, nieregularny podział poziomej tkaniny uzyskuje autor przez rozjaśnienie i zastosowanie niebieskawych szarości w partii wewnętrznej z postaciami. Gobelin odbija od reszty kolorystem, mniej w nim i poszukiwań fakturalnych²².

Czarno-biała reprodukcja *Oświęcimia* zamieszczona została jako jedna z ilustracji do tego tekstu. Po latach Irena Huml wspominała:

Pierwsze spotkanie lozańskie było istną defiladą gobelinu reprezentacyjnego w stylu francuskim. Jako jego wybitni przedstawiciele wystąpili w dużych zespołach obok Francuzów Belgowie, Holendrzy i Portugalczycy. W tym samym klimacie pozostawały mniej liczne prace i z innych krajów, m.in. ze Szwajcarii, Niemiec Zachodnich, krajów skandynawskich i USA. Zakreślały one szeroki krąg wpływów tego stylu uznanego w świecie za przodujący. Wystąpienie naszych artystów na inauguracyjnym Biennale zasygnalizowało opinii światowej pojawienie się nowego nurtu w artystycznej tkaninie. Związano go najściślej z pierwszymi uczestnikami, którymi byli: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley i Anna Śledziwska, należący do oficjalnej lozańskiej reprezentacji.

²¹ Irena Huml, *Polska na Biennale w Lozannie – 1962*, „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 6, s. 55–56.

²² *Ibidem*, s. 57.

Dlatego też znalazły się poza katalogiem prace Marii Łaskiewiczowej i Krystyny Wojtyny-Drouet, uczestniczące jakby dodatkowo, w innym lokalu, nie w salach Muzeum Kantonálnego. Mimo to ich udział powiększył zespół nasz do siedmiu osób, a tym samym i szanse zwrócenia uwagi na Polskę jako ojczyznę nowego typu tkaniny. Prace zaskoczyły bowiem opinię światową, a najbardziej samych organizatorów i gospodarzy. Pisał o tym „na gorąco”, nazajutrz po wernisażu, rekomendując wystawę, czołowy krytyk szwajcarski André Kuenzi. Recenzję zamieszczoną na łamach „Gazette de Lausanne” zatytułował: *Najwyższe osiągnięcie – Polska!* [...] ²³. Kuenzi wielokrotnie zabierał później głos na temat twórczości artystów polskich, stając się podobnie jak Pierre Pauli ich entuzjastą i przyjacielem, a zarazem propagatorem. Specyfika dzieł polskich polegała na uchwyceniu właściwych proporcji między rodzimą tradycją niepozobawioną cech ludowości a aktualnymi tendencjami sztuki profesjonalnej w nurcie międzynarodowym. [...] Dla naszych artystów zaproszenie do udziału w Biennale stało się prawdziwą okazją do „rozwinęcia skrzydeł”. Pobudzała ich wyobraźnię wymagana powierzchnia 12 m², choć również onieśmielała. W okresie powojennym wykonywanie tkanin monumentalnych należało u nas do zupełnej rzadkości. Brak dużych warsztatów, surowca, a wreszcie odbiorcy, rzecz niebagatelna, nie pozwalał myśleć o wielkich realizacjach. Teraz otwierały się szanse i zarazem możliwości wyjścia poza ustalone granice w sensie dosłownym i w przenośni. Z pomocą finansową artystom, którzy mieli wziąć udział w wystawie, dzięki inicjatywie Krystyny Kondratiuk, przyszło Ministerstwo Kultury i Sztuki, przydzielając im stypendia twórcze. Dziś ta pierwsza lozańska kolekcja, powstająca w atmosferze entuzjazmu i pokonywania niezliczonych trudności, stanowi niepowtarzalny dokument przechowywany w zbiorach muzeum łódzkiego.

Entuzjastyczne przyjęcie tkanin pochodzących z Polski wywołało wstrząs wśród wyznawców francuskiego stylu, dla których nie do pomyślenia było użycie grubej wełny, owczego runa, bawełnianych sznurów i innych ekstrawagancji. Pobudziło ono również do twórczości o podobnym charakterze innych artystów poszukujących środków na zerwanie z monotonią i perfekcjonizmem panującym w światowym gobelinarstwie. Dało się to zauważyć najpierw u twórców holenderskich, których prace razem z polskimi znalazły się w rzędzie niekonwencjonalnych propozycji. [...] Odrębność naszych tkanin, o wewnętrznej spójności i pokrewieństwie, obwołana nowym kierunkiem w sztuce, zyskała wówczas po raz pierwszy miano „polskiej szkoły tkaniny”. Odkryli ją obcy, a sami autorzy zrozumieli własną inność na tle lozańskiego pokazu. [...] W miesiąc po zamknięciu 1. Biennale, w październiku 1962 roku otwarto w Paryżu w znanej galerii Dautzenberg, wyspecjalizowanej w tkaninie, indywidualną prezentację gobelinów Magdaleny Abakanowicz²⁴.

W książce o polskiej sztuce stosowanej Irena Huml, nawiązując do pracy Magdaleny Abakanowicz, pisała:

Już w jednej z pierwszych eksperymentalnych prac, zatytułowanej *Kompozycja białych form*, pokazanej na pierwszym Biennale w roku 1962, utkanej po części z gotowych materiałów, gdyż artystka posłużyła się wówczas różnego typu tasiemkami i bawełnianymi sznurami, było coś więcej niż poszukiwania formalne. Czarno-biały „szpaler” niepokoił w najwyższym stopniu, niweczył ustalone tradycją związki tkaniny z malarstwem monumentalnym i sztalugowym oraz płaszczyznowe jej ujmowanie. Zaczątki strukturalnego widzenia występowały też w pracach innych artystów polskich, które znalazły się obok kompozycji Magdaleny Abakanowicz na pamiętnym pierwszym lozańskim Biennale w roku 1962, rozpoczynającym sukcesy tkaniny polskiej. Grubo tkane gobeliny zaszokowały artystów, krytyków, koneserów i marszandów, gdyż eksponowały nie tylko walory kolorystyczne i kompozycyjne, ale przede wszystkim spłotowe i fakturalne. Oprócz Magdaleny Abakanowicz, autorami ich byli: Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Anna Śledziwska i Krystyna Wojtyna-Drouet.

O tej ekspozycji Polaków napisał André Kuenzi w swojej nowej książce: „Wystąpienie polskich artystów tkaczy na I Biennale miało efekt uderzenia powodującego wyłom w wielkiej tradycji tkaniny. Zaskoczyło ono wielu znawców, którzy usiłowali w polskich tkaninach liczyć nitki przypadające na jeden centymetr kwadratowy. Malarze przyzwyczajeni do ściągów gobelinowych powątpiewali w generalny sens Biennale. Dzieło Abakanowicz było dla nich ciosem wymierzonym przeciw tradycyjnemu gobe-

²³ W tym miejscu zamieszczono fragment recenzji, który znalazł się już we wcześniejszym (cytowanym przez nas wyżej) tekście. Zob. *eadem*, *Polska na Biennale...*, s. 55–56.

²⁴ *Eadem*, *Współczesna tkanina...*, s. 30–31.

linowi, dla innych zaś stało się wydarzeniem wystawy. Ci ostatni uznali, że pojawiła się nowa technika dla ucieleśnienia nowej inwencji i poezji” (A. Kuenzi, *La nouvelle tapisserie*, Genève 1973, s. 79). [...] Bogactwo interpretacji okazało się ogromne, mimo iż znaczna część twórców pozostała przy czytelnym, choć rozbudowanej fakturze oraz naturalnych surowcach tkackich, takich jak przede wszystkim wełna, nie zawsze przedziwna. Niektórzy poszli w kierunku większego różnicowania i wyeksponowania wartości fakturalnych, poprzez zastosowanie głębokich reliefów, typowych dla płaskorzeźby. Wykorzystując po nowemu stare sploty, między innymi sumakowe, znane tkaninie ludowej, techniki haftu i aplikacji, a także collage’u, rozszerzali strukturalne możliwości kompozycji tkackich, ujawniali ich wielowarstwowość i dynamikę. W działaniu tym stawali się coraz odważniejsi, coraz bardziej dociekliwi, pogłębiali wartości intelektualne, przesuując punkt ciężkości ze spraw warsztatowych na koncepcyjne, ze spraw tkackich na ogólnoplastyczne. Tkanina stopniowo stawała się coraz bardziej dziełem prezentującym idee²⁵.

W przełomowym dla polskiej tkaniny współczesnej roku 1962 na łamach „Projektu” Danuta Wróblewska podjęła próbę naszkicowania ówczesnej sytuacji w tej dziedzinie twórczości w Polsce, a wśród ilustracji do jej tekstu znalazła się czarno-biała fotografia *Oświęcimia* Sadleya. Wróblewska pisała:

Od połowy lat pięćdziesiątych datuje się [...] wielki rozwój różnych form tkackich i różnej ich stylistyki. Tkanina zaczęła szukać dla siebie miejsca w świecie nowoczesnej sztuki i eksperymentu. Aczkolwiek prymat ilościowy mają dzisiaj na pewno w realizacji tańsze techniki tkackie (wzgląd na wykonawcę i odbiorcę), jak żakard, techniki nicielnicowe, filmdruk, tkanina malowana – kilim i jego forma najbardziej wysmakowana, jaką jest gobelin, znajdują jeszcze godne tradycji realizacje w pracowniach H. i S. Gałkowskich, A. Śledziewskiej, M. Łaskiewiczowej, Z. Kodis-Freyerowej, Z. Butrymowicz, J. Trawińskiej, a z młodszego pokolenia – w ambitnych kartonach J. Owidzkiej, A. Kierzkowskiej, W. Sadleya, M. Abakanowicz.

Jaki jest współczesny typ gobelinu polskiego? Mimo stosunkowo niewielkiej dziś u nas grupy prac tego gatunku pierwszym narzucającym się wrażeniem jest różnorodność i bogactwo autorskich pomysłów. Tradycyjny typ gobelinu figuralnego kontynuują z wielkim smakiem i świetną wiedzą techniczną Gałkowsky, a w Warszawie młoda tkaczka K. Wojtyła-Drouet. Formy pośrednie między czytelnym tematem ilustracyjnym a kompozycją abstrakcyjną, ale z wyczuwalnym zafascynowaniem kształtami natury, reprezentują prace A. Śledziewskiej i J. Trawińskiej. Rygory prostych rytmów kompozycyjnych znajdziemy w tkaninach M. Łaskiewiczowej i ostatnich M. Abakanowicz. Wyobrażenia A. Kierzkowskiej wysuwają na pierwszy plan swobodne, linearne układy w gęście sztuki infantyliżującej. Malarskie napięcia koloru przynoszą zarówno gobeliny Śledziewskiej, Sadleya, jak i Owidzkiej. U Śledziewskiej gamy są spokojne, pogodne, Sadley kolorem dramatyzuje temat tkaniny, prace Owidzkiej odbijają poszukiwania najbardziej subtelnych, abstrakcyjnych kojarzeń i pokrewieństw kolorów.

Nieć tradycji ciągnącą się od przeszłości po współczesność zdradzą nam tkaniny Gałkowskich, prace Śledziewskiej i Łaskiewiczowej. Będzie tu i przywiązanie do zasad starego, szlachetnego warsztatu, typu roślinnej ornamentacji czy rygoru osiowej kompozycji. Ale do tej sumy doświadczeń współczesność dokłada widoczną swobodę kompozycji niezamkniętej, asymetrycznej i malarskiej. Dorzuca też, zwłaszcza u młodych tkaček, eksperymenty techniczne burzące dotychczasowy kodeks zasad gobelinarskich; przykładem chociażby pomysł Abakanowicz operującej grubym ziarnem splotu sznurkowego na osnowie.

Polski gobelin wyróżnia się dzisiaj świeżością pomysłów artystycznych i warsztatowych, korzystnie inspirowane malarstwem – nie ulegając jednak jego prymatowi. Ma to swoje źródło i w powiązaniu artysty z krosnami, nasze tkaczki nie kończą bowiem pracy na kartonie, tkają przeważnie same. A to gwarantuje autentyczność powstającego dzieła. Pan Pierre Pauli, komisarz Pierwszego Międzynarodowego Biennale Gobelinów, wyraził przekonanie, że na następnej wystawie tego typu zobaczymy z pewnością wpływy polskiego gobelinu na artystów innych krajów i że tym samym wystawa spełni swoje zadanie wielkiej międzynarodowej konfrontacji i wymiany myśli autorów całego świata. Opinia ta w najbardziej syntetyczny sposób wyraża uznanie dla sukcesu polskich tkaček.

Podkreślić trzeba z żalem, że rodzące się w ten sposób piękne tkaniny są wynikiem sporadycznych wysiłków i realizacją własnych ambicji twórczych naszych tkaček. Na tkactwo monumentalne nie

mamy w tej chwili prawie żadnego zapotrzebowania społecznego. Mimo że w całym świecie tkacka dekoracja ścienna przeżywa od dłuższego już czasu wspaniały renesans, polska architektura i wnętrzarstwo reprezentacyjne nie interesują się tkaniną – ze szkodą dla jednej, jak i dla drugiej strony²⁶.

Sytuacja tkaniny w Polsce pozostawiała więc nadal wiele do życzenia, choć trzeba przyznać, że sukces polskich artystów w Lozannie stał się wydarzeniem głośnym także w naszym kraju, a ślady tego odnaleźć można nie tylko w czasopismach poświęconych sztuce, ale i w prasie codziennej. „Express Wieczorny” informował:

Sukces polskich artystów na szwajcarskim Biennale Gobelinów (inf. wł.). Wielki sukces na Międzynarodowym Biennale Gobelinów w Lozannie odnieśli polscy plastycy. Krytycy sztuki wśród 61 tkanin nadesłanych z 17 krajów wyróżnili specjalnie sztukę polskich artystów. Warto przy okazji zauważyć, iż na wystawie znajdowały się prace takich sław jak Corbusier i innych.

Sukcesem naszej grupy jest również artykuł recenzenta paryskiego „Le Monde”, który zajął się szczegółowo polską ekspozycją, nadając nawet swej recenzji tytuł *Od francuskich gobelinów do wdzięku i poezji polskiej tkaniny*.

Wystawiającymi na szwajcarskim Biennale byli: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Anna Śledziewska i Krystyna Wojtyna – artyści znani warszawskiej publiczności z wystaw tkanin w Galerii Plastyków na MDM²⁷.

W innym tekście, zatytułowanym *Sukces polskiej tkaniny artystycznej*, nawiązano szerzej do prestiżowej recenzji z „Le Monde”:

Nowa wielka impreza artystyczna o światowym zasięgu zorganizowana została przy Międzynarodowym Ośrodku Dawnego i Współczesnego Tkactwa Artystycznego w Lozannie. Odbywało się tam I „Biennale” Tkaniny Dekoracyjnej, na którym znalazły się prace z 17 krajów.

Polskę reprezentował bardzo ciekawy zestaw gobelinów nowoczesnych, których twórcami są: MAGDALENA ABAKANOWICZ, ADA KIERZKOWSKA, JOLANTA OWIDZKA, WOJCIECH SADLEY, ANNA ŚLEDZIEWSKA.

W znanym dzienniku paryskim „Le Monde” autorka zatytułowała szczegółową część swego sprawozdania z Lozanny: *Francuski styl i polski wdunek*. Dwa podstawowe kierunki zaznaczające się na Biennale reprezentowane są przede wszystkim z jednej strony przez „szkołę francuską”, a z drugiej – przez twórców polskich. Prace artystów francuskich (m.in. Lurçat, Adam, Picart, Le Doux) charakteryzują się gładką fakturą, a praca autora tkaniny ogranicza się głównie do projektowania kartonu, czyli projektu, który zostaje wykonany najczęściej przez rzemieślników znanych ośrodków tkackich w Paryżu i Aubusson. Odmienną tendencję, która uznana zostaje za swego rodzaju rewelację we współczesnym tkactwie – reprezentują artyści polscy. Chodzi im o wzbogacenie faktury, stosowanie różnej grubości nitek, łączenie kontrastowych powierzchni tworzywa. Słowem, ich praca twórcza przejawia się nie tylko przy projektowaniu szkicu tkaniny, ale przede wszystkim przy warsztacie²⁸.

W tekście dla „Le Monde”, na który powoływał się „Express Wieczorny”, Paul-Marie Grand napisała m.in.:

W przeciwieństwie do innych tradycji, gobelin ewoluuje w stronę kobierca. Znaczenie kartonu maleje. Najważniejsza staje się improwizacja, kreatywność twórcy. Splot staje się nieregularny; wełny o różnej grubości i gęstości konsystencji. Często delikatne nici osnowy stają się podstawą dla szorstkich, zagęszczonych wątków. Wynikają z tego smakowite, ale czasami zdarzają się również mniej przekonujące, efekty materii. W tym obszarze artysta jest zwykle bezpośrednim wykonawcą swoich prac, w których może spontanicznie realizować swoją kreatywność. W tej dziedzinie polski zespół pokazał oryginalność i wyrafinowanie. Zajmuje on ostatnie sale wystawy z bardzo pięknym paneau Sadleya, mistrzowskimi wariacjami J. Owidzkiej i M. Abakanowicz, poetyckimi *Drzewami* Śledziewskiej (na

²⁶ Danuta Wróblewska, *Tkactwo monumentalne*, „Projekt” 1962, nr 5, s. 21–22.

²⁷ (grt), *Sukces polskich artystów na szwajcarskim Biennale Gobelinów*, „Express Wieczorny” 1962, nr 185 (z 7.08), s. 3.

²⁸ (bow), *Sukces polskiej tkaniny artystycznej*, „Kulisy. Express Wieczorny” 1962, nr 33 (z 19.08), s. 5.

lewo od wejścia) i poszukiwaniami Łaskiewicz²⁹ (w hallu). Emanuje z tych prac wielki urok i swego rodzaju instynkt kolorystyczny. W fakturze tkanin Ady Kierzkowskiej widoczne są wpływy Arpa³⁰.

Także w innych recenzjach akcentowano fakt, że polskie tkaniny stanowiły pozytywną niespodziankę. W ukazującej się w La Chaux-de-Fonds gazecie „L’Impartial” można było przeczytać:

Dzieła przysłane z Polski są niezwykle zaskoczeniem na Biennale i potwierdzają sensowność konfrontacji, o której wcześniej wspomnieliśmy. Prezentowane dzieła autorstwa Abakanowicz, Owidzkiej, Sadleya są pięknymi przykładami inwencji i wolności twórczej.

Pokazują one także bogactwo różnorodnych technik tkackich, dobrze służących wyrażaniu kompozycji niefiguratywnych.

O ile środki techniczne stosowane w tych tkaninach nie są nowe, na przykład *battages en piqués* – spotykamy je często w tradycyjnym gobelinie francuskim – tutaj widzimy je używane z odwagą i wyjątkową brawurą w wykorzystaniu materiałów: wełny, sznurków, tasiemek, których wybór nigdy nie wydaje się przypadkowy, wręcz przeciwnie, ma uzasadnienie i wynika z najgłębszych potrzeb osiągnięcia potrzebnej ekspresji. Środki te dodają tkaninom wigoru i różnorodności, która doskonale harmonizuje z kształtowaniem form plastycznych, czasem ostrych, czasem pełnych i zwartych, harmonizuje też z powagą i nasyceniem koloru. Mamy tylko jedną uwagę, dotyczącą świadomej zgrzebności, która sprawia, że tkaniny przypominają maty podłogowe. Technika ta wydaje się uzasadniona wtedy, gdy sprzyja kreatywności i unika łatwych efektów materii, dotykalności, a zamiast tego wyraża wartości malarskie, które nie posługują się językiem sztucznie wywołującym emocje³¹.

W duńskim czasopiśmie poświęconym wzornictwu i sztuce użytkowej „Dansk Kunsthandværk” nr 8 z 1962 r. (przysłany Sadleyowi przez Pierre’a Paulego z kartką z odręcznymi życzeniami: „Avec mes bonnes amitiés P. Pauli”) na s. 168–170 ukazał się artykuł o Biennale lozańskim pt. *International udstilling af billedtæpper*. Obok tekstu zamieszczono m.in. czarno-białą reprodukcję *Oświęcimia* Sadleya.

1962: w Katalogu zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki z 1992 r. w notce biograficznej Sadleya wymieniono wystawę indywidualną w Nowym Jorku w 1962 r. – jest to informacja błędna, nie było takiej wystawy.

Ten błąd powtarzany był też w innych źródłach, np. w notce biograficznej zamieszczonej w książce Ireny Huml *Współczesna tkanina polska* („wspólnie z Zofią Butrymowicz, Danutą Eymont-Szarras i Marią Janowską”) i w katalogu wystawy „Tkanina artystyczna w 40-leciu PRL”.

Po I Biennale lozańskim w polskiej prasie zaczęły pojawiać się wzmianki świadczące o coraz większym znaczeniu polskiej tkaniny. W „Expressie Wieczornym” Wacława Kasprzak zamieściła tekst o łódzkim Muzeum Historii Włókiennictwa, nie wahając się użyć słów o wielkiej karierze polskich tkanin, polskiej rewolucji w tej dziedzinie, a także o merkantylnym wymiarze osiągniętego sukcesu:

Ostatnio wielką karierę zrobiły np. polskie gobeliny współczesne na I Biennale Tkanin Współczesnych w Lozannie (Szwajcaria), którego łódzkie Muzeum było współorganizatorem. Dokonały one prawdziwej rewolucji w pojęciach o tkactwie artystycznym. A że polska tkanina współczesna zyskała uznanie, świadczą nie tylko liczne zaproszenia dla jej twórców do wzięcia udziału w wystawach zagranicznych, m.in. w Paryżu, NRF, Holandii, ale i to, że nawiązano ściśle kontakty w sprawie eksportu tego rodzaju

²⁹ W tym miejscu w tekście francuskim wystąpił błąd w nazwisku, jest: „Karskiewicz”, powinno być: „Łaskiewicz”.

³⁰ Paul-Marie Grand, *La première Biennale internationale de la tapisserie: [...] Du style français au charme polonais*, „Le Monde” 1962, nr 5424 (z 27.06), s. 9, tłum. Beata Righesso.

³¹ Claude Loewer, *Première Biennale internationale de la tapisserie: [...] Une surprise: l’envoi de la Pologne*, „L’Impartial” (La Chaux-de-Fonds) 1962, nr z 21.06, s. 11, tłum. Beata Righesso.

dzieł sztuki. Oto np. Szwajcarzy nie wahają się płacić po kilkaset dolarów za 1 metr kwadratowy polskiej tkaniny artystycznej³².

21.01–15.02.1963: „Wystawa sztuki użytkowej” (w cyklu wystaw: „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”), Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa (pl. Małachowskiego 3); wystawa zbiorowa.

Sadley otrzymał jedno z dziesięciu wyróżnień w kategorii „Tkanina”. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Prometeusz*, gobelin, 200 × 300 cm.

„Wystawa sztuki użytkowej” stała się ważnym wydarzeniem, podnoszącym i akcentującym artystyczne znaczenie tej dziedziny polskiej sztuki. W Komisji Kwalifikacyjnej wystawy znalazły się tak znane i cenione osoby jak m.in.: Wojciech Jastrzębowski, Czesław Knothe, Zofia Kodis-Freyerowa, Jan Kurzątkowski i Anna Śledziewska, a w Komitecie Organizacyjnym m.in.: Jan Cybis, Eugeniusz Eibisch, Stefan Gierowski, Tadeusz Kulisiewicz, Stanisław Lorentz. Komisarzem generalnym był Mieczysław Wejman. Głównym projektantem wystawy został Stanisław Zamecznik, a wśród kilku podlegających mu projektantów był m.in. Jan Kosiński, który później współpracował z Zamecznikiem także przy aranżacji indywidualnej wystawy Sadleya w Zachęcie w 1967 r. W katalogu wystawy zamieszczono teksty wstępne Adama Mauersbergera i Tadeusza Błażejowskiego. Jak informował Błażejowski, wystawę zwiedziło około 3000 osób, co uznano za duży sukces. W katalogu – ponieważ był wydany już po wystawie – znalazły się też fragmenty recenzji z gazet i czasopism, m.in. Andrzeja Osęki, Ewy Garzdeckiej i Jerzego Madeyskiego, noty biograficzne oraz spis wystawionych prac, a także czarno-białe fotografie niektórych prac (brak fotografii pracy Sadleya).

O „Wystawie sztuki użytkowej” z 1963 r. napisała w jednej ze swoich książek Irena Huml:

Coraz znaczący stawał się udział nowego typu gobelinu w życiu artystycznym. Mówiły o tym wystawy – sejsmograf wydarzeń i ich wierny kronikarz. Świadczył o tym m.in. ogólnopolski przegląd z 1963 roku w typie dawnych ekspozycji architektury wnętrz i sztuki dekoracyjnej, który nosił nazwę „Wystawa sztuki użytkowej”. Urządzono go w cyklu imprez pod wspólnym hasłem „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL” i eksponowano w Zachęcie. [...] Obok żakardów, kilimów, dywanów wiązanych, tkanin dwuosnowowych, sumaków i tkanin malowanych, pojawiły się ponadto przy niektórych pracach określenia – technika indywidualna lub technika mieszana, co wymownie świadczyło o stosowaniu dowolnych sposobów technicznych, charakterystycznych dla polskiej szkoły tkaniny. Na wystawie zarysowały się różnice w traktowaniu surowca tkackiego, nie mówiąc o typie kompozycji, który uległ znacznym przekształceniom wraz z kolorystyką. Zaczęto też zwracać baczniejszą uwagę na możliwości fakturalne poprzez podkreślanie układów splotowych i właściwości materiałów. Były to rozszerzające się poszukiwania cech odrębnych naszej tkaniny unikatowej. Tego typu twórczość, zdobywająca licznych interpretatorów wśród wszystkich czynnych artystycznie generacji, zmierzała w kierunku wyzwolenia tkaniny z funkcji użytkowych, które nakładano na wzornictwo przemysłowe³³.

Na wystawie przyznano nagrody i wyróżnienia. W kategorii tkanin nagrodę pierwszego stopnia otrzymały Eleonora Plutyńska i Anna Śledziewska, nagrodę drugiego stopnia – Jolanta Owidzka, Lucjan Kintopf i Krystyna Szczepanowska, wyróżnienia zaś – Zofia Butrymowicz, Zofia Czasznicka, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Halina Karpińska-Kintopf, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Stefania Milwiczowa, Wojciech Sadley i Krystyna Wojtyna-Drouet.

³² Wacława Kasprzak, *Biała Fabryka skarbcem włókiennictwa*, „Express Wieczorny” 1963, nr 8 (z 10.01), s. 6.

³³ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 31–32.

1963: pierwszy tekst szerzej omawiający twórczość Wojciecha Sadleya: *Tkactwo Wojciecha Sadleya* pióra Danuty Wróblewskiej, opublikowany w piśmie „Projekt”, nr 3.

Artykuł ten odnosi się do twórczości Sadleya na ówczesnym etapie, sytuując jego dzieła na szerszym tle rozwoju tkaniny. Przekazuje cenne informacje (m.in. w cytatach jego własnych wypowiedzi), dotyczące warsztatu artysty, jego pracy, począwszy od wstępnych szkiców i projektów malarskich aż do ostatecznego kształtu tkaniny. Obok tekstu zamieszczona została reprodukcja gobelinu *Ikar* (1962) wraz ze szkicami i projektami towarzyszącymi powstaniu tego dzieła.

Danuta Wróblewska przez wiele lat była nieocenioną propagatorką twórczości Sadleya. Napisała szereg tekstów, które znaleźć można w katalogach wystaw Sadleya, a także w czasopiśmie. W tym pierwszym tekście pisała:

Jest pewne, że malarstwo spełnia rolę drożdży pobudzających sztukę tkacką – oczywiście malarstwo dobre, śmiałe, autentyczne. Celebrowanie samych tylko umiejętności warsztatowych, chociażby doprowadzonych do perfekcji, grozi zawsze niebezpieczeństwem zasklepienia się w rutynie. Tę przestrożę dawała nam jeszcze niedawno twórczość ŁADU, podobny niepokój budzi stan dzisiejszej, klasycznej już w pewnym sensie, wielkiej tkaniny francuskiej. Żywość myślenia plastycznego i projektanckiego rodzi się ze stałej penetracji kształtu i koloru. Tę prawdę zdaje się instynktownie przyswoili sobie polscy tkacze. Ów czynnik czynnego malarstwa, podbudowany odwagą eksperymentu technicznego, odświeżającym wpływem jeszcze niezamarłej ludowości i koniecznością bezpośredniego kontaktu twórcy z krosnami – przyczynia się do dzisiejszej sławy polskiego tkactwa artystycznego, cenionego nawet przez spadkobierców najlepszych na świecie szkół tkackich.

Przykładem interesującej unii malarstwa z tkaniną mogą być prace Wojciecha Sadleya, mało jeszcze znane szerszemu ogółowi, lecz na pewno godne uwagi. Tkactwo Sadleya rzadko dociera na wystawy i niewiele tylko osób zna ten nurt pracy dalekiej od rynku, osobistej, naładowanej energią i pomysłami. Dla pełnej oceny tej działalności nie wystarczy obejrzenie choćby najskrupulatniejsze któregoś z jego gobelinów – znaczyłyby to tyle, co przeczytanie zakończenia świetnie napisanej książki.

Najbardziej frapujący proces twórczy odbywa się między pierwszą notatką zrobioną ołówkiem a ostatecznym kształtem tkaniny warsztatowej. Zamknięta jest w nim cała droga rozwoju tematu w szkicach, próbach, ćwiczeniach, w grafice i malarstwie małego i większego formatu, które nałożone na siebie w szczytowym momencie doprowadzają do finału wielkiej realizacji. To laboratorium artysty i tory jego myślenia twórczego wydają się szczególnie interesujące.

Sadley jest twórcą skupionym, obdarzonym wielkim poczuciem odpowiedzialności. Podjęcie tematu znaczy u niego pełne oddanie się obranej idei – ten stan trwa długo i przynosi wielodziesiątą plon w różnych technikach. Uchwytne, materialne jeszcze postać Ikar z pierwszych rysunków cyklu traci figuratywność w dalszych; przyjmując z kolei kolor, przeobraża się w grze barw, niknie jako scena mitologiczna – rośnie jako symbol, aby przed przekroczeniem progu formy abstrakcyjnej zsyntetyzować się w ekspresyjną, plastyczną sugestię. W obraz ostatniego kartonu – precyzyjnie zorganizowany, nawet surowy, daleki od nadużywania środków, przejrzysty i wolny od agresji detalu, czego można by się obawiać po tak skrupulatnych pracach przygotowawczych. Ten wielki znak tematu, jaki pozostaje, działa na wyobraźnię widza. Skomponowany, ale nie zamknięty w swojej budowie, swobodnie koresponduje z otoczeniem. A zatem – droga zakończona takim wynikiem była prawidłowa.

Pierwsze stadia pracy odbywają się w sferze imaginacji i instynktu malarskiego, w oderwaniu od warsztatu tkaniny. Artysta szuka najwłaściwszego ujęcia dla przepełniającej go fali pomysłów. Mówi o tym: „Projekt malarski nie notuje nic poza kolorem i kształtem, to mi pozwala zadbać w sposób czysty o kompozycję. Prawa kompozycji plastycznej muszą dominować w tej fazie roboty i myślenie fakturą tkacką mogłoby tu być szkodliwe. Pracując, chcę zmaterializować możliwie najlepiej to, co wiem i czuję, zamknąć w kartonie czy na płótnie kształtujący się świat form i koloru. Muszę go wydobyć i nie poza tym mnie nie interesuje. Cała kuchnia techniczna przychodzi później”. Później – to znaczy przy krosnach, wełnach i farbowaniu, szczególnie kłopotliwym, bo źle u nas z barwnikami i technologią. W tym momencie żywioł malarstwa adaptowany zostaje przez tkackie środki wyrazu, a karton zmienia się w hasło sygnalizujące ogólny zarys pomysłu i kolorystyki. Płaski, swobodny szkic, przechodząc w mięsistą, budowaną grudełkami fakturę, musi zmienić i przetworzyć detale, nie zmieniając klimatu koncepcji. Toteż druga połowa pracy imaginacyjnej odbywa się przy transponowaniu na wełnę, kiedy

projekt się oczyszcza, poddaje rygorom prostych kątów styku nici i zmienia ostry połysk płamy na miękki, matowy ton wełny.

W technice tkackiej Sadley używa gładkiego, czystego splotu gobelinarskiego, przykrywającego zwartą masą wątku nici osnowy. Ujawnia tu wyczuwalny instykt w doborze środków. Tkactwo Sadleya – poza wartościami malarskimi, o których tu wiele – zwraca uwagę właśnie taktem, szacunkiem dla materiału. Nie stosuje nigdy żadnych zszywek, wtrętów obcych warsztatowi, nie wymusza efektów; są to praktyki dosyć gdzie indziej częste i rujnujące jednorodność duktu tkackiego. Bardzo ostrożnie wprowadza do swych doświadczeń nowe tworzywa, badając najpierw ich pokrewieństwa i współżycie z wełną. Stosuje próby ze ścinkami skór owczych, dla celowego kontrastu faktury myśli o wprowadzeniu odmian sznura konopianego, niepokoi go pomysł dania światła w matowość wełny za pomocą jeszcze innego, nietkackiego tworzywa. Ale wszystko to przeprowadza z ogromną ostrożnością i samokontrolą, i jeszcze za wcześnie na ocenę takich właśnie doświadczeń. Faktem jest, że kształt kompozycji i użyty materiał nie działa u niego wbrew prawom warsztatu. Synteza Ikara, powstała w gobelinie z mnogości studiów – to krzyż szarego pionu z jarzącą czerwienią wysokiej, poziomej smugi. W centralnym owalu skrzydła pierzastego plamkami szarości migocze jasna, stworzona przeplotem bieli i białych szarości przestrzeń powietrza. Rysunek stał się spokojny, zmonumentalizowany, choć nie pozbawiony sugestii ruchu. Jedyne śladem ekspresji, resztą literackiego dramatu w tkaninie, jest cynobrowy dźwięk pręgi. Prawem dzieł klasycznie dobrych gobelin nie szkodzi i nie opowiada w sposób natrętny. Jego działanie rozkłada się w czasie i w nim potęguje³⁴.

1963: znakomite przyjęcie polskich artystów na Biennale w Lozannie w 1962 r. początkiem całego pasma wielkich, światowych sukcesów polskiej tkaniny w ciągu kilkunastu następnych lat.

O pierwszych latach „ekspansji” polskiej tkaniny pisała Irena Huml:

Jedną z pierwszych ekspozycji zbiorowych poszerzających ekspansję polskiej myśli plastycznej stanowiła wystawa zatytułowana „Współczesna tkanina polska”. Jej objazdowy charakter potęgował wartości propagandowe, tym bardziej, że inicjatorem imprezy był sam Pierre Pauli, doświadczony marszand i rzeczywisty organizator Biennale. Zafascynowany poznanymi w Lozannie szorstkimi, mięsistymi tkaninami powziął myśl lansowania ich na zachodnim rynku sztuki. Odwiedził wówczas Polskę po raz pierwszy i osobiście wybierał prace, wizytując licznych artystów w ich atelier. Towarzyszył mu w tej podróży wspomniany już krytyk André Kuenzi, który refleksje z wizyty zawarł w książce *La Nouvelle Tapisserie*. Czytamy tam m.in.: „Nie zapomnę nigdy tej podróży do Polski, od jednego odkrycia do drugiego. Wyjechaliśmy oszołomieni, lecz rozentuzjasmowani tą wędrówką. Był rok 1963. Nowoczesna tkanina narodziła się w Europie!”³⁵. Ekspozycję przygotowaną przez Szwajcarów pokazano najpierw w warszawskim Muzeum Narodowym, a w ciągu następnych dwóch lat oglądało ją wiele miast Europy (m.in. Mannheim, Dortmund, Hamburg, Düsseldorf, Kolonia, Eindhoven, Arnhem, St. Gallen). Uzupełniana w miarę dokonywanych zakupów stanowiła wciąż zmieniający się zestaw. Autorami wybranych prac pozostali uczestnicy pierwszego Biennale. Wystawa przyniosła kolejny sukces³⁶.

Autorka podkreślała, jak istotną rolę odegrali w popularyzowaniu polskiej tkaniny Jean Lurçat, Pierre Pauli i André Kuenzi. Pisała:

Polem turniejów w wielkim stylu [o nową tkaninę – JB], z zachowaniem reguł „fair play”, było zasadniczo kilka kolejnych Biennale lozańskich, których obaj patroni, Jean Lurçat i Pierre Pauli, należeli do ludzi nieprzeciętnego formatu. Świadczył o tym choćby ich entuzjastyczny stosunek do nieoczekiwanej przez nich rewolucji w tkaninie, objawionej w Lozannie w sposób żywiołowy. Trzecim z tego grona był André Kuenzi, „nadworny” recenzent imprezy. Jego wnikliwe i obszerne krytyki towarzyszyły kolejnym wystawom, pobudzały do analizy i porównań, bez wątpienia nadawały kierunek znacznej części artykułów, pisanych przez odwiedzających licznie Lozannę dziennikarzy z różnych stron świata.

³⁴ Danuta Wróblewska, *Tkactwo Wojciecha Sadleya*, „Projekt” 1963, nr 3, s. 21–24.

³⁵ W naszej rozmowie Wojciech Sadley powiedział, że z jego dzieł wybierali wtedy tylko gobeliny, ponieważ prace w technice własnej były dla nich jeszcze zbyt śmiałe.

³⁶ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 31.

Dokumentem szczególnej wagi są one dla historii polskiej tkaniny współczesnej. Ukazują bowiem drogę jej sukcesu oraz przyswajanie zdobyczy polskiej szkoły przez nurt międzynarodowy³⁷.

W archiwum Wojciecha Sadleya zachował się list z Galerie Pauli podpisany przez Pierre'a Paulego, datowany: „Lozanna 6 marca 1963 r.”, zapowiadający przyjazd marszanda do Warszawy 13 marca 1963 r.

Jolanta Owidzka wspominała podczas naszej rozmowy amarantową marynarkę Sadleya, która bardzo podobała się Paulemu. Chciał odkupić ją od Sadleya, ale ten nie zgodził się, ponieważ trudno było wtedy kupić w Polsce takie rzeczy. W rozmowie ze mną Sadley powiedział, że tę marynarkę przysłał mu stryj mieszkający w Paryżu. Dodał też, że wtedy takie ubrania były rzadko spotykane i chodził w niej tylko na przyjęcia.

O podróży do Polski, odbytej wspólnie z Pierre'em Paulim, André Kuenzi napisał artykuł, który ukazał się na łamach „Gazette de Lausanne” w wydaniu sobotnio-niedzielnym 20–21 kwietnia 1963 r., pod znamionym tytułem *La Tapisserie de demain est née en Pologne (Tkanina przyszłości narodziła się w Polsce)*. W części zatytułowanej *Od tradycji do awangardy* Kuenzi pisał na gorąco o wrażeniach ze spotkań z polskimi artystami:

Trudno jest dokonać oceny, „bilansu kulturalnego” po zaledwie kilku dniach pobytu w Polsce, tak kraj ten pełen jest bogactw i tak intensywna jest jego aktywność kulturalna. Pewne jest to, że Polska to kraj otwarty na najśmielsze, najbardziej nowoczesne eksperymenty duchowe i techniczne. Wkład polskich artystów we współczesną sztukę jest wyjątkowo efektywny, i to zarówno w dziedzinie teatru, literatury, poezji, jak i malarstwa, sztuki graficznej i tkaniny. Jest to zauważane coraz częściej na Zachodzie i można stwierdzić, że więcej interesujących rzeczy tworzy się dziś w Polsce niż w samym Paryżu. Nie mówiąc już o Teatrze Laboratorium Jerzego³⁸ Grotowskiego, Polska posiada około stu teatrów, powstaje tutaj rocznie około czterystu sześćdziesięciu premier teatralnych. Dürrenmatt jest honorowany na równi z Beckettem i Ionesco. Opera Warszawska jest jedną z najśłynniejszych na świecie: właśnie tam widzieliśmy w wyszukanej inscenizacji *Oedipus Rex* Strawińskiego. Ale to w sztuce tkaniny Polska zdaje się być najbardziej rewolucyjna. Paryż i Aubusson niepokoją się tym – i słusznie. Można z całą pewnością napisać, że tkanina przyszłości tkana jest dzisiaj w Polsce. Widzieliśmy na własne oczy dziesiątki dzieł utkanych – od Warszawy do Łodzi, od Łodzi do Krakowa, od Krakowa do Warszawy... Polska znajduje się na czele „peletonu”.

Streszczenie tego wspaniałego kalejdoskopu do dwóch lub trzech punktów jest niezwykle ograniczające, a nawet kłamliwe: prosimy naszych przyjaciół Polaków o wybaczenie naszych błędów, niedociągnięć, skrótowych ocen i aberracji: zbyt dużo obrazów zachwyciło nasze oczy. Zbyt dużo słów mogłoby przyćmić to wspaniałe braterskie święto duchowe. Obszerne i pretensjonalne komentarze zawsze stają się zasłoną dymną!

Podczas ostatniego Biennale w Lozannie obecność Polaków była wyraźnie zauważona: niezwykle tkaniny Magdaleny Abakanowicz – między innymi – wzbudzą liczne komentarze [...]. Zarówno ze względu na oryginalność techniki, jak i na moc rytmu i piękno zbudowanych form, tkaniny te szybko wzbudziły krytyki i pochwały. W rzeczywistości te szczególne gobeliny przynosiły pytanie, czy wpisują się one w wielką tradycję. Puryści w dziedzinie tkaniny mają rację: przez niektóre ze swych odkryć i przez swą śmiałość Magdalena Abakanowicz oddala się od klasycznych gobelinów... Ale na szczęście jurorzy Biennale zauważyli natychmiast nowatorską stronę i geniusz tych dzieł, wnoszących sporo świeżego oddechu do świata tkaniny, który, z małymi wyjątkami, ogranicza się powoli do roli dekoracyjnej, stereotypów i powtórzeń. Te polskie tkaniny otwierają również olbrzymie możliwości, znacznie rozszerzając skalę możliwości artysty i możliwości tkaniny. Dyrektor Szkoły Sztuki Dekoracyjnej w Aubusson mógł napisać ostatnio w przedmowie katalogu paryskiej wystawy polskiej artystki: „Ta wolność wyrazu w tkaninach Magdaleny Abakanowicz jest bardzo ważna, tym bardziej, że podkreśla i potwierdza wielką wartość plastyczną”.

Znam mało artystów umiejących w tak inteligentny sposób podkreślić piękno materiału i wyrazić jego ekspresyjność. Magdalena Abakanowicz wełną realizuje swoje obrazy, określa swój styl i w pełni się

³⁷ *Ibidem*, s. 33–34.

³⁸ W oryginale błędnie: Jean.

wyraża: nie można być lepszym mistrzem warsztatu, lepiej i z większą pasją i prawdziwością wyrazić swój przekaz.

Sympatyczna artystka przyjęła nas w swojej warszawskiej pracowni. Pracownia skromna, prosty warsztat, wódka 80%. Czego więcej potrzeba dla pobudzenia kreatywności.

„Pani metoda pracy?”

„Moja metoda? Bardzo gruby wątek. Bardzo luźny splot. Zaczynam od modelu, który interpretuję, tkając. Nie podkładam szkicu kartonowego pod tkaninę. Mam tylko w pamięci naszkicowany z grubsza, czarno-biały zarys kompozycji...”

I artystka pokazuje mi kawałek papieru, na którym naszkicowanych jest kilka linii. To wszystko...

„Nie robię nigdy kolorowych projektów. Linia jest moim jedynym przewodnikiem, co pozwala mi oddać wyrazistość tworzywa. Sama doglądam farbowania. W Akademii uczymy się tkaniny i malarstwa. Praktykujemy warsztat. *Cartonnier* francuski nie. Niektórzy *cartonniers* francuscy powiedzieli mi, że chcieliby realizować swoje projekty w Polsce. Wyniki naszego tkactwa i tkanina polska wzbudzają na ogół zainteresowanie, sam pan widzi...”

„To naturalne, ponieważ tworzy pani, wraz z innymi artystami, których znamy z pani kraju, tkaninę przyszłości, poetyczną i monumentalną”.

Od tradycji do awangardy

Tradycja tkaniny w Polsce sięga średniowiecza, ale tkanina jako sztuka rozwijała się dopiero od XVII w. Jednak po pewnym czasie nastąpił jej upadek i przez dziesiątki lat polska tkanina praktycznie nie istniała, przetrwała jedynie w sztuce ludowej. Początek „odnowy” tkaniny przypada na pierwsze 25-lecie XX w. Po II wojnie światowej centrum tkaniny przenosi się z Krakowa do Warszawy, artyści tworzą wówczas niezwykle tkaniny inspirowane tkaninami i kilimami z XVIII w. Akademii i wyższe szkoły sztuk pięknych otwierają się w Warszawie. Eksperymentalne pracownie szkolą artystów zainteresowanych tkaniną, którzy około 1950 r. przyjmują nowe kierunki dzięki poszerzeniu technik i powiewowi nowego ducha, który zawitał nad krosnami.

Od tej chwili pojawiają się nowe doświadczenia i tkanina polska z roku na rok utwierdza swoją pozycję. Mogliśmy zobaczyć licznych artystów wychodzących z atelier tkaniny w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wszyscy oddają w słowach hołd Wielkiej Damie, profesor Eleonorze Plutyńskiej.

W rozległych salach Desy (centrali artystycznej kraju, mieszczącej się w Warszawie), gdzie spotkaliśmy się z licznymi artystami, którzy przybyli, żeby przedstawić nam swoje tkaniny, pani Plutyńska uprzejmie udzieliła nam kilku informacji na temat odrodzenia się tkaniny w Polsce.

„Około 1934 r. zaczęłam studiować z bliską tkacką sztukę ludową wśród chłopstwa. Przywróciłam do łask starą ludową technikę nazywaną splotem podwójnym (fr. *double chaîne*) – która była także używana przez artystów z dawnego Peru. Technika ta dziś już nie jest stosowana w Polsce. Chodzi o podwójny materiał, odwracalny. Żeby wykonać taki materiał, używa się podwójnego splotu wątku w dwóch kolorach. Od chłopów nauczyłam się wykorzystywać naturalne barwniki. Dzięki barwnikom naturalnym tkaniny nabierają szlachetności i wyrafinowania. W Akademii uczę moich studentów różnych technik. Na wsi pracuję, używając techniki podwójnego splotu.

Wielu moich uczniów praktykuje w ten sam sposób. Proszę na przykład zwiedzić atelier «Wystawa tkaniny», w którym tkają trzy młode artystki: Barbara Falkowska, Alicja Francman i Barbara Latocha. Wykonuje się często tkaniny odwracalne, z białej lub brązowej naturalnej wełny, zawsze tkanej ręcznie. Trzeba zobaczyć rezultat!”

Widzieliśmy je w Desie, gdzie pani Plutyńska przedstawiła nam wiele swoich dzieł, bardzo rzetelnie, a zarazem poetycko skomponowanych i zrealizowanych, oraz w innych pracowniach. Nie zapominając o wspaniałej kolekcji tkaniny w Łodzi, która zawiera (między innymi) bardzo piękną serię tkanin dwustronnych z motywami figuratywnymi (stylizowanymi) i abstrakcyjnymi (geometrycznymi). Została nam ona przedstawiona przez dyrektora Muzeum, panią Kondratiuk.

Inną cechą charakterystyczną polskiej tkaniny jest używanie najróżniejszych materiałów, np. w tradycyjnych kilimach artysta używa grubej i umyślnie nieregularnej wełny oraz owczego runa. Te różne materie powodują intensywne „wibrowanie” tkaniny i dają dziełu oryginalność. Naturalny lub sztuczny jedwab, sznurek, wiklina, metalowe łańcuszki, wełna wchodzi w skład tkaniny, tworząc zadziwiający efekt plastyczny. Ale widzieliśmy jeszcze inne doświadczenia: artysta bardzo zręcznie łączy otwory i grubość tkaniny, mimo trudności technicznych realizując zadziwiające „ażurowe” kompozycje z motywami figuratywnymi lub abstrakcyjnymi. Tutaj również duch inicjatywy, wyobraźnia twórcza, wolność wyrazu polskich artystów wydają się niezrównane. Wszędzie, we wszystkich pracowniach, które mogliśmy zwiedzić, ta sama dynamika, ten sam entuzjazm, ten sam duch twórczy. Od tradycji

do awangardy. To wspaniałe, zwłaszcza gdy pomyśli się przez chwilę o niezliczonych trudnościach, które artyści ci muszą pokonać.

Zwiedziliśmy, w siedem dni, imponującą liczbę pracowni malarskich i tkactwa. Niestety nie możemy ich wszystkich wymienić. W Krakowie (oddalonym o godzinę lotu samolotem od Warszawy) uczestniczyliśmy w prawdziwie akrobatycznym i oszałamiającym spektaklu w pracowniach słynnej pary Heleny i Stefana Gałkowskich: wulkaniczna prezentacja astronomicznej liczby tkanin i projektów. Sztuczne ognie, niesamowita magia! Przez ponad trzy godziny kilometry tkanin i gwaszy bez przerwy paradowały przed naszymi oczami; w środku tego wspaniałego przedstawienia, gdy byliśmy na granicy zmęczenia, szklanka wody przywróciła nam siły... Gra ta warta była świeczki: tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich przypominały nam czasami tradycyjną sztukę ludową i przeszłość, a zarazem tych dwoje artystów potrafiło inteligentnie przetransponować tę wiedzę i stworzyć współczesne tkaniny figuratywne, bardzo interesujące z punktu widzenia plastycznego i poetyckiego. A do tego wspaniale „ustrukturyzowane” i posiadające śmiałe zestawienia kolorów, bez zbędnego rozdrobnienia, bez przejść tonalnych lub sztucznych stonowań.

To właśnie jest prawdziwa tkanina. Cała fantazja i poezja artystów wspaniale inkarnuje się na tych ścianach wełny, które powiewają wokół nas. Po przedstawieniu *Tkaniny* pojawił się las rulonów: pełnowymiarowe projekty malowane gwaszem: coś za święto, moi przyjaciele! Można być pod wrażeniem do końca swoich dni! Podziękujemy jeszcze raz profesor A. Śledziewskiej, że otworzyła nam swoją pracownię, w której mogliśmy kontemplować serię tkanin w najbardziej wyrafinowanych barwach i wariantach.

Złożmy przyjacielski ukłon enigmatycznemu Wojciechowi Sadleyowi, u którego przeżyliśmy niezapomniany, przyjacielski wieczór wypełniony tatem, oliwkami, wódką i bon motami. Sadley jest artystą ultrawrażliwym, marzycielem, medytującym, potrafiącym dać nowe życie tkaninie i nadać jej magiczną, hipnotyzującą siłę. Maluje on również serię „współczesnych ikon”, tajemniczych i uderzających, promieniujących duchowością.

Pamiętna pozostanie również wizyta w pracowni Zofii Butrymowicz, innej księżnej tkaniny. Podziwiamy wolność i szczerość wyrazu plastycznego i wrażliwą dyscyplinę kompozycji o głębokim brzmieniu: wszystkie te dzieła poruszają naszą duszę.

Najbardziej wzruszająca wizyta spośród wszystkich: eksperymentalna pracownia na Bielanych w Warszawie. Przyjmuje nas wielka artystka: Maria Łaskiewicz, założycielka i dyrektorka tej pracowni – cudownie, że udostępniła artystom, we własnej willi, swoje warsztaty. Ta niestrudzona artystka poświęciła się ciałem i duszą sprawie tkaniny polskiej. Mimo skończonych osiemdziesięciu lat ma w głowie pełno projektów: tkaniny w ciemnych kolorach i zdecydowanych rytmach są naznaczone wielką szlachetnością.

Trzeba jeszcze wspomnieć o bardzo kordialnym przyjęciu przez poetkę tkaniny o wyjątkowej wyobraźni: Krystynę Wojtynę-Drouet, o ujmujących dziełach Krystyny Szczepanowskiej, Zofii Kodis-Freyer, Ady Kierzkowskiej, Jolanty Owidzkiej, Janiny Trawińskiej i wielu innych renowatorów polskiej tkaniny. Zostawiamy ich na następną podróż³⁹.

Oprócz wyjątkowych osobowości Pierre’a Paulego i André Kuenziego do rozświetlenia polskiej tkaniny w świecie przyczyniło się także wiele osób w Polsce. Po latach Jolanta Owidzka wspominała w rozmowie ze mną, że w 1963 r. Wojciech Wilski, który był dyrektorem Zespołu do Spraw Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, „zorganizował w banku fundusze” związane z wykonaniem tkanin na wystawy do Niemiec i Holandii w 1964 i 1965 r. Pieniądze te były następnie oddawane w miarę sprzedaży prac. Owidzka napisała w jednym ze swoich tekstów, opatrzonym datą 19 maja 1994 r.:

Wracając myślą do czasów rozwoju Polskiej Szkoły Tkactwa lat 60. i 70. w Warszawie, nie sposób pominąć roli, jaką odegrali w niej entuzjaści – organizatorzy wystaw finansowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Był to niewątpliwie dobry czas zainteresowania Polską Sztuką na świecie. Był to również czas wielkich indywidualności wśród animatorów polskiej kultury. Przyczyniło się to do rozwoju wielu talentów, umożliwiając realizację prac i dopingując do

³⁹ André Kuenzi, *La Tapisserie de demain est née en Pologne*, „Gazette de Lausanne” 1963, nr 91 (z 20–21.04), s. 19, tłum. Beata Righesso.

dalszych doświadczeń. Centralną postacią wśród nich, w dziedzinie tkaniny, była dr Krystyna Kondratiuk, dyrektorka i założycielka Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. Redaktor Zofia Jeżewska z Polskiego Radia, która propagowała niestrudzenie wszystkie imprezy związane z polskim tkactwem w kraju i za granicą. Krytycy sztuki o najpoważniejszej randze interesowali się rozwojem prac i indywidualności autorów. Byli wśród nich: Ignacy Witz, Andrzej Osęka, Janusz Bogucki, wreszcie najbliższej zaprzyjaźnione z tkaniną Irena Huml i Danuta Wróblewska. Byli również zaprzyjaźnieni z Warszawską Tkaniną znakomici fotograficy: Marek Holzman, Teresa Żółtowska-Wilczek, Jerzy Sabara, Irena Jarońska. Wszyscy oni tworzyli wspaniałą, przyjacielską atmosferę, dzięki której rozwijał się nowy nurt polskiej sztuki nazwany mianem Polska Szkoła Tkaniny⁴⁰.

Obok tekstu Owidzkiej zamieszczone zostały fotografie osób zasłużonych dla rozwoju polskiej tkaniny wraz z ich wypowiedziami, m.in. Wandy Telakowskiej, twórczyni i wieloletniej dyrektor artystycznej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: „chcąc odrobić zapóźnienia gospodarcze i kulturowe naszego kraju, długo eksploatowanego przez obcych, musimy z tym większą świadomością organizować warunki zapewniające rozwój własnej, narodowej kultury”, oraz prof. Mieczysława Szymańskiego: „Dążyć do myślenia, rozumowania, czucia koncepcjami tkacko-malarskimi, a nie odwrotnie. To nie znaczy, że tzw. malarskość nie daje tkactwu dużo splendoru... zachować jednak tkactwo musi swój specyficzny, autonomiczny charakter, to uchroni przed degeneracją z jednej strony, a nieporozumieniem z drugiej”⁴¹.

16–19.12.1963: pokaz współczesnych polskich tkanin artystycznych w Muzeum Narodowym w Warszawie, prezentacja poprzedzająca wystawy w RFN, Holandii i Szwajcarii.

Wystawiono siedem prac Sadleya: *Ikar I*, 1962, 200 × 300 cm; *Prometeusz*, 1962, 200 × 300 cm; *Ryba*, 1963, 200 × 205 cm; *Salome*, 1963, 200 × 150 cm; *Ikar II*, 1963, 200 × 345 cm; *Psalmus*, 1963, 250 × 560 cm; *Trio*, 1963, 250 × 570 cm.

Z zachowanych relacji Ireny Huml i Danuty Wróblewskiej wiadomo, że zestaw tkanin przygotowany do wyjazdu na wystawy w RFN, Holandii i Szwajcarii wywarł mocne, pozytywne wrażenie na tych, którzy zdążyli obejrzeć w Muzeum Narodowym tę trwającą kilka dni wystawę. Przy okazji recenzji z wystawy tkaniny Okręgu Warszawskiego ZPAP Irena Huml informowała: „[...] kilku artystów warszawskich (M. Abakanowicz, Z. Butrymowicz, K. Drouet, A. Kierzkowska, M. Łaskiewicz i W. Sadley) przygotowywało wielką kolekcję tkanin głównie monumentalnych, które w grudniu 1963 wyjechały na zaproszenie galerii zagranicznych do NRF, Belgii i Holandii po imponującym pokazie w warszawskim Muzeum Narodowym”⁴².

Danuta Wróblewska anonsowała tournée polskich tkanin po krajach Europy Zachodniej na łamach „Projektu”. Tekst zilustrowany został sześcioma czarno-białymi reprodukcjami prac, wśród których znalazła się *Salome* Sadleya. Wróblewska pisała wówczas:

Szczęśliwą konsekwencją sukcesu naszego współczesnego gobelinarstwa na I międzynarodowym Biennale sztuki tkackiej w Lozannie stało się zainteresowanie zachodnich środowisk artystycznych pracami i osobami polskich tkaczy. Dając wyraz owej atmosferze uznania i ciekawości, p. Pierre Pauli, komisarz generalny lozańskie Biennale, zaprosił szóstkę naszych artystów: Marię Łaskiewicz, Zofię Butrymowicz, Krystynę Wojtynę-Drouet, Magdalenę Abakanowicz, Adę Kierzkowską i Wojciecha Sadleya, do pokazu ich sztuki tkackiej za granicą. Dwuletnie tournée, rozpoczęte 24 stycznia wernisażem w muzeum w Mannheimie, obejmie następnie kilkanaście największych muzeów Niemiec, Holandii i Szwajcarii.

⁴⁰ Jolanta Owidzka, *Od początku – Polska Szkoła Tkaniny*, „Text i Textil” 1995, nr 1, s. 3.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Irena Huml, Lech Grabowski, *Wystawa tkaniny i rzeźby Okręgu Warszawskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 3, s. 40.

Przygotowany do wysłania za granicę komplet pięćdziesięciu gobelinów mogliśmy obejrzeć na kilkudniowej ekspozycji w Muzeum Narodowym. Zdumiewająca siła, ekspresja i eksperyment zmaterializowały się w tych 400 metrach kwadratowych wytkanej powierzchni, zamieniając ją niejednokrotnie w pole rozgrywek już nie tylko sensu stricto tkackich, ale malarskich, graficznych, ba, niemal rzeźbiarskich – myślę o przestrzennych starciach grubych faktur wełny. Polskie gobeliny, będące dziełem różnych wyobraźni i temperamentów artystycznych, ilustrują różnorakie problemy tkackie, ale język wypowiedzi mają nieodmiennie współczesny; zachowana jest w nich również autentyczność warsztatowa dzięki własnoręcznemu przeważnie wykonawstwu artystów. Z łatwością identyfikuje się dynamikę układów kompozycyjnych w tkaninach Magdaleny Abakanowicz, ciekawą, wyrafinowaną malarskość u Sadleya, dojrzały, bogaty kolor grubych splotów u Butrymowiczowej, grafizm prac Kierzkowskiej. Równowaga spokojnie budowanych kompozycji Łaskiewiczowej była krańcem chłodniejszej spekulacji artystycznej, natomiast Wojtyła-Drouet broniła w tym gronie tematu żartobliwej narracji figuratywnej. Monumentalna plastyka tkacka pokazała poprzez tę wystawę swoje najlepsze oblicze⁴³.

18.01–12.02.1964⁴⁴: „Les gouaches de Makowski les émaux sur bois de Sadley”, Galerie Alice Pauli, Lozanna (7, avenue de Rumine), Szwajcaria; wystawa złożona z dwóch pokazów indywidualnych: Wojciecha Sadleya i Zbigniewa Makowskiego.

Wystawiono sześć kompozycji Sadleya malowanych temperą na deskach o wymiarach: 41 × 38 cm, 50 × 23 cm, 53 × 33 cm, 34 × 24 cm, 45 × 23 cm i 44 × 24 cm. Na zaproszeniu na wystawę zamieszczono notki biograficzne⁴⁵ Sadleya i Makowskiego oraz teksty o twórczości każdego z nich. Tekst o Sadleyu nie został opatrzony podpisem. Głosił:

Ten młody artysta z Warszawy zdążył już zadziwić mieszkańców Lozanny i wszystkich odwiedzających I Biennale Tkaniny swoimi niezwykle dziełami. Dziś Sadley wystawia po raz pierwszy prace w mniejszych formatach, ale niezrównane pod względem poetyckiej i malarskiej gęstości: tempery na drewnie. Ekspersi będą mogli dyskutować na temat techniki użytej przez Sadleya. Co jest ważne, to rezultat plastyczny uzyskany, gdy duchowość, wrażliwość i emocje malarza wyrażają się w tym tajemniczym szkliwie: wyrafinowane pejzaże, postacie lśniące nimbem złotego światła – wszystkie te sceny i wyszukane poetyckie metamorfozy nikogo nie pozostawią obojętnym.

Ostatnie dzieła Sadleya można określić jako *n o w o c z e s n e i k o n y*. Bezsprzecznie, wobec tych dzieł tętniących, wibrujących szczerością, żarliwością i duchową intensywnością możemy wejść w kontakt z najgłębiej intymnymi zakamarkami duszy. Czy Sadley jest malarzem mistycznym? Jeśli to słowo ma dziś jeszcze sens, to możemy odpowiedzieć twierdząco⁴⁶.

W naszej rozmowie artysta wspominał, że jego prace na tej wystawie to „obrazy na deskach i tak jak w tradycji ikony, gdzie było i złoto, i inne materie, tu też łączyły się różne materie”. Brakuje dokładnego spisu prac artysty, wystawionych wówczas w Galerii Alice Pauli, jednak informacje na ten temat prawdopodobnie zawarte są w trzech dokumentach z archiwum Sadleya, pochodzących z następnego roku: w dowodzie depozytowym wystawionym przez BHZ Desa nr 836/65 z 8 września 1965 r., umowie z Desą z 16 września 1965 r. oraz liście z 7 października 1965 r., zawiadamiającym o sprzedaży prac i odbiorze tych, które nie zostały sprzedane. Z dokumentów tych wynika, że było to sześć kompozycji na deskach o wymiarach: 41 × 38 cm, 50 × 23 cm, 53 × 33 cm, 34 × 24 cm, 45 × 23 cm i 44 × 24 cm. Po wystawie w Galerii Alice Pauli eksponowana była także „tkanina dekoracyjna wiązana biało-czerwonoczarń-oliwkowa” pt. *Królowa* o wymiarach 110 × 80 cm⁴⁷.

⁴³ D.W. [Danuta Wróblewska], *Zagraniczne tournée polskich gobelinów*, „Projekt” 1964, nr 1, s. 46–47.

⁴⁴ W niektórych źródłach pojawiały się błędne daty trwania tej wystawy: 1963 albo 1965.

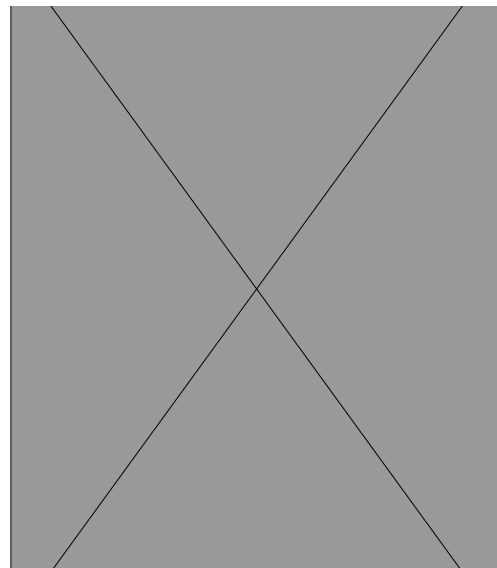
⁴⁵ W notce biograficznej Sadleya błąd o studiach w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie. W rzeczywistości Sadley uczył się muzyki w Lublinie.

⁴⁶ Tłum. Beata Righesso.

⁴⁷ Archiwum Wojciecha Sadleya, umowa z Desą, 16.09.1965.

1964–1965: „Moderne polnische Tapisserie” (objazdowa wystawa polskich tkanin, pokazywana w miastach RFN, Holandii i Szwajcarii): 25.01–23.02.1964: Die Städtische Kunsthalle, Mannheim; 8.03–12.04.1964: Museum am Ostwall, Dortmund; prawdopodobnie pomiędzy kwietniem a lipcem prace wystawiono w Hamburgu i Düsseldorfie; 17.07–6.09.1964: Kunstgebäude. Württembergischen Kunstverein, Stuttgart (Schlossplatz); ...11.1964–10.01.1965: Kunstmuseum (Overstolzenhaus), Kolonia.

W Mannheim i Dortmundzie wystawiało dziewięcioro artystów: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Irma Jasek-Flanczewska, Ada Kierzkowska, Barbara Latocha, Maria Łaskiewicz, Wojciech Sadley, Danuta Eymont-Szarras i Krystyna Wojtyna-Drouet. W tych dwóch miastach wystawiono siedem prac Sadleya (wymienione w katalogu, 1. edycja: Mannheim, 2. edycja: Dortmund): *Ikar I*, 1962, 200 × 300 cm (reprodukcja też w piśmie „Projekt” 1963); *Prometeusz*, 1962, 200 × 300 cm; *Ryba*, 1963, 200 × 205 cm; *Salome*, 1963, 200 × 150 cm (reprodukcja też w piśmie „Projekt” 1964, nr 1); *Ikar II*, 1963, 200 × 345 cm; *Psalmus*, 1963, 250 × 560 cm; *Trio*, 1963, 250 × 570 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Ryszarda Stanisławskiego, noty biograficzne, fotografie portretowe artystów biorących udział w wystawie, czarno-białe reprodukcje niektórych prac (w tym czterech Sadleya: *Ikar I*, *Prometeusz*, *Salome* i *Ikar II*) i spis wystawionych dzieł. Sukcesy polskich tkanin na wystawach w NRF odnotowała polska prasa codzienna. „Express Wieczorny” informował:



39. *Ptak*, detal

Kolekcja polskich tkanin artystycznych tych samych autorów, którzy odnieśli tak wielki sukces na Światowym Biennale Gobelinów w Szwajcarii (w 1962 r.), była już eksponowana w Meinheimie [sic!], Dortmundzie, Stuttgarcie i obecnie została udostępniona publiczności w Kolonii.

W skład ekspozycji wchodzi tkaniny M. Abakanowicz, Z. Butrymowicz, A. Kierzkowskiej, I. Flanczewskiej, B. Latochkiej [właśc. Barbary Latochy – JB], M. Łaskiewiczowej, J. Owidzkiej, D. Szarras, W. Sadleya i K. Wojtyny-Drouet.

Wystawa polskiej tkaniny czynna w [...] Overstolzenhaus w Kolonii uzyskała doskonałą prasę, a obecna na otwarciu ekspozycji p. Ada Kierzkowska udzieliła szeregu wywiadów o twórczości swych koleżanek i kolegów oraz własnej.

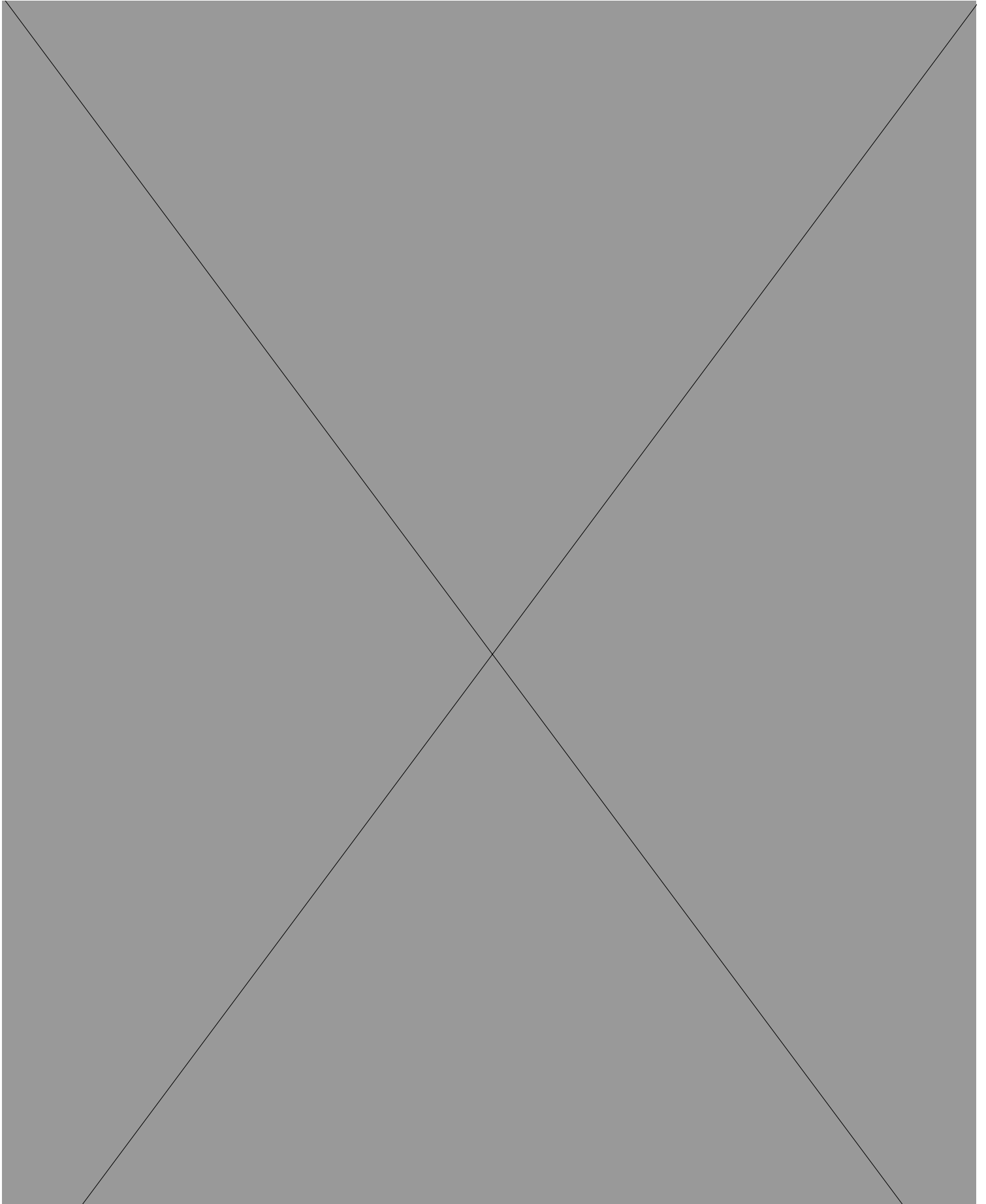
Polskie tkaniny, po zamknięciu wystawy w Kolonii, zostaną przewiezione do Eindhoven i Arnhem w Holandii⁴⁸.

„Życie Warszawy” donosiło:

W Kolonii otwarto wielką wystawę gobelinów polskich, na której prezentowane są prace 10 naszych twórców (A. Kierzkowska, M. Abakanowicz, Z. Butrymowicz, I. Jacek-Franczewska [właśc. Jasek-Flanczewska – JB], M. Łaskiewicz [właśc. Łaskiewicz – JB], B. Latocha [właśc. Latocha – JB], J. Owidzka, D. Szarras, K. Wojtyna-Drouet i jedyny w tym gronie mężczyzna – W. Sadley). Wystawa ta była dotychczas eksponowana w Mannheim, Dortmundzie, Hamburgu i Sztutgarcie, ciesząc się wszędzie dużym zainteresowaniem i zbierając pochwały krytyki. W Kolonii gobeliny polskie wystawione będą do stycznia, a następnie ekspozycja powędruje do Szwajcarii i Holandii⁴⁹.

⁴⁸ (grt), *Sukcesy polskiej tkaniny w NRF*, „Express Wieczorny” 1964, nr 303 (z 18.12), s. 3.

⁴⁹ *Polonica za granicą*, „Życie Warszawy” 1964, nr 312 (z 30.12), s. 5.



O pierwszych objazdowych wystawach polskich tkanin w RFN, Szwajcarii i Holandii tak pisała z perspektywy kilkunastu lat Irena Huml:

Do utrwalenia sukcesów lozańskich na międzynarodowym rynku sztuki przyczyniło się odważne wyjście polskich artystów z pracami z naszych sal wystawowych poza granice kraju. Dokonywało się to kilkoma drogami. Jedną z nich wiodła poprzez pokazy grupowe, organizowane przez obcych marszałków lub zagraniczne muzea, eksponujące kolekcje współczesnych tkanin pochodzących z Polski. Do takich należał na przykład pierwszy wielki pokaz połączony ze sprzedażą, zorganizowany przez Pierre'a Paulego, wieloletniego komisarza lozańskiego Biennale. Wybrane przez niego tkaniny: Magdaleny Abakanowicz, Zofii Butrymowicz, Ady Kierzkowskiej, Marii Łaskiewicz, Jolanty Owidzkiej i Wojciecha Sadleya, prezentowane były w latach 1963–64⁵⁰ w galeriach i muzeach: Mannheimu, Dortmundu, Hamburga, Düsseldorfu, Kolonii, Eindhoven, Arnhem i Sankt Gallen, a wiele z nich zostało zakupionych do zbiorów państwowych i prywatnych. Na podobnych zasadach Desa zorganizowała wiele innych wystaw w ciągu następnych lat. [...] Udział naszych artystów w wystawach tkanin za granicą wzrastał z roku na rok. Pomijając bardzo liczne zwykle reprezentacje polskich tkanin na lozańskich Biennale, Polacy bywali zapraszani do udziału w ważnych imprezach organizowanych przez muzea o programie awangardowym, między innymi w Amsterdamie, Nowym Jorku czy Madrycie⁵¹.

24.03–14.04.1964: „Wystawa gobelinów Zofii Butrymowicz, Danuty Eymont-Szarras, Marii Janowskiej, Wojciecha Sadleya”, Kordegarda, Warszawa (Krakowskie Przedmieście 15/17).

Pokazano trzy prace Sadleya: *Gobelin*, 250 × 280 cm, wyk. spółdzielnia Wanda, Kraków; *Gobelin*, 200 × 150 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Szaty króla*⁵², technika własna, 250 × 100 cm.

W zamieszczonej w „Przeglądzie Artystycznym” recenzji z wystawy w Kordegardzie Irena Huml zwróciła uwagę na pierwszą pokazaną tam pracę Sadleya w technice własnej. Nie był to już gobelin zrealizowany w spółdzielni Wanda w Krakowie, ale praca powstała całkowicie w pracowni artysty, niemająca prawie nic wspólnego z gobelinem, chociaż – mimo pierwszych wątpliwości recenzentki – niewątpliwie pozostająca tkaniną: nową, niekonwencjonalną, otwierającą nowe możliwości dzieła opartego na przeplocie, choć był to przeplot realizowany zupełnie inaczej. Zamiast techniki gobelinowej pojawiła się własna technika przeplotów, narastających w kolejnych pracach na swoistym „ruszcie”, który stanowiły najczęściej sieci, a dowiązywane sznurki, nici, dzwonki, elementy drewniane, metalowe czy fragmenty innych materii opadały zwykle swobodnie, tworząc kompozycje często ażurowe i poddane delikatnym zmianom w układzie przestrzennym. Według słów Sadleya z naszej rozmowy tkaniny przestrzenne w technice własnej artysta realizował w swojej pracowni już od 1958 r., jednak początkowo próby wystawiania ich napotykały opór wystawców, którzy uznawali, że są to kompozycje zbyt śmiałe w swoim radykalnym zerwaniu z konwencjonalną tkaniną i jej prawidłami.

Irena Huml pisała we wspomnianej recenzji:

Marcowa wystawa gobelinów w Kordegardzie to jakby mała wizytówka twórczości naszych artystów tkaczy, których sukcesy krajowe, a głównie zagraniczne znane są dziś szerokiej opinii publicznej.

Czterooosobowa grupa artystów, których od szeregu lat łączy wspólne miejsce pracy, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, pokazała tu swoją twórczość indywidualną – nowe propozycje potraktowania tkanin artystycznych. W grupie tej znaleźli się: Zofia Butrymowicz, Danuta Szarras, Maria Janowska i Wojciech Sadley.

Nazwisko Sadleya łączy się najściślej z sukcesem polskiej tkaniny monumentalnej na I Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie (1962) i przełomem, jakim stał się ów sukces dla tej dziedziny

⁵⁰ W rzeczywistości wystawy te odbyły się w latach 1964–1965.

⁵¹ Irena Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 216–219.

⁵² Kompozycja występująca później w innych miejscach zwykle pod tytułem *Król*.

twórczości w naszym kraju. Tym razem również artysta zaskoczył i zaszokował nową koncepcją jednej ze swych prac. Trudno określić ją nawet mianem tkaniny. *Szaty króla* zostały wykonane, według określenia samego autora, techniką własną. Pęki szkarłatnych sznurków bawełnianych z powiązanymi na końcach węzłkami występują z płaszczyzny tła, wtopione zaś w siatkowe tło złote dzwoneczki robią zupełnie nieprzeciętne wrażenie, przywodząc na myśl egzotyczne dekoracje. [...]

Ta miniaturowa wystawa jest echem wielkiej ekspozycji polskiej tkaniny współczesnej, objeżdżającej obecnie Europę Zachodnią. Jest ona jakby dalszym krokiem świadczącym o żywotności i niewyczerpanej inwencji naszych artystów, pochłoniętych tworzeniem nowego polskiego tkactwa artystycznego⁵³.

Tekst Ireny Huml został zilustrowany czterema czarno-białymi reprodukcjami prac czwórki artystów, a wśród tych reprodukcji znalazło się także miejsce dla – szokujących wówczas – *Szat króla*.

O wystawie w Kordegardzie pisał także Ignacy Witz:

W Kordegardzie MKiS wystawa gobelinów: Zofii Butrymowicz, Danuty Eymont-Szarras, Marii Janowskiej, Wojciecha Sadleya. I znowu ilustracja tego, że nasza sztuka w ostatnich latach poddana została licznym przekształceniom. I znowu ilustracja tego, że pewne tradycyjne formy, pewne sprawdzone sposoby, pewna technologia, pewne przywiązanie do określonych wymogów rzemiosła coraz bardziej stają się przeszłością. Wystawa czwórki tkaczy jest bowiem w dużej mierze pochwałą eksperymentu, jest czymś, co potwierdza, iż poszukiwanie bywa sposobnością pobudzania wizji, inwencji nowego pojmowania funkcji artystycznego przedmiotu. Za każdym razem, gdy są wystawiane nowe tkaniny polskie, zaskakują nas one, zaskakują swym dążeniem do unikania konwencji, do prób z niepraktykowanym dotychczas tworzywem, chęcią kojarzenia do niedawna niekojarzonych z sobą materiałów. Cóż z tego, że to, co nazywa się tu „gobelinem”, nie jest w zasadzie „gobelinem” rozumianym tradycyjnie. Trud artystyczny nie jest sposobem sprawdzania pojęć i terminów.

Powaga tego przekazu, żywość, zmysł kolorystyczny Butrymowiczowej, odwaga Sadleya, wdzięk Danuty Eymont-Szarras, poszukiwania Janowskiej, służą w zasadzie jednemu celowi, uczynienia z tkaniny, z „gobelinu” autentycznego środka artystycznej wypowiedzi i nie mniej autentycznego, nowoczesnego, użytkowego, dekoracyjnego „przedmiotu”⁵⁴.

Na tej samej stronie „Życia Warszawy” autor podpisany (k) informował o wystawie, w której Sadley nie wziął udziału, choć – jak sugerowali niektórzy spośród obserwatorów życia artystycznego – powinien:

220 autorów z Warszawy, Krakowa, Łodzi, Wrocławia, Sopotu i Zakopanego prezentuje swoje prace na Ogólnopolskiej Wystawie Tkaniny, Ceramiki i Szkła, której wernisaż odbędzie się 10 bm. o godz. 18 w salach „Zachęty”.

Wystawa ta będzie przeglądem dorobku ostatnich lat w zakresie sztuki stosowanej, która przeżywa w naszym kraju swój ogromny rozkwit. Ogółem ekspozycja w „Zachęcie” prezentować będzie 500 prac⁵⁵.

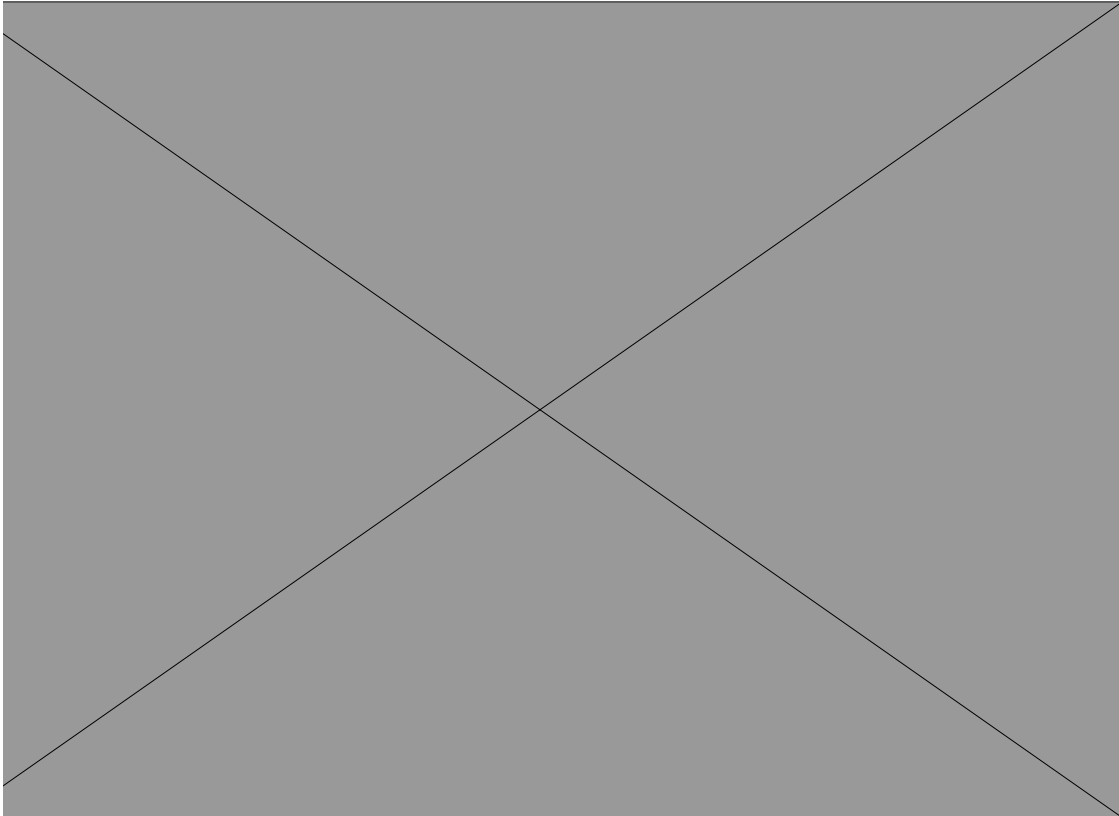
Znamienny jest fragment tekstu, napisanego o wystawie w Zachęcie przez Ewę Garztecką. Czytamy w tej recenzji m.in.: „Wśród nich Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka, Ada Kierzkowska (odczuwa się brak gobelinów Zofii Butrymowicz, Danuty Eymont-Szarras i Wojciecha Sadleya – czy nie można je było przenieść z zamkniętej już wystawy indywidualnej do pokazu zbiorowego?)”⁵⁶.

⁵³ Irena Huml, *Gobeliny w Kordegardzie*, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 5, s. 52–53.

⁵⁴ Ignacy Witz, „*Rekonesans*” i *tkaniny*, „Życie Warszawy” 1964, nr 86 (z 9.04), s. 4.

⁵⁵ (k), *W „Zachęcie” – tkanina i ceramika*, „Życie Warszawy” 1964, nr 86 (z 9.04), s. 4.

⁵⁶ Ewa Garztecka, *Ogólnopolska wystawa tkaniny, ceramiki i szkła. Sztuka od święta i na co dzień*, „Trybuna Ludu” 1964, nr 114 (z 25.04), s. 6.



41. Zawiadomienie o zakwalifikowaniu dwóch prac do udziału w wystawach zagranicznych, 1965

15.08–...1964: „Wystawa tkaniny. Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Krystyna Wojtyna-Drouet”, Salon BWA, Wrocław (ul. Świdnicka 41).

Pokazano pięć prac Sadleya: *Czarodziejskie szaty króla*, technika własna, 200 × 100 cm; *Czarodziejskie szaty królowej*, technika własna, 200 × 100 cm; *Infant I*, technika własna, 150 × 100 cm; *Infant II*, technika własna, 150 × 100 cm; *Gobelin* (brak podanych wymiarów); w katalogu czarno-biała reprodukcja fragmentu *Czarodziejskich szat króla*.

O wrocławskiej wystawie napisała w „Projekcie” Danuta Wróblewska, a obok tekstu zamieszczona została czarno-biała fotografia kompozycji *Infant* (fot. Z. Holuka). Wróblewska pisała:

W sierpniowym, wrocławskim pokazie tkanin wystąpił zespół najaktywniejszych artystów warszawskich, mających – mimo licznych wystaw – ciągle coś nowego do pokazania. Wystawa, bardzo poważnie potraktowana zarówno przez autorów, jak i gospodarzy z BWA, ukazała najnowsze prace Marii Łaskiewiczowej, Magdaleny Abakanowicz, Krystyny Wojtyny-Drouet, Ady Kierzkowskiej, Jolanty Owidzkiej i Wojciecha Sadleya.

Jak można było wnosić z wystawy, a dała ona przegląd najświeższych doświadczeń warsztatowych, szczególnie interesująco przedstawia się osobowość twórcza trojga artystów: Owidzkiej, Abakanowicz i Sadleya. [...] Z pracowni Sadleya wkraczamy w czarodziejską feerię bajek. Jedyne w jego zestawie gobelin stanowi raczej dowód przebytej solidnej drogi tkackiej. Cała reszta to wyzwanie rzucone w kierunku tradycyjnego warsztatu i naszych przyzwyczajęń. Sadley jest spragniony dla swych prac koloru, przestrzeni, nieledwie ruchu i szuka środków wypowiedzi we własnej technice splotu, która łączy kombinację sztywnej siatki ze sznura z całym dekokiem przywieszek – kolorowych nitek, drewnianych kul i kołków, cekinów, sznurków, dzwoneczków. Buduje to zjawisko plastyczne z pogranicza teatralnej rekwizytorni, talizmanów dzieciństwa i magii. [...] Rzadko się zdarza, by artyści pracujący w tak bliskim kontakcie i wielokrotnie konfrontujący swe osiągnięcia na wspólnych wystawach mieli tak zindywidualizowane postawy twórcze, tak różny zakres problemów, tak inny język wypowiedzi

plastycznej. Ten właśnie cenny fakt dojrzałości i niezależności twórczej sześciu warszawskich tkaczy unaoczniał się raz jeszcze na wystawie wrocławskiej ze szczególną siłą⁵⁷.

1964: wspólne z rzeźbiarzem Stanisławem Sikorą wykonanie mozaik na ścianach wnętrza ośrodka szkoleniowego Centrali Spółdzielni Ogrodniczych w Teresinie (ul. XX-lecia PRL 3); mozaiki na trzech kondygnacjach hallu – ceramika połączona z freskiem w mokrym tynku.

W naszej rozmowie Sadley wspominał, że malowanie zaczynał nietypowo – od dołu ściany, nie od góry, i łączył od razu malaturę z fragmentami ceramicznymi. Zasłaniał sobie przy tym dolne części, żeby nie zachlapać ich farbą. Potrzebne do wykonania tej realizacji skorupy ceramiczne sprowadzał z Włocławka. Na pytanie o formę współpracy ze Stanisławem Sikorą Sadley odpowiedział, że nie pracowali razem przy jednej kompozycji, ale ich prace sąsiadowały ze sobą – każdy z nich realizował swoją część. Po latach Sadley nie pamiętał już, jakie prace Stanisława Sikory znalazły się w tym wnętrzu.

O realizacji w CSO w Teresinie napisała wówczas Danuta Wróblewska:

Duże kompozycje dekoracji ściennych to pole częstych wypadów artystycznych malarzy i ceramików. I jednych, i drugich frapuje w tej pracy fakt przenoszenia ich codziennych, kameralnych doświadczeń warsztatowych w inną skalę wielkości i inny, długotrwały kontakt z odbiorcą. Skok z płótna i drobnej formy użytkowej na wielometrową płaszczyznę ściany nie jest jednak u malarza czy twórcy ceramiki zmianą jakości dokonywanej pracy, tylko jej rozbudowaniem, sprawdzeniem w innych warunkach przestrzennych. Tym niemniej stanowi egzamin ręki i wyobraźni plastycznej autorów. Przykładem takiej właśnie nowatorskiej realizacji są kompozycje ścienne należące do wnętrza teresińskiej Centrali Spółdzielni Ogrodniczych. Połączono w nich elementy malarstwa kładzonego na świeży podkład z głęboko wtapianą w tynk ceramiczną mozaiką i szkłem. Autorami tej niebanalnej pracy są: jeden z najwybitniejszych w młodym pokoleniu twórców gobelinu Wojciech Sadley i równie rasowy rzeźbiarz Stanisław Sikora. To zestawienie pozornie odległych zarówno od siebie, jak i od tematu pracy specjalizacji plastycznych dało nadszpiewany wynik, stając się tym samym jeszcze jednym argumentem za całkowitą swobodą poszukiwań artystycznych niekrępowanych do przesady podziałką zawodową. W płaskim, pastelowym tle malowideł i wśród łupków bladokolorowych ceramik tkwią kanciaste bryłki połyskliwego szkła. Wyraźnie znaczy się spięcie trzech materiałów: matowej ściany, gładkich skorup i ostro spękanego szkliwa. Ich współzycie między sobą i współdziałanie na widza ma swoje różne napięcia – miejscami się rozrzedza i słabnie w spokojnych układach i delikatnym kolorystyce ściany, gdzie indziej nabiera ekspresji i spiętrza wyraz w ostrym starciu grubych faktur. Trzy mozaiki trzech kondygnacji hallu mają każda inny charakter, barwę i klimat. Są oparte właściwie na motywach abstrakcyjnych, a anegdota do nich rodzi się dopiero w żywo reagującej wyobraźni widza. Na pewno, jako dekoracja dostatecznie frapująca, wymagałaby większej prostoty tamtejszego wnętrza – ale to jest już zależne wyłącznie od gospodarzy. Szkic niniejszy stanowi jedynie pochwałę dobrej roboty artystycznej⁵⁸.

W innym tekście, zamieszczonym na łamach „Projektu”, a zilustrowanym czterema czarno-białymi fotografiami teresińskiej realizacji (fot. H. Jurko), Wróblewska pisała:

Połączenie dwóch różnych typów wyobraźni, doświadczenia i wiedzy materiałowej – przy niewątpliwym w tym wypadku primacie malarskiej wrażliwości Sadleya – stworzyło już niebanalną sytuację wyjściową. Dawała ona szansę eksperymentu autorskiego i artystycznego. Plastycy dostali do swojej dyspozycji trzy ściany niezbyt wielkiego hallu i czworokątny słup podpierający sufit pomieszczenia parterowego. Poza tym – całkowitą swobodę tematyki i środków. Przyjęto złożoną formę realizacji: malarstwo na świeżym podłożu (freskowe) wzbogacone elementami mozaiki ceramicznej i szkła. Artycy, skrępowani więc jedynie kameralnym charakterem wnętrza, działali na nowym terenie z pełną

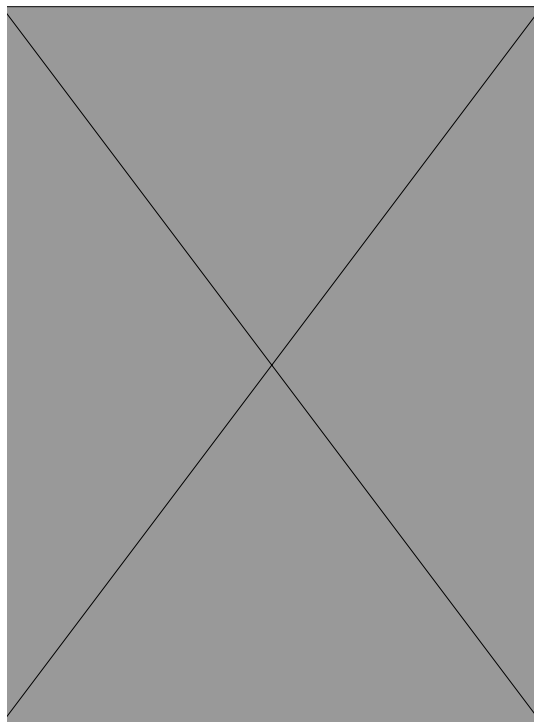
⁵⁷ Danuta Wróblewska, *Ekspansja warszawskich tkaczy*, „Projekt” 1964, nr 4, s. 43.

⁵⁸ *Eadem*, *Mozaiki ścienne*, „Stolica” 1964, nr 27 (z 5.07), s. 13. Obok tekstu znalazła się wielobarwna reprodukcja fragmentu mozaiki.

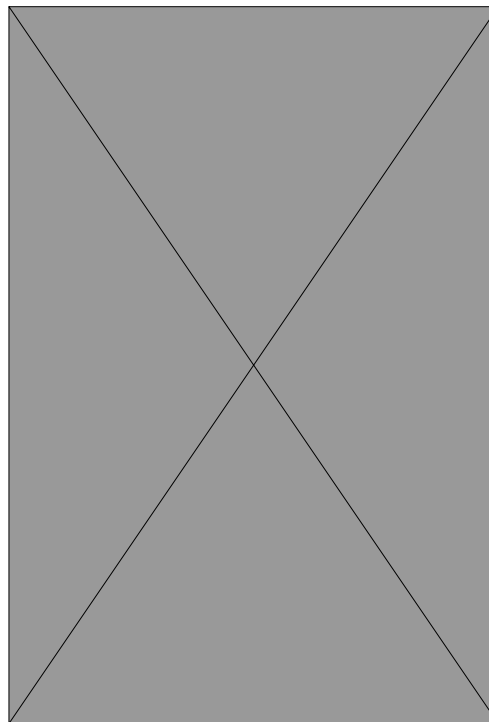
swobodą, korzystając z wielu środków i sposobów materiałowych naraz. Z tych starć wynika realizacja bogata i piękna. [...]

Ściany Sadleya i Sikory są bogatym, malarskim ogrodem, którego piękno tworzą w jednakowym stopniu inwencja artystyczna i natura⁵⁹.

19.02–28.03.1965: „Poolse wandtapijten”, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Holandia; 3.04–9.05: Gemeentemuseum, Arnhem, Holandia; wystawa objazdowa polskich tkanin (wcześniej w RFN, później w Szwajcarii).



42. *Król*, 1962, detal



43. Wejście do Kunstindustrimuseet w Oslo. W witrynie plakat z zapowiedzią wystawy polskiej sztuki, 1965

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Irma Jasek-Flanczewska, Ada Kierzkowska, Barbara Latocha, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Danuta Szarras-Eymont i Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano osiem prac Sadleya: *Ikar I*, 1962, 200 × 300 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Salome*, 1963, 200 × 150 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Ikar II*, 1963, 200 × 345 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Psalm*, 1963, 250 × 560 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Trio*, 1963, 250 × 570 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Szaty króla*, technika własna, 250 × 100 cm; *Świt*, 1964, 250 × 390 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Ikar IV*, 1964, 250 × 275 cm, wyk. spółdzielnia Wanda. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję pracy *Ikar II*.

12.03–...1965: „Moderne Polsk Billedvev 1965”, Kunstindustrimuseet, Oslo, Norwegia; wystawa zbiorowa polskich tkanin, zorganizowana za pośrednictwem Łódzkiego Muzeum Historii Włókiennictwa.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Krystyna Brodzka-Piątkowska, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Kazimiera Frymark-Błaszczczyk, Maria Janowska, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Ada Kierzkowska, Zofia Kodis-Freyer, Urszula

⁵⁹ D.W. [Danuta Wróblewska], *Mozaiki ścienne Sadleya i Sikory*, „Projekt” 1964, nr 2, s. 8–9.

Kołaczkowska, Barbara Latocha, Aleksandra Lewińska, Maria Łaskiewicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Jolanta Owidzka, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Stefania Sieklucka, Cecylia Siólkowska-Królikowska, Danuta Sienkiewicz-Mackiewicz, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Anna Śledziewska, Danuta Thomas, Krystyna Wojtyna-Drouet, Jadwiga Zaniewicka, Wanda Żółtowska. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 250 × 146 cm, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa⁶⁰; *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa. W katalogu zamieszczono wstęp napisany przez Krystynę Kondratiuk, notki biograficzne, spis wystawionych prac i czarno-białe reprodukcje niektórych tkanin (brak reprodukcji pracy Sadleya).

8 marca 1965 r. dyrektor Krystyna Kondratiuk skierowała do Wojciecha Sadleya pismo informujące o wystawie:

Dyrekcja Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi przygotowała dla zagranicy wystawę pt. „Polska współczesna tkanina artystyczna”, skład której stanowią 42 tkaniny wybitnych artystów plastyków z Warszawy, Łodzi i Zakopanego. Wystawa ta zostanie otwarta 12 bm. w Oslo, w kwietniu przewieziona będzie do Kopenhagi, a następnie do innych stolic europejskich. Dyrekcji Muzeum miło jest zawiadomić Pana, że w wystawie tej bierze również udział tkanina *Ikar* i *Ptak*. Po zamknięciu cyklu ekspozycyjnego prześlemy dokładniejsze dane oraz ewentualne materiały w postaci recenzji prasowych, katalogów itp. Dyrektor Muzeum Krystyna Kondratiuk.

...05.1965: „Moderne Polsk Billedvævning”, Kunstindustrimuseet, Kopenhaga, Dania; objazdowa wystawa zbiorowa polskich tkanin, zorganizowana przez łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa.

Uczestnicy: jak wyżej. Wystawiono dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 250 × 146 cm, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa; *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa.

20 grudnia 1965 r. Krystyna Kondratiuk skierowała do Sadleya pismo informujące o losach objazdowej wystawy:

Dyrekcja Muzeum Historii Włókiennictwa uprzejmie zawiadamia, że przygotowana w roku 1964 ze zbiorów Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz z naszej kolekcji do eksploatacji za granicą na rok 1965 wystawa „Polska współczesna tkanina artystyczna”, w skład której wchodzi również prace Pana, eksponowana była w następujących krajach: Norwegia (Oslo), Dania (Kopenhaga), NRD (Lipsk – w czasie otwarcia Targów Lipskich i Karl-Marx-Stadt), Austria (Linz – w czasie Tygodnia Kultury Polskiej) i w Czechosłowacji (Praga – Narodni Galerie). Po zamknięciu wystawy w Pradze 15 I 1966 wystawa zostanie zlikwidowana i tkaniny wrócą do kraju.

Wystawa ta cieszyła się wszędzie dużym zainteresowaniem, miała dobre recenzje prasowe i b. pozytywne wypowiedzi pisemne z poszczególnych Ambasad oraz z dyrekcji instytucji zagranicznych, w których była urządzana.

Do wystawy tej wydano 3 katalogi w językach: norweskim (Norwegia i Dania), niemieckim (Lipsk i Karl-Marx-Stadt), niemieckim (Austria) [...] oraz składankę w języku czeskim [...].

1965: „Wandteppiche aus Polen”, Museum des Kunsthandwerk (Grassimuseum), Lipsk, NRD; objazdowa wystawa zbiorowa polskich tkanin, zorganizowana przez łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa; w Lipsku w czasie otwarcia Targów Lipskich.

Uczestnicy: jak wyżej. Wystawiono dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 250 × 146 cm; *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm, wypożyczone z Ministerstwa Kultury i Sztuki. W katalogu zamieszczono m.in. tekst Krystyny Kondratiuk oraz czarno-białą reprodukcję pracy Sadleya *Ikar*.

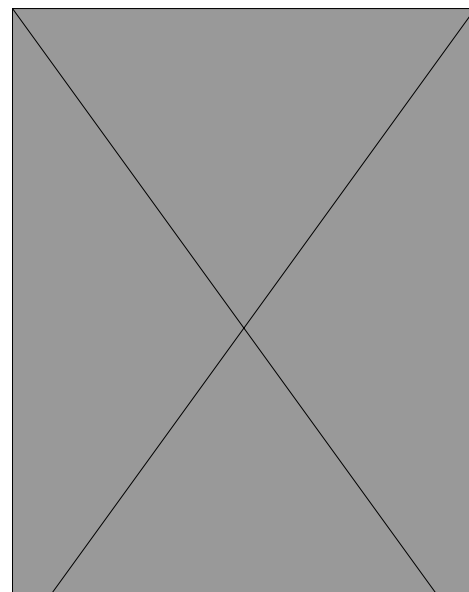
⁶⁰ Po zakończeniu wystawy MKiS przekazało pracę do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

1965: „Wandteppiche aus Polen”, Karl-Marx-Stadt, NRD.

Uczestnicy: jak wyżej. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 250 × 146 cm, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa; *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa.

29.05–18.07.1965: „Neue polnische Bildteppiche”, Kunstmuseum, St. Gallen, Szwajcaria; wystawa zbiorowa polskich tkanin współczesnych.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Irma Jasek-Flanczewska, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Barbara Latocha, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley⁶¹, Danuta Eymont-Szarras, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano osiem prac Sadleya: *Ikar I*, 1962, 200 × 300 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Salome*, 1963, 200 × 150 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Ikar II*, 1963, 200 × 345 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Psalmus*, 1963, 250 × 560 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Trio*, 1963, 250 × 570 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Szaty króla*, 1964⁶², 250 × 100 cm; *Świt*, 1964, 250 × 390 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Ikar IV*, 1964, 250 × 275 cm, wyk. spółdzielnia Wanda. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Salome* oraz wstęp Ryszarda Stanisławskiego.

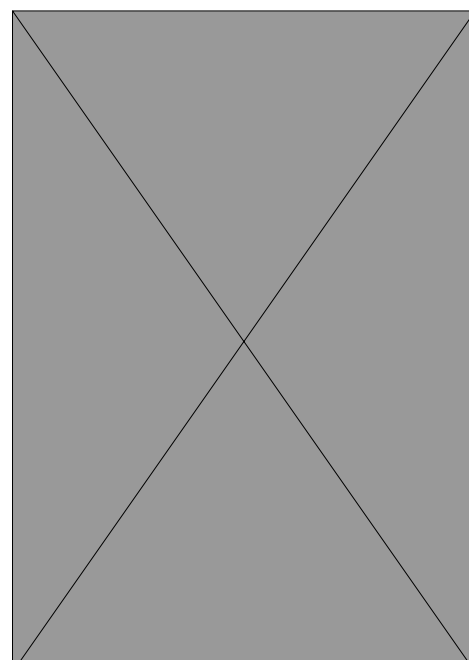


44. *Ikar*, szkic kompozycji

2.06–4.07.1965: „Wystawa gobelinów i kilimów Spółdzielni Pracy Przemysłu Artystycznego Wanda”, Pałac Sztuki, Kraków (pl. Szczepański 3).

Wśród gobelinów pokazano cztery prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 150 × 230 cm, wyk. Janina Namysłowska; *Rajski ptak*, gobelin, 70 × 100 cm, wyk. Wanda Pluta; *Kolibier*, gobelin, 70 × 100 cm, wyk. Anna Józefczyk; *Ptak Południa*, gobelin, 70 × 100 cm, wyk. Zofia Machaj. W katalogu zamieszczono wstęp dr Heleny Blum, kilka reprodukcji (wśród nich wielobarwna reprodukcja gobelinu *Ćma* Sadleya) oraz spis wystawionych gobelinów i kilimów.

Wystawa (jak głosiła informacja w katalogu: „pod protektoratem Ministra Kultury i Sztuki Lucjana Motyki”) pokazywała bogaty dorobek krakowskiej spółdzielni, ogromnie zasłużonej dla rozwoju polskiej tkaniny. Pracownice spółdzielni Wanda realizowały także wiele projektów Wojciecha Sadleya, a przy okazji tej szczególnej wystawy cenne było także i to, że nazwiska zwykle anonimowych pracownic, zmuszających zamysły artystów, zostały tutaj z pełnym honorem ujawnione i figurują w katalogu w spisie prac przy poszczególnych dziełach. Oprócz najbardziej interesujących nas tutaj kompozycji według projektów Sadleya, na wystawie pokazano także tkaniny wykonane według projektów m.in. Magdaleny Abakanowicz, Zofii Butrymowicz, Heleny i Stefana Gałkowskich, Jolanty Owidzkiej, a także Rajmunda Ziemskiego. Były też kilimy Walentyny Świdy, o której mówił Sadley w naszej rozmowie, wspominając lata swoich pierwszych realizacji w spółdzielni Wanda.

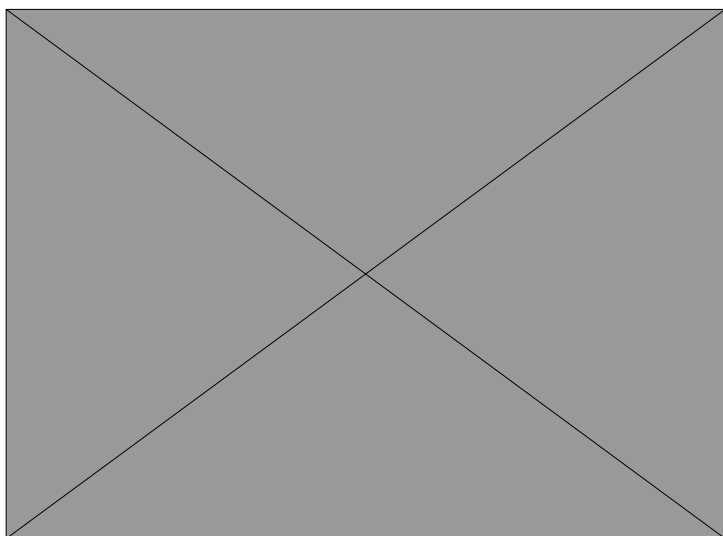


45. *U zmięczeniu dnia*, 1965

⁶¹ W notce biograficznej Sadleya znalazło się sporo błędów, m.in. Warszawa jako miejsce urodzenia.

⁶² Według Wojciecha Sadleya praca ta powstała już w 1962 r.

17.06–26.09.1965: 2^e Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des Beaux-Arts (Palais de Rumine), Lozanna (Place de la Riponne), Szwajcaria.



46. Karton z projektem do gobelinu *Przejsie przez Morze Czerwone*, 1965

Uczestnicy: z Niemiec: Fritz Arend, Heinz Diekmann, Elisabeth Kadow, Ferdinand Lammeyer, Edith Müller-Ortloff, Uta Ohndorf-Rösiger, Fritz Vahle; z Austrii: R.H. Eisenmenger, Maria Plachky, Fritz Riedl, Edda Seidl-Reiter; z Belgii: Mary Dambiermont, Edmond Dubrunfaut, Michel Seuphor, Roger Somville, Julien van Vlasselaer; z Brazylii: Genaro de Carvalho; z Kanady: Herta Riedl-Ursin, Mariette Rousseau-Vermette; z Danii: Jan Groth; z Hiszpanii: Luis Cienfuegos, Josep Grau-Garriga, Aurèlia Muñoz; z Francji: Henri-Georges Adam, Jean Arp, Robert Dom, Farvèze, Jean Lurçat, Jean Picart Le Doux, Pablo Picasso, Mario Prassinis, Gus-

tave Singier, Pierre Soulages, Michel Tourlière, Victor Vasarely, Robert Wogensky; z Wielkiej Brytanii: Archie Brennan, Helen Maureen Hodge, Hans Tisdall; z Grecji: Jean Faitakis, Niki Kanagini, Yannis Moralis; z Holandii: Wilhelmina Fruytier, Herman Scholten; z Węgier: Lenke Széchenyi, Jadwiga Tarjan; z Włoch: Isabella Laurell; z Japonii: Hirozo Murata, Ken Tatsumura; z Norwegii: Karen Holtsmark; z Polski: Magdalena Abakanowicz, Barbara Falkowska, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Maria Łaszkiwicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley; z Portugalii: Guilherme Camarinha, Eduardo Nery; z Rumunii: Geta Brătescu, Emilia Niculescu Petrovici, Mimi Podeanu; ze Szwecji: Helena Barynina, Veronica Nygren, Max Walter Svanberg, Maria Triller; ze Szwajcarii: Lissy Funk, Elsi Giauque, Claude Loewer, Françoise Ragno, Hans Stocker, Ruth Zürcher; z Czechosłowacji: L'udovít Fulla, Jan Hladík, Antonín Kybal, Ludmila Kybalová, Jiří Tichý; z USA: Mark Adams, Marg Johansen, Jan Yoors; z Jugosławii: Jagoda Buić, Mateja Rodici, France Slana, Mladen Srbinić, Etelka Tobolka. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Przejsie przez Morze Czerwone*, 1965, gobelin, 250 × 350 cm, wyk. spółdzielnia Wanda. W katalogu zamieszczono reprodukcję kartonu – projektu malarskiego wykonanego przez Sadleya do gobelinu, chociaż sam opis pracy dotyczy gobelinu. Prawdopodobnie w momencie wysyłania zdjęć do katalogu gobelin jeszcze nie był gotowy. Nie był to wyjątek – podobnie jest np. w przypadku pracy Josepa Graua-Garrigi w tym samym katalogu.

Prezydentem CITAM był w tym czasie Jean Lurçat. W Komitecie Honorowym zasiadał m.in. André Malraux.

Tym razem Wojciech Sadley był na wernisażu. W egzemplarzu katalogu z archiwum Sadleya znajdują się autografy niektórych artystów z datą wernisażu: 17 czerwca 1965 r. Wpisali się m.in. tak znani na świecie twórcy tkanin jak: Josep Grau-Garriga, Aurèlia Muñoz, Wilhelmina E.M. Fruytier i Jagoda Buić. W archiwum artysty zachowało się też zaproszenie na uroczystą kolację przy świecach 17 czerwca w Château d'Oron, w Salle de Justice. Podczas naszej rozmowy Sadley wspominał: „Stoły pięknie nakryte, z owocami, a my przyjechalśmy z komunistycznej Polski. Szok kontrastu”. Opowiadał też, jak wracając z Magdaleną Abakanowicz do hotelu, wchodzili po schodach i słyszeli dobiegające z dołu głosy zbulwersowanych Francuzów, którzy mówili: „Skandal! Co oni zrobili z tej tkaniny!”.

Łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa również i tym razem było organizatorem działu polskiego na lozańskim Biennale. Jako komisarz polskiej części wystawy pojechała do Szwajcarii

dyrektor Krystyna Kondratiuk, która została także zaproszona do Honorowego Komitetu Biennale. Z krajów Europy Środkowej i Wschodniej w Komitecie zasiadał jeszcze tylko prof. Adolf Hoffmeister z Czechosłowacji. Krystyna Kondratiuk była także jedyną kobietą w gronie Komitetu. Przyjechała do Lozanny wcześniej niż Sadley i pozostawiła dla niego na swojej wizytówce list następującej treści (z dopiskiem: „Monsieur Sadley Apptm. 436”):

Lozanna, 15 VI g. 12

Serdecznie witam Pana w Lozannie i zawiadamiam, że już dziś o godz. 19.15 odbywa się na Av. Dapples 15, IV p. (windą autom.) u państwa Veillard (on prof. U. w Lozannie, prawnik, ona też, Polka, Cybulska z domu) pierwsze przyjęcie dla nas i dla Państwa Pauli. Proszę przyjść koniecznie! To czarujący stary człowiek, ona też miła i b. serdecznie za moim pośrednictwem zapraszają wszystkich naszych artystów i prasę polską. Proszę zawiadomić resztę, bo nie wiem, kto przyjeżdża i gdzie się zatrzymują. Jutro o 18 cocktail u p. Jaccarda, 18 VI o 10 spotkanie z prasą w Muzeum (to najważniejsze!), a o 17 wernisaż.

Pozdrowienia ode mnie i od syna – może zechce Pan się z nami skontaktować. KK.

W paryskim „Le Monde” – tak jak po I Biennale – Paul-Marie Grand znów bardzo dobrze pisała o polskiej tkaninie. W tekście zatytułowanym *Międzynarodowa konfrontacja na biennale tkaniny* poświęciła polskim artystom fragment *Miejsce Polski, Jugosławii i Hiszpanii*, uznając propozycje z tych trzech krajów za bardzo ważne na II Biennale:

Wśród sekcji zagranicznych kraje te zajmują coraz ważniejsze miejsce, pomimo dyskusji wywołanej używaniem „nowych technik”. Polska zawdzięcza swój sukces nowemu traktowaniu materii, struktury i zawartości poetyckiej dzieł.

Grubość wełny, użycie końskiego włosia lub juty to tylko środki. Pozostałyby one jedynie malowniczym dodatkiem, gdyby nie pełen pasji talent i płodność inwencji twórczej Magdaleny Abakanowicz, której surowy i pełen energii przekaz jest bardzo zauważalny. Wolni, natchnieni tkacze, Gałkowska, Gałkowski i Barbara Falkowska, odnawiają tradycje ludowego kilimu, a Wojciech Sadley działa z większą wiernością wobec projektu malarskiego⁶³.

Udział Polaków w II Biennale był zapowiadany w polskiej prasie codziennej, choć nie brakowało tam rażących błędów, jak np. w tekście zamieszczonym w „Słowie Powszechnym”, gdzie nazwisko Sadleya pojawiło się jako „Fadley” (z uwagą, że jego dzieło reprezentuje „kierunek taszystowski”), a prace Abakanowicz wymienione są jako „akabany”⁶⁴.

Na łamach „Projektu” ukazały się dwa artykuły o II Biennale, na gorąco przekazujące pierwsze wrażenia. Jolanta Owidzka w swym tekście próbowała porównać II Biennale z poprzednim:

Pierwsza międzynarodowa konfrontacja gobelinów w Lozannie była sensacją roku 1962 dla artystów, krytyków i miłośników „wełnianego malarstwa”. Była również sensacją dla miasta pełnego plakatów i anonsów, miasta, które ufundowało Międzynarodowe Centrum Gobelinów zabytkowych i współczesnych i które zdawało się żyć stworzonym przez siebie Biennale. Wernisaż drugiej wystawy – również, a raczej bardziej jeszcze uroczysty – nastąpił dopiero po trzech latach ze względu na odbywającą się w Lozannie Wystawę Narodową Szwajcarii. [...] W roku 1962 na konferencjach, spotkaniach i odczytach dyskutowano rolę gobelinu we współczesnej architekturze, konieczność kontaktu z indywidualnym dziełem rąk ludzkich, które ożywiłoby obojętność form prefabrykowanych, dawało wytchnienie od typowości i standardu. Podkreślano wielokrotnie rangę monumentalnego formatu tkanin, narzuconego regulaminem wystawy przez wymagane rozmiary minimum 12 m² powierzchni. Mówiono o tkaninie jako elemencie organizującym przestrzeń, a nie dekorującym architekturę. Zarówno organizatorów, jak i autorów fascynowała pierwsza możliwość porównania prac 58 artystów z 17 krajów.

⁶³ Paul-Marie Grand, *Confrontation internationale à la Biennale de la tapisserie*: [...] *Place de la Pologne, de la Yougoslavie et de l'Espagne*, „Le Monde” 1965, nr 6365 (z 2.07), s. 13, tłum. Beata Righesso.

⁶⁴ (JPD), *Polskie gobeliny na wystawie w Lozannie*, „Słowo Powszechnie” 1965, nr 113 (z 13.05), s. 4.

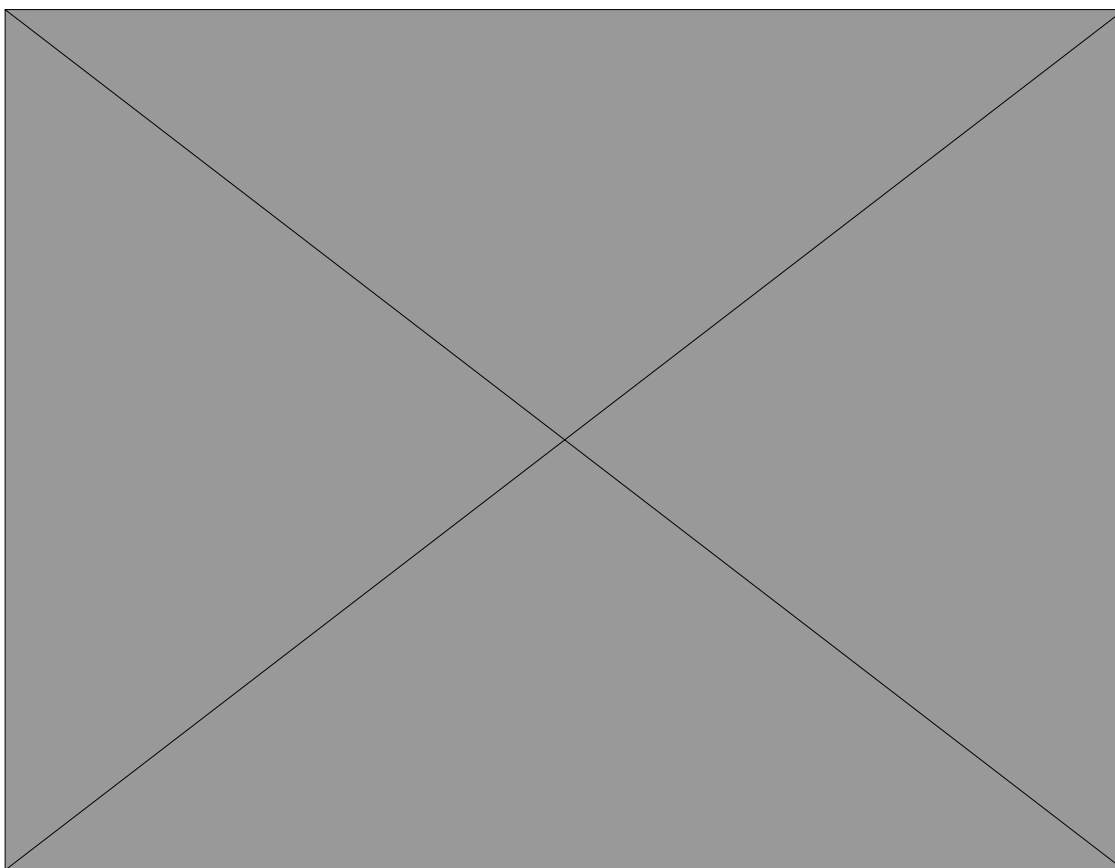
Biennale roku 1962 obfitowało w kontrasty. Ogólną cechą charakterystyczną tej niezmiernie interesującej i trudnej do jednoznacznego podsumowania wystawy były niewspółmierne różnice wartości artystycznej eksponatów oraz różnorodność koncepcji malarskich i stosowanych środków wyrazu. Przeważały gobeliny figuralne, operujące elementami symbolicznymi, bogatym ornamentem roślinnym. W reprezentacji Francji bezspornie najpiękniejsze i najbardziej frapujące były prace Adama, Prassinosa i Tourlière'a, niemające nic wspólnego z nużąca dekoracyjnością klasycznej *tapiserie* francuskiej. Pod względem technicznym od ogólnej przewagi klasycznego gobelinu odcinała się wyraźnie grupa polskich artystów, korzystających najpełniej z różnorodnych efektów surowca i możliwości warsztatu tkackiego. Druga międzynarodowa konfrontacja roku 1965 – o mniej rygorystycznym regulaminie – dopuściła do wystawy wszystkie techniki tkactwa i haftu pod warunkiem zachowania monumentalnego charakteru eksponatów o powierzchni minimum 8 m². Wzięło w niej udział 86 artystów z 25 krajów. Pomimo znacznie większej ilości pokazanych eksponatów tym razem mniej było prac, które można by uznać za bezsporne nieporozumienie między koncepcją autora a skalą i techniką wykonania. Podobnie jak na pierwszym Biennale, w najliczniej reprezentowanej grupie francuskiej Jean Lurçat królował bogactwem układu form i koloru, Henri-Georges Adam zaskakiwał świeżością koncepcji, wspaniałym rozmachem i trafnością podziału płaszczyzny. [...] Michel Tourlière [...] dał przykład mistrzowskiego wykorzystania możliwości warsztatu. [...] najbliższy tkaninie okazał się Jean Arp. Z krajów, które nie brały udziału lub przeszły niezauważone na I Biennale, tym razem zwróciły na siebie uwagę: Hiszpania (subtelny, piękny haft Aurèlii Muñoz), Holandia, Szwecja, Jugosławia. [...] Podobnie jak w roku 1962, znalazły się na wystawie koncepcje związane z wszystkimi aktualnymi kierunkami malarstwa, przy czym znacznie szerzej reprezentowana była abstrakcja. Wśród poszukiwań nowych środków wyrazu, odbiegających od klasycznego gobelinu, wyróżniała się, zdaniem prasy, większość prac Polaków, „kontynuujących tradycje I Biennale”. Do najciekawszych novum pod tym względem należy zaliczyć prace Marii Triller (Szwecja), Wilhelminy Fruytier (Holandia), a przede wszystkim wspaniałą w zgodności działania kompozycji i warsztatu *Triptique structural* Jagody Buić (Jugosławia) – rewelację II Biennale⁶⁵.

W drugim ze wspomnianych tekstów Danuta Wróblewska opisała udział polskich artystów w II Biennale (artykułowi towarzyszą reprodukcje wybranych dzieł polskich artystów, w tym wielobarwna fotografia projektu do *Przejścia przez Morze Czerwone* Sadleya). Autorka pisała:

Rok 1965, podobnie jak i data poprzedniego międzynarodowego Biennale w Lozannie (1962), zbiegają się wyraźnie z dobrą passą polskiej tkaniny artystycznej. W konkurencji najpierw kilkunastu, a przy drugiej wystawie kilkudziesięciu reprezentacji wszystkich poważnych ośrodków twórczych tej dyscypliny nasze gobeliny zdołały wybić się na czoło obydwu kolekcji, skupiając na sobie zainteresowanie międzynarodowego grona profesjonalistów i krytyków. Stały się również pozytywnym argumentem w niekończących się sporach i dyskusjach na temat nowoczesnej tkaniny.

Już w roku 1962, w warunkach ograniczenia techniki wykonawczej do klasycznego splotu gobelinowego i w klimacie zdecydowanych jeszcze wpływów kompozycyjnych szkoły francuskiej, polskie tkaniny ukazały kierunek nowych poszukiwań i nowych rozwiązań. Tę ich awangardowość odczytywało się w dwojakiej płaszczyźnie: w swobodnej kompozycji oczyszczonej od tradycyjnej narracji typu przedstawieniowego oraz we wzbogaceniu warsztatu o nowy typ splotu i materiału. Tym samym stanęliśmy na antypodzie tkactwa z Aubusson i Beauvais, owych uświęconych w historii tkactwa, lecz niezmiennych w konwencji *hauts lieux de la tapisserie mondaine*.

W tym roku regulamin rozszerzono o eksperyment (nie bez znaczenia był tu zapewne entuzjazm krytyki dla polskich poszukiwań). W takich warunkach nasza tkanina znalazła możliwość ponownego błysnięcia. Śledząc ostatnie wydarzenia artystyczne w tej dziedzinie, zdążyliśmy się już oswoić z ambicjami naszych tkaczy, przeżywających aktualnie okres wychodzenia z separatyzmu i integrujących swoje wysiłki z ogólnoplastycznymi poszukiwaniami dnia. Nie jest już dla nas zaskoczeniem, że tkanina polska inspirowana doświadczeniami malarstwa, grafiki i rzeźby, że niejednokrotnie radykalnie zmieniając tworzywa (przykładem – skóry użyte przez Sadleya), ciąży ku postaci uniwersalnego „przedmiotu sztuki”. Ale dopiero przy porównaniu lozańskim ujawnił się fakt, jak eksponowane miejsce zajmują nasi tkacze w czołówce światowej. Po raz drugi spełnili oni rolę artystycznego inspiratora i tak też ocenieni zostali przez krytykę prasową. Zdanie: „Polska triumfuje raz jeszcze”, przewija się przez



47. Wojciech Sadley i Magdalena Abakanowicz, Lozanna, 1965

wiele recenzji. André Kuenzi, omawiając drobiazgowo wystawę i przodującą rolę tkaniny polskiej, holenderskiej i jugosłowiańskiej, podkreśla: „Te trzy kraje dostarczyły nam dzieł głęboko oryginalnych, często odważnych, zawsze przemyślanych w zakresie funkcji materiału, a myślę szczególnie o tkaninach Magdaleny Abakanowicz, Marii Łaskiewicz, Jolanty Owidzkiej, Wojciecha Sadleya (ze strony polskiej), Wilhelminy Fruytier (Holandia) i Jagody Buić (Jugosławia). Są to tkaniny najżywotniejsze, przykuwające uwagę, budzące najwyższy entuzjazm... Kraj, który wydaje się nam najbardziej zaawansowany w sztuce tkackiej – Polska, pokazuje tutaj, że innowacje techniczne są niczym bez twórczego oddechu i «poetyckiej wyobraźni»”. Recenzent „Les lettres françaises”, George Boudaille, odmalowując podniecającą atmosferę nowości na wystawie, pisze: „Ale nie pozostajemy abstrakcyjni w naszych komentarzach. Tu chodzi przede wszystkim o sekcję polską”, zaś J.D. Rey, stały krytyk ekskluzywnego „Jardin des Arts”, dodaje: „Przy olbrzymiej *Desdemonie* Magdaleny Abakanowicz, o smaku szorstkim i barbarzyńskim, realizowanej w zadziwiających materiałach, stajemy wobec tkaniny najbardziej zdumiewającej na Biennale”.

Trzonem tegorocznej polskiej ekspozycji były cztery gobeliny. Największy z nich – dramatyczna w kontrastowych spięciach czerni, bieli i ciemnej czerwieni *Desdemona* Magdaleny Abakanowicz świetnie odzwierciedla kierunek poszukiwań autorki: ascezę koloru i dojrzały monumentalizm. Horyzontalna płaszczyzna *Drzew Zła* Jolanty Owidzkiej dała znakomite studium wirtuozerii warsztatu i pięknej, spokojnej w tonach, ale bujnej, a nawet barokizującej w rysunku formy kompozycyjnej. Wojciech Sadley pokazał sztukę dla niego typową: przenikanie do tkaniny dźwięcznego głosu malarstwa. Strzelisty pion gobelinu Marii Łaskiewiczowej zachwycał spokojną i szlachetną harmonią kolorów biało-szaro-czarnych podaną w najlepszym wykonawstwie.

Piękna, ale zupełnie inna od tamtej grupy, praca Barbary Falkowskiej *Elegia* znalazła się w mieszanej grupie zdobiącej reprezentacyjny hall. Ten gobelin prezentował ambitne zadania wprężenia drobnej cegiełki elementu literowego w surowy podział kompozycji geometrycznej. Pozostałe prace, mieszczące się w ramach sekcji polskiej, to *Niobe* Heleny Gałkowskiej i *Potop* Stefana Gałkowskiego, obydwie ładne w rozbarwieniu, o charakterystycznym dla tych artystów sposobie narracyjnego komponowania obrazu, niestety – dość niedbale wykonane. I jeszcze dwie tkaniny, wystawione jako aneks do Biennale, znakomicie podtrzymały rangę naszej szkoły tkackiej. Myślę o gobelinach Zofii Butrymowiczowej

i Ady Kierzkowskiej. Pierwszy świetnie rozwiązywał problemy wybranej gamy koloru, drugi – jak zwykle u Kierzkowskiej – delikatnego grafizmu.

Biennale w Lozannie uzyskało już opinię jednej z najpoważniejszych konfrontacji sztuki współczesnej. Z radością można stwierdzić, że polscy tkacze są drożdżami tych imprez i że ich udział pozostawił już trwałe ślady artystyczny⁶⁶.

W korespondencji dla „Życia Warszawy” z entuzjazmem pisała o II Biennale Zofia Jeżewska:

Dzień 17 czerwca, w którym odbyła się inauguracja II Międzynarodowego Biennale Gobelinu Współczesnego w Lozannie, pięknie zapisał się w historii polskiej plastyki współczesnej. Impreza ta, w której wzięło udział 80 artystów z 23 krajów, stanowi właściwie pełny niemal przegląd tego wszystkiego, co w dziedzinie gobelinu współczesnego stworzono na świecie w ciągu kilku ostatnich lat.

Otwarcie II Biennale odbyło się niezwykle uroczystie. W salach muzeum kantonalnego na Place de la Riponne znaleźli się liczni przedstawiciele świata kulturalnego Szwajcarii, dyplomacja i wielu przybyłych z zagranicy twórców oraz krytyków sztuki.

Na wystawie oglądaliśmy 80 tkanin w rozmiarach od 8 do 16 metrów kwadratowych. Każdy artysta miał prawo wystawić tylko jedną tkaninę, decyzja należała oczywiście do jury. Już sama liczba tkanin polskich – 7 dzieł siedmiu twórców, jest wyrazem zainteresowania polskim gobelinem współczesnym. Jedynie Francja wystawia więcej, to jest dziewięć sztuk. Wśród francuskich *peintres cartoniers* były nazwiska takie jak Jean Lurçat, Mario Prassinos, Michel Tourlière, Jean Picart Le Doux, a nawet takie sławy jak Pablo Picasso i Jean Arp. Konkurencja więc, sądząc z listy nazwisk, wydawała się nie do pokonania. Stało się jednak inaczej. Większość twórców francuskich tkwi na swoich dawnych pozycjach i mało wykazuje unowocześnień inwencji twórczej. Na czoło wystawiających wysunęli się natomiast twórcy z trzech krajów: Jugosławii, Polski i Holandii.

Tkanina Barbary Falkowskiej *Treny Kochanowskiego* przypominająca kolorytem i nastrojem pasy słuckie, pełne tajemniczej poezji *Drzewa zła* Jolanty Owidzkiej, wybitnie nowoczesna *Kompozycja* Marii Łaskiewicz, dramatyczne *Przejście przez Morze Czerwone* Wojciecha Sadleya, a nade wszystko monumentalna, przepiękna w kolorycie i wyjątkowo plastyczna pod względem faktury kompozycja Magdaleny Abakanowicz pt. *Desdemona* budziły podziw i zainteresowanie. Najmniej nowoczesne w wyrazie były tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich: *Niobe* i *Potop*, ale i one znajdowały swoich zwolenników, którzy podkreślali ich ciekawy charakter folklorystyczny. Podczas vernisage'u w sali polskiej zrobiło się tak tłoczno, że z trudnością można było się poruszać.

W licznych wywiadach, które przeprowadziłam z twórcami z różnych krajów podczas vernisage'u wystawy dla Polskiego Radia, moi rozmówcy dzielili się niejednokrotnie ze mną swoimi entuzjastycznymi opiniami na temat polskich gobelinów⁶⁷.

W innym tekście Zofia Jeżewska pisała obszerniej, rozwijając temat Biennale:

Zwyczaj zdobienia wnętrza tkaninami, który tak szeroko był stosowany w Europie w XVI i XVII wieku, a na Dalekim i Bliskim Wschodzie posiada tradycje sięgające wielu tysięcy lat, przeżywa w naszych czasach okres ponownego rozkwitu. Jest to dowodem, że człowiek współczesny na przekór modzie wyjaławiania wnętrza z detali i lansowanemu w nowoczesnej architekturze chłodowi pragnie, by otoczenie jego miało atmosferę ciepła i przytulności. Dekoracją, która najbardziej sprzyja podkreśleniu tych cech wnętrza, jest na pewno tkanina zdobiąca ściany – gobelin współczesny.

Renesans gobelinu w naszych czasach zawdzięczamy przede wszystkim utworzonej przez Jeana Lurçata w latach czterdziestych grupie malarzy francuskich *peintres cartoniers* – zwanych popularnie „tkaczami z Aubusson”.

Z inicjatywy tej grupy, a głównie jej twórcy, powstała przed paru laty w Lozannie międzynarodowa instytucja, która postawiła sobie za cel upowszechnianie i rozwijanie tkactwa artystycznego na całym świecie; przybrała ona nazwę Międzynarodowego Centrum Gobelinu Dawnego i Współczesnego, w skrócie CITAM.

Działalność CITAM-u polega głównie na organizowaniu międzynarodowych wystaw, stwarzając w ten sposób dla artystów możliwości konfrontacji ich dzieł, a dla krytyki i odbiorców zorientowania się,

⁶⁶ Danuta Wróblewska, *Polskie miejsce w Lozannie*, „Projekt” 1965, nr 5–6, s. 59.

⁶⁷ Zofia Jeżewska, *Polski gobelin w Lozannie (Korespondencja własna „Życia”)*, „Życie Warszawy” 1965, nr 160 (z 6.07), s. 4.

co w dziedzinie gobelinu współczesnego powstaje obecnie na świecie. Ustalono więc, że co dwa lata odbywać się będzie w Lozannie w salach Muzeum Kantonalnego Międzynarodowe Biennale Gobelinu Współczesnego.

Pierwsza taka impreza miała miejsce w roku 1962, wzięło w niej udział 58 twórców z 17 krajów, w ich liczbie i z Polski. Dzieła zaprezentowane wówczas w Lozannie przez polskich artystów: Magdaleny Abakanowicz, Jolantę Owidzką, Marię Łaskiewicz, Krystynę Drouet, Adę Kierzkowską, Annę Śledziowską i Wojciecha Sadleya, stały się sensacją ogólnoswiatową. Polscy artyści bowiem uczynili nieoczekiwany wyłom w dziedzinie tradycyjnej sztuki tkania gobelinów, prezentując dzieła, które wybiegły daleko poza ramy kompozycji określonych pędzlem *peintres cartoniers* i ograniczających się właściwie tylko do przenoszenia na tkaninę rysunku namalowanego na kartonie.

Sukces polskich twórców gobelinu na I Biennale w Lozannie, które zresztą nigdy nie udziela formalnych nagród (nagrodą jest opinia krytyków i ilość zakupów), umożliwił im zorganizowanie przez CITAM wystawy w całej Szwajcarii, Holandii i NRF, a także przyczynił się do tego, że wiele z polskich tkanin zakupiono za pośrednictwem „Desy” za tak cenne dla naszego kraju dewizy.

Na II Biennale grupa polskich artystów weszła więc z pozycji bardzo mocnej. Już sama ilość polskich tkanin zakwalifikowanych na wystawę przez międzynarodowe jury świadczy o tym najlepiej. Na otwartej w połowie czerwca br. i przewidzianej do końca września wystawie tegorocznego Biennale lozańskie mamy siedem tkanin – siedmiu twórców. (Statut Biennale przewiduje, że każdy twórca ma prawo zaprezentować jedną tkaninę o rozmiarach minimum 8 m²). Ogółem na II Biennale w Lozannie zgromadzono 85 prac 85 twórców z 23 krajów i czterech kontynentów. Tylko Francja reprezentowana jest liczniej niż Polska (9 tkanin, 9-ciu twórców). Ale nie to jedynie określa rangę sukcesu Polaków na obecnym Biennale. O jego rozmiarach najlepiej świadczy fakt, że obecnie wiele krajów, a w szczególności Jugosławia, Holandia i Hiszpania, zaprezentowało dzieła, które poszły w kierunku tendencji ukazanych przez Polaków na I Biennale w Lozannie. I te właśnie kraje wysunęły się wraz z Polską na czoło obecnego światowego przeglądu gobelinu współczesnego. Tak jak niegdyś film był przenoszony na ekran teatru, a dopiero z czasem oderwał się od niego i wytworzył jedyny w swoim rodzaju artystyczny wyraz, tak dzięki eksperymentom polskich artystów z Magdaleny Abakanowicz i Jolantą Owidzką na czele gobelin współczesny oderwał się od malarstwa i uzyskał jedyny w swoim rodzaju wyraz plastyczny.

Podczas gdy francuscy *peintres cartoniers*: Jean Lurçat, Mario Prassinos, Pierre Soulages, Michel Tourlière, ba... nawet sam Jean Arp i Picasso, a także ulegający ich wpływowi twórcy gobelinów z Belgii, Szwajcarii, Anglii, Stanów Zjednoczonych, Austrii i NRF ograniczają się do projektowania wyłącznie „kartonów”, czyli kompozycji malarskich, które potem przenoszą na tkaninę tkacze – rzemieślnicy, polscy artyści w większości wykonują ją na warsztacie własnymi rękami. Ta bezpośrednia styczność z surowcami narzuca im często koncepcje wynikające z istoty tego surowca. Dążą więc do form prostych, związanych z naturą wełny lub włókna, odbiegają od tradycyjnych kompozycji figuralnych i tworzą dzieła swobodne, niczym nieskrępowane, współczesne, monumentalne, ściśle z architekturą związane i działające w równej mierze kolorem jak formą.

Polska na II Biennale wyróżniła się również bogactwem stosowanego surowca i nowymi rodzajami techniki tkackiej.

W gobelinie *Desdemona* Magdaleny Abakanowicz płaszczyzny stworzone z grubej, suplastej przędzy wełnianej, połączonej niekiedy z włosiem, różnej grubości sznurami i linami okrętowymi z sisalu, dają niekiedy efekty podobne do płaskorzeźby. Zestawienia nieraz zaskakujące płaszczyzn twardych, chropowych i lśniących z partiami miękkimi, puszystymi i pełnymi ciepła dają efekt jedyny w swoim rodzaju i nieosiągalny w żadnej innej dziedzinie sztuki.

Polskę reprezentowało w tym roku w Lozannie siedmiu twórców: Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka, Maria Łaskiewicz, Stefan i Helena Gałkowsky, Barbara Falkowska i Wojciech Sadley. Każdy z tych artystów jest indywidualnością bardzo silną i każdy z nich zaprezentował zupełnie odrębne pod względem stylu i techniki kompozycje. Kiedy w tkaninie M. Abakanowicz podkreślano dynamiczność, rozmach, moc wyrazu kompozycji i bogactwo surowca, w tkaninie Jolanty Owidzkiej *Drzewa zła* zachwycono się jej ściszoną pełną poezji atmosferą. *Przejściu przez Morze Czerwone* W. Sadleya krytyka zagraniczna przypisała największy na wystawie walor kolorystyczny. Tkanina Barbary Falkowskiej *Treny Kochanowskiego*, bardzo polska i bardzo odrodzeniowa, przywołała na myśl pasy słuckie, podczas gdy niesłychanie nowoczesna *Kompozycja bez nazwy* seniorki naszego taktwa Marii Łaskiewicz zaskakiwała nowoczesnością wyrazu. [...] Do jakich konkluzji skłania sukces polskich artystów na II Międzynarodowym Biennale w Lozannie? Chyba głównie do tej, że nie wystarczy stosowanie nowych technik i zaskakujących nowych surowców, by stworzyć arcydzieło. Potrzeba na to odwagi i inicjatywy

twórczej, poetyckiego polotu i wyobraźni, a także niczym nieskrępowanej swobody wypowiedzi. Te walory, zgodnie z opiniami krytyków obecnych na II Biennale, miały właśnie gobeliny polskie. Ja pójdę dalej i ośmielę się twierdzić, że polscy twórcy gobelinów współczesnych torują zupełnie nowe drogi dla tej dziedziny plastyki i dlatego chyba należy im się w naszym kraju nie tylko uznanie, ale „zielone światło” dla ich poczyniń⁶⁸.

Kilka miesięcy później Zofia Jeżewska napisała o swoich wrażeniach z II Biennale także na łamach „Przeglądu Artystycznego”, a wśród ilustracji znalazła się kolorowa reprodukcja *Przejsćia przez Morze Czerwone* Sadleya. Jeżewska pisała m.in.:

Byłam na otwarciu II Biennale w Lozannie i osobiście miałam okazję stwierdzić, jak wielkie uznanie i zainteresowanie budziły polskie gobeliny. Miałam również okazję przeprowadzić szereg rozmów dla Polskiego Radia w Warszawie, zarówno z krytykami, jak i twórcami z innych krajów, którzy nie szczędzili słów uznania dla naszych artystów. [...]

Z wszystkich wypowiedzi, z jakimi miałam sposobność się zetknąć, wynika stwierdzenie, którego nie obawiamy się z całą szczerością wypowiedzieć: najciekawsze na Biennale lozańskim dzieła były inspirowane z całą pewnością przez „szkołę polską”, a polscy plastycy dziełami zaprezentowanymi na nim wytknęli nowe drogi rozwojowe dla gobelinu oraz zdobyli sobie w tej dziedzinie czołowe miejsce na świecie⁶⁹.

Irena Huml zaś tak pisała po latach o II Biennale, cytując słynną recenzję André Kuenziego, na którą wielokrotnie powoływano się w tekstach:

[...] otwarte 17 czerwca 1965 roku przyniosło artystom z Polski utrwalenie zdobytej poprzednio pozycji. Pierwszy orzekł to André Kuenzi, który napisał jak zwykle następnego dnia na łamach „Gazette de Lausanne” pierwszą obszerną refleksję. Duży jej fragment dotyczył polskich tkanin widzianych w szerszym kontekście oczami człowieka bezstronnego, lecz niewątpliwie przychylnego. Oto jego tekst: „Trzy kraje, naszym zdaniem, zasługują na szczególną uwagę: Polska, Holandia i Jugosławia, warte wpisania do «Złotej Księgi», gdyby istniała. Te trzy kraje zaprezentowały dzieła na wskroś oryginalne, śmiałe, zawsze akcentując funkcję materiału, z którego je wykonano. Myślę w szczególności o tkaninach Magdaleny Abakanowicz, Marii Łaskiewiczowej, Jolanty Owidzkiej i Wojciecha Sadleya z Polski, Wilheminy Fruytier z Holandii oraz Jagody Buić z Jugosławii. Są to tkaniny najbardziej wyraziste, przyciągające i ekscytujące na tym drugim Biennale. [...] Godne uwagi eksperymenty [...] dowiodły, że Biennale [...] wygrało, faworyzując nowe techniki. Te poszukiwania przekonują, że formy sztuki tkackiej jeszcze zupełnie nie wyczerpały swoich możliwości i dziś wydają się one nieograniczone. Jest to odnowa techniki w konfrontacji międzynarodowej. Krajem zaś, który wydaje się nam najbardziej zaawansowany w sztuce tkackiej, jest Polska, demonstrująca, że innowacje techniczne byłyby niczym bez inwencji twórczej i poetyckiej wyobraźni. Nie wystarczy bowiem tkać na szerokim krośnie grubą przedzą, włosiem lub sznurem i mieszać sploty, żeby stworzyć dzieło znaczące. Trzeba na to inicjatywy, wyobraźni twórczej, woli konstruktywnej, działania poetyckiego oddechu i wreszcie ekspresji nieskrępowanej wypowiedzi. Te właśnie walory posiadają dzieła polskie, holenderskie i jugosłowiańskie, o których była mowa”⁷⁰.

W tekście zamieszczonym w katalogu I Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie w 1966 r. Irena Huml porównywała sytuację z I i II Biennale w Lozannie, wskazując na szczególną rolę polskich artystów w rozwoju awangardowych możliwości współczesnej tkaniny:

Już I Biennale roku 1962 wyłoniło nowy nurt w tkactwie, który zyskuje dziś w świecie prawo obywatelstwa. Przeciwstawia się on zasadniczo wszelkiemu dogmatyzmowi. Nie bez znaczenia jest dla nas Polaków fakt, że impuls nowemu zjawisku dały właśnie polskie tkaniny, które zaskoczyły swoją formą,

⁶⁸ Zofia Jeżewska, *Polskie gobeliny współczesne na II Międzynarodowym Biennale w Lozannie*, „Świat” 1965, nr 41 (z 10.10), s. 14. Obok tekstu zamieszczonych zostało kilka czarno-białych reprodukcji, w tym także *Przejsćia przez Morze Czerwone* Sadleya.

⁶⁹ *Eadem*, *II Biennale Gobelinu w Lozannie*, „Przegląd Artystyczny” 1966, nr 2, s. 31–32.

⁷⁰ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 34.

poziomem artystycznym i nowością rozwiązań technicznych. Świeżość i oryginalność ich potraktowania, szczególnie na tle tradycyjnie ujmowanego francuskiego gobelinu, była bezsporna. Przeciwwstawiały one bogactwo faktur wydobytych przez użycie różnej grubości i o różnym skręcie wełny owczej, przędzonej przeważnie ręcznie, lub nawet puszystego runa, czy jak w innych wypadkach grubego sznura konopnego, surowego jedwabiu i błyszczącego siutażu oraz sizalowego włókna, a przede wszystkim zaprezentowały nowy rodzaj myślenia.

Zapoczątkowały one spór toczący się w zasadzie o stary lub nowy język wypowiedzi. Dialog podjęli konserwatyści, prowadząc go z postępowymi twórcami. Pierwsi zwalczają nowe z całym impetem wartości już uznanych u szerokiej publiczności. Drudzy swoimi wystąpieniami bulwersują, odsłaniają nieznane dotąd drogi, sztuka ich woła, że przyszłość należy do nich. Rewolucja ta polega nie na samych innowacjach technicznych, jak sądzono po I Biennale, ale na nowym klimacie poetyckim lub plastycznym – jak to formułował recenzent z „Figaro” już po drugiej wielkiej imprezie tkackiej z tego cyklu.

Istotnie, nie bogactwo rozbudowanych faktur wydobytych z zastosowaniem nietradycyjnych surowców, lecz inne myślenie odgrywa zasadniczą rolę. Twórca, czerpiąc z wiedzy tkackiej głębokie wycucie techniki, może rozwiązywać problemy artystyczne na niedostępnej malarzowi czy rzeźbiarzowi płaszczyźnie. Ten bezpośredni kontakt przy warsztacie z substancją tworzącą koryguje konkretyzującą się wizję plastyczną w sposób przestrzenny, tak jak tego zaczęła wymagać nowoczesna tkanina. Nie wyklucza to naturalnie rygorystycznego myślenia o kompozycji i barwie, ale raczej je znacznie poszerza. [...] Obok zasadniczego konfliktu – odtwarzać malarstwo czy komponować tkaninę jako taką – II Biennale ukazało jeszcze szereg ważkich problemów. Jednym z nich było zmanifestowanie samodzielnego istnienia dyscypliny tkactwa artystycznego we współczesnej sztuce, drugim uświadomienie konieczności organizowania tego typu wystaw bez usprawiedliwiania ich retrospektywą i zbędnymi konfrontacjami z tradycją, jak to miało miejsce jeszcze na I Biennale. Recenzje oceniały zgodnie wysoki poziom wystawy, różnorodność poszukiwań, w których nie brakło życia i inwencji, a przede wszystkim wskazywały na renesans tkaniny monumentalnej jako wyraz epoki⁷¹.

W zakończeniu tekstu autorka zacytowała „recenzję wybitnego szwajcarskiego krytyka, znającego zresztą sytuację naszej tkaniny z wizyty w Polsce, A. Kuenziego”, który wkrótce po wernisażu na łamach „Gazette de Lausanne” pisał:

Wyróżniające się znawstwem warsztatu gobeliny polskie, holenderskie i jugosłowiańskie potwierdziły słuszność faworyzowania na Biennale nowych technik mających jeszcze wiele do wygrania. Poszukiwania prowadzone po tej linii dowodzą, że forma sztuki, jaką jest tkactwo, stwarza nieograniczone wprost możliwości o niewyczerpanych źródłach. Aby do tego dojść, koniecznym było dopuszczenie odmłodzonych technik do międzynarodowej konfrontacji. Trzeba jednak stwierdzić, że Polska, najbardziej zaawansowany w sztuce tkackiej kraj, dowodzi niezbitnie, iż innowacje techniczne byłyby niczym bez wizji twórczej i poetyckiej wyobraźni. Nie wystarczy bowiem tkać na bardzo grubej osnowie i stosować różne surowce, aby stworzyć dzieło sztuki⁷².

W oficjalnej reprezentacji polskiej, wybranej przez krajowe jury do udziału w II Biennale w Lozannie, znaleźli się: Magdalena Abakanowicz, Maria Łaszkiwiczowa, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, a także – po raz pierwszy – Barbara Falkowska oraz Helena i Stefan Gałkowsy. W czasie trwania Biennale (choć już poza jego obrębem) swoje prace pokazały w Lozannie także Zofia Butrymowicz i Ada Kierzkowska, których gobeliny zawisły w gmachu Banku Narodowego. Irena Huml podkreślała, że polscy artyści nie stanowili jednolitej grupy pod względem postaw artystycznych, i zauważała dwie bardzo różniące się między sobą tendencje. Pierwszą reprezentowały tkaniny eksperymentalne i tutaj – zdaniem Ireny Huml – najbardziej zdecydowanie wypowiadała się Magdalena Abakanowicz. Do tej grupy autorka tekstu zaliczyła też kompozycje Marii Łaszkiwicz i Jolanty Owidzkiej, „[...] określane jako abstrakcyjne, działające powagą

⁷¹ *Eadem*, [inc. *Gobelin, zyskując ponownie wysoką rangę...*], w: katalog I Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1966, s. 292–294.

⁷² *Ibidem*, s. 294–295.

nastroju, utrzymane w gamie bogatych szarości i czerni, oraz żywszy w barwach gobelin Wojciecha Sadleya *Przejście przez Morze Czerwone*. Tworzywem ich była szorstka wełna o grubym skręcie, różnicująca fakturę, która należała do arsenału środków polskiej szkoły tkackiej⁷³. Irena Huml wymienia Marię Łaskiewicz jako jedną z nesterek polskiej tkaniny współczesnej: „Już pierwsza jej wystawa indywidualna w Kordegardzie na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie w 1961 roku, obok kilimów, technik dwuosnowowych i żakardów, które stanowiły powszechny wówczas typ twórczości, zaprezentowała dywany z nieprzędzonego runa i sznurka, stanowiące nowość⁷⁴. Do nurtu eksperymentalnego Irena Huml zalicza także Annę Śledziewską oraz Zofię Butrymowicz i stwierdza, że „w miarę sukcesów nurt eksperymentalny zyskiwał coraz więcej wyznawców, a jego zdobycze splatały się w pewną całość z dążeniem drugiego nurtu, tworząc powszechnie wyróżnianą polską szkołę tkaniny⁷⁵. W drugim nurcie autorka książki o polskiej tkaninie współczesnej widzi twórczość Gałkowskich i Barbary Falkowskiej jako artystów bardziej związanych z tradycją, głównie rodzimą.

Wiele uwag o II Biennale znalazło się w tekście Ireny Huml dotyczącym współczesnej tkaniny monumentalnej (zilustrowanym czarno-białymi reprodukcjami, m.in. *Królowej Sadleya* z podpisem: „Nowa forma tkaniny dekoracyjnej projektu i wykonania Wojciecha Sadleya – Polska), opublikowanym w popularnonaukowym miesięczniku „Problemy”:

Wystawa obejmująca kolekcję dużych, liczących minimum 8 m² tkanin, głównie gobelinowych, ekspozowana była, jak i poprzednia, w gmachu Uniwersytetu i Muzeum Kantonalnego Sztuk Pięknych na Place de la Riponne, w centrum starej Lozanny. Informowały o wystawie liczne plakaty, gęsto rozlepione po mieście, umieszczone w witrynach sklepów z tkaninami dekoracyjnymi, antykami i meblami nowoczesnymi, a także w galeriach sztuki czy na wielkich ogólnokrajowych targach *Comptoir Suisse* ściągających masy turystów i handlowców. II Biennale stało się więc przedsięwzięciem, którym żyła cała Lozanna, była z niego dumna i naturalnie umiała je zareklamować. Korespondent „New York Times” pisał: „Krytycy zgodnie stwierdzają, że miasto powtórzyło osiągnięty w roku poprzednim sukces, którym była wystawa «Od Moneta do Picassa» eksponująca arcydzieła kolekcji szwajcarskich”. [...] sekcja polska, złożona z 7 tkanin umieszczonych w katalogu i eksponowanych w Muzeum Kantonalnym oraz 2 dodatkowych, poza katalogiem, zawieszonych w gmachu Banku Narodowego (Butrymowicz i Kierzkowska) [...]. Gobelin Abakanowicz *Desdemona*, jak podkreślały wszystkie krytyki, stanowił *clou* wystawy, konkurując skutecznie z jugosłowiańskim [Jagody Buić – JB]. Monumentalny w wyrazie, jak większość kompozycji tej autorki, grał zarówno nieprzeciętną skalą, jak i brunatno-czerwono-czarnym, mocnym kolorytem czy wreszcie swoiście pojętą fakturą, którą podkreślały odrywające się niemal od płaszczyzny tkaniny festony z końskich ogonów. [...] Gobelin Sadleya, ogromnie malarski, najbliższy był jednak tkaninom francuskim przez sposób wykonania. [...] W sumie gobeliny polskie zaprezentowały wysoki poziom artystyczny i na ogół dobry poziom techniczny. Udarzała w nich dojrzałość i różnorodność koncepcji plastycznych. Potwierdziły one słuszność przyjętej i konsekwentnie realizowanej postawy naszych twórców wobec indywidualnego rozumienia formy malarsko-tkackiej nowego stylu gobelinu. Można powiedzieć więc, że na arenie sztuki międzynarodowej Polska znalazła się jako partner, i to dość mocny, w dyskusji nad wytyczeniem dróg światowej tkaninie monumentalnej. Interesujące i pożyteczne było to powtórne skonfrontowanie prac polskich artystów-tkaczy na międzynarodowym forum. Nie jest wprawdzie nowością, że tkaniny nasze zyskują uznanie za granicą, mówiąc dużo o kulturze plastycznej naszego kraju, lecz dotychczas pociągały one swoją ludowością, wyrastającą z tradycji i zamiłowań, a dziś idą po linii nowoczesnych poszukiwań plastycznych. Niestety, mimo owej samodzielności, trudno im wciąż wywalczyć sobie należyte miejsce w naszej sztuce. Może właśnie uznanie zagranicznej opinii, tak zawsze w Polsce cenionej, skłoni i naszych znawców do refleksji, że pewne formy współczesnej sztuki mogą się bardzo dobrze wyrazić w technikach tkackich⁷⁶.

⁷³ *Ibidem*, s. 35.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Eadem*, *Zagadnienia współczesnej tkaniny monumentalnej*, „Problemy” 1966, nr 4, s. 244, 247.

Po II Biennale gwałtownie wzrosło zainteresowanie krytyków tkaniną, ponieważ bardzo wyraźnie zarysowała się odkrywczość nowych rozwiązań formalnych w tej dziedzinie. Irena Huml podkreślała znaczenie tego momentu w historii tkaniny i sztuki współczesnej:

[...] nowy typ konstrukcji z włókna przestał się mieścić w granicach tradycyjnego podziału i przynależać do rzemiosła artystycznego, nazywanego też sztuką zdobniczą, sztuką stosowaną, sztuką dekoracyjną lub sztuką użytkową. Sięganie po niezależność poprzez uwalnianie się od funkcji użytkowych uzasadniało konieczność stosowania wobec tej twórczości innej terminologii. Wydaje się, że określenie: sztuka przedmiotu – najtrafniej odpowiadałoby tym nowym koncepcjom. Artyści, którzy zamienili paletę i pędzel bądź glinę rzeźbiarską czy rylec na tworzywa i narzędzia służące dawniej rzemiosłu, wprowadzili do plastyki drugiej połowy XX wieku pewien demokratyzm. Otworzył on drogę do awansu wszystkim ważnym dokonaniom, niezależnie od gatunku twórczości, w jakim się uzewnętrzniali i jakie tworzywo zastosowano do konstruowania owych obiektów-przedmiotów. Jako pierwsza na tę drogę wkroczyła tkanina z bogactwem środków i możliwości, osiągając zaskakujące rezultaty. U podłoża tych przemian leżały przekształcenia poglądów na sztukę i filozoficzna refleksja nad nią [...]. Zainicjowane w polskiej szkole tkaniny kształtowanie nowego języka sztuki tkackiej zostało przez świat przyjęte jako wyraz dążeń i przeżyć współczesnego człowieka. Język ten starał się oddać złożoność bytu materialnego i emocjonalnego naszej epoki z całą jej brutalnością, szorstkością i poszukiwaniem wygody za każdą niemal cenę. Nowa tkanina miała towarzyszyć ludziom w przeszklonych, bez śladu intymnego nastroju, domach, gdzie rodzą się zarówno niezaspokojone potrzeby kontemplacji, ciszy, spokoju, jak i pogoni za ciągłym ruchem, agresywnym dźwiękiem i kolorem. Owo zderzenie industrialnej rzeczywistości z romantyzmem i sielankowym obrazem życia, nigdy niewygasłym w tęsknotach ludzkiej natury, sprzyjało rozwojowi sztuki włókna jako sztuki przedmiotu, która wnosić miała emocję do codziennego bytu człowieka.

Nowy język wyrazu plastycznego podnosił rangę tkaniny polskiej do poziomu światowego. Zjawisko to nie było trudne do uchwycenia dla kogoś, kto śledził kroniki polskich wystaw za granicą i ich oceny. Udział tkaniny w różnych imprezach wzrastał zawrotnie szybko. Był on wynikiem mody, ale i talentu oraz wytężonej codziennej pracy wielu artystów, którzy tworzyli w swoich pracowniach coraz to nowe prace⁷⁷.

...09–...11.1965: VIII Bienal Internacional de Arte, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazylia.

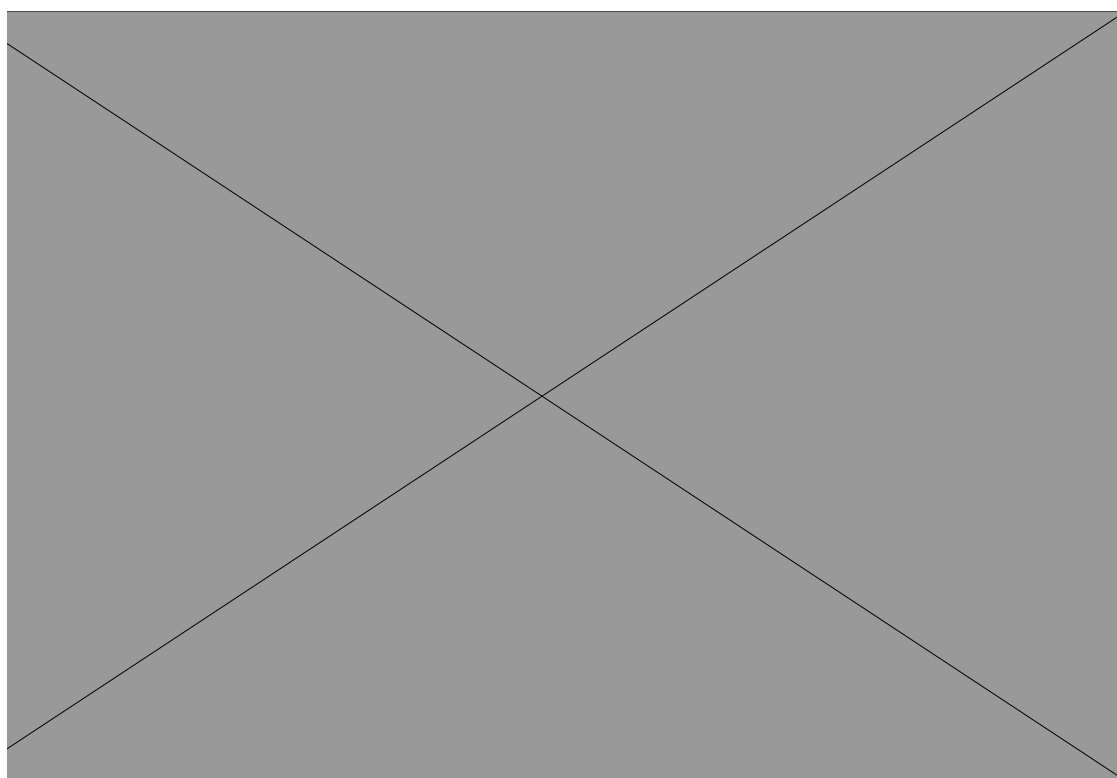
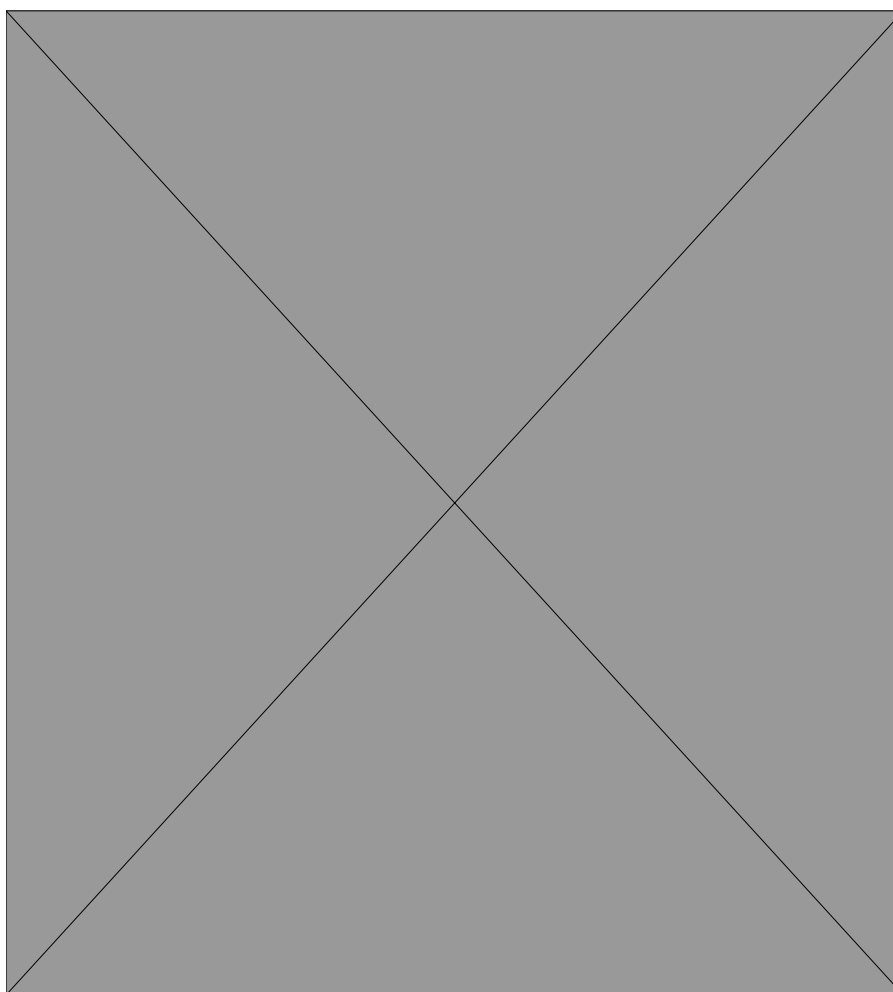
Polscy uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Kiejstut Bereźnicki, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasiór, Tadeusz Jackowski, Janina Kraupe, Nikifor, Jolanta Owidzka, Andrzej Pietsch, Wojciech Sadley, Jan Tarasin. Pokazano sześć prac Sadleya: *Szaty królowej*, 1964, sznurki, 250 × 120 cm; *Szaty króla*, 1964⁷⁸, sznurki, 250 × 60 cm; *U zmierzchu dnia*, 1965, skóry, sznurki, 150 × 140 cm; *Nocny lot*, 1965, skóry, sznurki, 220 × 150 cm; *Psalmus*, 1965, skóry, sznurki, 250 × 220 cm; *Kobierzec Diany*, 1965, skóry, sznurki, 250 × 220 cm. W polskim katalogu, ukazującym polskich artystów na Biennale, zamieszczono czarno-białe reprodukcje trzech prac Sadleya: *Szaty królowej*, *Nocny lot*, *Kobierzec Diany*.

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych przygotowało własny katalog, prezentujący polskich artystów biorących udział w Biennale: *Pologne à la VIII^e biennale de São-Paulo 1965*, w języku francuskim, z wstępem komisarza ekspozycji Ryszarda Stanisławskiego. W katalogu zastosowano podział na malarstwo, rzeźbę, grafikę i tkaninę. Przy nazwiskach znalazły się teksty o artystach (o Sadleyu tekst Danuty Wróblewskiej), spis prac zgłoszonych na Biennale oraz fotografie przedstawiające artystów, wykonane przez Tadeusza Chrzanowskiego, Jana Kosmowskiego, Krzysztofa Malskiego, Tadeusza Rolkego (prawdopodobnie jego autorstwa fotografia Sadleya) i Władysława Wenera.

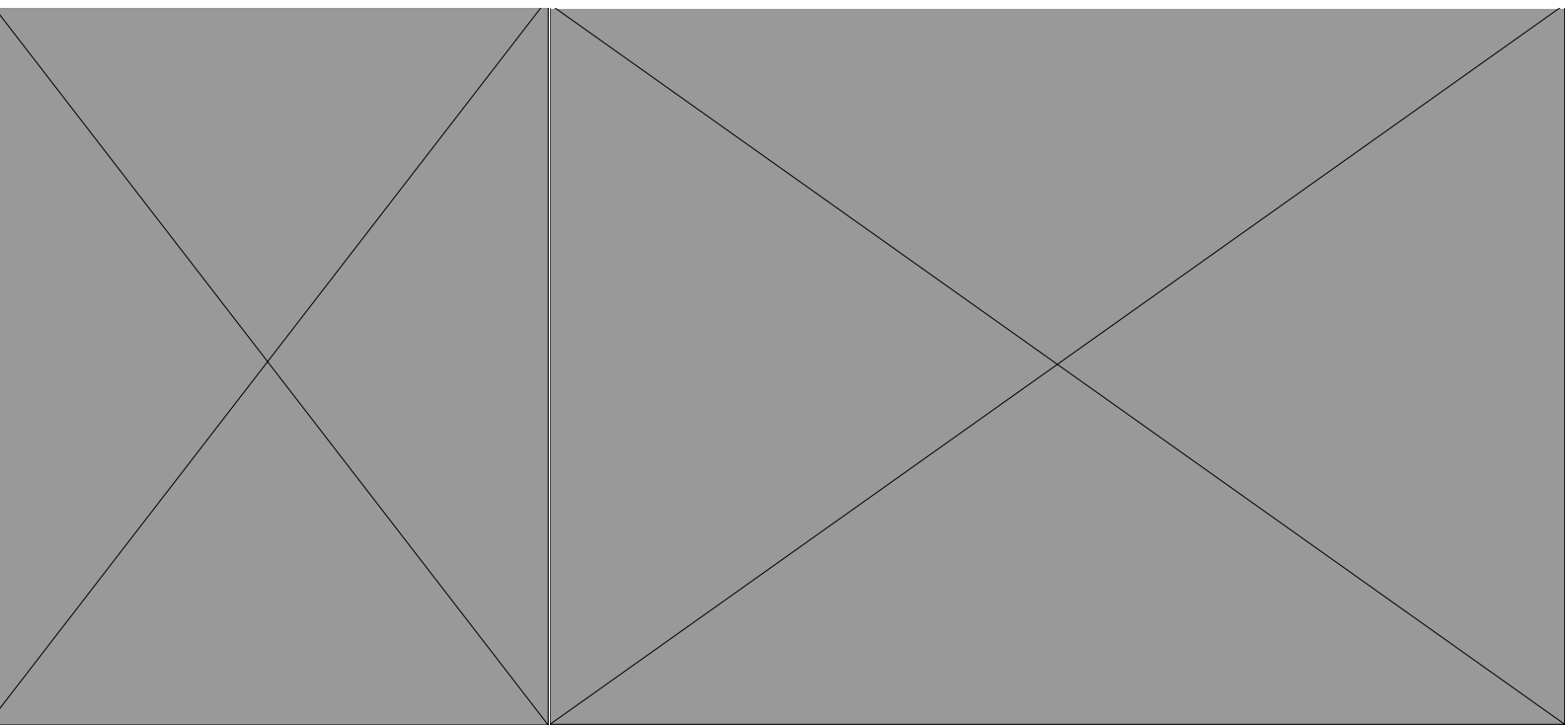
W „Jornal do Brasil” 29 września 1965 r. ukazał się tekst *Biennale – Polska*, w którym Harry Laus pisał:

⁷⁷ Eadem, *Współczesna tkanina...*, s. 35–36.

⁷⁸ Według późniejszej informacji, uzyskanej od Wojciecha Sadleya, praca ta powstała już w 1962 r.



48. Biogram artysty i reprodukcja jednej z wystawionych prac (*Kobierzec Diany*) w folderze towarzyszącym polskiej ekspozycji na Biennale w São Paulo, 1965



49. Menu uroczystego obiadu wydane na zamku d'Oron z okazji II Biennale Tkaniny w Lozannie, 1965

Spośród ekspozycji sztuki międzynarodowej na VIII Biennale w São Paulo największym zainteresowaniem i frekwencją cieszył się sektor polski. Wysoki poziom polskiej sztuki mieliśmy już okazję poznać podczas wszystkich niemal wystaw poprzednich. Prawie wszyscy artyści należą do pokolenia, które nadaje kształt polskiej sztuce powojennej. Prace ich świadczą o różnorodności panujących w niej kierunków. „Takie zestawienie dialektyczne i ostre – pisze komisarz Ryszard Stanisławski – nie jest i nie powinno być próbą jakiejś syntezy, rzuca natomiast światło na heterogenezę współczesnej sztuki polskiej”. (Uwaga: wszystkie teksty w katalogu polskim podane są po francusku, co uniemożliwia zrozumienie wystawy rzeszom zwiedzających ją Brazylijczyków; skoro już robiono przekład, to dlaczego nie na język portugalski?) [...] Reprezentację polską zamyka Sadley (1932), który do swoich śmiałych pomysłów wykorzystuje skórę, sznurki, sierść i różnego rodzaju piłki, z całkowitym pominięciem materiałów tradycyjnych⁷⁹.

5.11–5.12.1965: „Wandteppiche aus Polen”, Wolfgang Gurlitt Museum, Linz, Austria; wystawa w czasie Tygodnia Kultury Polskiej.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Krystyna Wojtyna-Drouet, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Zofia Kodis-Freyer, Maria Janowska, Ada Kierzkowska, Urszula Kołaczowska, Barbara Latocha, Aleksandra Lewińska, Maria Łaskiewicz, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Jolanta Owidzka, Krystyna Brodzka-Piątkowska, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Stefania Sieklucka, Danuta Mackiewicz-Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Anna Śledziewska, Danuta Thomas, Jadwiga Zaniewicka, Wanda Żółtowska. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 250 × 146 cm; *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm. W katalogu zamieszczono wstęp napisany przez Krystynę Kondratiuk, spis prac, notki biograficzne i dziesięć czarno-białych reprodukcji (brak wśród nich reprodukcji prac Sadleya).

⁷⁹ Cyt. za: „Przegląd Artystyczny” 1966, nr 4, s. 56–57. Na s. 61 tego samego numeru „Przeglądu Artystycznego” znalazła się czarno-biała reprodukcja *U zmierzchu dnia* Sadleya.

17.11–...1965: „Wystawa tkaniny artystycznej”, National Design Center, Nowy Jork, USA; wystawa zbiorowa polskich artystów.

Pokazano cztery gobeliny Sadleya: *Westerplatte, Koliber, Sowa, Ikar II*.

Antoni Kamiński z Cepelii informował Sadleya w piśmie (nr L.dz.NY/1181/65) z 17 grudnia 1965 r.:

Szanowny Panie,

Pozwalamy sobie z przyjemnością powiadomić Pana o odbytej w mies[iącu] listopadzie r.b. „Wystawie tkaniny artystycz[nej]” zorganizowanej przez Cepelia Corporation⁸⁰ w N[ew] Yorku na zaproszenie nowojorskiego National Design Center.

Protectorat nad wystawą objął Ambasador PRL Edward Droźniak, który w dn. 17 listopada dokonał jej otwarcia wobec 500 zaproszonych gości reprezentujących tamtejsze sfery artystyczne, intelektualne, handlowe oraz prasę i radio nowojorskie.

Wystawa wywołała szeroki i wyjątkowo życzliwy odzew w N[ew] Yorku.

Na zbiorowej wystawie prac szeregu czołowych polskich art[ystów] plast[yków] następujące gobeliny projektu Pana i wykonane przez Spółdz[ielnię] PliA Wanda w Krakowie pod Jego nadzorem artystycz[nym] zostały z dużym sukcesem pokazane: *Westerplatte, Koliber, Sowa, Ikar II*.

Mamy nadzieję, że informację tę wzbogacającą Pański życiorys artystyczny przyjmie Pan z zadowoleniem i z zainteresowaniem⁸¹.

1965–1966: „Arte actual de Polonia”, wystawa zbiorowa współczesnej sztuki polskiej (malarstwa, grafiki i tkaniny); 6–27.08.1965: Centro de Artes Visuales del Instituto Turcuato di Tella, Buenos Aires, Argentyna; ...10–...11.1965: Salón Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Urugwaj; ...1966: Museo de Arte Moderno, miasto Meksyk, Meksyk; ...07.1966: Casa de la Cultura Jalisciense, Guadalajara, Meksyk; ...09.1966: Museo Michoacano, Morelia, Meksyk; ...1966: Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, Meksyk; ...1966: Rio de Janeiro, Brazylia (trzy ekspozycje) i Kuba (na Kubie wystawa miała już inny tytuł: „Exposicion de arte polaco” i jest odnotowana pod datą 1967).

Na każdej z wystaw „Arte actual de Polonia” pokazano jedną pracę Sadleya: *Ikar*, 1965, 250 × 200 cm. W katalogu wystawy w Montevideo znalazła się m.in. czarno-biała reprodukcja *Ikara* (praca została jednak pokazana na tej fotografii odwrotnie – dołem do góry). W katalogu wystawy w Morelii brak reprodukcji dzieła Sadleya, jest jedynie w spisie prac. W katalogu wystawy w Bosque de Chapultepec zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Ikara*.

Nieco informacji o tych wystawach przynosi pismo skierowane do Sadleya z CBWA w Warszawie, opatrzone datą 26 listopada 1965 r., a podpisane przez dyrektor Gizelę Szancerową:

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych pragnie Pana zawiadomić, że Wystawa Sztuki Polskiej zorganizowana dla Ameryki Łacińskiej była już eksponowana w Argentynie, a obecnie znajduje się w Montevideo (Urugwaj). Wystawa ta spotkała się z wielkim zainteresowaniem wielu krajów Ameryki Łacińskiej i cieszy się dużym powodzeniem. Podajemy poniżej do wiadomości dalszą trasę wystawy:

Meksyk, Brazylia (trzy ekspozycje) i Kuba. Katalogi z poszczególnych ekspozycji zostaną Panu przesłane z chwilą nadesłania nam ich z zagranicy.

⁸⁰ Zagraniczny oddział Cepelii z siedzibą w Nowym Jorku przy 5 East 57th Street. Cepelia miała także swój zagraniczny oddział w Brukseli.

⁸¹ Pismo z archiwum Wojciecha Sadleya.

4.12.1965–15.01.1966: „Exposition de Noël. Jeune peinture”, Galerie Alice Pauli, Lozanna (Avenue de Rumine 7), Szwajcaria; przedświąteczna, „bożonarodzeniowa” wystawa malarstwa.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Renée Arbour, Jean Baier, Janez Bernik, Janusz Bersz, Naftali Bezem, Olivier Charles, Carlo Cioni, Dušan Džamonja, Franz Fedier, Günter Frühtrunk, Franco Gelli, Shoichi Hasegawa, Robert Héritier, Jan Hladík, Gérard Imhof, Claude Jagat, Jan Karczewski, Maria Korsak, Carl Liner, Zbigniew Makowski, José Masiques, Andrzej Matuszewski, Bogdan Mesko, Eugen Mihăescu, Daniel Raymondin, Heinrich Richter, Victor Roman, Wojciech Sadley, Robert Spieth, Herbert Kaufmann, Vittorio Tollu, Goranka Vrus, Dominique Westberg, Guy Weelen, Emil Schumacher, Jean-Léonard Stoskopf, Gerhard Wind, Arne Tengblad. Pokazano trzy prace Sadleya: 81. *Kompozycja*, 1965, kolaż, 50 × 70 cm; 82. *Kompozycja*, 1965, 50 × 70 cm; 83. *Kompozycja*, 1965, kolaż, 50 × 70 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Kompozycji* z nr. 81.

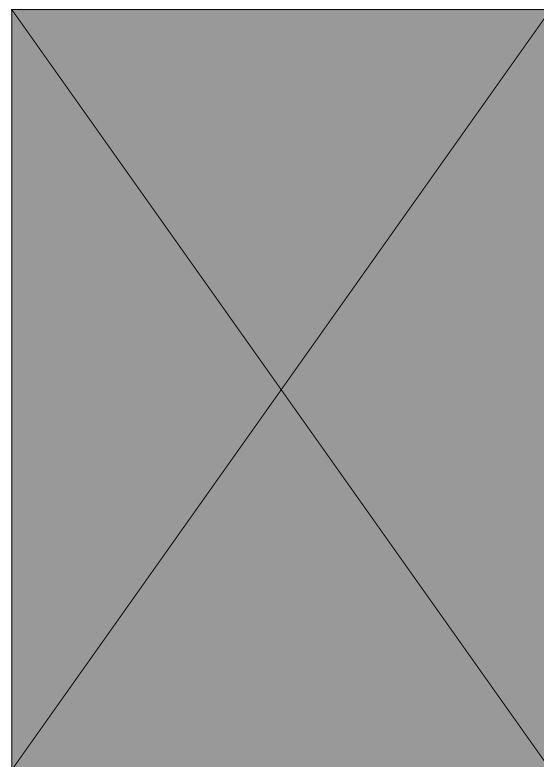
15.12.1965–15.01.1966: „Soudobé polské tapiserie: výstava v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze”, Narodni Galerie, Praga, Czechosłowacja.

Wystawa zorganizowana za pośrednictwem łódzkiego Muzeum Historii Włókiennictwa; uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Krystyna Wojtyna-Drouet, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Zofia Kodis-Freyer, Maria Janowska, Ada Kierzkowska, Urszula Kołaczowska, Barbara Latocha, Aleksandra Lewińska, Maria Łaskiewicz, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Jolanta Owidzka, Krystyna Brodzka-Piątkowska, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Stefania Sieklucka, Danuta Mackiewicz-Sienkiewiczowa, Cecylia Siólkowska, Anna Śledziwska, Danuta Thomas, Jadwiga Zaniewicka, Wanda Żółtowska. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 250 × 146 cm; *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm (obie wypożyczone z polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki). Wystawie towarzyszyła ulotka ze spisem zaprezentowanych dzieł.

1965: projekt fryzu – mozaiki ceramicznej *Odplyw morza dla kopalni Szombierki w Bytomiu*.

Fryz o wymiarach 4 × 20 m został umieszczony na ścianie gmachu cechowni (nazywanej nieraz markownią), nie zachował się do dziś.

O fryzie ceramicznym w kopalni Szombierki Wojciech Sadley napisał tekst pt. *Poszukiwanie materii*, który ukazał się w czasopiśmie „Polska”. Artykuł został zilustrowany zdjęciami autorstwa Tadeusza Rolkego, przedstawiającymi fragmenty fryzu. Przy jednej z tych fotografii zamieszczona została informacja: „Fryz-mozaika składa się z ok. 500 płytek i obejmuje przestrzeń ok. 100 m²”. Z podpisu pod inną fotografią, na której widoczny jest Wojciech Sadley z Bolesławem Książkiem, kierownikiem artystycznym w Zakładach Ceramicznych Kamionka w Łysej Górze, można dowiedzieć się, że „Wojciech Sadley [...] zaprojektował wielki fryz w śląskiej kopalni, który zrealizował wspólnie z Bolesławem Książkiem [...]”, a w towarzyszącej



50. *Kompozycja*, 1965

głównemu tekstowi nocie biograficznej Sadleya zawarto jeszcze informację: „Fryz ceramiczny *Odptyw morza* dla kopalni Szombierki zaprojektowany przez W. Sadleya wykonany został w Zakładach Ceramicznych «Kamionka» w Łysej Górze”⁸².

Bolesław Książek był mistrzem ceramiki artystycznej. Uczył się w krakowskim Instytucie Sztuk Plastycznych, a następnie studiował w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych malarstwo, ceramikę i rzeźbę. Jako kierownik artystyczny spółdzielni Kamionka, działającej we wsi Łysa Góra na Podkarpaciu, w powiecie brzeskim, osiągał znakomite efekty kolorystyczne i fakturalne na podłożu glinianego biskwitu. Jego prace pokazane w 1960 r. na „Wystawie ceramiki eksperymentalnej” na dziedzińcu pałacu Pod Blachą w Warszawie wzbudziły entuzjazm wśród architektów i dekoratorów wnętrz. Jak pisała Irena Huml w tekście o Książku: „Połyskliwa lub matowa powierzchnia [...] płyt, czasem z siatką pęknięć (tzw. krakelurą), przez swój dość duży wymiar może być traktowana jako obszar samodzielnych kompozycji, pozostających w najściślejszych związkach z malarstwem”⁸³.

Wynik artystycznego spotkania dwóch mistrzów – Sadleya i Książka – zaowocował w kopalni Szombierki wysmakowaną pod względem kolorystycznym i fakturalnym kompozycją, której ślady zachowały się na fotografiach.

W zamieszczonym w czasopiśmie „Polska” tekście, opatrzonym mottem z Alexisa Carrela: „W człowieku to, co nie daje się wymierzyć, jest cenniejsze niż to, co wymierzyć się daje”, Wojciech Sadley pisał:

W wyniku wielkich społecznych i technicznych przemian w Polsce powstały nowe warunki życia, kształtujące człowieka, powstały środowiska formujące wnętrze ludzi i uczące doceniać nie tylko dobra wymierne, ale i niewymierne.

Humanizacja jest szczególnie ważna w przemyśle górniczym. Górnik, który spędza pod ziemią około piętnastu procent swojego życia, jest wyjątkowo wrażliwy na formę i barwę. Resort górnictwa poprzez podległe sobie jednostki – Biura Projektów, Główny Instytut Górnictwa – bada i analizuje te sprawy. Nowe kopalnie (Szczygłowice, Jastrzębie, Staszic) są nie tylko w pełni zmechanizowane, zautomatyzowane, bezpieczne – również forma przestrzenna tych obiektów, architektura i urbanistyka, jest wyrazem dążeń humanizacyjnych. W starych kopalniach tworzy się nieznanym dotychczas klimat kolorystyczny. Sztuka współczesna, tak jak sztuka starożytna, wychodzi na zewnątrz. Jest bezimienna poprzez anonimowość wrażeń. Środowisko stworzyło klimaty o wielkich kontrastach; pejzaż życia staje się wielkim teatrem dla ludzi.

Środowisko, które tworzy ten specyficzny klimat i kształtuje otoczenie, jak np. Śląsk, domaga się od koncepcji plastycznej stwarzania pojęć, które muszą w pewnym stopniu zaspokajać marzenia za czystym niebem, morzem, nasyconą barwą...

Materiałem dającym możliwości pełnej wypowiedzi artystycznej w tym otoczeniu jest ceramika. Na budynku cechowni kopalni Szombierki powstaje fryz ceramiczny *Odptyw morza*, morza, które pozostawia po sobie ślady wodorostów, ryb, kraterów: jest to czas zatrzymany. W zasadzie jest to „fotografia” zjawiska, które ulega zmianom, tak jak „fotografia” dnia pisana – przedstawiona wizualnie tworzy wrażenia, które oddają zmysłowe odczucie, wywołują pojęcia zapachu, morza, narzucają je otoczeniu poprzez kolor i formę. Kolor i światło staje się pulsującą krwią, nadaje życie formie, stwarza klimat. W zasadzie są to zebrane fakty, z których stworzono spektakl, zmieniono kolejność i inaczej nazwano.

Współczesny twórca jest reżyserem układów. Świadomie zestawia istniejące fakty.

Im prostsze sformułowanie, tym lepsza wypowiedź, kod form obrany z paru najprostszych elementów staje się materiałem do wszechstronnej wypowiedzi. Elementy te jawią się w różnych układach i zestawieniach. Poszukiwania materii prowadzą do koncepcji, która powiązana z tworzywem staje się tak silnie samym tworzywem, jak prawidłowo został wybrany materiał. Tworzywo, z którego lepi się wypowiedź, jest uwrażliwione tak dalece, jak dalece słuszna jest wypowiedź.

Prozaiczne surowce stają się alchemią w zestawieniach nieprzewidzianych dla odbiorcy. Zjawisko to powstaje już w przestrzeni – między ręką i celem. Kształtowanie manualne w ceramice, to przekazywanie nowo stworzonych „znaków papilarnych”.

⁸² Wojciech Sadley, *Poszukiwanie materii*, „Polska” 1965, nr 12, s. 12.

⁸³ Irena Huml, *Ceramika Bolesława Książka*, „Projekt” 1965, nr 5–6, s. 61.

Brak kontaktu i odpowiedzi, jakie może dać odbiorcy obiekt sztuki, nie dewaluuje jego sensu. Ciągłe trwają poszukiwania nowych wartości w sztuce, która zaczęła się od prądziejów. Wielkie odkrycia przeszły w sferę techniki i nauki. Współczesna sztuka stała się wyrazem filozofii⁸⁴.

13.02–...03.1966: „Polish Art Today”, DeCordova Museum, Boston, USA.

Pokazano dwa gobeliny Sadleya: *Westerplatte* i *Kolibier*.

Antoni Kamiński w imieniu Cepelii informował Sadleya o tej wystawie w piśmie z 26 lutego 1966 r.:

Wystawa reprezentuje obrazy 17 polskich artystów malarzy z kolekcji D'Arcy Galleries w New Yorku – oraz tkaniny autorskie, gobeliny i kilimy z kolekcji Cepelia Corporation w N[ew] Yorku.

Na otwarcie wystawy przybyło 800 osób. Wystawa potrwa do połowy mies[iąca] marca r.b. Pokazane zostały na niej następujące prace Szanownego Pana: 1. *Westerplatte* 2. *Kolibier*. Prosimy o odnotowanie powyższej informacji w Swym życiorysie artystycznym i pozostajemy z prawdziwym szacunkiem.

6.04–1.05.1966: „The Hurschler Collection – Modern Trends in European Tapestries”, Desert Museum, Palm Springs (135 East Tahquitz & Mc Callum Way), USA; wystawa europejskich tkanin współczesnych z kolekcji J.L. Hurschlerów.

Uczestnicy: z Francji: Maurice André, René Fumeron, Mathieu Matégot; z Portugalii: Carlos Calvet, António Charrua, Fernando Conduto, Maria Flavia, António Lino, Eduardo Nery, Rolando Sá Nogueira, Rogerio Ribeiro; z Austrii: Fritz Riedl, Edda Seidl-Reiter; z Polski: Zofia Butrymowicz, Krystyna Wojtyna-Drouet, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Wojciech Sadley. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ryba*, 81 × 78 cali. W folderze zamieszczono noty biograficzne, spis prac wystawionych i dwie kolorowe reprodukcje (brak reprodukcji pracy Sadleya).

28.05.–27.06.1966⁸⁵: 4^e Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur (wystawa tkaniny w ramach festiwalu nosiła tytuł „20 Tapisseries Contemporaines”), Musée Grimaldi, Antibes, Francja.

Wystawa dwudziestu tkanin autorstwa dwunastu artystów (Magdalena Abakanowicz, André Bloc, Jagoda Buić, Wilhelmina Fruytier, Josep Grau-Garriga, Andrée Hayart, Marguerite Ischi, Joseph Jarema, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley⁸⁶, Marie Sperling, Jacques Villon). Pokazano trzy prace Sadleya (najwięcej spośród wszystkich artystów biorących udział w wystawie): *Ptak*, 1964, gobelin, 200 × 150 cm; *Ikar III*, 1964, gobelin, 250 × 150 cm; *Ikar IV*, 1964, gobelin, 250 × 275 cm (prace zrealizowane w spółdzielni Wanda w Krakowie). W folderze z luźnymi wkładkami wstęp Josepha (Józefa) Jaremy, spis wystawionych dzieł oraz reprodukcje niektórych prac, w tym czarno-biała reprodukcja fragmentu tkaniny Sadleya *Ptak*.

Inspiratorem udziału polskich artystów w festiwalu w Antibes był Pierre Pauli. Wskazuje na to zachowane pismo z Desy z 3 marca 1966 r. (nr BHZ/W-21/1153/66) skierowane do Sadleya:

Szanowny Panie,

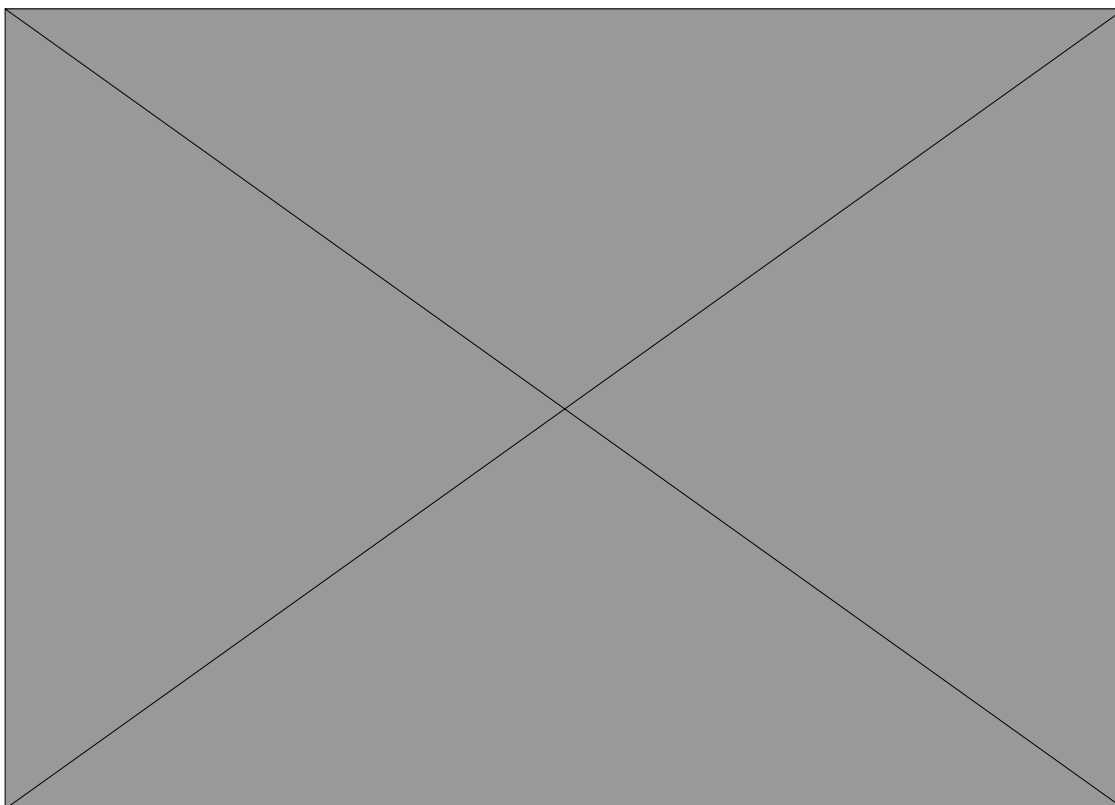
Pan P. Pauli skierował do nas prośbę o dostarczenie gobelinów na Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur w Antibes. Do wzięcia udziału zostały zaproszone oprócz Pana również M. Abakanowicz i J. Owidzka.

W związku z tym prosimy o dostarczenie dwóch gobelinów do dnia 15 III 1966 r.

⁸⁴ Wojciech Sadley, *Poszukiwanie materii...*, s. 13.

⁸⁵ Festiwal trwał w dniach 15.05–30.06.1966, wystawa tkaniny zaś w dniach 28.05–27.06.1966.

⁸⁶ W katalogu przy nazwisku Sadleya data urodzenia została podana z błędem: rok 1927.



51. Zgoda Ministerstwa Kultury i Sztuki na wypożyczenie z Muzeum Historii Włókiennictwa dwóch prac na Festiwal Sztuki Współczesnej we Francji, 1966

Dwie tkaniny Sadleya zostały wypożyczone na wystawę w Antibes z polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki. Świadczy o tym pismo z Ministerstwa, opatrzone datą 8 kwietnia 1966 r. i stanowiące odpowiedź na wcześniejszą prośbę ze strony Sadleya:

Obywatel Art. Plastyk Wojciech Sadley

Odpowiadając na pismo z dnia 1 bm. oraz w związku z zaproszeniem skierowanym do Obywatela przez organizatorów Festiwalu Sztuki Współczesnej, Francja do wzięcia udziału w wystawie – Zespół do Spraw Plastyki wyraża zgodę na wypożyczenie gobelinów *Ikar* i *Ptak* na okres do końca bież[ącego] roku.

Formalności związane z wypożyczeniem prosimy załatwić z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. Dyrektor Wojciech Wilski.

Zachowany rewers dotyczący wypożyczenia wskazuje, że te dwie tkaniny stanowiły własność Ministerstwa Kultury i Sztuki, jednak rewers był wystawiony przez Muzeum Historii Włókiennictwa. Z dowodu depozytowego nr 291/66 przyjęcia prac przez Desę „celem dokonania ewentualnego zakupu na warunkach drugostronnie wymiennych” wiadomo, że wypożyczenie dotyczyło dzieł: *Ptak* i *Ikar III*. Prace te objęte są na dowodzie depozytowym klamrą: „nie do sprzedania”.

4.06–2.07.1966: „Moderne Polnische Tapisserien”, Lempertz Contempora, Galerie für Moderne Kunst im Kunsthaus Lempertz, Kolonia (5 Köln, Neumarkt 3), RFN; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny nowoczesnej, zorganizowana za pośrednictwem Desy (Leon Przywarski) i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (Józef Mroszczak).

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska, Stefan Gałkowski, Tamara Hans, Maria Janowska, Maria Łaszkiwicz, Barbara Latocha, Jolanta Owidzka,

Wojciech Sadley, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano trzy prace Sadleya: *Persefona*, 1965, skóra, sizal; *Saragossa*, 1965, skóra, sizal; *U zmierzchu dnia*, 1965, skóra, sizal (w umowie z Desą: „skóra, sizal, dzwonki”); wymiary: 200 × 250 cm, w katalogu napisane pomiędzy wymienionymi pracami, tak jakby dotyczyły każdej z nich. Na okładce folderu wystawy zamieszczono reprodukcję w czerwieni *Persefony* Sadleya, w katalogu wstęp Dobrochny Strumiłło-Olkiewicz, noty biograficzne ze spisem wystawionych prac, fragmenty recenzji o polskiej tkaninie i kilka czarno-białych reprodukcji.

...07–...1966: „Gobeliny a biżuterie. Výstava prací pěti varšavských výtvarníků”, Polské kulturní středisko (Oárodek Kultury Polskiej), Praga, Czechoáłowacja.

Uczestnicy: Zofia Butrymowicz, Barbara Levittoux-Świdowska, Wojciech Sadley, Jadwiga Zaremska, Jerzy Zaremski. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ikar*, gobelin, 200 × 300 cm; *Kompozycja*, gobelin, 200 × 300 cm. Wystawie towarzyszyła ulotka z notami biograficznymi artystów i kilkoma czarno-białymi reprodukcjami. Na okładce tej ulotki znalazła się czarno-biała reprodukcja gobelinu Sadleya *Ikar*, 1962.

Wystawy w Oárodkach Kultury Polskiej w Pradze i Berlinie organizowane były przez Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków w porozumieniu z Ministerstwem Spraw Zagranicznych. Świadczy o tym pismo z ZPAP z 10 maja 1966 r. (L.dz. 3862/Zagr/66) skierowane do Sadleya z zaproszeniem do wzięcia udziału w tych wystawach.

...07–...08.1966: „Gobelin i kobierzec polski 1962–1966”, Galeria Biura Wystaw Artystycznych (BWA), Sopot (wystawa w ramach XIX Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie); wystawa zorganizowana przez Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi i BWA w Sopocie.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Zofia Butrymowicz, Krystyna Cierniak, Krystyna Wojtyna-Drouet, Barbara Falkowska, Irmina Jasek-Flanczewska, Alicja Francman, Tamara Hans, Weronika Banasik-Kostrzewa, Stanisław Kowalski, Barbara Latocha, Maria Łaszkiwicz, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Gizela Pierzyńska, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz-Mackiewicz, Cecylia Siólkowska, Antoni Starczewski, Danuta Eymont-Szarras, Anna Śledziwska, Maria Ślusarczyk, Bolesław Tomaszkiwicz. Pokazano dwie prace Sadleya: *Oświęcim*, gobelin, 220 × 548 cm; *Przejsie przez Morze Czerwone*, gobelin, 250 × 350 cm (w spisie prac na końcu katalogu bład w tytule: *Przejsie przez Morze Czarne*). W katalogu zamieszczono wstęp Krystyny Kondratiuk, noty biograficzne, spis prac i czarno-białe reprodukcje niektórych dzieł, w tym reprodukcję pracy *Przejsie przez Morze Czerwone*.

We wstępie do katalogu Krystyna Kondratiuk napisała m.in.:

Ostatnio jeszcze nieliczni, co prawda, artyści poszli tak daleko, że zerwali w ogóle z techniką tkacką i wiążą swoje tkaniny jak sieci rybackie, wplatając między sznury i nici kawałki metalu, szkła, drewna, łącząc je ze skórą dzika, trzcina, rafia, tkanina. Ciekawe wyniki w tej nowatorskiej, a nie nazwanej jeszcze technice (bo nie jest to ani tkanina, ani aplikacja) osiąga Wojciech Sadley, Jolanta Owidzka i Kazimiera Frymark-Błaszczyk⁸⁷,

zaś w notce biograficznej Sadleya w następujący sposób określiła główne inspiracje i cechy jego twórczości:

⁸⁷ Krystyna Kondratiuk, [inc. *Ostatnio jeszcze nieliczni...*], w: katalog wystawy „Gobelin i kobierzec polski 1962–1966”, Sopot–Łódź 1966, s. 4.

Wojciech Sadley inspiracje do swych gobelinów czerpie przede wszystkim z malarstwa, gra i rozgrywa wszystko kolorem. Wielokrotnie dokonuje prób plam kolorystycznych na kartonie, dopiero później podporządkowuje swój projekt wymogom warsztatu i przedstawia go w technice gobelinowej. Jest twórcą poważnym i skupionym, w gobelinie nie dąży do łatwych efektów. Eksperymentuje natomiast w innej technice, którą sam tworzy i przetwarza, splatając siatki ze sznura z rozmaitymi nietkackimi tworzywami, jak kołki, dzwonki, kolorowe kulki, cekiny, skóra, co w efekcie daje kompozycje dalekie od przyjętych schematów tkackich⁸⁸.

W korespondencji dla „Expressu Wieczornego” Aleksander J. Rowiński pisał:

Na specjalną uwagę zasługuje, moim zdaniem, prezentowana w ramach XIX Festiwalu Sztuk Pięknych w Sopocie, piękna wystawa gobelinów i kobierców polskich 1962–66 r. Jak niewiele osób u nas zna te piękne dzieła sztuki.

Wśród wspaniałych gobelinów Magdaleny Abakanowicz (*Desdemona 29*), Tamary Hans (*Skaty Assu-
anu*), Wojciecha Sadleya (*Przejście przez Morze Czerwone*), Krystyny Wojtyny (*Uliczka*), kobierców Julii [właśc. Jolanty – JB] Owidzkiej i Cecylii Siólkowskiej i innych, szczególną uwagę zwraca urzekająco piękny gobelin Barbary Falkowskiej *Treny*. Tworzy go siedem podłużnych pasów w barwach złoto-
czarno-brązowych. Z bliska okazuje się, że w każdy z tych siedmiu pasów artystka włączyła tekst innego trenu Kochanowskiego⁸⁹.

1966: I Festiwal Sztuk Pięknych „Tkanina artystyczna”, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa (Rynek Starego Miasta 28).

Wśród uczestników wystawy znaleźli się m.in.: Magdalena Abakanowicz, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Kazimiera Gidaszewska, Cecylia Kamińska, Maria Łaskiewicz, Józef Łukomski, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Eleonora Plutyńska, Anna Skórko, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Adela Szwaja, Anna Śledziewska, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet. W Komisji Kwalifikacyjnej zasiadali: przewodnicząca Jolanta Owidzka oraz członkowie: Maria Łaskiewicz, Wojciech Sadley, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Mieczysław Szymański, Irena Wilczyńska. Komisarzem wystawy została Jolanta Owidzka. Brak nazwiska Sadleya wśród wymienionych w katalogu artystów i reprodukowanych prac. Kompozycja Sadleya jest wymieniona na końcu katalogu, w spisie prac przyjętych dodatkowo („Prace przyjęte dodatkowo na Festiwal Sztuk Pięknych – Warszawa 1966”), gdzie znalazło się dziesięć prac różnych autorów, m.in. *Ikar*, technika własna, 300 × 250 cm. W katalogu brak informacji o tym, kto dostał nagrody – zamieszczona tam została jedynie fotografia medalu zaprojektowanego przez Stanisława Sikorę. Wojciech Sadley otrzymał Srebrny Medal.

I Festiwal Sztuk Pięknych w Warszawie był imprezą zaplanowaną z dużym rozmachem i odpowiednio nagłośnioną. W skład Komitetu Honorowego wchodził m.in.: redaktor naczelny „Expressu Wieczornego” Leon Bielski, dyrektor Muzeum Historycznego m.st. Warszawy Janusz Durko, literat Juliusz Gomulicki, prezes Zarządu Okręgu Warszawskiego ZPAP Andrzej Janota, redaktor naczelny „Przeglądu Artystycznego” Helena Krajewska, artysta malarz z Zarządu Głównego ZPAP Alfred Lenica, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie Stanisław Lorentz, sekretarz Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej Zofia Szydłowska, dyrektor Zespołu do Spraw Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki Wojciech Wilski, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Marian Wnuk, redaktor naczelny „Stolicy” Leszek Wyszacki. We wstępie do katalogu Andrzej Janota napisał: „Pierwszy Festiwal Sztuk Pięknych w Stolicy, w roku uroczystości milenijnych – to kolejna manifestacja artystów plastyków, świadcząca

⁸⁸ *Eadem*, notka biograficzna, w: katalog wystawy „Gobelin i kobierzec polski 1962–1966”, Sopot 1966, s. 45.

⁸⁹ Aleksander J. Rowiński, *Atrakcje artystyczne sopockiego lata (Korespondencja własna „Expressu”)*, „Express Wieczorny” 1966, nr 200 (z 24.08), s. 2.

o ogromnej aktywności twórczej, o wysokim zaangażowaniu, o zrozumieniu rosnącej w naszym społeczeństwie potrzeby sztuki⁹⁰.

W tymże katalogu, na początku działu z tkaniną zamieszczony został wstęp Ireny Huml, która pisała m.in.:

Gobelin, zyskując ponownie wysoką rangę w hierarchii zjawisk współczesnej sztuki, został ostatnio uznany równorzędnym partnerem klasycznych dyscyplin: malarstwa, rzeźby i grafiki artystycznej. Fakt ten poprzedził ogólnoswiatowy ruch, który i u nas ma również swoją żywą jeszcze historię.

Waga narodowych tradycji w dyscyplinie tkactwa artystycznego i narodowych zamiłowań, które od wieków każą upiększać wnętrza tkaniną dekoracyjną, nie pozostała więc bez znaczenia. Pewien kult tkackiego rzemiosła w Polsce starannie pielęgnowany przez artystów, działających na tym polu już od początku naszego stulecia, ułatwił też znalezienie współcześnie indywidualnej formy polskiej tkaniny monumentalnej. Dzięki wyraźnej odrębności opinia fachowców określiła ją mianem „polskiej szkoły tkactwa artystycznego”. [...] świeżość i sugestywność oddziaływania wyróżniła ją spośród wszystkich innych koncepcji tkackich na świecie w międzynarodowych spotkaniach⁹¹.

O festiwalowej wystawie tkaniny w Muzeum Historycznym w swojej recenzji Ewa Garztecka pisała:

Jeśli chcemy przekonać się naocznie o słuszności opinii światowej, że polska tkanina stoi na najwyższym poziomie artystycznym – wystarczy odwiedzić Muzeum Historyczne m.st. Warszawy. Ekspozowane tam w nie najlepszych doprawdy warunkach (światło, przestrzeń) – gobeliny dają o tym wymowne świadectwo, choć organizatorzy skromnie zaznaczają, że jest to tylko pokaz wyników pracy dnia codziennego. Tym lepiej dla polskiej tkaniny, jeśli przekrój „pracy codziennej” dał w wyniku jedną z dwóch najbardziej udanych wystaw warszawskiego Festiwalu Sztuk Pięknych (druga – to grafika). Polskie gobeliny są na ogół monumentalne. Przez samo tworzywo nadają one wnętrzom reprezentacyjnym, z natury rzeczy chłodnym i pozbawionym akcentów osobistych, atmosferę ciepłą, czynią je bardziej „zamieszkalymi”. W tej okoliczności chyba również należy upatrywać przyczyny kariery gobelinu w naszym kraju, skoro niejednokrotnie powstawał on na konkretne zamówienie i dla konkretnych wnętrz. Później już nastąpiły wystawy zagraniczne, w tym wielka wystawa międzynarodowa w Lozannie, która szeroko spopularyzowała polskie osiągnięcia w tej dziedzinie.

Na awans artystyczny gobelinu złożyły się różne przyczyny. Jedną z nich jest zjawisko zacierania się granic między poszczególnymi dyscyplinami sztuki. Nowe materiały, nowe tworzywa weszły w skład obrazów czy rzeźb. Faktura malarska, już nie tylko tworzona samą farbą olejną, lecz również innymi środkami, odgrywać zaczęła ważną rolę. Stąd już tylko krok do świadomego i twórczego wykorzystania możliwości leżących w materiale, z którego powstają tkaniny. Ten właśnie krok pierwsi zrobili Polacy, nadając surowcom nieużywanym dotychczas w gobelinie, jak np. gruba, ręcznie przędzona wełna, nici konopne czy włókna sizalu, nową „malarskość”⁹².

Na skrajnie awangardowe miejsce Sadleya wśród innych twórców tkaniny polskiej z tych lat wyraźnie wskazuje umiejscowienie przez Garztecką jego pracy na samym końcu prezentacji przykładów różnych tendencji, które zaznaczyły się na warszawskim pokazie:

Wystawa w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy daje bogaty przegląd wszystkich tendencji żywych w polskiej tkaninie dnia dzisiejszego. Przykładem źródeł inspiracji, z których wywodzi się najnowsza tradycja, jest tkanina podwójna Eleonory Plutyńskiej, wychowawczyni młodych zastępów polskich tkaczy. To prof. Plutyńska uczyła na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych swoje studentki samodzielnie, naturalnymi barwnikami, barwić wełnę, ona przywróciła do życia zapomniane już, piękne sploty tkaniny ludowej.

⁹⁰ Andrzej Janota, [inc. *Pierwszy Festiwal Sztuk Pięknych...*], w: katalog I Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1966, s. 7.

⁹¹ Irena Huml, [inc. *Gobelin, zyskując ponownie wysoką rangę...*], s. 289.

⁹² Ewa Garztecka, *Awans gobelinu. Festiwal Sztuk Pięknych – Warszawa 66*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 271 (z 1.10), s. 8.

Widzimy duże kompozycje, jak *Niobe* Heleny Gałkowskiej, *Potop* Stefana Gałkowskiego czy *Wiślica* Janiny Trawińskiej – współczesne interpretacje monumentalnej kompozycji figuralnej, która kiedyś stanowiła główne założenie gobelinu. Są inni artyści, którzy wypowiadają się przede wszystkim przez kolor, tworząc piękne kompozycje „malowane” wełną, jak Zofia Butrymowicz lub Adela Szwaja. Jest też nurt, który określić można jako „graficzny”. Przykładem tu będzie gobelin *Sezam* Janiny Tworek-Pierzgałskiej, która swoją pracą włączyła się do czołówki młodych tkaczy polskich. Dynamicznymi, mocno określonymi formami odznaczają się również znakomite gobeliny Marii Łaszkiewicz, artystki o poważnym dorobku i podziwu godnej młodzieńczej pasji twórczej. Gobelin *Miasto* Jolanty Owidzkiej, również jednej z naszych czołowych tkaczek, stoi jakby na pograniczu swej graficzności, podczas gdy jej *Akord* ciąży ku rozwiązaniu czysto kolorystycznemu.

Jest wreszcie ów nurt fakturalny, którego wybitną przedstawicielką jest Magdalena Abakanowicz. Jej gobeliny są prawie czarno-białe lub np. czarno-błękitne. Lecz ileż to odcieni i „koloru” artystka potrafi wyczarować z tak oszczędnej gamy, jak odmienia tę gamę różnorodnym tworzywem, kontrastami między sensualistyczną miękkością wełny i twardą chropowatością nici sizalowych.

Aplikację Józefa Łukomskiego *Szmaciak z jedwabną ustążką* trudno już nazwać tkaniną, a jeszcze trudniej stosować takie określenie do pracy Wojciecha Sadleya *Ikar*, w której artysta najwyraźniej już przekracza granicę tradycyjnej tkaniny w stronę... tak, trudno to właściwie określić. W każdym bądź razie jego kompozycja składająca się z siatki oraz metalowych i innych elementów posiada duże walory dekoracyjne. [...]

Ten pobieżny tylko przegląd niektórych pozycji z wystawy tkaniny artystycznej świadczy jednak o bogactwie, jakim szczerzyć się możemy w tej dziedzinie⁹³.

W recenzji z wystawy tkaniny na Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie nowatorstwo prac Sadleya doceniła Zofia Jeżewska:

O wiele dalej niż M. Abakanowicz posunął zagadnienie faktury Wojciech Sadley, rzec można, że zбочył na drogi własne. Jego praca, zatytułowana *Ikar*, nie daje się właściwie sklasyfikować. Zasadniczym jej tworzywem jest siatka, wyposażona w elementy wypukłe i twarde w postaci listków cienkiej blachy i złożonych kul drewnianych różnej wielkości. Całość, przedziwnie lekka, ma kształt ptaka z rozpiętymi skrzydłami⁹⁴.

Na tle całego Festiwalu bardzo wysoko ocenił wystawę tkaniny Ignacy Witz, pisząc:

Festiwal jest niewątpliwie wielkim organizacyjnym osiągnięciem Okręgu Warszawskiego ZPAP, tak jak jest niepowszednim osiągnięciem doprowadzenie do współpracy tak różnych instytucji, jakie imprezie tej mecenasują. [...]

Niestety, to osiągnięcie organizacyjne nie zawsze ma odpowiednik w osiągnięciach artystycznych. Festiwal w wielu wypadkach posiada ambicję stwarzania faktów, lecz faktów pozaartystycznych, właśnie organizacyjnych, a może nawet statystycznych. [...] Za bardzo piękną natomiast uważam wystawę tkaniny. Są tu wszystkie wybitne nasze indywidualności, poza Kierzkowską, która obecnie wystawia w „Zachęcie”. Są tu znakomite prace, jest atmosfera prawdziwej twórczości. Sądzę, że ten efekt mający na względzie przede wszystkim szacunek dla widza, mamy do zawdzięczenia jury wystawy, które kierowało się kryteriami głównie artystycznymi i poważnie traktowało swój obowiązek. Wystawa tkaniny warta jest szczegółowego sprawozdania i myślenie, że znajdzie się ktoś, kto w naszych tygodnikach o niej szerzej napisze, jako o wybitnym wydarzeniu⁹⁵.

Halina Grubert chwaliła festiwalową wystawę tkaniny na łamach „Expressu Wieczornego”, pisząc:

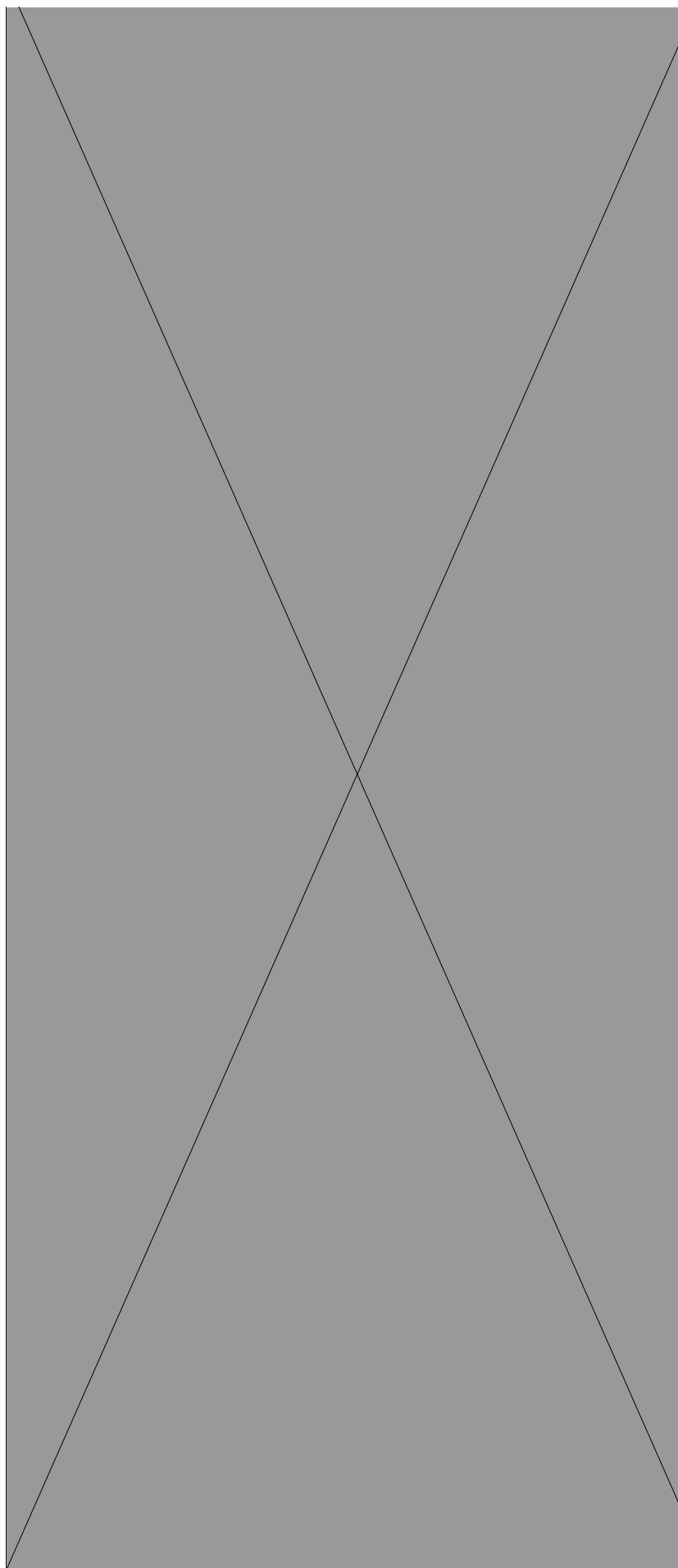
W Muzeum Historycznym eksponowana tu tkanina niezwykle nowoczesna i bliska nurtom panującym w malarstwie światowym zasługuje na miano monumentalnej. Jej dekoracyjność, rozmiar – wszystko to jest w stanie zdobić najbardziej reprezentacyjne wnętrza.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Zofia Jeżewska, *I Festiwal Sztuk Pięknych Warszawa 1966. Tkanina*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 2, s. 27.

⁹⁵ Ignacy Witz, *Festiwal Sztuk Pięknych*, „Życie Warszawy” 1966, nr 229 (z 23.09), s. 4.

52. Recenzja z wystawy
w Grabowski Gallery
ilustrowana fotografią jednej
z prac Wojciecha Sadleya,
„Post-Mercury Series” 1966,
nr z 9.09, s. 3



Wystawcy tego działu, wśród których nie zabrakło niemal ani jednego sławnego nazwiska, zaskakują co krok kolorytem, ornamentem lub całkowicie malarskim, pełnym swobody traktowaniem kompozycji tkackiej. Warto podkreślić także nowatorstwo tworzyw, na które, obok tradycyjnych, składa się włókno sztuczne, włosie, łyko, sznurek, a nawet elementy z metalu, drewna itp.⁹⁶

6.09–28.10.1966: „Tapestries of Tomorrow from Polish Looms of Today”, Grabowski Gallery, Londyn (84 Sloane Avenue, s.w. 3), Wielka Brytania.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley. Pokazano pięć prac Sadleya: *Zuzanna*, len, skóra, cyna, 250 × 125 cm; *Starzec I*, len, bawełna, cyna, drewno, 250 × 125 cm; *Starzec II*, sizal, bambus, len, 200 × 150 cm; *Starzec III*, len, bawełna, drewno, cyna, bambus, 250 × 150 cm; *Kompozycja*, skóra, sizal, drewno, 250 × 95 cm. W katalogu-folderze zamieszczono tekst Judith Collison z Victoria and Albert Museum, krótkie noty biograficzne i po jednej czarno-białej reprodukcji, w przypadku Sadleya fragment kompozycji niepodpisany.

O tej wystawie, zorganizowanej przez Polaka mieszkającego wówczas w Londynie, Irena Huml pisała:

Szlaki artystycznego podboju naszej tkaniny biegły w różnych kierunkach. Jednym z nich stała się Anglia, mało w zasadzie zainteresowana tkactwem artystycznym, mimo świetnych tradycji sięgających odrodzenia gobelinu przez prerafaelitów i Williama Morrisa w drugiej połowie XIX wieku. Ambasadorem naszej tkaniny w Londynie był Polak, kolekcjoner i mecenas sztuki współczesnej, której dużą kolekcję ofiarował Muzeum Narodowemu w Warszawie, a zarazem właściciel znanej wówczas w Londynie galerii, Józef Grabowski. Urządzona przez niego ekspozycja we wrześniu 1966 pokazywała zestaw prac pięciu artystów: Magdaleny Abakanowicz, Zofii Butrymowicz, Ady Kierzkowskiej, Jolanty Owidzkiej i Wojciecha Sadleya. Judith Collison z Victoria and Albert Museum, zamieszczając swoją wypowiedź w katalogu wspomnianej wystawy, pisała w konkluzji: „Polska szkoła tkaniny wyróżnia się na tle innych europejskich grup. Jej nowatorskie podejście nasyci projektowanie tkanin niespotykaną żywotnością. Ponadto otwiera ono nieoczekiwane możliwości dalszego postępu w sztuce tkackiej”. Zgodnie podkreślany pierwiastek odrębności zaczynał fascynować jako nowy potężny impuls. Był to jakby dalszy etap percepcji prezentowanego zjawiska po przebrzmiałym już szoku i zaakceptowaniu nowego stylu⁹⁷.

Judith Collison we wspomnianym tekście z katalogu wystawy napisała o kompozycjach Sadleya:

Ażurowe siatki pokryte są z rzadka węzłowatymi i niesfornymi kolorowymi sznurkami, zawieszane dzwoneczkami, kawałkami metalu i obciążone kulkami drewnianymi, przypominającymi grona owoców. Siatki te przypominają wyglądem ornamentowane rzędy końskie lub sieci rybackie z wplątanymi w nie wodorostami, a ich trójkątne kształty dobrze łączą żartobliwe tytuły *Starzec* (I, II, III) z formą przypominającą rozczochrane brody. Wiszące kompozycje Sadleya są umyślnie enigmatycznym i sofistycznym nawiązaniem do motywów ludowych⁹⁸.

Susan Groom w recenzji zamieszczonej w „Arts Review” wyrażała swój zachwyt:

Rzadko zdarza mi się, że jestem tak entuzjastyczna wobec jakiejś wystawy (w całości) jak wobec tej najbardziej ekscytującej, a także inspirującej kolekcji dzieł nowoczesnej polskiej tkaniny. Mimo że muszę przyznać się do ignorancji w tej dziedzinie w naszych uczeniach artystycznych, myślę, że wielu naszych studentów mogłoby być zainspirowanych tymi dziełami, tym, jak to jest wykonane, twórczą myślą połączoną z tradycyjnie bogatymi umiejętnościami Polaków w tym rzemiośle.

⁹⁶ Halina Grubert, *5 olbrzymich wystaw w pięciu galeriach stolicy. Festiwal Sztuk Pięknych*, „Express Wieczorny” 1966, nr 227 (z 23.09), s. 6.

⁹⁷ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 36.

⁹⁸ Judith Collison, *Exhibition of Polish Tapestries. Preface*, w: katalog wystawy „Tapestries of Tomorrow from Polish Looms of Today”, London 1966, s. 2–3.

Artystą, który najbardziej oddalił się od dawnych metod tworzenia tkanin, jest Wojciech Sadley. Wprowadza on wiele różnych materii do tworzenia swoich wiszących kompozycji: płótno, skórę, len, bawełnę, cynową blachę, drewno czy bambus. Niektóre z jego tkanin dają efekt sieci rybackiej, której centralnymi punktami są tutaj wyglądzone elementy drewniane, a gdy lekko się ją poruszy, blaszki wydają delikatny dźwięk⁹⁹.

Ann Philipp w swoim przeglądzie londyńskich wystaw (zilustrowanym reprodukcją *Zuzanny Sadleya*) na łamach „Post-Mercury Series” poświęciła najwięcej miejsca wystawie polskich tkanin w Grabowski Gallery, a o Sadleyu tak pisała w tej recenzji:

Wojciech Sadley splata węzły sznurów w otwartym stylu swoich tkanin, zawiesza na nich kawałki drewna, fragmenty tkanin przypominają ornamentowane rzędy końskie, są w nich kawałki blachy, skóra i inne materie. W efekcie powstają brody starców i formy o wyraźnie fallicznej symbolice. Tkaniny są bliskie realizmu, ale w tym znaczeniu, że pełne są uroku sieci rybackich, włosów splątanych na wietrze i pnączy oplatających drzewo. Pozostawiają szeroki obszar otwarty dla wyobraźni i sugestii czegoś pierwotnego, ludowego, utrzymanego jednak w nowoczesnym tonie¹⁰⁰.

W recenzji z wystawy w Grabowski Gallery, zamieszczonej w paryskim wydaniu „New York Herald Tribune” (także ozdobionej reprodukcją *Zuzanny Sadleya*), Sheldon Williams napisał:

Wojciech Sadley należy do tych artystów, którzy najbardziej szokują tradycjonalistów. Jego „tkaniny” mają ponadwiekowe powiązania z chorągwiami starożytnego Tybetu, które wyobrażają ogon tybetańskiego jaka, z tym że Sadley używa tenisowej siatki i sznurka dla wydobycia ich chorągwanego charakteru. Sznurek jest czasami naturalny, czasami farbowany. Na siatce ujętej w czworobok różne sznurki są rozmieszczone w formie wzoru (zgrabnie powiązane w punktach przecinania się linii), całość ozdobiona jest płaskimi kawałkami metalu (błyszczącymi i z wrytą sygnaturą autora), a nawet dzwoneczkami, tak że najlżejsze dotknięcie tkaniny wywołuje dźwięk. Niezależnie od ich istotnego piękna, te dziwne dzieła sztuki odznaczają się lekkością i wesołością daleką od komunalów o ponurości Słowian¹⁰¹.

Charles S. Spencer, pisząc w „The New York Times International Edition” o kilku wystawach, m.in. o wystawie w Grabowski Gallery, stwierdzał:

Wystawa tkanin polskich w Galerii Grabowskiego stała się jednym z najbardziej fascynujących wydarzeń artystycznych w mieście. Należy się pozbyć wszelkich z góry powziętych wyobrażeń o tkaninie jako o pracy rzemieślniczej lub twórczości ludowej. Ci utalentowani Polacy używają całego bogactwa różnych materiałów – od wełny i sznurów do włosia końskiego, wyrzeźbionych rąk, drewna, cyny czy bambusa.

Najbardziej awangardowy jest Sadley, który używa skóry i wprowadza do swych prac elementy fetyszu. [...] W całości wystawa ta jest olśniewającym pokazem¹⁰².

18.09–...1966: „Pokaz współczesnej rzeźby i tkanin ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu”, Muzeum Narodowe, Poznań.

Wystawa zbiorowa współczesnych polskich rzeźb i tkanin. Jedna praca Sadleya (gobelin). Jak wskazuje tytuł, ekspozycja złożona była głównie z prac będących własnością poznańskiego oddziału Muzeum Narodowego. Gobelin Sadleya został od niego wypożyczony na wystawę, o czym świadczy zachowany w jego archiwum list z 23 września 1966 r. od dyrektora Kazimierza Malinowskiego.

⁹⁹ Susan Groom, *Modern Polish Tapestries*, „Arts Review” 1966, nr 17 (z 3.09), s. 402.

¹⁰⁰ Ann Philipp, *Flax, fur, folk-lore in Grabowski Gallery. Polish Tapestries*, „Post-Mercury Series” 1966, nr z 9.09, s. 3.

¹⁰¹ Sheldon Williams, *Polish Tapestries Jingle, Shock and Shine*, „New York Herald Tribune. Paris” 1966, nr 26017 (z 6.09), s. 5.

¹⁰² Charles S. Spencer, *London Sees Lissitzky's Art*, „The New York Times International Edition” 1966, nr 39700 (z 4.10), s. 5.

1966: wystawa współczesnej tkaniny polskiej, Graves Art Gallery, Sheffield, Wielka Brytania.

26.10–20.11.1966: „Grupa 5. Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley”, Galeria ZPAP, Dom Artysty Plastyka, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a).

Pokazano trzy prace Sadleya: *Ikar*, 1966, technika własna, 300 × 200 cm; *Ikar II*, 1966, technika własna, 150 × 100 cm; *Bezsenna noc*, 1966, techniki mieszane, 300 × 200 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białe reprodukcje, w tym dwie reprodukcje prac Sadleya: *Ikar*, 1966; *Ikar*, fragment (błąd – na fotografii przedstawiony został fragment *Zuzanny*, innej tkaniny Sadleya); na okładce katalogu (obok fragmentów prac pozostałych autorów) i w środku, obok tekstu jest jeszcze fragment *U zmierzchu dnia* – fragment środkowy dolnego skrajaju.

W katalogu wystawy zamieszczony został tekst, zatytułowany *Grupa 5*, w którym Danuta Wróblewska pisała:

Nie ma u nas dzisiaj dziedziny plastyki, która by w ostatnich sześciu latach przeżyła rozwój podobny temu, jaki ma miejsce w tkaninie artystycznej. Nieustający festiwal polskiego gobelinu trwa na scenach Europy, nie powodując znużenia ani u widzów, ani u twórców. Polscy tkacze pobrali swoją lekcję nowoczesności głównie z malarstwa. W połowie lat 50., kiedy większość z nich przechodziła jeszcze nowicjat artystyczny, zaczęła się u nas dziać wielka przygoda nowej sztuki. Odkrycie malarstwa zaszczerpiło w nich głęboką ciekawość koloru, a wzmagające się z latami zainteresowanie materiałem, tak charakterystyczne dla współczesnej sztuki – przyniosło kult faktur tkackich. Na tej kanwie, w jakimś stopniu wspólnej dla wszystkich, rodziły się dopiero odrębności stylistyczne.

Ale oprócz nowych fascynacji i formuł artyści ci mieli za sobą szkołę z jej tradycją poszanowania praktyki warsztatowej i ducha tkactwa. Ta okoliczność spełniła rolę katalizatora, uchroniła po prostu od drastyczniejszych pomyłek.

Wystawa, którą mam przyjemność komentować, jest pierwszym, niedużym, bo roboczym pokazem prac Grupy 5. Nazwiska jej uczestników: Abakanowicz, Butrymowicz, Kierzkowska, Owidzka i Sadley, są już znane w europejskim kręgu tkaczy, projektantów tkanin i miłośników tej sztuki, a dwa kolejne uczestnictwa artystów w lozańskim Biennale Tkaniny Artystycznej dobitnie zaważyły na szalach tej imprezy. W dziedzinie gobelinu, bo ten gatunek tkactwa realizują przede wszystkim, osiągnięcia twórcze prezentowanego zespołu wydają się nie mieć precedensu. Bywały u nas znakomitości tkactwa, ale nigdy dotychczas nie zdarzyło się zgrupowanie sił tej miary – nie było całego awangardowego frontu.

Program ideowy Grupy 5 określony jest jedynie generaliami; ambicją uczestniczenia w nurcie sztuki współczesnej, poszukiwaniem nowatorskiego i autonomicznego zarazem charakteru tkaniny monumentalnej, a także chęcią odcięcia swoich praktyk artystycznych od pnia li tylko użytkowego. Program ściśle formalny nie wchodzi w grę – tworzą jedność z przeciwieństw. Każdy z artystów ma nieco inne powinowactwa stylistyczne i swój program realizacyjny. Ale wszyscy odchodzą od tradycyjnej techniki gobelinarskiej, starając się bez szkody dla warsztatu rozszerzyć jego możliwości. Tkają lnem, wełną, jedwabiem, bawełną, owczym runem, sisalem, wątkami sztucznego tworzywa, sznurkiem i grubą liną. U Owidzkiej spotykamy skórzane ścinki, u Abakanowicz – końskie włosie, u Sadleya, który uprawia sobie właściwą technikę mieszaną – znajdują się metalowe i drewniane przywieszki, dzwonki, frędzle lub całe półcie skór dziczych. Dowolnie traktują i splot: od klasycznego przez wpół ażurowy do przestrzennej siatki. Wyraźne znaczenie miewa tu trzeci wymiar, wynikły z kontrastowej organizacji faktur i swoistej rzeźby powierzchni¹⁰³.

Omawiając pokrótce główne cechy artystycznych osobowości każdego z pięciorga autorów wystawy, Wróblewska pisała o Sadleyu:

Najmniej ma zadatków na przyszłego klasyka, raz osiągnięta sprawność już go nuży. Nie jest i nie chce być niewolniczo związany z jednym materiałem i jednym typem warsztatu; bawią go transformacje

¹⁰³ Danuta Wróblewska, *Grupa 5*, w: katalog wystawy „Grupa 5” w Galerii ZPAP Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1966, s. 3–4.

rzeczy, kusi kinetyka i wizualizm – ten ostatni, bo scalił wiele osobnych dotąd elementów spektaklu sztuki. Fantasta i wizjoner wyprowadza ze swojej pracowni zjawiska plastyczne, które coraz trudniej chrzcić mianem tkanin, choć i od tkaniny oderwać ich nie można. Jego kompozycje ze skór czy sieci obwieszonych gęstym i dźwięcznym decorum przywodzą wspomnienia teatru, obrzędu i magii – mają swoje odwieczne archetypy.

Rzadko się zdarza, aby artyści pracujący w pobliżu czy obok siebie mieli tak zindywidualizowane i silne postawy twórcze co Grupa 5. Dojrzałość i niezależność ich decyzji plastycznych jest dla nas ogromnym atutem w międzynarodowym wyścigu talentów. Odwaga, z jaką eksperymentują, działa na rozwój tkaniny europejskiej jak drożdże. „Kraj, który wydaje się nam najbardziej zaawansowany w sztuce tkackiej – Polska, pokazuje, że innowacje techniczne są niczym bez twórczego oddechu i poetyckiej wyobraźni” – pisał na kanwie lozańskiego Biennale szwajcarski krytyk André Kuenzi, i w tej refleksji zamknięta została nieufamkowa prawda o istocie naszej sztuki tkackiej¹⁰⁴.

W rubryce „Wystawy Warszawskie” na łamach „Życia Warszawy” Ignacy Witz zamieścił swoją recenzję wystawy Grupy 5, opatrując tekst tytułem *Na Mazowieckiej*. Pisał tak:

Na Mazowieckiej, czyli w „Domu Plastyka”, trzy nowe wystawy. Na parterze pokaz tkanin „Grupy 5”, w skład której wchodzi: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka oraz Wojciech Sadley. Słowem, czołówka naszych tkaczek i jeden tkacz czołowy. Wystawy tkaniny, która powoli staje się naszą narodową sztuką, otwierają się i zamykają raz po raz, przynosząc w mniejszych lub większych zespołach prace tych samych artystów. Smutna jest więc dola recenzenta zmuszonego za każdym razem, co miesiąc lub dwa pod adresem tych samych osób wykrzykiwać to samo słowo: znakomite. Bo w większości przypadków są to rzeczy naprawdę znakomite, nietuzinkowe, szlachetne i tak dalej. Tym razem słowa „znakomite” też użyć trzeba by było z pięć razy.

Co prawda, dość natrętnie atakuje mnie uczucie pewnego sceptycyzmu. Czy już nie za bardzo przesunięta została granica pojęcia: tkaniny. Nie mówię tu o efektywności, urodzie, sposobie oddziaływania, o wielkiej, niepośledniej naprawdę inwencji niektórych z wystawionych tu prac, lecz o tym, czy kompozycje z siatki, drewnianych, toczonych jaj, bibulek, papierków i długich końskich ogonów są jeszcze tkaniną, czy już zupełnie swoistym „przedmiotem” bądź specyficzną „manifestacją”. Nie jest to pretensja do Wojciecha Sadleya czy pewnych elementów prac Magdaleny Abakanowicz, lecz pytanie, może nawet retoryczne. I Abakanowicz, i Sadley w gronie grzeczniejszych są jak wybuchowe mechanizmy i cenię ich za to, tak jak cenię za urzekającą plastyczną ekspansję.

Pytanie ma o tyle sens, o ile ma się na myśli użytkowe cechy tej dyscypliny, którą reprezentują. Przyznając się niekiedy do tradycjonalizmu, więc może nie rozumiem, o co chodzi w tym eksperymencie, jak u Sadleya niemającym możliwości zachowania przez dłuższy czas swego kształtu. Ale mimo wszystko jest to pokaz podniecający, co sprawiają również czerwienie i czernie Butrymowiczowej, nerwowe, linearne smugi Kierzkowskiej i pełne, rozkwitłe formy Owidzkiej¹⁰⁵.

Reminiscencja dotycząca twórczości Sadleya w związku z jego udziałem w wystawie Grupy 5 pojawiła się jeszcze kilka miesięcy później, w tekście Janusza Kaczmarskiego, zamieszczonym w „Przeglądzie Artystycznym”. Autor, omawiając wystawy warszawskie z poprzednich miesięcy, przechodzi od uwag nad wystawą Władysława Hasióra w Zachęcie do refleksji o twórczości Sadleya. Sytuuje Hasióra w tendencji, którą określa następująco:

Znamiennym dążeniem dzisiejszych ruchów awangardowych są poszukiwania syntetyzujące, scalające specyfikę działań różnych gatunków plastycznych, dramaturgicznych, dźwiękowych w jeden snop uderzenia z pogranicza absurdu, wizjonerstwa, zgrywy. [...] Naruszenie specyfiki całych gałęzi sztuk jest jednym z przejawów tego procesu. W ramach plastyki zmiany są również drastyczne. Podchwyciono doświadczenia collage’u. Do obrazu wprowadzono przedmiot. To bezpośrednie wtargnięcie realności w dzieło będące dotychczas jej interpretacją stało się punktem zwrotnym¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 6.

¹⁰⁵ Ignacy Witz, *Na Mazowieckiej*, „Życie Warszawy” 1966, nr 271 (z 11.11), s. 5.

¹⁰⁶ Janusz Kaczmarski, *Przegląd galerii warszawskich*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 2, s. 54.

Następnie Kaczmarek odnosi tę tendencję do Sadleya i wystawy Grupy 5:

Twórczość Wojciecha Sadleya, znana wrywkowo, i to tylko z pokazów zbiorowych, ma pewne cechy zbliżone z omawianym nurtem sztuki. Nawykowo zalicza się go do zespołu tkaczy, mającego na swym koncie tak wiele sukcesów międzynarodowych, ale z tkactwem jego prace mają niewiele wspólnego. Są to kompozycje, assemblage'e o wielkiej dyscyplinie myślenia, ascetyczne niemal w doborze środków realizacji. Chwilami są to prawie projekty, propozycje, w których jednak już zawarta jest najistotniejsza cecha tej twórczości: poetycka wyobraźnia ograniczona rygorami formalnymi.

Sadley wystawiał w Grupie 5 w galerii WDP na Mazowieckiej w zespole tak sprecyzowanych indywidualności, jak Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Ada Kierzkowska i Jolanta Owidzka, a więc w czołówce naszego tkactwa.

Zastanowić by się należało, w jakiej mierze powodzenie tych artystów jest rezultatem powszechnego dziś zafascynowania konkretem, czy będzie to rama okienna lub widelce u Hasióra, czy końskie ogony u Abakanowicz, czy sieci i dzwoneczki u Sadleya, czy wreszcie sama realność tworzywa: wełny, sznura, a w jakim stopniu wynikiem ich oryginalności i siły kreowania plastycznego¹⁰⁷.

1966–1967: „Contemporary European Tapestries. The Collection of Mr. and Mrs. J.L. Hurschler”: 29.11–31.12.1966: Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, USA; 10.01–5.05.1967: La Jolla Museum of Art, La Jolla, USA; 21.02–26.03.1967: Municipal Art Gallery, Los Angeles, USA; 1.04.–30.04.1967: Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, USA; 5.09–1.10.1967: Phoenix Art Museum, Phoenix, USA; 15.10–5.11.1967: Joslyn Art Museum, Omaha, USA; wystawa współczesnej tkaniny europejskiej z kolekcji J.L. Hurschlerów.

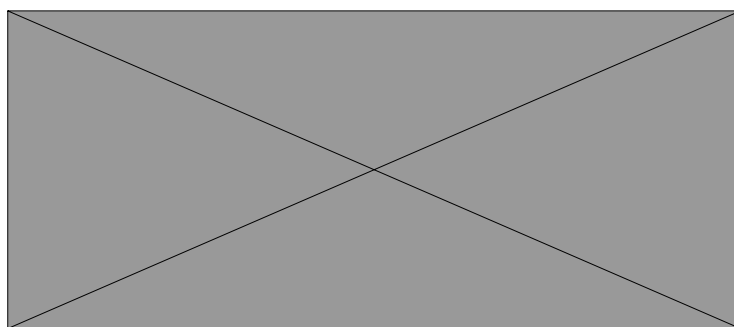
Uczestnicy: z Francji: Mathieu Matégot, René Fumeron; z Portugalii: Eduardo Nery, António Charrua, Rogério Ribeiro, Maria Flavia, Fernando Conduto, Carlos Calvet; z Polski: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Krystyna Wojtyła-Drouet, Maria Łaskiewicz, Wojciech Sadley; z Austrii: Fritz Riedl, Edda Seidl-Reiter, Maria Plachky; ze Szwecji: Lars Gynning; z Węgier: István Bán; z Czechosłowacji: Josef Müller, Věra Drnková-Zářecká, Božena Kubová. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ryba*, 81 × 78 cali, z adnotacją: „woven in a workshop in Cracow, Poland”. W katalogu zamieszczono słowo wstępne dyrektora Santa Barbara Museum of Art Thomasa W. Leavitta i wstęp podpisany: „J.L. (Paul) and Flora Hurschler, Pasadena, California”, oraz krótkie noty biograficzne artystów, a także kolorowe i czarno-białe reprodukcje niektórych prac (brak reprodukcji pracy Sadleya).

1966–1967: wystawa gobelinów i biżuterii, Ośrodek Kultury Polskiej, Berlin, NRD; Polskijat Informacionen i Kulturen Centr, Sofia, Bułgaria.

15.01–5.02.1967: „Moderna gobelänger och aktuell grafik från Polen”, Lunds Konsthall, Lund, Szwecja; wystawa zbiorowa polskich współczesnych tkanin i grafik.

Uczestnicy: twórcy tkanin: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Janina Dobrzyńska, Barbara Falkowska, Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Anna Śledziwska, Janina Tworek-Pierzgalska; graficy z Warszawy: Antoni Boratyński, Stefan Damski, Zenon Januszewski, Danuta Kołwzan-Nowicka, Jan Leśniak, Krystyna Łopuszyńska, Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, Marian Rojewski, Stanisław Rzepa, Aleksander Turek; graficy z Krakowa: Roman Banaszewski, Tadeusz Jackowski, Lucjan Mianowski, Janina Kraupe, Roman Skowron, Witold Skulicz, Włodzimierz Kunz, Jacek Gaj. Pokazano siedem prac Sadleya: *Saragossa*, technika własna, 5 m²; *Królowna*, technika własna, 3,75 m²; *Król*, technika własna, 2,5 m²; *Infant*, tech-

nika własna, 2,5 m²; *Infantka*, sieć, 3,75 m²; *Baśniowa noc (Bezsenność)*¹⁰⁸, technika własna, 6 m²; *Kobierzec Diany*, skóra, 5 m². Wstęp do katalogu (jeden luźno dołączony, drugi w katalogu – te dwa teksty różnią się między sobą) autorstwa Ejego Högestätta; w katalogu noty biograficzne, spis prac i czarno-białe reprodukcje (przy biogramach twórców tkanin po jednej reprodukcji dzieła każdego artysty. Twórcy tkanin wyróżnieni zostali także swoimi portretami fotograficznymi we wnętrzu katalogu i na okładce), w tym czarno-biała reprodukcja *Kobierca Diany* Sadleya.



53. *Sidla*, szkic kompozycji

Z zachowanego listu od Ejego Högestätta z Lunds Konsthall (z 13 listopada 1967 r.) wynika, że po wystawie zostały kupione w Lund dwie tkaniny Sadleya: *Królewna* i *Król*.

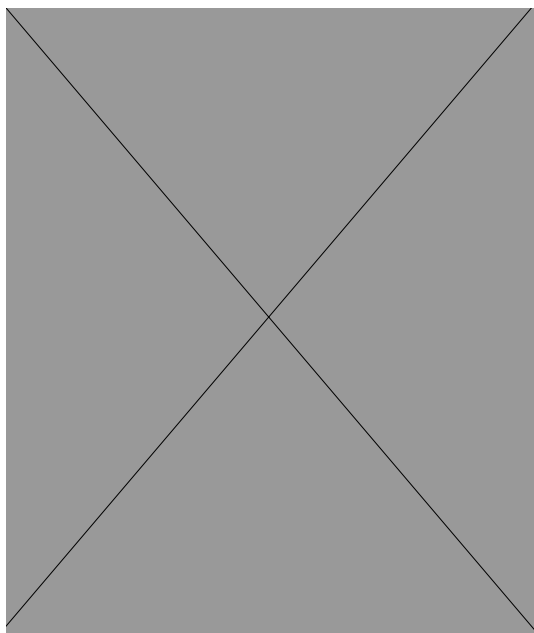
...02–...1967: „Exposicion de arte polaco. Pinturas, grabados, dibujos, tapiceria”, Palacio de Bellas Artes, Hawana, Kuba; wystawa polskiego malarstwa współczesnego, grafiki, rysunku i tkaniny.

Uczestnicy: malarstwo: Maria Anto, Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Anna Güntner, Władysław Jackiewicz, Tadeusz Kantor, Bronisław Kierzkowski, Aleksander Kobzdej, Jerzy Krawczyk, Jan Lebenstein, Alfred Lenica, Eugeniusz Markowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Teresa Rudowicz, Jonasz Stern, Wacław Taranczewski, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Rajmund Ziemiński; rysunki tuszem i akwarela: Zofia Dębowska-Tarasin, Zbigniew Makowski, Daniel Mróz, Juliusz Studnicki, Ignacy Witz; grafika: Halina Chrostowska, Jacek Gaj, Józef Gielniak, Tadeusz Jackowski, Janina Kraupe, Mieczysław Majewski, Marian Malina, Lucjan Mianowski, Jerzy Panek, Andrzej Pietsch, Edmund Piotrowicz, Witold Skulicz, Konrad Srzednicki, Stefan Suberlak, Mieczysław Wejman, Stanisław Wojtowicz; tkaniny: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Alicja Francman, Maria Janowska, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Anna Śledziewska, Krystyna Wojtyła-Drouet. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ikar*, 1965, liny i różne materiały, 250 × 200 cm (informacja z katalogu). W katalogu zamieszczono kilka czarno-białych reprodukcji (brak reprodukcji pracy Sadleya) i wstęp Ryszarda Stanisławskiego.

1967: „La tapisserie polonaise de 1962 à 1966”: ...03.1967: Maison de la Culture, Namur, Belgia; 11.04–...05.1967: Palais des Beaux-Arts, Bruksela, Belgia; ...1967: „Poolse Tapijwerk”, Abbaye de Saint Pierre, Gandawa, Belgia; ...1967: „La tapisserie polonaise”, Maison de la Culture, Tirlement, Belgia; ...1967: Maison de la Culture, Malines, Belgia; ...09–10.1967: Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Belgia; „Poolse Tapijwerk”, Antwerpia, Belgia; wystawa zbiorowa polskich tkanin z lat 1962–1966.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Weronika Banasik-Kostrzewa, Zofia Butrymowicz, Krystyna Cierniak, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Kazimiera Frymark-Błaszczuk, Irmina Jasek-Flanczewska, Ada Kierzkowska, Stanisław Kowalski, Maria Łaskiewicz, Barbara Latocha, Jolanta Owidzka, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Anna Śledziewska, Maria Ślusarczyk, Antoni Starzewski,

¹⁰⁸ W katalogu pojawił się tytuł *Baśniowa noc*, jednak z „Pokwitowania” ze ZPAP odbioru od Sadleya prac na wystawę (z datą 7.01.1967 r.) wynika, że była to *Bezsenność*.



54. *Psalmus*, szkic kompozycji

Danuta Eymont-Szarras, Bolesław Tomaszewicz, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano dwie prace Sadleya: *Oświęcim*, 1962, gobelin, 220 × 548 cm; *Przejście przez Morze Czerwone*, 1965, gobelin, 250 × 350 cm. W katalogu zamieszczono notki biograficzne i czarno-białe reprodukcje niektórych prac, w tym *Przejścia przez Morze Czerwone*, oraz wstęp Krystyny Kondratiuk. Komisarz ekspozycji: Halina Jurga.

Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi z 3 kwietnia 1967 r. podaje:

Dyrekcja Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi uprzejmie powiadamia, że następujące tkaniny Pana znajdujące się w naszych zbiorach: 1. gobelin *Oświęcim*, 2. gobelin *Przejście przez Morze Czerwone* w roku bieżącym biorą udział w 5 wystawach w Belgii (Namur, Bruksela, Gandawa, Malines, Charleroi). Nadmieniamy, że wystawa w Namur trwa obecnie, a wystawa w Brukseli zostanie uroczystie otwarta 11 kwietnia br. przez ministra kultury francuskiej. Po zakończeniu ekspozycji belgijskich ten sam zestaw tkanin zostanie

przesłany bezpośrednio do Holandii, gdzie także zaplanowano kilka wystaw (pierwsza w Amsterdamie). Informacje dotyczące przyjęcia wystawy przez krytykę, dane o frekwencji itp. przekazemy Panu łącznie po zakończeniu tegorocznego cyklu wystaw.

Dyrektor Muzeum mgr Krystyna Kondratiuk.

Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi z 17 czerwca 1967 r. mówi:

Dyrekcja Muzeum Historii Włókiennictwa uprzejmie informuje, że wystawa „Gobelin i kobierzec polski 1962–1966”, zorganizowana przez nasze Muzeum w Belgii, cieszy się tam ogromnym powodzeniem, wobec czego będzie do końca br. eksponowana jeszcze w czterech miastach belgijskich.

W załączeniu przesyłamy katalog z w/w wystawy w Brukseli. Łączymy pozdrowienia – Dyrektor Muzeum mgr Krystyna Kondratiuk.

1967: wystawa polskiej sztuki stosowanej, Wiedeń, Austria.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Trio*, 1963, gobelin, 250 × 570 cm.

Pismo z Biura Handlu Zagranicznego Desa Dzieła Sztuki i Antyki (Warszawa, Al. Jerozolimskie 2) z 11 kwietnia 1967 r. informuje:

Biuro Handlu Zagranicznego DESA komunikuje, że w tych dniach został zwrócony z wystawy w Wiedniu Pana gobelin: D. 96/67, 1. *Trio*, wym. 250 × 570 cm.

Nadto w n. Galerii znajduje się 6 Pana malowanych desek zwróconych przez p. Pauli.

Uprzejmie prosimy o odbiór w.w. obiektów. Z uwagi na przewidziany w najbliższych dniach remont Galerii, prosimy traktować sprawę jako **b a r d z o p i l n ą**.

Z poważaniem Biuro Handlu Zagranicznego Desa [podpis pod pieczętką nieczytelny].

15–30.04.1967: „Polske Billedtæpper”, Lyngby Rådhus. Lyngby Kunstforening, Kongens Lyngby, Dania; wystawa zbiorowa polskich tkanin współczesnych.

Uczestnicy: Olga Szczęsnowicz-Andruszkiewicz, Zofia Butrymowicz, Hanna Czajkowska, Maria Domańska, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Piotr Grabowski, Julia Grodecka, Tamara Hans, Maria Janowska, Ryszard Kwiecień, Barbara Latocha, Aleksandra Lewińska, Lucyna Napiórkowska, Barbara Podkańska, Wojciech Sadley, Andrzej Wadas, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ptak Południa*, wyk.

J. Namysłowska, 70 × 100 cm; *Admirał*, wyk. J. Namysłowska, 70 × 100 cm. W katalogu wystawy zamieszczono wstęp napisany przez dyrektora Muzeum Historii Włókiennictwa Krystynę Kondratiuk, czarno-białe reprodukcje niektórych prac (brak reprodukcji pracy Sadleya) i krótkie notki biograficzne (u Sadleya błędy, m.in. o studiach w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie), a na końcu – ceny prac (*Ptak Południa* – 1550 koron, *Admirał* – 1550 koron).

6.05–4.06.1967: „Art polonais contemporain. Peinture – tapisserie – affiches – gravure”, Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, La Chaux-de-Fonds, Szwajcaria; Musée des Beaux-Arts du Locle, Locle, Szwajcaria; dwie równoległe wystawy zbiorowe współczesnej polskiej sztuki: malarstwa, tkanin i plakatów (w Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds) oraz polskiej grafiki współczesnej (w Musée des Beaux-Arts du Locle).

Wśród organizatorów wystawy m.in.: Desa, Ryszard Stanisławski (dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi i doradca artystyczny Desy), Kazimierz Malinowski (konserwator z Muzeum Narodowego w Poznaniu) oraz La Comité de la Société des Amis des Arts de La Chaux-de-Fonds i La Comité de la Société des Beaux-Arts du Locle. Uczestnicy wystawy w La Chaux-de-Fonds: malarstwo: Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Tadeusz Dominik, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Gostomski, Józef Hałas, Władysław Hasior, Władysław Jackiewicz, Tadeusz Kantor, Józef Krawczyk, Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein, Alfred Lenica, Zbigniew Makowski, Eugeniusz Markowski, Kazimierz Mikulski, Henryk Musiałowicz, Jerzy Nowosielski, Roman Owidzki, Teresa Pągowska, Teresa Rudowicz, Jerzy Stajuda, Henryk Stażewski, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Marian Warzecha, Ryszard Winiarski, Krystyn Zieliński, Jan Ziemski, Rajmund Ziemski; tkanina: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Krystyna Wojtyna-Drouet, Tamara Hans, Maria Janowska, Maria Łaszkiwicz, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Wojciech Sadley; plakat: Roman Cieślewicz, Leszek Hołdanowicz, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Józef Mroszczak, Julian Pałka, Franciszek Starowieyski, Waldemar Świerzy, Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik. Pokazano trzy prace Sadleya: *Persefona*, 1965, skóra (brak podanych wymiarów); *Nieśmiertelny Ikar*, 1967, sieć, 250 × 100 cm; *Szeherazada*, 1967, sieć, 150 × 20 cm. W katalogu zamieszczono noty biograficzne i czarno-białe reprodukcje niektórych spośród wystawionych prac, w tym pracy *Nieśmiertelny Ikar*. W notce biograficznej Sadleya tradycyjnie powtarzany błąd: studia muzyczne w Konserwatorium w Warszawie.

Z archiwum Sadleya pochodzi pismo z Desa Works of Modern Art Foreign Trade Company Warszawa, Al. Jerozolimskie 2, z 17 stycznia 1967 r.:

Szanowny Panie,

Biuro Handlu Zagranicznego Desa, w związku z organizowaną w muzeum w La Chaux-de-Fonds oraz innych muzeach szwajcarskich reprezentacyjną wystawą sztuki polskiej, uprzejmie prosi Pana o wyrażenie zgody na udział w tej wystawie oraz o nadesłanie w terminie do dn. 25 lutego br. 3 gobelinów formatu wystawowego i o możliwie szybkie dostarczenie noty biograficznej obejmującej głównie udział w wystawach w ciągu ostatnich dwóch lat.

W oczekiwaniu odwrotnej odpowiedzi deklarującej udział Pana w projektowanej wystawie oraz prosząc raz jeszcze o jak najszybsze dostarczenie noty biograficznej, kreślimy się z poważaniem [pieczętka z nieczytelnym podpisem].

1967: „Varsavia e Italiani a Varsavia”, Palazzo delle Esposizioni, Rzym, Włochy; wystawa zbiorowa.

Pismo z Muzeum Historycznego m.st. Warszawy z 10 lipca 1967 r. do Sadleya mówi:

Muzeum Historyczne m.st. Warszawy uprzejmie komunikuje, że eksponaty z zamkniętej wystawy w Rzymie pt. „Warszawa i Włosi w Warszawie” znajdują się już w Muzeum. Prosimy o odbiór

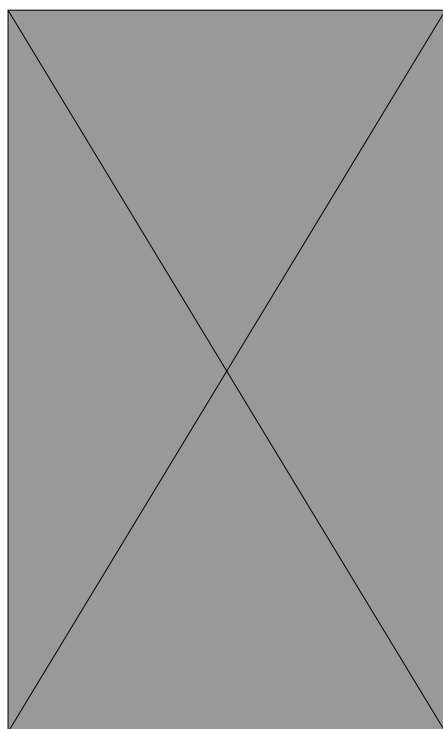
eksponatów z Muzeum, względnie o podanie terminu i miejsca, gdzie należy je zwrócić. Jednocześnie Muzeum wyraża serdeczne podziękowanie za wypożyczenie eksponatów na wystawę. Dyrektor Muzeum Prof. dr Janusz Durko.

20(23?).05.1967: spotkanie z Wojciechem Sadleyem w Domu Artysty Plastyka w Warszawie.

20 maja „Trybuna Ludu” informowała: „23 maja o godz. 18 odbędzie się w Domu Artysty Plastyka kolejne spotkanie z cyklu «Konfrontacje». W spotkaniu weźmie udział Wojciech Sadley (tkanina artystyczna), a dyskusję poprowadzi Stanisław Stopczyk. Karty wstępu w portierni Domu Plastyka”¹⁰⁹.

Istnieje rozbieżność w źródłach co do tego, czy spotkanie na Mazowieckiej odbyło się 20, czy 23 maja. Ulotka zatytułowana *Konfrontacje. Sadley* towarzyszyła spotkaniu w Domu Artysty Plastyka w Warszawie (ul. Mazowiecka 11a) 20 maja 1967, które to spotkanie poprowadził Stanisław K. Stopczyk. Organizatorami byli: Zarząd Okręgu Warszawskiego ZPAP, Wojewódzka Komisja Związków Zawodowych w Warszawie i redakcja audycji „Na Warszawskiej Fali” Polskiego Radia. W ulotce znalazła się notka biograficzna (w notce m.in. informacja o Sadleyu: „malarz, rysownik, projektant i wykonawca tkanin artystycznych (gobelinów oraz asamblaży)”), czarno-biała reprodukcja kompozycji *Kobierzec Diany* oraz tekst Stanisława K. Stopczyka¹¹⁰.

9–29.06.1967: „Wojciech Sadley. Wystawa prac”, CBWA Zachęta, Warszawa (pl. Małachowskiego 3); wystawa indywidualna.



55. *Matnia*, 1967, detal

Pokazano tkaniny: *Król*, 1964¹¹¹, 250 × 100 cm; *Psalmus*, 1965, 250 × 250 cm; *Kobierzec Diany*, 1965, 250 × 200 cm; *Nocny lot*, 1965, 250 × 200 cm; *U zmierzchu dnia*, 1965, 200 × 200 cm; *Saragossa*, 1965, 250 × 200 cm; *Ikar I*, 1965, 250 × 150 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie; *Infantka*, 1966, 250 × 100 cm; *Infant*, 1966, 250 × 100 cm; *Ikar II*, 1966, 300 × 150 cm; *Ikar III*, 1966, 250 × 150 cm; *Animals*, 1966, 100 × 100 cm; *Seans spirytystyczny I*, 1967, 250 × 150 cm; *Seans spirytystyczny II*, 1967, 250 × 150 cm; *Królowa*, 1967, 250 × 100 cm; *Matnia I*, 1967, 250 × 200 cm; *Matnia II*, 1967, 250 × 200 cm; *Umierający ptak*, 1967, wys. 100 cm; *Barbarossa*¹¹², 1967, 300 × 200 cm, wyk. spółdzielnia Wanda; *Samson*, 1967, 250 × 100 cm; kompozycje przestrzenne: *Sidla 1*, 1967; *Sidla 2*, 1967; *Sidla 3*, 1967; *Sidla 4*, 1967; *Sidla 5*, 1967; *Tren I*, 1965, 121 × 80 cm; *Tren II*, 1965, 121 × 80 cm; *Tren III*, 1966, 121 × 80 cm; *Tren IV*, 1966, 121 × 80 cm; *Tren V*, 1966, 121 × 80 cm; *Matnia*, 1967, 100 × 83 cm; *Sidla*, 1967, 100 × 150 cm; *Sidla 1*, 1966, 100 × 66 cm; *Sidla 2*, 1966, 100 × 66 cm; *Sidla 3*, 1966, 100 × 66 cm; *Tren 1*, 1967, 100 × 66 cm; *Tren 2*, 1967, 100 × 66 cm; *Tren 3*, 1967, 100 × 66 cm; *Konstrukcja I*, 1966, 100 × 70 cm; *Konstrukcja II*, 1966, 100 × 70 cm; grafika: *Ikar 1*, 1966; *Ikar 2*, 1966; *Ikar 3*, 1967; *Sidla 1*, 1967; *Sidla 2*,

¹⁰⁹ *Konfrontacje u plastyków*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 138 (z 20.05), s. 7.

¹¹⁰ Tekst Stanisława K. Stopczyka w niniejszej monografii cytujemy w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

¹¹¹ Według późniejszych informacji od Wojciecha Sadleya praca ta powstała już w 1962 r.

¹¹² Jak wynika z zachowanego dokumentu wysyłki ze spółdzielni Wanda do Sadleya, wydanie gotowego gobelinu płochowego *Barbarossa* (na innym dokumencie pod tytułem: *Broda Barbarossa*) nastąpiło 8.05.1967 r., a więc na miesiąc przed otwarciem wystawy w Zachęcie. Osnowa tkaniny została wykonana z nici lnianych, a wątek z przędzy zgrzebnej wełnianej. Adnotacja świadczy, że pracę odebrała w imieniu Sadleya Jolanta Owidzka.

1967; *Tatuaż 1*, 1967; *Tatuaż 2*, 1967; *Tatuaż 3*, 1967; *Tatuaż 4*, 1967; *Tatuaż 5*, 1967. W katalogu czarno-białe reprodukcje następujących prac: *Nocny lot*, 1965; *Król*, 1964; *Ikar 1*, 1966, grafika; *Infantka*, 1966; *Ikar 2*, 1966, grafika; *Psalmus*, 1965; *Sidla*, 1967, 100 × 150 cm; *Ikar I*, 1965, 250 × 150 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie; *Tren 1*, 1967, 100 × 66 cm; *Samson*, 1967; *U zmierzchu dnia*, 1965; *Matnia*, 1967, 100 × 83 cm (reprodukcja tej ostatniej pracy znalazła się też na okładce). W katalogu zamieszczono także fotografię wnętrza pracowni Sadleya z wiszącymi pracami. Autorzy fotografii: Jadwiga Dębska, Emanuela Lewandowska, Pracownia Fotograficzna CBWA – Wiesława Rolke. W katalogu znalazł się również tekst Danuty Wróblewskiej, kalendarium i spis prac wystawionych. Pojawił się w tym katalogu charakterystyczny odręczny podpis Sadleya, który powracać będzie także w niektórych późniejszych katalogach wystaw.

W archiwum Wojciecha Sadleya zachowały się notatki (ortografia i interpunkcja oryginalne) związane z przygotowaniem wystawy w Zachęcie: „Siatki 1. maczane 2. maczane 3. realizowane przez nierówne i obczepiane 4. Sk. Tatuaż i wyciskanie (3×)”. Na innej karcie: „Materiały 1. siatki 2. kule ze szkła (rybackie) 3. kryształki 4. perełki 5. blacha «Al» 6. blacha miedziana czerwona 7. sznury – sizal, konopie, len, bawełna 11. kule drew. 12. płótno żaglowe BST 4.15 m + 30 m albo BST 5 13. szprychy 100 szt. 14. kołki drewniane 15. konstrukcja «Al»”. Na karcie ze szkicami kompozycji: „1. kompozycja (gruba siatka i drewniane kołki [nieczytelne] maczana w jednym kol. (guma albo P.C.V.) – czarna. Granatowa – fioletowa indygo. Działanie rzeźbiarskie struktury. Kompozycja 2 (drobna siatka, nitki) maczana w P.C.V. Działanie koronki”. Na innej karcie: „1. Kompozycja Nitki zaczepiane do formy strukturalnej (kropki kleju)”.

Wyjątkowe znaczenie indywidualnej ekspozycji Sadleya w Zachęcie podkreślała jeszcze po wielu latach Irena Huml:

Równocześnie prawie z lozańską ekspozycją w czerwcu 1967 roku odbyła się indywidualna wystawa Wojciecha Sadleya w warszawskiej Zachęcie. Urządzona w typie teatralnej przestrzeni scenicznej wydobyla niebanalną poetykę prac artysty, potęgując jej nastrój przez zastosowanie gry światła punktowego w zaciemnionych salach. Kompozycje ze sznurków, siatek, skór zwierzęcych, sieci, drewnianych elementów toczonych, metalowych dzwoneczków i łusek nabierały innego wymiaru i tworzyły własny świat fantastycznej wizji zatrzymanej na moment w rzeczywistości artystycznej. Ekspozycję urządził scenograf i wystawiennik Jan Kosiński¹¹³, przyczyniając się do jej wyjątkowej rangi. Wystawa należała do tych, które wyznaczały ważne etapy rozwoju naszej sztuki współczesnej, zespolonej z międzynarodowym rytmem przemian artystycznych¹¹⁴.

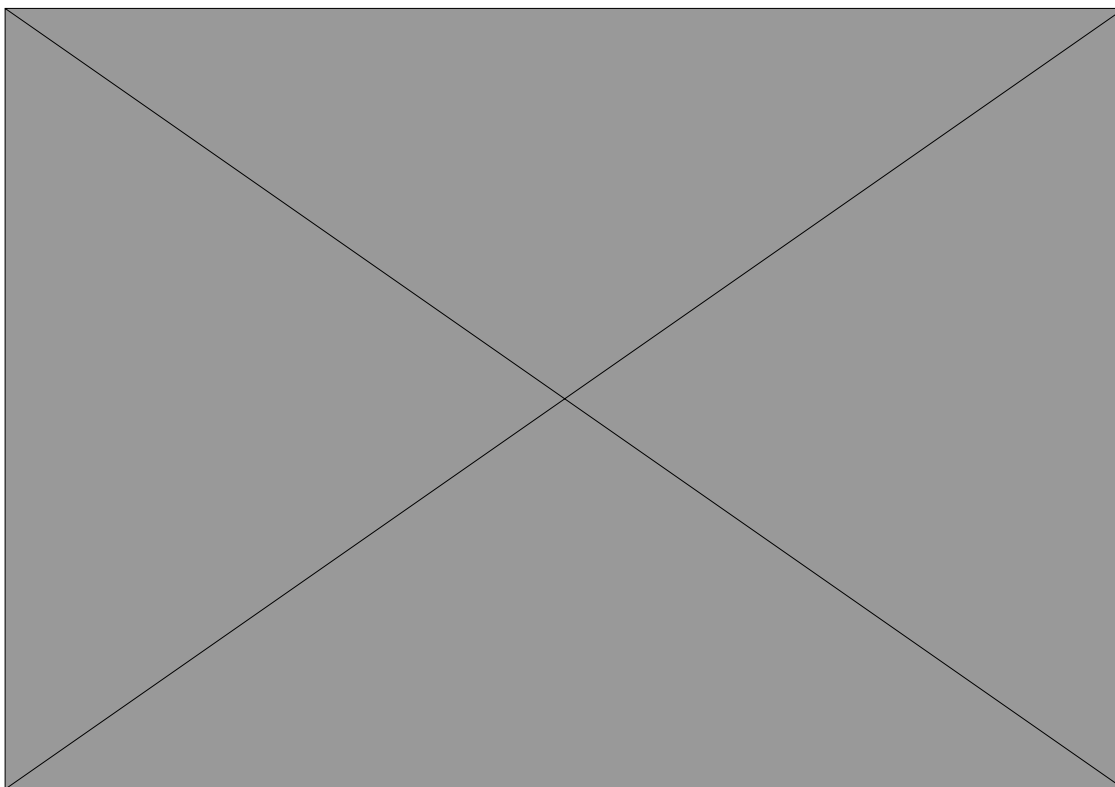
W Polskiej Kronice Filmowej (o numerze PKF 29B/67) pojawiła się etiuda ukazująca sceny baletowe zarejestrowane na tle kompozycji Sadleya, wiszących na wystawie w Zachęcie. Film ten i jego urodę plastyczną wspominała po latach Jolanta Owidzka w rozmowie ze mną.

W dniu otwarcia wystawy Sadleya w Zachęcie odbył się także wernisaż Nikifora i w informacjach prasowych akcenty położono właśnie na wystawę artysty z Krynicy. W „Sztandarze Młodych” pojawiła się notka pod tytułem *Czerwiec w „Zachęcie”: Nikifor i inni*, gdzie o pracach Sadleya pisano: „W. Sadley czaruje nastrojem. Świetnie wyeksponowane i podświetlone tkaniny Sadleya tworzą fantastyczny baśniowy świat”¹¹⁵. „Życie Warszawy” zaś donosiło: „Największą spośród dotychczas urządzanych w stolicy wystaw prac Nikifora otwarto w piątek w warszawskiej «Zachęcie». [...] Na otwarciu wystawy obecny był Nikifor. Tego samego dnia w «Zachęcie» otwarto dwie inne interesujące wystawy. W. Sadley prezentuje ponad 50 eksponatów z dziedziny

¹¹³ W katalogu wystawy widnieje informacja: „Projekt ekspozycji: Stanisław Zamecznik”. W naszej rozmowie Sadley stwierdził jednak, że Jan Kosiński w dużym stopniu pomagał przy projektowaniu tej ekspozycji.

¹¹⁴ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 37–38.

¹¹⁵ *Czerwiec w „Zachęcie”: Nikifor i inni*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 152 (z 27.06), s. 4.



56. Wernisaż wystawy twórczości Wojciecha Sadleya w warszawskiej Zachęcie, 1967. W centrum artysta przyjmujący gratulacje. Pierwsza od prawej teściowa artysty Waleria Wiertelak (z domu Safian), druga – żona

tkaniny artystycznej. 44 prace, w większości wykonane w metalu, składają się na wystawę rzeźby Wł. Dariusza Frycza¹¹⁶.

Wśród recenzji przeważały opinie pozytywne, choć wyraźnie daje się odczuć także trudność w odpowiednim przyporządkowaniu tej twórczości:

Prace Wojciecha Sadleya (wystawione w „Zachęcie”), choć zwane formalnie „tkaninami”, wymykają się wszelkiej klasyfikacji. Są to w istocie b. ażurowe kompozycje z frędzli, piór, skór, sieci, dzwonek mosiężnych i takichże kul. Trudno też odgadnąć ich przeznaczenie i funkcję dekoracyjną. Jako zbyt ekspresyjne w wyrazie nie nadają się chyba do wnętrz prywatnych.

Prace Sadleya wywołują powszechne uznanie w kraju i za granicą. Obecnie np. Sadley wystawia na Biennale Tkaniny w Lozannie.

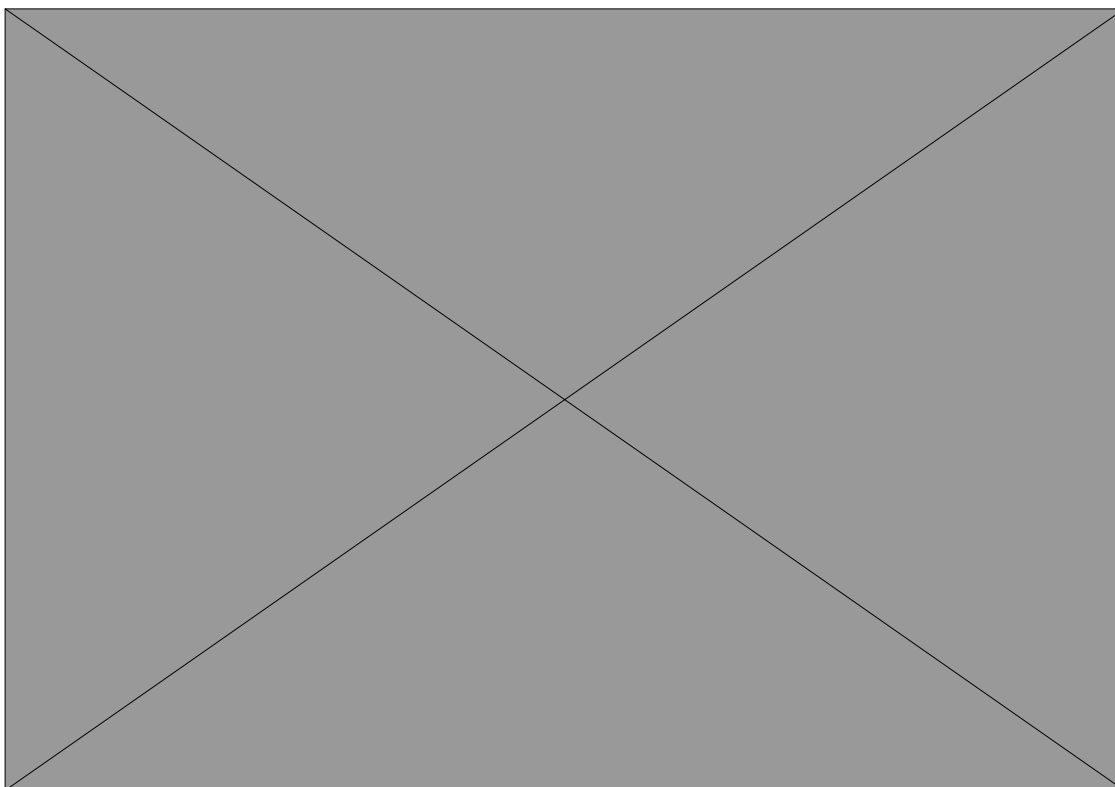
Wystawa w „Zachęcie” to piękne widowisko, niemal scenograficzne. Jego kompozycje przedziwne podświetlone, eksponowane w ciemnych, pozbawionych okien salach, wyłaniają się jak elementy oszałamiającej dekoracji. Mogłyby być dekoracją do *Hamleta*, *Króla Leara* czy jakiegoś baletu¹¹⁷.

Także Ewa Garztecka zwracała uwagę na scenograficzne piękno ekspozycji Sadleya w Zachęcie. Akcentowała również nowatorstwo i ekspresję prac Sadleya:

W dolnych salach „Zachęty” znów oglądamy „inscenizację” dzieł plastycznych. Lecz jakże znakomicie zrobiona! Sceniczne prawie operowanie światłem służy najlepszemu wydobywaniu właściwości i cech charakterystycznych eksponowanych dzieł. Nastrój stworzony przez ekspresyjne tkaniny-przedmioty Wojciecha Sadleya dzięki efektom świetlnym wzmacnia się, zostaje zagęszczony. Z cieni i półcieni wyłaniają się rozwieszane płachty tkanin – ostre snopy światła wydobywają niesamowitą wręcz drażniącość dzieł Sadleya.

¹¹⁶ (PAP), *Prace Nikifora na wystawie w „Zachęcie”*, „Życie Warszawy” 1967, nr 137 (z 10.06), s. 6.

¹¹⁷ Halina Grubert, *Na wystawie w warszawskiej „Zachęcie” (nagłówek dotyczący wystawy Sadleya: „Tkaniny” z piór, sieci, frędzli)*, „Express Wieczorny” 1967, nr 143 (z 17.06), s. 5.



57. Artysta w trakcie wernisażu

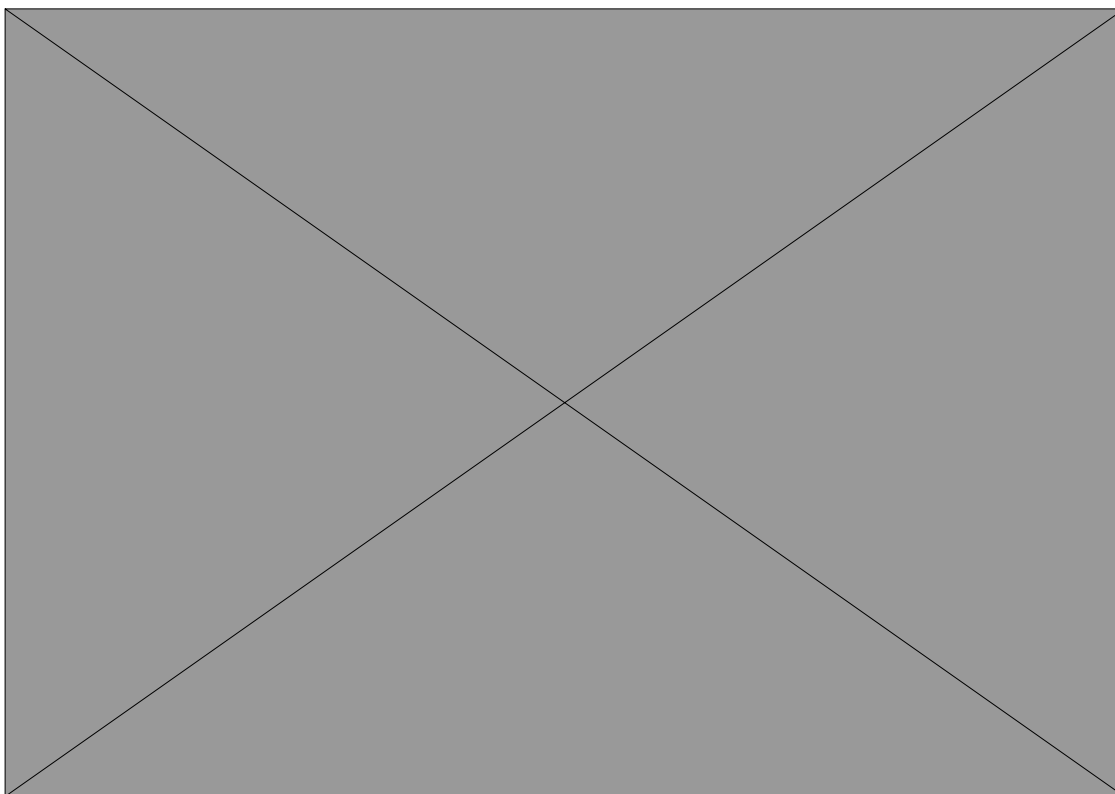
Do tej pory Wojciech Sadley zaliczany był do „tkaczy”. Wystawia on swe prace na wystawach tkaniny artystycznej, zbiera za granicą laury dla tej dyscypliny sztuki polskiej. Wiedzieliśmy od dawna, że Sadley posiada ogromną wyobraźnię wizualną, że posługuje się tworzywem i formami niemieszczącymi się już w ramach nawet szeroko pojętej tkaniny artystycznej. Obecna – pierwsza – indywidualna wystawa prac Sadleya wykazuje, jak dalece artysta oddalił się od wszelkich kanonów tradycyjnych. Ukazuje właściwe oblicze tej arcyciekawej sztuki, która wymyka się obiegowym etykietom.

Opis nie oddaje sprawiedliwości tym dziwnym twórcom, które nie wyrzekają się swojej funkcji dekoracyjnej, a jednak daleko poza nią wykraczają. Dramatyczna ekspresja, niezwykłość zestawień materiałowych sprawia, że działają one fascynująco. Niektóre z nich mieszczą się w kategoriach estetycznych – są niepokojąco piękne. Inne przemawiają surrealistyczną metaforą. Myślę, że twórczość Wojciecha Sadleya sprawi nam jeszcze niejedną dobrą niespodziankę¹¹⁸.

Malarz Janusz Kaczmarek w recenzji na łamach „Przeglądu Artystycznego” pisał:

Odwołanie się do tradycji, do głębokich, aczkolwiek przytłumionych związków człowieka z jego przeszłością, z jego ucieleśnionymi w formie mitów i wierzeń religijnych marzeniami charakterystyczne jest jednak również dla niektórych przejawów sztuki najnowszej. Myślę o twórczości Wojciecha Sadleya. Siłą nawyku zalicza się tego malarza do rzędu twórców naszej tkaniny artystycznej. Ale nie są to tkaniny. To, co robi, przypomina raczej totemy, chorągwie i przy tych określeniach wolałbym się zatrzymać ze względu na ich znaczeniową zawartość. W pojęcia te wpisana jest treść magiczna i całe złoza asocjacji. Istotnie, najbardziej charakterystyczną i przekonującą cechą pracy Sadleya wydaje mi się jego umiejętność działania przez skojarzenia, przy czym elementy prowadzące do skojarzeń są dyskretne, wyselekcjonowane i poddane rygorom pozornie swobodnej kompozycji. Sam autor twierdzi, że z interesujących go zagadnień plastycznych matematyczne poczucie równowagi ciężaru, konstrukcji oraz odczucie fizycznych jakości elementów należą dlań do zagadnień najistotniejszych (spięcie tego, co twarde i gładkie, z tym, co miękkie i puszyste; tego, co płaskie – z tym, co objętościowo dookreślone),

¹¹⁸ Ewa Garztecka, *Nowe wystawy w „Zachęcie”*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 166 (z 17.06), s. 6.



58. Artysta z teściową i synem Pawłem w trakcie wernisażu

ale nie należy tego uważać za powód powstania dzieła. Sadley bowiem za pośrednictwem zracjonalizowanych elementów organizuje działanie artystyczne kontaktujące się z naszą wrażliwością poetycką, z symboliką, związaną nierozłącznie z egzystencją człowieka.

Proponowane przez autora nazwy – tytuły prac, akceptuje się skwapliwie, gdyż raz odczytane konkretyzują bezkształtne, formujące się dopiero asocjacje¹¹⁹.

Autor innej recenzji (podpisany jako SAM), chwając kształt wystawy, wyrażał wątpliwość, czy dzieła Sadleya nie są „sztuką dla sztuki”:

W „Zachęcie” obok Nikifora wystawiają swe prace Wojciech Sadley oraz rzeźby Władysław D. Frycz i Józef Trenerowski. Wystawa W. Sadleya została świetnie zaaranżowana przez projektującego ekspozycje St. Zamecznika. Jakby przypadkowo rozwieszzone tkaniny w kolorowym oświetleniu stwarzają wrażenie niesamowitej teatralnej scenerii. Wystawa jako całość wydaje się być ciekawsza niż poszczególne prace. Tkaniny Sadleya, nie ma tu oczywiście mowy o tkaninach w dosłownym znaczeniu, ale do tego działu sztuki należy je zaliczyć, wykonane są ze sznurków, siatek, szmat, skór, dekorowane metalowymi kulkami, osiągają możliwie największy ekspresyjny wyraz. Zdaje się jednak, że to sztuka dla sztuki, eksperymenty utalentowanego artysty obliczone na zaskakujący efekt¹²⁰.

Więcej konkretnych uwag o pokazanych na wystawie pracach pojawiło się w tekście podpisanym: (g), a zamieszczonym na łamach „Kuriera Polskiego”. Autor (lub autorka) poprzedził swoją wypowiedź o kompozycjach Sadleya krótką pochwałą polskiej tkaniny współczesnej. Pisał tak:

Polska tkanina współczesna od kilku już lat cieszy się u koneserów w kraju i na świecie opinią zjawiska wyjątkowego. Na szeregu prezentacjach międzynarodowych polskie kilimy i gobeliny otrzymywały zaszczytne wyróżnienia i nagrody, jednogłośnie twierdzono, że odrodzenie tego gatunku sztuki

¹¹⁹ Janusz Kaczmarski, *Przegląd galerii warszawskich 15 IV–15 VI 1967*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 5, s. 61–62. Obok tekstu zamieszczona została czarno-biała reprodukcja pracy *Tren 3 – Elegie 3*.

¹²⁰ (SAM), *Sadley, Frycz, Trenerowski*, „Słowo Powszechne” 1967, nr 145 (z 20.06), s. 5.

i ukazanie jego dalszych, jakże ciekawych perspektyw rozwojowych jest zasługą polskich artystów. Istotnie – oglądając kilka ostatnich ekspozycji naszej tkaniny, mogliśmy się wielokrotnie przekonać, że opinie obcych nie były formą grzesznościową, a uzyskane nagrody i wyróżnienia – przypadkiem. Polska tkanina współczesna jest rzeczywiście zjawiskiem wyjątkowym i unikalnym w stosunku do osiągnięć artystów tkaczy na świecie. Jednym z jej najwybitniejszych twórców jest Wojciech Sadley, którego fascynujące prace pokazane zostały na najnowszej wystawie w warszawskiej Zachęcie. [...] Prace Sadleya nie mają nic właściwie wspólnego z banalnym, tradycyjnym pojęciem tkaniny. To, co znamy jako gobelin czy kilim, było dla artysty niewątpliwie punktem wyjścia, od którego odszedł on bardzo daleko. Tworzy swe trójwymiarowe kompozycje z materiałów najprzeróżniejszych: raz będą to pióra, siatka czy sznurek, kiedy indziej – kawałki skóry, metalowe blaszki, łańcuchy. Jego pomysłowość jest niewyczerpana, tworzy coraz to nowe symbole o wielorakim, fascynującym widza znaczeniu. Szuka i znajduje coraz to nowe środki wyrazu, opanowuje je i posługuje się nimi z maestrią, uwydatnia sens materii i siłę działania różnorodnych faktur. Oglądając te niezwykle kompozycje, znajdziemy tu czasami malarskie niemal potraktowanie powierzchni, przestrzeni w niektórych zestawieniach faktur, kolorów, w wewnętrznym rytmie każdego elementu, który nagle wyrwany ze swego dotychczasowego „otoczenia” staje się przedmiotem o innym niż poprzednio znaczeniu, nabiera innego sensu. Przy czym harmonia łączenia różnorodnych elementów jest wprost niezwykła. W zestawieniach, mogłoby się zdawać najbardziej ryzykownych, istnieje jakieś wewnętrzne zgranie, naturalność. Warto obejrzyć wystawę Wojciecha Sadleya¹²¹.

Ignacy Witz na łamach „Życia Warszawy” zamieścił recenzję, w której zatrzymał się nad problemem zmienności wyglądu – a zatem i odbioru – dzieła sztuki w zależności od sposobu eksponowania na wystawie i kreowania powierzchni dzieła poprzez specjalnie wyreżyserowane oświetlenie. W odniesieniu do tekstu Witz’a nie sposób przemilczeć uwagę, iż dzieło sztuki, tak jak wszystkie rzeczy istniejące na świecie, podlega nieustannym zmianom pod wpływem światła i warunków otoczenia. Na każdej wystawie (nawet tej „niereżyserowanej” światłem na sposób teatralny) to samo dzieło sztuki wygląda trochę inaczej, coś innego zostaje wydobyte z jego powierzchni i ów pozornie „stały, obiektywny, niezmienny” wygląd tego dzieła nieustannie podlega zmianom, co można łatwo zaobserwować, oglądając o różnych porach dnia obraz wiszący na ścianie naszego mieszkania. Można to przyjąć jako zjawisko nieuchronne, zgodne ze zmienną naturą wyglądu świata, jednak w odczuciu Witz’a pojawiła się tęsknota za absolutnym zobiektywizowaniem wyglądu dzieła sztuki i przyjmowaniem tego wyglądu jako czegoś stałego, niezmiennego. Ignacy Witz pisał:

Piękny teatr urządził w parterowych salach „Zachęty” Wojciech Sadley. Teatr, w którego wnętrze wchodzimy i który nas oczarowuje. Wiemy, że to, co w tym półmroku istnieje, to, co rozproszone smugi światła ufantastycznia, jest konstrukcją chwilową. Ale wiemy też, że wzruszenie chwili zdolne jest przetrwać niekiedy długo. Wystawa lub, jak to nazwałem, t e a t r Sadleya, teatr bez aktorów, bez literatury, bez ruchu – proponuje nam przeżycia bardzo specjalne, rzadko doświadczane. Wprzęgnięte są w teatr ten t k a n i n y, niebędące przecież tradycyjnymi tkaninami, kompozycje przestrzenne bliskie konwencjom „współczesnych” obrazów i litografie. Tworzy to całość interesującą, chociaż nie pozwala żadnego z eksponatów traktować oddzielnie. Tymczasem są to „przedmioty”, „dzieła” oddzielne, w których uzasadnieniem jest sprzeciw wobec konwencjonalnej tkaniny i wola stworzenia nowego gatunku. Lecz jest to, jak sędzę, gatunek ściśle związany z osobą jego twórcy i muszę się przyznać, że prerażenie mnie ogarnia na samą myśl, że za parę miesięcy będę mógł zobaczyć naśladowców Sadleya, tak jak teraz (niestety) widuję masowo płyciuteńkich naśladowców Hasióra.

Sztuka Sadleya wypływa z wyobraźni. Wyobraźnią nakazane są kojarzenia różnorodnych materiałów: skóry, sierści, wełny, sznurów, toczonych w drzewie elementów, blaszek. Z wyobraźni poczęte jest widzenie tego wszystkiego jako wspólnej – organicznej w sumie – materii, a przede wszystkim pojmowanie koloru. A jednak zakrada się obawa, wówczas gdy wyzwalamy się spod czaru t e a t r u, czy to, co widzimy, nie jest p r o c e d e r e m bardziej niż twórczością. A potem powracam do myśli, którą już nieraz w „Życiu” sformułowałem, że wystawa sama w sobie jest rzeczą sztuczną, nieistotną, że dzieło

¹²¹ (g), *Wizje Wojciecha Sadleya*, „Kurier Polski” 1967, nr 148 (z 24–25.06), s. 4.

sztuki ma swoją niezależną egzystencję, swoją trwałość, swój kształt w zasadzie fizycznie niezmienny. I w tym miejscu zaczynają się wątpliwości. Nie rozczarowania, lecz wątpliwości¹²².

Ciekawe odczucia wobec twórczości Sadleya (a przy tym trafne spostrzeżenia co do relacji uczeń – nauczyciel, w tym przypadku: Sadley – Eibisch) oraz refleksje na temat kształtu ekspozycji w Zachęcie zawarł w swojej recenzji w tygodniku „Kultura” Stanisław K. Stopczyk:

W związku z wczesnym obrazem Eibischa *Huśtawki* Jerzy Zanoziński pisze w katalogu: „Jest chyba miarą nieprzeciętności talentu artysty, ale także i umiejętności pedagogicznych jego profesora (Weissa), że obrazy te w niczym właściwie nie przypominają obrazów Weissa”.

Jakże daleko odeszliśmy już od akademickiego przekonania o dominacji mistrza nad wychowankiem, skoro formułując dane biograficzne Wojciecha Sadleya, cytuje się tylko czasami i dla porządku, że był uczniem Eugeniusza Eibischa, i po fakcie tym nie oczekuje się jak najsluszniej żadnych konsekwencji. Owszem, Sadley maluje, to wszystko. Maluje i robi wszystko inne, dosłownie: rysuje, lepi kolaże, formuje ceramikę, marzy o jakiejś architekturze i od dzieciństwa o filmie; przedtem tkął na klasycznej zasadzie wątku i osnowy gobelinu, odniósł międzynarodowy sukces, więc poszedł dalej. To, co pokazał w Zachęcie, nie jest gobelinem i nie jest, prawdę mówiąc, tkaniną, choć jak ona jest „przestrzenna i elastyczna”. Ta poszerzona przez Sadleya definicja pozwala mu się gdzieś uplasować, uzasadnić się jakoś, zachować reguły gry. Ale to zbędne i Sadley wie o tym w gruncie rzeczy. Sadley realizuje plastykę w jej najszerszym pojęciu i w myśl jej gruntownych praw, ograniczanych od dawien dawna obyczajem i umową, powraca do czasów, gdy nie znano jeszcze oleju lnianego i odpowiednich pigmentów, znano natomiast skórę, rzemienie, włókno, bursztyn i błyszczące kamienie. Twórczość ta bierze się więc z elementarnych źródeł i głęboko zakorzenionej potrzeby, lecz jest nieporównanie bardziej kompletna, zna bowiem swój cel: sięga po odwieczne mity, rodzi się z odwiecznych nadziei, obaw, potrzeby fetyszu i magicznego totemu, dąży jednak do przedmiotu samowystarczalnemu, uwolnionemu z zależności. Ponieważ przedmioty te są rzadkiej urody, można się spodziewać zarzutu „zdobnictwa”, tym więcej, że w aranżacji Stanisława Zamecznika w istocie sadleyowym salom brakuje tylko kadzideł. Myślę, że ta atmosfera, eksponująca demoniczną wspaniałość (półmrok, tuby z żarówkami, punktowce), burzy trochę swoiste skupienie tej sztuki, za łatwo ją podaje, odbiera jej dosadną materialność, świadomą manifestację zgrzebnego tworzywa: skóry, szpagatu, blaszek z puszki po konserwach formowanych czasem w dzwonki, rybackiej sieci – z których powstają nokturnowe wizje *Psalmów*, *Matni*, *Seansów spirytystycznych*, *Nocnego lotu* czy *Ikarów*¹²³.

Obok recenzji chwalcących twórczość Sadleya pojawiły się także głosy krytyczne. Lucyna Orłowska stwierdzała:

Wystawa prac Wojciecha Sadleya jest dla szerszej publiczności niezrozumiała. Nawet wśród wybitnych fachowców słyszy się zgoła sprzeczne opinie. Sam dobór kolorów i rodzaje materiału, jak skóry zwierzęce, sznury, sieci, korale, klocki drewniane, włosie, nie pobudza wyobraźni widza. Obecna wystawa daje niemal całkowity przegląd twórczości tego plastyka¹²⁴.

W recenzji zamieszczonej w „Stolicy” Bożena Kowalska przyznawała twórczości Sadleya nowatorstwo, jednak zarzucała rzekomy brak naturalności, „usilną pracę koncepcyjną” i kokieterię:

Twórca ten reprezentuje dziedzinę tkactwa artystycznego. Na swej wystawie pokazał on kilkadziesiąt eksponatów, które trudno jednak określić mianem tkanin. Są to nieregularnie powiązane siatki, sploty sznurów, nici spadających falami, jak czupryny gęstych, pięknie rozczesanych włosów. Kształty owych przedmiotów ekspozycji są nieregularne i nie jest tu zasadą nieodstępną dwuwymiarowość, jak bywało to w tkaninach tradycyjnych. Niekiedy bombki choinkowe lub inne, całkiem obce tkaninie elementy wprowadzają moment zaskoczenia i kontrastu materii i faktur. Twórczość artysty jest bez wątplenia nowatorska. Tylko że nowatorstwo jego nie jest tak naturalne, tak pełne monumentalizmu, a jednocześnie wdzięku jak u Magdaleny Abakanowicz. Częstokroć wyczuwa się tu usilną pracę

¹²² Ignacy Witz, *Tkanina, rzeźba, malarstwo*, „Życie Warszawy” 1967, nr 151 (z 27.06), s. 4.

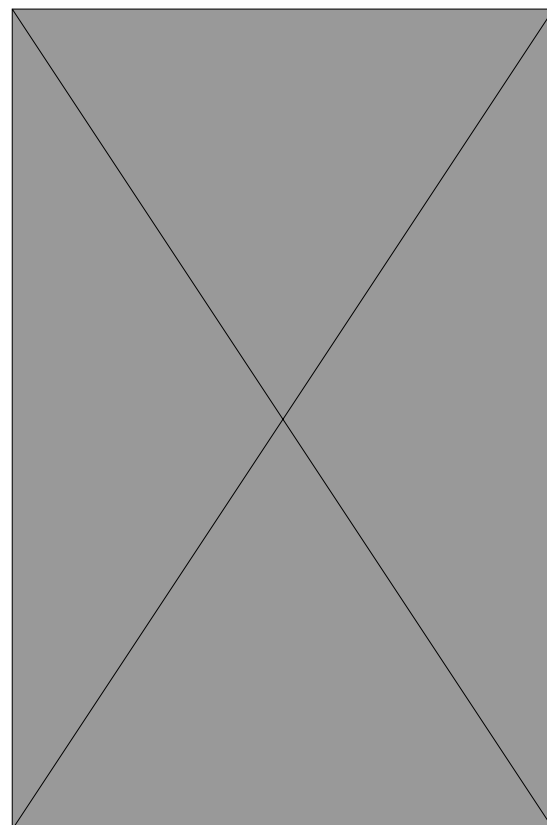
¹²³ Stanisław K. Stopczyk, *Nikifor i Sadley*, „Kultura” 1967, nr 27 (z 2.07), s. 10.

¹²⁴ Lucyna Orłowska, *Migawki plastyczne*, „Za i Przeciw” 1967, nr 35 (z 27.08), s. 13.

konceptyjną pozbawioną lekkości odruchu, swobody szczerego rozmachu. Są to kreacje niejednokrotnie kokieterijne. Jest w nich swoista zbieżność z dziełami Hasióra, ale tamte mają wymowę treściową, której przyporządkowana została najstosowniejsza do treści forma. Tu pozostał tylko kształt i kolor, oraz główna ich ambicja: nowatorstwo¹²⁵.

9.06–1.10.1967: 3^{ème} Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lozanna (Palais de Rumine), Szwajcaria.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Henri-Georges Adam, Olga de Amaral, Mordechaj Ardon, Louise Auzinger, Dimitre Balev, Helena Maria Barynina, Janez Bernik, Tadek Beutlich, Odette Blanc-Falaize, Jagoda Buić, Zofia Butrymowicz, Roger Caron, Wanda Casaril-Zamicheli, Pierre Chevalley, Marie-Thérèse Codina, Harold Cohen, Corneille, Sofie Dawo, Sonia Delaunay, Henry Dorchy, Alain Dufo, Regula Eichenberger, Maurice Estève, Wilhelmina Fruytier, Elsi Giauque, Krijn Giezen, Émile Gilioli, Josep Grau-Garriga, Joanna Hasiór, Eva Heer, Wilhelm Heer, Mona Hessing, Sheila Hicks, Jan Hladík, Jenny Hladíková, Maureen Hodge, Marguerite Ischi-Carau, Else Marie Jakobsen, Józef Jarema, Arthur Jobin, Elisabeth Kadow, Lilly Keller, Anne-Marie Komissar, Maria Łaskiewicz, Jean Le Moal, Riccardo Licata, Charlotte Lindgren, Jean Lurçat, Alfred Manessier, Kaisa Melanton, Richard Mortensen, Bohdan Mrázek, Hirozo Murata, Eduardo Nery, Elena Pana, Louise Pierucci, Édouard Pignon, Maria Plachky, Jacques Plasse Le Caisne, Bilou Plasse Le Caisne, Mimi Podeanu, Jacques Poli, Jean Potts, Judith Riley, Mario Prassinis, Mariette Rousseau-Vermette, Wojciech Sadley, Herman Scholten, Désirée Scholten-van de Rivière, Antonio Scordia, Edda Seidl-Reiter, Sergio Selva, Michel Seuphor, François Stahly, Ken Katsumura, Jiří Tichý, Maria Triller, Victor Vasarely, Simona Vasiliu Chintilă, Maria Helena Vieira da Silva, Jindřich Vohánka, Isidor Vrsajkov, Brit Warsinski, Militza Zoric. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Bezsenna noc* (*La Nuit blanche*)¹²⁶, 1966, gobelin¹²⁷, 300 × 200 cm, wyk. spółdzielnia Wanda.



59. *Bezsenna noc*, 1966

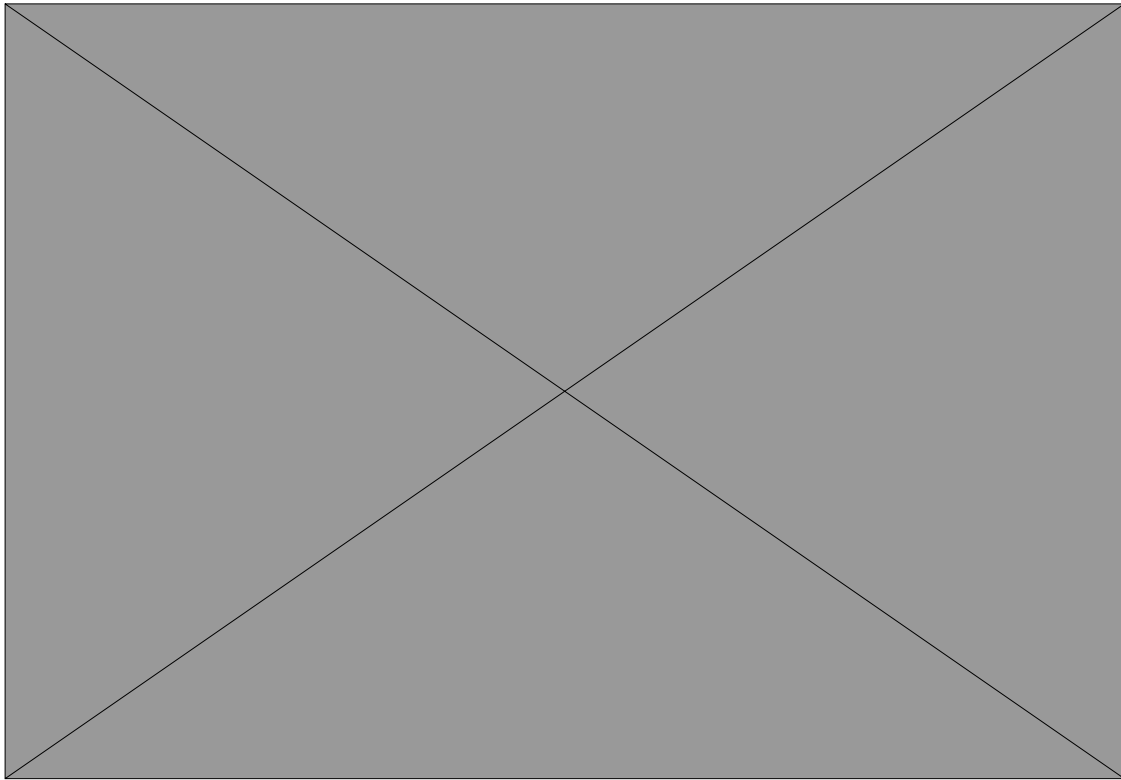
O III Biennale tak pisała Irena Huml:

3 Biennale 1967 roku, w którym Polska, podobnie jak w dwóch poprzednich, zaznaczyła swój udział wybitnymi pracami, stało się kolejnym ewenementem w międzynarodowym życiu artystycznym. Miało ono więcej ekspresji niż w latach poprzednich, szerzej otwarło swoje podwoje na nowe propozycje. Stało się tak zapewne dzięki zmianie systemu klasyfikacji. Powołano międzynarodowe jury złożone z członków Komitetu CITAM, które dokonało wyboru prac na wystawę spośród nadesłanych propozycji, w odróżnieniu od poprzednich lat, kiedy tkaniny selekcjonowały Komitety Narodowe w poszczególnych krajach. Na profilu wystawy zaważył też nowy regulamin dopuszczający ekspozycje prac

¹²⁵ Bożena Kowalska, *Przegląd wystaw warszawskich*, „Stolica” 1967, nr 35 (z 27.08), s. 4.

¹²⁶ W liście od Pierre’a Paulego z CITAM (z datą 23.11.1966 r.), informującym o akceptacji pracy zgłoszonej przez Sadleya na Biennale, tkanina figuruje jeszcze pod tytułem *Ikar*. Wymiary pracy są zgodne z wymiarami *Bezsennej nocy* – 300 × 200 cm.

¹²⁷ W katalogu praca została określona jako gobelin, choć niewątpliwie dzięki luźno puszczoneму włóknemu wykracza poza tradycyjnie pojmowany gobelin. W późniejszych katalogach umieszczano przy niej informację: „technika własna”, podobnie jak przy wielu innych pracach Sadleya, trudnych do przyporządkowania tradycyjnym technikom.



60. Karta stałego wstępu nadesłana przez organizatorów III Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, 1967

wykonanych nie tylko techniką gobelinową, ale również aplikacją, haftem i wszelkimi technikami mieszanymi. Zmniejszono ponadto wymagania powierzchni do 5 m², co stanowiło znaczną różnicę wobec 12 m² ustanowionych regulaminem pierwszego Biennale. Utrzymano natomiast rygor ręcznego wykonania pod ścisłym nadzorem lub przez samego artystę i unikatowy charakter prac. [...] Impreza [...] nabierała rozmachu, a jej znaczenie rosło. Mimo iż w Lozannie nie było nagród, przecież samo uczestnictwo nobilitowało artystę. Tam zaczynało się kształtować nowe oblicze dwudziestowiecznej tkaniny i uczestniczenie w tym procesie fascynowało wielu twórców. Wśród najodważniejszych była Magdalena Abakanowicz. Jej *Czarny assamblage*, przechodząc od grubych faktur i zwisających festonów do głębokich pęknięć z widocznymi nićmi osnowy, coraz wyraźniej zdawał się wychodzić w przestrzeń. [...] Składał się z dwóch części pozwalających na jego załamanie. Autorka nie uczyniła tego wprawdzie wówczas, ale bardzo czytelne było jej dążenie do przestrzennego widzenia kompozycji tkanych. Widoczne w prześwitach suplastej materii sznurki osnowy przywodziły na myśl włókna nerwów wypreparowane z tkanki mięśniowej i kostnej, dalekie od ozdoby ażurów występujących w delikatnych koronkach czy haftach. Skłonność do analogii z organicznymi strukturami stała się główną cechą jej twórczości obrazującej w indywidualny sposób wewnętrzne napięcia, skłębione wątki myśli i uczuć człowieka ery postindustrialnej. Odmianą formułą posłużył się Wojciech Sadley dla negacji tradycyjnej tkaniny. Artysta ten, nazywany u nas twórcą „antytkaniny”, po okresie projektowania malarskich kartonów gobelinowych, wykonywanych w warsztatach spółdzielni Wanda w Krakowie, rozpoczął eksperymenty we własnej pracowni, odrzucając technikę tkania. *Biała noc*¹²⁸, pokazana w Muzeum Kantonalnym, była kompozycją jedynie częściowo zrywającą z warsztatem. Jej podłoże stanowiła tkana struktura, lecz przysłańały ją luźno zwieszające się, gęste pasma sznurków, tworząc symetryczną kompozycję zamkniętą u góry oślim grzbietem wpisany w prostokąt tkanego podłoża. Na środkowej, pionowej osi zwieszał się biały feston odbijający od ciemnego tła. *Biała noc* nawiązywała do wcześniejszej pracy tego autora zatytułowanej *Szaty króla*, którą eksponował wraz z dwoma gobelinami w warszawskiej Kordegardzie w 1964 roku na wystawie gobelinów, w niewielkiej grupie czterech artystów z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Pęki szkarłatnych sznurków bawełnianych z powiązаныmi na końcach węzłami wraz z mosiężnymi dzwoneczkami przyczepionymi do konstrukcji z bawełnianego sznura, która stanowiła

¹²⁸ Błędne tłumaczenie francuskiego tytułu z katalogu lozańskieho Biennale. *La Nuit Blanche* to nie *Biała noc*, a *Bezsenność*.

podłoże, składały się na kompozycję antytkacką i niemal egzotyczną. Artysta tę szokującą wówczas technikę wykonania określił jako własną, co weszło później do terminologii współczesnej tkaniny¹²⁹.

Irena Huml wspomina w swojej książce ówczesne reakcje krytyków na nowe formy w tkaninie:

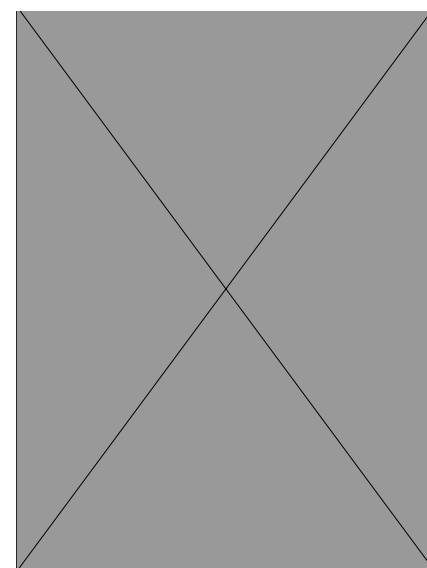
Wraz ze zmianami zachodzącymi w łonie tkaniny i jej przekształceniami odczuwano niedostatki terminologii. Dawne słownictwo przestało określać precyzyjnie nowe zjawiska. Zaczynano nazywać nietradycyjne kompozycje obiektami tkanymi, przedmiotami sztuki tkackiej, tkaninami unikatowymi, wreszcie nowymi gobelinami. Wszystkie one nie spełniały stawianych im wymagań, pozostawiając kwestię otwartą¹³⁰.

W drugiej połowie lat 60. polscy twórcy tkanin byli już postrzegani jako ścisła awangarda najważniejszych przemian w tej dziedzinie sztuki. Świadczy o tym tekst Eriki Billeter z Kunstgewerbemuseum w Zurychu, zamieszczony na łamach amerykańskiego czasopisma poświęconego wzornictwu – „Craft Horizons”. Wśród czarno-białych reprodukcji ilustrujących artykuł znalazła się całostronicowa fotografia *Bezsennej nocy* Sadleya. Erika Billeter tak pisała o udziale naszych artystów w III Biennale w Lozannie:

Tak jak w poprzednich Biennale, kraje z Europy Wschodniej znów przedstawiły najbardziej imponującą część wystawy. Poza znanymi już w świecie polskimi artystami, Magdaleną Abakanowicz i Wojciechem Sadleyem, pojawili się także inni, jak: Jugosłowianka Jagoda Buić i Czech Bohdan Mrázek. Prace z tych krajów przedstawiają najbardziej ekstremalne odejście od koncepcji tradycyjnej tkaniny. Użyte materie zaczynają żyć swoim własnym życiem; formy ze sznurków przeciwstawiane są wełnie, miękkość przeciwstawiana sztywności. Kontrasty są także widoczne w łączeniu technik: fragmenty tkane i fragmenty wiązane sąsiadują ze sobą; wiszące frędzle tworzą poruszające się powierzchnie¹³¹.

19.10–10.12.1967: „Kunsthandwerk aus Polen”, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Ausstellung im Overstolzenhaus, Rheingasse, Kolonia, RFN; wystawa polskiego rękodzieła (m.in. szopki krakowskie, rzeźba ludowa, meble, ceramika, szkło artystyczne, lalki) i współczesnej sztuki polskiej.

Uczestnicy: Jerzy Błaszowski, Alojzy Bystroń, Andrzej Ciechomski, Władysław Czyszczoń, Józef Gawlik, „Gewerbe-Genossenschaft, Poznań”, Aleksandra Gonczyńska, Maria Gorełówna, Maria Gralowska, Zbigniew Horbowy, Ludwik Kiczura, Tasios Kiriazopoulos, Marian Kruczek, Józef Kulon, Anna Kurzątkowska, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Kazimiera Łętowska, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Anna Mazanem, Marian Owczarski, Jolanta Owidzka, Stanisława Paczos, Janina Pisarska-Nitowa, Monika Piwowarska, Jan Podfigurny, Jerzy Popielak, Wojciech Sadley, Wszewład Sarnecki, Stanisław Skura, Anna Śledziwska, Anna Smolana, Izabela Sternińska, Mieczysław Syposz, Tadeusz Szymański, Henryk Tomaszewski, Władysław Trojan, Janina Tworek-Pierzgałska, Irena Trzebińska-Poniewierska, Henryk Wilkowski, Krystyna Wojtyńska-Drouet, Elżbieta Załuska, Jadwiga i Jerzy Zaremscy, Hanna Żuławska oraz artyści ludowi. W katalogu zamieszczono fotografię pracy Sadleya pt. *Kompozycja tkacka*, włókno, sieć, drewno; a także wstęp



61. *U zmierzchu dnia*, szkic kompozycji

¹²⁹ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 36–37.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 38.

¹³¹ Erika Billeter, *3rd International Tapestry Biennial*, „Craft Horizons” 1967, nr 4, s. 14.

Ksawerego Piwockiego i czarno-białe reprodukcje prac niektórych artystów; brak spisu wszystkich prac z wystawy.

1967: realizacja kompozycji ceramicznej (mozaika, ceramika na płytach) na budynku cechowni Kopalni Węgla Kamiennego Szczygłowice (województwo katowickie, powiat Rybnik).

W archiwum Wojciecha Sadleya zachowało się pismo z 22 lutego 1967 r. od dyrektora Zakładów Artystycznych ZPAP Art Stanisława Gołofita, związane z realizacją mozaiki:

Kopalnia Węgla Kamiennego Szczygłowice woj. Katowice, pow. Rybnik. Zakłady Artystyczne ZPAP „ART” uprzejmie zapytują, w jakim okresie przewidziana jest realizacja mozaiki wg projektu art[ysty] plastyka B[olesława] Książka – zegar i wg projektu art[ysty] plastyka W[ojciecha] Sadleya – budynek cechowni. Powyższa informacja jest niezbędna do zarezerwowania czasu na wykonanie przez artystów.

...12.1967–...01.1968: „Sadley. Wystawa kompozycji”, BWA, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego, Białystok (ul. Kilińskiego 6); wystawa indywidualna.

Pokazano piętnaście prac: 1. *Ikar*, 250 × 200 cm; 2. *Ikar*, 250 × 200 cm; 3. *Ikar*, 300 × 150 cm; 4. *Król*, 250 × 100 cm; 5. *Infant*, 250 × 100 cm; 6. *Zuzanna*, 250 × 100 cm; 7. *Samson*, 250 × 100 cm; 8. *Animals*, 250 × 100 cm; 9. *Seans spirytystyczny*, 250 × 150 cm; 10. *Nocny lot*, 250 × 200 cm; 11. *Tatuaż*; 12. *Tatuaż*; 13. *Tren*, 100 × 66 cm; 14. *Tren*, 100 × 66 cm; 15. *Tren*, 100 × 66 cm. W katalogu siedem reprodukcji czarno-białych, bez podpisów, oraz wstęp napisany przez Danutę Wróblewską.

1968: publikacja tekstu Danuty Wróblewskiej *Wojciech Sadley* i tekstu Gunilli Lundahl o Magdalenie Abakanowicz, Zofii Butrymowicz i Jolancie Owidzkiej w „polskim numerze” szwedzkiego czasopisma „Form” (nr 4), poświęconego wzornictwu.

Przy tekście o Sadleyu zamieszczono czarno-białe reprodukcje jego prac: *Ikar*, 1965; *Samson*, 1967; *U zmiernych dnia*, 1965; *Seans spirytystyczny*, 1967.

29.04–...1968: „Sadley. Wystawa tkaniny”, galeria Pryzmat, Kraków (ul. Łobzowska 3, na pierwszym piętrze); wystawa indywidualna.

Pokazano dziewiętnaście prac: 1. *Nocny lot*, 2. *Ikar*, 3. *Ikar*, 4. *Królowa*, 5. *Samson*, 6. *Infant*, 7. *Zuzanna*, 8. *Starzec*, 9. *Animals*, 10. *Matnia*, 11. *Tren*, 12. *Tren*, 13. *Tren*, 14. *Tren*, 15. *Sidla*, 16. *Sidla*, 17. *Tryptyk*, 18. *Tatuaż*, 19. *Tatuaż* (w spisie prac z wystawy, zamieszczonym w katalogu, nie podano dat, wymiarów i techniki). Na zaproszeniu, na małym, wąskim pasku papieru zamieszczono fotografię artysty, w katalogu zaś spis prac wystawionych, notę biograficzną i wypowiedź Sadleya oraz fotografię przedstawiającą twórcę; do katalogu-ulotki, towarzyszącej wystawie, została dołączona wkładka z czarno-białą reprodukcją kompozycji *Ikar*, 1965.

Jak wynika z listu Józefa Kluzy (prezesa Zarządu Okręgu Krakowskiego ZPAP) i Stanisława Cieńskiego (kierownika galerii Pryzmat), zaproszenie do wystawienia prac w tej galerii zostało skierowane do Wojciecha Sadleya jako artysty wybitnego i cenionego. Kluza i Cieński pisali do Sadleya:

Działalność Galerii oparta jest na specjalnych zasadach, zgodnie z którymi organizowane będą wystawy prac wyłącznie najwybitniejszych artystów z kraju i zagranicy. Wystawiać prace będą artyści zapraszani. Zgodnie z tymi zasadami 29 I br. zostało dokonane otwarcie Galerii, wystawą grafik artysty japońskiego Masuo Ikedy. W marcu przewidujemy wystawę prac Victora Vasarely.

Obecnie zwracamy się do Pana z propozycją zorganizowania wystawy Pana prac w naszej Galerii. [...] Liczymy gorąco, że zechce Pan przychylić się do naszej propozycji i umożliwi nam zapoznanie szerokich kręgów środowiska krakowskiego z Pana twórczością¹³².

Galeria Pryzmat (podlegająca krakowskiemu oddziałowi Związku Polskich Artystów Plastyków) miała więc ambitne zamierzenia i zaproszenie wysłane właśnie do Sadleya świadczy o rezonansie, jaki wywoływały już w tych latach jego prace. W dużej mierze przyczyniły się do tego sukcesy na wystawach zagranicznych (głównie w Szwajcarii, Niemczech i Holandii), a także sukces wystawy w warszawskiej Zachęcie w poprzednim roku.

Wystawie towarzyszyła ulotka, w której pojawiło się także kilka nieścisłości w notce biograficznej (jak ta, że artysta ten „tkaniną zajmuje się od 1952”, przesunięcie o dwa lata wstecz daty wystawy po Konkursie Olimpijskim czy wystawa w 1965 r. w San Francisco), jednak – co ważne – zwiedzający ekspozycję mogli tam przeczytać także wypowiedź artysty¹³³:

[...] interesują mnie treści i formy związane z człowiekiem i jego otoczeniem wymiernym i niewymiernym. Pragnę stworzyć formę, która byłaby odpowiedzią na odwieczne tęsknoty i pragnienia człowieka towarzyszące mu przez całe życie. Obraz wewnętrzny człowieka określony przez znak plastyczny w zmaterializowanej formie mógłby wyjaśnić jego niepokoje i ukryte tęsknoty. W okresie wielkiego rozwoju cywilizacji sztuka powinna pomóc w samookreśleniu człowieczeństwa¹³⁴.

Do obejrzenia wystawy Sadleya zachęcał krakowian w swojej recenzji Piotr Skrzynecki, wybitny animator Piwnicy pod Baranami (historyk sztuki z wykształcenia):

Polecamy ją wszystkim, gdyż jest to wystawa oryginalna i efektowna. [...] Zobaczycie 19 prac. Oto niektóre tytuły: *Nocny lot*, *Ikar*, *Królowa*, *Samson*, *Matnia*, *Tren*, *Sidla*, *Tatuaż*. Te trzy ostatnie, zresztą w podwójnych egzemplarzach, to właściwie malarstwo...

W wielu pracach artysta łączy tkaninę z malowanym tłem, jak gdyby nakłada na obraz rozmaite splątane nitki, sznury itp. Te prace wydają się najsłabsze, są jakby pokazem tworzywa, z którego powstają lotne, przejrzyste tkaniny, wiszące na ścianach i zwisające z sufitu. Tkaniny te nazwałbym zasłonami, które powstają z nitek, lin, fragmentów sznurka, rozmaitych wielkości kul i kulek, klocków, kawałków drewna. Czasem autor włącza w owe materię kawałki skóry, futra itp. Przypominają te dziwaczne nieco prace poszarpane stare sieci, niekiedy przeźroczyste firanki lub suknie sprzed kilkudziesięciu lat, których zetlałe kawałki artysta jak gdyby na nowo pozszywał, poprzyozdabiał świecidełkami... i tak powstały owe efektowne tkaniny.

Najpiękniejsze wydają się *Seans* i *Nocny lot*. *Seans* to pięknie, pomysłowo upięta czerwona siatka uzupełniona srebrnymi kulami, owa czerwień i srebro znakomicie korespondują z bielą ścian, na której *Seans* wisi. *Seans*, podobnie jak *Nocny lot*, zachwyca i lekkością, i pięknym układem kolorystycznym i tego typu jednolitej materii i dyskretnym kolorem prace są najpiękniejsze. W niektórych, niestety, za dużo jest owych splątanych, kolorowych nitek, sznurów, węzłów itp. Wydaje się, iż tego rodzaju tkanina, jaką autor przedstawia, nie może być przeładowana różnymi elementami i nadto efekciarska. W każdym razie wystawa jest naprawdę interesująca i oryginalna. Przede wszystkim ważne jest to, że Wojciech Sadley oryginalnie i pomysłowo realizuje owe wszystkie *Infanty*, *Tatuaże* i *Treny*. Idźcie je zobaczyć!!!!¹³⁵

Inny recenzent krakowskiej wystawy Sadleya – Maciej Gutowski – uznał twórczość artysty za „zjawisko marginalne”, a swoją ignorancję w temacie i brak profesjonalizmu przypieczętował, wpisując przy nazwisku artysty imię, którego Sadley nigdy nie nosił:

W Galerii ZPAP „Pryzmat” otwarta jest wystawa tkanin warszawskiego plastyka, Jana Sadleya. Sadley, tworząc swoje tkaniny dekoracyjne, robi właściwie sieci, luźno rozwieszane, zdobi je i uzupełnia

¹³² List z 21.02.1968 do Wojciecha Sadleya, podpisany przez prezesa Okręgu ZPAP (zarządu okręgu krakowskiego) Józefa Kluzę i kierownika galerii Pryzmat Stanisława Cieńskiego.

¹³³ O taką wypowiedź Stanisław Cieński prosił Sadleya w liście z 25.03.1968 r.

¹³⁴ Katalog wystawy „Sadley. Wystawa tkaniny” w galerii Pryzmat, Kraków 1968, s. 4.

¹³⁵ Piotr Skrzynecki, *Zobaczcie „Seans” i „Nocny lot”*, „Echo Krakowa” 1968, nr 119 (z 21.05), s. 2.

wplątanych w środek kamieniami, elementami szklanymi, fragmentami innych tkanin. Powstaje w ten sposób układ przestrzenny, lekki i swobodny, na pewno o znacznych walorach dekoracyjnych. Wystawa ta, choć interesująca, wydaje się być jednak poniżej tak ambitnie zarysowanego już programu Galerii. Nie dlatego, że eksponowane są tu twory przeznaczone jedynie do dekoracji wnętrza, a więc stanowiące przykład sztuki użytkowej – bo i granica jest płynna i na pewno najlepsze obiekty ze sztuki użytkowej mogą czy nawet powinny znaleźć się i w galerii „Pryzmat”. Tylko dlatego, że sympatyczna twórczość Sadleya jest jednak zjawiskiem marginalnym, a tymczasem w galerii prezentowane były dotychczas dzieła artystów polskich i obcych z reguły wnoszące jakieś nowe i istotniejsze treści do dorobku sztuki światowej. Dotychczasowe wystawy miały zdecydowanie wysoką rangę artystyczną, były problemem, pozwalały na kontakty ze sztuką zawsze najwyższej klasy – kontakty, jakie mają zawsze i duże znaczenie dla środowiska plastycznego, i wartości oświatowe¹³⁶.

14.06–1.07.1968: „Wojciech Sadley...”, galeria Azyl, Toruń; wystawa indywidualna.

Wystawiono dziesięć (?) prac Sadleya. Przed wernisażem wystawy Sadleya „Gazeta Toruńska” informowała:

W najbliższy piątek o godz. 20 w Klubie Związków Twórczych „Azyl” nastąpi otwarcie wystawy prac Wojciecha Sadleya z Warszawy. Będzie to druga, po grafice książkowej J. Wilkonია, z zamierzonych przez tę galerię wystaw prezentujących twórczość polskich artystów znanych nie tylko w kraju, ale i za granicą. W. Sadley jest bowiem współtwórcą światowych sukcesów polskiej tkaniny artystycznej. Jego prace, począwszy od pamiętnego dla historii naszej tkaniny współczesnej I Biennale Tkaniny w Lozannie, były eksponowane w czołowych muzeach i galeriach na kilku kontynentach. Ostatnio W. Sadley brał udział w wystawie tkaniny europejskiej w Museum of Modern Art w Nowym Jorku¹³⁷. Wystawa, na otwarcie której przybędzie autor, czynna będzie do 1 lipca br.¹³⁸

Do wystawienia prac w galerii Azyl zaprosił Sadleya Bogusław Mansfeld, wykładowca Katedry Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Na początku roku 1968 pisał w liście do artysty:

W imieniu nowo powstałej wraz z Klubem Związków Twórczych Galerii zwracam się z uprzejmą prośbą o zorganizowanie wystawy Pana tkanin. Program Galerii przewiduje prezentacje interesujących twórczości z różnych dziedzin naszej plastyki, a więc zarówno malarstwa, jak i grafiki, rzeźby i rzeźmiosła artystycznego, wzornictwa przemysłowego czy scenografii. Bylibyśmy wdzięczni, gdyby Pana pracami moglibyśmy pokazać osiągnięcia reprezentowanej przez Pana dziedziny sztuki współczesnej. [...] Ze względów lokalowych myślę, że należałoby brać pod uwagę ok. 10 prac.

Łączę wyrazy szacunku
Bogusław Mansfeld¹³⁹.

W następnym liście Mansfeld pisał: „Wszyscy tutaj cieszymy się na Pana wystawę. [...] Przesyłam plan sali z wymiarami. Myślę, że jakoś w ten sposób będzie mógł Pan obmyśleć ekspozycję. Prawdę powiedziawszy, to dużo miejsca nie ma, ale to, co jest, wygląda malowniczo i jakoś może Pan to wykorzysta. [...] Jeszcze raz dziękuję za zgodę urządzenia wystawy”¹⁴⁰. Korespondencja Bogusława Mansfelda z Sadleyem jest świadectwem bezinteresownego entuzjazmu osoby zainteresowanej przede wszystkim popularyzacją wartościowej sztuki. W innym liście czytamy: „Przepraszam za tak długie milczenie, na które złożyło się wiele przyczyn. Podsta-

¹³⁶ Maciej Gutowski, *W Galerii „Pryzmat”*, „Dziennik Polski” 1968, nr 120 (z 21.05), s. 3.

¹³⁷ W rzeczywistości wystawa w Museum of Modern Art w Nowym Jorku była wówczas dopiero zapowiadana – odbyła się w 1969 r.

¹³⁸ *Wystawa tkaniny artystycznej Wojciecha Sadleya*, „Gazeta Toruńska” 1968, nr 138 (z 11.06), s. 6.

¹³⁹ Archiwum Wojciecha Sadleya, list Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 19.01.1968.

¹⁴⁰ Archiwum Wojciecha Sadleya, list Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 15.02.1968.

wowa została właśnie w tych dniach rozwiązana. Nasze Stow[arzyszenie] Historyków Sztuki otrzymało pieniądze na organizację wystaw¹⁴¹.

Mimo trudności organizacyjnych wystawa odbyła się i 8 lipca Mansfeld mógł już napisać do Sadleya:

Wystawa bardzo się udała, szczególnie dobrze w tym wnętrzu, jeżeli może ono mieć oczywiście jakiś na to wpływ. Może lepiej byłoby, gdyby wystawa miała miejsce nie w upalno-urlopowym czerwcu, ale to już inna kwestia. Ja osobiście mam do siebie żal za niedopilnowanie szeregu spraw organizacyjnych, które teraz z perspektywy czasu wydają mi się do załatwienia. Szkoda. Egzamin i te upały, które mnie zawsze wykańczają, zrobiły swoje. Następnym razem będzie lepiej. W każdym razie uważam (i koledzy plastycy), że wystawa Pana prac była najciekawszą w tym roku w Toruniu. [...] Ukłony i najserdeczniejsze pozdrowienia B. Mansfeld¹⁴².

W liście z 14 września Mansfeld pisał jeszcze m.in.:

Do tych spraw dla mnie nieprzyjemnych doszła sprawa katalogu, którego ostatecznie nie udało się wydrukować. Bardzo mi głupio, ale robiłem, co mogłem.

Ale i ja, i tutejsze środowisko miało dużą satysfakcję z powodu Pana wystawy, która była chyba najbardziej interesującą w tym roku. To są te niewątpliwe plusy, z których bardzo się cieszę i za które Panu bardzo dziękuję.

Jeden obraz zostawiłem dla Muzeum Bydgoskiego, bliższe informacje może uda mi się Panu przesłać w przyszłym tygodniu, ponieważ kustosz działu współczesnego malarstwa jeszcze do niedawna chorowała¹⁴³.

W archiwum Wojciecha Sadleya zachował się szkic, wykonany przez niego długopisem, z wstępnym projektem ekspozycji. Na rysunku widać dwanaście prac, z których dwie są skreślone. Być może więc na wystawie było dziesięć prac, tak jak sugerował Mansfeld, choć trudno to dzisiaj ustalić, ponieważ nie wydrukowano katalogu tej wystawy i brakuje spisu prezentowanych tam prac. Niektóre z kompozycji naszkicowanych na wspomnianym rysunku są podpisane: *Barbarossa*, *Seans spirytystyczny*, *Ikar*, *U zmierzchu dnia* (z dopiskiem: „albo *Nocny lot*”), *Kobierzec Diany*.

Oprócz lakonicznych wzmianek gazetowych, powtarzających prawdopodobnie informacje dostarczone przez galerię Azyl, ukazała się jedna szersza recenzja. Jej autorem był Andrzej Ściepuro. Pisał on o Sadleyu:

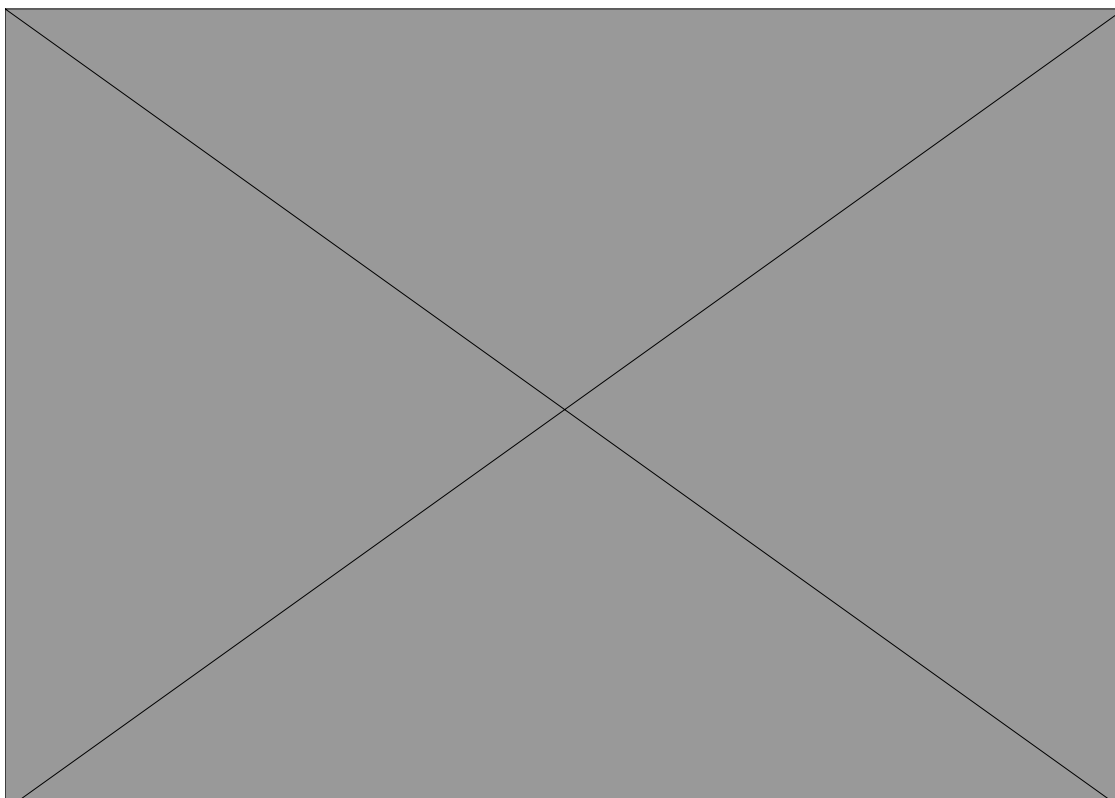
Artysta [...] pojmuje tkaninę w szerokim tego słowa znaczeniu, a nawet wykraczającym poza użyte określenie, odnosząc ją także do tworzywa. W rozumieniu jego tkaniną jest również futro i skóra, ten materiał, którego właściwości ochronne wykorzystywał kiedyś człowiek na ubranie, posłanie, namiot, zanim posiadał umiejętność zastępowania ich innym tworzywem. Tym późniejszym tworzywem stały się włókna, drewno, kamień, szkło, metal. Z tych właśnie materiałów, używanych kiedyś i obecnie, tworzy Sadley nowe przedmioty, nieposiadające swojego odpowiednika w rzeczywistości. Źródłem, z którego artysta czerpie temat, są tkaniny (od sztandaru po szmatę), lecz nie w tym znaczeniu, czym one są, lecz w tym, co o nich wiemy. Autor wystawy, wyeksponowując jedną z jej cech do niebywałych rozmiarów (np. splot), uzyskuje pełen ekspresji wyraz, który częstokroć drażni, szokuje, ale i zmusza do głębszej analizy. Końcowym rezultatem tej analizy jest aprobata danego dzieła lub odrzucenie go, nigdy natomiast obojętność. Danuta Wróblewska, charakteryzując twórczość Sadleya, w wydanym ostatnio w Paryżu miesięczniku „Opus International” określiła ją jako „teatr form” i to określenie zdaje się być najbardziej precyzyjne¹⁴⁴.

¹⁴¹ Archiwum Wojciecha Sadleya, list Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 24.05.1968.

¹⁴² Archiwum Wojciecha Sadleya, list Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 8.07.1968.

¹⁴³ Archiwum Wojciecha Sadleya, list Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 14.09.1968.

¹⁴⁴ Andrzej Ściepuro, *Twórczość Wojciecha Sadleya*, „Ilustrowany Kurier Polski” (Toruń) 1968, nr 164 (z 11.07), s. 6.



62. Korespondencja dotycząca barwienia materiałów tkackich dla Wojciecha Sadleya, 1968

15.09–25.10.1968: „Tapiserie. Mezinárodní výstava svaz československých výtvarných umělců”, Galerie na Betlémském náměstí, Praga (Tisk Středočeské tiskárny 19, Kladská 3), Czechosłowacja; wystawa połączona z międzynarodowym Kolokwium Tapiserie w Pradze.

Komisarzami wystawy byli dr Dagmar Tučná oraz Jiří Tichý. Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Archie Brenan, Jagoda Buić, Wilhelmina Fruytier, Elsi Giaouque, Věra Drnková-Zářecká, Květa Hamsíková, Sheila Hicks, Jan Hladík, Jenny Hladíková, Alice Kuchařová, Antonín Kybal, Bohdan Mrázek, Aurèlia Muñoz, Jolanta Owidzka, Françoise Ragno, Fritz Riedl, Wojciech Sadley, Edda Seidl-Reiter, Herman Scholten, Desirée Scholten-van de Rivière, Jiří Tichý, Michel Tourlière, Fritz Vahle, Inge Vahle, Jindřich Vohánka, Denise Voita. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ikar*, 1965, technika własna, sizal, drewno, metal, 250 × 200 cm¹⁴⁵.

Otwarcie wystawy planowane było na 28 sierpnia¹⁴⁶, ale zostało przesunięte na późniejszy termin z powodu interwencji zbrojnej wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w nocy z 20 na 21 sierpnia 1968 r. Interwencja była sowiecką reakcją na Praską Wiosnę. Informacje o zmianie terminu wystawy znaleźć można w korespondencji od Dagmar Tučnej, w liście z 11 września 1968 r. oraz z 23 października tegoż roku. W archiwum Sadleya, wśród materiałów związanych z praską wystawą, znajduje się także plan Pragi, a na nim – w spisie hoteli – zakreślony na czerwono hotel Solidarita, Praha 10 – Strašnice, Černokostelecká 22.

Polscy uczestnicy praskiej wystawy (Abakanowicz, Owidzka i Sadley) zwrócili się jeszcze wiosną do Ministerstwa Kultury i Sztuki o sfinansowanie kosztów wysyłki prac do Czechosło-

¹⁴⁵ Informacje pochodzą z katalogu wystawy. Według informacji uzyskanych od Wojciecha Sadleya w 2017 r. jego praca nie była prezentowana na wystawie wrześniowej.

¹⁴⁶ Wystawa miała trwać do 11.09.1968 r.

wacji, jednak otrzymali odpowiedź odmowną. Odmowę uzasadniono „zasadą niefinansowania indywidualnych wystaw plastycznych” oraz „napiętą sytuacją finansową” Zespołu do Spraw Plastyki, działającego w Ministerstwie. Artyści uzyskali jedynie zapewnienie, że „jeżeli chodzi o sprawę wyjazdu na Sympozjum tkaniny do CSRS, to – oczywiście – Zespół będzie popierał te starania i wystąpienia do BWKZ po nadesłaniu zaproszeń od organizatorów czechosłowackich”¹⁴⁷.

W 1968 r. odbywał się także kolejny Festiwal Sztuk Pięknych w Warszawie. Sadley tym razem nie wziął w nim udziału, jednak warto zacytować fragment z recenzji Ignacego Witz, który pisząc o wystawie tkaniny na tym festiwalu, kreśli też przy okazji ogólny zarys sytuacji panującej w ówczesnej polskiej tkaninie. Witz pisał:

Minęło już ponad dziesięć lat od tej chwili, w której grupa tkaczy wydała dość zdecydowaną walkę tradycyjnemu, opartemu o stylizację historycznych wzorów tkactwu, znajdując odrębność narodową nie w ornamentyce, lecz właśnie w urozmaiceniu splotów, w wprowadzaniu nowych warsztatowych metod, w wyjściu poza niezmiennie, wydawałoby się, kanony, każące widzieć tkaninę jako coś bezwarunkowo płaskiego i niepoddanego prawom przestrzeni. Do naszej tkaniny z impetem wkroczyły doświadczenia malarstwa abstrakcyjnego i swoboda pomysłów zaczęła święcić swe triumfy. Można było sobie wyobrazić, że nie będzie już żadnego powrotu do przeszłości, chociaż od pewnego czasu obserwujemy, iż w tkaninie tak jak niegdyś dominowała koncepcja, którą pozwolę sobie nazwać w skrócie „ładowską”, obecnie dominuje koncepcja będąca pochodną doświadczeń Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzkiej, Marii Łaskiewicz, Wojciecha Sadleya i jeszcze garstki artystów będących reprezentacyjnymi postaciami tego ruchu odnowy, bynajmniej nie tak jednolitego dzięki działalności Ady Kierzkowskiej, Anny Śledziewskiej, Zofii Butrymowicz¹⁴⁸.

5–28.10.1968: „Poola Kunstiline Tekstiil” („Polskije gobieleny”), Tallinna Riiklik Kunstimuseum (Dom Artysty), Tallin, Estońska SRR, ZSRR; wystawa zbiorowa polskich tkanin.

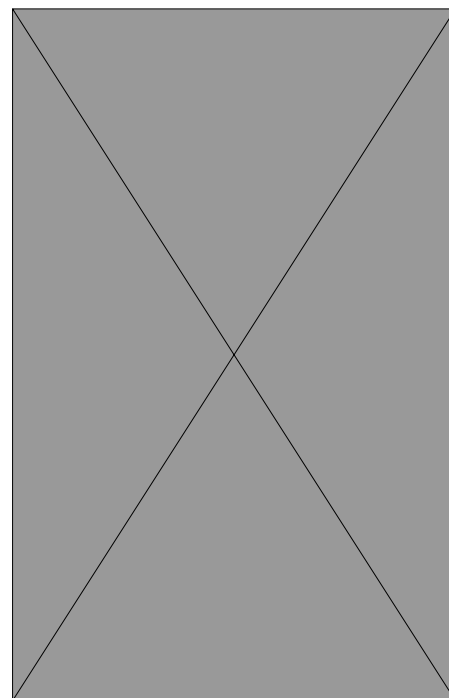
Pokazano jedną pracę Sadleya: *Oświęcim*, 220 × 548 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Krystyny Kondratiuk, noty biograficzne, spis prac i kilka czarno-białych reprodukcji (brak fotografii pracy Sadleya).

W piśmie z 31 października 1968 r. z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, skierowanym do Sadleya, czytamy:

Dyrekcja Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi zawiadamia uprzejmie, że tkanina *Oświęcim* była od 5 X do 28 X 68 r. eksponowana na wystawie „Tkanina polska” w reprezentacyjnych salach Domu Artysty w Tallinie (Estońska SRR). Obecnie ten sam zestaw tkanin eksponowany będzie w salach Ermitażu w Leningradzie do końca 1968 roku, zaś w styczniu 1969 roku w Państwowym Muzeum Sztuki w Rydze. Wystawa cieszy się ogromną frekwencją i ma bardzo dobre recenzje w prasie, radio i telewizji radzieckiej. W załączeniu przesyłamy katalog wystawy w Tallinie.

Dyrektor Muzeum mgr Krystyna Kondratiuk.

Czas trwania wystawy w katalogu określony został jako: „september – oktober”, więc wrzesień – październik, ale raczej informacja z Muzeum jest bardziej precyzyjna.



63. *Barbarossa*, szkic kompozycji

¹⁴⁷ Archiwum Wojciecha Sadleya, pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki (Zespół do Spraw Plastyki), skierowane do Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzkiej i Wojciecha Sadleya, 27.05.1968; odpowiedź na pismo z 23.05.1968.

¹⁴⁸ Ignacy Witz, *Festiwal: tkanina. Pokaz tkanin „Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie”*, „Życie Warszawy” 1968, nr 237 (z 2.10), s. 6.

16.11–...12.1968: „Sowriemiennyje polskije szpalery i chudożiestwiennyje tkani”, Ermitaż (Gieorgijewskij zał), Leningrad, ZSRR; wystawa zbiorowa polskich tkanin, przewieziona z Tallina.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Tamara Hans, Ada Kierzkowska, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka (?), Zofia Kodis-Freyer, Stanisław Kowalski, Aleksandra Lewińska, Maria Łaszkiwicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Jolanta Owidzka, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Anna Śledziwska, Maria Ślusarczyk, Janina Tworek-Pierzgalska, Bolesław Tomaszkiwicz, Janina Trawińska, Krystyna Wojtyna-Drouet, Jadwiga Zaniewicka. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Oświęcim*, gobelin, 220 × 548 cm. Katalog pt. *Polskije chudożiestwiennyje tkani* zawiera wstęp napisany przez Krystynę Kondratiuk i spis wystawionych prac.

Sadley otrzymał z Leningradu przesyłkę z katalogiem i zaproszeniem, na którym obecna na wernisażu dyrektor Krystyna Kondratiuk dopisała odręcznie:

Oświęcim zawisł w głównej sali tronowej Ermitażu – w tym miejscu, gdzie niegdyś stał tron carów. Żeby Pan widział, jak on tu wygląda, wśród blasku złota i kryształów, wśród tego przepychu.
Serdeczne pozdrowienia.
Krystyna Kondratiuk
Leningrad, 15 XI 68 r.

9–...12.1968: „Tapices Polacos Modernos”, Museo de Arte Moderno, Chapultepec, Meksyk; wystawa tkaniny polskiej, przygotowana przez Łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa we współpracy z Instituto Nacional de Bellas Artes w związku z igrzyskami olimpijskimi w Meksyku (Programa Cultural de la XIX Olimpiada Festival Internacional de las Artes).

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Tamara Hans, Ada Kierzkowska, Stanisław Kowalski, Barbara Latocha, Zofia Litak, Maria Łaszkiwicz, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Barbara Podkańska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Anna Śledziwska, Andrzej Wadas, Wojciech Wadas. Pokazano dwie prace Sadleya: *Trio*, 1965, tkanina, 250 × 570 cm; *Ikar*, 1965¹⁴⁹, tkanina, 200 × 345 cm. Katalog zawiera tekst Krystyny Kondratiuk, noty biograficzne, spis prac wystawionych i czarno-białe reprodukcje niektórych prac, w tym *Bezsennej nocy* Sadleya (błąd w nazwisku: „Jadley”).

W piśmie z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi (Muz.H.W.IV-177/68) z 26 marca 1968 r., adresowanym do Sadleya, czytamy:

W związku z przyśpieszeniem terminu dostarczenia do Meksyku materiałów katalogowych i koniecznością wykonania przez nas czarno-białych lub kolorowych zdjęć tkanin, uprzejmie prosimy o możliwie najszybsze dostarczenie zgłoszonych tkanin na adres Muzeum. [...] Wystawa w Meksyku urządzona będzie w najbardziej reprezentacyjnym lokalu Museo de Arte Moderno, w bardzo nowoczesnych salach.
Dyrektor Muzeum mgr Krystyna Kondratiuk.

O planowanej wystawie polskiej tkaniny w Meksyku pisała już miesiąc przed jej otwarciem, na łamach miesięcznika „Ty i Ja”, Irena Huml. Tekst został zilustrowany czarno-białymi

¹⁴⁹ Na kopercie z napisem „Meksyk Olimpiada...” (w archiwum Sadleya) tytuły tych dwóch prac zapisane są przez Sadleya z datami 1963. Praca *Trio* została następnie zakupiona przez Museo Rufino Tamayo z Meksyku.

reprodukcjami tkanin, w tym także fotografiami dwóch prac Sadleya (*Infant* i druga fotografia pracy bez tytułu – prawdopodobnie *Królowa*, 1963). Irena Huml pisała:

Tegoroczna meksykańska olimpiada sportowa połączona została z trwającymi przez cały rok 1968 igrzyskami artystycznymi. Ich bogaty program, obejmujący wszystkie dziedziny kultury i sztuki, wypełniają poszczególne narody, ukazując swój dorobek, zarówno sięgający w przeszłość, jak i współczesny. Polsce przypadło m.in. w udziale wystąpić na tym międzynarodowym forum z wystawą tkanin artystycznych. W części określonej mianem „skarby kultury narodowej” znajdzie się kolekcja polskich pasów kontuszowych z XVIII w., pochodząca ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Stanowiąc ma ona dokument dawnych, świetnych tradycji naszego tkactwa artystycznego, stojącego na europejskim poziomie.

Natomiast współczesne poczynania naszych twórców zademonstruje wystawa gobelinów i innych tkanin artystycznych, zawierająca zespół 38 prac, stworzonych w ostatnich kilku latach. Ukazać ma ona, jakimi drogami zmierza polska tkanina artystyczna ku nowemu wyrazowi, jak czytelny jest w niej nurt wypływający z prastarych tradycji tkactwa dworskiego i ludowego, i drugi – jakby pozornie przeciwstawny – tkwiący silnie korzeniami w malarskim i rzeźbiarskim widzeniu świata przez współczesnego artystę. Wreszcie przedstawi całą gamę zjawisk pośrednich, stanowiących dzień dzisiejszy tkaniny polskiej. Stąd przygotowana na meksykańską imprezę ekspozycja demonstruje dość czytelnie rozwarstwienie w łonie owej przebogatej w możliwości dyscypliny. Ukazuje ona wielorakie postawy naszych twórców i ich indywidualne rozumienie wyrazu nowocześnie pojmowanego gobelinu.

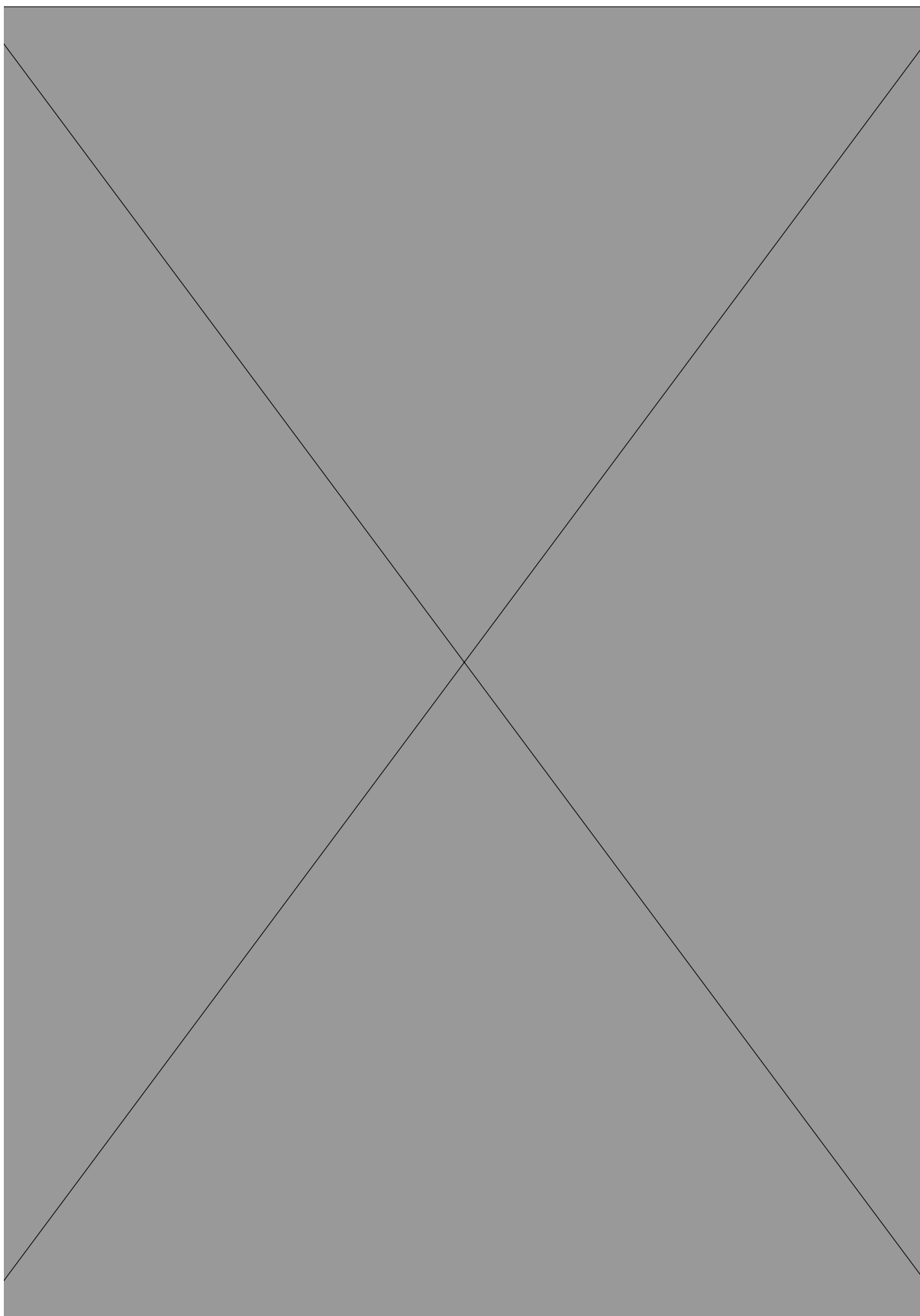
[...] Typowo malarskie spojrzenie na kompozycję tkacką reprezentuje dość liczna grupa artystów tkaczy. Najwybitniejszą wśród nich postacią jest Wojciech Sadley, uczestnik wszystkich trzech Biennale Tkaniny Artystycznej w Lozannie (1962, 1965, 1967). Gobelin Sadleya *Ikar* należy do jego wczesnych, jeszcze dość tradycyjnie ujętych prac. W ostatnim czasie artysta poszedł w kierunku stworzenia zupełnie innej formy, którą można by określić mianem „antytkaniny”. W konstruowaniu misternych układów przestrzennych, np. z sieci rybackiej, obwieszonych metalowymi dzwoneczkami lub drewnianymi kulami, ze skór zwierzęcych i sznurów, które w różnorodnych zwisach zyskują swój sens plastyczny, pojęty przez artystę jako pewien znak – szuka Sadley przeciwległego bieguna kontrastu dla warsztatu tkackiego i jego praw. Ten malarz z wykształcenia i zamiłowania pragnie wprowadzić do kompozycji typu tkackiego nieznaną elementem emocji. [...] Przygotowana przez Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi obecna wystawa polskiej tkaniny artystycznej jest adekwatnym przeglądem osiągnięć i tendencji nurtujących współczesne tkactwo, jest pewną sumą dociekań i eksperymentów wyrastających z wiekowych tradycji, jest wreszcie obliczem indywidualnym polskiej plastyki współczesnej, znajdującej swój mocny wyraz w tkaninie¹⁵⁰.

1968–1969: „Wall Hangings”: 15.03–14.04.1968: Flint Institute of Arts, Flint, USA; 12.05–2.06.1968: Musée d’art contemporain de Montréal, Montreal, Kanada; 6–21.07.1968: Ringling Museum of Art, Sarasota, USA; 5–26.08.1968: Civic Center Cascade Gallery, Seattle, USA; 13.09–6.10.1968: University of Texas, Blanton Museum of Art, Austin, USA; 28.10–18.11.1968: Mercer University, Macon, USA; 10.12.1968–5.01.1969: Cummer Gallery of Art, Jacksonville, USA; 24.02–4.05.1969: Museum of Modern Art, Nowy Jork, USA¹⁵¹; 1.07–17.08.1969: State University of New York, Albany, USA; 1–22.09.1969: Allentown Art Museum, Allentown, USA; 13.10–3.11.1969: St. Cloud State College, St. Cloud, USA; 24.11–15.12.1969: Cedar Rapids Art Center, Cedar Rapids, USA; międzynarodowa wystawa tkaniny współczesnej.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Anni Albers, Olga de Amaral, Evelyn Anselevicius, Thelma Becherer, Dolores Dembus Bittleman, Jagoda Buić, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska,

¹⁵⁰ Irena Huml, *Polska tkanina artystyczna na wystawie w Meksyku*, „Ty i Ja” 1968, nr 11, s. 54.

¹⁵¹ W niektórych katalogach data otwarcia wystawy w Museum of Modern Art podana jest błędnie jako rok 1968 – być może dlatego, że pierwsze z wystaw w cyklu „Wall Hangings” odbyły się w 1968 r. Istnieją także rozbieżności co do daty zakończenia wystawy (w przysłanym przez Muzeum maszynopisie, znajdującym się w archiwum Sadleya: „February 24 – May 4 1969”, w innym maszynopisie: „February 24 – April 20”).



64. Korespondencja z Museum of Modern Art w Nowym Jorku dotycząca ekspozycji jednej z prac Wojciecha Sadleya, 1968

Wilhelmina Fruytier, Elsi Giauque, Françoise Grossen, Sheila Hicks, Ewa Jaroszyńska, Annemarie Klinger, Walter G. Nottingham, Jolanta Owidzka, Mary Walker Phillips, Ed Rossbach, Mariette Rousseau-Vermette, Wojciech Sadley, Moik Schiele, Herman Scholten, Kay Sekimachi, Scherri Smith, Gunta Stölzl, Lenore Tawney, Susan Weitzman. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Bezsenność noc* (w folderze pod francuskim tytułem *La Nuit Blanche*, pod którym była wystawiona podczas Biennale w Lozannie, w katalogu już pod angielskim – *Sleepless Night*), 1966, „gobelin z dowiązanymi włóknami” (jak określono w katalogu), wełna i len, „118¹/₈ × 78³/₄” (wymiar z folderu, w katalogu wymiary: „9¹/₁₀ × 6³/₄”). W katalogu zamieszczono notę biograficzną.

Jak wynika z korespondencji między Jackiem Lenorem Larsenem i Mildred Constantine z Museum of Modern Art w Nowym Jorku (organizatorami wystawy „Wall Hangings”) a Wojciechem Sadleyem, z dwóch zaproponowanych przez artystę kompozycji: *Nocny lot* (1965) i *Bezsenność noc* (1966), wybrana została ta druga¹⁵².

O wystawie „Wall Hangings” tak pisała po latach Irena Huml:

Dla wielu polskich artystów nadchodził czas zaprezentowania swej twórczości w świecie. Sprzyjały temu mnożące się imprezy tkackie, którym towarzyszyła wzrastająca popularność i przybierające na sile zainteresowanie rynku sztuki tą dziedziną plastyki. Skłaniać to zaczęło różne muzea do organizowania wystaw ukazujących dynamizm tkaniny, w której rozwoju Polacy mieli znaczny udział. Popularność ta, docierająca do Stanów Zjednoczonych, znalazła wkrótce wyraz w zorganizowaniu reprezentacyjnej wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Tytuł jej brzmiał: „Tkaniny wiszące” (Wall Hangings). Autorami i inicjatorami ekspozycji byli: Mildred Constantine i Jack Lenor Larsen, znani z wielu pionierskich przedsięwzięć i z wydanej później, obszernej, bogato ilustrowanej publikacji poświęconej temu tematowi. Wśród 28 zaproszonych sław światowych, takich jak Amerykanka Sheila Hicks, Kolumbijka Olga Amaral czy Szwajcarki Elsi Giauque i Françoise Grossen oraz wielu innych, znalazło się sześciu artystów z Polski. Wszyscy oni rekrutowali się z uczestników lozańskich Biennale. Nagrodzone niedawno *Abakany* torowały drogę tkanym obiektom organizującym przestrzeń nie na zasadach prześwitujących form, jak u Elsi Giauque, czy architektonicznych kształtów, jak u Jagody Buić, lecz bliskich rzeźbie¹⁵³.

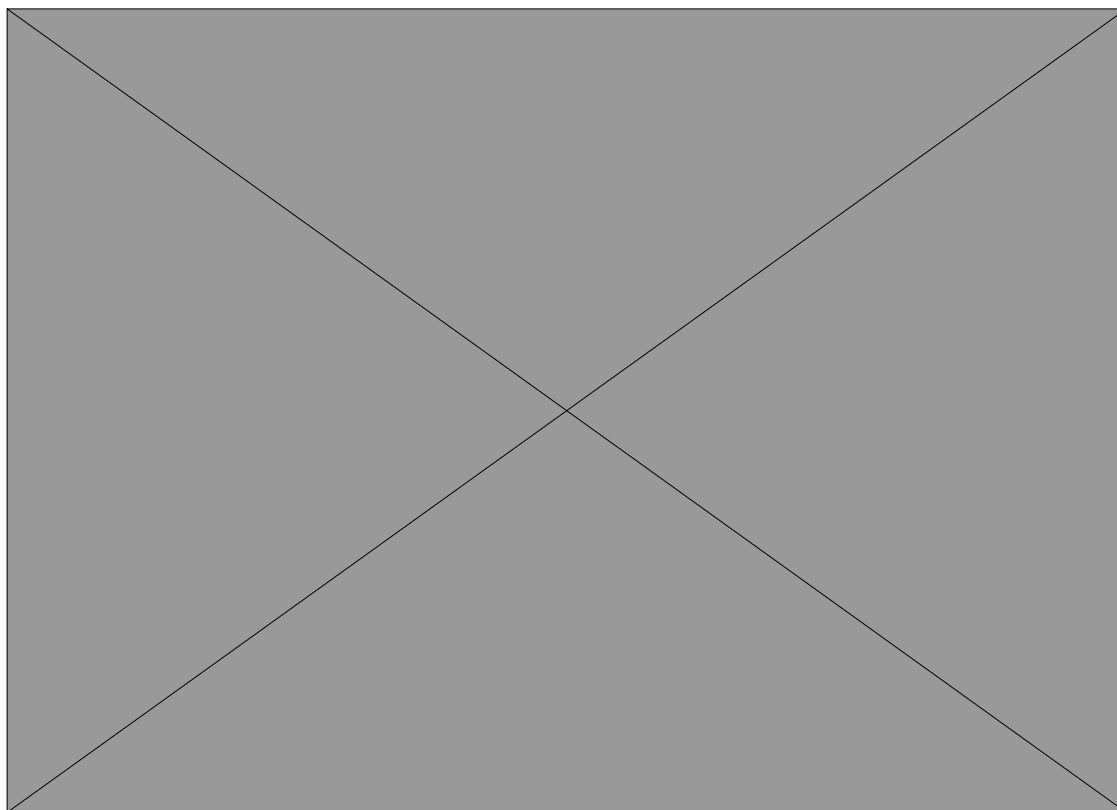
W polonijnych „Wiadomościach” zamieszczona została recenzja pióra Felicji Krancowej¹⁵⁴ pt. *Międzynarodowa wystawa tkaniny*. Na początku znajduje się dedykacja: „Bosi Butrymowicz, na pamiątkę przechadzek po Nowym Jorku i pod Nowym Jorkiem i «wędrówek w czasie» po Warszawie naszej wspólnej młodości”. Autorka tekstu analizowała sytuację tkaniny polskiej i światowej w nawiązaniu do wystawy w Museum of Modern Art:

[...] po latach ścisłej współpracy artysty, który dostarczał projektów, z warsztatem przemysłowym, który je masowo wytwarzał – znowu nastąpił radykalny zwrot: tkanina artystyczna wyswobodziła się z więzów tradycji i weszła na drogę eksperymentu, zarówno w dziedzinie faktury, jak i formy. Ten ogromny skok naprzód paradoksalnie osiągnięto skokiem wstecz, czyli cofnięciem się do źródeł: artysta współczesny bada i analizuje prymitywne techniki, poznaje np. sekrety tkacza z Peru i Boliwii z okresu poprzedzającego odkrycie Ameryki, obserwuje rozwój sztuki ludowej w Meksyku, studiuje tkaniny Indii. Odrzuca, co mu w nich nie odpowiada, przetwarza to, co znalazł, w nowym materiale. Upraszcza lub komplikuje technikę i szuka, wciąż szuka wyrazu twórczego własnej indywidualności. Te uwagi, częściowo zaczerpnięte ze wstępu do katalogu, napisanego przez Mildred Constantine i Jacka Lenora Larsena, kierują uwagę zwiedzającego we właściwym kierunku [...]. 27 artystów reprezentuje [...] 8 krajów. Najliczniejsza, rzecz jasna, jest grupa amerykańska (11 artystów), ale już zaraz po niej idzie polska (6 artystów) [...]. Pani Constantine, przedstawicielka działu architektury wnętrza w Muzeum i osobiście odpowiedzialna za wybór każdego eksponatu, taki wyciąga wniosek z konfrontacji produkcji europejskiej z amerykańską: Europejczycy czerpią z mocnej tradycji ludowej

¹⁵² Archiwum Wojciecha Sadleya, list Wojciecha Sadleya do Mildred Constantine, 14.09.1967; odpowiedź Mildred Constantine, 28.09.1967.

¹⁵³ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 41.

¹⁵⁴ Archiwum Wojciecha Sadleya, wycinek bez daty i pozostałych danych bibliograficznych.



65. Telegram z Museum of Modern Art potwierdzający przybycie przesyłki z pracą Wojciecha Sadleya, 1969

i historycznej, ich prace mają „wagę”, robią wrażenie skończonych, trwałych, w przeciwieństwie do amerykańskich, które są bardziej doświadczalne i szkiecowe.

W uwagach przygotowanych do odczytu mającego się odbyć tej zimy w Toronto Magdalena Abakanowicz, jedna z najwybitniejszych i najczęściej nagradzanych artystek młodego pokolenia, kreśli pokrótce dzieje niezwykłego renesansu polskiej tkaniny. Pozwalam sobie tutaj streścić jej słowa.

Próby odrodzenia rękodzieła tkackiego pojawiają się w Polsce w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku. Kilimy o neutralnych tłach i geometrycznych wzorach tworzą artyści zgrupowani w zrzeszeniu „Sztuka Stosowana”, później w „Warsztatach Krakowskich”, założonych w r. 1913, gdzie wykształca się stylizacja roślin i zwierząt i posługiwanie się motywami zaczerpniętymi ze sztuki ludowej. Spółdzielnia artystyczna „Ład”, założona w trzecim dziesięcioleciu przez kilku profesorów i najzdolniejszych absolwentów Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, od razu staje na czele współczesnego tkactwa, produkując piękne kilimy i gobeliny z ręcznie przędzonej, roślinnymi barwnikami kolorowanej wełny oraz z czystego lnu. (Założycielami „Ładu” byli profesorowie Karol Tichy, Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, oraz absolwenci Zofia Czasznicka, Lucjan Kintopf, do których potem dołączyli się Krystyna Dydyńska, Halina Karpińska, Helena Bukowska, Marian Sigmund, Władysław Wincze i inni, w zarządzie byli również Karol Stryjeński i Jerzy Warchałowski). Pierwszym tryumfem na miarę światową jest przyznanie złotego medalu na Wystawie Paryskiej w r. 1937 Mieczysławowi Szymańskiemu za monumentalny gobelin *Jan III Sobieski w otoczeniu rycerstwa*.

Wkrótce po drugiej wojnie światowej, w ledwo odbudowanej Warszawie, spółdzielnia „Ład”, która przetrwała okupację, wznawia swoją działalność i równocześnie powstaje nowa placówka: Pracownia Doświadczalna Związku Polskich Artystów Plastyków, z inicjatywy i pod kierownictwem Marii Łaskiewicz, której nieomal każdy z wybitniejszych tkaczy wiele ma do zawdzięczenia.

Prof. Mieczysław Szymański, wykładający teraz w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, pierwszy zwraca uwagę na strukturalną stronę tkaniny i wynikające z niej możliwości plastycznego wyrazu. Pod koniec piętego dziesięciolecia naszego wieku, kiedy we Francji powiela się masowo obrazy mistrzów, przerobione na kartony do gobelinów, Szymański mówi o tkaninie jako o konstrukcji elementów poziomych i pionowych. W jego pracowni studenci wykonują próby splatania lin, kabli metalowych, papieru i korzeni, używając także nadal wełny ręcznie przędzonej, sisalu, lnu, bawełny i włosia. Artysta i rzemieślnik w jednej osobie, każdy pracuje sam nad swoim dziełem, które – z tradycyjnie płaskiej

tkaniny – przeobraża się w wielowymiarową, nieraz bardzo skomplikowaną konstrukcję. Ten sam proces można zaobserwować w pracowniach profesorów Eleonory Plutyńskiej i Anny Śledziewskiej, które jednak pozostają wierne ludowej technice używania barwników roślinnych, w przeciwieństwie do syntetycznych, przyjętych w pracowni Szymańskiego.

Jakże chciałoby się znaleźć w języku polskim odpowiednik angielskiego „Wall Hangings”, choć po obejrzeniu wystawy w Museum of Modern Art mam wątpliwość, czy i ten termin na długo wystarczy. Póki tkanina była tylko „materiałem”, miała wielorakie zastosowanie użytkowe jako dywan, narzuta czy pokrycie mebli. Skoro jednak wyszła poza ramy właściwego rzemiosła i stała się dziełem sztuki, trudno ją inaczej nazwać niż: „to, co się wiesza na ścianie” lub „formą, powstałą ze swobodnego myślenia nicą czy sznurem” (jak to określa Magdalena Abakanowicz).

Pierwotnie niewielkie w rozmiarach, owe „tkaniny” urastają w ostatnich latach do powierzchni 15–20 metrów kwadratowych. Pierwsza światowa Biennale Gobelinu w Lozannie w r. 1962 (odtąd regularnie się powtarzająca) wybiera, do reprezentowania działu polskiego, prace Marii Łaskiewicz, Jolanty Owidzkiej, Ady Kierzkowskiej, Anny Śledziewskiej, Krystyny Wojtyny, Wojciecha Sadleya i Magdaleny Abakanowicz. Są one szeroko komentowane w prasie, dyskutowane na zebraniach i wywierają wpływ na wyobraźnię twórców z innych krajów, co się przejawia w pracach nadesłanych z Holandii czy Szwajcarii na następne światowe wystawy w Lozannie, Mediolanie i São Paulo. Dowodem tego powodzenia są liczne wystawy gobelinu polskiego w galeriach i muzeach światowych (Europa wzdłuż i wszerz, Egipt, Iran, Meksyk, Ameryka Południowa i Stany Zjednoczone) i zakupy rządowe w kraju. Poza jedyną Ewą Jaroszyńską, która ukończyła Katolicki Uniwersytet Lubelski i Państwową Szkołę Sztuk Plastycznych w Łodzi – cała polska grupa reprezentowana na omawianej wystawie studiowała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, przy czym, z wyjątkiem Zofii Butrymowicz, której formacja artystyczna odbywała się w przedwojennej Warszawie, stanowi już powojenne pokolenie. Pod nazwiskiem każdego artysty w katalogu wyliczona jest długa lista kolejnych wystaw, nagród i zakupów do muzeów i prywatnych kolekcji.

Magdalena Abakanowicz używa sisalu jako przędzy do swoich tkanin (niewtajemniczonym należy się wyjaśnienie, że jest to sznur z włókna agawy). Jej prace cechuje monumentalność, uderzająca nawet w mniejszej, trójwymiarowej, brunatno-czarnej kompozycji (w opisie, przy ilustracji, podane są wymiary szerokości, długości, a także „głębokości”. Może raczej należałoby to nazwać „wypukłością?”), a tym bardziej w ogromnym, złoto-złotym jakby półnamiocie, utkanym z różnej grubości sznurów, z rozczesanym jak sierść paździerzem.

Wojciech Sadley na jednolicie neutralnym i płasko tkanym tle przyczepia czy przywiązuje – ogromny pęk czarnych sznurów, które zwisają swobodnie jak rozczesana grzywa, rozjaśniona w pośrodku białym pasmem.

Ewa Jaroszyńska, używając techniki szydełkowej (tym samym narzędziem, lecz ze znacznie mniej interesującym rezultatem posługuje się Amerykanin Walter Nottingham), wydobywa z twardych sznurów sisalu i konopi efekty rzeźbiarskie w swych jednobarwnych „kokonach”, podobnych do osich gniazd (tu również podana jest w katalogu „głębokość” kompozycji).

Zofia Butrymowicz interesuje się fakturą w znakomitej, mocnej tkaninie zatytułowanej *Czarne słońce*; fragmentaryczny obręb białego koła rysuje się dramatycznie na tle głębokiej czerni o powierzchni urozmaiconej używaniem splecionej wełny, bawełny i jedwabnego sznura.

Jolanta Owidzka przerabia tradycyjny rysunek geometryczny na bardziej swobodną, białą-czarną kompozycję, utkaną z wełny i bawełny na lnianej osnowie, w ogólnym efekcie bardzo graficzną.

Barbara Falkowska, uczennica Plutyńskiej, jest bliższa od innych tkactwu ludowemu: przestyliżowane formy roślinne, w przyciszonych naturalnych kolorach, wiążą się tu w bogaty deseń przypominający gobeliny z najlepszej epoki.

A Amerykanie? [...] rzuca się w oczy wirtuozerska technika tkacka, transpozycja tradycji Peru i Egiptu (Lenore Tawney). Na szczególne wyróżnienie zasługuje Sheila Hicks, reprezentowana aż czterema pracami, która wykazuje niezwykłą pomysłowość w łączeniu materiałów naturalnych i syntetycznych metodą zwijania, zeszywania, przeplatania i przeszczepiania (*grafting*). Jej „dywan modlitewny” utkany jest ze splecionych frędzli, „ogonów końskich” – jak artystka je sama nazywa – a „obracająca się tkanina” – cały stos nałożonych i zeszytych elementów – (jakoby 3000 „ogonów” weszło w skład tej kompozycji) pokazywana jest tu ze wszystkich stron na wolno obracającej się, kolistej platformie. [...] Prace wszystkich czterech Szwajcarów nacechowane są intelektualną dyscypliną i, każda w swoim rodzaju, znakomitem opanowaniem technicznym. Elsi Giauque stwarza specjalne efekty optyczne dzięki trzem warstwom odsłoniętej osnowy, *Polujący anioł* Jugosłowianki Jagody Buić czai się jak groźny czarny pająk, utkany z wełny i konopnego [brak słowa w zachowanym wycinku].

Piękna wystawa, bilans niezwykle poważnych i różnorodnych osiągnięć i zapowiedź coraz śmielszych, nieprzewidywanych jeszcze form i technik.

16–...01.1969: „Poļu Mākslas Audumu Izstādi”, Latvijas PSR Valsts Aizrobežu Mākslas Muzejs, Ryga (Pionieru laukumā 3), łotewska SRR, ZSRR; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny współczesnej, eksponowana w 1968 r. w Tallinie i w Leningradzie.

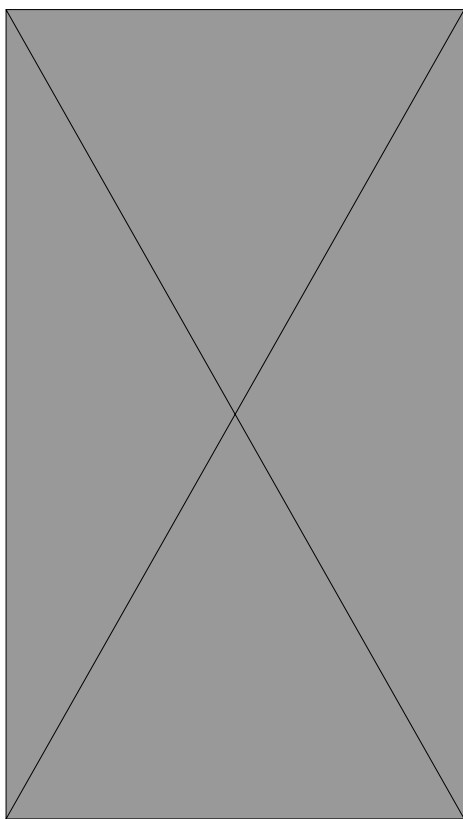
Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Tamara Hans, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Ada Kierzkowska, Zofia Kodis-Freyer, Stanisław Kowalski, Aleksandra Lewińska, Maria Łaszkiwicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Jolanta Owidzka, Eleonora Plutyńska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Anna Śledziwska, Maria Ślusarczyk, Bolesław Tomaszewicz, Janina Trawińska, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet, Jadwiga Zaniewicka. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Oświęcim*, 1962, gobelin, 220 × 548 cm. Katalog, w językach łotewskim i rosyjskim, zawiera czarno-białe reprodukcje (brak fotografii pracy Sadleya).

W archiwum Sadleya znajduje się zaproszenie na wystawę w Rydze z dopiskiem dyrektora Muzeum Historii Włókiennictwa Krystyny Kondratiuk: „Nie wydrukowali *Oświęcimia* [reprodukcji pracy Sadleya w katalogu wystawy – JB], lecz i tak się podoba tu ogromnie. Pozdrowienia z Rygi od KKond 10 I 69 r.”.

17.01–2.03.1969: „Perspectief in textiel”, Stedelijk Museum, Amsterdam (Paulus Potterstraat 13), Holandia; międzynarodowa wystawa tkaniny współczesnej.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Marguerite Carau, Marie-Thérèse Codina, Elsi Giaouque, Sheila Hicks, Bohdan Mrázek, Wojciech Sadley (w katalogu: Ryszard Wojciech Sadley), Jindřich Vohánka, Claire Zeisler. Pokazano trzy prace Sadleya: *Nocny lot*, 1965, 250 × 200 cm; *Seans spirytystyczny*, 1968, 300 × 130 cm; *Missa abstracta*, 1968, 300 × 200 cm. W katalogu zamieszczono noty biograficzne i po jednej czarno-białej reprodukcji, w tym reprodukcję *Seansu spirytystycznego* Sadleya.

Do udziału w wystawie w Stedelijk Museum zaprosił Sadleya dyrektor muzeum, Eduard de Wilde, w liście z 27 maja 1968 r. Jak wynika z korespondencji prowadzonej w języku angielskim, organizatorom wystawy zależało na możliwie jak najnowszych pracach Sadleya. W liście z 14 października 1968 r. artysta informował, że tkaniny z 1968 r., które chciałby pokazać na wystawie w Amsterdamie, są jeszcze tkane i że będą gotowe w końcu listopada. Prace zostały wysłane do Amsterdamu przez Desę pociągiem ekspresowym 20 grudnia. W zachowanych formularzach zgłoszenia dzieł na wystawę widnieją tytuły: *Seans spirytystyczny*, *Nocny lot* oraz tkanina o wymiarach wystawionej ostatecznie *Missa abstracta*, jednak w formularzu widnieje jako *Edypus Rex*. *Missa abstracta* jako tytuł trzeciej pracy zgłoszonej przez artystę na wystawę pojawia się dopiero w liście Sadleya do kuratora działu sztuki stosowanej w Stedelijk Museum, Wila Bertheux, z 17 grudnia 1968 r.



66. *Seans spirytystyczny*, 1968

Eduard de Wilde w liście z 21 listopada wyrażał nadzieję, że Sadley będzie mógł przyjechać do Amsterdamu, aby być przy instalacji swoich dzieł oraz na wernisażu. W odpowiedzi artysta

poprosił o przekazanie tego zaproszenia na adres Ministerstwa Kultury i Sztuki (dyrektorem Departamentu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą był wówczas Eugeniusz Markowski), które mogło pomóc w uzyskaniu zgody na wyjazd. Eduard de Wilde wystosował pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki 17 grudnia 1968 r., jednak z listu Sadleya do dyrektora muzeum z 6 lutego 1969 r. wynika, że pismo z Amsterdamu nie doszło do Ministerstwa (lub nie zostało rozpatrzone pozytywnie) i artysta nie mógł otrzymać paszportu na wyjazd do Holandii.

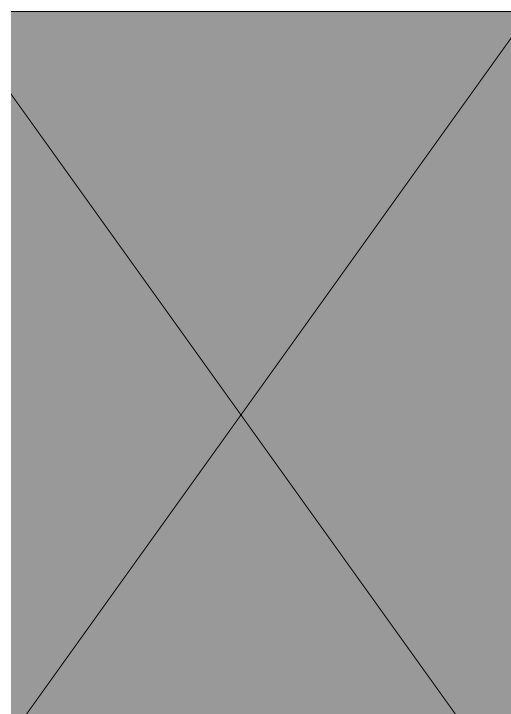
Wystawa odniosła sukces i dyrektor Stedelijck Museum podjął starania, aby pokazać tę ekspozycję także w innych zachodnioeuropejskich muzeach, co jednak nie doszło do skutku.

2.04–...05.1969: „Ogólnopolska wystawa tkaniny. Artyści tkacze w Polsce”, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź (park im. Henryka Sienkiewicza); wystawa w ramach cyklu wystaw (w Gdańsku, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu) „Polska sztuka użytkowa w 25-lecie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”.

Tkaniny unikatowe pokazano w Ośrodku Propagandy Sztuki, tkaniny przemysłowe w Salonie Wystawowym Biura Projektów Budownictwa Komunalnego (ul. Tuwima 22). Uczestnicy wystawy tkaniny unikatowej: Magdalena Abakanowicz, Jolanta Banaszekiewicz, Teresa Białas-Terakowska, Katarzyna Boruch, Helena Bukowska, Wanda Szczepanowska, Zofia Butrymowicz, Maria Ciesielska, Krystyna Czarnocka, Krystyna Danilewicz, Maria Domańska, Danuta Eymont-Szarras, Teresa Fabierkiewicz, Barbara Falkowska, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Joanna Hasiór, Barbara Hulanicka, Janina Janowska-Karpińska, Maria Janowska, Aleksandra Jaworska, Helena Karpińska-Kintopf, Hanna Koralewicz-Wojcieszek, Anna Kramarz-Gruszczyńska, Ryszard Kwiecień, Barbara Levittoux-Świdorska, Zofia Litak, Maria Łaskiewicz, Józef Łukomski, Izabela Marcjan, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Wanda Nowakowska, Anna Olczyk-Kocikowa, Jolanta Owidzka, Gizela Pierzyńska, Pojata Plucińska, Eleonora Plutyńska, Barbara Podkańska, Izabela Podlasiecka, Zofia Pruchnicka, Aniela Pycia-Sznajder, Aleksandra Ramułt, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Halina Sąchocka, Cecylia Siólkowska-Królikowska, Helena Skopińska, Maksymilian Suchoński, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Adela Szwaja, Ludmiła Szymańska, Romana Szymańska-Płęskowska, Anna Śledziwska, Zofia Tchorek, Janina Tworek-Pierzgalska, Bolesław Tomaszewicz, Anna Urbanowicz-Krowacka, Krystyna Wojtyła-Drouet, Zofia Zakrzewska. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ikar*, technika mieszana (w katalogu bez daty i wymiarów pracy); na podstawie czarno-białej reprodukcji w katalogu można stwierdzić, że to *Ikar*, 1965, technika własna, len, bawełna, drewno, 250 × 300 cm.

We wstępie do katalogu sekretarz Komitetu Organizacyjnego wystawy Stanisław Cuchra-Cukrowski napisał m.in.:

Ekspozycja łódzka jest pierwszą w Polsce, na której problem tkaniny pokazany będzie w [...] dwu tematach: unikat i wzoru powielanego w przemyśle. Konfrontacja tych tematów, różnych dyscyplin i założeń twórczych, uważamy, stworzy płaszczyznę do porównań, wzajemnego oddziaływania, a także podkreśli fakt – zresztą znany, ale nie zawsze właściwie oceniany – że tkanina przemysłowa to problem



67. Peruka, szkic kompozycji

artystyczny. Projekt – praca artysty projektanta – to twórczość określająca walory plastyczne produkcji przemysłowej, adresowanej do najszerszych warstw społeczeństwa.

O wystawie tkaniny w Łodzi pisał w recenzji prasowej M. Jagoszewski:

25-lecie PRL uczcili polscy plastycy zorganizowaniem monumentalnej wystawy, uwzględniającej wszystkie dyscypliny sztuki użytkowej: architekturę wnętrz, wystawiennictwo, szkło i ceramikę, meblarstwo, wzornictwo przemysłowe oraz tkaninę.

Naszej włókiarskiej Łodzi przypadło w udziale urządzenie Ogólnopolskiej Wystawy Tkaniny, rozbitej na dwa działy: tkaniny unikatowe i tkaniny przemysłowe.

Pierwsza z nich mieści się w specjalnie odnowionym Ośrodku Propagandy Sztuki. Poziom artystyczny wystawionych tu tkanin tłumaczy, dlaczego wysoko cenione są one również za granicą.

Twórcami ich są tak znakomici artyści jak: M. Abakanowicz, Z. Butrymowicz, M. Ciesielska, B. Falkowska, St. Gałkowski, H. Karpińska-Kintopf, J. Owidzka, A. Kramarz-Gruszczyńska, Z. Litak, W. Sadley, C. Siólkowska-Królikowska, L. Szymańska, A. Śledziwska, J. Tworek-Pierzgalska, B. Tomaszewicz i wielu innych. Z zestawienia tych nazwisk wynika, że przedstawione tu tkaniny unikatowe są dziełem artystów nie tylko starszego i średniego pokolenia, ale również młodszego, które z całą pewnością kontynuować będzie znakomite tradycje tej dziedziny sztuki.

A jaka jest wspólna cecha tych dzieł? Ta chyba, że są one bardzo nowoczesne, często wręcz pionierskie w swoich propozycjach i w realizacji. Nasi artyści nie zadowolają się powielaniem raz już sprawdzonych eksperymentów, ale wytrwale i ambitnie poszukują jeszcze innych, nowych środków artystycznego wyrazu.

Oprócz monumentalnych gobelinów skomponowanych z myślą, że zdobić one będą reprezentacyjne wnętrza – kilimy bardziej kameralne. Cieszy oko różnorodność ich ornamentyki, bogactwo kolorystyczne: obok brawurowo atakujących barw – subtelna dyskretność ściszonych gam, stwarzająca specjalny nastrój; a wszystko to jest wynikiem świetnego opanowania warsztatu, no i naturalnie... wielkiego talentu poszczególnych mistrzów¹⁵⁵.

Z listu z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie (plac Małachowskiego 3, Zachęta), skierowanego do Sadleya, a podpisanego przez ówczesnego dyrektora CBWA Wojciecha Wilskiego, wynika, że po wystawie w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi praca Sadleya prawdopodobnie pojechała jeszcze na wystawę w Moskwie. Wilski pisał:

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych uprzejmie informuje, że jako podsumowanie sześciu wystaw Architektury Wnętrz w XXV-lecie PRL, jakie odbyły się na terenie Polski, została zaplanowana w formie wyboru eksponatów z w/w wystaw, Wystawa „Polskiej Sztuki Użytkowej” w Moskwie. Porozumienie to zostało zawarte między Stroną Radziecką i Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz Związkiem Polskich Artystów Plastyków.

Wymieniona wystawa zostanie otwarta w Moskwie w dniu 30 czerwca br., a ekspozycja jej trwać będzie trzy tygodnie.

W związku z powyższym CBWA zwraca się z uprzejmą prośbą o wyrażenie zgody na wypożyczenie na tę wystawę tkanin Pana, ekponowanych na wystawie A.W. w Łodzi.

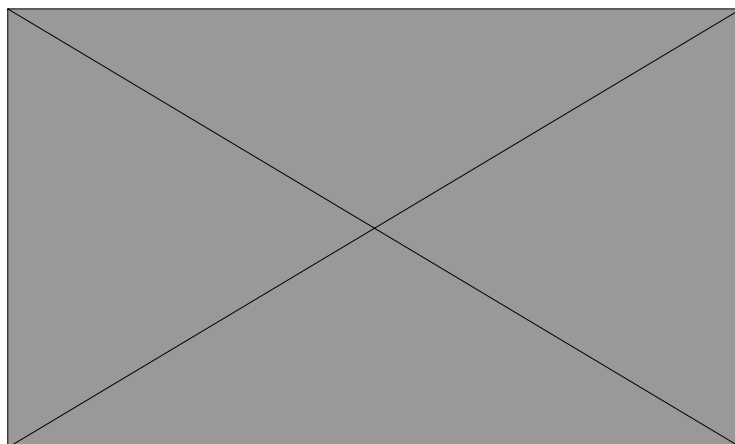
1. *Ikar*, technika mieszana

CBWA ze swej strony zobowiązuje się do zwrotu tkanin w terminie ostatecznym do dnia 10 sierpnia br., tak, by nie nastąpiły żadne zakłócenia w harmonogramie prac związanych z organizacją wystawy do Manchesteru i Norköping.

12.06–28.09.1969: 4^{ème} Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lozanna (Palais de Rumine), Szwajcaria.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Enrico Accatino, Mari Adamson, Dimitre Balev, Helena Barynina-Hernmarck, Geta Brătescu, Jagoda Buić, Marguerite Carau-Ischi, Jaroslav Červený, Pierre Chevalley, Maria Chojnacka-Gontarska, Pierre Daquin, Věra Drnková-Zářecká, Ria van

Elk, Guérite Fera Steinbacher, Wilhelmina Fruytier, Lissy Funk, Elsi Giauque, Kazimiera Gidaszewska, Krijn Giezen, Émile Gilioli, Josep Grau-Garriga, Helen Frances Gregor, Françoise Grossen, Jan Groth, Johannes Grützke, Gabriella Hajnal, Mona Hessing, Sheila Hicks, Jan Hladík, Loes van der Horst, Peter Jacobi, Ritzi Jacobi, Eta Ingham-Mohrhardt, Arthur Jobin, Marg Johansen, Elisabeth Kadow, Luba Krejčí, Antonín Kybal, Silvia Fedorová, Octave Landuyt, Maria Łaskiewicz, Charlotte Lindgren, Ana Lupas, Alberto Magnelli, Alfred Manessier, Shirley Marein, Georges



68. *Czerwony Anioł*, szkic kompozycji

Mathieu, Yves Millecamps, Aurèlia Muñoz, Hirozo Murata, Teresa Muszyńska, Eduardo Nery, Elena Pana, Jacques Plasse Le Caisne, Jean Potts, Judith Riley, Mario Prassinis, Fritz Riedl, Jean-Paul Riopelle, Jean Rivier, Wojciech Sadley, Moïk Schiele, Herman Scholten, Edda Seidl-Reiter, Michel Seuphor, Beatrix Sitter-Liver, Claude Stahly, François Stahly, Ion Stendl, Teodora Moisescu-Stendl, Karin Sundbye, Max Walter Svanberg, Moto Tatsumura, Lea Tennberg, Jiří Tichý, Michel Tourlière, Janina Tworek-Pierzgalska, Raoul Ubac, Victor Vasarely, Michel Vouga, Krystyna Wojtyna-Drouet, Ruth Zürcher. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta II*, 1969, gobelin (wg katalogu, w rzeczywistości gobelin w połączeniu z techniką własną), 300 × 200 cm, wyk. spółdzielnia Wanda (informacja z katalogu).

W Komitecie Organizacyjnym IV Biennale w Lozannie znaleźli się m.in.: Jean-Pierre Larpin, René Berger (dyrektor-konserwator Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne), Paul-Henri Jaccard, Pierre Pauli (komisarz generalny Biennale i sekretarz generalny Komitetu Wykonawczego CITAM), Michel Thévoz (konserwator Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne).

Strona polska przygotowała folder, prezentujący naszych artystów: *Les tapisseries polonaises 1969*, ze wstępem Danuty Wróblewskiej, fotografiami twórców, czarno-białymi reprodukcjami prac, które zostały pokazane na Biennale lozańskim w 1969 r., notami biograficznymi i wypowiedziami artystów o ich pracy. Zamieszczony został także tekst Sadleya zaczynający się od słów: „W moich poszukiwaniach plastycznych zawsze inspiruję się formami istniejącymi w naturze: poprzez analizę struktur biologicznych szukam...” (całość cytowana w dalszej części niniejszej publikacji).

W tygodniku „Kultura” ukazał się tekst informujący o Biennale, podpisany „J.O.”. W tym artykule czytamy:

W Lozannie otwarto IV Międzynarodowe Biennale Tkaniny Artystycznej. Jeszcze kilka lat temu nazwę imprezy (...de la tapisserie) można by tłumaczyć jako biennale gobelinu. Pokazane obecnie prace czasem daleko odbiegają od technik klasycznych, stając się formami przestrzennymi, którym bliższa jest nowoczesna rzeźba czy *assemblage* niż tradycyjnie pojęta dekoracja ścienna. Nawet amerykańskie określenie *wall hangings* nie pasuje do prac najwybitniejszej przedstawicielki polskiego zespołu – Magdaleny Abakanowicz. Jej prace są oderwane od ściany, wiszą w przestrzeni, są przedmiotami artystycznymi z pogranicza kilku dyscyplin. Techniczne nowatorstwo polskich tkanin zostało w pełni docenione. Nie przypadkiem „Gazette de Lausanne” nazywa Abakanowicz „un précurseur de la nouvelle tapisserie”. Przeglądając katalogi poprzednich wystaw, widać bezsprzeczny wpływ naszych tkaczek na obecną twórczość w wielu krajach. Tradycyjne francuskie gobeliny powstałe z kartonów namalowanych przez Mathieu czy Wiktora Vasarely wydają się śmieszną starzyzną w zestawieniu z obecną odkrywczością formalną (jeśli tylko nie jest ona wyłącznie galanterią). Oprócz Magdy Abakanowicz w Biennale biorą udział ze strony polskiej: panie Chojnacka-Gontarska, Gidaszewska, Łaskiewicz, Muszyńska, Tworek-Pierzgalska i Wojtyna-Drouet, oraz jedyny mężczyzna w tym sfeminizowanym gronie: Wojciech

Sadley. Na szczęście Sadley swoimi pracami bynajmniej nie ustępuje inwencją koleżankom. Muszę stroniczo stwierdzić, że często ją przewyższa. Sadley, trzymaj się¹⁵⁶.

W swojej książce o współczesnej tkaninie polskiej Irena Huml tak wspominała IV Biennale lozańskie:

4 Biennale [...] demonstrowało dalsze eksperymenty „czołówki” i szeroki wachlarz poszukiwań bardziej umiarkowanych, lecz coraz dalej odchodzących od klasyki. Obok prac zasługujących na miano tkanych dopuszczało również pewien typ aranżacji tkacko-wystawienniczych, wielorakie rozwiązania kompozycyjne z zastosowaniem nierówności powierzchni i prześwitów. Rewelacją wystawy stały się dwie prace pełnoprzestrzenne. Jedna, Jugosłowianki Jagody Buić, niemal architektoniczna praca, która jak wieża utkana z brązowej, niebarwionej owczej wełny stała w wielkiej sali Muzeum Kantonalnego, flankowana dwoma ażurowymi, pionowo usytuowanymi skrzydłami o niesymetrycznym rysunku. Sekundował jej monumentalny, zaczepiony u sufitu *Abakan czerwony* [...]. Pokazana konstrukcja przekraczała wszelkie gobelinowe kanony [...]. Zdecydowanie wychodziła ona poza ramy rodzimej szkoły tkackiej, kierując się w odmienne rejony plastyki – ku rzeźbie miękkiej. [...]

Grupę polską na 4 Biennale stanowiło osiem osób. Był to najliczniejszy z dotychczasowych zespołów. Można by chyba stwierdzić, że zarówno wzmożona praca, jak i wznosząca się krzywa zainteresowań polskim tkactwem złożyły się na taki wynik. Na kilka dni przed otwarciem imprezy „Tribune de Lausanne” zamieściła obszerny artykuł, napisany z dużą znajomością tematu. Tytuł dałoby się przetłumaczyć: „Polskie tkaniny artystyczne sięgają do granic niemożliwości”. Autor jego, Thomas Lahusen, pisał m.in.: „Wśród prac najprzeróżniejszych, które świadczą o poszukiwaniach artystów całego świata, znajdują się prace grupy polskiej, tej «polskiej szkoły tkaniny», która kilka lat temu wywołała sensację na tymże Biennale. Istotnie przedstawiała ona, obok Jugosławii i Holandii, najbardziej rewolucyjne tendencje współczesnej tkaniny artystycznej. Charakteryzują się one porzuceniem, często całkowitym, koncepcji klasycznych, poszukiwaniem nowego języka właściwego tkaninie, wprowadzającego nowe techniki i materiały, który wyzwolił sztukę tkacką, pozostającą zbyt długo pod wpływami dekoracyjności w porównaniu z malarstwem i rzeźbą i pozwolił tkaninie na sięganie po wielkie tematy sztuki współczesnej”. Zasługi naszych artystów dla dokonujących się przemian wydawały się wówczas nie ulegać wątpliwości, choć z perspektywy czasu rzadko się o nich wspomina. Znaczna część opracowań i wydawnictw poświęconych współczesnej światowej tkaninie nie nawiązuje do tej przeszłości, po której pozostał ślad jedynie w pisanych „na gorąco” artykułach, rozproszonych w codziennych pismach i magazynach, oraz w zawodnej pamięci ludzi, bezpośrednich świadków wydarzeń¹⁵⁷.

6.09–12.10.1969: XXII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie „Nurty, Poszukiwania, Propozycje” (wraz z wystawą Grupy ATE z Łodzi objęta wspólnym tytułem: „Wystawa tkactwa współczesnego”), Pawilony BWA, Sopot (przy moło); ekspozycja współczesnej tkaniny awangardowej – wystawa ogólnopolska na XXV-lecie PRL, zorganizowana przez Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi i BWA w Sopocie.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Maria Teresa Białas-Terakowska, Janina Katarzyna Boruch, Maria Chojnacka-Gontarska, Hanna Dąbkowska-Skriabin, Teresa Fabierkiewicz, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Józef Łukomski, Krystyna Mieszkowska-Dalecka, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Agnieszka Ruszczyńska-Szafańska, Wojciech Sadley, Romana Szymańska-Płaskowska, Krystyna Wojtyna-Drouet, Zofia Zakrzewska, Jadwiga Zaniewiczka. Pokazano dwie prace Sadleya: *Missa abstracta*, 300 × 200 cm, wł. autora; *Seans spirytystyczny*, 300 × 150 cm, wł. autora. W katalogu znalazła się czarno-biała reprodukcja pracy *Missa abstracta*.

¹⁵⁶ J.O. [Jolanta Owidzka], [inc. *W Lozannie otwarto IV Międzynarodowe...*], „Kultura” 1969, nr 27 (z 6.07), s. 10.

¹⁵⁷ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 38–40.

Komisarz wystawy (a zarazem dyrektor Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi) Krystyna Kondratiuk w katalogu napisała o wystawie:

Przedstawiamy na niej awangardowe prace osiemnastu najwybitniejszych współczesnych polskich artystów tkaczy. Są to kompozycje tkackie jednopłaszczyznowe i przestrzenne, ukazujące strukturę tkacką i daleko odbiegające od przyjętych do niedawna kanonów. Odzwierciedlają one poszukiwania twórcze, nurtujące środowiska artystów tkaczy, reprezentują nowy sposób wypowiedzi plastycznej, nie mają nic wspólnego z tak zwaną sztuką użytkową. Są dziełem samym w sobie, jak obraz lub rzeźba, lecz konstrukcja ich jest tkacka i o tkackie tworzywo oparta. [...] Cieszą się ogromnym zainteresowaniem krytyków, odnoszą liczne sukcesy na wystawach zagranicznych i międzynarodowych, zdobywają medale i nagrody, sławiące postępową myśl twórczą w naszym kraju. Percepcja ich nie jest łatwa dla każdego i tak jak każdy nowy przejaw w sztuce wymaga pewnego oswojenia się widza z tą formą twórczości. Nie powstały nagle – zapowiadały je poszukiwania fakturowe, jakie występować zaczęły w tkaninach około roku 1960. Wprowadzone w tym czasie zróżnicowanie tworzywa, a potem zaraz technik tkackich stało się źródłem inspiracji, doprowadzając w krótkim czasie do śmielszych eksperymentów¹⁵⁸.

Dalej autorka jako „prekursorów tego zjawiska” wskazuje następujące artystki: Abakano-wicz, Kierzkowską, Łaskiewicz i Wojtynę-Drouet. Nie wspomina o Sadleyu, choć dodaje:

Wymienieni autorzy, a nie jest to ich pełna lista, zapoczątkowali eksperymentalny kierunek w artystycznym tkactwie polskim, pierwsi zaczęli tworzyć to, co obecnie nazywamy tkacką kompozycją przestrzenną czy strukturą tkacką. [...] Poza ich pracami na wystawie znajdują się kompozycje tkackie z ostatnich lat artystów polskich o bardzo znanych nazwiskach i wielkiej popularności, należących również do tej samej czołówki [...].

Co się wykluje z tych eksperymentalnych kompozycji tkackich, pokaże przyszłość, lecz w tej chwili zbierają one już laury na wielkich wystawach krajowych i zagranicznych, znajdują też chętnych nabywców, szczególnie wśród kolekcjonerów¹⁵⁹.

10.09–1.10.1969: „Zeitgenössische Polnische Gobelins”, IKC (Internationaler Künstlerclub) Österreichisches Kulturzentrum, Österreich-Haus, Wiedeń (Josefsplatz 6), Austria; Zwirgerlgarten, Salzburg, Austria; wystawa zbiorowa polskich tkanin.

28.09–2.11.1969: „Nutida Polsk Textilkonst”, Norrköpings Museum, Norrköping, Szwecja; wystawa polskiej tkaniny współczesnej.

Uczestnicy: Jolanta Banaszkiewicz, Katarzyna Boruch, Barbara Falkowska, Maria Janowska, Ewa Pachucka-Jaroszyńska, Ada Kierzkowska, Barbara Levittoux-Świdarska, Maria Łaskiewicz, Teresa Muszyńska, Wanda Nowakowska, Jolanta Owidzka, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Roma Szymańska-Płeszkowska, Anna Śledziwska, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano pięć prac Sadleya: *Nocny lot*, 1964¹⁶⁰, technika własna, 250 × 200 cm; *Samson*, 1967/1968, technika własna; *Seans spirytystyczny*, 1968, technika własna, 300 × 150 cm; *Missa abstracta*, 1968, technika własna, 300 × 200 cm; *Rymdförpackning*, 1969, technika własna, 300 × 200 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Jolanty Owidzkiej, noty biograficzne, spis wystawionych prac i kilka czarno-białych reprodukcji, m.in. *Seansu spirytystycznego* Sadleya.

¹⁵⁸ Krystyna Kondratiuk, [inc. *Przedstawiamy...*], w: katalog XXII Festiwalu Sztuk Plastycznych „Nurty, Poszukiwania, Propozycje”, Sopot 1969, s. 3–4.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Właśc. *Nocny lot* został wykonany przez Sadleya w 1965 r. Wynika tak z sygnatury zamieszczonej na tej pracy.

10–21.10.1969: „Il Moderno Tessuto Artistico Polacco”, Palazzo Corsini (Sale della Società Leonardo da Vinci, Lungarno Corsini 10), Florencja, Włochy; wystawa polskiej tkaniny współczesnej, zorganizowana przez Łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa (komisarz wystawy: Krystyna Kondratiuk, realizacja wystawy: Halina Jurga) oraz Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Zofia Butrymowicz, Krystyna Cierniak, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Krystyna Czarnocka, Krystyna Wojtyła-Drouet, Barbara Falkowska, Alicja Francman, Maria Chojnacka-Gontarska, Ada Kierzkowska, Stanisław Kowalski, Teresa Kudukis, Barbara Latocha, Zofia Litak, Maria Łaszkiwicz, Józef Łukomski, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Brodzka-Piątkowska, Barbara Podkańska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Adela Szwaja, Anna Śledziwska, Andrzej Wadas, Wojciech Wadas. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ikar*, 1962¹⁶¹, gobelin, 200 × 300 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Krystyny Kondratiuk, noty biograficzne i czarno-białe reprodukcje.

Propozycja uczestniczenia w wystawie zawarta została w piśmie z 17 marca 1969 r., podpisanym przez dyrektora Łódzkiego Muzeum Historii Włókiennictwa. Krystyna Kondratiuk zapraszała w nim „[...] do wzięcia udziału w wystawie tkanin, jaką w bieżącym roku Muzeum nasze na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki organizuje we Włoszech”. Z pisma wynika, że wystawa miała być eksponowana w Rzymie, a następnie przewieziona do Tunezji. Kondratiuk informowała także: „Prosimy o przesłanie zgłoszenia 1–2 tkanin [...]. W związku z możliwością zakupów prosimy o zgłaszanie tkanin tylko takich, które stanowią Pana(i) własność i które mogą być sprzedane”.

23.10–20.12.1969: 4^{ème} Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne (przeniesienie wystawy z Lozanny, połączone z wystawą „Vingt-cinq ans de tapisserie française 1944–1969”), Mobilier National, Manufacture des Gobelins, Paryż (1 rue Berbier-du-Mets), Francja.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta II*, 1969, 300 × 200 cm, podpisana jako gobelin, w rzeczywistości gobelin w połączeniu z techniką własną.

Pierre Pauli w liście z 3 czerwca 1969 r. informował Wojciecha Sadleya o tym, że lozańska ekspozycja będzie przewieziona do Paryża, oraz o tym, że dzieło artysty będzie pokazane na tej wystawie.

...11–...11.1969: „La tapisserie polonaise contemporaine”, Galerie Municipal de Tunis, Tunis, Tunezja; wystawa współczesnej tkaniny polskiej, zorganizowana przy udziale Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, przewieziona z Florencji.

Wzięli w niej udział ci sami artyści, którzy uczestniczyli w wystawie we Florencji w Palazzo Corsini w październiku 1969 r., z wyjątkiem Ady Kierzkowskiej. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ikar*, 1962¹⁶², gobelin, 200 × 300 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Krystyny Kondratiuk, noty biograficzne, spis prac wystawionych i czarno-białe reprodukcje, m.in. *Ikara* Sadleya.

¹⁶¹ W katalogu reprodukcja opatrzona została błędną datą 1964 i zamieszczona dołem do góry. Ten sam *Ikar* był reprodukowany już w 1963 r. w piśmie „Projekt” 1963, nr 3, s. 24.

¹⁶² W katalogu powtórzenie błędnej daty 1964 przy pracy *Ikar*, wystawionej wcześniej także we Florencji.

...12.1969–5.01.1970: „Exposición internacional de experiencias artístico-textiles”, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madryt, Hiszpania; międzynarodowa wystawa tkaniny współczesnej, połączona z międzynarodowym kongresem poświęconym tkaninie współczesnej: Primer Congreso Internacional de Experiencias Artístico-Textiles, który odbył się w dniach 2–5 grudnia 1969 r. w Madrycie.

Uczestnicy wystawy: Magdalena Abakanowicz, Adela Akers, Gábor Attalai, Brunhild el Attar, Suse Bernuth, Jagoda Buić, Árpád Buzás, Luis Cienfuegos, Marie-Thérèse Codina, Sofie Dawo, Helen Duffy, Jolan Fett, Wilhelmina Fruytier, Luis Garrido, Elsi Giauque, Josep Grau-Garriga, Thyra Hamann-Hartmann, Sheila Hicks, Jan Hladík, Jenny Hladíková, Elisabeth Kadow, Maria Łaszkiwicz, Bohdan Mrázek, Aurèlia Muñoz, Teresa Muszyńska, Wojciech Sadley, Edda Seidl-Reiter, Eva Szabó, Irén Szuppán, Jiří Tichý, Carolina Torres Chasserot, Inge Vahle, Brit Fuglevaag Warsinski, Hølaas Kjellaug, Tapta Wierusz-Kowalski. Pokazano dwie prace Sadleya: *Inicjacja*, 1969, 450 × 200 cm; *Czerwony anioł*, 1969, sizal i drewno, 250 × 100 cm. W katalogu zamieszczono wstęp komisarza ekspozycji Luisa Gonzáleza Roblesa, noty biograficzne, spis prac wystawionych i czarno-białe reprodukcje, m.in. *Inicjacji* Sadleya.

O wystawach tkaniny, w których w tym czasie brali udział polscy artyści, pisała Irena Huml:

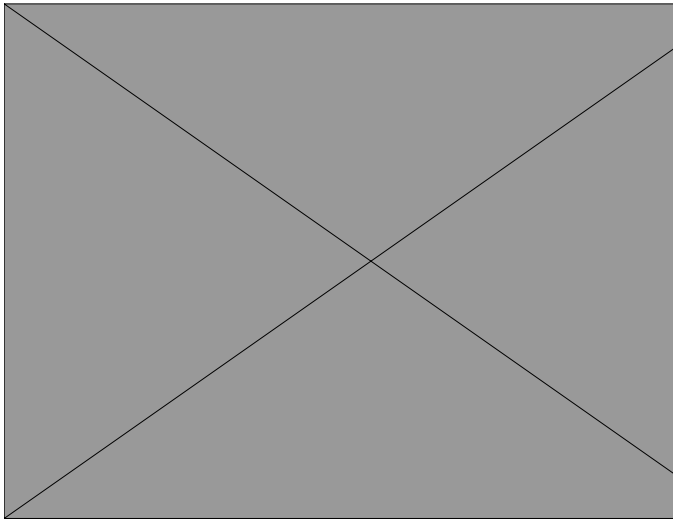
Zaanektowanie przestrzeni przez formy tkackie i tkackopodobne było głównym motywem wielu [...] ówczesnych międzynarodowych wystaw. Jedną z nich poświęcono wyłącznie tej tematyce, otwierając dla tego typu eksperymentów sale hiszpańskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Madrycie, a następnie w Barcelonie. Brali w nich również żywy udział nasi artyści. Tak więc tylko w jednym 1969 roku kompozycje naszych twórców, eksperymentalne i te w stylu szkoły polskiej, oglądały nie tylko takie miasta jak Lozanna, Madryt i Nowy Jork, ale także Teheran, Berlin, Lipsk, Karl-Marx-Stadt, Praga, Amsterdam, Florencja, Manchester, Moskwa, Norrköping i Stuttgart¹⁶³.

Jak wynika z częściowo zachowanej korespondencji między Luisem Gonzálezem Roblesem a Wojciechem Sadleyem, artysta nie wziął udziału w wernisazu wystawy i w sympozjum, tłumacząc swoją nieobecność stanem zdrowia. W odpowiedzi z 1 grudnia 1969 r. komisarz wystawy wyraził żal z powodu nieobecności Sadleya, podkreślając, że organizatorzy wystawy i sympozjum są bardzo zainteresowani problemami, aspiracjami i realizacjami artystycznymi w Polsce w dziedzinie tkaniny współczesnej.

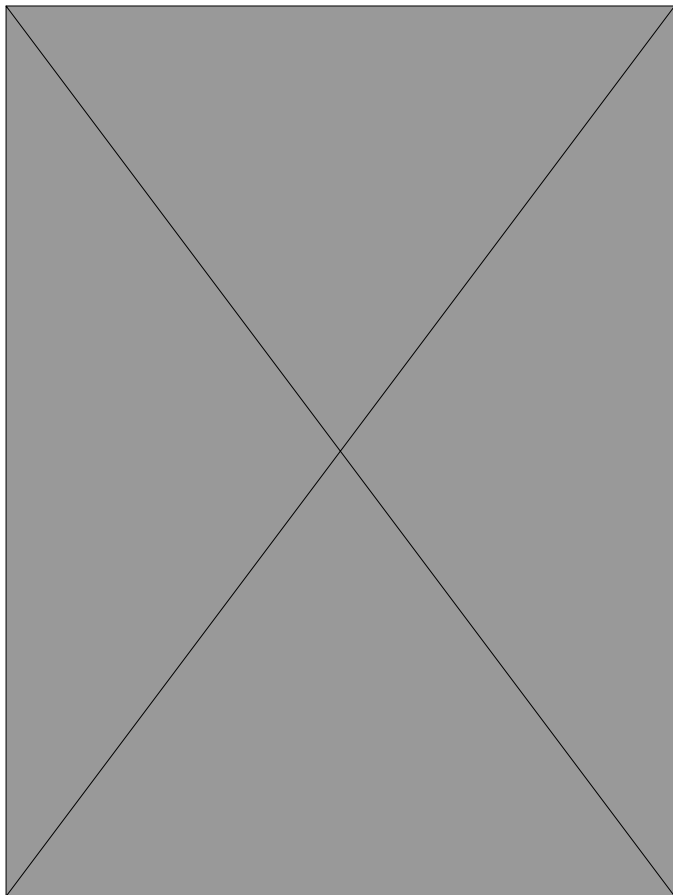
17.12.1969–...01.1970: „Polska tkanina awangardowa”, BWA, Poznań (Stary Rynek – Arsenał); opracowanie wystawy: Muzeum Historii Włókiennictwa, Łódź, organizacja wystawy: BWA, Poznań; wystawa zbiorowa prac ze zbiorów Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, równolegle – objęta tym samym katalogiem – wystawa tkanin łódzkiej grupy ATE.

Uczestnicy wystawy „Polska tkanina awangardowa”: Magdalena Abakanowicz, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Zofia Butrymowicz, Krystyna Cierniak, Krystyna Wojtyna-Drouet, Teresa Fabierkiewicz, Barbara Falkowska, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Joanna Hasiór, Maria Janowska, Ada Kierzkowska, Maria Łaszkiwicz, Józef Łukomski, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Wojciech Sadley, Hanna Dąbkowska-Skriabin, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Anna Śledziwska, Zofia Tchorek, Maria Teresa Białas-Terakowska, Bolesław Tomaszkiwicz, Anna Wójcik. Pokazano pięć prac

¹⁶³ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 41.



70. *Inicjacja*, szkic kompozycji



71. *Inicjacja*, 1969

Sadleya: *Oświęcim*, 220 × 548 cm (nr inw. 1800); *Przejście przez Morze Czerwone*, 250 × 350 cm (nr inw. 2709); *Król*, 248 × 94 cm (nr inw. 4082); *Królowa*, 228 × 132 cm (nr inw. 4083); *Amballage przestrzenny*, 500 × 200 cm (wł. autora). W katalogu zamieszczono wstęp Krystyny Kondratiuk, spis prac wystawionych i czarno-białe reprodukcje niektórych dzieł, m.in. kompozycji *Król* Sadleya.

We wstępie do katalogu wystawy Krystyna Kondratiuk napisała:

Artystyczne tkactwo polskie coraz bardziej przyciąga uwagę krytyków całego świata, jest ono bowiem nie tylko interesujące, ale i zupełnie niezależne od wpływów sztuki innych narodów, dla której samo staje się niejednokrotnie wzorem. Ulegając z biegiem czasu – jak każda żywa dziedzina twórczości – pewnym przemianom, zachowuje jednak cechy wspólne, pozwalające mówić o istnieniu polskiej szkoły tkackiej. Szkołę tę charakteryzuje przede wszystkim zasada „myślenia warsztatowego”, polegająca na projektowaniu tkaniny w zgodzie z możliwościami technicznymi krosna tkackiego oraz surowcem, a następnie tworzeniu jej podczas tkania przez swobodne rozwijanie naszkicowanej kompozycji, kształtowanie barw i faktury, wzbogaconej różnicowaniem tworzywa i zestawianiem różnorodnych technik. Taki proces powstawania dzieła tkackiego wymaga bezpośredniego udziału artysty w tkaniu. Artysta nie może być tylko projektantem – musi znać doskonale krosno i jego możliwości, opanować całkowicie zasady kompozycji tkackiej i angażować się osobiście podczas realizacji projektu. Akceptując taką metodę tworzenia, artyści polscy sami dobierają sobie surowiec, sami go najczęściej barwią, sami tkają, lub – o ile im na to zdrowie czy warunki pozwalają – bezustannie proces tkania nadzorują. Wymaga to od artysty ogromnej pracowitości i wytrzymałości, każdy sukces okupiony jest wysiłkiem twórczym i fizycznym, lecz tylko w ten sposób powstaje tkanina naprawdę autorska i unikatowa. Szereg sukcesów, jakie współczesne tkaniny polskie odnoszą ostatnio na międzynarodowych wystawach i festiwalach, potwierdza słuszność obranej drogi, stawiając jednocześnie tkaninę polską w pierwszym szeregu tkactwa światowego.

Podjąwszy się roli propagatora współczesnej tkaniny polskiej, Muzeum Historii Włókiennictwa urządziło jej wystawy w wielu już miastach i krajach¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Krystyna Kondratiuk, [inc. *Artystyczne tkactwo polskie...*], w: katalog wystawy „Polska tkanina awangardowa”, Poznań 1969–1970, s. 5–6.

...01.1970: „Exposición internacional de experiencias artístico-textiles”, Salón del Tinell, Barcelona (Palacio del Tinell, Plaza del Rey), Hiszpania; międzynarodowa wystawa tkaniny współczesnej.

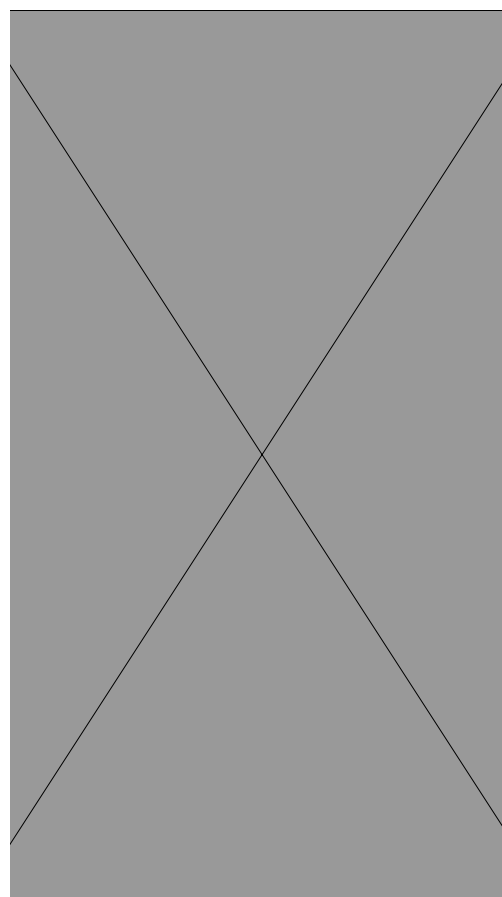
Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Adela Akers, Gábor Attalai, Brunhild el Attar, Suse Bernuth, Siri Blakstad, Jagoda Buić, Árpád Buzás, Luis Cienfuegos, Marie-Thérèse Codina, Harold Cohen, Sofie Dawo, Helen Duffy, Jolan Fett, Wilhelmina Fruytier, Åse Frogner, Brit Fuglevaag Warsinski, Luis Garrido, Elsi Giauque, Gitt Jobs Hiole, Josep Grau-Garriga, Thyra Hamann-Hartmann, Sheila Hicks, Elisabeth Hjelle, Jan Hladík, Jenny Hladíková, Gro Jessen, Eli-Marie Johnsen, Elisabeth Kadow, Karin Sundbye, Hølaas Kjellaug, Maria Łaszkiwicz, Molle-C Mejor, Bohdan Mrázek, Aurèlia Muñoz, Teresa Muszyńska, Wojciech Sadley, Edda Seidl-Reiter, Eva Szabó, Irén Szuppán, Jiří Tichý, Carolina Torres Chasserot, Inge Vahle, Tapta Wierusz-Kowalski. Pokazano dwie prace Sadleya: *Inicjacja*, 1969, 450 × 200 cm; *Czerwony anioł*, 1969, szal i drewno, 250 × 100 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Inicjacji*.

1.03–5.04.1970: „Moderne polnische Teppiche”, Museum Folkwang, Essen, RFN; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny, przygotowana przez warszawskie Muzeum Narodowe.

Autorką scenariusza wystawy i tekstu w katalogu była Hanna Kotkowska-Bareja. Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Jolanta Banaszkiwicz, Maria Bujak – Tadeusz Brzozowski (tkanina według projektu Tadeusza Brzozowskiego), Zofia Butrymowicz, Maria Chojnacka, Krystyna Czarnocka, Barbara Falkowska, Tamara Hans, Maria Janowska, Ada Kierzkowska, Maria Łaszkiwicz, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Eleonora Plutyńska, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Anna Skórko, Danuta Eymont-Szarras, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska, Anna Śledziwska, Janina Tworek-Pierzgalska, Anna Urbanowicz-Krowacka, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano cztery prace Sadleya: *Świt*, 1965, gobelin, 250 × 250 cm, wł. Muzeum Narodowego, Warszawa (nr inwent. SZW 434); *Ikar*, 1965, technika własna, 250 × 300 cm, wł. Muzeum Narodowego, Warszawa (nr inwent. SZW 563); *Barbarossa*, 1967, gobelin, 300 × 200 cm, wł. Muzeum Narodowego, Warszawa (nr inwent. SZW 600); *Deus ex machina*, 1969, technika własna, 300 × 100 × 70 cm, wł. autora. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Ikara*.

14–22.03.1970: Exempla '70. 22 Internationalen Handwerksmesse (Międzynarodowe Targi Rzemiosła), Monachium, RFN; Sadley otrzymał Nagrodę Specjalną za pracę *Latawiec*.

Komisarzem polskiej części ekspozycji był prof. Czesław Knothe, który to zaprosił artystę do udziału w tej wystawie. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Latawiec*, występującą w katalogu jako *Raumstruktur (Struktura przestrzenna)*. Praca widoczna na dwóch fotografiach w katalogu: jako osobna kompozycja oraz na fotografii przedstawiającej większy fragment ekspozycji.



72. X II (iks drugi), 1971, detal

4.04–10.05.1970: „Tapisseries du XIV^e au XX^e siècle. Arts du Textile d’Aujourd’hui”, Maison de la Culture, Grenoble, Francja.

Tytuł wystawy został zaczerpnięty z zaproszenia, w katalogu brzmi on: „Tapisseries. XV^e [rozbieżność wobec tytułu z zaproszenia] – XX^e. Arts du textile”. W katalogu dzieła z wystawy podzielone zostały na trzy grupy: „tapisseries anciennes” (najstarsza z wymienionych w katalogu pochodzi z XVI w.), „tapisseries contemporaines” (m.in. Josep Grau-Garriga, Jean Lurçat, Le Corbusier, Victor Vasarely, Mario Prassinos) i „arts du textile”: Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Maria Chojnacka-Gontarska, Věra Drnková-Zářecká, Wilhelmina Fruytier, Elsi Giauque, Françoise Grossen, Jan Groth, Sheila Hicks, Peter Jacobi, Ritzi Jacobi, Luba Krejčí, Silvia Fedorová, Antonín Kybal, Shirley Marein, Aurèlia Muñoz, Hirozo Murata, Judith Riley i Jean Potts, Ragno, Beatrix Sitter-Liver, Wojciech Sadley, Tachker, Teresa Muszyńska, Jiří Tichý, Tapta Wierusz-Kowalski, Krystyna Wojtyna-Drouet, Edda Seidl-Reiter. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ona*, brak wymiarów (przy niektórych pracach innych osób także brak wymiarów). W katalogu zamieszczono kilka czarno-białych reprodukcji (brak fotografii pracy Sadleya) oraz tekst Mildred Constantine i Jacka Lenora Larsena z Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Do udziału w tej wystawie Sadleya zaprosił Philippe Nahoum (podpisujący się jako „animator sztuk plastycznych”) z Maison de la Culture w Grenoble w liście do artysty z 12 grudnia 1969 r. (skierowanym także jako depesza do ambasadora PRL w Paryżu 7 stycznia 1970 r.), w którym wyrażał podziw dla wartości poszukiwań twórczych Sadleya, jego nowatorskiej techniki i ekspresji.

3.01–1.03.1970: „1000 Years of Art in Poland”, Royal Academy of Arts Galleries, Londyn, Wielka Brytania.

Na wystawie przedstawiającej dzieła polskiej sztuki na przestrzeni stuleci pokazany został gobelin *Ptak* Wojciecha Sadleya, należący do kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. W katalogu wymiary pracy podane zostały z błędem (300 × 200 cm). Rzeczywiste wymiary tej kompozycji to 200 × 150 cm.

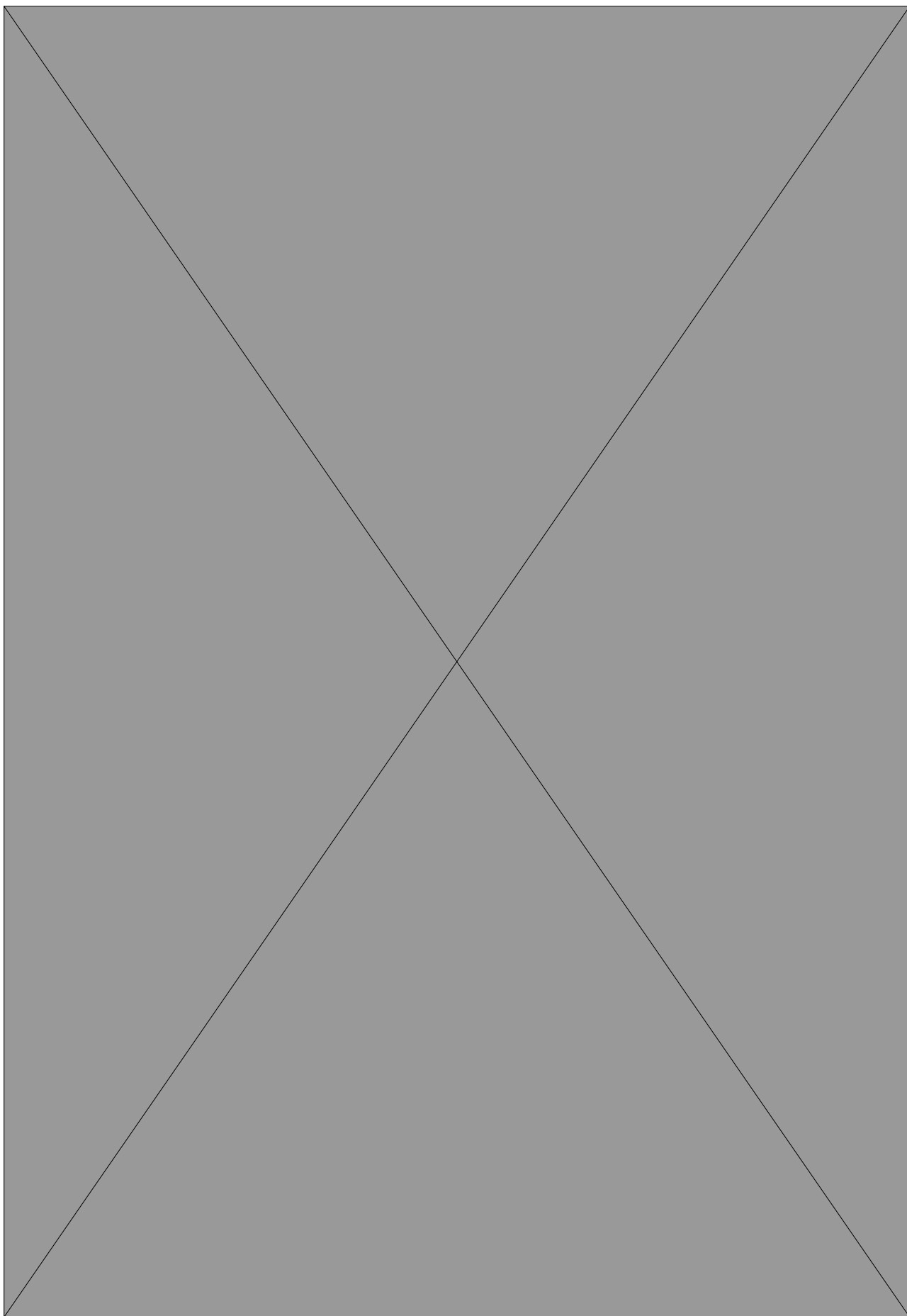
29.10–29.11.1970: „Polen Väver Fritt”, Nationalmuseum, Sztokholm, Szwecja; Ystads Konstmuseum, Ystad, Szwecja; Trelleborgs Museum, Trelleborg, Szwecja; Larvik Museum, Larvik, Norwegia; wystawa polskiej tkaniny współczesnej.

Uczestnicy: Zofia Butrymowicz, Ewa Jaroszyńska-Pachucka, Janina Tworek-Pierzgalska, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Ewa Stephan. Pokazano pięć prac Sadleya: *Ona I*, 1969, 350 × 80 cm, sizal; *Ona II*, 1969, sizal, 250 × 100 cm; *Hiszpania*, 1969, sizal, 400 × 200 cm; *Czarna noc*, 1970, sizal, 300 × 100 cm; *Hara-kiri*, 1970, sizal, 300 × 90 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białe reprodukcje prac *Hiszpania* i *Hara-kiri*.

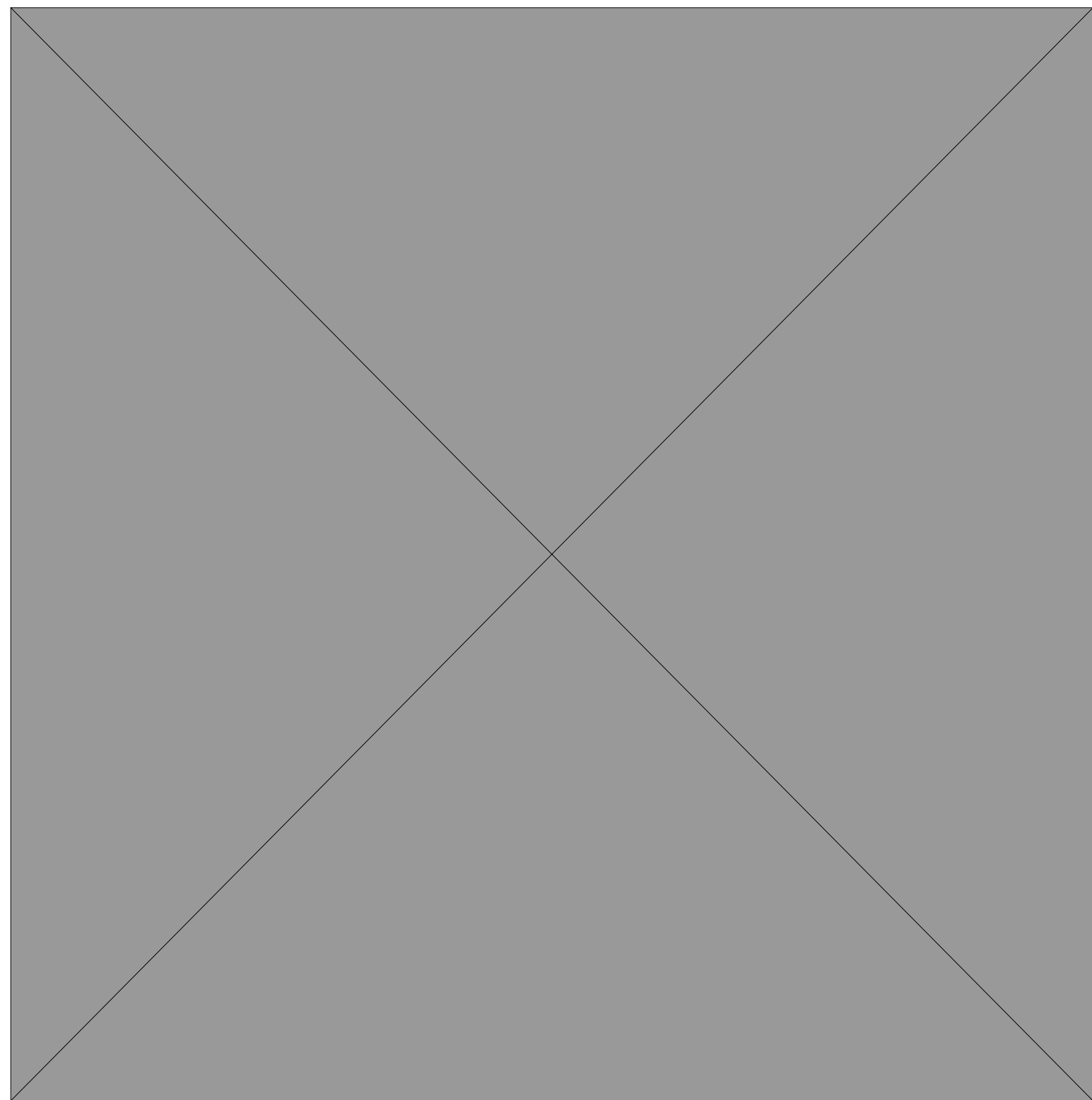
1971: wystawa polskiej tkaniny sportowej, Muzeum Kultury Fizycznej i Turystyki, Warszawa.

Recenzja z tej wystawy, zamieszczona w „Trybunie Ludu”, zilustrowana została reprodukcją *Szermierzy* Sadleya. W tekście tym czytamy:

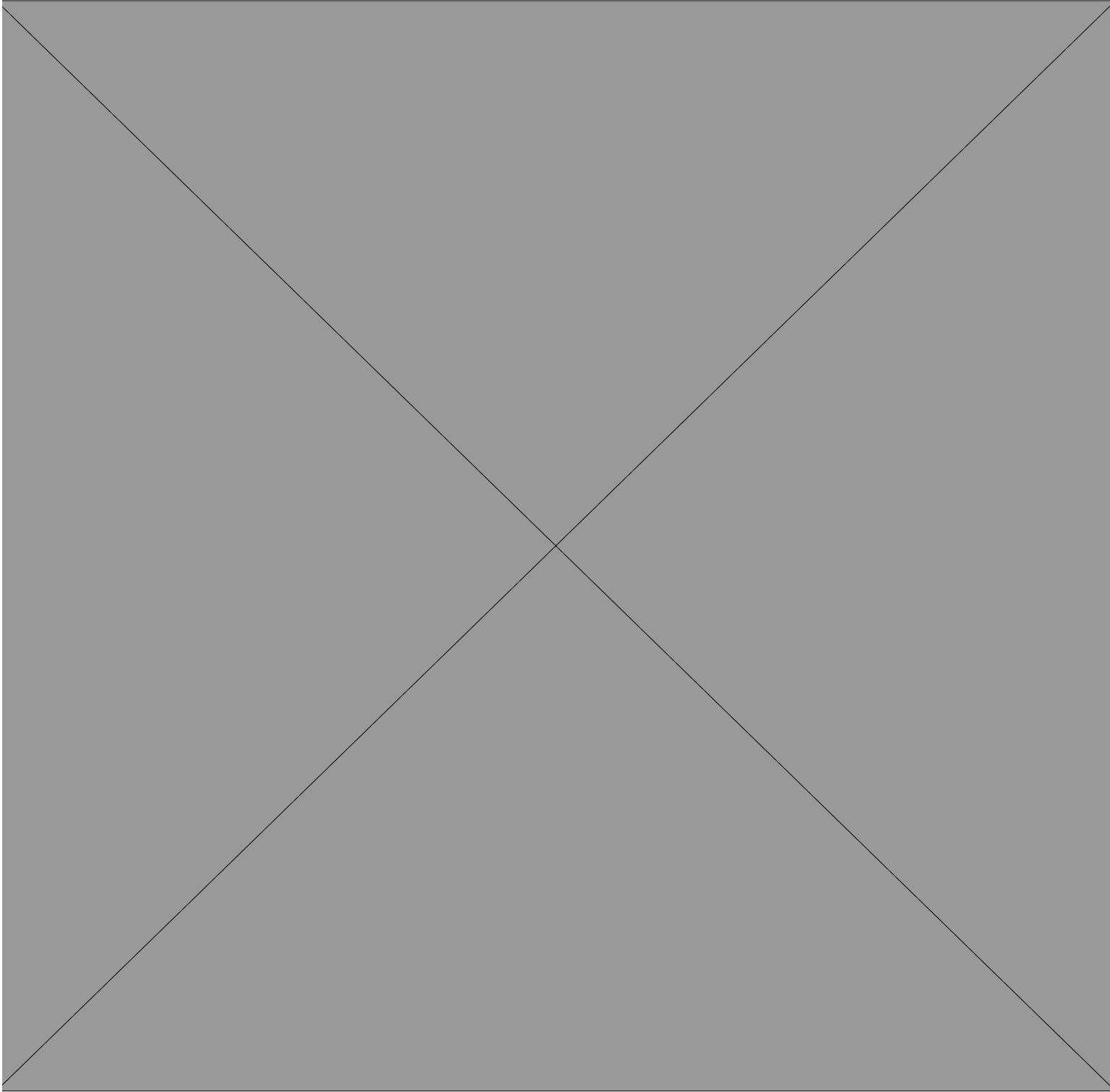
Dowodem faktu, że sprawy sportu zajmują ważną pozycję w twórczości artystów, niech będzie powódzenie otwartej w Muzeum Kultury Fizycznej i Turystyki wystawy polskiej tkaniny sportowej. Znajdują się tam tkaniny nagrodzone i wyróżnione w różnych konkursach sztuki, poświęconej wysiłkowi fizycznemu. Ekspozycją tą interesuje się zagranicą: muzeum otrzymało już teraz szereg propozycji przedstawienia posiadanych eksponatów w innych krajach. Warto przy okazji poświęcić



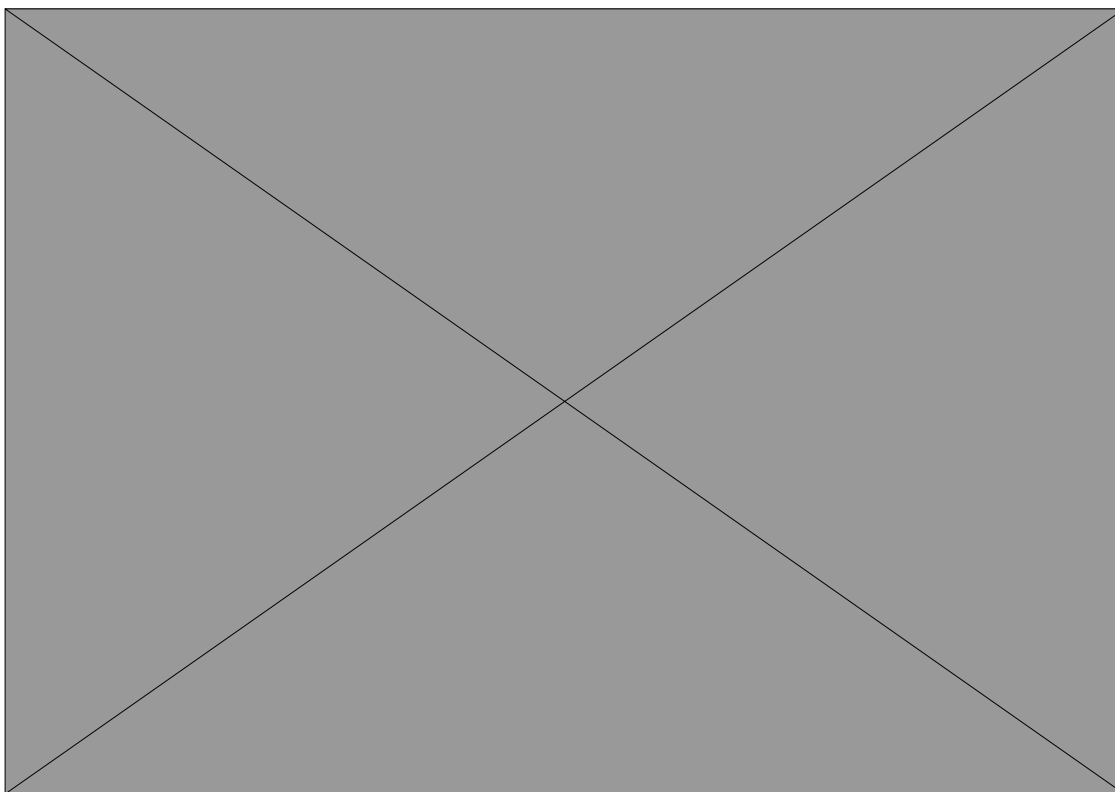
73. Autorski szkic kolejności prac do jednej z przygotowywanych ekspozycji, lata 70.



74. Biogram artysty w katalogu towarzyszącym wystawom w Szwecji i Norwegii, 1970



75.



76. Zawiadomienie władz Lozanny, skierowane do Wojciecha Sadleya, z informacją o zgonie Pierre'a Paulego, sekretarza generalnego Międzynarodowego Centrum Tkaniny Dawnej i Współczesnej, 1970

kilka słów powojennym osiągnięciom polskiego tkactwa artystycznego. [...] Tkaniny nasze zdobyły wielokrotnie duże uznanie na międzynarodowych wystawach i konkursach. Wystawione na Międzynarodowej Wystawie Sportu w Turynie w 1959 roku eksponaty wzbudziły wielkie zainteresowanie (były to prace Marii Bujakowej, Wojciecha Sadleya, Zofii Matuszczyk-Cygańskiej, Anny Kaszteluk i Adeli Szwai). Niemały udział w zapewnieniu polskiej sztuce sportowej właściwej rangi ma Polski Komitet Olimpijski, który zorganizował szereg konkursów, i to nawet wtedy, gdy Międzynarodowy Komitet Olimpijski wykreślił dziedziny artystyczne z programu swej działalności¹⁶⁵.

21–28.02.1971: I Ogólnopolska Wystawa Tkaniny, foyer Teatru im. Aleksandra Węgierki, Białystok; wystawa w ramach III Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki i Poezji w Białymstoku, zorganizowana przez Komitet Organizacyjny III Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki i Poezji, ZPAP i BWA w Białymstoku.

Uczestnicy wystawy: Magdalena Abakanowicz, Teresa Białas-Terakowska, Maria Bujak, Zofia Butrymowicz, Urszula Kołaczowska, Izabela Marcjan, Bronisława Mytnik, Wojciech Sadley, Roma Szymańska-Płęskowska, Bronisław Wojniak, Zofia Zakrzewska, Maria Żabska, Antoni Żabski. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Fioletowa struktura*, 150 × 550 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję jej fragmentu.

Na tej wystawie po raz pierwszy pokazana została *Fioletowa struktura*, która kilka miesięcy później pojechała na Biennale do Lozanny. W recenzji zamieszczonej w „Gazecie Białostockiej” Zygmunt Ciesielski pisał:

Ekspozycja pokazuje 14 prac artystów miejscowych i zaproszonych z innych ośrodków kraju. Są wśród nich nazwiska tej miary co Abakanowicz, Butrymowicz, Bujakowa i Sadley. Szkoda tylko, że wystawa dusi się niemal w ciasnym pomieszczeniu teatralnej palarni, gdzie prace nie mają właściwej przestrzeni

i oświetlenia. [...] Bardzo interesującą jest też *Fioletowa struktura* Wojciecha Sadleya, niestety, wyekspozowanie tej pracy uniemożliwia jej właściwą ocenę¹⁶⁶.

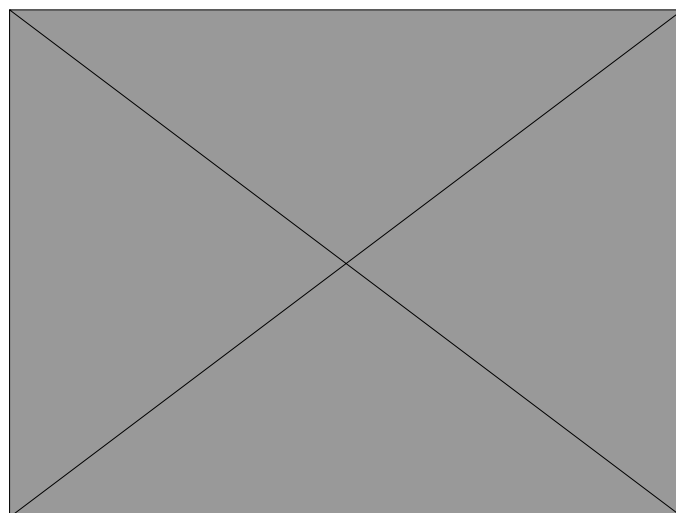
Białostocki miesięcznik „Kontrasty” informował:

Do atrakcji III Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki i Poezji w Białymstoku należały niewątpliwie imprezy towarzyszące. Mimo iż odbywały się one w późnych godzinach wieczornych, białostoczanie uczestniczyli w nich licznie i w sposób zaangażowany. Miejsce szczególne zajmowała wśród tych imprez I Ogólnopolska Wystawa Tkaniny, eksponowana w foyer Teatru im. Aleksandra Węgierki. Wśród tak znakomitych indywidualności artystycznych jak Magdalena Abakanowicz i Wojciech Sadley na wystawie znalazły się również prace twórców białostockich: Izabeli Marcjan, Bronisławy Mytnik, Bronisława Wojniaka, Marii i Antoniego Żabskich¹⁶⁷.

Tekst zilustrowany został czarno-żółtą reprodukcją *Fioletowej struktury* Sadleya, co przekłamywało rzeczywisty koloryt tej pracy.

13.03–12.04.1971: „Nye polske billedvævninger”, Kunstindustrimuseet, Kopenhaga, Dania; wystawa polskich tkanin współczesnych, zorganizowana przez Łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Maria Chojnacka, Krystyna Wojtyna-Drouet, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Kazimiera Gidaszewska, Joanna Hasior, Maria Janowska, Kazimiera Kisiel, Zofia Litak, Maria Łaskiewicz, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Janina Pierzgalska, Barbara Podkańska, Romana Szymańska-Płęskowska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Agnieszka Ruszczynska-Szafrańska, Maria Teresa Białas-Terakowska, Ludmiła Szymańska, Anna Śledziewska, Anna Urbanowicz, Andrzej Wadas, Zofia Zakrzewska. Pokazano dwie prace Sadleya: *Król*, 1962¹⁶⁸, technika własna, 248 × 94 cm, wł. Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi; *Missa abstracta*, 1969, gobelin, 300 × 200 cm, wł. Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. W katalogu zamieszczono tekst Krystyny Kondratiuk, notki biograficzne i czarno-białe reprodukcje niektórych prac. Na okładce znalazła się reprodukcja *Missa abstracta (Bezsenność)*, 1966, opisana jednak jako praca z 1969 r. Jeśli na wystawie była eksponowana praca, która jest reprodukowana na okładce katalogu, to była to właśnie *Missa abstracta (Bezsenność)* z 1966 r.



77. *Fioletowa struktura*, szkic kompozycji

17.06–3.10.1971: 5^{ème} Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lozanna (Palais de Rumine), Szwajcaria.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Ja'akow Agam, Neda Al-Hilali, Olga de Amaral, Evelyn Anselevicius, Brunhild el Attar, Paola Besana, Dolores Dembus Bittleman, Brassai, Jagoda Buić, Anne Butler, Marguerite Carau-Ischi, Manuel Casimiro, Jaroslav Červený, Maria

¹⁶⁶ Zygmunt Ciesielski, *Wystawa tkanin*, „Gazeta Białostocka” 1971, nr 54 (z 24.02), s. 1.

¹⁶⁷ [Inc. *Do atrakcji III Ogólnopolskiego...*], „Kontrasty” (Białystok) 1971, nr 4, s. 42.

¹⁶⁸ W katalogu błędna data 1968.

Chojnacka-Gontarska, Jarmila Čihánková-Semianová, Marie-Thérèse Codina, Klára Cságoly, Gracia Cutuli, Pierre Daquin, Meggie Dirks, Geneviève Dupeux, Gerda Edens, Luis Feito, Elsi Giauque, Krijn Giezen, Thomas Gleb, Françoise Grossen, Étienne Hajdú, Hans Hartung, Eva Heer, Wilhelm Heer, Sheila Hicks-Zañartu, Loes van der Horst, Ritzi Jacobi, Niki Kanagini, Lilly Keller, Antonín Kybal, Ludmila Kybalová, Maria Łaskiewicz, Ana Lupas, André Masson, Matta, Anne-Marie Matter, Katharina Kalcher, Walter Menne, Jean Messagier, Yves Millecamps, Aurèlia Muñoz, Aurélie Nemours, Walter Nottingham, Jolanta Owidzka, Eduardo Paolozzi, Urszula Plewka-Schmidt, Serge Poliakoff, Werner Pöschel, Mario Prassinis, Kirsti Rantanen, Debra E. Rapoport, Mariette Rousseau-Vermette, Wojciech Sadley, Moïk Schiele, Herman Scholten, Alicja Siodłowska-Wiśniewska, Beatrix Sitter-Liver, Anna Śledziewska, Sherri Smith, Marie ter Spill-Witteveen, Claude Stahly, François Stahly, Jean Stamsta, Antoni Starczewski, Marijke Stultiens-Thunnissen, Lea Tenberg, Jiří Tichý, Sándor Tóth, Inez Tuschnerová, Janina Tworek-Pierzgalska, Raoul Ubac, Inge Vahle, Marie Vanková, Maryn Varbanov, Song Varbanova, Brit H. Warsinski, Krystyna Wojtyna-Drouet, Claire Zeisler. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Struktura fioletowa*, 1971, makrama, 600 × 100 cm, wyk. Wojciech Sadley (inf. z katalogu). W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Struktury fioletowej*, notkę biograficzną i fotografię artysty.

W jury Biennale zasiadali m.in. Umbro Apollonio (konserwator archiwów historycznych sztuki współczesnej Biennale w Wenecji), René Berger (dyrektor-konserwator Musée cantonal des Beaux-Arts), Mildred Constantine (asystentka specjalna dyrektora Museum of Modern Art w Nowym Jorku), Ryszard Stanisławski (dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi) i René Wehrli (dyrektor Kunsthau w Zurychu).

13 grudnia 1970 r., w czasie przygotowań do V Biennale, zmarł Pierre Pauli, sekretarz generalny Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, *conservateur du Musée des arts décoratifs de Lausanne* – człowiek, któremu polscy artyści, uczestnicy lozańskich Biennale, bardzo wiele zawdzięczali. Dwa dni później wystosowane zostało pismo, podpisane przez Marie-Claude Brulhardt, w którym informowano Sadleya, że międzynarodowe jury, obradujące w Lozannie 7, 8 i 9 grudnia, dokonało wyboru prac na V Biennale i zakwalifikowało *La structure violette (Strukturę fioletową)*¹⁶⁹ na V Biennale. Pracę tę zakwalifikowano na podstawie dokumentacji projektowej (podobnie jak dzieła innych artystów, o czym świadczy zacytowane wyżej pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki). W lutym 1971 r. *Struktura fioletowa* (jak artysta zatytułował swe dzieło w formularzu zgłoszeniowym na Biennale) czy też *Fioletowa struktura* (jak się później utrwaliło) została pokazana na wystawie w Białymstoku. Powstała więc w końcu 1970 lub na początku 1971 r.

Przed Biennale strona polska wydrukowała wielkoformatowe foldery o polskich artystach – uczestnikach Biennale. W folderze dotyczącym Sadleya zamieszczono reprodukcję *Inicjacji* z 1969 r.

Otwarte w 1971 r. V Biennale lozańskie, sytuację tkaniny w tym okresie oraz jej wystawę w Zachęcie w tym samym roku (stanowiącą przeniesienie ekspozycji z Lozanny) tak opisywała Irena Huml:

Rok 1971 można uznać za moment kulminacji popularności naszej tkaniny w kręgach międzynarodowych. Wyrazem tego był choćby wybór jedenastu prac Polaków [...]. Nigdy wcześniej ani później w ponad dwudziestoletniej praktyce lozańskich wystaw nie powtórzyła się taka sytuacja. Nasi twórcy stali się prawdziwymi faworytami imprezy. Różne złożyły się na to przyczyny, wśród nich bezsporną rolę odegrało stale rosnące zainteresowanie i poparcie Pierre'a Paulego, [...] „odkrywcę” naszej tkaniny i organizatora pierwszych pięciu wystaw lozańskich. Niestety ostatniej już nie dokończył, gdyż zmarł 13 grudnia 1970, w trakcie przygotowań. Stało się to po werdykcie jury, kiedy kształt jej został

zdefiniowany. Jego śmierć była wielką stratą dla lozańskiego przedsięwzięcia i również dla polskich artystów. Wybrany zespół na 5. Biennale tworzyli: Magdalena Abakanowicz, Maria Chojnacka, Maria Łaskiewiczowa, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka-Schmidt, Wojciech Sadley, Alicja Siodłowska-Wiśniewska, Antoni Starczewski, Anna Śledziewska, Janina Tworek-Pierzgalska i Krystyna Wojtyła-Drouet. Obiekty, które prezentowali, ujawniały różne temperamenty „słowiańskiej emocjonalności”, jak to określała zachodnia krytyka, ujmując we wspólną klamrę poszukiwania artystów polskich, jugosłowiańskich, czeskich i słowackich. Bulwersowała więc przestrzenna konstrukcja *Abakan w sytuacji zmiennej* znacząca drogę ku rzeźbie miękkiej, współzysująca ze zwojem lin, które miały na pewien czas zaabsorbować wyobraźnię Magdaleny Abakanowicz. *Struktura fioletowa* Sadleya wkraczała w przestrzeń miękko zwisającą materią, wiązaną techniką macrame, uformowaną na kształt ni to wąskiego worka, ni to rogu obfitości z wysypującymi się zeń szalowymi warkoczami. Półprzestrzenny *Organizm* Plewki zaskakiwał wyolbrzymionym biologizmem fantastycznego szkieletu. [...] Ów jedyny raz, kiedy nasi artyści wystąpili tak licznie w Lozannie i zaprezentowali swoje duże możliwości, stał się prawdziwym sukcesem. Osiągnięcie go było wynikiem wieloletniej pracy licznego grona twórców. Przyczyniła się do tego również pobudzająca do wysiłku atmosfera panująca w kraju i za granicą, wreszcie jak zwykle i inne pomyślnie okoliczności. Zagęszczanie się faktów artystycznych w ciągu dziesięciolecia zamykającego się datami 1960–1970 sprzyjało kulminacji zjawiska i energii. Tak bowiem można interpretować wykres zarówno linii rozwoju eksperymentów w światowych działaniach tkackich, jak i nasz w tym udział. To, co ożywcze, rewolucyjne, łamiące dawne kanony dokonało się w ciągu owych lat. Losy lozańskich imprez budziły znaczne zainteresowanie światowej i krajowej opinii. Szczególną zaś okazję do tego stworzyło 5. Biennale, kierując się po Lozannie w stronę Warszawy. W dniu 9 listopada 1971 dokonano uroczystości otwarcia tej najważniejszej wówczas ekspozycji sztuki z włókna, tym razem w gmachu Zachęty. W katalogu warszawskim zamieszczono wypowiedź przybyłego na tę uroczystość burmistrza Lozanny i wieloletniego patrona wystawy Georges’a-André Chevalàza, która kończyła się słowami: „Fakt, że 4. Biennale było pokazane w Paryżu w 1969 roku, a obecnie jest prezentowane w Warszawie – to nowy dowód bujnego rozwoju i żywotności imprezy. A więc staje się ono terenem porozumienia i braterskiej więzi między twórcami i odbiorcami na całym świecie”. [...] Wizyta tej rangi wystawy międzynarodowej w naszym kraju należała do rzadkości. Lozańskie Biennale nie odwiedziło i później żadnego innego państwa socjalistycznego, wpisując do kroniki swoich podróży wschodnioeuropejskich jedynie Polskę. [...] [Rok 1971] [...] stanowił też pewną cezurę, gdyż kończył okres promocji polskiej tkaniny w świecie i przynosił jej autonomię w kraju, uzyskaną po części dzięki pozycji przodującej w dziedzinie eksperymentu. Samą wizytę uznać można za wyraz zainteresowania krajem, z którego pochodziły pierwsze impulsy do ożywienia współczesnym duchem tkaniny, wymagającej silnego wstrząsu, aby ocknąć się z letargu. Widziano w Polsce zapewne ojczyznę prastarych tradycji i zamiłowań warunkujących współczesne działania. Tkaninę uznano za naszą narodową specjalność. Stała się ona w rzędzie innych dziedzin sztuki, takich jak wystawiennictwo, plakat, ilustracja książkowa czy szeroko pojmowana grafika, które wyróżniły się w światowym nurcie sztuki i zyskały miano „polskich szkół”. Czas wizyty wiązał się z kulminacją nowych zjawisk w tkaninie. 5. Biennale i jego pokaz warszawski uchwyciły – jak na fotografii – ważny moment z życia tej dziedziny sztuki. Można by go nazwać momentem wygaszenia buntu, usankcjonowania przemian dokonanych w łonie tkaniny. Niedawne, zaskakujące działania, często agresywne w formie i burzycielskie w intencji, skupiły na sobie uwagę znacznej części krytyki i animatorów życia artystycznego, kierując ich zainteresowania jednak przede wszystkim ku zewnętrznym przejawom zjawiska. Zatraciły się jakby w początkowych ocenach głębsze warstwy. Rzadko komentowano intencjonalność powstających wówczas prac, ich symbolikę i wypowiedane nowym językiem treści, choć niepoohamowana dążność do łamania tradycyjnych kanonów sztuki tkackiej mogła być łatwo odczytana jako ostrzeżenie przed lawinowo rosnącym zagrożeniem cywilizacyjnym, nadchodzącym kryzysem struktur społecznych i wewnętrznym dylematem jednostki. Pojawiały się jednak takie akcenty. Nawet we wspomnianej już wypowiedzi Chevalàz nazwał Biennale „przygodą, która jest odbiciem naszej epoki z jej uniesieniami i rozdarciem”. W początkach lat siedemdziesiątych ekscytujące eksperymenty zaczęły tracić swój impet i atrakcyjność. Ich zbyt duża uprzednia popularność groziła zbanalizowaniem nowatorskich dokonań, powtarzaniem form bez zrozumienia intencji, inaczej – powierzchownym zastosowaniem formuły techniczno-plastycznej usankcjonowanej sukcesami. Pojawiło się zmęczenie nowościami, które zaczęło budzić chęć powrotu do mniej ekspresyjnych sposobów wypowiedzi i twórczości o walorach bardziej kameralnych, bliższych w warstwie technicznej tradycji warsztatu gobelinowego. Równocześnie nastąpiło zdecydowane rozwarstwienie obiektów tkanych lub z tworzyw tkackich na collage, assamblage, environnement i rzeźbę miękką. Te tendencje zbiegły się z modyfikacją lozańskiego Biennale po śmierci obu jego inicjatorów:

Lurcata i Paulego. Rozpoczęła się wówczas dyskusja nad zmianą programu i tytułu. Postulowano m.in. wyeliminowanie słowa „tapisserie” z nazwy, czyli odejście od medium włókna oraz szerokie otwarcie podwoi na różne propozycje plastyczne bez jakichkolwiek rygorów. W efekcie licznych dyskusji dalsza linia wystaw nie uległa tak zasadniczym zmianom, lecz sama technika tkania znalazła się w chwilowym odwróceniu, oddając pierwszeństwo konstrukcjom tkackopodobnym. Tkanina pozostała jednak w tytule, który nadal brzmiał w oryginale: Biennale Internationale de la Tapisserie.

Dla dalszego udziału artystów polskich w lozańskich wystawach miał duże znaczenie fakt powołania do międzynarodowego jury tej imprezy Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, znanego ze swych działań na rzecz propagowania polskiej sztuki awangardowej za granicą. Poczynając od 6. Biennale, uczestniczył on w kolejnych komisjach kwalifikacyjnych [...] ¹⁷⁰. Po Pierze Paulim – Stanisławski stał się [...] ambasadorem polskiej twórczości z włókna w Lozannie ¹⁷¹.

...09–...11.1971: XI Bienal Internacional de Arte (XI Bienal de São Paulo), Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazylia.

Z polskich artystów wzięli udział: Jan Dobkowski, Władysław Hasiór, Janusz Przybylski i Wojciech Sadley. Ekspozycję ich dzieł zorganizowało polskie Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz warszawskie Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Komisarzem wystawy prac polskich artystów był Andrzej Jan Wróblewski. Pokazano siedemnaście prac Sadleya: *Missa abstracta I*, 1968, 300 × 200 cm (we współpracy ze spółdzielnią Wanda z Krakowa); *Seans spirytystyczny*, 1968, 300 × 150 cm; *Missa abstracta II*, 1969, 300 × 200 cm (we współpracy ze spółdzielnią Wanda z Krakowa); *Niebieskie włosy*, 1969, 300 × 200 cm; *Ona I*, 1969, 350 × 80 cm; *Ona II*, 1969, 250 × 100 cm; *Inicjacja*, 1969, 400 × 200 cm; *Czerwony anioł*, 1969, 250 × 100 cm; *Ona III*, 1970, 300 × 60 cm; *Ona IV*, 1970, 350 × 90 cm (w katalogu *Polônia a XI Bienal de São Paulo 1971*, wydanym z okazji Biennale, podano wymiary: 350 × 60 cm); *X*, 1970, 250 × 50 cm; *Czarna noc*, 1970, 300 × 100 cm; *Struktura przestrzenna*, 1970, 500 × 200 cm; *Hara-kiri*, 1970, 300 × 90 cm; *On I*, 1970, 450 × 100 cm; *On II*, 1971, 350 × 150 cm; *X 1*, 1971, 250 × 40 cm (wszystkie z dopiskiem: „technika mieszana”). Wstęp (w językach portugalskim i angielskim) do prezentacji polskich artystów w katalogu napisał Andrzej Jan Wróblewski; zamieszczono tam czarno-białe reprodukcje wybranych prac, w tym dzieła *On II* Sadleya.

Osobno wydany został przez stronę polską (przez warszawskie Centralne Biuro Wystaw Artystycznych) folder przedstawiający polskich artystów biorących udział w Biennale: *Polônia a XI Bienal de São Paulo 1971*, z tekstem Andrzeja Jana Wróblewskiego. Każdemu z czterech artystów poświęcono osobno zszytą część. W części dotyczącej Sadleya znalazł się tekst o nim napisany przez Danutę Wróblewską, fotografia artysty, nota biograficzna, spis prac i pięć czarno-białych reprodukcji: *Seans spirytystyczny*, *X*, *On II*, *Hara-kiri* i *Missa abstracta I*.

10.10–14.11.1971: „Moderna polska textilier”, Röhsska Konstslöjdmuseet, Göteborg (Vasagatan 37–39), Szwecja; wystawa polskiej tkaniny współczesnej.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Maria Łaszkiwicz, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Ewa Stephan. Pokazano trzy prace Sadleya: *Ona*, 1970, sizal, 320 × 60 cm; *Ajax*, 1970, sizal, 200 × 90 cm; *Latawiec*, 1970, 350 × 150 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Jana Bruniusa, notki biograficzne i po jednej czarno-białej reprodukcji prac każdego z artystów, w tym dzieła *Ajax* Sadleya.

¹⁷⁰ W rzeczywistości Stanisławski był członkiem jury już w 1971 r.

¹⁷¹ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 48–50.

9–28.11.1971: V Międzynarodowe Biennale Tkaniny Artystycznej w Lozannie. Ekspozycja w Warszawie (wystawa przeniesiona z Lozanny), Zachęta, Warszawa (pl. Małachowskiego 3); konferencja prasowa w Zachęcie 9 listopada, godz. 11.

W swojej książce o polskiej sztuce stosowanej Irena Huml wspominała:

[...] wyniki ankiety dla zwiedzających, rozpisanej w czasie ekspozycji V Biennale w warszawskiej Zachęcie (1971), sprowadzonego do nas z Lozanny. Inicjowała ją Redakcja „Expressu Wieczornego”. Ankietowani mieli odpowiedzieć, jak nazwać przestrzeny typ konstrukcji tkackich. Wśród przeważającej części odpowiedzi powtarzały się dwie propozycje. Jedną z nich była nazwa „stereoforny”, drugą „abakany”. Ta druga pochodziła oczywiście od nazwiska Magdaleny Abakanowicz, która była niewątpliwie jedną z pierwszych, obok Szwajcarki Elsi Giauque, Kanadyjki Charlotte Lindgren i Słowaka Bohdana Mrázka, występujących z koncepcją struktury przestrzennej¹⁷².

Z perspektywy czasu można powiedzieć, że żadna z proponowanych nazw nie przyjęła się jako powszechnie używana. Różni artyści próbują wciąż nadawać tego typu pracom odmienne określenia, lecz nie znaleziono dotychczas bardziej uniwersalnego terminu niż tkanina przestrzenna¹⁷³.

1971: wystawa współczesnej sztuki polskiej, Sonja Henie and Niels Onstad Foundation, Oslo, Norwegia.

1971: wystawa współczesnej sztuki polskiej, Kalmar Museum, Landskrona, Szwecja.

1971: wystawa sztuki polskiej, Tokio, Japonia.

1971: realizacja dwóch kompozycji przestrzennych dla Międzynarodowego Komitetu Pokoju, Helsinki, Finlandia.

W maszynopisie z archiwum Sadleya, zatytułowanym „Życiorys artystyczny”, opatrzonym datą 25 czerwca 1981 r., artysta napisał: „W 1971 roku zrealizowałem II kompozycje przestrzenne dla Międzynarodowego Komitetu Pokoju w Helsinkach”. Według listu Sadleya do Fundacji im. Batorego z 11 października 1993 r. kompozycje miały wymiary 3 × 2 m. W naszej rozmowie Sadley powiedział, że były to kompozycje przestrzenne na siatkach *On* i *Ona*.

1971: International Exhibition of Tapestry, Camden Arts Centre, Londyn, Wielka Brytania.

6–18.01.1972: „Tapisseries polonaises contemporaines”, Dar El Fan, Bejrut, Liban; wystawa zbiorowa polskich tkanin współczesnych, zorganizowana w krajach Bliskiego Wschodu przez Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Zofia Butrymowicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Krystyna Wojtyła-Drouet, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Joanna Hasiór, Maria Janowska, Ada Kierzkowska, Anna Olczyk-Kocikowa, Stanisław Kowalski, Anna Urbanowicz-Krowacka, Barbara Latocha, Zofia Litak, Maria Łaszkiwicz, Maria Maydanowicz, Teresa Muszyńska, Janina Pierzgałska, Barbara Podkańska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Antoni Starczewski, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Anna Śledziwska, Maria Ślusarczyk, Zofia Tchorek, Maria Teresa Białas-Terakowska, Andrzej Wadas, Wojciech Wadas, Helena Walczak, Jadwiga Zaniewicka. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta*,

¹⁷² Irena Huml pomija Sadleya, choć jego tkaniny przestrzenne należały do najwcześniejszych.

¹⁷³ *Eadem, Polska sztuka stosowana...*, s. 221.

1969, 300 × 200 cm, wł. Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. W katalogu znalazła się czarno-biała reprodukcja *Missa abstracta (Bezsenna noc)* Sadleya. Jeżeli wystawiona była praca, której reprodukcję zamieszczono w katalogu, to podana data jest błędna, ponieważ *Missa abstracta (Bezsenna noc)* powstała w 1966 r., a nie w 1969. W katalogu zamieszczono wstęp w języku francuskim, napisany przez dyrektora Muzeum Historii Włókiennictwa Krystynę Kondratiuk. W archiwum Sadleya znajduje się fotokopia recenzji z wystawy, napisanej po arabsku i zamieszczonej w libańskiej gazecie „Al Anwar” 1972, nr 4014, (z 7.01), s. 12, m.in. z reprodukcją *Missa abstracta* Sadleya.

...02–...02.1972: „Tapisseries polonaises contemporaines”, Damaszek, Syria.

Sadley otrzymał katalog towarzyszący tej wystawie w przesyłce z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, z notką napisaną na maszynie na małej kartce: „Katalog wystawy pt.: *Polska tkanina artystyczna* organizowanej przez muzeum w krajach Bliskiego Wschodu. Ekspozycja w Damaszku (Syria) luty 1972 r.”. Jest to odpowiednik katalogu towarzyszącego wystawie w Bejrucie. Wydrukowany został (w przeciwieństwie do francuskojęzycznego katalogu z Bejrutu) w języku arabskim; zamieszczono w nim m.in. czarno-białą reprodukcję pracy *Missa abstracta (Bezsenna noc)* Sadleya.

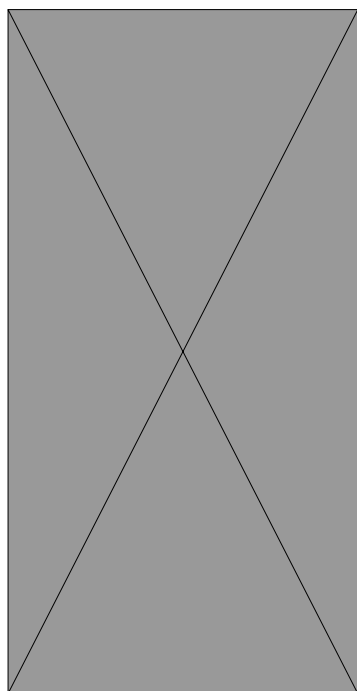
1–21.03.1972: „Exposition des tapisseries polonaises contemporaines”, Salle de l’Union Socialiste Arabe, Kair, Egipt; wystawa zorganizowana przez Łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa oraz Ministerstwo Kultury i Informacji Arabskiej Republiki Egiptu.

Komisarze ekspozycji: Krystyna Kondratiuk i Abdel Fattah Eid. Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Hanna Kiedrzyńska-Berbecka, Zofia Butrymowicz, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Krystyna Wojtyła-Drouet, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Maria Janowska, Joanna

Hasior, Ada Kierzkowska, Anna Olczyk-Kocikowa, Stanisław Kowalski, Anna Urbanowicz-Krowacka, Barbara Latocha, Zofia Litak, Maria Łaskiewicz, Maria Maydanowicz, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Barbara Podkańska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Antoni Starczewski, Agnieszka Ruszczyńska, Anna Śledziwska, Maria Ślusarczyk, Zofia Tchorek, Maria Teresa Białas-Terakowska, Andrzej Wadas, Wojciech Wadas, Helena Walczak, Jadwiga Zaniewicka (po jednej pracy każdego z artystów). Pokazano jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta*, 1969¹⁷⁴, 300 × 200 cm. W katalogu (w języku francuskim i arabskim) zamieszczono wstęp Krystyny Kondratiuk. W notce biograficznej Sadleya m.in. błędna informacja, że studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Łodzi. Katalog zawiera także kilka czarno-białych reprodukcji (brak fotografii pracy Sadleya).

25.05–26.06.1972: I Ogólnopolskie Triennale Tkaniny Przemysłowej i Unikatowej, salony wystawowe Textilimpexu, Łódź (ul. Traugutta 25); wystawa w ramach IV Łódzkiej Wiosny Artystycznej.

Organizatorzy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ministerstwo Przemysłu Lekkiego, Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi, BWA w Łodzi, ZPAP. Skład



78. Struktura przestrzenna, ok. 1972

¹⁷⁴ Błąd powtórzony pod wpływem informacji z katalogów poprzednich wystaw w krajach Bliskiego Wschodu. Właściwa data powstania tej pracy to 1966 r.

jury Działu Tkanin Unikatowych: przewodniczący: Wiesław Garboliński (ZPAP), członkowie: Barbara Falkowska (ZPAP), Krystyna Kondratiuk (Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi), Franciszek Kuduk (Ministerstwo Kultury i Sztuki), Wojciech Sadley (ZPAP), Danuta Sienkiewicz (ZPAP). Pokazano po jednej pracy każdego artysty; praca Sadleya: *Struktura przestrzenna* – tkanina przestrzenna. W katalogu nie podano wymiarów ani dat powstania, zamieszczono czarno-białe reprodukcje (m.in. *Struktury przestrzennej* Sadleya) oraz wstęp bez zaznaczonego autorstwa.

...07–...1972: „Tapicería artística polaca”, Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Hawana, Kuba; wystawa polskiej tkaniny współczesnej.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Maria Teresa Chojnacka, Barbara Falkowska, Kaja Gidaszewska, Maria Janowska, Maria Łaszkiwicz, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka-Schmidt, Wojciech Sadley, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano dwie prace Sadleya: *Ajax*, 1972, 170 × 150 cm; *Samson*, 1972, 250 × 120 cm. W katalogu zamieszczono wstęp bez podpisu (prawdopodobnie Ireny Huml – na końcu wymieniona jest jako osoba, która przygotowała materiały do katalogu), noty biograficzne, fotografie artystów, spis prac wystawionych i czarno-białe reprodukcje niektórych prac, w tym *Samsona* Sadleya. Ta sama reprodukcja w archiwum Sadleya opatrzona została przez artystę podpisem: „On, 1967”.

1972–1973: „Weefsels uit Polen”: 22.07–28.08.1972: Frans Hals Museum/De Hallen Haarlem, Haarlem (Grote Markt); 9.09–16.10.1972: Provinciehuis, 's-Hertogenbosch; 4.11–10.12.1972: Rijksmuseum Twenthe, Enschede; 19.12.1972–29.01.1973: Gemeentemuseum, Arnhem; 3.02–4.03.1973: Groninger Museum, Groningen; 7.04–21.05.1973: Cultureel Centrum, Venlo; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny w kilku miastach w Holandii.

Uczestnicy: Krystyna Brodzka-Piątkowska, Zofia Butrymowicz, Maria Chojnacka, Barbara Falkowska, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka-Schmidt, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Cecylia Siólkowska, Antoni Starczewski, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano trzy prace Sadleya: *Oni*, 1969/70, 250 × 100 cm; *Niebieskie włosy*, 1969/70, 300 × 200 cm; *On*, 1971, 300 × 70 cm (w dołączonej luźno erracie przy nazwisku Sadleya jest informacja, że widoczna na fotografii praca o numerze katalogowym 23 (*On*, 1971) została zastąpiona inną tkaniną o tym samym tytule i tych samych rozmiarach, a dostępne jest również dzieło tegoż artysty pt. *Ikar* z 1971 r.). W katalogu wystąpiły błędy w notce biograficznej, m.in. o rzekomej nauce w Akademii Muzycznej w Warszawie i studiowaniu architektury w latach 1940–1954. Sadley uczył się muzyki w Lublinie, a architekturę wewnątrz studiował w latach 1949–1954. Katalog zawiera wstęp Krystyny Kondratiuk oraz czarno-białe reprodukcje prac: *Oni*, *Niebieskie włosy* i *On*.

...08–...09.1972: „Contemporary Polish Weavers” – Edinburgh International Festival, Edynburg, Wielka Brytania; wystawa polskiej tkaniny współczesnej w ramach międzynarodowego festiwalu sztuki współczesnej w Edynburgu, zorganizowana przez The Weavers' Workshop z Edynburga przy współpracy z Desą i polskim konsulem w Glasgow.

Uczestnicy wystawy: Maria Teresa Białas-Terakowska, Maria Chojnacka, Krystyna Cierniak, Hanna Dąbkowska-Skriabin, Barbara Falkowska, Helena Gałkowska, Kazimiera Gidaszewska, Maria Łaszkiwicz, Teresa Muszyńska, Urszula Plewka-Schmidt, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Alicja Siodłowska-Wiśniewska, Anna Śledziewska, Romana Szymańska-Płeszkowska, Janina Tworek-Pierzgalska, Anna Urbanowicz-Krowacka. Pokazano trzy prace Sadleya: *Czarna noc*, technika własna, 300 × 100 × 10 cm; *Hara-kiri*, technika

własna, 300 × 90 × 40 cm; *Kompozycja*, technika własna, 300 × 150 × 50 cm. W katalogu zamieszczono przedmowę napisaną przez Revela Oddy'ego oraz wprowadzenie autorstwa Danuty Wróblewskiej, a także noty biograficzne, spis wystawionych prac i czarno-białe reprodukcje niektórych dzieł, w tym *Czarnej nocy* Sadleya.

1972: wystawa współczesnej sztuki polskiej, Nottingham, Liverpool, Bath, Londyn, Wielka Brytania.

30.09–31.10.1972: „L'art du tissu en Pologne de 1962 à 1972”, Manufacture Nationale des Gobelins, Paryż, Francja; wystawa zbiorowa współczesnej tkaniny polskiej; ze strony polskiej wystawa zorganizowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz łódzkie Muzeum Historii Włókiennictwa.

Wystawa pokazała publiczności francuskiej pięćdziesiąt gobelinów i kompozycji przestrzennych, zaprojektowanych i zrealizowanych w Polsce między 1962 a 1972 r. Prezentowano prace artystów najbardziej znanych i cenionych w Polsce, jak można przeczytać w jednej z recenzji:

[...] zaliczanych do światowej awangardy w tej dziedzinie twórczości, których nazwiska odnajdujemy w encyklopediach sztuki i których prace znajdują się w kolekcjach znanych muzeów polskich oraz poza granicami kraju.

Ekspozycja prezentuje wszystkie rodzaje tkanin popularnych obecnie w Polsce, począwszy od tkanin przeznaczonych na ściany, tradycyjnych, utrzymanych w klasycznych technikach, aż do śmiałych kompozycji przestrzennych. Do tych ostatnich należą m.in. wiązane tkaniny Wojciecha Sadleya i Marii Białas-Terakowskiej, zmienne formy tkackie Teresy Muszyńskiej, subtelne jak koronki „kolidie” Agnieszki Ruszczyskiej-Szafrańskiej.

Połowa eksponatów jest własnością autorów, reszta stanowi część kolekcji Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, jedyne w Polsce muzeum poświęcone wyłącznie tkactwu we wszystkich epokach i we wszystkich jego aspektach. Muzeum zajmuje się także popularyzacją współczesnej sztuki tkackiej. Zorganizowało już wiele wystaw tkaniny polskiej za granicą i tkaniny innych krajów w Polsce.

Założyciel i dyrektor tego muzeum, pani Krystyna Kondratiuk, jest komisarzem wystawy i autorem katalogu wydanego przez stronę francuską¹⁷⁵.

1973: „Moderne polsk kunst”: 21–31.05.1973: Charlottenborg, Kopenhaga, Dania; ...06.1973: Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Dania; wystawa polskiej sztuki współczesnej w ramach Polske dage i Danmark (Dni Polskich w Danii) pod patronatem polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki i duńskiego Ministerstwa Kultury (w osobie ministra kultury Nielsa Matthiasena).

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Włodzimierz Borowski, Jan Chwałczyk, Jan Dobkowski, Tadeusz Dominik, Wanda Gołkowska, Władysław Hasior, Zdzisław Jurkiewicz, Grzegorz Kowalski, Barbara Kozłowska, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Zbigniew Makarewicz, Adam Marczyński, Wiesław Markowski, Maria Michałowska, Juliusz Narzyński, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka, Janusz Przybylski, Jerzy Rosołowicz, Wojciech Sadley, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Mieczysław Strzelecki, Jan Świtka, Olgierd Truszyński, Ryszard Winiarski, Jan Ziemiński, Bronisław Kierzkowski, Stefan Krygier, Lech Kunka. W folderze zamieszczono m.in. teksty ministrów (z Polski Stanisław Wroński) i Aleksandra Wojciechowskiego, kilka czarno-białych reprodukcji (brak fotografii prac Sadleya i informacji, jakie dzieła zostały wystawione).

15.06–30.09.1973: 6^e Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des Beaux-Arts (Palais de Rumine, Place de la Riponne), Lozanna, Szwajcaria.

W katalogu podtytuł: *International Biennial of Tapestry Lausanne – USA*. Wystawa pokazana była w Lozannie, a następnie miała być przedstawiona w czterech miastach USA za pośrednictwem International Exhibitions Foundation z Waszyngtonu. Jak wynika z pisma sekretarza generalnego Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne Michela Thévoza do uczestników (z 4 września 1973 r., projekt okazał się jednak niemożliwy do realizacji), przewidziane było: 20.10–18.11.1973: The University of Texas at Austin, Austin; 25.01–23.02.1974: Cleveland Museum of Art, Cleveland; 15.03–15.04.1974: The Herbert F. Johnson Museum at Cornell University, Ithaca; 1.05–31.05.1974: Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus.

Uczestnicy Biennale: Magdalena Abakanowicz, Agam Ja'akow, Olga de Amaral, Beryl Anderson, Brunhild el Attar, Cerantola Marisa Bandiera, Marc Bankowsky, Anna-Eva Bergman, Madeleine Bosscher, Jagoda Buić, Lia Cook, Geneviève Dupeux, Keiko Fujioka, Elsi Giauque, Krijn Giezen, Daniel Graffin, Françoise Grossen, James Guitet, Hans Hartung, Eva Heer, Wilhelm Heer, Sheila Hicks, Loes van der Horst, Ritzi Jacobi, Peter Jacobi, Ronald King, Masakazu Kobayashi, Ung-No Lee, Fiona Mathison, Jean Messagier, Sabine Moreau, Bohdan Mrázek, Aurèlia Muñoz, Chihaya Nakagawa, Yôichi Onagui, Urszula Plewka-Schmidt, Debra E. Rapoport, Jean-Paul Riopelle, Wojciech Sadley, Michiko Sakuma, Akiko Sato, Moïk Schiele, Cynthia Schira, Herman Scholten, Kay Sekimachi, Barbara Shawcroft, Maria Simon, Sherri Smith, Marlise Staehelin, Antoni Starczewski, Janet Roush Taylor, Inge Vehle, Maryn i Song Varbanov, Riet Verkade, Susan Weitzman, Susan Wick, Sirpa Yarmolinsky, Claire Zeisler. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Tchnienie przestrzeni (Oddech w przestrzeni)*¹⁷⁶, 1973, technika własna, szal, drewno, 300 × 200 × 40 cm (czarno-biała reprodukcja w katalogu).

Jury Biennale wybrało 55 tkanin spośród prawie 600 zgłoszonych. W piśmie do Sadleya z 11 grudnia 1972 r. Michel Thévoz i Claude Ritschard przekazali wiadomość: „Jesteśmy szczęśliwi, że możemy Pana poinformować, iż Pana dzieło będzie wystawione na VI Biennale”.

Miłym potwierdzeniem uznania, jakim cieszyła się polska tkanina w tych latach, jest list Michela Thévoza z 18 maja 1973 r., w którym pisał: „Stało się zwyczajem Biennale, że wystawa przedstawiana jest następnie w kraju, który odgrywa wiodącą rolę w dziedzinie tkaniny. Zatem IV Biennale zostało przedstawione w Gobelins w Paryżu, a V Biennale w Warszawie”. Dalej Thévoz informował o projekcie pokazania lozańskej wystawy w czterech miastach USA.

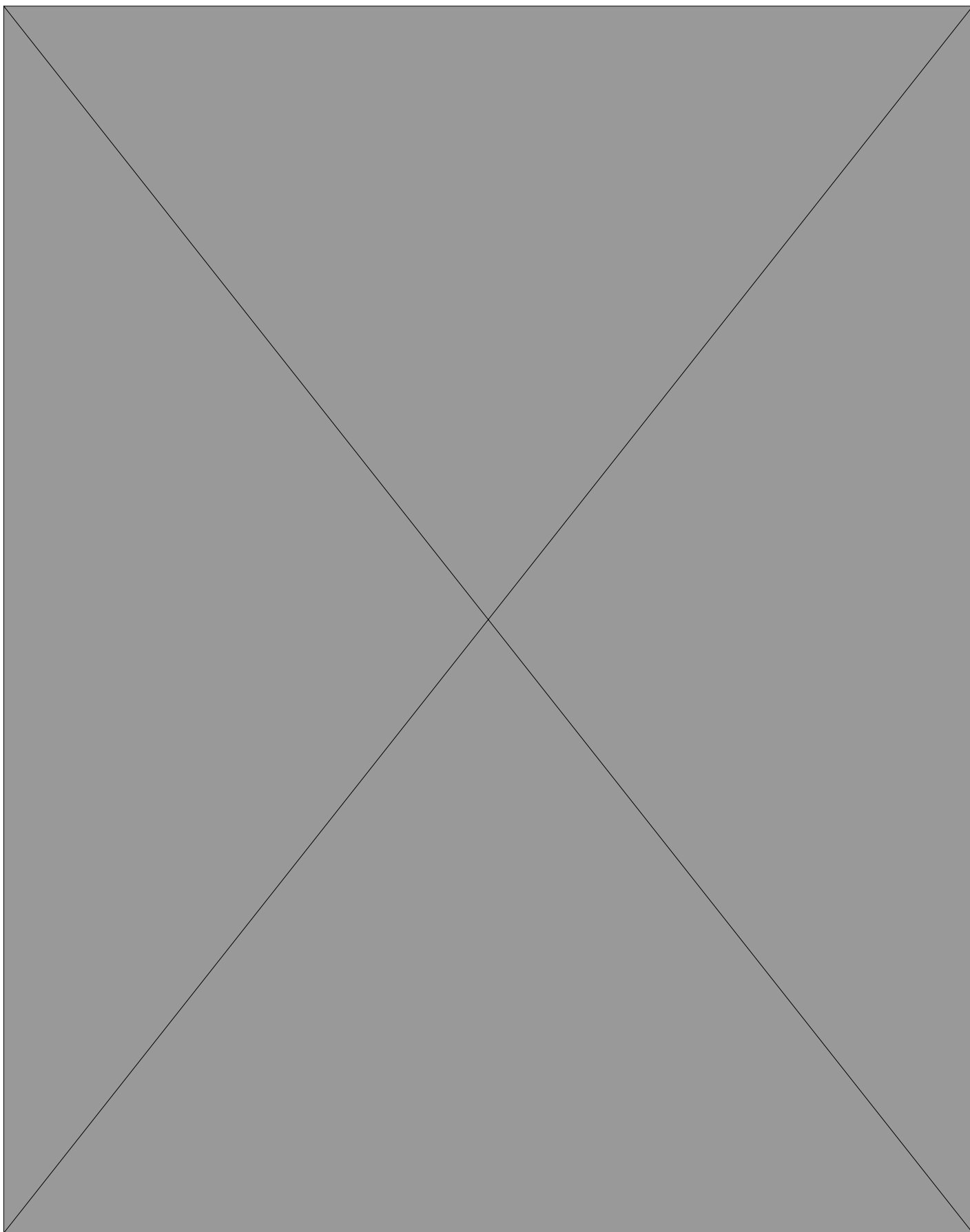
4 września 1973 r. Thévoz wystosował do artystów list, w którym powiadał: „Informowaliśmy o krokach podjętych w celu zaprezentowania VI Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Stanach Zjednoczonych. Wydawało się prawdopodobne, że zakończy się to powodzeniem. Niestety po dokładnym rozważeniu projekt okazał się niemożliwy do realizacji, głównie ze względu na rozmiary prac i ich złożoność techniczną”.

Miejsce polskiej tkaniny na tle światowej sytuacji w tej dziedzinie sztuki po VI Biennale próbowała określić Irena Huml:

[...] przestano używać pojęcia „polska szkoła tkaniny”. Jej zdobycze stały się własnością wspólną i zostały wykorzystane przez twórców różnych narodowości. Zatarła się więc odrębność tak dawniej czytelna. Nasza tkanina wsiąkła w głębie, używając ją własną inwencją i zaczęła nowy etap egzystencji, charakteryzujący się sytuacjami zmiennymi; pozostała w orbicie światowych dążeń, lecz już nie na pozycji tak wybitnej jak dotychczas¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Drugi wariant tytułu pracy pochodzi z pokwitowania wydanego 3.05.1973 r. przez Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych, które zajmowało się wysyłką prac do Lozanny.

¹⁷⁷ Irena Huml, *Współczesna tkanina...* s. 53.



79. *Tchnienie przestrzeni*, 1973

O udziale polskich artystów w VI Biennale Irena Huml pisała:

Mówiąc o udziale naszych artystów, wyjątkowo nielicznie tym razem reprezentowanych na Biennale, trzeba wymienić obok Magdaleny Abakanowicz, jeszcze trzy osoby: Urszulę Plewkę, Wojciecha Sadleya i Antoniego Starczewskiego. Ich prace wybrano spośród przeszło 40 zgłoszonych z Polski. [...] Tkanina Wojciecha Sadleya, pozostająca w kręgu jego kompozycji zwisowych, prezentowała świat splątanych sznurów i siatkowych prześwitów¹⁷⁸.

...07–...07.1973: „Artyści plastycy z kręgu «Cepelii». Wystawa ogólnopolska”, Zachęta, Warszawa; wystawa przygotowana przez ZPAP, Związek Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego Cepelia i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.

Komisarzem wystawy był Tadeusz Ostrzeszewicz. Pokazano pięć prac Sadleya: *Ryba granatowa*, gobelin, 75 × 102 cm, wyk. spółdzielnia Wanda, tkacz Zając; *Ryba czerwona*, gobelin, 75 × 102 cm, wyk. jw.; *Ryba brązowa*, gobelin, 75 × 102 cm, wyk. jw.; *Ryba czarna*, gobelin, 75 × 102 cm, wyk. jw.; *Kopernik*, gobelin, 250 × 330 cm, wyk. spółdzielnia Wanda, tkacz J. Namysłowski. W katalogu wystawy zamieszczono m.in. wstęp napisany przez prezesa Cepelii Tadeusza Więckowskiego oraz drugi – autorstwa Ireny Huml, a także czarno-białą reprodukcję gobelinu *Ryba brązowa*.

Komisja Nagród powołana przez Cepelię i ZPAP przyznała dyplomy uznania oraz dokonała podziału nagród i medali pamiątkowych. Honorowe nagrody specjalne otrzymali m.in.: „Maria Bujakowa – autorka znakomitych gobelinów-haftów, współtwórcza współczesnej tkaniny artystycznej, wieloletnia dyrektorka szkoły tkackiej w Zakopanem, wychowawca wielu pokoleń tkaczek [...] Czesław Knothe – współzałożyciel Sp-ni «Ład», wybitny projektant mebla współczesnego, wieloletni profesor ASP w Warszawie [...] Anna Śledziwska – wybitny twórca indywidualnej tkaniny żakardowej, wieloletni profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wychowawca wielu artystów”¹⁷⁹. Za najlepsze prace eksponowane na wystawie zostały przyznane medale, dyplomy, nagrody pieniężne i wyróżnienia. Nagrody pieniężne ufundowało Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Związek Spółdzielczości Pracy i Cepelia, poza tym nagrody rzeczowe przekazało Ministerstwo Handlu Zagranicznego. Za najlepsze prace w dyscyplinie tkactwa przyznano następujące nagrody: „Nagrody I (pierwsze): 1. Barbara Falkowska – za pracę indywidualną – gobelin *Amonity*; 2. Maria Janowska – za kilimy wyk. w Sp-niach «Wanda» i «Koronka» [...]; 4. Jolanta Owidzka – za kolekcję dywanów i gobelinów wykonanych w Sp-ni «Pilsko» [...]; 6. Wojciech Sadley – za kolekcję gobelinów wyk. w Sp-ni «Wanda»”.

1.09–28.10.1973: „Anti-Tapisserien. Textile Strukturen von Wojciech Sadley”, Museum Bellerive, Zurych (Höschgasse 3), Szwajcaria; wystawa indywidualna.

Wystawiono: 1. *Oświęcim*, 1962, 238 × 540, gobelin, wełna, len, 238 × 540 cm; 2. *Ikar I*, 1962, gobelin, wełna, len, 200 × 300 cm; 3. *Ikar*, 1963, technika własna, len, bawełna, 250 × 150 cm; 4. *Ikar*, 1964, technika własna, sizal, len, szkło, drewno, 300 × 200 cm; 5. *Infantka (Infanta)*, 1964, technika własna, len, metal, 300 × 70 cm; 6. *Ikar*, 1965, technika własna, len, konopie, bawełna, drewno, 300 × 200 cm; 7. *Nocny lot*, 1965, technika własna, sizal, skóra, drewno, blacha, 300 × 200 cm; 8. *Salome* 1966, technika własna, len, metal, 250 × 100 cm, 9. *Infant*, 1967, technika własna, bawełna, konopie, drewno, 250 × 100; 10. *Seans spirytystyczny*, 1968, technika własna, len, drewno, 300 × 150 cm; 11. *Ona I*, 1969, technika własna, sizal, 350 × 80 cm;

¹⁷⁸ Eadem, *Polska sztuka stosowana...*, s. 233.

¹⁷⁹ Tadeusz Więckowski, *Współczesna sztuka użytkowa w Polsce*, w: katalog wystawy „Artyści plastycy z kręgu «Cepelii»”, Warszawa 1973, s. 8.

12. *Inicjacja*, 1969, technika własna, sizal, drewno, 400 × 200 cm; 13. *Niebieskie włosy*, 1969, technika własna, wełna, len, 300 × 200 cm; 14. *Czerwony anioł*, 1969, technika własna, sizal, drewno, 300 × 150 cm; 15. *Ona II*, 1969, technika własna, sizal, 250 × 100 cm; 16. *Ona III*, 1970, technika własna, sizal, 300 × 60 cm; 17. *Czarna noc*, 1970, technika własna, sizal, drewno, 300 × 100 cm; 18. *On I*, 1970, technika własna, sizal, drewno, 300 × 100 cm; 19. *Peruka*, 1970, technika własna, sizal, 250 × 50 cm; 20. *On II*, 1971, technika własna, sizal, drewno, 350 × 150 cm; 21. *Ikar*, 1972, technika własna, sizal, 500 × 200 cm; 22. *Kompozycja*, 1972, technika własna, sizal, 300 × 150 cm; 23. *Trio*, 1973, trzy kompozycje, technika własna, sizal, 250 × 50 cm; 24. *Sidla II*, 1968, kolaż, 150 × 100 cm; 25. *Matnia*, 1969, kolaż, 100 × 150 cm; 26. rysunki (trzydzieści sztuk), gwasze, 1960–1973¹⁸⁰. Katalogi przygotowano w dwóch wersjach językowych: niemieckiej i francuskiej; w katalogu znalazł się tekst Eriki Billeter z 1971 r., a na zaproszeniu na wernisaż monochromatyczna reprodukcja pracy *On II*, 1971.

Erikę Billeter z Museum Bellerive Sadley poznał w Czechosłowacji w 1968 r., kiedy jego prace miały być prezentowane na wystawie w Pradze. W naszej rozmowie artysta wspominał, że Erika Billeter zapraszała go wtedy do Szwajcarii, żeby tam został na stałe, ale nie przyjął tego zaproszenia ze względu na rodzinę w Polsce. W tym czasie miała urodzić się córka Sadleya, Kinga.

Artysta zbyt późno dostał paszport i nie udało mu się przyjechać na otwarcie wystawy w Museum Bellerive. Muzeum to zakupiło jego pracę *Niebieskie włosy*. Dwie inne kompozycje: *Ona II* i *Seans spirytystyczny*, zostały zakupione przez dwóch kolekcjonerów z Zurychu.

Recenzję z wystawy w Museum Bellerive zamieścił m.in. „Neue Zürcher Zeitung”¹⁸¹ (tekst podpisany: U.I.). W archiwum Sadleya znajduje się maszynopis tłumaczenia (brak nazwiska tłumacza), w którym pisano:

Polski artysta, twórca tkanin, dał się poznać w Szwajcarii poprzez swój udział na Biennale w Lozannie. W 1962 wystawił on tam tkaninę *Oświęcim* – kompozycję w stylu Lurçata, pomyślaną jako kolorowa osnowa ściany, zaprojektowaną przez artystę i wykonaną zgodnie z projektem na kartonie przez tkaczy. Wydzwięk tonów czerwieni i szarości – Sadley studiował początkowo muzykę – jest w tym dziele tak sugestywny, że jego płaszczyzny wydają się plastycznie odrywać od powierzchni.

Od tego czasu Sadley zaczął uprawiać sztukę włókienniczą już samodzielnie – nie tak radykalnie jak jego krajanka Abakanowicz, ponieważ dzieła Sadleya wymagają jeszcze ściany jako tła i kontrastu. Jednak dla urzeczywistnienia twórczej idei nie używa on już tkaniny, lecz sieci z bawełny, lnu i konopi. Wiązanie sieci obrysowuje formę powstającego dzieła, pobudza jednak także i wyobraźnię widza. Sieć – czasem podstępnie rozwieszona, czasem jako płaszcz, czasem jak całun, skóra ubitego zwierza – nie trzeba [jej] wiele, aby [mogła] przyjąć jakąś postać: kilka drewnianych kul, kamienie, płyty metalowe. Z tego podręcznego materiału powstają: *Infanci*, *Salome*, *Szaty króla* (1964/1966). Są to dzieła, które przy właściwym zawieszeniu zaczynają grać, a przy zdejmowaniu załamują się, składając jak marionetki.

Po tej poetyckiej fazie zaczął Sadley materializować swoimi sieciami sytuacje. *Seans spirytystyczny* (1968), czerwono-pomarańczowo-czarny, obciążony jak gdyby trującymi jagodami w prawie pajęcznej sieci – jest tego typowym przykładem. Słusznie podkreśla Erika Billeter w swej przedmowie do katalogu, że obiekty Sadleya nie są dekoracyjne. Jak gdyby bojąc się tego zarzutu, artysta zwrócił się od prawie czterech lat w kierunku delikatnego włókna sisalowego i mieszając je z drewnem, tka z tego materiału nieokreślone kompozycje. Tak bardzo występuje on przeciwko pojęciom: uroczysty, teatralny, przynoszący radość życia, że nawet wystawie dał tytuł „Anty-tkaniny”¹⁸² i w najnowszych dziełach wraca do kosmykowatych, jakby skołtunionych początków prabytu. W tej sisalowej, mieszanej technice powstają warianty do tematu „Ona” (mniej pramatka, a raczej mitologiczna parka kobiecości) oraz „On” w lwio-wymiarowej pełni. To potężne fetysze z kuli i wiązek nici. Właśnie ukończone dzieło powiesił artysta pomiędzy drzewami i sfotografował dla katalogu. Zwisają tam w dół jak sploty warkoczy, jak zaklęcia. Wystawa jest dobrze urządzona. To, że naprzeciw „Anty-tkanin” (większość z nich jest w posiadaniu

¹⁸⁰ W archiwum Sadleya znajduje się odręczny, sporządzony przez artystę spis prac wybranych na tę wystawę.

¹⁸¹ 1973, nr 251 (z 14.09), s. 49.

¹⁸² Jako pierwsza w odniesieniu do prac Sadleya określenia „antytkanina” użyła Irena Huml; zob. *eadem*, *Anty-tkanina*, „Współczesność” 1967, nr 17 (z 16–29.08).

artyści) powieszono dywan *Oświęcim*, wypożyczony z Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, daje twórczości Sadleya odpowiednią przeciwwagę. Rysunki i szkice ilustrują powstawanie struktur tkackich, w których nowoczesna forma łączy się z ponadczasowym odczuciem.

Sukcesy polskich artystów odnotowywała w tym czasie także polska prasa. Krakowskie „Życie Literackie” donosiło:

Polska sztuka współczesna trafia do europejskich i światowych zbiorów muzealnych. Tylko w ub.r. m.in. Muzeum m. Paryża zakupiło obrazy polskie, muzeum w Zurychu gobeliny Sadleya, muzeum w Malmö – wiele grafik, galeria Schwarz w Mediolanie dokonała zakupów za ponad 80 tys. dolarów, a firma Tokuma w Japonii nabyła obrazy, grafiki i gobeliny¹⁸³.

1973: wystawa indywidualna, galeria UT, Ulm, RFN.

24.11–8.12.1973: „Polnische Wandteppiche und Räumliche Texturen”, Städtische Kunsthalle, Mannheim, wystawa współczesnej tkaniny polskiej, odbywająca się w ramach prezentacji polskiej sztuki współczesnej w Mannheim „Polnische Kunst 1973”, Teppichhaus Engelhardt, Mannheim, RFN.

Wystawiono trzy prace Sadleya: *Hara-kiri*, 300 × 90 cm; *Sutra*, 450 × 100 cm; *Ornat*, 350 × 75 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Hara-kiri*.

1973: „Polnische Kunst. Malerei und Plastik aus Polen”, Dortmund Museum, Dortmund, RFN.

1973–1974: wystawa tkaniny, Jacques Baruch Gallery, Chicago, USA.

19.01–...1974: „Muzeum Historii Włókiennictwa w XXX-leciu PRL”, Muzeum Historii Włókiennictwa, Łódź.

...02.1974: 8 Salon Lutowy, Galeria BWA, Zakopane; wystawa zbiorowa.

15.03–28.04.1974: „Faden – Fantasien. Moderne Textilkunst aus der Sammlung”, Museum Bellerive, Zurych (Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich, Höschgasse 3), Szwajcaria.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Anni Albers, Olga de Amaral, Jagoda Buić, Le Corbusier, Sonia Delaunay, Elsi Giauque, Françoise Grossen, Sheila Hicks, Ernst Ludwig Kirchner, Luba Krejčí, Urszula Plewka-Schmidt, Wojciech Sadley, Moïk Schiele, Liselotte Siegfried, Gunta Stadler-Stölzl, Marlise Stachelin, Sophie Taeuber-Arp, Lenore Tawney, Victor Vasarely, Krystyna Wojtyna-Drouet, Claire Zeisler.

9.04–7.05.1974: „Wojciech Sadley. Fiber, Paint and Canvas”, Arras Gallery, Nowy Jork (29 West 57th Street), USA; wystawa indywidualna; Great Neck Library, Long Island, Nowy Jork, USA; Pickard Art Gallery, Oklahoma City, USA (dwie kolejne wystawy, zorganizowane za pośrednictwem Arras Gallery).

Wystawione prace: *Latawiec*, 1969, technika własna, 600 × 150 cm; *Inicjacja*, 1969, technika własna, 400 × 200 cm; *Peruka*, 1970, technika własna, 250 × 50 cm; *On I*, 1970, technika własna, 300 × 100 cm; *Ona IV*, 1970, technika własna, 350 × 90 cm; *Sutra*, 1970, technika własna,

¹⁸³ „Życie Literackie” 1974, nr 32 (z 11.08), s. 15.

500 × 40 × 50 cm; *Spodnie* („×1” – dopisek artysty), 1970, 250 × 100 cm; *Spodnie* („×2” – dopisek artysty), 1970, technika własna, 200 × 50 cm; *Ajax*, 1970, technika własna, 250 × 100 cm; *Ona III*, 1970, technika własna, 300 × 60 cm; *On II*, 1971, technika własna, 350 × 150 cm; *Fioletowa struktura*, 1971, technika własna, 500 × 100 cm; *Ikar*, 1971, technika własna, 600 × 200 cm; *Kompozycja*, 1972, technika własna, 300 × 150 cm; *Tren II*, 1972, kolaż, 80 × 60 cm; *Epigram*, 1972, kolaż, 80 × 60 cm; *Peruka III*, 1973, technika własna, 250 × 50 cm; *Trio*, 1973, technika własna, 250 × 50 cm; *Tantos*, 1973, technika własna, 250 × 100 cm; *Hypnos*, 1973, technika własna, 250 × 100 cm; *Tchnienie przestrzeni*, 1973, technika własna, 300 × 200 cm; *Szkice koncepcyjne*, 1973, gwasz, 100 × 50 cm; *Tren II*, 1973, kolaż, 80 × 60 cm; *Niebieska noc*, 1973, kolaż, 70 × 50 cm; *Peruka I*, 1973, technika własna, 250 × 50 cm; *Peruka II*, 1973, technika własna, 250 × 50 cm; *Tatuaż*, kolaż; *Trio*, 1974, technika własna, 350 × 40 cm; *Figura I*, 1974, technika własna, 20 × 20 × 20 cm; *Figura II*, 1974, technika własna, 20 × 20 × 20 cm; *Figura III*, 1974, technika własna, 20 × 20 × 20 cm; *Figura IV*, 1974, technika własna, 20 × 20 × 20 cm; *Tren I*, 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Epitafium I*, 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Figura* („×1” – dopisek artysty), 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Tren II*, 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Figura* („×2” – dopisek artysty), 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Tren III*, 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Epitafium II*, 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Tren IV*, 1974, kolaż, 70 × 50 cm; *Szkice koncepcyjne*, 1974¹⁸⁴.

Wystawa w Arras Gallery zapowiadana była przez zaproszenie w formie dużej karty pocztowej, na którym z jednej strony zamieszczona została wielobarwna reprodukcja jednej z prac, z drugiej zaś znalazły się informacje o czasie trwania wystawy oraz krótki tekst o Sadleyu.

Osobno wydrukowany został tekst dotyczący wystawy, opatrzony logo Arras Gallery. Do tekstu tego dołączono kalendarium (studia, nagrody, wystawy indywidualne i wybrane wystawy zbiorowe), w którym znalazła się m.in. błędna informacja o Nagrodzie Specjalnej, którą Sadley jakoby dostał przy okazji wystawy w National Museum w Sztokholmie w 1970 r. W rozmowie ze mną Sadley powiedział, że takiej nagrody nie otrzymał.

1974: IV Międzynarodowe Triennale Rysunku, Muzeum Architektury, Wrocław.

1974: „Polská tapiserie 1945–1974”: 9.08–...09.1974: Jindřichův Hradec; ...10–...11.1974: Výstavní síň ÚLUV (Národní Třída 36), Praga, Czechosłowacja; wystawa z okazji Dni Kultury Polskiej w CSSR na 30-lecie PRL.

Komisarzem wystawy i autorką wstępu do katalogu była Krystyna Kondratiuk. Uczestnicy (m.in.): Magdalena Abakanowicz, Maria Bujakowa, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska, Helena i Stefan Gałkowsy, Władysław Hasior, Ada Kierzkowska, Maria Łaszkiwicz, Józef Łukomski, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka-Schmidt, Eleonora Plutyńska, Anna Śledziwska, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano trzy prace Sadleya: *Ptak*, gobelin, 198 × 150 cm; *Missa abstracta*, technika własna, 300 × 200 cm (te dwie prace bez dat, ale w dziale „Lata 60.”); *Struktura fioletowa*, kompozycja przestrzenna, wys. 500 cm (w dziale „Lata 70.”). W katalogu zamieszczono reprodukcje dzieł *Ptak* i *Fioletowa struktura*.

22.10–12.11.1974: „Současná Polská Tapiserie. Maria Chojnacka, Maria Łaszkiwicz, Wojciech Sadley a další”, Galerie Art Centrum Praha, Praga, Czechosłowacja.

Pokazano osiemnaście prac Sadleya: *Trio II*, 1974, technika własna, sizal, 250 × 60 × 20 cm; *Trio II* (druga część tryptyku), 1974, technika własna, sizal, 250 × 60 × 30 cm; *Trio III*

¹⁸⁴ Informacje na podstawie odręcznego spisu sporządzonego przez Wojciecha Sadleya. Rękopis znajduje się w archiwum artysty.

(trzecia część tryptyku), 1974, technika własna, sizal, 250 × 40 × 30 cm; *Peruka IV*, 1974, technika własna, sizal, 150 × 60 cm; *Nocny lot*, 1965, technika własna, sizal, skóra, drewno, blaszki, 300 × 200 cm; *On I*, 1970, technika własna, sizal, drewno, 300 × 100 cm; *Zuzanna*, 1966, technika własna, len, sizal, futro, blaszki, 250 × 100 cm; *Samson*, 1967, technika własna, len, 250 × 100 cm; *Niebieska noc*, 1973, kolaż, papier p. (?), len, 70 × 50 cm; *Tatuaż*, 1973, kolaż, papier, bawełna, gaza, 70 × 50 cm; *Epitafium*, 1974, kolaż, papier, płótno, len, bawełna, 75 × 50 cm; *Epitafium*, 1974, kolaż, papier, jedwab, len, bawełna, 75 × 50 cm; *Tren*, 1974, kolaż, papier p., len, 75 × 50 cm; *Tren*, 1974, kolaż, papier p., len, jedwab, 70 × 50 cm; *Tren*, 1974, kolaż, papier, jedwab, 70 × 50 cm; *Figura*, 1974, kolaż, papier, bawełna, juta, 70 × 50 cm; *Figura*, 1974, kolaż, papier, płótno, len, 70 × 50 cm; *Figura*, 1974, kolaż, papier p., bawełna, 70 × 50 cm¹⁸⁵. W katalogu zamieszczono noty biograficzne i czarno-białe fotografie prac Marii Chojnackiej i Marii Łaskiewicz (brak fotografii prac Sadleya).

5–29.11.1974: First International Exhibition of Miniature Textiles, British Crafts Centre, Londyn, Wielka Brytania (w 1975 r. w Zurychu i Lozannie, Szwajcaria).

Pokazano cztery prace Sadleya: *Figura I*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 20 cm; *Figura II*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 10 cm; *Figura III*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 10 cm; *Figura IV*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 20 cm.

Przyczyną wzrostu zainteresowania tkacką miniaturą poszukiwała m.in. Irena Huml, pisząc:

Współpartnerstwo tkaniny z architekturą wnętrza, niezależnie od jego charakteru stylowego i przeznaczenia, polegało na tworzeniu atmosfery, wprowadzaniu widza w stan kontemplacji lub przynajmniej zatrzymania chwilowo uwagi na obiekcie działającym poza warstwą znaczeniową fakturą, kolorem, kompozycją i najczęściej dużą skalą. Było to zgodne z tendencją dynamicznej, młodej tkaniny, która pragnęła wyróżnić się także formatem i stosować świadomie praktykę operowania żywiołem materii. Rozrastanie się wokół ścian, anektowanie przestrzeni przez konstrukcje z barwnego lub naturalnego włókna eksponującego walory strukturalne należało do działań awangardowych, odkrywczych.

Ten monumentalizm zrodził reakcję. Nastąpiła ona w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Odczytała ją można było jako protest wobec gigantomanii nie tylko gobelinowych płaszczyzn, usankcjonowanej wiekową tradycją, ale także wobec potężnych struktur przestrzennych, często dramatycznych, tworzonych z pasją przez współczesnych. Tkaniny i tkane obiekty, jakby porażone, zaczęły się gwałtownie kurczyć. Wraz z minimalizowaniem wymiarów wyostriła się precyzja koncepcji i wykonania. Na arenę życia sztuki tkaniny wkraczała współczesna miniatura. Jej koneksje z przeszłością były równie bezsporne jak innych gatunków tkaniny. Za antenatów miała niezrównane tkaniny koptyjskie czy peruwiańskie. Aktualnie zamierzała jednak poszukiwać nowych dróg.

Pierwszą międzynarodową imprezą była Wystawa Tkackich Miniatur (oryginalny tytuł – International Exhibition of Miniature Textiles), otwarta w 1974 roku w Londynie. Rozpocynała ona wystawy cykliczne w odstępach dwuletnich, urządzone wymiennie z lozańskim Biennale. Inaugurujący pokaz po zamknięciu w Londynie powtórzono w Zurychu, a następnie w Lozannie, jako imprezę towarzyszącą 7. Biennale 1975 roku, a później jeszcze w Nowym Jorku¹⁸⁶.

1974: Great Neck Library, Long Island, USA; Pickard Art Gallery, Oklahoma City, USA.

1974: wystawa Cepelii, Toronto, Kanada; wystawa zbiorowa; wśród uczestników m.in. Wojciech Sadley i Magdalena Abakanowicz.

¹⁸⁵ Informacje o wystawionych pracach na podstawie pokwitowań tymczasowych wystawionych przez Desę oraz na podstawie odrębnego spisu prac pokazanych na tej wystawie, sporządzonego przez Wojciecha Sadleya (w archiwum artysty).

¹⁸⁶ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 55.

1975: First International Exhibition of Miniature Textiles: ...03–...03.1975: Bellerive Museum, Zurych, Szwajcaria; ...05–...06.1975: Musée des Arts Décoratifs, Lozanna, Szwajcaria.

Pokazano trzy prace Sadleya: *Figura I*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 20 cm; *Figura II*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 10 cm; *Figura III*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 10 cm.

Michael Sellers z British Crafts Centre pisał 29 listopada 1974 r. do Sadleya, pytając artystę o wyrażenie zgody na udział w tych wystawach: „W rezultacie znacznego zainteresowania i entuzjazmu wokół Pierwszej Międzynarodowej Wystawy Miniatur Tkackich planujemy razem z wystawcami pojechać z Wystawą do następujących miejsc: Zurychu, Paryża, Lozanny, Nowego Jorku i może także Australii¹⁸⁷. Z British Crafts Centre przyszła do Sadleya także wiadomość o zakupie kompozycji *Figura IV*, choć – jak wynika z listu artysty do British Crafts Centre z 14 marca 1976 r. – twórca jeszcze po dwóch latach nie otrzymał pieniędzy za sprzedaną pracę. Z listu Jill Higgins z British Crafts Centre (z 23 marca 1976 r.) dowiadujemy się, że *Figura IV* została sprzedana po wystawie w Londynie w listopadzie 1974 r.

6–28.03.1975: „Tapestry, Drawing, Collage (Courtesy of Arras Gallery, NYC)”, The New Gallery, Schacht Fine Arts Center, Russell Sage College, Troy, USA.

Uczestnicy: Josep Grau-Garriga, Norman Laliberté, Tadek Beutlich, Teresa Muszyńska, Wojciech Sadley, Janina Tworek-Pierzgalska. Wystawie towarzyszyła ulotka na sztywnym papierze z czarno-białą reprodukcją pracy Josepa Graua-Garrigi i nazwiskami artystów, biorących udział w tej wystawie¹⁸⁸.

1.10–1.11.1975: First International Exhibition of Miniature Textiles, Artweave Textile Gallery, Nowy Jork (924 Madison Avenue at 73rd Street), USA.

Pokazano cztery prace Sadleya: *Figura I*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 20 cm; *Figura II*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 10 cm; *Figura III*, technika własna, złota nić, 20 × 20 × 10 cm; *Figura V*, technika własna (praca dosłana po sprzedaży w Londynie kompozycji *Figura IV*).

1975: Ann Randall Art Show, Hartford, USA.

1975: wystawa indywidualna, Philbrook Art Center, Tulsa, USA.

1975–1976: „Textile Objekte”, Kunstgewerbemuseum, Berlin Zachodni, RFN; 7.11.1975–11.01.1976: Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus, Kolonia (Rheingasse 8–12), RFN; wystawa zbiorowa tkaniny.

26.06–...1975: „Tkaniny i gwasze”, Salon Wystawowy BWA, Białystok (ul. Mickiewicza 2); wystawa indywidualna.

Wystawiono dwadzieścia tkanin, trzydzieści gwaszy i rysunków. W katalogu zamieszczono notę biograficzną i pięć czarno-białych reprodukcji bez podpisów; pod notą biograficzną znalazła się krótka wypowiedź Sadleya:

Interesują mnie treści i formy formy związane z człowiekiem i jego otoczeniem wymiernym i niewymiernym, z jego odwiecznymi tęsknotami i pragnieniami, które towarzyszą mu przez całe życie.

¹⁸⁷ Ostatecznie wystawa odwiedziła Zurych, Lozannę i Nowy Jork.

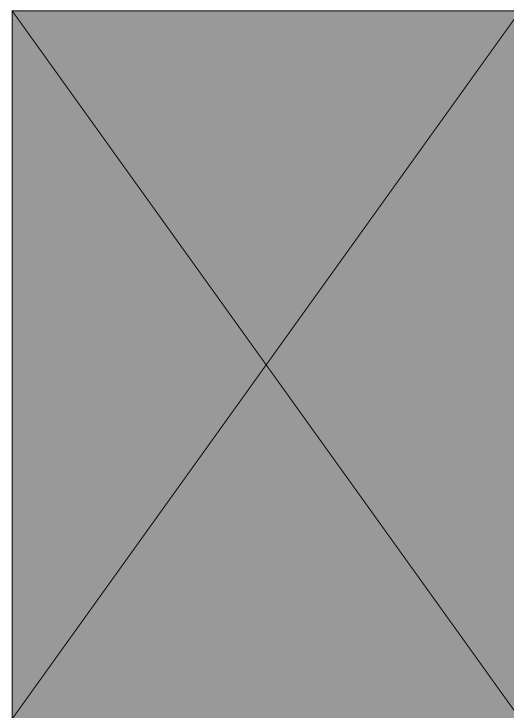
¹⁸⁸ Imię Sadleya zostało wydrukowane z błędem: „Wojiech”.

Wychodzę od natury i ona pobudza moją wyobraźnię.
Interesuje mnie konstrukcja i jej współzależność z szyfrem znaku
i koloru.

Równoległe z wystawą Sadleya otwarta została w białostockim BWA wystawa Alfreda Lenicy. „Gazeta Białostocka” donosiła:

W nowo otwartej galerii BWA przy ul. Mickiewicza odbył się 26 bm. podwójny wernisaz wystaw, których ranga zdaje się potwierdzać ożywienie białostockiego wystawiennictwa. Wystawiają: Alfred Lenica i Wojciech Sadley – przy czym świetnym nazwiskom towarzyszy ekspozycja prac rzeczywiście reprezentujących zarówno twórców, jak i kawał historii polskiej sztuki współczesnej. Alfred Lenica przygotował [...] wystawę o charakterze retrospektywnym, eksponując ponad 30 prac, wśród których znalazły się wczesne prace obok ubiegłorocznych płócien z podróży malarza na Kubę.

Wojciech Sadley eksponuje 20 tkanin oraz 30 gwaszy i kolorowych rysunków¹⁸⁹.



80. *Peruka*, szkic kompozycji

15–30.10.1975: Exhibition of Tapestry, Polish Cultural Institute (Instytut Kultury Polskiej), Londyn (16, Devonshire Street), Wielka Brytania; Instytut Kultury Polskiej, Sztokholm, Szwecja; Instytut Kultury Polskiej, Wiedeń, Austria.

W Londynie wystawiono dwie prace Sadleya: *Nocny lot*, 1965, technika własna, 250 × 200 cm, *Infantka*, 1969, technika własna, 250 × 100 cm.

1975: „Polska tkanina współczesna”, Bratysława, Czechosłowacja.

1975: „Textiles d’aujourd’hui en Pologne. Festival d’Anjou”, Abbaye de Fontevraud, Francja.

1975: „Tapestries from Poland – Tapisseries de Pologne. Les œuvres du XVIII siècle á nos jour”, Mount Saint Vincent University Art Gallery, Halifax, Kanada; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Kanada.

...06.1975: „Art 6’75 Basel”, Bazylea, Szwajcaria; wystawa zbiorowa.

Stoisko Desy: Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Zbigniew Makowski, Roman Opalka, Wojciech Sadley, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Barbarossa*, technika własna, sizal, 250 × 100¹⁹⁰.

1975: realizacja płaskorzeźby ze skóry dla hotelu Holiday Inn w Krakowie; kompozycja o wymiarach 4 × 6 m¹⁹¹.

¹⁸⁹ [inc. *W nowo otwartej galerii BWA...*], „Gazeta Białostocka” 1975, nr 144 (z 27–29.06), s. 6.

¹⁹⁰ Informacja z pokwitowania tymczasowego dla Desy, 23.05.1975 (w archiwum artysty).

¹⁹¹ Informacja o wymiarach kompozycji pochodzi z listu Wojciecha Sadleya do Fundacji im. Batorego, 11.10.1993 (w archiwum artysty).

1975–1976: „Polnische Gegenwartskunst”; 21.08–7.09.1975: Kunsthaus, Hamburg, RFN; 14.09–26.10.1975: Kunstverein, Hanower, RFN; 17.12.1975–18.01.1976: Kunstverein, Stuttgart, RFN; zbiorowa wystawa polskiej sztuki współczesnej, zorganizowana przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Na wystawie została pokazana polska sztuka współczesna: malarstwo, grafika oraz „inne formy plastyczne”. Uczestnicy: Jan Berdyszak, Władysław Hasior, Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski i inni. Wśród twórców tkanin znaleźli się m.in.: Krystyna Arska-Perepłyś, Zofia Butrymowicz, Maria Chojnacka, Urszula Plewka-Schmidt, Wojciech Sadley, Janina Two-rek-Pierzgalska. Na wystawach eksponowanych było pięć tkanin Sadleya: *Ikar I*, 1963, gobelin, 250 × 146 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie; *Ikar II*, 1964, gobelin, 300 × 200 cm; *Świt*, 1964, gobelin, 250 × 390 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie; *Sutra*, 1970, technika własna, 500 × 40 × 50 cm; *Struktura fioletowa*, technika własna, 500 × 135 cm, wł. Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi. W katalogu zamieszczono reprodukcje trzech prac Sadleya: *Sutra*, *Fioletowa struktura* i *Ikar I*. Prace Sadleya znalazły się w dziale poświęconym tkaninie i wzornictwu – w katalogu w części: *Tkaniny, wzornictwo, medalierstwo, plakaty*. Wstęp do tej części katalogu napisała Barbara Baworowska. W katalogu tym podano także wstęp Mariusza Hermansdorfera i notki biograficzne. Z listu dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu dr. Leszka Itmana do Wojciecha Sadleya z 13 listopada 1975 r. możemy dowiedzieć się, że wystawa – organizowana początkowo dla Hamburga i Hanoweru – przedłużona została jeszcze o ekspozycję w Kunstverein Stuttgart. Itman pisał do Sadleya: „Szanowny Panie, uprzejmie informujemy, że eksponowana w Hamburgu i Hanowerze wystawa polskiej sztuki współczesnej znajduje się nadal na terenie Republiki Federalnej Niemiec. Spotkała się ona z dużym zainteresowaniem i w związku z tym będzie dodatkowo eksponowana w Kunstverein Stuttgart w terminie od 17 grudnia 1975 roku do 18 stycznia 1976 roku”.

1976: wystawa polskiej sztuki współczesnej, Ośrodek Sztuki BWA, Wrocław (ul. Świdnicka 41).

Pokazano pracę Sadleya pt. *Inicjacja*.

Dyrektor Ośrodka Sztuki BWA we Wrocławiu Maria Berny pisała w liście do Sadleya 25 maja 1976 r.:

Stało nam się wielkie nieszczęście, a mianowicie uległa zniszczeniu jedna z Pana tkanin.

W czasie trwania ekspozycji, ponieważ chcieliśmy doświetlić wystawę, spawacze przymocowali nam dodatkowy reflektor, zaprószyli ogień i tkanina spłonęła.

Natychmiast zdemontowaliśmy wystawę. Prace leżą spakowane w workach, dokumentację zrobiliśmy i łącznie z pracami prześlemy ją Panu.

Nie jestem w stanie wyrazić, jak bardzo czuję się winna. Rozumiem przecież, że nie można zapłacić za to, że dzieło przestaje istnieć, że nikt go już nie zobaczy.

Wierzę jednak, że zrozumie Pan nas i nie będzie miał do nas zbyt wielkich pretensji.

Raz jeszcze proszę o wybaczenie i mam nadzieję, że w końcu uda mi się uzyskać połączenie telefoniczne z Panem i wtedy omówimy szczegóły dotyczące rozliczeń i transportu prac.

Po latach, w rozmowie ze mną, artysta wspominał, że na wystawie była tylko jedna jego praca – *Inicjacja*, o której spłonięciu pisze Maria Berny w cytowanym liście. Zachował się jednak w archiwum Sadleya rysunek, na którym artysta naszkicował zarysy osiemnastu prac planowanych do wystawienia we wrocławskim BWA (jak wynikało z koperty, w której znajdował się rysunek).

1976: publikacja w wydawnictwie Interpress albumu fotograficznego Jana Styczyńskiego pt. *Twórca i dzieło, którego jednym z bohaterów jest Wojciech Sadley*.

W opatrzonym datą 3 listopada 1972 r. (!) liście od redaktora naczelnego wydawnictwa Interpress Michała Sadowskiego do Wojciecha Sadleya czytamy:

Wydawnictwo Interpress uprzejmie informuje, że p. Jan Styczyński przygotowuje album fotograficzny pod roboczym tytułem *Twórca i dzieło*.

Celem albumu jest pokazanie osiągnięć współczesnej sztuki polskiej, jej różnych form i kierunków. Dzieło sztuki chce autor pokazać poprzez osobowość twórcy. Tak więc poza ekspozycjami dzieł – pokazany zostanie sam twórca, otoczenie, w którym żyje i pracuje. Pozwoli to zbliżyć twórcę do odbiorcy i ukazać klimat, w którym dzieło powstaje.

Na kilku kolumnach poświęconych jednemu twórcy, obok fotografii czarno-białych i kolorowych, znajdzie się notka biograficzna, wypowiedź twórcy na temat jego artystycznych założeń oraz krótkie fragmenty recenzji z prasy krajowej i zagranicznej.

Album, tłumaczony na języki obce i przeznaczony przede wszystkim dla czytelnika zagranicznego, otrzyma wyjątkowo staranną szatę edytorską, aby mógł z powodzeniem spełniać rolę „wizytówki” sztuki polskiej za granicą.

W albumie o takim charakterze autor ma zamiar zaprezentować m.in. Pańską sylwetkę i twórczość. W związku z tym Wydawnictwo Interpress pozwala sobie zwrócić się do Pana z gorącą prośbą o ułatwienie autorowi sfotografowania najciekawszych pozycji z Pańskiego dorobku artystycznego oraz o dostarczenie materiałów potrzebnych do tej publikacji.

Spodziewając się, iż ustosunkuje się Pan przychylnie do naszej prośby, pozostajemy z wyrazami szacunku. [...] Redaktor Naczelny Wydawnictwa Interpress dr Michał Sadowski.

1976: „Tapestries from Poland – Tapisseries de Pologne. Les œuvres du XVIII siècle á nos jours”, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton; Musée du Quebec, Quebec; Windsor Art Gallery, Windsor; Mendel Art Gallery, Saskatoon; wystawa polskich tkanin w czterech miastach Kanady.

1976: „Textile Objekte”: ...–14.03.1976: Münchner Stadtmuseum, Monachium (St.-Jakobs-Platz 1), RFN; 2.04–16.05.1976: Badische Landesmuseum, Karlsruhe, RFN; wystawa zbiorowa tkanin artystów z Niemiec, Francji, Jugosławii, Kolumbii, Polski, Szwajcarii i USA.

Pokazano siedem prac Sadleya: *Sutra*, 500 × 100 cm; *Peruka I*, 60 × 120 cm; *Trio I* (niebieski), 250 × 50 cm; *Trio III* (zielony), 250 × 50 cm; *Barba Rossa*, 1975, 240 × 120 cm; *Ajax*, 200 × 100 cm; *Ornat*, 250 × 60 cm¹⁹². Wstęp do katalogu napisała dr Barbara Mundt.

Na otwarciu wystawy przemawiali: dyrektor Badische Landesmuseum prof. dr Ernst Petrasch oraz dr Erika Gysling-Billeter z Kunsthaus w Zurychu. Ekspozycja miała pokazywać nowe tendencje tkaniny na świecie.

6.04–...1976: „Polska współczesna tkanina”, Jacques Baruch Gallery, Chicago (900 North Michigan Avenue, Suite 605), USA.

Pokazano dwie prace Sadleya: *On*, technika własna, 250 × 60 cm; *Ona*, technika własna, 250 × 60 cm¹⁹³.

¹⁹² Informacje na podstawie „Dowodu przyjęcia do sprzedaży przez Biuro Handlu Zagranicznego «DESA» nr 14/76/MW”, 21.01.1976 (w archiwum artysty).

¹⁹³ Informacje na podstawie „Umowy między Biurem Handlu Zagranicznego «DESA» w Warszawie a Wojciechem Sadleyem”, 20.03.1976 (w archiwum artysty).

15.04–10.05.1976: „Tapisseries polonaises”, Galerie Sin’Paora, Paryż, Francja.

Uczestnicy: Krystyna Brodzka, Kaja Gidaszewska, Hanna Jung, Maria Łaskiewicz, Wojciech Sadley, Ewa Stephan, Alicja Wiśniewska.

28.04.1976: premiera filmu Franciszka Kuduka o Wojciechu Sadleyu *Wiązanie kolorów*, zrealizowanego przez Poltel w 1975 r., w Programie 1 polskiej telewizji.

Scenariusz i realizacja były dziełem Franciszka Kuduka, zdjęcia wykonał Roman Petrycki, a muzykę skomponował Aleksander Przybytek.

Przed emisją filmu w prasie pojawiła się notka:

Wojciech Sadley – przedstawiciel średniego pokolenia artystów plastyków – jest, obok Magdaleny Abakanowicz, najwybitniejszym twórcą współczesnej polskiej tkaniny artystycznej. Wielokrotnie reprezentował polską tkaninę na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie, zaś indywidualne wystawy jego dorobku organizowały wszystkie ważniejsze ośrodki kulturalne, interesujące się sztuką współczesną. Film Franciszka Kuduka *Wiązanie kolorów* (28 IV godz. 17 45 p. 1) ukazuje i uzasadnia, że na wskroś awangardowa w formie twórczość Wojciecha Sadleya osadzona jest bardzo mocno w tradycji polskiej kultury i twórczości ludowej. Podnosi do rangi sztuki najprostsze doświadczenia, wynikające z kontaktu człowieka z przyrodą. Film nie jest monografią artysty ani próbą pełnego bilansu jego dotychczasowego dorobku twórczego. Jest ciągiem półtoraminutowych etiud, przedstawiających „zyciorysy” kilku wybranych tkanin, ich rodowody, programowanie i realizację – rodzenie się i kształtowanie u artysty potrzeby przeformowania w tkaninę każdego szczegółu pejzażu lub podpatzonego ludzkiego gestu¹⁹⁴.

W filmie *Wiązanie kolorów* Sadley mówi o swojej pracy:

Najczęściej bywa tak, że zaczynam od nazwania tego, co będę robił. Imiona moich tkanin rodzą się zawsze wtedy, kiedy zobaczę coś ciekawego. Imiona moich tkanin to zarazem określenie rodowodu ich pochodzenia. To tak jak się kiedyś mówiło: Jan z Kolna, Zbyszko z Bogdańca.

Ja nie muszę niczego wymyślać. Wszystko, co jest mi potrzebne, znajduję obok siebie: w pejzażu, w naturze, w tym nigdy niezatrzymującym się pochodzie rodzących się, żyjących i umierających kształtów i kolorów. Jeśli można zaufać rzeczy martwej, to ja zaufałem tkaninie. Chociaż w hierarchii wszechrzeczy stworzonych ludzką ręką zajmuje ona miejsce i uprzywilejowane, i trudne do zdefiniowania. Od pradawnych czasów dzieli los z człowiekiem, zaspokaja najprostsze potrzeby i bywa także głosem zbytku i próżności. Odróżnia i zaciera różnice. Jest uosobieniem prostoty i skomplikowania. Z każdym dniem się zmienia, a jednocześnie nie pozwala zastąpić prawideł wydoświadczonych jeszcze przez pierwotnego człowieka. Przekonałem się, że tkanina, tak jak twarz, nigdy nie powtarza tych samych gestów. Za każdym razem inaczej podejmuje nasz ruch, powiew wiatru, inaczej przyjmuje światło. Za to ją polubiłem.

Moje tkaniny... To miękkie, łagodne tworzywo bywa czasem bardziej odporne aniżeli kamień pod dłutem rzeźbiarza. Tak się cieszę, jeśli w końcu przemówi, coś powie.

Moje tkaniny... Jak dobremu uczniowi chcę im przyswoić trochę bezinteresowności, dyscypliny i – co najważniejsze: umiejętności zachowania się w każdym miejscu. Niektóre mnie słuchają.

W filmie przedstawiono m.in. fragment procesu powstawania tkaniny. Farbowanie wełny ukazane zostało niemal jak obrzęd, działanie nasycone klimatem tajemnicy. Związek prac Sadleya z naturą podkreślony jest m.in. poprzez zawieszenie tkanin na drzewach. Jedną z nich pokazano zwiniętą w kłębach, leżącą na łące, na wrzosowisku. Struktura kompozycji wydobyta została światłem, w zbliżeniach sieci, splotów, włókien. Umieszczone na łące tkaniny wyglądają w filmie jak tajemnicze kopce. Organiczność prac Sadleya uwidoczniła została także poprzez zawieszenie ich na otwartych odrzwiach drewnianej chaty, w otworach okiennych, na drabinie. W innych ujęciach światło przesiewało się przez małe otwory, ażury w tkaninie. Pokazana jest

misterna gra światła na strukturach tkanin, na sieciach, na skręconych włóknach i splotach. W zbliżeniach widać kłęby tkaniny, cienie skręconych, poruszonych włókien. Wiszące kompozycje poddane były także delikatnemu ruchowi, ujawniającemu jakby ich ukryte życie. W niektórych ujęciach tkaniny poruszają się wokół własnej osi. Komentarz autora filmu głosił: „Jesteśmy świadkami kolejnego zapisywania nowego imienia tkaniny. [...] Jeden z wielu tysięcy śladów przypatrywania się ludziom i naturze. A może to będzie początek nowego wiązania kolorów?”.

30.04–2.06.1976: „L’Art Contemporain Polonais. Peintures – Sculptures – Dessins – Tapisseries”, Galerie Simone van Dormael, Bruksela (Boulevard de Waterloo 65), Belgia; wystawa zbiorowa polskiej sztuki współczesnej (malarstwo, rzeźba, rysunek i tkanina) w galerii zajmującej się sprzedażą sztuki XIX i XX w., prowadzonej przez Simone van Dormael i Jeana-Claude’a Belliera.

Wystawa pod patronatem ambasadora PRL w Belgii Stanisława Kociołka i belgijskiego ministra stanu Edmonda Machtensa. Uczestnicy: Maria Anto, Zdzisław Beksiński, Izabella Braniewska, Krystyna Czarnocka, Wiktor Gajda, Stefan Gierowski, Hanna Jung, Andrzej Kabala, Janusz Kaczmarek, Janusz Karwacki, Marta Kodym, Włodzimierz Kotkowski, Eugeniusz Markowski, Jolanta Owidzka, Andrzej Pietsch, Janusz Przybylski, Leszek Rózga, Wojciech Sadley, Henryk Stażewski, Mieczysław Welter, Jerzy Wielicki, Ryszard Wojciechowski, Olgierd Truszyński, Ewa Stephan, Rajmund Ziemiński. Pokazano dwie prace Sadleya: *Barbarossa*, 1975, sztal, 240 × 120 cm; *Trio III*, sztal, 250 × 50 cm.

1976: Sanderson Gallery, Londyn, Wielka Brytania.

1976–1977: Second International Exhibition of Miniature Textiles 1976: 9.07–27.08.1976: British Crafts Centre, Londyn (43 Earlham Street), Wielka Brytania; 18.12.1976–9.01.1977: Aberdeen Art Gallery and Museums, Aberdeen, Wielka Brytania; ...02–...05.1977: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holandia; ...1977: Lozanna, Szwajcaria; ...1977: Sydney, Australia; międzynarodowa wystawa zbiorowa miniatur tkackich.

Wśród uczestników znaleźli się m.in. artyści z Wielkiej Brytanii, Holandii, Węgier, Japonii, Szwajcarii, USA, RFN i Jugosławii. Udział wzięli: Olga de Amaral z Kolumbii, Wilhelmina Fruytier z Holandii, Dorothy Zeidman oraz Claire Zeisler z USA i inni. Z polskich twórców: Maria Chojnacka, Janina Dobrzyńska, Kaja Gidaszewska, Maria Janowska, Teresa Muszyńska i Wojciech Sadley. Na wystawach pokazano dwie miniatury Sadleya: *Hypnos*, technika własna, miedź i plastik, 20 × 20 × 20 cm; *Tantos*, technika własna, miedź i plastik, 20 × 20 × 20 cm. W katalogu zamieszczono krótkie notki biograficzne i po jednej czarno-białej reprodukcji pracy każdego artysty, w tym *Hypnosa* Sadleya.

Sadley został zaproszony do udziału w wystawie przez Michaela Sellersa z British Crafts Centre (list z 18 lutego 1976 r.).

Irena Huml tak pisała o tej wystawie:

Artyści z Polski znaleźli się na kolejnej wystawie londyńskiej 1976 roku w sześciuosobowym¹⁹⁵ zespole: Maria Chojnacka, Janina Dobrzyńska, Maria Janowska, Teresa Muszyńska i Wojciech Sadley. [...] Tradycja wystaw miniatur utrzymała się i w następnych latach, podobnie jak wizyty ich w Lozannie podczas Biennale. Wielu autorów uczestniczyło z przekonaniem w tych pokazach, uznając miniaturę za laboratorium myśli twórczej, czysty pokaz indywidualnych problemów artystycznych¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Irena Huml, wyliczając polskich uczestników wystawy, pominęła Kają Gidaszowską.

¹⁹⁶ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 56.

18.09–12.12.1976: „Polnische Wandteppiche mit Sportmotiven”, Schweizerisches Turn- und Sportmuseum, Bazylea, Szwajcaria; wystawa polskich tkanin o tematyce sportowej ze zbiorów warszawskiego Muzeum Sportu i Turystyki.

Uczestnicy: Barbara Levittoux-Świdowska, Ludmiła Szymańska, Maria Bujakowa według projektu Tadeusza Brzozowskiego, Maria Domańska, Romana Szymańska-Płeszkowska, Anna Rohozińska, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Wojciech Sadley, Jadwiga Zaniewicka, Wanda Wróblewska, Barbara Falkowska i Barbara Cecul-Lotochowa, Anna Kaszteluk i Adela Szwaja, Janina Chełmicka-Żórawska, Hanna Koralewicz-Wojcieszek, Zofia Brodkiewicz-Splawińska, Irmina Jasek-Flanczewska, Maria Milewska, Zofia Butrymowicz, Maria Janowska, Anna Śledziwska, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Agnieszka Kijak, Maria Bujakowa (według projektu Michała Byliny), Agnieszka Szafrańska-Ruszczyńska, Janina Trawińska, Zofia Tchorek. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Szermierze*, z datą 1956 (właściwie: 1955), malarstwo na jedwabiu, 215 × 300 cm (w spisie prac wystawionych dopisek: „II Nagroda w Narodowym Olimpijskim Konkursie Sztuki 1956 w Polsce”). W katalogu zamieszczono teksty F.K. Mathysa i Marii Morawińskiej-Brzezickiej (dyrektor warszawskiego Muzeum Sportu i Turystyki) oraz czarno-białe reprodukcje niektórych prac, m.in. *Szermierzy*.

W egzemplarzu katalogu z archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się odręczny dopisek pod tekstem Marii Morawińskiej-Brzezickiej: „Treść informacji dotycząca historii polskiej tkaniny zaczerpnięta została z artykułu Danuty Wróblewskiej, zamieszczonego w drukowanym obecnie albumie *Sport w sztuce polskiej*”. Słowa dopisane zostały być może przez dyrektora Muzeum Sportu i Turystyki.

Maria Morawińska-Brzezicka pisała w liście z 10 listopada 1976 r. do Wojciecha Sadleya:

Szanowny Panie Profesorze,

Pozwalamy sobie przesłać w załączeniu informator wystawy „Polskie tkaniny o tematyce sportowej”, na której jest eksponowana praca Pana Profesora *Szermierze*. Wystawa ta, przygotowana z naszych zbiorów, prezentowana jest w Bazylei w ramach współpracy naszego Muzeum ze Schweizerisches Turn- und Sportmuseum.

1976–1977: „Fiber Works Europe and Japan”: 28.09–14.11.1976: National Museum of Modern Art, Kioto (Okazaki Park), Japonia; 20.01–27.02.1977: National Museum of Modern Art, Tokio, Japonia; międzynarodowa wystawa tkaniny współczesnej.

Wśród uczestników m.in.: Magdalena Abakanowicz, Grete Balle, Jagoda Buić, Maria Chojnacka, Keiko Fujioka, Elsi Giauque, Sheila Hicks, Maria Łaszkiewicz, Wojciech Sadley. Pokazano pięć prac Sadleya: *Tatuaż I*, *Tatuaż II*, *Tatuaż III*, *Tatuaż IV*, *Tatuaż V* – wszystkie z 1976 r.

W katalogu zamieszczono fotografie przedstawiające uczestników wystawy, życiorysy w języku japońskim, spis prac wystawionych i po jednej czarno-białej reprodukcji. Katalog został wydany przez National Museum of Modern Art w Kioto.

Sadley został zaproszony do wzięcia udziału w wystawach przez Michiaki Kawakitę, dyrektora National Museum of Modern Art w Kioto, w liście z 18 marca 1976 r.

W odpowiedzi (w archiwum artysty zachował się rękopis tego listu, napisany w języku polskim, bez daty, oraz maszynopis tłumaczenia w języku angielskim) Sadley napisał:

Szanowny Panie,

Dziękuję za zaproszenie do udziału w wystawie. W związku z ekspozycją w Muzeum Sztuki Współczesnej Kioto realizuję cykl nowych kompozycji. Proszę o przedłużenie terminu do momentu ukończenia i zrobienia pełnej dokumentacji (około trzech tygodni).

26.06–2.10.1977: Antwerpen Middelheim 14^e Biennale, Antwerpen Kunsthistorische Musea, Antwerpia, Belgia; Openluchtmuseum Voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpia, Belgia.

Wśród polskich uczestników wystawy m.in.: Jerzy Bereś, Maria Chojnacka, Bronisław Chromy, Adam Myjak, Wojciech Sadley, Maciej Szańkowski, Olgierd Truszyński, Magdalena Więcek. Pokazano dwie prace Sadleya: *Źądło I*, 1977, technika mieszana¹⁹⁷, 35 × 130 cm; *Źądło II*, 1977, technika mieszana, 30 × 100 cm. W katalogu zastosowano podział na części dotyczące sztuki poszczególnych krajów – w części polskiej zamieszczono wstęp Hanny Kotkowskiej-Barei, noty biograficzne artystów, czarno-białe fotografie prac, w tym *Źądła I* Sadleya.

1977: „Polska współczesna tkanina artystyczna”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

1977: „Collection donated for the Polish Blind by Warsaw Artists”, 30.09–12.10: Copley Society of Boston Gallery, Boston (158 Newbury Street), USA; 30.10–12.11: American Institute of Architects Gallery, Waszyngton (1735 New York Avenue), USA; 5–11.12: Kosciuszko Foundation Gallery, Nowy Jork (15 E 65 Street), USA; zbiorowe wystawy prac polskich artystów w USA.

Dochód ze sprzedaży dzieł przeznaczony był dla Zakładu dla Niewidomych w Laskach (ostatnią wystawę zakończono aukcją prac artystów). Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Roman Artymowski, Zofia Butrymowicz, Marian Bogusz, Tadeusz Dominik, Jan Dziędziora, Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Barbara Jonscher, Janusz Kaczmarski, Bronisław Kierzkowski, Aleksander Kozyrski, Alfred Lenica, Jan Lis, Zbigniew Makowski, Eugeniusz Markowski, Juliusz Narzyński, Teresa Pągowska, Janusz Przybylski, Wojciech Sadley, Jacek Sienicki, Erna Rosenstein, Jerzy Stajuda, Henryk Stażewski, Bogusław Szwacz, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Bohdan Urbanowicz, Magdalena Więcek, Irena Wilczyńska, Ryszard Winiarski, Jerzy Wolff, Rajmund Ziemiński. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Bez tytułu*, tkanina (*wall hanging*)¹⁹⁸. W katalogu zamieszczono wstęp napisany przez Aleksandra Wojciechowskiego, noty biograficzne i czarno-białe reprodukcje niektórych prac (brak reprodukcji pracy Sadleya).

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się list od Zofii Morawskiej z Zakładu dla Niewidomych w Laskach, napisany 20 marca 1978 r.:

Szanowny Panie,

W związku z nadchodzącymi Świętami Zmartwychwstania Zakład dla Niewidomych w Laskach – dzieci i pracownicy składają najserdeczniejsze życzenia.

Przy tej okazji przesyłamy katalog z wystaw ofiarowanych nam obrazów urządzanych w Stanach Zjednoczonych: w Bostonie – The Copley Society of Boston, w Waszyngtonie w Galerii k. Białego Domu – The American Institute of Architects, i w Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Yorku – ta ostatnia zakończona aukcją obrazów.

Aukcja przyniosła kilkanaście tysięcy dolarów. Suma ta jest wspianiałym zaczynem zbiórki na budowę szkoły – dziesięciolatki w Laskach. Prawie wszystkie obrazy zostały sprzedane. Nabywcami byli zarówno Polacy, jak Amerykanie.

W związku z wystawami ukazały się recenzje tak w pismach amerykańskich (np. „Glob”), jak i polonijnych. Okazało się, że w najstarszej galerii amerykańskiej w Bostonie po raz pierwszy były wystawione obrazy polskich malarzy. Na otwarciu wystaw we wszystkich miastach było po kilkaset osób. Tak więc wystawa ta nie tylko przyniosła znaczną kwotę Zakładowi, ale również przyczyniła się do pokazania społeczeństwu amerykańskiemu dorobku współczesnego malarstwa i tkaniny polskiej.

Łączymy wyrazy szacunku i ogromnej wdzięczności. Zofia Morawska.

¹⁹⁷ Według określenia Sadleya: „technika własna”.

¹⁹⁸ Informacja z katalogu, bez podanych wymiarów i daty powstania pracy.

1977: realizacja wielofunkcyjnej kompozycji przestrzennej ze skóry dla Ośrodka Kultury Włoskiej w Warszawie; wymiary kompozycji: 4 × 7 m¹⁹⁹.

1977–1979: „22 Polish Textile Artists. Textile Art From Poland: Tradition and Change. Celebration of Polish Heritage”; zbiorowa wystawa polskiej tkaniny przewożona do kolejnych miast w USA i Meksyku, zorganizowana we współpracy polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Smithsonian Institution z Waszyngtonu: **3–30.06.1977²⁰⁰: Smithsonian Institution, Renwick Gallery, Waszyngton (Pennsylvania Avenue at 17th Street); 15.10–15.11.1977: Frostburg State College, Frostburg (101 Braddock Road); 1977/1978: William Benton Museum of Art, mieszczące się na terenie University of Connecticut, Storrs (Glenbrook Road 2140); 21.01–19.02.1978: Charles and Emma Frye Art Museum, Seattle; 11.03–9.04.1978: Tibbits Opera House, Coldwater; 29.04–28.05.1978: Dane G. Hansen Memorial Museum, Logan; 17.06–16.07.1978: Fort Collins, Colorado State University; 8.08–3.09.1978: Great Hall High Bay, Oakland Museum, Oakland; 23.09–22.10.1978: State University College, Cortland; ...1978: National Institute of Fine Arts, miasto Meksyk; ...1978: Niagara County Community College, Sanborn; ...1978: Westmoreland Museum of American Art, Greensburg (221 N Main Street); 1978–1979: Museum of Science and Industry, Chicago; ...1979: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca; ...1979: Anchorage Historical and Fine Arts Museum, Anchorage; ...1979: Art Center Inc., South Bend; ...1979: Detroit Institute of Arts, Detroit; ...1979: Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery; trzydzieści trzy dzieła dwudziestu dwóch artystów.**

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowicz, Maria Chojnacka, Krystyna Czarnocka, Krystyna Wojtyna-Drouet, Barbara Falkowska, Helena Gałkowska, Stefan Gałkowski, Kaja Kazimiera Gidaszewska, Hanna Jung, Maria Łaskiewicz, Izabela Marcjan, Teresa Muszyńska, Jolanta Owidzka, Janina Tworek-Pierzgalska, Barbara Podkańska, Krystyna Rekosz, Wojciech Sadley, Urszula Plewka-Schmidt, Danuta Sienkiewicz, Anna Skórko, Barbara Levittoux-Świdowska. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta (Bezsenność)*, 1966, gobelin, technika własna, 300 × 200 cm²⁰¹.

Wystawa pokazywała główne tendencje w tkaninie polskiej między 1960 a 1976 r.

1978: malarstwo, galeria Rynek Nowego Miasta, Warszawa; wystawa indywidualna.

22.04–28.05.1978: „Der Jugendstil in Polen. Polnische Tage in Ingelheim am Rhein”, Saalkirche, Nieder-Ingelheim am Rhein (Saalkirche Kaiserpfalz), RFN; wystawy zbiorowe polskiej sztuki z okazji Polskich Dni w Ingelheim.

Pokazano cztery tkaniny Sadleya: *Ikar*, sizal, 250 × 150 cm; *Ajax*, sizal, 200 × 100 cm; *Infantka*, sizal, 150 × 60 cm; *Peruka IV*, sizal, 120 × 60 cm. W katalogu zamieszczono krótkie notki biograficzne, spis wystawionych prac i czarno-białe reprodukcje niektórych prac, w tym *Ikara* Sadleya.

Wystawy polskiej sztuki rozlokowano wówczas w różnych miejscach miasta Ingelheim. Pokazane prace pochodziły z kolekcji muzealnych z Polski oraz z kolekcji Romana Konarskiego z Krakowa, Desy, Interpressu, Deutsch-Polnische Gesellschaft z Düsseldorfu, Fundacji Stefana

¹⁹⁹ Informacja z listu Wojciecha Sadleya do Fundacji im. Batorego, 11.10.1993 (w archiwum artysty).

²⁰⁰ Według niektórych źródeł wystawa trwała w dniach 24.06–5.09.1977.

²⁰¹ W recenzjach z wystawy praca ta opisywana była i reprodukowana z błędną datą 1968.

George'a ze Stuttgartu, a także z kolekcji prywatnych z Frankfurtu i Ingelheim. Ekspozycje pokazywały sztukę Młodej Polski, polską sztukę ludową, portrety fotograficzne, ryciny i rzeźby przedstawiające sławnych Polaków, twórczość poetycką Stefana George'a i Wacława Rolicza-Liedera, ikony z Karpat z Muzeum w Łańcucie, portrety sarmackie, tkaniny współczesne. Wystawione były też plakaty, fotografie przedstawiające różne miejsca w Polsce, kilka prac polskich dzieci, grafiki i dzieła sztuki użytkowej. W katalogu znalazła się informacja, że kredytodawcą było warszawskie Biuro Handlu Zagranicznego Desa. Ikony, portrety sarmackie i tkaniny współczesne wystawiane były w Saalkirche w Nieder-Ingelheim (Saalkirche Kaiserpfalz) od 22 kwietnia do 28 maja. Dni poszczególnych krajów Europy (m.in. Francji, Szwajcarii, Hiszpanii, Austrii) organizowane były w Nieder-Ingelheim od 1959 r. i miały służyć przybliżaniu kultury tych krajów.

14.06–19.06.1978: „Art 9'78 Basel”. Internationale Kunstmesse Basel (International Art Fair Basel), stoisko Desy na Międzynarodowych Targach Sztuki w Bazylei, Szwajcaria.

1978–1982: Third International Exhibition of Miniature Textiles; ...08–...09.1978: British Crafts Centre, Londyn, Wielka Brytania; Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, Wielka Brytania; Nederlands Textielmuseum, Tilburg, Holandia; Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandia; Musée des Arts Decoratifs, Lozanna, Szwajcaria; Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wiedeń, Austria; 7.09–1.10.1980: Octagon Arts Center, Ames, USA; 26.10–23.11.1980: San Diego State University, San Diego, USA; 4.01–1.02.1981: University of Georgia, Athens, USA; 1–29.03.1981: Oregon School for Arts and Crafts, Portland, USA; 7.06–3.07.1981: Craft Alliance Gallery, St. Louis, USA; 1–31.10.1981: Ontario Arts Council, Toronto, Kanada; 9.11–1.12.1981: Cartwright Street Gallery, Vancouver, Kanada; 6.12.1981–3.01.1982: Worcester Craft for Center, Worcester, USA; 14.02–14.03.1982: Monongalia Arts Center, Morgantown, USA.

Wojciech Sadley został zaproszony do udziału w III Międzynarodowej Wystawie Miniatur Tkackich pismem z British Crafts Centre z 19 stycznia 1978 r., podpisanym przez pełniącą obowiązki dyrektora Caroline Pearce-Higgins. W odpowiedzi z 20 marca 1978 r., dziękując za zaproszenie, Sadley rekomendował także dwoje swoich ówczesnych asystentów: Dorotę Grynzel i Stanisława Andrzejewskiego, wyrażając prośbę o wysłanie do nich z British Crafts Centre kopii kwestionariusza udziału.

Od 1980 do 1982 r. trwała koordynowana przez Octagon Arts Center podróż trzeciej londyńskiej wystawy miniatur po USA i Kanadzie.

4.08–...1978: „W kręgu współczesnej tkaniny polskiej”, Galeria BWA, Koszalin (ul. J. Krasickiego, pawilony podożynkowe); wystawa zbiorowa polskiej tkaniny.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Maria Białas-Terakowska, Anna Buczkowska, Zofia Butrymowicz, Maria Chojnacka, Barbara Falkowska, Kazimiera Gidaszewska, Hanna Jung, Barbara Levittoux-Świdorska, Maria Łaszkiwicz, Izabela Marcjan, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka-Schmidt, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrąńska, Wojciech Sadley, Danuta Sienkiewicz, Romana Szymańska-Plęskowska, Adela Szwaja, Aleksandra Sieńkowska, Anna Śledziwska, Janina Tworek-Pierzgałska, Anna Urbanowicz-Krowacka, Krystyna Wojtyna-Drouet.

W katalogu tej wystawy Irena Huml napisała m.in.:

Kilka dziedzin twórczości składa się na obraz naszej współczesnej plastyki. Należy do nich niewątpliwie tkanina unikatowa. Porzucając częściowo krąg spraw dekoracyjno-użytkowych, twórcy jej podjęli

poszukiwania wartości czysto plastycznych, nadając tym samodzielny byt tkaninie i czyniąc ją równorzędnym partnerem malarstwa, rzeźby czy grafiki.

1979: „Tapisseries polonaises”, Château de Coppet, Vaud, Szwajcaria (okolice Lozanny); wystawa zbiorowa polskiej tkaniny, zorganizowana przez kolekcjonera sztuki Raymonda Bergera.

...07–...07.1979: „Laureaci Nagród Państwowych i Ministra Kultury i Sztuki, przyznanych w 35-leciu PRL”, Zachęta, Warszawa; wystawa zbiorowa artystów uhonorowanych Nagrodami Państwowymi lub Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki.

Wśród nagrodzonych i przedstawionych w katalogu: Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Brzozowski, Stefan Gierowski, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Jerzy Tchorzewski. W katalogu zamieszczono fotografie przedstawiające nagrodzonych artystów. Pod nimi znajdują się informacje, kiedy, jakie i za co przyznano nagrody. Pod fotografią Sadleya: „1969 – Nagroda III stopnia Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia twórcze w dziedzinie tkactwa artystycznego”.

Komisarz wystawy w Zachęcie Teresa Sowińska napisała we wstępie do tego katalogu:

Zamierzeniem wystawy, przygotowanej w roku jubileuszu 35-lecia Polski Ludowej, jest próba retrospektywnego spojrzenia na sztukę minionego okresu, zaprezentowaną twórczością artystów uhonorowanych najwyższymi w naszym kraju wyróżnieniami artystycznymi: Nagrodą Państwową lub Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki. Po raz pierwszy Nagrodę Państwową w dziedzinie plastyki przyznano w roku 1948 – decyzją uchwały Komitetu do Spraw Kultury otrzymał ją Xawery Dunikowski [...]. Początkowo przyznawano nagrody corocznie i z reguły za pojedyncze dzieła. Później, po ustanowieniu w roku 1962 Nagród Ministra Kultury i Sztuki, jedne i drugie nagrody przyznawane są przemiennie co dwa lata i premiuje zazwyczaj całokształt twórczości. Nagrody te związane są ze Świętem 22 Lipca. W ciągu 35 lat istnienia Polski Ludowej nagrodzonych zostało w sumie ponad 150 artystów różnych dyscyplin. Wszyscy prawie znaleźli się w obrębie obecnej ekspozycji, przedstawieni – w przypadkach, gdzie to było możliwe – pracami powstałymi w okresie, w którym twórca dostał nagrodę. Dzięki tym założeniom wystawa ma szansę zobrazować przemiany sztuki polskiej powojennego 35-lecia. Pełnej jednak perspektywy nie jest w stanie zrekonstruować i wcale nie pretenduje do roli pokazu całościowego i syntetycznego. [...] Z pewnością obraz to nieco zdeformowany, pozbawiony istotnych fragmentów. [...] widz ma okazję zobaczyć wiele dzieł wydobytych na światło dzienne z muzealnych magazynów [...].

5.09–6.10.1979: „Contemporary Polish Tapestries”, Round House Gallery, Londyn (Chalk Farm Road), Wielka Brytania; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny współczesnej.

Z informacji w folderze wystawy wynika, że organizatorem tej ekspozycji był „Lech S. Wojik”. Uczestnicy: Natalia Babicz-Bereźnicka, Jolanta Bochen-Jasionowska, Krystyna Brodzka-Piątkowska, Maria Chojnacka, Barbara Czerniejewska, Eugenia Seweryna Gugąła-Stolarska, Hanna Jung, Bogusław Kowalewski, Anna Krowacka, Maria Łaskiewicz, Barbara Levittoux-Świdarska, Maria Maydanowicz, Józef Michulec, Krystyna Mieszkowska-Dalecka, Maria Niedźwiecka-Brodzikowska, Krystyna Policzkowska, Wojciech Sadley, Adela Szwaja, Janina Tworek-Pierzgalska, Krystyna Wojtyna-Drouet, Jadwiga Zaniewicka, Anna Zaniewicka-Goliszewska. Pokazano dziewięć prac Sadleya: *Ikar*, 250 × 150 cm; *Pontifex* (brak wymiarów); *Tatuaż IX*, 175 × 120 cm; *Tatuaż XI*, *Figura I*, *Figura II*, *Figura III*, *Figura IV*, *Figura V* (przy tych pięciu pracach podano wymiary: 20 × 10 cm). Folder wystawy (oprócz logo galerii zamieszczone zostało logo: „Polish Culture Institute”) zawiera notki biograficzne, spis prac wystawionych i po jednej czarno-białej reprodukcji, w tym *Figury III* Sadleya.

1979: wystawa współczesnej tkaniny polskiej, Berlin, NRD.

1979: „Polska tkanina artystyczna od XVIII w. do dziś”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

1979: VII Międzynarodowe Biennale „Sport w sztukach pięknych”, Barcelona, Hiszpania; wystawa zbiorowa.

Pokazano kompozycję Sadleya *Chwała zwycięzcom olimpijskim* (skóry wołowe, malowane).

Przy okazji wystawy w Barcelonie znów pojawiła się w dorobku Sadleya kompozycja związana z tematyką sportową. Ograniczenia wynikające z określonej tematyki nie były przeszkodą w realizacji kompozycji zgodnych z ciągłością poszukiwań formalnych artysty, na co zwróciła uwagę Wiesława Królak:

Wymagana na konkursach tematyka związana ze sportem stwarzała pewne ograniczenia dla zbyt daleko posuniętej interpretacji, ale mimo to twórcy wykazali w swoich realizacjach wiele pomysłowości i kunsztu. Szczególnie na przełomie lat 70. i 80. nauczyli się wykorzystywać doświadczenia awangardowych kierunków malarstwa i rzeźby. VII, VIII i IX Międzynarodowe Biennale „Sport w sztukach pięknych” (Barcelona 1979, Madryt 1982, Barcelona 1986) były przeglądem światowych osiągnięć w tym zakresie. Obok tkanin wykonanych w większości według tradycyjnych wzorów, były również prace, które zwracały uwagę nowością rozwiązań formalnych. I tak np. na VII Biennale w Barcelonie tkanina autorstwa Lambert Francine z Włoch *Symbole sportu* przedstawiała wolno stojące formy utkane z wełny, lin i pasków materiału, wyobrażające sportowców na boisku. Gomez Clemencia z Hiszpanii przedstawił abstrakcyjną, symboliczną formę trójwymiarową, wykonaną z sizalu i sznurów, zawieszoną do sufitu. Wojciech Sadley z Polski w pracy *Chwała zwycięzcom olimpijskim*, wykonanej ze skór wołowych pomalowanych w abstrakcyjne wzory, również przedstawił temat w sposób symboliczny²⁰².

1980: „Polska współczesna tkanina artystyczna 1944–1979”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

1980: Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej, Kalisz; wystawa zbiorowa tkaniny.

16.04–7.05.1980: „Wojciech Sadley. Tkanina. Malarstwo”, Galeria BWA, Lublin (ul. Narutowicza 4); wystawa indywidualna.

Pokazano siedemnaście tkanin i czterdzieści gwaszów. W folderze zamieszczono tekst Danuty Wróblewskiej i czarno-białe fotografie prac: *Tatuaż* (na okładce), *Ona* (na drugiej stronie okładki), *Portret*, *Trio*, *Tren*.

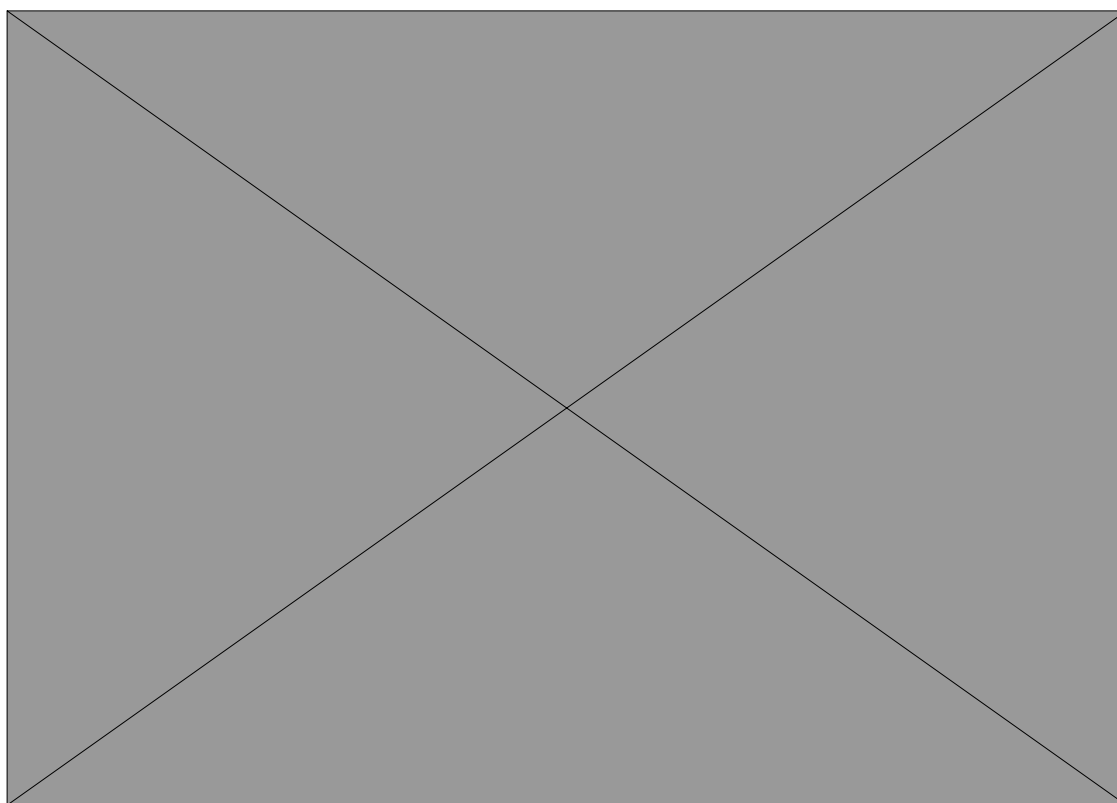
1980: Belgrad; Collegium Artisticum, Sarajewo; Nowy Sad; Zagrzeb; wystawy zbiorowe w Jugosławii.

1980: World Trade Center, Toronto, Kanada; wystawa zbiorowa.

...04–...1980: „Eröffnungsausstellung 24. April 1980”, Depolma Galerie, Düsseldorf, RFN; wystawa polskiej sztuki współczesnej (malarstwo, grafika, rzeźba, ceramika, rysunek, tkanina, biżuteria, szkło, ilustracja książkowa, scenografia, sztuka naiwna i ludowa).

Wśród uczestników m.in.: Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Maria Chojnacka, Edward Dwurnik, Łukasz Korolkiewicz, Lilla Kulka, Stanisław Kulon, Barbara Levittoux-Świdorska, Adam Myjak,

²⁰² Wiesława Królak, *op. cit.*, s. 6.



81.

Jolanta Owidzka, Jacek Sienicki, Janusz Stanny, Rafał Strent, Henryk Stażewski, Henryk Waniek, Józef Wilkoń. W katalogu zamieszczono wstęp Hanny Kotkowskiej-Barei i czarno-białe reprodukcje bez podpisów, w tym *Tatuażu* Sadleya.

...06–...1980: Muzeum Narodowe, Bukareszt, Rumunia; wystawa zbiorowa.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Źądło X*, 1980, 40 × 176 × 40 cm.

1980: „Sport w sztuce polskiej 1946–1978”, Słupsk, Szczecin; wystawy zbiorowe.

1980: realizacja trzech reliefów rzeźbiarskich w skórze dla hotelu Orbis Gdynia w Gdyni (ul. 22 Lipca, obecnie ul. Armii Krajowej); wymiary każdego z reliefów: 2 × 2 m²⁰³.

6.10.1980–15.02.1981: „Chaîne, trame et mailles – Art et Technique”, Galerie Nationale de la Tapisserie et d’Art Textile, Beauvais, Francja; wystawa zbiorowa tkanin.

W katalogu zamieszczono dwie czarno-białe reprodukcje prac Sadleya: *On* (właściwie: *Tchnienie przestrzeni*, 1973, znane z katalogu Biennale w Lozannie w 1973 r. – to ta sama praca i to samo zdjęcie) i *Kompozycja „X”*.

...11.1980: udział Wojciecha Sadleya w aukcji ZPAP na rzecz NSZZ „Solidarność”.

Artysta ofiarował dwie prace – akryle z numerami aukcyjnymi 299 i 300.

²⁰³ Informacja o wymiarach kompozycji na podstawie listu Wojciecha Sadleya do Fundacji im. Batorego, 11.10.1993 (w archiwum artysty).

1980–1982: Third International Exhibition of Miniature Textiles, Octagon Center for the Arts, Ames, USA; State University San Diego, San Diego, USA; University of Georgia, Athens, USA; Oregon School of Arts and Crafts, Portland, USA; Crafts Alliance Gallery, St. Louis, USA; Ontario Arts Colony, Toronto, Kanada; Cartwright Street Gallery, Vancouver, Kanada; Worcester Craft Center, Worcester, Wielka Brytania; Monongalia Arts Center, Morgantown, USA; New Dowse, Nowa Zelandia.

1981–1983: cykl wystaw „The Art Fabric: Mainstream”, American Federation of Arts: 21.05–1.07.1981: San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (151 3th Street), USA; 26.08–4.10.1981: Minnesota Museum of Art at Landmark Center, Saint Paul (75 5th Street West), USA; 21.11.1981–3.01.1982: Brooks Memorial Art Gallery, Memphis, USA; 14.03–5.05.1982: Portland Art Museum, Portland (1219 SW Park Avenue), USA; 30.05–15.08.1982: Philbrook Art Center, Tulsa, USA; 14.11.1982–2.01.1983: Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, USA; 20.02–10.04.1983: Akron Art Institute, Akron, USA; 15.05–3.07.1983: Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, USA; 4.09–30.10.1983: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester (500 University Avenue), USA.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Żądło X*, 1980, 40 × 176 × 40 cm.

...07.1981: „Polska współczesna tkanina artystyczna 1944–1979”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Pokazano dwie prace Sadleya: *Oświęcim*, 1962; *Tchnienie przestrzeni*, 1973.

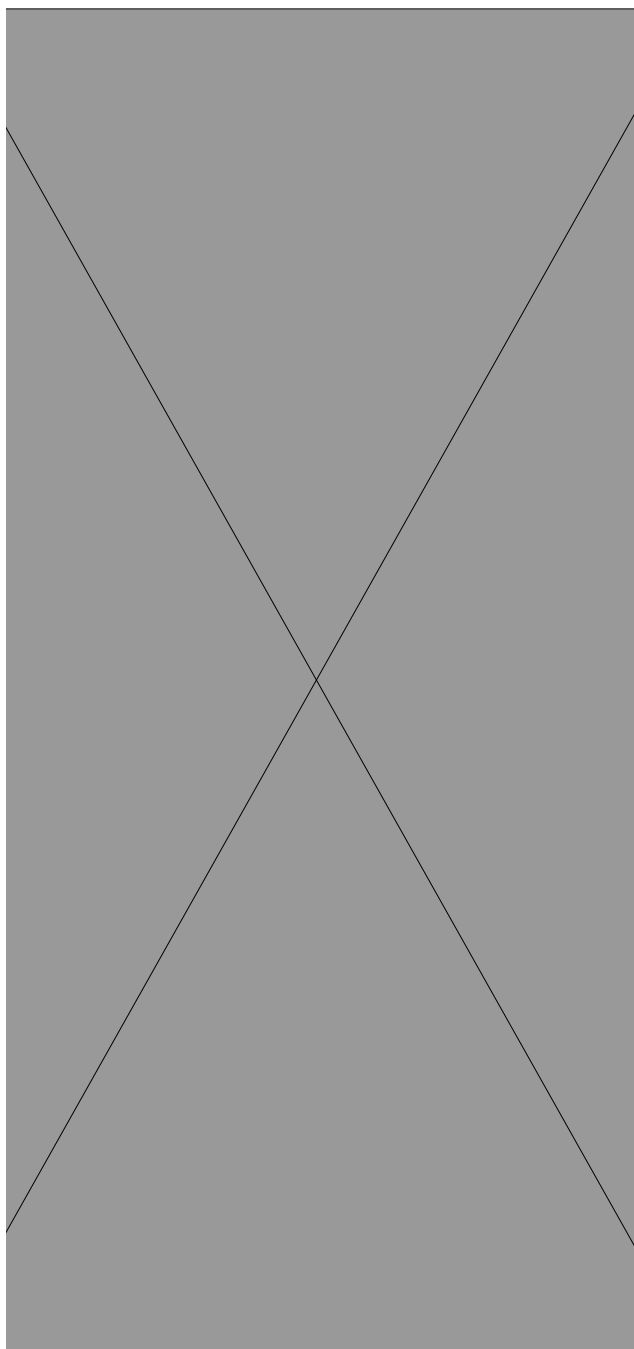
6.04–2.05.1982: „Exhibition of Polish Contemporary Tapestry”, Polish Cultural Institute, Londyn (W 1, 34 Portland Place), Wielka Brytania.

Uczestnicy: Jolanta Banaszkiwicz, Emilia Bohdziewicz, Lidia Cankova-Kubasiak, Maria Chojnacka, Kazimiera Frymark-Błaszczuk, Hanna Jung, Ewa Korczak-Tomaszewska, Dobrosława Kowalewska, Bogusław Kowalewski, Danuta Kowalska, Lilla Kulka, Ryszard Kwiecień, Aleksandra Mańczak, Izabela Marcjan, Józef Michulec, Jolanta Owidzka, Stefan Popławski, Aleksandra Pukaczewska, Wojciech Sadley, Janina Tworek-Pierzgalska. Pokazano trzy prace Sadleya: *Pielgrzym*, technika własna, 170 × 240 cm; *Żądło I*, 1980, technika własna, 26 × 11 cm; *Żądło II*, 1980, technika własna, 28 × 13 cm.

Wystawa, która miała pokazywać kierunki i tendencje rozwoju polskiej tkaniny w ciągu ostatnich dwudziestu lat, została zorganizowana przez łódzkie BWA z okazji inauguracji działalności Polskiego Instytutu Kultury w Londynie w nowej siedzibie. W Londynie ekspozycja wzbudziła duże zainteresowanie i zdecydowano pokazać ją jeszcze w Edynburgu, w Fruit Market Gallery. W nawiązaniu kontaktów pośredniczył Richard Demarco, sympatyk i propagator polskiej sztuki w Szkocji.

1982: „Polská keramika, sklo, tapiserie”: ...04.1982: Výstavní Síň ÚLUV, Praga (Národní Třída 36), Czechosłowacja; ...06.1982: Bratysława, Czechosłowacja; 22.07–...1982: Moskwa, ZSRR; wystawa zbiorowa polskiej ceramiki, szkła artystycznego i tkaniny.

Na wystawie m.in.: szkło Henryka Albina Tomaszewskiego, tkaniny Barbary Falkowskiej, Jolanty Owidzkiej, Urszuli Plewki-Schmidt, Wojciecha Sadleya i Stefana Popławskiego. Pokazano dwie



82. Kompozycja X (iks)

tkaniny Sadleya. W katalogu zamieszczono wstęp Wiesławy Bąblewskiej-Rolke, notki biograficzne i reprodukcje niektórych prac, w tym *Żądła* Sadleya.

W archiwum Wojciecha Sadleya zachował się list od komisarza tej wystawy, Marii Berny (z BWA we Wrocławiu), z 14 czerwca 1982 r.:

Szanowny Panie!

Wprawdzie obiecywałam sobie kilkakrotnie, że Pana odwiedzę, ale jakoś mi się to w czasie nie udało. Nie czekam więc już dłużej na spotkanie, a drogą listową przesyłam Panu katalog wystawy i informację, że obecnie jest ona eksponowana w Bratysławie, a 22 lipca zostanie otwarta w Moskwie. O dalszych losach wystawy poinformuję, przesyłając katalog radziecki. Cieszę się bardzo z Pana prac, gdyż przez profesjonalistów Pana autorstwo jest natychmiast rozpoznawane, a u pozostałych zwiedzających budzą nieklamane zainteresowanie. Są eksponowane na centralnym miejscu wystawy i doskonale współgrają z rzeźbami szklanymi H.A. Tomaszewskiego. Szkoda, że są tylko dwie. Łączę serdeczne pozdrowienia

Maria Berny.

7–22.05.1982: „Polish Modern Tapestry”, Fruit Market Gallery, Edynburg (29 Market Street), Wielka Brytania²⁰⁴; wystawa zbiorowa dwudziestu ośmiu dzieł polskiej tkaniny, zorganizowana przez Polish Cultural Institute i łódzkie BWA, a prezentowana przez Scottish Arts Council i Richard Demarco Gallery.

Wśród uczestników m.in.: Magdalena Abakanowicz, Emilia Bohdziewicz, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Jolanta Owidzka, Stefan Popławski, Wojciech Sadley. Londyńska ekspozycja została wzbogacona o dziewięć kolejnych tkanin autorstwa: Krystyny Arskiej, Jolanty Banaszkiewicz, Zofii Butrymowicz, Izabeli Marcjan, Jolanty Owidzkiej, Ewy Korczak-Tomaszewskiej, Agnieszki Ruszczyńskiej-Szafrąńskiej i Antoniego Starczewskiego. Pokazano trzy prace Sadleya: *Pielgrzym*, technika własna, 170 × 240 cm (brak daty); *Żądło I*, 1980, technika własna, 26 × 11 cm; *Żądło II*, 1980, technika własna, 28 × 13 cm.

Komisarz wystawy, Bernard Kepler z łódzkiego BWA, które było organizatorem ekspozycji, pisał w liście do artystów 16 lipca 1982 r.:

Wystawa eksponowana była w Instytucie Kultury Polskiej w Londynie [...], po czym na zaproszenie Scottish Arts Council oraz The Richard Demarco Gallery przeniesiona została do Edynburga [...]. Otwarcie wystawy w Londynie odbyło się w obecności Ambasadora PRL w Londynie – Stefana Staniszewskiego, wielu przedstawicieli galerii i muzeów, intelektualnych środowisk polonijnych, londyńskiej prasy, twórców oraz studentów szkół artystycznych.

Na otwarciu wystawy w Edynburgu obecny był Konsul Generalny PRL w Glasgow – Z. Byszewski, przedstawiciele Scottish Arts Council, środowisk twórczych Szkocji, prasy szkockiej, działacze Szkocko-Polskiego Towarzystwa Kulturalnego, artyści oraz studenci szkockich uczelni artystycznych. Zarówno w Londynie [...] jak i w Edynburgu otwarcie miało bardzo uroczysty charakter. Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem zarówno u szerokiej publiczności (szczególnie w Edynburgu, gdzie obejrzało ją kilka tysięcy osób), jak i wśród krytyków sztuki. Szereg gazet i czasopism artystycznych zamieściło informacje i recenzje z wystawy.

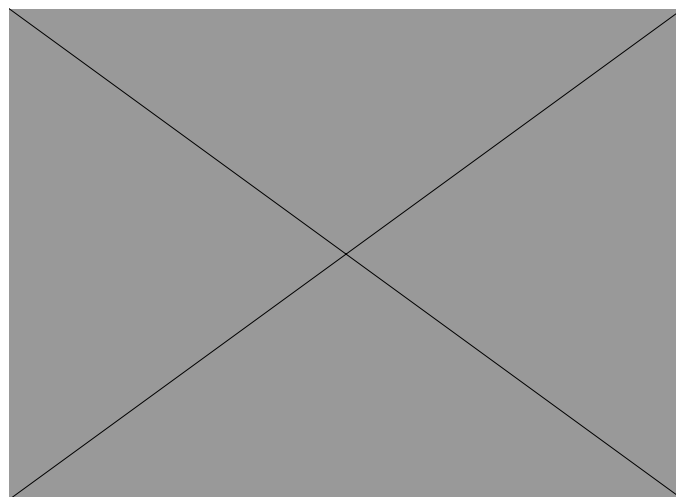
Z gazet londyńskich pisały o wystawie „Daily Telegraph” i „Guardian”, dzienniki ukazujące się w ponadmilionowym nakładzie oraz „Arts Review” – dwutygodnik z dziedziny sztuk plastycznych, wydawany w Londynie i szeroko kolportowany w Europie Zach. i Ameryce Płn. Szeroką informację o wystawie przekazało również londyńskie radio BBC.

3–25.02.1983: „Zeitgenössische Polnische Kunstgewebe”, Polnisches Informations- und Kulturzentrum, Berlin (Karl Liebknecht Strasse 7), NRD; zbiorowa wystawa polskiej tkaniny współczesnej w Ośrodku Kultury i Informacji Polskiej w Berlinie.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Stanisław Andrzejewski, Jolanta Banaszekiewicz, Emilia Bohdziewicz, Lidia Cankova-Kubasiak, Kazimiera Frymark-Błaszczak, Magdalena Głowacka-Mróż, Dorota Grynczel, Hanna Jung, Dobrosława Kowalewska, Bogusław Kowalewski, Lilla Kulka, Ryszard Kwiecień, Aleksandra Mańczak, Izabela Marcjan, Krystyna Nadratowska-Górska, Jolanta Owidzka, Urszula Plewka-Schmidt, Aleksandra Pukaczewska, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Bolesław Tomaszewicz, Janina Tworek-Pierzgalska, Anna Urbanowicz-Krowacka. Pokazano jedną pracę Sadleya (ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi): *Latawiec*, 1970, technika własna, 200 × 500 cm. Wystawie towarzyszył folder z wstępem Bernarda Keplera, kilkoma reprodukcjami (brak reprodukcji pracy Sadleya) i spisem wystawionych prac.

1983: „Art Textile Contemporain Collection de l’Association Pierre Pauli”, Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne et l’Association Pierre Pauli, Lozanna, Szwajcaria; wystawa zbiorowa dzieł ofiarowanych przez artystów Towarzystwu im. Pierre’a Paulego.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Olga de Amaral, Cyril Bourquin-Walfard, Krystyna Brodzka-Piątkowska, Jagoda Buić, Zofia Butrymowicz, Marguerite Carau-Ischi, Maria Chojnacka, Krystyna Czarnocka, Lissy Funk, Elsi Giaque, Kazimiera Gidaszewska, Helen Frances Gregor, Françoise Grossen, Kati Gulyás, Jan Hladík, Jenny Hladíková, Peter Jacobi i Ritzi Jacobi, Hanna Jung, Naomi Kobayashi, Maria Łaszewicz, Barbara Levittoux, Charlotte Lindgren, Anne-Marie Matter, Aurèlia Muñoz, Jolanta Owidzka, Françoise Ragno-Germond, Mariette Rousseau-Vermette, Wojciech Sadley, Moik Schiele, Edda Seidl-Reiter, Liselotte Siegfried, Alicja Siodłowska-Wiśniewska, Beatrix Sitter-Liver, Sherri Smith, Jiří Tichý, Janina Tworek-Pierzgalska, Denise Voita, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Żądło*, 1978, szal, 40 × 12 × 30 cm. W katalogu zamieszczono kalendarium, spis nagród, spis ważniejszych wystaw i wybrane muzea, w których znajdują się prace Sadleya, a także reprodukcję *Żądła*.



83. *Żądło*, 1979

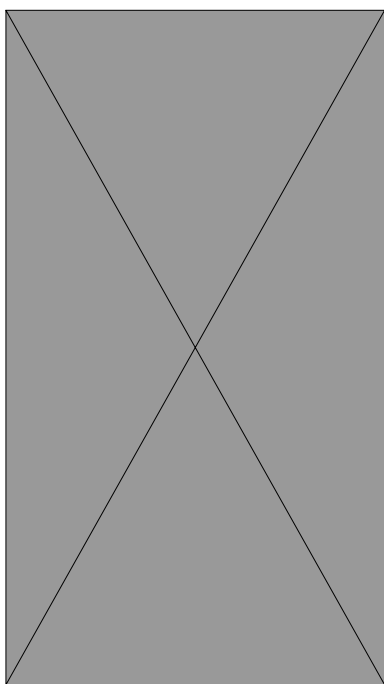
Irena Huml pisała:

W okresie budzących się refleksji i spoglądania wstecz, pod koniec lat siedemdziesiątych pojawiła się inicjatywa o charakterze memorialnym [...]. Było to utworzenie w 1979 roku w Lozannie Międzynarodowego Stowarzyszenia Pierre'a Paulego, swoistej fundacji pamięci tego animatora sztuki tkaniny. W skład Stowarzyszenia weszło trzydziestu artystów, z których niemal połowę – 14 członków – stanowili twórcy z Polski. Wszyscy artyści ofiarowali po jednej pracy, tworząc w ten sposób kolekcję współczesnej tkaniny na międzynarodowym poziomie. Większość z nich pozostawała w bliskich, osobistych kontaktach z pierwszym komisarzem lozańskich Biennale, niejednokrotnie ciesząc się jego przyjaźnią. Szczególny sentyment, jaki okazywał naszym artystom, znalazł oddźwięk w formie żywiołowej reakcji na apel o składanie darowizn na rzecz Stowarzyszenia. Utworzona kolekcja nie uzyskała od razu stałego pomieszczenia. Była eksponowana czasowo w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Lozannie w 1983 pt. „Art Textile Contemporain – Collection de l' Association Pierre Pauli”. Następnie wyruszyła w objazd po miastach Szwajcarii i do innych krajów²⁰⁵.

1983: wystawa zbiorowa, Château de Coppet, Vaud, Szwajcaria (okolice Lozanny).

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Maria Chojnacka, Pierre Daquin, Brit H. Fuglevaag Warsinski, Elsi Giaunque, Daniel Graffin, Josep Grau-Garriga, Balle Grête, Sheila Hicks, Loes van der Horst, Peter Jacobi i Ritz Jacobi, Luba Krejčí, Irma Kukkasjärvi, Maria Łaskiewicz, Bohdan Mrázek, Aurèlia Muñoz, Wojciech Sadley, Moik Schiele, Jindřich Vohanka. Z prac Sadleya pokazano m.in. *Trio*.

...01.1984: „Tapices Polacos Contemporáneos”, Museo Arqueológico Nacional, Madryt, Hiszpania.



84. *Tatuaż*, 1979

215 × 188 cm. W katalogu zamieszczono wstęp Haliny Jurgi, noty biograficzne artystów, spis prac wystawionych i czarno-białe reprodukcje niektórych prac, w tym *Żądła* i *Tatuażu* Sadleya.

29.04–29.05.1984: „Sadley. Tapisseries et collages”, Ferme de la Chapelle, Lancy (Route de La-Chapelle 39, 1212 Grand Lancy), Szwajcaria; wystawa indywidualna, zorganizowana przez kolekcjonera sztuki Raymonda Bergera; pokazano tkaniny, filce i kolaże.

Na podstawie spisu prac sporządzonego przez Sadleya 9 kwietnia 1984 r. dla Desy (która była w tych latach stałym pośrednikiem przy międzynarodowych wystawach polskich artystów) oraz rachunku dla BHZ Desa z 24 lipca 1984 r. i specyfikacji dla Desy z 28 grudnia 1984 r. wiadomo, jakie prace zostały wystawione w Lancy. Tkaniny: *Pontifex*, 1983, sizal, 200 × 160 cm; *Pontifex* (druga praca o takim samym tytule), 1983, sizal, 200 × 160 cm; *Pontifex* (trzecia praca o takim samym tytule), 1980, sizal, 200 × 160 cm; *Faun* (brak daty), 280 × 100 cm; *Trio*, 1967, sizal, 250 × 50 cm; *Weronika*, 1967, 250 × 200 cm; *Samson* (brak daty), 250 × 110 cm; *Fantom*, 1964, 250 × 100 cm; *Ikar*, 1963, len, 200 × 120 cm; *Ona*, 1966, 180 × 80 cm; *Missa abstracta* (z dopiskiem: „kolekcja prywatna”, bez daty i wymiarów); *On*, 1966, len, 180 × 80 cm; *Starzec* (z dopiskiem: „kolekcja prywatna”, bez daty i wymiarów); *Weronika*, 1967, 250 × 200 cm (z dopiskiem: „kolekcja prywatna”); *Ikar*, 1968, len, 350 × 200 cm; *Ona*, 1965, 180 × 80 cm; *Weronika*, 1967, 250 × 150 cm. Filce: *Psalm I*, 1984, 100 × 100 cm; *Psalm II*, 1984, 100 × 100 cm; *Psalm III*, 1984, 150 × 100 cm; *Psalm IV*, 1984, 150 × 100 cm; *Psalm V*, 1984, 150 × 100 cm. Kolaże: *Portret*, 1980, 85 × 60 cm; *Portret*, 1983, 60 × 43 cm; *Portret*, 1981, 80 × 60 cm; *Psalm*, 1981, 85 × 60 cm; *Psalm*, 1981, 85 × 60 cm (druga praca o takim samym tytule i wymiarach); *Psalm*, 1981, 85 × 60 cm (trzecia praca o takim samym tytule i wymiarach); *Portret*, 1981, 85 × 50 cm; *Portret*, 1981, 61 × 54 cm; *Psalm*, 1982, 85 × 60 cm; *Psalm*, 1981, 60 × 43 cm; *Psalm*, 1982, 85 × 60 cm (druga praca o takim samym tytule i wymiarach); *Psalm*, 1983, 85 × 60 cm; *Psalm*, 1981, 60 × 43 cm; *Portret*, 1983, 60 × 43 cm; *Portret*, 1982, 61 × 54 cm; *Psalm*, 1982, 61 × 54 cm.

1984–1985: „Tkanina artystyczna w 40-leciu PRL”, ...06–...06.1984: CBWA Zachęta, Warszawa; ...09–...10.1984: Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; ...10–...11.1984: BWA, Częstochowa; ...11.1984: BWA, Szczecin; ...01–...02.1985: BWA, Kraków; ...04–...05.1985: BWA, Poznań; wystawa zbiorowa.

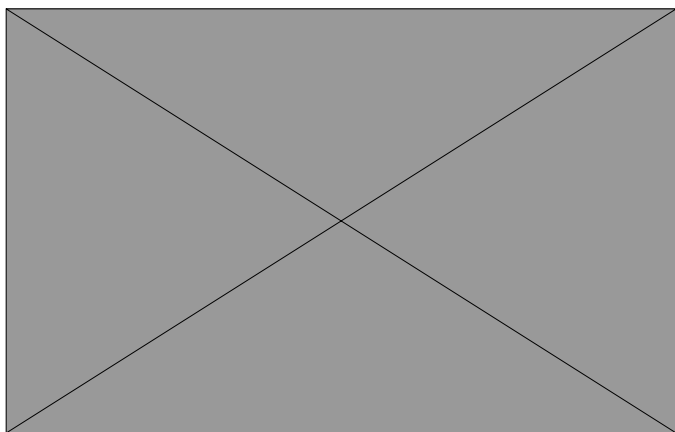
Pokazano pięć prac Sadleya: *Oświęcim (Auschwitz)*, 1962, gobelin, len, wełna, 238 × 540 cm; *Ikar*, 1964, technika własna, sizal, sznur jedwabny, paciorki z lanego szkła, 250 × 360 cm; *Missa abstracta*, 1966, gobelin, len, wełna, 300 × 200 cm; *Tanatos*, 1973, techniki mieszane, sizal, 35 × 100 × 170 cm; *Źądło*, 1973, techniki mieszane, sizal, 31 × 34 × 170 cm. W katalogu zamieszczono spis prac wystawionych, reprodukcje niektórych prac, w tym wielobarwne fotografie dzieł Sadleya *Ikar* i *Missa abstracta (Bezsenna noc)*.

W recenzji ze „Sztandaru Młodych” znajdujemy entuzjastyczny opis tej wystawy:

Takiej ilości i jakości tkanin od dawna nie można było zobaczyć w Warszawie! Czysta, 100-procentowa wełna, idąca w ciężkie setki kilogramów, a obok niej len, bawełna, konopie, sizal i dziesiątki metrów tkaniny... artystycznej. Niestety kupić tego się nie da, bowiem stanowią już dobro kultury narodowej i są własnością Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Wystawa pn. „Tkanina artystyczna w 40-lecie PRL”, którą otwarto 8 bm. w „Zachęcie” jest pierwszą z serii wystaw poświęconych przeglądowi naszego powojennego dorobku w poszczególnych dyscyplinach sztuki, które obejrzymy z przerwami do lipca 1985 r. Zaprezentowano 150 prac 101 artystów, a raczej artystek, bo tkanina artystyczna jest głównie domeną pań.

Celem ekspozycji jest ukazanie przemian, jakim sztuka tkacka w Polsce ulegała od 1944 r. Wystawa ma układ chronologiczny. [...] Lata 50. obfitują w różnorodne dzieła. W większości sięgają do inspirowanej ludowością twórczości okresu przedwojennego, kilka nawiązuje do tematów zgodnych z duchem realizmu socjalistycznego. Są to dzieła prof. Anny Śledziewskiej, Eleonory Plutyńskiej, Marii Łaskiewicz. To one właśnie były wychowawcami całej plejady znakomitych twórców, których debiut przypada na przełomie lat 50. i 60.: Magdaleny Abakanowicz, Marii Chojnackiej, Barbary Falkowskiej, Jolanty Owidzkiej, Janiny Tworek-Pierzgalskiej i Wojciecha Sadleya. Tej głównie generacji polska tkanina artystyczna



85. Źródło, lata 70.

zawdzięcza swoją światową renomę. Ich zasługą było znalezienie nowych środków ekspresji, które pozwoliły tej dziedzinie sztuki uwolnić się od funkcji dekoracyjno-użytkowych i znacznie rozszerzyć pojęcie tkaniny artystycznej. [...] – Państwu Halinie Jurdze i Norbertowi Zawiszy z Muzeum Włókiennictwa – autorom koncepcji wystawy, oraz Janowi Kosińskiemu, który nadał jej kształt plastyczny – mówi wybitna tkaczka Jolanta Owidzka – udało się dokonać rzeczy niesłychanie trudnej. W sposób czytelny i czysty zbudować tę ekspozycję, tak dobrać prace, że została pokazana nie tylko historia, ale we właściwych proporcjach rozmaite kierunki, szkoły i ośrodki tkaniny w kraju, techniki oraz sylwetki najbardziej znaczących twórców. – Gdyby jednak spróbować...

– Trzeba by koniecznie wymienić nieżyjące już dwie

wielkie artystki – Eleonorę Plutyńską i Annę Śledziewską. Wzrusza mnie seria tkanin podwójnych – umiłowana technika prof. E. Plutyńskiej – założycielki Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego. Z przyjemnością patrzy się też na pracę prof. Śledziewskiej – przykład, jak subtelными środkami można uzyskać olśniewający, silnie oddziaływający efekt. Inna praca wykonana również przez nieżyjącą artystkę to niewielki, zielony pejzaż Danuty Eymont-Szarras. Można by cytować każdą pracę i każde nazwisko. – Jak to się stało, że od pierwszego Biennale Tkaniny Artystycznej w Lozannie – najbardziej znaczącej imprezy w tej dziedzinie na świecie, Polacy dosłownie nią zawładnęli?

– Wie Pan – Polacy to w ogóle zdolny naród. Ale żart na bok. W połowie lat 50., po otwarciu kontaktów ze światem nastąpił okres entuzjazmu w naszej sztuce. Czuliśmy ją jako posłannictwo. Zaczęliśmy traktować tkaninę nie jako dekorację, ale równorzędne z malarstwem czy grafiką medium sztuki, środek wyrazu naszych koncepcji plastycznych. Inaczej niż np. Francuzi, którzy tkaniny tylko projektowali, a ich wykonanie zlecali rzemieślnikom. My robiliśmy wszystko sami. Dzięki temu mieliśmy bezpośredni kontakt z surowcem, z żywą materią tkaniny, sami musieliśmy ją opanować, poddać naszej woli. To podsuwało nam nowe pomysły, nowe techniki.

– Kto wziął udział w tym I Biennale w Szwajcarii?

– Była nas piątka: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Anna Śledziewska, Wojciech Sadley i ja²⁰⁶.

Przy tekście zamieszczona została czarno-biała reprodukcja kompozycji *Ikar* Wojciecha Sadleya z 1964 r.

We wstępie do katalogu wystawy ówczesna kustosz Działu Tkaniny Artystycznej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi Halina Jurga napisała m.in.:

Wkład artystów polskich, decydujący o ich prekursorskiej roli i następnie długim utrzymywaniu się na pozycjach awangardowych, to głównie, możliwe dzięki własnej pracy przy krośnie, odkrycie we włóknie i przeplocie środka ekspresji. Twórcze traktowanie surowców i techniki przez artystów polskich było wynikiem własnej drogi rozwoju polskiego tkactwa, którego kolejne etapy coraz silniej wiązały artystów z warsztatem²⁰⁷.

...10.1984: „Wojciech Sadley Textilművészete”, Lengyel Tájékoztató és kulturális központ (Ośrodek Kultury Polskiej), Budapeszt, Węgry; wystawa indywidualna.

Wystawie towarzyszył czarno-biały folder z reprodukcją *Tatuażu*, notą biograficzną i tekstem Danuty Wróblewskiej.

²⁰⁶ Marek Gajewski, *Aż ciepło w Zachęcie*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 115, s. 2.

²⁰⁷ Halina Jurga, [inc. *Wkład artystów polskich...*], w: katalog wystawy „Tkanina artystyczna w 40-lecie PRL”, Warszawa–Łódź–Częstochowa–Szczecin–Kraków 1984, s. 8.

...10–...11.1984: „Tkanina polska – rodowód współczesności”, Collins Gallery, Glasgow, Wielka Brytania; wystawa zorganizowana przez Łódzkie Centralne Muzeum Włókiennictwa; ...01–...02.1985: Instytut Kultury Polskiej, Londyn, Wielka Brytania.

Pokazano trzy prace Sadleya: *Missa abstracta*, 1971; *Tatuaż XI*, 1978; *Tatuaż XIII*, 1980.

1985: publikacja tekstu Hany Zámockiej o Wojciechu Sadleyu z trzema czarno-białymi reprodukcjami prac artysty w numerze 4 (kwiecień) czechosłowackiego czasopisma (redakcja w Bratysławie) „Výtvarníctvo, Fotografia, Film”.

...06–...09.1985: „Polska tkanina artystyczna – tradycja i współczesność”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Pokazano osiem prac Sadleya: *Przejsiecie przez Morze Czerwone*, 1965, gobelin; *Tchnienie przestrzeni*, 1973, technika własna; *Żądło*, 1973, technika własna; *Tatuaż XI*, 1978, technika własna; *Tatuaż XIII*, 1980, technika własna; *Latawiec*, 1970, technika własna; *Tanatos*, 1973, technika własna; *Żądło*, 1980, technika własna.

18–31.07.1985 i 3–21.09.1985: „Wojciech Sadley”, Galerie Faust, Genewa (Grand-Rue 25), Szwajcaria; wystawa indywidualna.

Wystawiono prace: *Żądło*, 1981²⁰⁸, technika własna; skóry: *Tren*, 1983, 130 × 100 cm; *Tren*, 1983, 120 × 70 cm; *Tren*, 1983, 128 × 100 cm; *Tren*, 1983, 120 × 100 cm; *Tren*, 1984, 148 × 105 cm; *Tren*, 1984, 148 × 122 cm; *Tren*, 1985, 137 × 126 cm; *Tren*, 1985, 147 × 128 cm; *Tren*, 1985, 210 × 115 cm; *Tren*, 1985, 215 × 89 cm; rysunki: trzy rysunki z 1983 r., 65 × 48 cm; trzy rysunki z 1984 r., 65 × 48 cm; cztery rysunki z 1985 r., 65 × 48 cm; obrazy: 1983, 48 × 39 cm; 1983, 38 × 31 cm; 1983, 37 × 30,5; 1984, 33 × 37 cm; 1984, 32 × 38 cm; 1984, 32 × 44 cm; 1984, 35 × 31 cm; 1984, 41 × 43,5 cm; 1985, 26,5 × 27,5 cm; 1985, 32,5 × 30 cm; 1985, 31,5 × 31,5 cm; 1985, 45,5 × 34,5 cm; 1985, 49,5 × 34,5 cm; 1985, 37,5 × 37 cm; 1985, 37 × 37 cm; 1985, 32,5 × 30,5 cm; 1985, 35 × 37 cm; 1985, 37 × 35 cm; 1985, 49 × 31 cm; 1985, 50 × 35,5 cm²⁰⁹.

Z okazji otwarcia wystawy wydrukowane zostało eleganckie czarno-białe zaproszenie z reprodukcją *Żądła* Sadleya. Na odwrocie znalazła się krótka notka biograficzna i tłumaczenie fragmentu wypowiedzi artysty, zamieszczonej wcześniej w drugim numerze „Projektu” z 1980 r. Przetłumaczony został fragment zaczynający się od słów: „Szukam rozwiązań plastycznych, które by były odpowiedzią na najstarsze tęsknoty i pragnienia towarzyszące ludziom od zawsze”.

...11–...12.1985: „Człowiek – współczesna tkanina polska”, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Berlin, NRD; wystawa zorganizowana przez Łódzkie Centralne Muzeum Włókiennictwa.

Wystawiono dzieła ze zbiorów Muzeum, w tym dwie prace Sadleya: *Król*, 1964; *Królowa*, 1964.

²⁰⁸ W piśmie z Desy do właścicielki galerii Faust Rosity Green-Turetsky (18.02.1986) pracę tę opatrzonej datą 1977 i informacją o wymiarach: 100 × 20 × 30 cm (w archiwum artysty).

²⁰⁹ Informacje o wystawionych pracach na podstawie „Dowodu przyjęcia nr 119/85 dzieł do sprzedaży komisyjnej na eksport”, wystawionego przez Desę 31.05.1985 r., oraz na podstawie listy prac z galerii Faust (w archiwum artysty).

24.11–1.12.1985: „Tkanina, ceramika, szkło”. II Międzynarodowe Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych „Interart ’85”, Poznań; wystawa zorganizowana przez PP Pracownie Sztuk Plastycznych.

Uczestnicy wystawy w dziale tkaniny: Teresa Altrych-Trawińska, Maria Ewa Andryszczak, Stanisław Andrzejewski, Jolanta Banaszekiewicz, Anna Bednarczuk, Maria Teresa Białas-Terakowska, Emilia Bohdziewicz, Grażyna Brylewska-Pędziałek, Barbara Falkowska, Kazimiera Frymark-Błaszczuk, Marta Gąsienica-Szostak, Jadwiga Jarosiewicz-Olesiak, Elżbieta Kędzia, Dobrosława Kowalewska, Bogusław Kowalewski, Lilla Kulka, Barbara Levittoux-Świdarska, Józef Łukomski, Aleksandra Mańczak, Izabela Marcjan, Zofia Matuszczyk-Cygańska, Krystyna Mieszkowska-Dalecka, Jadwiga Anna Nykiel, Jolanta Owidzka, Natalia Piontek, Urszula Plewka-Schmidt, Stefan Popławski, Wojciech Sadley, Antoni Starczewski, Jędrzej Stępak, Bolesław Tomaszekiewicz, Anna Urbanowicz-Krowacka, Krystyna Wojtyna-Drouet, Jadwiga Zaniewicka. W katalogu brak informacji, jakie prace zostały wystawione.

W tekście dotyczącym tkaniny, zamieszczonym w katalogu tej wystawy, Halina Jurga napisała:

Na II Targach Sztuki Krajów Socjalistycznych – „Interart ’85” Pracownie Sztuk Plastycznych zgromadziły artystów dwóch co najmniej pokoleń, zarówno tych, których nazwiska są częścią historii nowej tkaniny, jak i tych, których indywidualność dopiero niedawno została zauważona i doceniona. [...] Dzieła twórców pierwszego szeregu awangardy zaskakują wciąż nowymi odkryciami form, struktur, ich wzajemnych stosunków i relacji. Dzieła innych odwołują się do wyobraźni odbiorcy nową interpretacją problemów nurtujących współczesnego człowieka²¹⁰.

...11.1985–...01.1986: „Tkanina artystyczna w 40-leciu PRL”, Państwowe Zjednoczone Muzeum Historyczno-Rewolucyjne, Iwanowo, ZSRR; wystawa zorganizowana przez łódzkie Centralne Muzeum Włókiennictwa.

Pokazano sześć prac Sadleya: *Oświęcim*, 1962, gobelin; *Ptak*, 1963/1964, gobelin; *Źądło*, 1980, technika własna; *Tatuaż*, 1979, technika własna; *Ikar*, 1964; *Missa abstracta*, 1971.

...01.1986: „Galeria dzieł dedykowanych dzieciom Domu Dziecka”, galeria 5xD (w Państwowym Domu Dziecka nr 1 „Słoneczko”), Jelenia Góra (ul. Sprzymierzonych 9); otwarcie galerii złożonej z prac ofiarowanych Domowi Dziecka przez artystów.

Artyści – ofiarodawcy prac: Jan Baczyński, Krzysztof Balcerski, Maciej Bieniasz, Tadeusz Brzozowski, Barbara Gawdzik-Brzozowska, Halina Chrostowska, Władysław Czystoczoń, Jerzy Duda-Gracz, Edward Dwurnik, Henryk Failhauer, Stanisław Fijałkowski, Stanisław Filipczuk, Andrzej Gieraga, Ryszard Gieryszewski, B. Jarczak, Andrzej Kalina, Jerzy Kryszpin, Ewa Kuczyńska, Dorota Kunz, Marek Lercher, Marek Likstet, Janusz Lipiński, Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, Mieczysław Majewski, Krystyna Matusiak, Franciszek Maśluszczak, Jerzy Mazuś, Dariusz Miliński, Jan Młodożeniec, Tadeusz Nodzyński, Tomasz Olszewski, Ryszard Otręba, Edmund Piotrowicz, Julian Raczko, Zbigniew Rychlicki, Wojciech Sadley, Michał Siara, Stanisław Słonina, Maksymilian Snoch, Edward Szutter, Alicja Szymańska, Romana Szymańska-Płeskowska, W. Tokarz, Paweł Trybalski, Witold Turkiewicz, Krzysztof Ziętara, trzech autorów prac niesygnowanych. W katalogu teksty dyrektora Państwowego Domu Dziecka nr 1 Jerzego Zalewskiego i Ireny Klisowskiej-Filipczuk oraz czarno-białe reprodukcje większości prac, w tym pracy Sadleya (bez podanego tytułu, daty i wymiarów, prace podpisane

tylko nazwiskami artystów) – prawdopodobnie *Całun* na kartonie lub tekturze, z pierwszej połowy lat 80.

Dyrektor Jerzy Zalewski napisał w katalogu:

Z inicjatywy Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Państwowego Domu Dziecka „Słoneczko” oraz życzliwości artystów plastyków z całego kraju powstała Galeria 5xD. Liczymy, że dzieła dedykowane dzieciom z domów dziecka będą stanowić swoistą przygodę z plastyką, wzbogacając wiedzę o życiu i otaczającej rzeczywistości. Obcowanie ze sztuką, przeżywanie jej wpływać będzie kojąco na psychikę dziecka, któremu los dostarczył smutnych doświadczeń.

Wychowanie przez sztukę dostarczy wielu autentycznych wzruszeń artystycznych oraz przyczyni się do uczestnictwa w kulturze i w umiejętności organizowania czasu wolnego.

W tym samym katalogu Irena Klisowska-Filipczuk dzieliła się swoimi refleksjami:

Udostępniając ekspozycję dzieł dedykowanych dzieciom Domu Dziecka, organizatorzy nie mają ambicji traktowania galerii 5xD jako eksperymentu bądź nowej formy upowszechniania plastyki współczesnej. Zestaw kilkudziesięciu prac o kameralnym raczej charakterze, w większości na podłożu papierowym, cechuje bogactwo, złożoność i wielorakość, a także równoczesność idei. I gdyby się chciało je wtłoczyć w jakiś schemat – otrzymalibyśmy obraz uproszczony czy wręcz stroniczy. Prezentowane prace tworzące ekspozycję chcemy traktować jako szczególny DAR artystów plastyków – Dzieciom, gest będący darem cząstki ich twórczości, ich sztuki, ich życia.

Nietrudno stwierdzić, iż nie mamy tu do czynienia li tylko z bezinteresownym gestem artysty, gestem, któremu niejednokrotnie towarzyszyło wzruszenie. Galeria 5xD z chwilą jej udostępnienia stała się swoistym instrumentem edukacji dziecka przez sztukę. Może to być instrument jedynie wzbogacający istniejące w Domu Dziecka procesy wychowawcze, niemniej poruszający dość wysublimowane dyspozycje młodego człowieka, to jest wrażliwość, wyobraźnię, zdolność do osobistego reagowania na bodźce świata zewnętrznego. Udostępniona galeria dzieł sztuki oryginalnych stworzy bezpośrednią możliwość kontaktu dziecka z dziełem drugiego człowieka, kontaktu na co dzień.

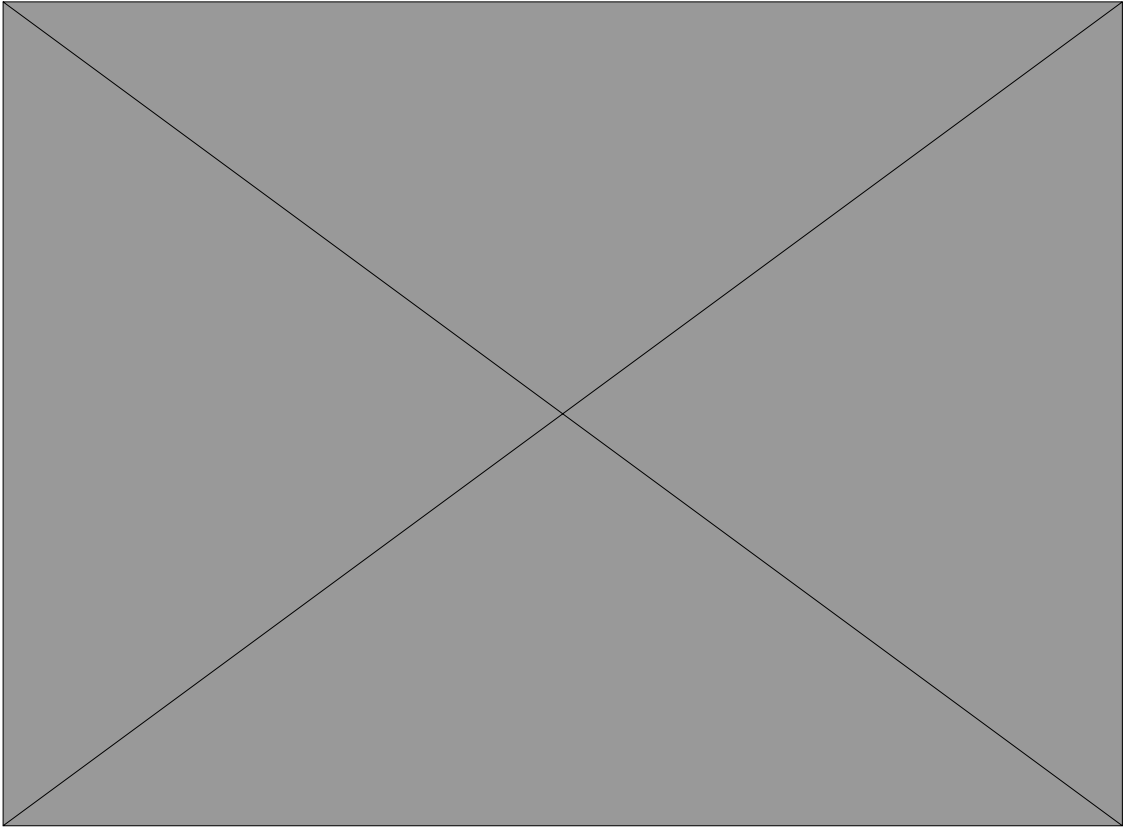
Wychowywanie przez sztukę i przeżywanie sztuki jest procesem o t w a r t y m. Istotnym na każdym etapie rozwoju człowieka. Kiedy jednak przeżycia spowodowane kontaktem ze sztuką pobudzają naprawdę mechanizmy ludzkiej psychiki, odkrywają jej uśpione może potrzeby i możliwości – nigdy dokładnie nie wiemy. Paradoxem być może jest twierdzić, iż w przypadku zaistniałej żywej galerii 5xD oczekiwanie na takie właśnie chwile stanie się najważniejszym. Na owe chwile bezinteresownego wzruszenia, pobudzenia czy zachwyty, które jakże wzbogacają życie każdego człowieka, a tym bardziej młodego człowieka. Takie właśnie spojrzenie na stworzoną przez twórców galerię dzieł dedykowanych dzieciom stanie się jeszcze jednym sposobem sublimującym samorealizację w postaci własnej twórczości plastycznej. Być może, iż galeria 5xD spowoduje czy dopomoże w wyborze kierunku zainteresowań, wartości, rozszerzy wiedzę o człowieku na konkretnym, indywidualnym przykładzie.

A może też chwila obcowania z samym sobą, chwila refleksji w obliczu dzieła sztuki drugiego człowieka – zachęci do poszukiwań własnej tożsamości, własnego miejsca w życiu?

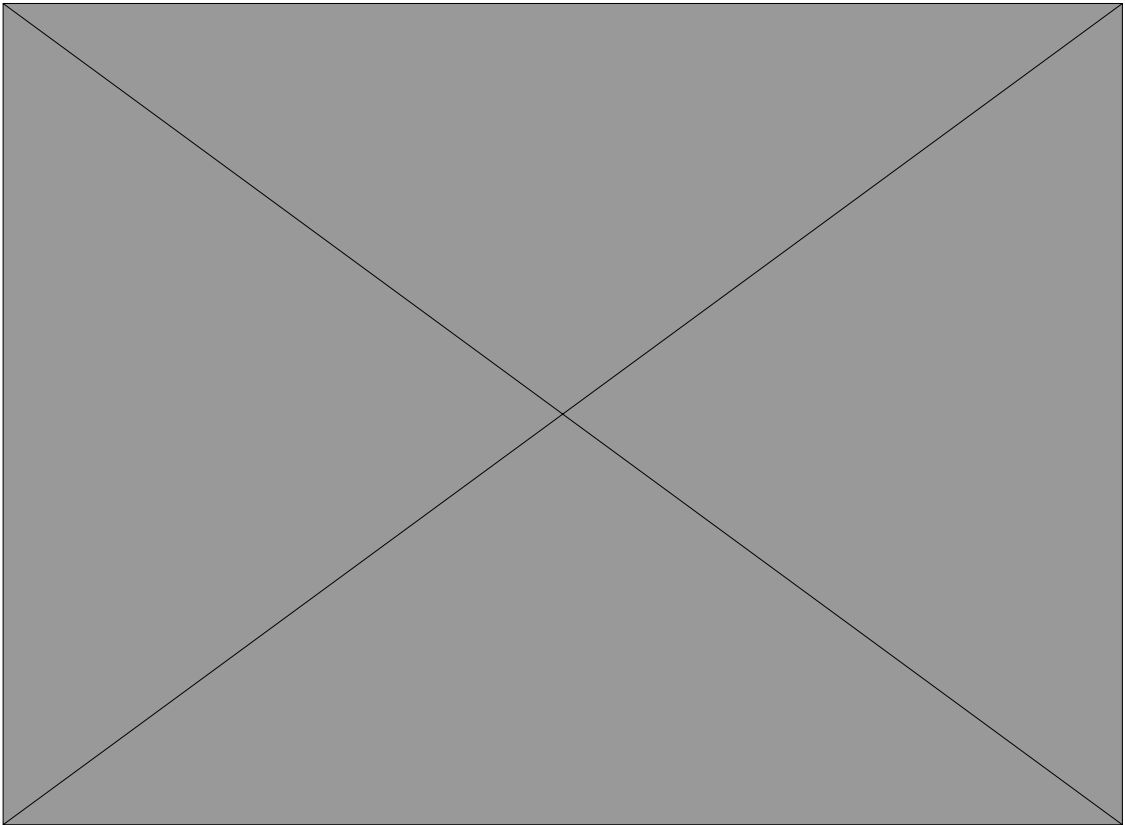
31.01–...02.1986: „Wojciech Sadley”, galeria W Pasażu, Desa, Wrocław (ul. Kiełbaśnicza 5); wystawa indywidualna; kompozycje malarskie i przestrzenne.

Wśród wystawionych prac m.in.: *Źądło V*, 1977, 100 × 20 × 35 cm; *Źądło VI*, 1978, 130 × 30 × 30 cm; *Źądło VII*, 1978, 160 × 30 × 30 cm; *Tantos*, 1973, 100 × 50 × 40 cm; *Trio*, 1974, 250 × 60 cm; *Pontifex Maximus*, 1976, 250 × 100 cm; *Infantka*, 1974, 150 × 60 cm; *Portret*, 1970, 80 × 60 cm; *Portret*, 1970 (druga praca o takim samym tytule), 80 × 60 cm. W folderze ekspozycji zamieszczono kalendarium wystaw i wkładkę z tekstem Sadleya, po raz pierwszy wydrukowanym w czasopiśmie „Projekt” w 1980 r., oraz dwiema czarno-białymi reprodukcjami: *Ikar*, 1971; *Źądło*, 1980.

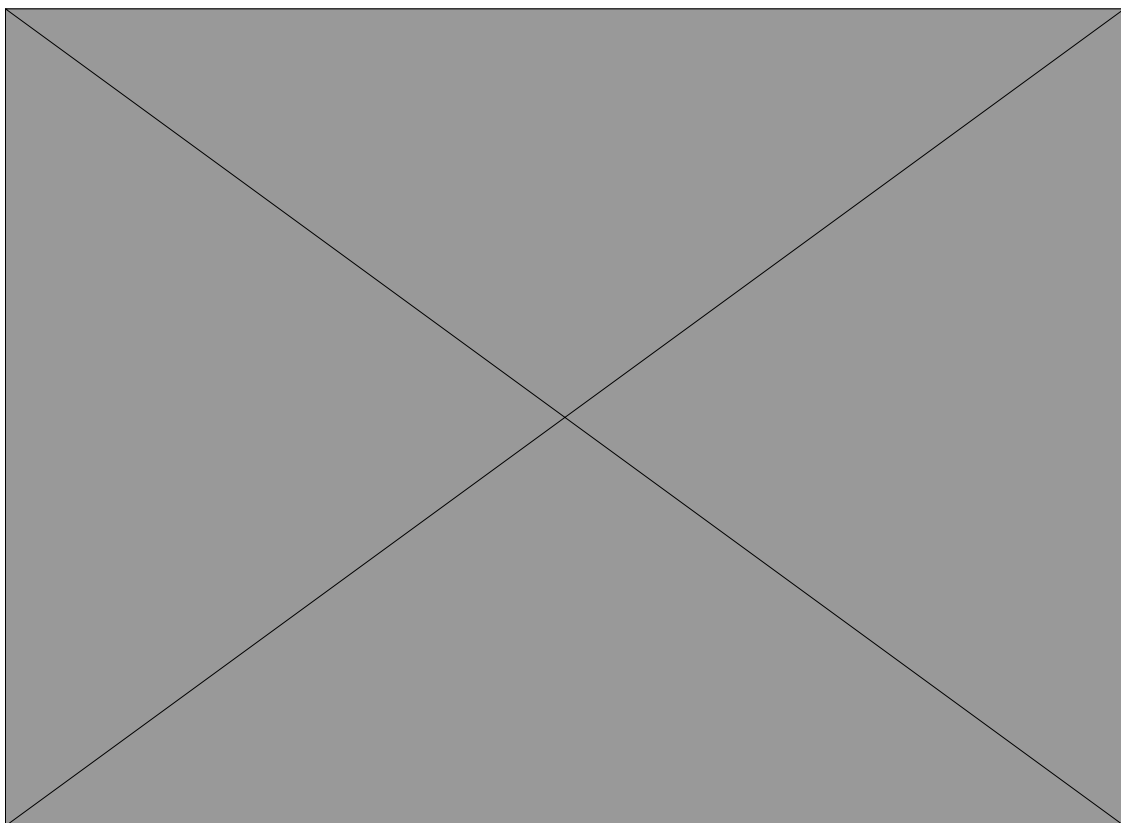
1986: „Arazzi Mitteleuropei”, Centro culturale Rocca Borromeo, Angera, Włochy, wystawa zbiorowa.



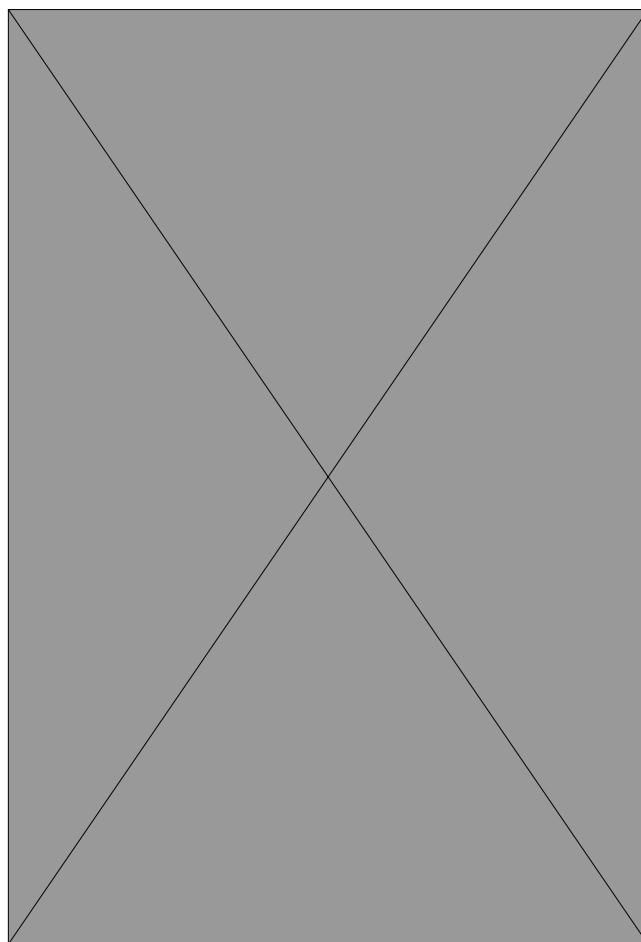
86. Wernisaż we wrocławskiej galerii W Pasażu, 1986



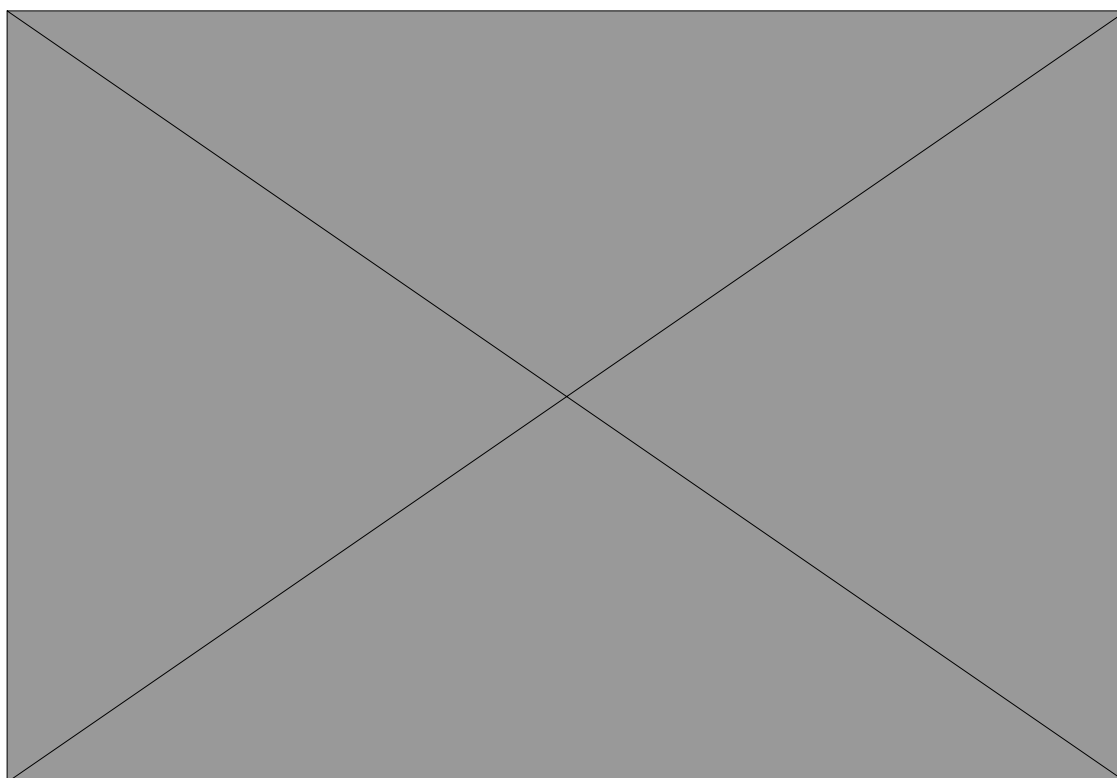
87. Uczestnicy wernisażu we wrocławskiej galerii W Pasażu, 1986



88. Wojciech Sadley w trakcie wernisażu we wrocławskiej galerii W Pasażu, 1986



89. Fragment ekspozycji we wrocławskiej galerii W Pasażu, 1986



90. Fragment ekspozycji we wrocławskiej galerii W Pasażu, 1986

1986: „Polska tkanina współczesna”: ...04–...05.1986: Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound (841 1 Avenue West), Kanada; ...05–...08.1986: Manitoba Museum of Man and Nature, Manitoba, Kanada; ...09–...10: Galerie d’Art du Centre Culturel de l’Université Sherbrooke, Sherbrooke, Kanada; ...10–...11.1986: Owens Art Gallery and Mount Allison University, Sackville, Kanada; wystawy zorganizowane przez Łódzkie Centralne Muzeum Włókiennictwa.

Pokazano cztery prace Sadleya: *Ikar*, 1964; *Tanatos*, 1973; *Tatuaż XI*, 1976; *Tatuaż XIII*, 1980.

25.04–15.06.1986: „Michoacan International Exhibition of Miniature Textiles. Poland/Spain/México” (V Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura España/Polonia/México), Casa de la Cultura de Morelia, Morelia, Meksyk; 9.07–...1986: Museo de Arte Carrillo Gil, miasto Meksyk (Av. Revolución 1608), Meksyk; międzynarodowa wystawa miniatur tkackich zorganizowana przez Instituto Michoacano de Cultura, SEP Cultura i Instituto Nacional de Bellas Artes.

Z polskich artystów udział wzięli m.in.: Stanisław Andrzejewski, Krystyna Arska-Perepłyś, Włodzimierz Cygan, Tadeusz Dominik, Barbara Falkowska, Kazimiera Gidaszewska, Lilla Kulka, Ewa Latkowska-Żychska, Barbara Levittoux-Świdowska, Jolanta Owidzka, Stefan Popławski, Wojciech Sadley, Romana Szymańska-Płaskowska. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Żądło*, 1985, skóra, technika własna, 10 × 10 × 25 cm.

...05–...06.1986: „Polska tkanina podwójna”, Städtische Museum, Karl-Marx-Stadt, NRD; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

...08.1986: „Od reliefu do rzeźby tkackiej”, galeria Pro, BWA, Koszalin; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazano trzy prace Sadleya: *Latawiec*, 1970; *Źądło*, 1979; *Tren*, 1985.

...08–...09.1986: „Człowiek – polskie tkaniny współczesne”, galeria Verkaraanta, Tampere, Finlandia; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

...09–...10.1986: „Wyroby kobiernictwa wschodniego i współczesne dywany polskie”, Muzeum Tkactwa Dolnośląskiego, Kamienna Góra; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

...09–...11.1986: „Portret człowieka w polskiej współczesnej tkaninie artystycznej”, Państwowe Zjednoczone Muzeum Historyczno-Rewolucyjne, Iwanowo, ZSRR; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazano dwie prace Sadleya: *Król*, 1964; *Królowa*, 1964.

2.10–16.11.1986: „Medzinárodná výstava umeleckých remesiel”, Dom Kultury, Bratislava (námestie SNP 12), Czechosłowacja.

Wystawiono jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta*, 1971, 314 × 198 cm. W katalogu zamieszczono czarno-białą reprodukcję tej kompozycji.

...10–...11.1986: „Inspiracje ludowe w tkaninie artystycznej”, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

...12.1986: „Tkanina artystyczna”, Przędzalnia Czesankowa Polanil, Łódź; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

1986: realizacja monumentalnych kompozycji gobelinowych dla klasztoru oo. Redemptorystów w Paczkowie; wymiary kompozycji: 4 × 5 m²¹¹.

O kościelnym mecenacie z lat 80. Wojciech Sadley mówił w rozmowie z Bernadetą Nowotną:

Bernadeta Nowotna: W latach osiemdziesiątych z przyczyn politycznych, etycznych i moralnych większość artystów nie uczestniczyła w oficjalnym obiegu sztuki. W odpowiedzi na represje władz ukazał się w kwietniu 1982 roku tekst zatytułowany *Głos, który jest milczeniem*, podpisany przez warszawskich artystów. Był to bojkot oficjalnych, organizowanych przez instytucje państwowe, wystaw. Sztuka od tego momentu „zeszła” do drugiego obiegu, a jej mecenasem stał się Kościół. To tam organizowano większość pokazów. Świętej pamięci ojciec Dominik Krzysztof Łuszczek w rozprawie doktorskiej twierdzi, że „Ten jednak nie sprostął zadaniu patronowania sztuce tego czasu, czy może lepiej – nie do końca wykorzystał możliwość i szansę zaistnienia faktycznego mecenatu nad sztukami plastycznymi, możliwość bycia faktycznym arbitrem w sprawach sztuki religijnej i sakralnej”.

Czy zgodzi się Pan z tym zdaniem?

Wojciech Sadley: Kościół został zaskoczony taką propozycją i nie był na jej przyjęcie przygotowany. Już dawno przestał być mecenasem sztuki i to było oczywiste. Natomiast w niektórych miejscach

²¹¹ Wymiary kompozycji na podstawie listu Wojciecha Sadleya do Fundacji im. Batorego, 11.10.1993 (w archiwum artysty).

odbyły się bardzo ciekawe wystawy, dyskusje, o czym nie wolno nam zapominać. Nieliczni tylko byli przygotowani na kontynuację mecenatu i umieli z tego prawa skorzystać. Nie należy się dziwić. I tak zostało zrobione bardzo dużo. Te rzeczy były często wyśmiewane jako sztuka „kruchty”, jako coś, co jest dla artysty poniżające. Ale ja nie uważam, że tak było. W latach osiemdziesiątych odbywały się profesjonalne wystawy w Muzeum Archidiecezjalnym. To tam odbywało się Biennale Tkaniny. To były doskonałe rzeczy. Janusz Bogucki dokonywał świetnych wyborów, zwłaszcza do wystaw na Żytniej, podobnie ks. Andrzej Przekaziński. Każda wystawa, w której brałem udział, była profesjonalnie przygotowana. Pani Danuta Wróblewska zajmowała się stroną merytoryczną. W czasie wystaw odbywały się występy aktorów, koncerty...²¹²

1987: „Arazzi Mitteleuropei. Austria, Italia, Jugoslavia, Polonia”; 20.02–20.03.1987: Palazzo Venezia, Rzym, Włochy; ...1987: Palazzo della Permanente, Mediolan, Włochy.

W katalogu znalazła się reprodukcja pracy Sadleya *Cantico*, 1986.

...02–...04.1987: „Przede wszystkim kolor!”²¹³, Palais des Expositions, Lyon, Francja; wybór tkanin z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazano trzy prace Sadleya: *Tchnienie przestrzeni*, 1973; *Żądło*, 1973; *Żądło*, 1981.

7.03–26.04.1987: „Poolse Textiele – En Weefkunst”, Allersmaborg, Holandia.

13.04–9.08.1987: „Polska sztuka współczesna w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie”, Muzeum Narodowe, Warszawa.

...05–...06.1987: wystawa tkanin, Społeczny Dom Kultury RSM „Lokator”, Łódź; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Missa abstracta*.

...05–...08.1987: wystawa polskiej współczesnej tkaniny artystycznej ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Pokazano dziewięć prac Sadleya: *Oświęcim*, 1962, gobelin; *Przejście przez Morze Czerwone*, 1965, gobelin; *Latawiec*, 1970, technika własna; *Żądło*, 1973, technika własna; *Żądło*, 1973, technika własna, wł. autora; *Tanatos*, 1973, technika własna; *Tatuaż XI*, 1978, technika własna; *Żądło*, 1981, technika własna; *Tren*, 1985, technika własna.

...06–...06.1987: wystawa łódzkiej tkaniny artystycznej, Teatr Wielki, Łódź; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

1987: „Malarstwo z kręgu Akademii Warszawskiej”, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg (ul. Kuśnierska 6); 9–31.10: Muzeum Techniki NOT (oddział w dawnych Zakładach Norblina), Warszawa (ul. Żelazna 51/53).

1987: wystawa zbiorowa, Jacques Baruch Gallery, Chicago, USA.

²¹² Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 70–71.

²¹³ Nie udało się ustalić, jaki był oryginalny – w języku francuskim – tytuł ekspozycji.

...09–...10.1987: „Tkanina – od gobelinu do rzeźby tkackiej”, BWA, Piła.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Źądło*, 1980.

...09–...12.1987: wystawa tkanin przygotowana dla celów oświatowych, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Źądło*, 1973.

...11–...12.1987: „Pejzaż w polskiej tkaninie artystycznej”, Przędzalnia Czesankowa Anilany Polanil, Łódź; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

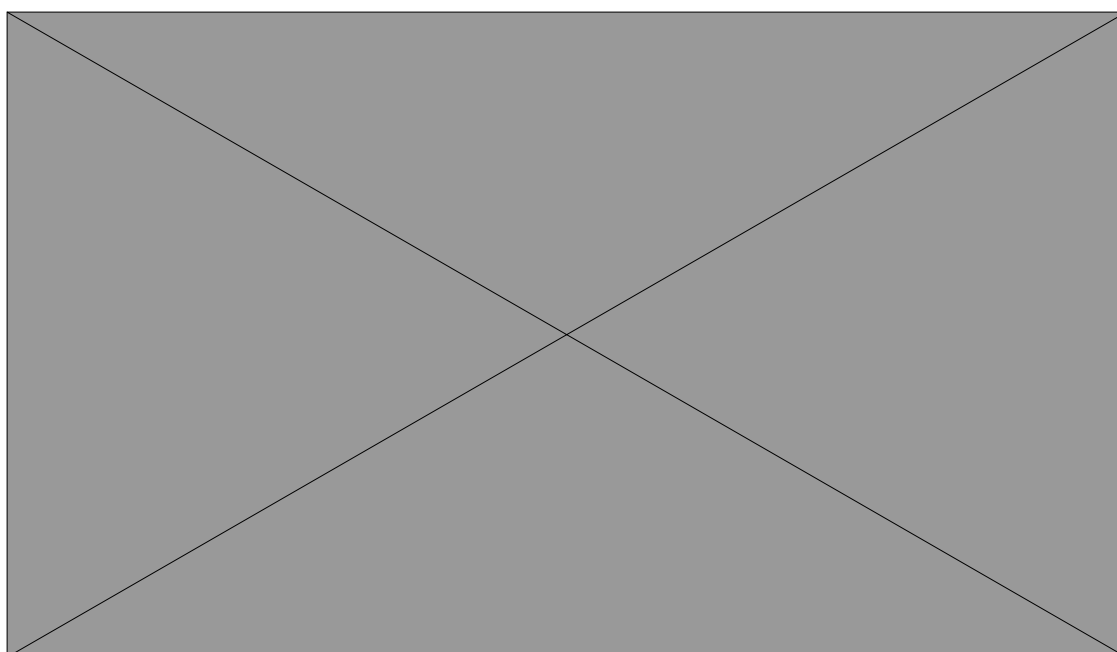
...12.1987–...02.1988: „Człowiek w polskiej tkaninie współczesnej”, Städtische Museen, Karl-Marx-Stadt, NRD; wystawa zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

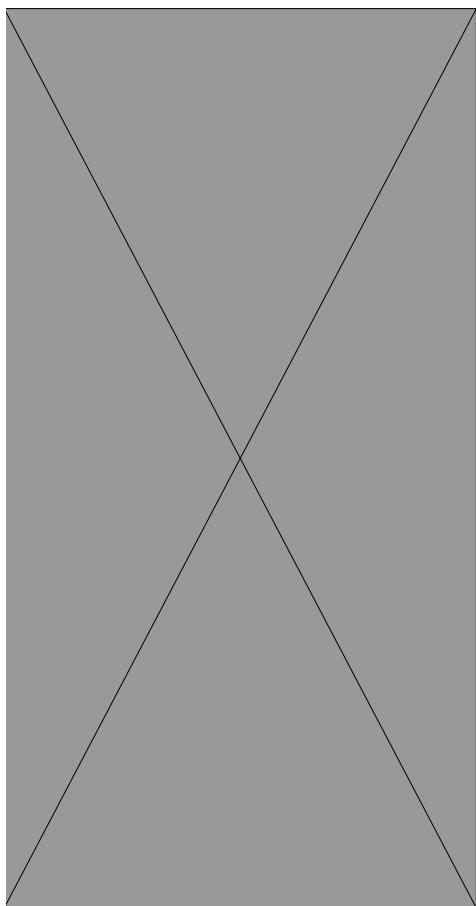
8.12.1987–5.01.1988: pokaz prac podarowanych szkołom przez artystów, galeria Profile, Warszawa (KMPiK, ul. Marii Dąbrowskiej 15).

Część prac przekazano Stołecznemu Biuru Wystaw Artystycznych, a pozostałe ofiarowano szkołom. Wśród autorów prac byli m.in.: Jerzy Tchórzewski, Jan Tarasin, Edward Dwurnik i Wojciech Sadley.

15.12.1987–...1988: „Collages. Malarstwo”, Galeria BWA, Toruń (ul. św. Ducha 8/10); wystawa indywidualna; 28.07–...08.1988: galeria Arsenał, Białystok (wystawa toruńska, przewieziona do Białegostoku).

W katalogu wystawy widnieje jako tytuł „Collages”, zaś na zaproszeniu: „Wojciech Sadley (Warszawa). Malarstwo”, podaję więc w niniejszej pracy połączenie tych dwóch tytułów toruńskiej wystawy, tym bardziej że jest to uzasadnione zawartością ekspozycji. Katalog, częściowo wielobarwny, częściowo czarno-biały, zawiera czarno-białe reprodukcje dwóch kompozycji





92. *Tren*, 1981

pt. *Znak*, dwóch *Trenów* i jednej kompozycji o tytule *Psalmus* (wszystkie reprodukcje w katalogu bez dat) oraz tekst Sadleja (podpisany tutaj z błędem: „Wojciech Sendley”), wydrukowany po raz pierwszy w „Projekcie” w 1980 r., a także kalendarium wystaw artysty.

...02–...04.1988: „Polska tkanina artystyczna”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Pokazano cztery prace Sadleja: *Ikar*, 1964; *Missa abstracta*, 1966; *Tanatos*, 1973; *Żądło*, 1981.

30.05–...10.1988: VI Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Pokazano tryptyk Sadleja *Treny*, 1987–1988, technika własna, skóra, trzy prace o wym. 300 × 200 cm. W katalogu zamieszczono teksty Norberta Zawiszy i Ireny Huml, noty biograficzne artystów i czarno-białe reprodukcje prac, w tym *Trenów* Sadleja.

W czasie trwania VI Triennale w „Kalejdoskopie” ukazał się artykuł dyrektora Centralnego Muzeum Włókiennictwa Norberta Zawiszy o historii łódzkiego Triennale, a także – tego samego autora – bardzo istotny, zwarty tekst o Wojciechu Sadleju – wypowiedź, której fragmenty powróciły po siedmiu latach w innym tekście Norberta Zawiszy, wydrukowanym w katalogu retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleja w 1995 r.²¹⁴ Zawisza tak pisał o Triennale:

150 lat temu na mapie gospodarczej świata pojawił się znaczący punkt – w przyszłości największy ośrodek włókienniczy Europy Środkowej. Świadkiem narodzin włókienniczej Łodzi i najstarszym pomnikiem jest Biała Fabryka, zbudowana w latach 30. XIX wieku. Ten wspaniały klasycystyczny kompleks architektoniczny mieścił pierwszą w Królestwie Polskim mechaniczną przędzalnię i tkalnię. Biała Fabryka jest obecnie siedzibą Centralnego Muzeum Włókiennictwa. Łódź to nie tylko światowe centrum włókiennicze, to jednocześnie jeden z najaktywniejszych w kraju ośrodków tkactwa artystycznego. Przed ponad 15 laty z inicjatywy łódzkiego środowiska artystów plastyków, wspieranej przez ówczesnego dyrektora Muzeum Krystynę Kondratiukową, zorganizowano Triennale Tkaniny. Od 1975 roku stało się ono imprezą międzynarodową. W 1978 roku opracowano nowy regulamin i system kwalifikacji uczestników (z niewielkimi korektami obowiązuje do dziś).

W ciągu kilkunastu lat Triennale wyrosło na jedną z najważniejszych międzynarodowych imprez plastycznych, największą cykliczną konfrontację osiągnięć artystów tkaczy z całego świata. Łódzkie Triennale ugruntowało międzynarodową pozycję wybitnych polskich artystów: Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzkiej, Urszuli Plewki-Schmidt, Stefana Popławskiego, Wojciecha Sadleja. Rozsławiło i spopularyzowało twórczość: Akio Hamataniego, Naomi i Masakazu Kobayashich, Jagody Buić, Any Lupas, Ritzi i Petera Jacobich, Helen Frances Gregor, Aurèlii Muñoz; dla najmłodszych artystów było wspaniałą okazją do promocji ich twórczości. W uznaniu roli Centralnego Muzeum Włókiennictwa i tych właśnie jego zasług wielu artystów ofiarowało do zbiorów muzeum swoje prace.

Od 30 maja przez niemal pół roku Centralne Muzeum Włókiennictwa udostępnia wystawę VI Międzynarodowego Triennale Tkaniny Łódź '88. Regulamin tegorocznego Triennale przyjął bardzo szeroką formułę dopuszczania prac, które winny być wykonane z surowców włókienniczych lub operować techniką przepłotu. Triennale stwarza więc nieograniczone pole dla wyobraźni i możliwości wypowiedzi artystycznej i najswobodniejszego korzystania ze wszystkich możliwości surowca i techniki.

Państwowe reprezentacje artystów (z reguły 3-osobowe) zgłaszają krytycy sztuki, kuratorzy muzeów, związki twórcze i ministerstwa kultury krajów zaproszonych do udziału. Nad całością imprezy czuwa Rada Programowa. Międzynarodowe jury za najlepsze artystycznie i najbardziej nowatorskie prace przyznaje medale; od 1985 roku przyznawany jest medal Centralnego Muzeum Włókiennictwa. Triennale patronują – Ministerstwo Kultury i Sztuki i Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi. W tegorocznym VI Międzynarodowym Triennale Tkaniny bierze udział ponad 100 artystów z 30 krajów. Na obecnym etapie jest to – niestety – kres naszych możliwości wystawienniczych. Wzrost powierzchni ekspozycyjnej po remoncie południowego skrzydła Białej Fabryki pozwoli – mamy na to nadzieję – rozwinąć i jeszcze rozszerzyć Międzynarodowe Triennale Tkaniny, już teraz największą specjalistyczną imprezę tkacką, tak ze względu na liczbę uczestniczących w niej krajów, jak i liczbę uczestniczących w niej artystów tkaczy²¹⁵.

...09–...12.1988: „Tendencje i kierunki – 30 lat w polskiej tkaninie artystycznej”, Wojewódzkie Centrum Kultury i Sztuki Zamek Książ, Wałbrzych; wystawa zorganizowana przez łódzkie Centralne Muzeum Włókiennictwa.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Żądło*, 1981.

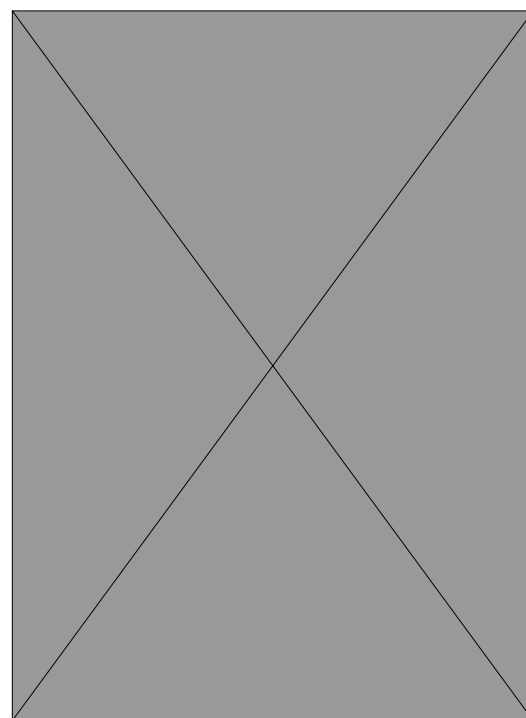
...11.1988–...01.1989: „Tapiz polaco contemporáneo”, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, miasto Meksyk, Meksyk; wystawa polskiej współczesnej tkaniny artystycznej, zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazano sześć prac Sadleya: *Ikar*, 1964; *Missa abstracta (Bezsenność)*, 1966; *Tanatos*, 1973; *Tchnienie przestrzeni*, 1973; *Żądło*, 1973; *Tren*, 1987. W katalogu zamieszczono reprodukcję pracy *Missa abstracta* (z błędną datą: 1986).

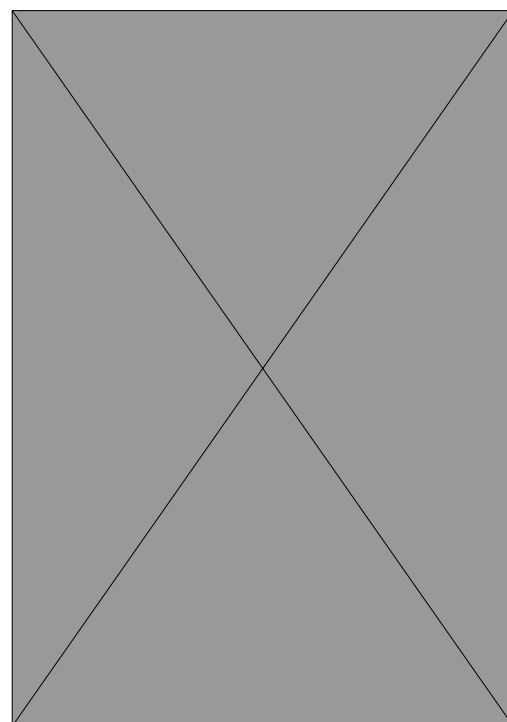
1988: realizacja cyklu ornatów, proporca-relikwiarza i ornatu trumiennego św. Andrzeja Boboli dla klasztoru oo. Jezuitów i kościoła pw. św. Andrzeja Boboli przy ul. Rakowieckiej 61 w Warszawie.

17.12.1988–22.01.1989: „La Création Contemporaine Polonaise”, Galeries Pablo Picasso, Denain, Francja; wspólna wystawa z Julianem Henrykiem Raczką – dwa indywidualne pokazy równoległe.

Prace Sadleya pokazane na wystawie: *Tren*, 1984, gobelin, technika własna, 300 × 200 cm; *Psalmus*, 1985, gobelin, technika własna, 300 × 200 cm; *Tren*, 1984, technika własna, skóra (w innym spisie, sporządzonym przez Sadleya, data

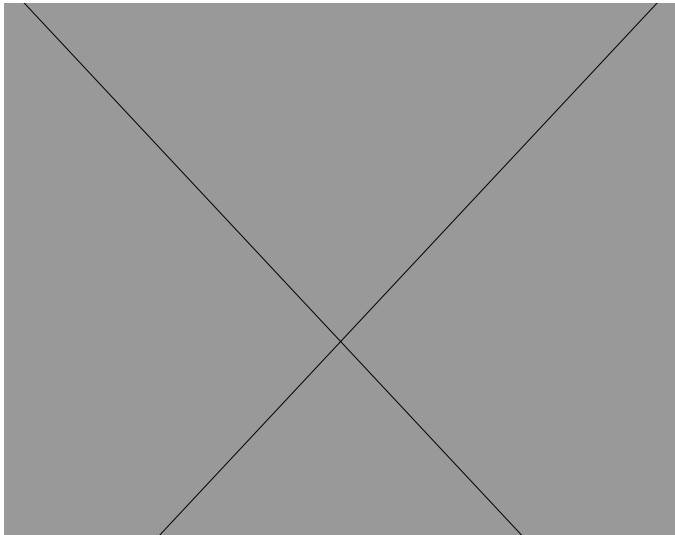


93. Kompozycja z cyklu *Treny*, 1984–1985



94. Kompozycja z cyklu *Treny*, 1988

²¹⁵ Norbert Zawisza, *Tkaniny w „Białej Fabryce”*, „Kalejdoskop” (Łódź) 1988, nr 6, s. 3–4.



95. *Psalmus*, 1984, detal

(lub *Tren*, 98 × 71 cm, według spisu prac do reprodukcji w katalogu), 1981, kolaż, 100 × 73 cm; *Tren*, 1983, skóra, 180 × 200 cm, obecnie wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, na okładce zaś zamieszczono fragment skóry malowanej *Psalmus*, 1984 (lub 1981 – według informacji ze spisu prac, sporządzonego przez Sadleya), 250 × 200 cm (w innych źródłach: 250 × 240 cm), obecnie wł. Muzeum Narodowego w Warszawie; *Tren*, 1988, technika własna, skóra, 270 × 160 cm.

Na drugiej stronie okładki zamieszczony został tekst napisany przez mera miasta Denain, a zarazem prezesa Miejskiego Biura Rozwoju Kultury w Denain Arthura Brabanta:

Szczególnie cenna w sztuce jest możliwość przekraczania granic i zbliżania ludzi o tej samej pasji artystycznej, bez względu na kraj czy kulturę. Nie oznacza to jednak, że sztuka jest czymś jednolitym, wręcz przeciwnie! Prezentacja prac artystów zagranicznych otwiera nowe horyzonty, stwarza możliwość porównania stylów i odmienności. Jest to ważny moment wymiany między twórcami i odbiorcami sztuki, który odbywa się obecnie w Galeries Pablo Picasso, miejscu predestynowanym do przeprowadzania takich wydarzeń kulturalnych.

Życzę powodzenia wystawie „Współczesna polska twórczość”²¹⁶.

W katalogu znalazło się także tłumaczenie tekstu Danuty Wróblewskiej, który po raz pierwszy wydrukowany został w katalogu wystawy indywidualnej Sadleya w Galerii BWA w Lublinie w 1980 r., kalendarium oraz notka informująca o tym, w jakich krajach znajdują się prace Sadleya. W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się także mapka z planem Denain oraz położeniem tego miasta w północno-wschodniej Francji, blisko Valenciennes i Lille.

1989: „Tapiz polaco contemporáneo”, Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Hawana, Kuba.

3–24.03.1989: „Wojciech Sadley”, Galeria BWA, Zamość (Rynek Wielki 14/3); wystawa indywidualna; kompozycje malarskie i przestrzenne.

Na wystawie pokazano dwadzieścia siedem prac: siedem tkanin i dwadzieścia kolaży (siedem o wymiarach 100 × 70 i trzynaście o wymiarach 70 × 50 cm). W katalogu: kalendarium, tekst Danuty Wróblewskiej, wydrukowany po raz pierwszy w katalogu wystawy indywidualnej Sadleya w Galerii BWA w Lublinie w 1980 r., czarno-białe reprodukcje: na okładce skóra

1983), 230 × 270 cm; *Tren*, 1987, technika własna, skóra, 280 × 200 cm; *Tren*, 1988, technika własna, skóra, 270 × 160 cm; obrazy: piętnaście kompozycji o tytułach *Tren* z lat 1984–1985, technika własna, różne materiały, 98 × 71 cm, i dziesięć kompozycji o tytułach *Portret* z lat 1986–1987, technika własna, różne materiały, 71 × 49 cm. Kolorowy katalog w środku obwoluty-koperty posiada dwa osobne, wkładane katalogi – jeden o Raczce, drugi o Sadleyu. W katalogu Sadleya znalazły się kolorowe reprodukcje prac (bez podpisów): *Psalmus II*, 1981, gobelin, technika własna, 300 × 200 cm, obecnie wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu (według spisu prac do reprodukcji w tym katalogu, sporządzonego przez Sadleya, data: 1982); *Całun*

malowana *Tren*, 1983; w środku *Sutra*, 1965; *Ona*, 1960; *Tren*, 1982, skóra; *Znak*, 1981 i druga praca o tytule *Znak*, też z 1981 r.

W katalogu czas trwania tej ekspozycji określono jako luty 1989, jednak na zaproszeniu można przeczytać: „Biuro Wystaw Artystycznych w Zamościu zaprasza na otwarcie wystawy tkaniny Wojciecha Sadleya dnia 3 marca 1989 [...]. Wystawa czynna do 24 marca 1989”. Prawdopodobnie katalog został wydrukowany nieco wcześniej, kiedy wydawało się, że otwarcie wystawy nastąpi jeszcze w lutym.

1989: realizacja czterech całunów roku liturgicznego dla Zakonu Szentsztackiego (wywodzącego się z Schönstatt, RFN), Józefów (ul. Nowomiejska 12).

27.04–18.06.1989: „«Den Åbne Dør». Polsk Nutidskunst, 1989”, Udstillingsbygningen ved Charlottenborg, Kopenhaga (Nyhavn 2), Dania; wystawa zbiorowa polskiej sztuki współczesnej.

Wśród uczestników m.in.: Jan Dobkowski, Aleksandra Jachtoma, Eugeniusz Markowski, Jarosław Modzelewski, Teresa Pągowska, Aleksander Roszkowski, Jan Tarasin. Pokazano dwie prace Sadleya: *Psalmus*, 1983, gobelin w połączeniu z techniką własną, 300 × 200 cm; *Psalmus*, 1985, gobelin w połączeniu z techniką własną, 300 × 200 cm. W katalogu znalazła się wielobarwna reprodukcja dzieła *Psalmus*, 1984 (w innych źródłach praca nosi datę 1981 lub 1982), skóra, technika własna, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie.

Wystawa odbyła się w największym duńskim salonie wystawowym, w pałacu Charlottenborg w Kopenhadze, należącym do duńskiej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Reprodukcja pracy Sadleya z katalogu zamieszczona została jako jedna z ilustracji zdobiących recenzję, która ukazała się w duńskim czasopiśmie „Kunstavisen” 1989, nr 5.

19–23.06.1989: „L’Art Contemporain Polonais”, Galerie Espace-Temps, Paryż (27 rue Saint Dominique), Francja; wystawa zbiorowa polskiej sztuki współczesnej.

Wśród uczestników m.in.: Roman Artymowski, Andrzej Gieraga, Wojciech Sadley, Barbara Szubińska, Bogusław Szwacz, Jan Tarasin, Gustaw Zemła. Katalog w formie papeterii z luźno włożonymi kartami dotyczącymi artystów i tekstami kuratorów zawiera wielobarwną reprodukcję *Całunu* Sadleya, podaną jako *Kompozycja II*, technika mieszana, kolaż, 70 × 100 cm (bez daty).

1–31.08.1989: „Poolse Hedendaagse Kunst”, Vandergeeten Art Gallery, Antwerpia (Minderbroedersrui 55), Belgia.

Uczestnicy: Tadeusz Dominik, Jerzy Boniński, Wiesław Kruczkowski, Paweł Lasik, Eugeniusz Markowski, Wojciech Sadley, Maciej Wojciechowski.

1989: wystawa tkaniny artystycznej ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

1989: wystawa tkaniny artystycznej z lat 80., BWA, Białystok.

8–14.01.1990: „Artyści dla Rzeczypospolitej”, galeria Studio, Centrum Sztuki im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa (Pałac Kultury i Nauki); wystawa zakończona aukcją prac.

Uczestnicy: Maria Anto, Zdzisław Beksiński, Andrzej Bieńkowski, Tomasz Ciecierski, Tadeusz Dominik, Edward Dwurnik, Janusz Eysymont, Barbara Falender, Wiktor Gajda, Stefan Gierowski, Łukasz Korolkiewicz, Paweł Kowalewski, Henryk Musiałowicz, Adam Myjak,

Włodzimierz Pawlak, Teresa Pągowska, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Jerzy Stajuda, Ryszard Stryjecki, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Henryk Waniek, Ryszard Winiarski.

20–29.04.1990: kolekcja z Pałacu Mostowskich w Ostromecku, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Pałac Poznańskich, Łódź (ul. Ogrodowa 15); wystawa zbiorowa – zestaw polskiego współczesnego malarstwa, rysunku i grafiki z kolekcji zgromadzonej z inicjatywy Andrzeja Szwalbego, dyrektora Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy; ekspozycja z okazji otwarcia Galerii Muzyki im. Artura Rubinsteina w Pałacu Poznańskich w Łodzi (siedzibie Muzeum Historii Miasta Łodzi).

Komisarzem kolekcji ostromeckiej był Władysław Sekunda; wśród uczestników wystawy m.in.: Magdalena Abakanowicz, Roman Artymowski, Jan Berdyszak, Kiejstut Bereźnicki, Tadeusz Brzozowski, Stefan Gierowski, Józef Łukomski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Roman Owidzki, Wojciech Sadley, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Józef Szajna, Jan Szancenbach, Jan Tarasin. Anekszem ekspozycyjnym wystawy były fotograficzne portrety artystów wykonane przez Krzysztofa Gierałtowskiego. Folder czarno-biały, bez reprodukcji, jedynie na okładce zamieszczona została reprodukcja pracy Henryka Stażewskiego z 1984 r. Wewnątrz podano informację: „Dzieła prezentowane w Łodzi są w większości darami artystów”.

3–7.06.1990: „Wystawa malarstwa i grafiki z Galerii Sztuki Współczesnej «Digital ART» w Częstochowie”, Pałac Kultury i Nauki (Sala im. Jurija Gagarina), Warszawa; wystawa z okazji inauguracji warszawskiego Biura Digital ART, mieszczącego się w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.

Uczestnicy: Jan Berdyszak, Kiejstut Bereźnicki, Stanisław Baj, Stanisław Białogłowicz, Artur Brunsz, Jan Dobkowski, Tadeusz Dominik, Edward Dwurnik, Antoni Fałat, Andrzej Foggt, Andrzej Gieraga, Janusz Głowacki, Jerzy Grabowski, Józef Hałas, Ryszard Hunger, Władysław Jackiewicz, Teresa Jakubowska, Teresa Klink, Bogusław Kobierski, Jerzy Krechowicz, Tadeusz Kulisiewicz, Eugeniusz Małkowski, Eugeniusz Markowski, Franciszek Maśluszczak, Jerzy Ostrogórski, Lech Okołów, Janusz Przybylski, Wojciech Sadley, Adam Styka, Jan Szancenbach, Grzegorz Sztabiński, Krzysztof Skarbek, Jan Tarasin, Henryk Albin Tomaszewski, Jerzy Treliński, Janusz Trzebiatowski, Ryszard Winiarski, Antoni Zydroń, Agnieszka Żmudzińska, Jadwiga Żołyński.

...09–...11.1990, ...01–...06.1991 i ...–...05.1992: powrót Wojciecha Sadleya do malarstwa na jedwabiu podczas sesji malarskich, zorganizowanych w Milánówku.

13.11.1990–...01.1991: „México/Polonia. Tapiz²¹⁷ contemporáneo en miniatura”, Museo Rufino Tamayo Arte Contemporáneo, miasto Meksyk, Meksyk.

Pokazano dwie prace Sadleya: *Znaki czasu I*, 1990, technika własna; *Znaki czasu II*, 1990, technika własna. Na okładce katalogu została zamieszczona reprodukcja *Znaków czasu*.

Do wzięcia udziału w meksykańsko-polskiej wystawie tkanin miniaturowych zaprosiła polskich artystów Androna Linartas, przedstawicielka Grupy Meksykańskich Tkaczy. Wystawę pokazano w Museo Rufino Tamayo, jednej z najważniejszych instytucji kulturalnych

w Meksyku. Maksymalne wymiary prac określono jako 30 × 30 cm. W kontaktach między stroną meksykańską a polskimi artystami pośredniczyła Małgorzata Buczek.

25.11–2.12.1990: Międzynarodowe Targi Sztuki „Interart ’90”, Poznań (stoisko galerii Probot z Grudziądza); wystawa zbiorowa.

Prace Wojciecha Sadleya pojawiły się na stoisku galerii Probot, która informowała na ulotce małego formatu w języku polskim, angielskim i niemieckim:

Galeria „Probot” zaprasza do odwiedzenia jej stoiska na Międzynarodowych Targach Sztuki „Interart ’90” w Poznaniu w dniach 25 listopada – 2 grudnia 1990 r.

„Sztuka z przyszłością” – motto naszej prezentacji, nie jest sloganem reklamowym. Jest to próba syntezy naszych przemyśleń. Bieg czasu nie jest zależny od naszego działania. Jednak nasze działanie ma wpływ na kształtowanie czasu, który nadchodzi. Przedstawiamy Państwu prace ponad dwudziestu autorów. Są wśród nich twórcy uznani w świecie, są też artyści, dla których „Interart 90” jest kolejnym etapem w karierze. Tak się już dzieje, że dzieła sztuki żyją własnym życiem. Są cenione przez cały czas swego istnienia, ale bywa, że po okresie zapomnienia rozpalają się nowym blaskiem. Ocalić od zapomnienia – to główna troska artystów. Dajemy Państwu szansę uczestniczenia w życiu prac, które prezentujemy. Życzymy wszystkim twórcom, nabywcom ich prac i właścicielom pięknej przyszłości.

...01.1991: zbiorowa wystawa tkaniny, galeria Atena, Warszawa (ul. Nowy Świat 48, w oficynie).

Wśród uczestników m.in.: Jolanta Banaszkiewicz, Maria Chojnacka, Kaja Gidaszewska, Dorota Grynczel, Barbara Levittoux-Świdowska, Zygmunt Łukasiewicz, Anna Michniewicz, Krystyna Mieszkowska-Dalecka, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wojciech Sadley, Anna Szczęśna, Krystyna Wojtyna-Drouet.

...04.1991: „Textile Kunst aus Lodz”, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart, Niemcy; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny współczesnej.

12.04–...1991: wystawa indywidualna, galeria Atena, Warszawa (ul. Nowy Świat 48, w oficynie); tkaniny z lat 1960–1990.

Wśród prac wystawionych m.in.: *Infant*, 1961, technika własna, len, 250 × 100 cm; *Infantka*, 1961, technika własna, siatka, len, 250 × 100 cm; *Pontifex*, technika własna, sizał, 200 × 150 cm²¹⁸.

Zachowały się zaproszenia na tę wystawę z odręcznym podpisem Sadleya w środku, koperty zaś naznaczone były dotknięciami różnymi kolorami farb.

Wystawie towarzyszyła ulotka z tekstem Norberta Zawiszy. Tekst ten stanowił nieco zmienioną przez autora wersję artykułu, wydrukowanego w 1988 r. w „Kalejdoskopie”.

Atena została utworzona przez Krystynę Cizek i Dobrochnę Strumiłło-Olkiewicz jako galeria przeznaczona do wystaw i sprzedaży tkaniny unikatowej. Właścicielki pisały o tym na łamach czasopisma „Design”:

Osiągnięcia polskiej szkoły gobelinu [...] zainspirowały nas [...] do powołania w Warszawie galerii tkaniny unikatowej. [...] Zakładałyśmy prezentację osiągnięć prężnego przecież środowiska tkaczy, kreowanie rynku tkaniny, stworzenie pierwszej w kraju profesjonalnej placówki promującej sztukę tkaniny. I w pewnym stopniu zamierzenia te, w ciągu półtora roku, udało się nam zrealizować. Galeria Atena rozpoczęła działalność w styczniu 1991 r. wystawą prac artystów środowiska warszawskiego. Wzięli w niej udział m.in. Wojciech Sadley, Barbara Levittoux-Świdowska, [...] Krystyna Wojtyna-Drouet, Kaja Gidaszewska. Prezentacji tej towarzyszył pokaz miniatur tkackich Marii Chojnackiej, Krystyny

²¹⁸ Informacje na podstawie zachowanych w archiwum artysty umów komisowych z galerii Atena.

Mieszkowskiej-Daleckiej, Anny Michniewicz, Doroty Grynczel. Część tych prac została zakupiona przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi i Art Consul w Nowym Jorku. W miesiącach letnich prace zgromadzone w galerii były prezentowane w salach Biura Wystaw Artystycznych w Olsztynie. Kolejnym pokazem była wystawa Wojciecha Sadleya [...]. Jego prace znajdują się w zbiorach muzeów i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in. w Belgii, Szwajcarii, Danii, Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Japonii. [...] Wszystkie prace artysty cechuje wspaniała kolorystyka. W Atenie pokazał prace z okresu 1960–1990 r., z których szczególną uwagę zwracały siatki *Infant* i *Infantka*, kompozycje sztalowe i monumentalne *Treny*²¹⁹.

17.05–30.07.1991: „Contemporary Polish Fiber Art”, Mishkan Le’Omanut Museum of Art, Ein Harod, Izrael; wystawa zbiorowa współczesnej tkaniny polskiej.

Pokazano osiem prac Sadleya: *Lament I*, 1985, papier, 100 × 70 cm; *Lament II*, 1985, papier, 100 × 70 cm; *Lament III*, 1985, papier, 100 × 70 cm; *Lament VI*, 1984, skóra, 220 × 80 cm; *Lament VII*, 1984, skóra, 220 × 80 cm; *Źądło I*, 1975–1980, kość, skóra, 10 × 25 × 7 cm; *Hypnos*, 1975–1980, bawełna, miedź, 10 × 30 × 15 cm; *Tantos*, 1975–1980, bawełna, miedź, 10 × 30 × 15 cm²²⁰.

Oprócz prac przeznaczonych na wystawę przygotował artysta na wyjazd do Ein Harod pięć małych kolaży, przeznaczonych na prezenty dla organizatorów wystawy: *Całun*, 1989, papier, gaza, akryl, 22 × 20,3 cm; *Całun*, 1989, papier, gaza, akryl, 19,5 × 22 cm; *Całun*, 1989, papier, gaza, akryl, 19 × 22,3 cm; *Całun*, 1989, papier, gaza, akryl, 20,5 × 24 cm; *Całun*, 1989, papier, gaza, akryl, 20,3 × 22 cm²²¹.

19.10–...1991: „Ojciec i syn”, galeria Probot, Grudziądz; wspólna wystawa Wojciecha Sadleya i jego syna, Tomasza Sadleja.

1991: wystawa zbiorowa, Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Hawana (Calle Trocadero e/ Zulueta y Monserrate), Kuba.

25.11.1991–12.01.1992²²²: „Malarstwo na jedwabiu”, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa (ul. Świętojerska 5/7); wystawa zorganizowana pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki przy współudziale Okręgu Warszawskiego ZPAP i pomocy organizacyjnej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego²²³.

Komisarzem artystycznym była Danuta Wróblewska, organizacją wystawy kierował Stanisław Trzeszczkowski. Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepiłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski. Pokazano prace Sadleya: *Veraikon*, 1991, jedwab malowany, 250 × 380 cm; *Psalmy*, pięć kompozycji z 1991 r., jedwab malowany, wymiary: 350 × 285 cm, 250 × 100 cm, 250 × 95 cm, 300 × 95 cm, 300 × 95 cm; *Gorejący krzew*, 1991, jedwab malowany, 350 × 285 cm; *Charista*, cztery kompozycje z 1991 r., jedwab malowany,

²¹⁹ Krystyna Cizek, Dobrochna Strumiłło-Olkiewicz, *Tkanina unikatowa w Galerii „Atena”, „Design” 1992*, nr 6, s. 76–77.

²²⁰ Informacje m.in. na podstawie „Dowodu przyjęcia nr 1339 przez CHZ «Ars Polona»”, 27.03.1991, oraz na podstawie odręcznego spisu prac sporządzonego przez Wojciecha Sadleya przed wystawą (w archiwum artysty).

²²¹ Informacje na podstawie zaświadczenia potrzebnego do wywozu dzieł za granicę, wydanego przez Dział Opiniowania Dzieł Sztuki (podlegający Muzeum Narodowemu w Warszawie), a także na podstawie odręcznego spisu sporządzonego przez artystę z adnotacją: „Prezenty na wyjazd Izrael 16 V 1991” (w archiwum artysty).

²²² W niektórych źródłach można znaleźć informację, że wystawa była czynna do 24.12.1991 r. Powodzenie ekspozycji sprawiło, że czas jej trwania został jednak przedłużony do 12.01.1992 r.

²²³ W czasie trwania wystawy, 8.12.1991, w IWP została zorganizowana przez Dom Aukcyjny Polswiss Art aukcja dzieł sztuki malowanych na jedwabiu.

każda z nich o wymiarach 250 × 200 cm; *Treny*, cykl sześciu dyptyków, 1991, jedwab malowany, każdy z dyptyków o wymiarach: 90 × 200 cm (×2). W spisie prac, sporządzonym przed wystawą, uwzględnione zostały także *Kupony*, dwanaście sztuk, 1991, jedwab malowany, 90 × 350 cm; i *Chusty*, dziewięć sztuk, 1991, jedwab malowany, 90 × 90 cm.

Pierwsza wystawa malarstwa na jedwabiu piątki artystów, którzy od tego czasu pokazywali swoje prace w tym gronie jeszcze na wielu wystawach w Polsce i innych krajach, została poprzedzona w dniu wernisażu konferencją prasową w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego. Wystawa odbywała się pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki jako wydarzenie przezeń finansowane. Projekt ekspozycji był dziełem Jana Kosińskiego. W katalogu zostały zamieszczone teksty Norberta Zawiszy (*Malarstwo na jedwabiu*²²⁴ – zarys historii) i Danuty Wróblewskiej (*Dotknięcie jedwabiu*). Wróblewska pisała m.in.:

Kilkoro warszawskich twórców różnych specjalizacji plastycznych połączyło się koleżeńską inicjatywą. Ożywieni zapałem do pracy na jedwabiu zorganizowali czteromiesięczne studium pracy warsztatowej w Zakładach Jedwabiu Naturalnego w Milanówku, miejscu przychylnym takim zapałom od lat sześćdziesięciu. Tam, osuwając technikę, poddali siebie i materiał surowej próbie malarskiej. Każdy z nich zwrócił się do jedwabiu z własnych powodów, obdarzając go miejscem w swoim programie pracy artystycznej. Postarano się więc nie ulegać pokusie dekoracyjnej, urody surowca nie przymierzano do mody użytkowej. Odwrotnie, uszczelniono intencje robocze tak, by nie zboczyły one z postawionego wspólnie zadania użycia jedwabiu w akcie czystej ekspresji twórczej rozumianej jako „wysoka”. [...] Zebrani przy pracy nad jedwabiem artyści przedstawili [...] różne postawy i doświadczenia; dało to dobry punkt wyjścia do pracy bogatej w zdarzenia. Skomplikowane dramaturgie Sadleya, intensywna organiczność formy u Pabla, obrazy Trzeszczkowskiego ubrane w znaczenia, spokój układów Arskiej i przestrzenne konstrukcje Dyrzyńskiego znalazły w jedwabiu swoje nowe wcielenia. [...] Wszyscy razem przeszli oni przez rzeczywistość malarni w zakładach milanowskich. Nie ma ona nic wspólnego z odosobnieniem własnej pracowni, natomiast może przypominać dawne pracownie cechowe. Pracę zaczyna się tutaj i kończy szorowaniem stołu malarskiego, na którym – następnie – ciasno napięty jedwab czeka na położenie farby. Materiałem do pracy była dla artystów żorzeta, płótno i krepa – jedwab o różnej grubości, splocie i o odmiennej przepuszczalności światła. Narzędzia najpopularniejsze to pędzle, gruszki, pisaki wieloramienne i pisaki gąbkowe. Kompozycję na jedwabiu rysuje się zazwyczaj farbą z gruszki, ale kolor zakłada szerokim pędzlem. Łatwo lejąca się farba skłania do szybkiego, jak w „drippingu”, ruchu ręki, wymusza jej dynamikę, a więc dobrze przyjmuje improwizację malarską. Obraz konturowany jest zagęszczalnikami, które mają za zadanie rozgrodzić kolory, choć czasem ich przenikanie wzajemne daje bardzo piękne rezultaty. W procesie malowania używany jest barwnik czysty, który daje tony jasne, laserunkowe, a także barwnik zagęszczony, przynoszący efekty zbliżone do malarstwa olejnego. Malując, trzeba pamiętać o różnicy palety pomiędzy środkiem pracy a jej końcem – mokry jedwab na ciemnym tle dermy stołowej ma gamę kolorystyczną znacznie ciemniejszą. Po upraniu, odparowaniu, wyprasowaniu jaśnieje, nabiera wewnętrznej świetlistości. [...] Te malowidła towarzyszą ścianom lub wyprowadzane są w przestrzeń. Napinane lub zostawione w swobodzie, wtedy lada powiew nadaje im życie. Przez jedne i drugie może przeniknąć światło. Światło, powiew, zmienność kolorów zależnie od pory. To właśnie jest piękne.

W katalogu wystawy znalazły się też wypowiedzi artystów o ich własnych doświadczeniach z malarstwem na jedwabiu²²⁵.

Wystawa w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego stała się ważnym wydarzeniem artystycznym. W jednej z recenzji Andrzej Przedpełski pisał:

Przestrzeń sali podzielona przez znanego wystawiennika Jana Kosińskiego systemem neutralnych, czarnych elementów doskonale podkreśla barwną, świetlistą strukturę prezentowanych dzieł. Każdy z wymienionych wcześniej artystów reprezentuje inny temperament twórczy, absolutnie własny

²²⁴ Tłumaczenie tekstu Norberta Zawiszy *Silk Painting in Poland* ukazało się w amerykańskim kwartalniku „Surface Design Journal” 1993, vol. 17, s. 10–13. Wśród reprodukcji znalazły się dwie fotografie prac Sadleya: *Psalmus*, 1991, 250 × 270 cm, oraz *Dwie figury*, 1991, 250 × 200 cm.

²²⁵ Tekst Wojciecha Sadleya cytowany jest w niniejszej pracy w rozdziale *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

stosunek do tak trudnego tworzywa, jakim jest jedwabna tkanina. Jednocześnie jednak ta różnorodność tworzy znakomitą harmonię całości ekspozycji. Wielkie barwne płachty jedwabiu sprawiają wrażenie chorągwi, wielkie, ale poddające się najmniejszemu ruchowi powietrza, jedwabne powierzchnie, falując, emanują delikatne refleksy świetlne i chyba... muzykę. [...] Wojciech Sadley zaprezentował dwie grupy prac, monumentalne, wyrafinowane kolorystycznie kompozycje, takie jak *Gorejący krzew* i *Veraikon*. Ta ostatnia stanowi również wizualną dominantę wystawy oraz ciekawy cykl *Psalmy* o zdecydowanym, mocnym rysunku i kolorystyce. [...] Wystawa [...] to niewątpliwie jedno z ważniejszych tegorocznych wydarzeń artystycznych, przemawia za tym poglądem zarówno oryginalność samego zamysłu potraktowania jedwabiu jako środka artystycznej ekspresji, jak przede wszystkim artystyczna ranga uzyskanych rezultatów²²⁶.

W telewizji, w „Galerii «Dwójki»”, 3 stycznia 1992 r. wyemitowany został program *Malowane na jedwabiu*, przedstawiający wystawę w Instytucie Wzornictwa.

...12.1991: „Micro Art”, galeria Art, Warszawa (ul. Krakowskie Przedmieście 17); zbiorowa wystawa miniatur.

12.1991–01.1992: realizacja wystroju restauracji ekologicznej Nove Miasto w Warszawie; malarstwo na jedwabiu Wojciecha Sadleya i Grzegorza Pabla.

...10.04–...1992: „Malarstwo na jedwabiu”, galeria Atena, Warszawa (ul. Nowy Świat 48, w oficynie); wystawa zbiorowa.

Pokazano jedną pracę Sadleya.

Krystyna Ciszek i Dobrochna Strumiłło-Olkiewicz pisały o wystawie, która odbyła się w prowadzonej przez obie panie galerii:

W kwietniu 1992 r. odbyła się w Galerii wystawa „Malarstwo na jedwabiu”, która była zminiaturyzowaną wystawą Instytutu Wzornictwa Przemysłowego z grudnia 1991 r. Złożyły się na nią prace z cztero-miesięcznego pleneru zorganizowanego w malarni Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku, z udziałem artystów malarzy i twórców tkaniny unikatowej: Wojciecha Sadleya, Grzegorza Pabla, Jacka Dyrzyńskiego, Krystyny Arskiej-Perepłyś, Stanisława Trzeszczkowskiego. [...] Wojciech Sadley jest zarówno jednym z najwybitniejszych polskich artystów tkaczy, jak i malarzem, artystą wszechstronnym, stosującym różne środki wyrazu. [...] Krystyna Arska mówi o sobie: „...miałam szansę obcowania z materią królewską: zwiewną, delikatną i połyskliwą. Jedwab to żywa materia, to kreatywny partner, którego trudną specyfikę starałam się szanować” [...]. Jedyna pokazana na wystawie tkanina Wojciecha Sadleya była szalenie malarska, nasycona kolorem, wręcz monumentalna²²⁷.

27.04–8.05.1992: „Wojciech Sadley – Dorota Grynczel – Barbara Łuczkwia – Stanisław Andrzejewski – Marek Dzieńkiewicz – Wojciech Zubala”, galeria Appendix, Paweł Sosnowski, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa (ul. Krakowskie Przedmieście 5, wejście od ul. Traugutta).

Na wystawie pokazane zostały dwie prace Sadleya; jedna tkanina i jedno dzieło z cyklu *Żądło*.

...05.1992: „Peinture sur soie”, wystawa malarstwa na jedwabiu na międzynarodowych targach sztuki Foire d’Art Contemporain, Rouen, Francja; Polska jako gość honorowy na targach w Rouen.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

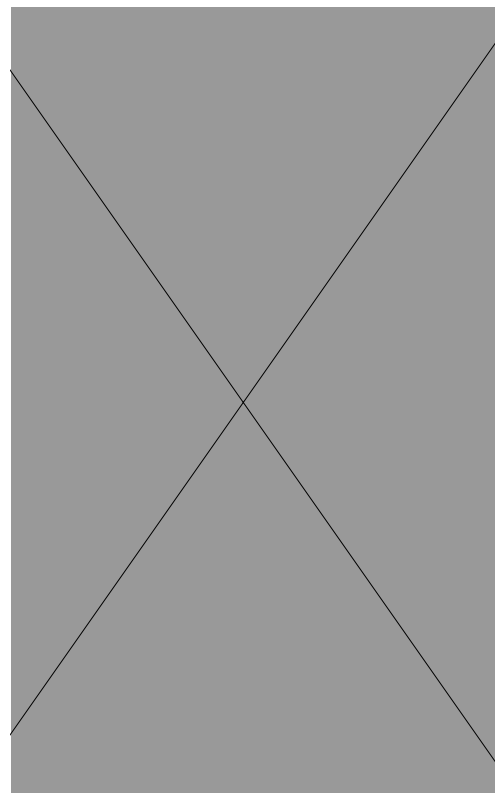
²²⁶ Andrzej Przedpelski, *Tchnienie Wschodu*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 291 (z 14–15.12), s. 4 (dodatek „Zawsze w Sobotę”).

²²⁷ Krystyna Ciszek, Dobrochna Strumiłło-Olkiewicz, *op. cit.*, s. 78.

18.05–21.06.1992: „Materiae”, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa (ul. Świętojerska 5/7); „wystawa pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki przy współudziale Instytutu Wzornictwa Przemysłowego wsparta pomocą pana Zbigniewa Niemczyckiego, Prezydenta CURTIS International, oraz pani Henryki Bochniarz, Prezesa NICOM Consulting Ltd.”²²⁸.

Komisarzami wystawy byli Danuta Wróblewska i Juliusz Zamecznik, projekt ekspozycji przygotowali Jan Kosiński i Małgorzata Terlikowska. Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Emilia Bohdziewicz, Maria Komorowska, Magdalena Krajewska, Barbara Levittoux-Świdarska, Barbara Łuczakowiak, Zygmunt Łukasiewicz, Katarzyna Markiewicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski, Jerzy Zdanowski. Pokazano cztery prace Sadleya: *Źądło I*, 1975, technika własna; *Tren* (fragment tryptyku), 1988, technika własna; *Tren*, 1989, technika własna; *Psalmus*, 1990, technika własna (jedna tkanina, dwie skóry i *Źądło*).

Wernisaż poprzedzony był konferencją prasową, która odbyła się w sali wystawowej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, „pośród ekspozycji” – jak napisano na osobnej karcie, dołączonej do zaproszenia. „Na spotkanie z twórcami i wspólną herbatę” zapraszali organizatorzy oraz artyści. Na drugiej (a właściwie trzeciej, licząc także zaproszenie) karcie w tej samej kopercie znalazła się informacja: „Na toast z okazji otwarcia wystawy zaprasza pan Zbigniew Niemczycki, Prezydent Curtis International Inc. współsponsorujący wystawę”. W katalogu znalazły się dwa teksty wstępne: *Materiae* Danuty Wróblewskiej oraz *Sztuka i projektowanie* Andrzeja Przedpeńskiego, który pisał m.in.:



96. Wojciech Sadley na jednym z wernisaży

Wzornictwo przemysłowe często inspirowane jest sztuką czystą. Przytoczyć tu można choćby instytucję Bauhausu [...]. Wielu wielkich i mniej znanych projektantów uprawia różne dyscypliny sztuki czystej, poszukując tam oddechu od ograniczeń technologicznej i utylitarnej natury. [...] Uprawianie tkaniny artystycznej rozumianej jako zamknięty, skończony proces twórczy jest ważnym doświadczeniem dla projektantów tworzących wzory użytkowe, bowiem poza samą przyjemnością kreowania czegoś w pełni własnego, czegoś, za co twórca ponosi całkowitą odpowiedzialność, mamy tu do czynienia z doskonaleniem warsztatu, głębszym wniknięciem w naturę materiału. Jest tu i bezpośrednie, zmysłowe doznanie faktury, struktury splotów, jak i mózół budowania każdego centymetra powierzchni. Nie mniejsze znaczenie ma również doznanie ekspresji materiału, nadawania mu, w oparciu o własną wrażliwość, cech artystycznego przesłania²²⁹.

Danuta Wróblewska w swoim tekście analizowała tę kwestię głębiej:

Materia obwołujemy wielki szmat spraw, od podstawowej kategorii filozoficznej, przez żywioł rzeczywistości fizycznej, po rzecz pojedynczą, miękka i powstała z nici. [...] Materia to przecież *mater*, matka zaś oznacza stwarzanie, pierwotność bytu, transformowaną niezniszczalność. Tkanina jest bliska człowiekowi materia, dziełem stworzonym, ale i wobec swej roślinno-zwierzęcej natury – danym. Wełna, jedwab, konopie, sizał, skóra, papiery, wicie gałązek, z całym tym surowcem nie ucieka się zbyt daleko od świata żywego. Tkanina pozostaje zatem przerobioną wedle fantazji

²²⁸ Informacja z katalogu wystawy.

²²⁹ Andrzej Przedpeński, *Sztuka i projektowanie*, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992, s. 3.

częścią przyrody ożywionej. Jakkolwiek jej nie rozwija wyobraźnia artysty, wyrazowa zawartość tkaniny zawsze będzie bliższa człowiekowi niż cokolwiek innego z jego dzieł.

Materia daje się kształtować, ale i sama kształtuje naszą świadomość [...]. Dzisiejsza tkanina w dominującej tendencji nawraca do pnia *matros*, zaszczepia się swoją najstarszą postacią. Szuka prostoty formy, otacza człowieka, dociera do powinowactwa z ziemią, deklaruje powinowactwo z tkanką ciała. Wszystko to jednak przypada na czas pewnego osamotnienia tego gatunku. Ostatnie lata przestały być tak przyjazne dla tkactwa artystycznego, jak to bywało wcześniej. [...] Zablęśła na powrót gwiazda malarstwa, odżyło zainteresowanie dawnymi mistrzami. Tkanina pozostała w tle. [...] nie ma wokół niej tego napięcia uwagi, jakie pamiętamy sprzed kilku jeszcze lat. Tkanina przeżywa zatem swoje wewnętrzne i zewnętrzne wyciszenie, pobiera lekcję pokory. [...]

Grupa dwunastu warszawskich tkaczy zaproszonych do przeglądu artystycznego na majowej wystawie w IWP ma powiedzieć o sobie, ujawnić stan środowiska dzisiaj, kiedy na polu ich sztuki, po wcześniejszych triumfach, stało się cicho. Odpowiadają swoimi pracami z ostatniego pięciolecia, a także zwierzeniem danym w wywiadach. Jest to wiele. Od bardzo dawna nie było w Warszawie większej wystawy o tym profilu, nawet pokazy indywidualne stały się rzadkością. Wobec emancypacji innych ośrodków i regionów prymat tkaniny warszawskiej odszedł do legendy. Godzi się pytać o jej zdrowie również i w sytuacji mniej sprzyjającej jej obecności w świecie. Czy jest *prima inter pares*?

Dzisiejsza wystawa ma za zadanie przywrócić wiarę w talenty i ukazać determinację twórczą w trudnym czasie. Tym bardziej, że trzon grupy stanowią artyści młodszego pokolenia, mniej znani i mniej lansowani od swoich starszych kolegów. [...]

Wystawę prowadzi troje artystów, których nazwiska zostały już utrwalone w kanonie tkaniny. Są to Wojciech Sadley, Jolanta Owidzka i Barbara Levittoux-Świdowska. Pierwszy, wraz z całym olśniewającym spectrum swojej sztuki, nie wymaga rekomendacji, jest zresztą nauczycielem większości tu wystawiającej. [...] Każde z nich w przestrzeni określa się inaczej – Owidzka nie porzucając zasady dekoracji ściennej, Sadley poprzez dialog malarstwa z surowcem go przyjmującym, z powietrzem i światłem. Levittoux wyprowadzaniem form trójwymiarowych, pokrewnych strukturom żyjącym. Każde z nich w przywołaniu ma naturę. Pejzaż stoi za krosnami Owidzkiej, różnokształtność świata olśniewa Sadleya, Levittoux wydaje się interesować problemami wzrostu i rozrostu biologicznego. [...] Co zwraca uwagę w tak zarysowującym się obrazie dzisiejszej tkaniny warszawskiej [...]. Naturalnie dominuje malarstwo jako intencja nadrzędna, którą trzeba rozumieć jako rodzaj dyspozycji oka. Ale nie tylko, również pewien wewnętrzny porządek rzeczy tworzonych, jak również aspekt przestrzeni jako kategorii fizycznej tkaniny. Jest w tym obrazie dzisiejszych dyspozycji twórczych sporo romanizmu, ale nie ma szaleństwa. [...] Nie ma anegdoty, opowieści, cytatów, odbijania wizerunku świata w jego dosłowności. Za to jest wielka tęsknota za jednością ze światem. Jednością materii i jednością ducha²³⁰.

W katalogu wystawy „Materiae” znalazły się także rozmowy z artystami, przeprowadzone w kwietniu 1992 r. przez Wiesławę Wierchowską. Rozmowa z Sadleyem zawiera bardzo istotne uwagi o źródłach inspiracji, stosunku do tradycji oraz traktowaniu materii przez artystę – te ostatnie cytowane były później m.in. w katalogu retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleya w Warszawie i Łodzi w 1995 r.²³¹

Wiesława Wierchowska napisała o tej wystawie także na łamach czasopisma „Design”:

Wystawa [...] pomyślana jako impreza towarzysząca łódzkiemu Międzynarodowemu Triennale Tkaniny stanowiła autorski wybór indywidualności i prac dokonany przez komisarzy [...]. [...] w świetnej aranżacji Jana Kosińskiego i Małgorzaty Terlikowskiej, którzy z niezwykłą wnikliwością podkreślili formą ekspozycji osobowość poszczególnych autorów i urodę dzieł, tworząc zróżnicowane wyrazowo przestrzenie, łączące się jednak w wielowątkową całość.

Centralne miejsce zajmowały dzieła Wojciecha Sadleya: monumentalna kompozycja z nici, dostojna, pełna skupienia, dwie ekspresyjne skóry i przestrzenny tkacki kolaż *Źądło* – owinięte włóknem ostrze. Wskazywały na ciągle otwarte pole poszukiwań tego wyjątkowego twórcy, którego indywidualność wywiera tak istotny wpływ na całe środowisko. [...] Tytuł warszawskiej ekspozycji „Materiae” zdaje się wskazywać na fundamentalne znaczenie tworzywa, potwierdzają to także wypowiedzi artystów.

²³⁰ Danuta Wróblewska, *Materiae*, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992, s. 4–5.

²³¹ Wypowiedź Sadleya cytuję w rozdziale *Ceuvre Wojciecha Sadleya*.

[...] Słowa Sadleya wyznaczają perspektywę filozoficzną bliską także przemysłom Jerzego Zdanowskiego [...]²³².

Wiesława Wierzchowska nawiązuje tutaj prawdopodobnie do słów Jerzego Zdanowskiego z jej rozmowy z tym artystą, zamieszczonej w katalogu wystawy „Materiae”:

[...] często w malarstwie napotykam na pewien próg, który trudno przekroczyć środkami malarskimi, bo wchodzi się w iluzję, w coś nieprawdziwego. Natomiast tkanina przez swoją materialność, przez to, że jest taka surowa w swoim wyrazie, przez to, że widać splot, że jest trójwymiarowa i ma siłę wynikającą z materiału, osiąga formę przedmiotu spoza wszelkiej estetyki. Jest to tajemnica²³³.

31.07–26.08.1992: „Malarstwo na jedwabiu”, Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej i Galeria Miejska, Włocławek.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

W katalogu nie podano informacji, jakiej wystawy on dotyczy, jednak wszystkie reproduktowane prace pochodzą z 1992 r. Na okładce zamieszczono małą reprodukcję dzieła Jacka Dyrzyńskiego. Widnieje w tym katalogu także informacja: „Komisarz wystawy: Danuta Wróblewska, współpraca: Stanisław Trzeszczkowski”. W środku znaleźć można po jednej kolorowej reprodukcji dzieł każdego z artystów, biorących udział w wystawie, w tym pracy Sadleya *Carista*, 1992, 250 × 200, oraz notki biograficzne.

W katalogu zamieszczony został tekst Danuty Wróblewskiej *Malarstwo na jedwabiu. Pięć propozycji*, w którym czytamy:

Polska wyobraźnia plastyczna dużą rolę oddawała malarstwu, galerie narodowe były zawsze przede wszystkim galeriami obrazów. Ale w tradycji polskiej to nie wszystko. Choć mniej afirmowana niż obraz i rzadziej opracowywana naukowo, znaczną rolę w kulturze ogólnej odgrywała u nas tkanina artystyczna. W środku Europy, na przecięciu wpływów Wschodu i Zachodu, Północy i Południa, gdzie dwór i chata wiejska były kolebką rękodzieła, powstawały hafty, kilimki, makaty, a także gobeliny dworskie o specyficznym, zdobnym charakterze. Tak było przez wieki. I choć w wyższych uczelniach artystycznych malarstwo do dzisiaj ma siłę przywódczą, obok strefy palety, z jego wpływu dołączonego do dawnych praktyk tkackich bierze się wyrazisty program współczesnej tkaniny unikatowej.

Tkanina powstaje z pracy na krośnie, w wyniku haftu, wiązania czy pętlenia nici. Ale nie tylko. Bliskość dzisiejsza malarstwa z tkactwem dała coś jeszcze innego, spotykanego w historii sztuki, potem zaniechanego, w Polsce ostatnio odradzanego: malarstwo na jedwabiu. Jest to wyjątkowo szlachetna praktyka twórcza, zbierająca wiedzę ze szczytów obydwu działań, wsparta tradycją koncentracji wschodniej i zachodnim obrazowaniem świata. Jest w niej miejsce na filozofię i radość tworzenia.

W malarstwie na jedwabiu, odradzonym w Polsce po wielu latach, spotkało się pięcioro artystów: malarze Wojciech Sadley, Grzegorz Pabel i Jacek Dyrzyński, a także projektanci i tkacze Krystyna Arska i Stanisław Trzeszczkowski. Grupa reprezentuje dojrzałość i doświadczenie w swoich dyscyplinach twórczych, malarze związani są z warszawską Akademią Sztuk Pięknych, pozostała dwójka artystów działa w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego. Związało ich szczególne zainteresowanie dla jedwabiu i chęć znalezienia nowego oblicza dla pradawnej umiejętności. Terenem ich nowych doświadczeń stała się malarnia Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku pod Warszawą, miejsce mające swoją tradycję wytwórczą i plastyczną.

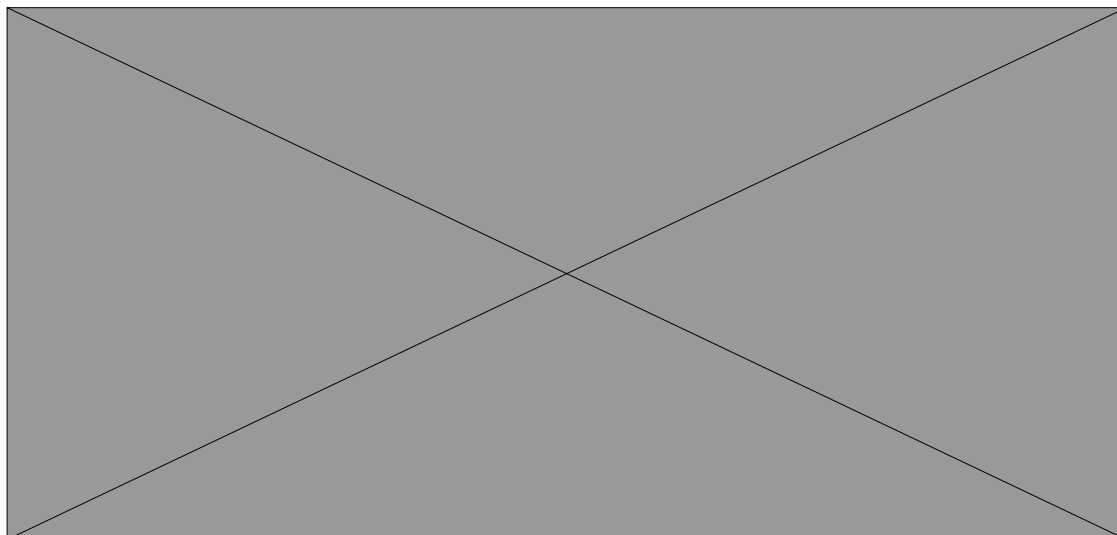
Zatem pięć wyrazistych i różnych od siebie osobowości twórczych dało swoje odpowiedzi na postawione zadanie. Kim są? Wojciech Sadley jest przede wszystkim malarzem, ale i artystą tkaczem, który porusza się w nieograniczonej przestrzeni plastycznej, gdzie dzieła przybierają niezwykle formy i umykają uściśleniu. Malarzami są również Grzegorz Pabel i Jacek Dyrzyński, pierwszy bliski związłym symbolom natury i znakiem kulturowym, drugi – poszukujący harmonii w przestrzeniach geometrii. W stosunku

²³² Wiesława Wierzchowska, *Problem tożsamości*, „Design” 1992, nr 9, s. 63, 66–67.

²³³ Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Jerzym Zdanowskim, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992, s. 29. Zdanowski studiował w pracowni Sadleya w warszawskiej ASP. Obronił dyplom w 1989 r.

do nich Krystyna Arska wydaje się zmierzać do pogodzenia krańców: łączy miękką, organiczną wizję malarską z systemowym porządkowaniem w serie. Cała wymieniona czwórka twórców odnosi się na różne sposoby do obrazów nieba i ziemi, jedni przydając im optyki matematycznej, inni podkreślając biologię „tkanki” świata. Jedyne ich kolega Stanisław Trzeszczkowski skłania się ku homocentryzmowi i prostszemu obrazowaniu rzeczywistości. U tamtych bohaterem jest przede wszystkim mądrze organizująca się materia lub symbole świata, u niego człowiek swoje otoczenie znaczący śladem własnej ręki. Wielkie i mniejsze, delikatne materie – krepy, żorżety i płótna jedwabne – o przenikających się barwach i pełnej dynamiki ekspresji, współżyją z przestrzenią na różne sposoby: napięte na ramy, ujęte w szyby lub swobodnie zwisające. Przód i tył dają tu dwa lica tego samego obrazu, czasami jedwabie zwielokrotniają swój wyraz, ustawiając się w szyku „powtórkowym”, bywa, że plastyka swobodnie zwisającej materii wzbogacona zostaje ruchem powietrza. W każdym świetle i w każdym pomieszczeniu rzecz ma się inaczej. To malarstwo ma zdolność transformowania się w nowych okolicznościach. Sztuka z natury swojej nie zna ograniczeń, zna natomiast wpływy i powiązania warsztatów. Plon świeżych doświadczeń zebranych przez pięcioro polskich artystów stał się już znany i obserwowany, wydaje się, że wzbogaci on zarówno sztukę czystą, ale będzie umiał zasilić również i użytkową. Plon ten mówi także optymistycznie o tym, że przyszłość jest harmonijnie związana z przeszłością, a mądra terażniejszość rozpina się pomostem między dwoma tymi kierunkami²³⁴.

8–22.09.1992: „Wojciech Sadley”, Agencja Artystyczna ASP „3A”, Warszawa; wystawa indywidualna; prace malarskie na papierze.



97.

10–18.10.1992: „Peinture sur soie”, Salon d’Art Contemporain, Rouen, Francja; wystawa malarstwa na jedwabiu.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski. Wystawie towarzyszył czterostronicowy, kolorowy folder.

Po pokazie polskiego malarstwa na jedwabiu na międzynarodowych targach w Rouen w maju 1992 r. dyrekcja targów zaproponowała warszawskiemu Instytutowi Wzornictwa Przemysłowego ponowne pokazanie jedwabiu, tym razem w Salon d’Art Contemporain w Rouen. Violetta Damińska, kurator wystawy, w tekście *Rouen po raz drugi* pisała:

Blisko 350 m² powierzchni przy 8 metrach wysokości dało nam szansę stworzenia z prezentowanych obrazów jakby tła dla całej prezentacji Salonu. Zwiedzający nachodzili na ten żarzący się kolor, widząc

²³⁴ Danuta Wróblewska, *Malarstwo na jedwabiu. Pięć propozycji*, w: katalog „Malarstwo na jedwabiu”, Włocławek 1992, s. 2.

go już od początku długiego 100-metrowego pasażu. Na tle niezwykle wychłodzonej w kolorze całości Salonu agresywność świetlistych wielkich malarskich płaszczyzn stała się mocnym wyzwaniem rzuconym przez pięciu polskich artystów europejskiej sztuce. Byłam dumna, mogąc prezentować te dzieła²³⁵.

2.02–...1993: „Malarstwo na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

Była to pierwsza edycja wystawy malarstwa na jedwabiu w Centralnym Muzeum Włókiennictwa. W następnych latach w Łodzi odbyły się kolejne pokazy, w których także brał udział Wojciech Sadley.

11.04.1993: Aukcja Wiosenna '93, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.

Dochód z aukcji prac artystów przeznaczony był na rzecz Fundacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pokazano jedną pracę Sadleya: kolaż, bez tytułu²³⁶.

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się skierowane do niego pismo z Fundacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie:

Szanowny Panie,
Zarząd Fundacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zamierza podczas zbliżającego się Walnego Zebrania Towarzystwa Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych zorganizować aukcję, z której dochód zasiliłby skromne wciąż konto Fundacji. Mając nadzieję, że cele działania Fundacji są Panu bliskie i dobrze znane, serdecznie prosimy Pana, jako wybitnego Twórcę, o wzięcie udziału w naszym przedsięwzięciu. Prosimy, by zechciał Pan na oznaczonym pieczęcią Fundacji arkuszu papieru zostawić Swój osobisty zapis w całkowicie dowolnej formie i technice. Chcielibyśmy w ten sposób pozyskać cenny przez swój autentyzm obiekt i wystawić go na wyżej wspomnianą aukcję. [...] Będziemy wdzięczni za spełnienie naszej prośby i złożenie pracy w macierzystym Dziekanacie, jeśli to możliwe, do dnia 15 marca br. [...]
Z wyrazami szacunku
Prof. Henryk Tomaszewski
Przewodniczący Fundacji
Warszawa, 1 marca 1993.

Z ulotki informującej o aukcji wynika, że wzięła w niej udział niemal cała ówczesna kadra dydaktyczna Akademii, a wśród wystawionych dzieł znalazło się także jedenaście prac studentów. W ulotce zamieszczono podziękowanie dla wszystkich, którzy pomogli zorganizować aukcję. Dziękowano:

kolegom ofiarodawcom, studentom, oraz mecenasom: Panu Andrzejowi Jonasowi, Prezesowi „The Warsaw Voice”, Panu Waławowi Kominowskiemu, Dyrektorowi „Domu Słowa Polskiego”, Wydawnictwu „Ten Ten”, „Gazecie Wyborczej”, „Sztandarowi Młodych”, „Kurierowi Polskiemu”, „Życiu Warszawy”, IV Programowi Polskiego Radia, Telewizyjnemu Kurierowi Warszawskiemu, Firmie „Arte” z ulicy Długiej 8/14 w Warszawie za papier artystyczny Fabriano.

W spisie znalazło się 145 prac dydaktyków i 11 prac studentów. Niektórzy artyści ofiarowali dzieła wykonane wcześniej, także w poprzednich latach.

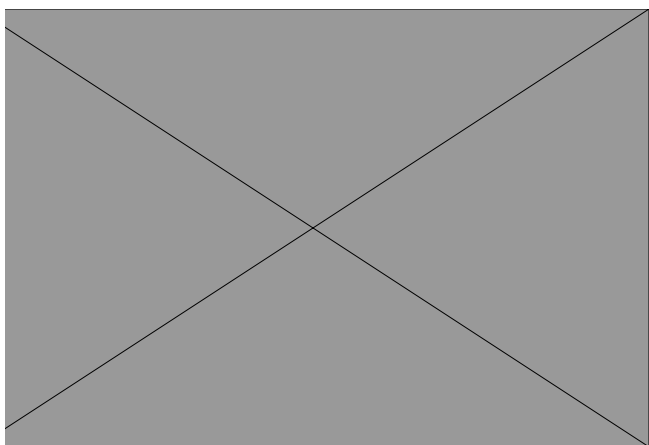
²³⁵ Violetta Damięcka, *Rouen po raz drugi*, „Design” 1992, nr 6, s. 17.

²³⁶ Informacja z ulotki towarzyszącej aukcji (w archiwum artysty).

15.04– ...1993: „Mal’ba na hodvábe”, Pol’ské Kultúrne Stredisko, Bratislava, Słowacja; wystawa malarstwa na jedwabiu w Polskim Ośrodku Kultury; 05.1993: Instytut Kultury Polskiej, Praga, Czechy.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

14–21.05.1993: „Całuny”, galeria Nad Wisłą, Toruń (ul. Przybyszewskiego 6); wystawa indywidualna; malarstwo i rysunek.



98. Fragment ekspozycji „Malarstwo na jedwabiu” w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 1993

W katalogu wystawy zamieszczono przedruk rozmowy Wiesławy Wierzchowskiej z Sadleyem (pierwodruk w katalogu wystawy „Materiae”, 1992), trzy reprodukcje *Całunów* i pięć reprodukcji rysunków.

W recenzji z tej wystawy Zygmunt Trzeźniowski napisał m.in.:

Polifoniczność jego sztuki uzewnętrznia skrajny indywidualizm; ukazuje osobowość jakby obojętną na krzyk i zgiełk panujący dokoła. [...] *Całuny* Wojciecha Sadleya – skonkretyzowane z powagą i konsekwencją w stosunku do użytych materiałów – wprowadzają stan refleksji nad tym, co bardzo ogólnie można nazwać koniecznością istnienia. Jest w owych *Całunach* jakaś wielkość zamknięta w prostocie, ale to sztuka dla tych,

którzy nie rozparli się w życiu, nie rozsiedli wygodnie. [...] Artysta nie poszukuje nowości i oryginalności poprzez efekt użytych materiałów. Jego prace są wynikiem autentycznego poszukiwania wartości – tych czysto plastycznych i zespolonych z nimi filozoficzno-refleksyjnych²³⁷.

1993: Deuxième Triennale Internationale de Tournai. Tapisseries et arts du tissu de l’autre Europe, Halle-aux-Draps (ekspozycja polska), Tournai, Belgia; międzynarodowe triennale tkaniny.

W czasie Triennale pokazano m.in. wystawę polskich tkanin z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

1993: wystawa kolekcji miniatur tkackiej, galeria Pokaz, Warszawa.

1993: wystawa kolekcji miniatur Fundacji Protexsil, American Center, Warszawa (Pałac Prymasowski, ul. Senatorska 13/15); Państwowa Galeria Sztuki, Łódź (ul. Wólczańska, dawne BWA).

21.05–13.06.1993: „Relacje odwrotne” – II Ogólnopolskie Spotkanie Twórców, galeria Nad Wisłą, Toruń (ul. Przybyszewskiego 6); wystawa zbiorowa czterdziestu siedmiu artystów, zorganizowana przez Fundację Praktyk Artystycznych „i...”.

W ramach imprezy odbywały się również występy muzyków i działania teatralne. Pokazano dziesięć prac Sadleya.

²³⁷ Zygmunt Trzeźniowski, *Wojciech Sadley w Galerii „Nad Wisłą”*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1993, nr 7–8, s. 28.

W recenzji z wystawy Zygmunt Trzeźniowski napisał o dziełach Sadleya:

Zaprezentowane na wystawie małe, kameralne „obrazki” Wojciecha Sadleya wykazały się [właśc. wymykały się – JB] jednoznacznej interpretacji. Ich sens plastyczny został wykreowany gdzieś na antypodach tzw. aktualnych tendencji, z wewnętrznej muzyki materii, często zużytej, odkształconej, pomalowanej, zdestruowanej i... jednocześnie jakby uświęconej daną jej nową postacią – postacią dzieła sztuki. Najprawdziwsze w tej plastycznej filozofii materii jest to, że materia jest podatna na przeistoczenia i potrafi trwać w nowych formach znaczeń o wiele dłużej niż człowiek – ich twórca. A skoro tak jest – prace Wojciecha Sadleya zwracają tym samym szczególną uwagę na człowieka, który pozostawia w rzeczach ślad swego istnienia, urzeczowia swoją kulturę duchową²³⁸.

1993–1994: Flexible Pan-European Art. Europäisches Textilkunstbiennale: 21.05–11.07.1993: Oberfrankenhalle (Am Sportpark 3), Bayreuth, Niemcy; 2.10.1993–30.01.1994: Nederlands TextielMuseum, Tilburg (Goirkestraat 96), Holandia; 11.02–1.05.1994: Quarry Bank Mill, Styal, Wilmslow, Wielka Brytania; Wrocław, galeria Awangarda (ul. Wita Stwosza 32) i Muzeum Architektury (ul. Bernardyńska 5).

Pokazano dwie prace Sadleya: *Psalm*, 1989, technika własna, skóra malowana, 300 × 200 cm; *Źądło*, technika własna, sizal, metal, 130 × 20 × 20 cm.

W folderze reklamującym imprezę napisano m.in.:

Otwarcie granic, umożliwiając komunikację między krajami europejskimi, było decydujące dla inicjatywy ogólnoeuropejskiej biennale sztuki tekstylnej i materiałowej. Pomysł ten powstał już dużo wcześniej i otrzymał podporę w różnych rejonach Europy, które ze swojej strony również odznaczają się tradycją tkacką. Do realizacji tegoż projektu zostało w kwietniu 1992 r. w Bayreuth ugruntowane stowarzyszenie pod nazwą Flexible Pan-European Art. Bayreuth e.V. Miejsca w przewodnictwie i kuratorium zajmują przedstawiciele z miasta Bayreuth (BRD), Tilburg (Holandia), Styal, Greater Manchester (GB) i Wrocławia.

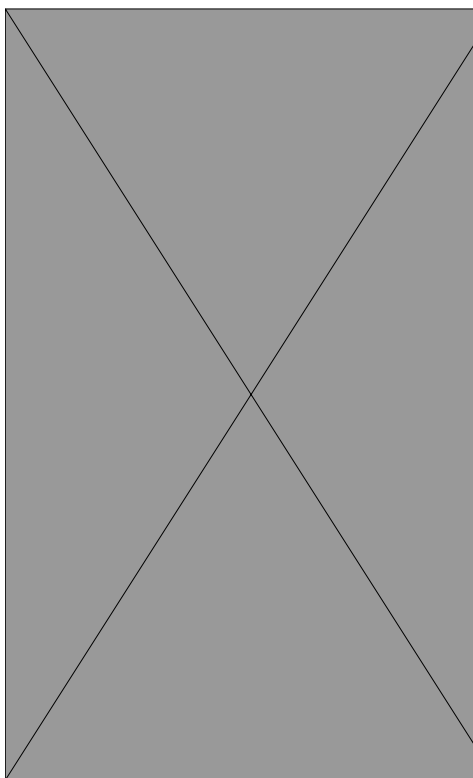
W przesyłce z Nederlands TextielMuseum (z datą stempla 17.12.1996), podpisanej przez kuratorkę Caroline Boot, zwrócono Sadleyowi materiały wysłane wcześniej przez niego do Tilburga lub Bayreuth w związku z wystawą „Flexible”. Wśród tych materiałów znalazła się czarno-biała fotografia dzieła z cyklu *Źądło* oraz wielobarwny slajd przedstawiający pracę, która w katalogu wystaw retrospektywnych Sadleya z 1995 r. figuruje jako: *Treny*, 1986, technika własna, skóra malowana, a w przesyłce wysłanej do Tilburga przed „Flexible” została opisana przez artystę jako: *Psalm*, 1989, 300 × 200.

...09–...1993: „Malarstwo na jedwabiu”, Instytut Kultury Polskiej, Sztokholm, Szwecja.

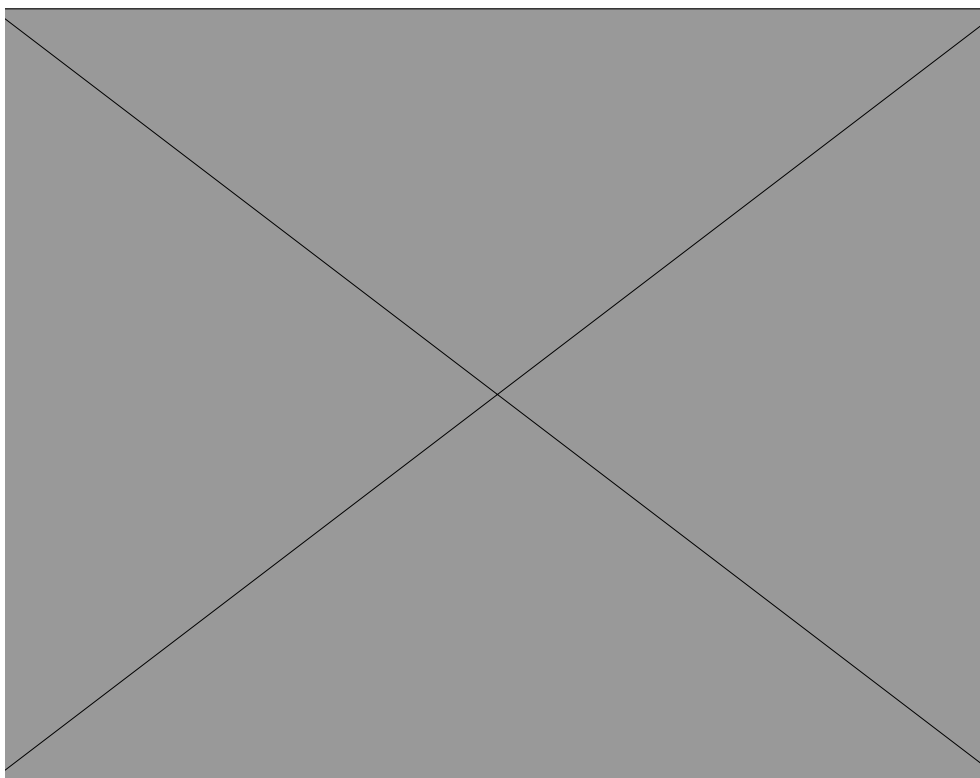
15.09–15.10.1993: „Sztuka i produkcja. Kowary”, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa (ul. Świętojerska 5/7); wystawa zbiorowa zorganizowana przy współdziałaniu Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i Fabryki Dywanów w Kowarach.

Pokazano tkaniny unikatowe autorstwa uczestników plenerów Kowary oraz wybrane realizacje z Fabryki Dywanów w Kowarach. Pokazano dwie prace Sadleya.

²³⁸ *Idem, Twórcy i odbiorcy sztuki w relacjach odwrotnych*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1993, nr 7–8, s. 26.



99.



100.

28.09–12.10.1993: „Painting on Silk”, Museum of Egyptian Modern Art, Kair, Egipt; wystawa polskiego malarstwa na jedwabiu w ramach Polish Cultural Days in Egypt.

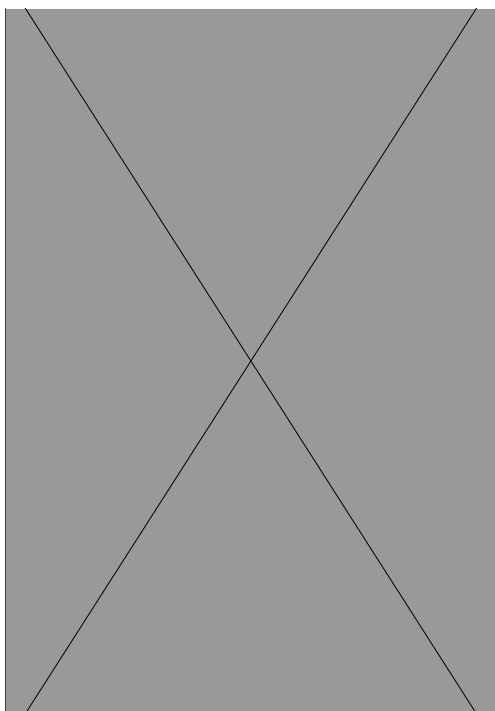
Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzszczkowski. Pokazano cztery prace Sadleya: *Gorejący krzew*, 340 × 285 cm; *Odbicie*, 340 × 285 cm; *Pejzaż*, 330 × 285 cm; *Arka*, 350 × 285 cm. Wydano katalog w języku angielskim i arabskim.

O wystawie w Kairze napisał w liście z 18 października 1993 do Wojciecha Sadleya dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa²³⁹ Norbert Zawisza:

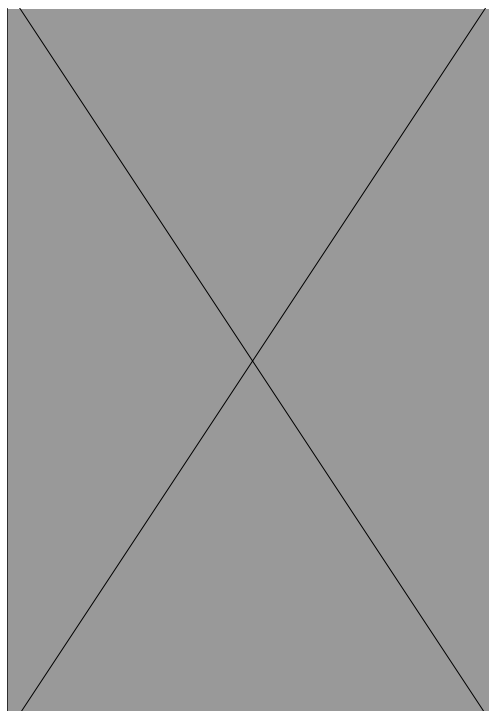
Zwiedziło ją ponad 5000 widzów (co było określane jako bardzo dużo). Według zgodnych relacji prasy i specjalistów została oceniona wysoko – o powodzeniu może świadczyć fakt, że niżej podpisanego dwukrotnie proszono o odczyt na jej temat (12-tostronicowy tekst angielski o polskich tradycjach malarstwa na jedwabiu był załączony do części nakładu katalogu).

29.10–31.12.1993: „Malarstwo na jedwabiu”, Muzeum Narodowe, Gdańsk (Pałac Opatów, ul. Cystersów 15a, Dział Sztuki Współczesnej); wystawa zorganizowana przy współdziałaniu Muzeum Narodowego w Gdańsku, Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzszczkowski.



101. Wernisaż wystawy w Denain we Francji, 1988



102. Praca z cyklu *Treny*

1993: wystawa tkanin ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej, Włocławek.

Wśród uczestników m.in.: Magdalena Abakanowicz, Krystyna Arska-Perepłyś, Kazimiera Gidaszewska, Jolanta Owidzka, Jolanta Rudzka-Habisiak, Wojciech Sadley, Krystyna Wojtyna-Drouet. Pokazano trzy prace Sadleya: *Missa abstracta*, *Psalmus*, *Żądło*.

Zygmunt Trzeźniowski napisał w recenzji z tej wystawy:

Największe wrażenie zrobiły na mnie tkaniny Wojciecha Sadleya. Jego gobeliny zdawały się ujawniać tajemnicę, jaka tkwiła w materii. Podkreślały biegiem osnowy i wątku, kolorem i luźno zwisającymi, długimi niemi charakterystyczną dla dzieł tego artysty wielkość, którą zamyka w sobie właściwej prostocie. Z kolei *Żądło* – wykonane techniką mieszaną z sizalu i metalu (ostrza kosy pomalowanego srebrną, metaliczną farbą), łączyło dwa, jakże przeciwstawne materiały i w owej jedności przeciwieństw konkretyzowało myśl artysty, nie zrywając jednak z ogólnie pojętą ideą tkaniny, która przybrała formę rzeźby tekstylnej.

Na marginesie chciałbym zauważyć, że kiedy oglądałem wystawę, w wyłożonej księdze było jedenaście wpisów. Wszystkie pochlebnie komentowały pokaz, a trzy z nich wskazywały na *Psalmus* Wojciecha Sadleya jako na dzieło najbardziej interesujące, zastanawiające... i pobudzające do refleksji²⁴⁰.

1993–1994: „Malarstwo na jedwabiu” (wystawy w Bułgarii, Niemczech i Czechach); 3–15.11.1993: „Malerei auf Seide. Fünf Angebote”, Polnisches Institut Leipzig, Lipsk, Niemcy; ...12.1993–...01.1994: Centrum Kultury Narodowej, Sofia, Bułgaria; ...1994: Ośrodek Kultury Polskiej, Praga (Malé náměstí 1), Czechy.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

²⁴⁰ Zygmunt Trzeźniowski, *Ekspresja naturalnego włókna we włocławskiej galerii*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1993, nr 11–12, s. 27.

1993: „Malarstwo na jedwabiu”, Instytut Kultury Polskiej, Sztokholm, Szwecja.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

11.10.1993: pismo Wojciecha Sadleya do dyrektor Fundacji im. Stefana Batorego.

W liście artysta napisał m.in.:

Szanowna Pani Dyrektor

Dziękuję za wytypowanie mojej twórczości do Fundacji Stefana Batorego. Pragnę przeprosić za opóźnienie w przesłaniu mojej dokumentacji. Starałem się zebrać syntezę z całokształtu rozproszonej i niepełnej informacji o mojej twórczości. Jestem gotów przekazać dodatkowe informacje [...]. Prace z zakresu malarstwa, grafiki, tkaniny, ceramiki, kompozycji przestrzennej znajdują się w zbiorach prywatnych kolekcjonerów i muzeach – nie zawsze mogłem prowadzić dokumentację moich prac – ponieważ osoby i instytucje, które organizowały wystawy, nie informowały mnie o osobach zainteresowanych moją twórczością. W niektórych przypadkach muzea i kolekcjonerzy zawiadamiali mnie, że moje prace znajdują się w ich zbiorach. Przyjaciele i znajomi opowiadali mi po powrocie z zagranicy, w jakich muzeach i zbiorach mogli oglądać moje prace.

Do listu dołączony był spis ważniejszych realizacji, kalendarium wystaw oraz informacje, w jakich kolekcjach znajdują się prace Sadleya (pogrupowane według państw, do których trafiły).

5.03–17.04.1994: „Bliźniemu swemu... '94”, galeria Foyer, Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów; wernisaż wystawy: 5.03; aukcja: 17.04, sala widowiskowa Teatru im. Wandy Siemaszkowej; wystawa zbiorowa, a następnie aukcja prac artystów zorganizowana przez Firmę Oponiarską Dębica SA. Dochód przeznaczony był dla Towarzystwa Pomocy im. Brata Alberta.

Aukcję poprowadził Andrzej Starmach, a komisarzem wystawy była Jolanta Ciosek. Na wystawie i aukcji były m.in. prace Magdaleny Abakanowicz, Władysława Hasiora, Stefana Gierowskiego i Wojciecha Sadleya. W katalogu zamieszczono m.in. reprodukcję pracy Sadleya *Całun*, 1981, technika mieszana/własna, 85 × 61 cm.

W folderze wystawy i aukcji znalazło się podziękowanie: „Wszystkim ofiarodawcom-artytom, a także tym, którzy zorganizowali i sfinansowali wystawę oraz aukcję, składam serdeczne podziękowania – Emil Jurkiewicz, członek Zarządu Głównego Tow. Pomocy im. Brata Alberta”, oraz informacja:

Firma Oponiarska Dębica SA – dawny Stomil, sponsoruje wystawę i aukcję dzieł sztuki najwybitniejszych współczesnych polskich malarzy, rzeźbiarzy i grafików. Zawdzięczając prosperitę swoim doskonałym wyrobom, przeznaczają spore fundusze na sprawowanie mecenatu nad imprezami kulturalnymi, z których dochód przeznaczony jest na szlachetne cele. To właśnie dzięki tej firmie pieniądze uzyskane z aukcji dzieł sztuki w znacznej mierze zasilają fundusz Towarzystwa Pomocy im. Brata Alberta. Podopieczni Towarzystwa będą mogli skorzystać z różnych form pomocy. [...] Obejmując swoim patronatem tego typu akcje, Firma Oponiarska Dębica SA daje godzien naśladowania przykład.

10.03–...1994: „Ex cathedra? Artyści plastycy olsztyńskiej WSP”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn (al. Marszałka Józefa Piłsudskiego 38); wystawa zbiorowa prac artystów związanych poprzez zajęcia dydaktyczne z Wyższą Szkołą Pedagogiczną w Olsztynie.

27.03– ...1994: Trzecia Wystawa Wielkanocna „Spod moich drętwiejących palców wytryska życie”, Państwowa Galeria Sztuki Wozownia, Toruń (ul. św. Ducha 8/10);

wystawa zbiorowa, zorganizowana przez Fundację Praktyk Artystycznych „i...”, sponsorowana przez Wydział Kultury i Sportu Urzędu Wojewódzkiego w Toruniu oraz Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Toruniu.

Uczestnicy: Andrzej Borcz, Bogdan Chmielewski, Mirosław Kocol, Janusz Kotlewski, Krzysztof Mazur, Adolf Ryszka, Wojciech Sadley, Marian Stępak, Andrzej Wojciechowski, Marek Zacharski.

W czasie wernisażu wystawy, w Niedzielę Palmową, znalazło się także miejsce na – jak to określono w ulotce towarzyszącej wystawie – „słowo” (Wacław Oszajca i Sławomir Maciejewski) oraz muzykę (Tomasz Kamiński zagrał na skrzypcach, Bogdan Hołownia na instrumentach klawiszowych, a Andrzej Gulczyński na kontrabasie).

27.03–3.05.1994: VI Biennale Sztuki Sakralnej, BWA i Centrum Promocji Stilon, Gorzów Wielkopolski (ul. Pomorska 63); ...09–...10.1994: BWA, Włocławek (przeniesienie części ekspozycji z Gorzowa Wielkopolskiego).

Wśród uczestników wystawy m.in.: Bronisław Chromy, Maria Chojnacka, Marian Czapła, Jerzy Gąsiorek, Józef Łukomski, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Jolanta Owidzka, Irena Maria Palka, Wojciech Sadley, Adela Szwaja, Stanisław Trzeszczkowski, Elżbieta Wasyłyk, Marzanna Wróblewska, Gustaw Zemła. Pokazano jedną pracę Sadleya.

Wernisaż został uświetniony koncertem Pomorskiego Kwartetu Instrumentalnego z Bydgoszczy. W ulotce towarzyszącej Biennale zamieszczono tekst Jerzego Gąsiorka, komisarza Biennale, który pisał:

Mija dziesięć lat od pierwszego biennale sztuki religijnej w gorzowskim BWA. Nie próbuję (choć mógłbym) zliczyć Autorów i ilość wystawionych prac w ciągu kolejnych przeglądów. Ze zdziwieniem, jakimś radosnym niedowierzaniem, stwierdzam jednak, że wciąż wielu artystów z dobrej, nieprzymuszonej woli, z potrzeby wewnętrznej sięga po temat sacrum, włącza w nurt swych dokonań artystycznych pierwiastek metafizyczny – ową Tajemnicę, wyrażoną w jakże różny, niekiedy zaskakujący sposób. Ta różnorodność, mnogość prób, przedstawień i dokonań dalekich od dosłowności i taniej dewocyjności czyni – moim zdaniem – owe przeglądy wciąż interesujące, a poprzez wielość dyscyplin i nieograniczenia formalne – swoistym misterium, tak chętnie oglądanym przez zwiedzających. Po raz szósty prezentujemy prace grupy zaproszonych (i nie tylko) twórców. Są wśród nich artyści wielu i znani, bez których trudno sobie wyobrazić Biennale. Są też zupełnie nowi i młodzi, ale których dialog z sacrum i o sacrum zaskakuje dojrzałością i głębią. Dziękując Artystom za udział w przeglądzie, zapraszam Wszystkich Państwa do włączenia się w ów dialog.

...04–...05.1994: „Malarstwo na jedwabiu”, Instytut Polski, Moskwa, Rosja.

22.05–30.09.1994: „Biblia we współczesnym malarstwie polskim. Przeżycia – inspiracje – ślady”, Muzeum Narodowe, Gdańsk (Pałac Opatów, ul. Cystersów 15a, Dział Sztuki Współczesnej).

Komisarzem wystawy i autorką wstępu w katalogu była Maria Gałęcka. Pokazano ponad 500 obiektów około 150 autorów. Dzieła wypożyczono ze zbiorów kilkunastu polskich muzeów, a także bezpośrednio od artystów.

30.05–19.06.1994: „Polski len”, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa (ul. Świętojerska 5/7), wystawa zbiorowa.

Na zaproszeniu na tę wystawę czytamy:

Dyrektor Instytutu Wzornictwa Przemysłowego ma zaszczyt zaprosić na uroczyste otwarcie wystawy promocyjnej „Polski len” [...] w sali wystawowej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. Współorganizatorami wystawy są: Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Lniarskiego

w Żyrardowie, Instytut Włókien Naturalnych w Poznaniu, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Konferencja prasowa odbędzie się w dniu otwarcia wystawy o godz. 16.00. Seminarium poświęcone różnorodnym i złożonym zagadnieniom polskiego lnu odbędzie się w czasie trwania wystawy.

4–26.06.1994²⁴¹: „Oblicza przemian, przemijań”, hala i galeria Nad Wisłą, Toruń (ul. Przybyszewskiego 6); wystawa zbiorowa i spotkanie twórców zorganizowane przez Fundację Praktyk Artystycznych „i...”; wystawy dofinansowane przez Urząd Wojewódzki w Toruniu, Urząd Miejski w Toruniu, Fundację Kultury w Warszawie i Fundusz Współpracy w Warszawie.

Z prac Sadleya pokazano rysunki.

Autorami pomysłu i głównymi organizatorami tej wystawy i spotkania twórców byli rzeźbiarz Krzysztof Mazur i malarz Marian Stępak, założyciele Fundacji Praktyk Artystycznych „i...”. W ulotce towarzyszącej wystawie pojawił się tekst:

Wspólny temat „Oblicza...” nadaje spotkaniu istotne znaczenie, ukierunkowując jego konfrontacyjny charakter i tworząc wspólną płaszczyznę odniesienia w ramach indywidualnych wypowiedzi. Oblicza przemian, przemijań – temat skłaniający do refleksji o naturze sztuki w ogóle, o nieustającej potrzebie poszukiwania właściwego wyrazu dla własnej twórczości, w konsekwencji prowadzącej do ciągłych przemian, odkryć, fascynacji, odnajdujących swój wyraz w powstających wciąż dziełach sztuki, jak również w samym życiu artystów, ich środowisk i społeczności.

W ulotce *Aneks do katalogu sporządzony w trakcie i po dokonaniu realizacji* zamieszczony został tekst Zygmunta Trzeźniowskiego *Dwa głosy o wystawie*. Znalazło się tam m.in. zdanie, świadczące o odrębności pokazu zaproponowanego przez Sadleya: „Również rysunki Wojciecha Sadleya i obrazy Krzysztofa Pituły pozostawały obojętne wobec formuły spotkania, niemniej jednak jako dzieła zrodzone w emocjonalnych pokładach twórczych żywo oddziaływały na odbiorców”²⁴².

24.06–23.07.1994: „Malarstwo na jedwabiu”, galeria Design BWA, Wrocław (ul. Świdnicka 2/4).

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

W folderze towarzyszącym wystawie zamieszczony został tekst Danuty Wróblewskiej *Malarstwo na jedwabiu. Pięć propozycji* (który raz pierwszy pojawił się w katalogu *Malarstwo na jedwabiu*, towarzyszącym wystawie w Państwowej Galerii Sztuki Współczesnej we Wrocławku w 1992 r.), a także po jednej wielobarwnej reprodukcji pracy każdego z artystów, w tym reprodukcja jedwabiu Sadleya *Veraikon*, 1991, 250 × 200 cm.

7.07–21.08.1994: „Tkanina monumentalna: 1960–1990”, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg (ul. Kuśnierska 6); wystawa tkaniny, głównie ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Wśród uczestników wystawy m.in.: Magdalena Abakanowicz, Włodzimierz Cygan, Janusz Kucharski, Józef Łukomski, Urszula Plewka-Schmidt, Jolanta Rudzka-Habisiak, Wojciech Sadley, Dorota Wróbel.

²⁴¹ Czas trwania wystawy na podstawie ulotki wydrukowanej z okazji tej ekspozycji. W katalogu wystawy „Pięć lat galerii «Nad Wisłą» w Toruniu”, Toruń 1996, w kalendarium galerii, czas trwania wystawy „Oblicza przemian, przemijań” podany jest jako: 25.06–10.07.1994.

²⁴² Zygmunt Trzeźniowski, *Dwa głosy o wystawie*, w: *Aneks do katalogu sporządzony w trakcie i po dokonaniu realizacji*, Toruń 1994, s. 7.

...09–...10.1994: „Papierowa sfera. Ogólnopolska wystawa sztuki papieru”, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź; ...11–...12.1994: „Papierowa sfera”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot; wystawa zbiorowa, zorganizowana przy udziale polskiego oddziału World Crafts Council (organizacji propagującej sztukę użytkową).

Wśród uczestników m.in.: Adriana Błaszczyk, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Krystyna Kortyka, Barbara Levittoux-Świdorska, Joanna Owidzka, Grzegorz Pabel, Barbara Pierzgalska, Wojciech Sadley, Joanna Stokowska. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Treny*, 1983, technika własna (reprodukcja w katalogu).

1994: akcja „Artyści świata pacjentom Tworek”, zorganizowana przez Towarzystwo Przyjaciół Tworek Amici di Tworki przy współudziale warszawskiej galerii Zapiecek.

W archiwum Wojciecha Sadleya zachowało się skierowane do niego pismo z 10 października 1994 r., podpisane przez Marię Pałubę z Towarzystwa Amici di Tworki oraz Mirosławę Arens z galerii Zapiecek:

Organizatorzy Wystawy „Razem w sztuce i życiu” składają serdeczne podziękowanie za wspaniały dar serca na rzecz Pacjentów Szpitala Tworkowskiego. Ofiarowana praca nie tylko wzbogaciła ekspozycję Wystawy, nadając jej rangę znaczącego wydarzenia kulturalnego, nie tylko też jest formą pomocy zapewniającej kontynuowanie terapii sztuką pacjentów Szpitala, ale jest także ważną i piękną formą zwrócenia uwagi społeczeństwa na problem zdrowia psychicznego i ludzi, którym choroba nie pozwala zatroszczyć się o własny los i których zdaje na wrażliwość i pomoc innych. Raz jeszcze serdecznie dziękując – łączymy wyrazy głębokiego szacunku i uznania. Dziękując serdecznie za wspaniały udział w akcji ARTYŚCI ŚWIATA PACJENTOM TWOREK – miło mi powiadomić, iż decyzją Zarządu przyznano Panu tytuł CZŁONKA HONOROWEGO TOWARZYSTWA AMICI di TWORKI.

16–27.11.1994: „Rzeka czy most”, galeria Nad Wisłą, Toruń (ul. Przybyszewskiego 6); wystawa zbiorowa.

Uczestnicy: Joanna Dąbkiewicz, Krzysztof Godlewski, Anna Hryniewicz, Dorota Jajko, Przemysław Klonowski, Janusz Kotlewski, Marcin Luściński, Barbara Olszewska, Wojciech Sadley, Marian Stępak, Lech Wolski.

Galeria wydała ulotkę, w której zamieszczony został tekst Mariana Stępaka:

Wystawa zbiorowa „Rzeka czy most” to próba wprowadzenia przeze mnie zwyczaju spotkań artystów pokoleniowo różnych, niekoniecznie opartych na zasadzie mistrz–uczeń. Do udziału w pierwszej wystawie zaprosiłem Wojciecha Sadleya, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który w latach 1988–1993 w Toruniu na Wydziale Sztuk Pięknych prowadził pracownię malarstwa. Pozostałe osoby pokazujące swoje prace to konsekwencja związków, jakie łączyły je, bądź łączy nadal, z prof. W. Sadleyem. Razem z Lechem Wolskim byliśmy pierwszymi współpracownikami Profesora w Toruniu. Dyplomantami prof. Sadleya biorącymi udział w wystawie są: Joanna Dąbkiewicz, Anna Hryniewicz i Janusz Kotlewski. Prawie dyplomantką jest Dorota Jajko, która do obrony swoich grafik dołączyła kilka obrazów namalowanych po konsultacjach z Profesorem. Marcin Luściński to prawowity członek byłej pracowni, ale jeszcze bez dyplomu. Basia Olszewska i Przemek Klonowski byli kiedyś w pracowni prof. W. Sadleya, teraz kontynuują swoją artystyczną edukację pod opieką adi. L. Wolskiego. Krzysztof Godlewski to osoba niezwiązana formalnie z byłą pracownią, jednak będąca częstym jej gościem.

*co widzisz
rzekę czy most
co jest ci bliższe
ten czy tamten brzeg*

*co bardziej rzeczywiste
most czy rzeka w dole
brzeg który opuszczasz
brzeg na który idziesz.*

Tytuł wystawy, być może również większego cyklu pokazów, zaczerpnąłem z zacytowanego wyżej wiersza ks. Janusza Pasięryba, zamieszczonego w ostatnio wydanym tomiku jego poezji. Sadzę, że jest to doskonale motto do spotkań refleksyjnych, a zarazem twórczych jednakowo dla samych artystów, jak i dla zwiedzających.

10–14.01.1995: wystawa prac profesorów ASP w Warszawie z okazji Forum Lutosławskiego, Filharmonia Narodowa, Warszawa; wystawa zbiorowa malarstwa i rysunku.

Wśród uczestników wystawy m.in.: Jacek Dyrzyński, Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Jan Lis, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Ryszard Winiarski, Rajmund Ziemiński. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Znaki*, 1982, tusz, papier, 64 × 48 cm.

Wernisaż odbył się w Sali Balowej Filharmonii Narodowej w Warszawie 10 stycznia 1995 r. Komisarzem wystawy był Adam Styka. Była ona czynna przez pięć dni, w godzinach trwania imprez Forum Lutosławskiego. Towarzyszył jej folder.

W archiwum Wojciecha Sadleya zachowało się pismo od dyrektora Filharmonii Narodowej Kazimierza Korda z 17 stycznia 1995 r.:

Szanowny Panie Profesorze,
Gorąco dziękuję Panu za udostępnienie swojej pracy *Znaki*, 1982, na wystawę, która uświetniła odbywające się w dniach 10–14 stycznia 1995 roku w Filharmonii Narodowej Forum Lutosławskiego. Mam nadzieję, że rozpoczęta z tej okazji współpraca będzie kontynuowana w przyszłości.
Z poważaniem
Kazimierz Kord

...01–...05.1995: „Malarstwo na jedwabiu”, Centro de Documentación y Museo Textil, Terrassa (katal. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa), Hiszpania.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepiłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

1995: „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”: 31.01–28.02: Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; 3.03–2.04: „Skóry i żądła”, Kordegarda, Warszawa; 15.03–15.04: „Ikonosfera”, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa; 15.03–15.04: „Humanosfera”, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa; cztery indywidualne, retrospektywne wystawy (przeгляд twórczości z lat 1944–1994), połączone wspólnym katalogiem.

Na zaproszeniu na otwarcie tego – jak pisano – „festiwalu twórczości Sadleya” można było przeczytać: „Dyrektorzy Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w Warszawie, Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, galerii Kordegarda w Warszawie mają zaszczyt prosić na otwarcie wystawy twórczości plastycznej z lat 1944–1994 Wojciecha Sadleya, które odbędzie się dnia 31 stycznia 1995 r. w salach wystawowych Centralnego Muzeum Włókiennictwa”.

W katalogu wystawy znalazła się informacja: „Organizatorzy wystaw oraz wydawca katalogu składają podziękowanie Ministerstwu Kultury i Sztuki oraz Fundacji Kultury za sfinansowanie prac przygotowawczych do wystawy oraz całości prac wydawniczych i wystawienniczych. Muzea

Narodowe w Warszawie i Poznaniu, Muzeum Sportu i Turystyki oraz galeria Zapiecek zechcą przyjąć podziękowania za udostępnienie na wystawę prac Wojciecha Sadleya ze swoich zbiorów”. Komisarzami wystaw byli: Marcin Oko (Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi), ks. Andrzej Przekaziński (Muzeum Archidiecezji Warszawskiej), Stanisław Trzszczkowski (Instytut Wzornictwa Przemysłowego) i Danuta Wróblewska (galeria Kordegarda), a projekty ekspozycji były dziełem Jacka Bigoszewskiego (Centralne Muzeum Włókiennictwa) i Jana Kosińskiego (Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, galeria Kordegarda i Instytut Wzornictwa Przemysłowego).

W katalogu zamieszczone zostały teksty Norberta Zawiszy, Danuty Wróblewskiej, ks. Andrzeja Przekazińskiego i Stanisława Trzszczkowskiego oraz Wojciecha Sadleya o własnej twórczości²⁴³.

Retrospektywne wystawy Wojciecha Sadleya stały się głośnym wydarzeniem. W prasie pojawiło się wiele recenzji. Po otwarciu ekspozycji w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi Milena Romanowska pisała:

Wystawa otwarta niedawno w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi – to przegląd twórczości Wojciecha Sadleya, pokazujący drogę od tradycyjnych technik tkackich (gobelinu i aplikacji) poprzez realizacje reliefowe, oparte na ażurowych siatkach – do zszywanych z płatów skóry ogromnych obiektów. Ekspozycja daje dobre pojęcie o wszechstronności i wielokierunkowości dążeń autora, objawiających się tak w sferze czysto formalnej, jak i technologicznej. Najsilniej jednak zaznaczają się dwa równoległe zainteresowania: ekspresja związana z kolorem i przestrzennością materii tkackiej. Ta pierwsza tendencja ma zdecydowanie malarski charakter, plama barwna stanowi tu podstawowy środek wyrazu. Drugiej tendencji odpowiadają prace o luźnej, włóknistej strukturze, miękko wchodzące w trójwymiarowość. Mam wrażenie, że dużą rolę w ich powstawaniu pełniło samo tworzywo – wszystko jedno, czy był to sznurek, wełna, czy ażurowa sieć. Siła wyrazu tkanin takich jak *Ikar* albo *Królowa* wynika ze skonstruowania poszarpanych, zwisających włókien z prostym, wpisanym w tradycję kształtem, zamykającym je. Sadley, zwłaszcza w obiektach z lat 60. i 70., odwołuje się do form zaczerpniętych z obrzędowości polskiego Kościoła (sztandarów, szat liturgicznych), a także do miękkości świata organicznego.

Pamiętając o oryginalności wkładu artysty, wniesionego w obszar nie tylko polskiej tkaniny – nie sposób dziś zachwycać się świeżością wszystkich rozwiązań przestrzennych i fakturalnych. Po prostu przejęło je i nawet rozwinęło zbyt wielu innych tkaczy, nazbyt często mogliśmy stykać się z podobnym traktowaniem materii włókna. To, co moim zdaniem broni się swoim uniwersalizmem i prostotą ekspresyjnego wyrazu – to cykle zatytułowane *Psalmus*, *Treny*, *Całuny*, pochodzące z lat 80. i 90. Zrealizowane na wielkich powierzchniach łączonych ze sobą skór lub na płótnach – oddają sprawiedliwość malarskiej wrażliwości autora. Tworzywo traci swą pierwszorzędną rolę na rzecz kompozycji intensywnych, pulsujących plam barwnych. Skóra przestaje być odrębną materią o specyficznych właściwościach, zamieniając się w malarskie podłoże. Jej matowa, lekko pocięta powierzchnia odbija refleksy świetlne, „podbijając” głębokość czystych kolorów – czerwieni, błękitu, bieli i czerni. Ekspresję budują proste zestawienia różu z opalizującą bielą i błękitem, a także owalne i „naciekowe” kształty plam. Punkty najsilniejsze walorowo, najcięższe w kompozycji podkreślone są dodatkowo dziurawieniem, kaleczeniem skóry. Sadley pokazuje „cierpienie materii”, która w jego ujęciu sytuuje się gdzieś blisko świata organicznego, przywołuje uniwersalne wyobrażenie o zranionym, krwawiącym ciele²⁴⁴.

W stołecznym wydaniu „Gazety Wyborczej” pojawiła się relacja z otwarciem dwóch wystaw warszawskich, zilustrowana fotografią Kubę Atysa z ekspozycji w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego. W artykule tym czytamy:

– Artysta znany, a nieobecny – mówił o nim podczas konferencji prasowej Norbert Zawisza, dyrektor Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, gdzie również trwa wystawa prac Sadleya. – Wszechstronny twórca i wielki pedagog. – Eksperymentalne dzieła Sadleya miały duży wpływ na sztukę tkaniny na świecie –

²⁴³ W niniejszej pracy teksty te cytowane są w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

²⁴⁴ Milena Romanowska, *Malarska wrażliwość i tkacka wyobraźnia*, „Gazeta Łódzka” 1995, nr 35 (z 10.02), s. 2 (dodatek „Verte”, nr 40).

podkreślał Stanisław Trzeszczkowski, komisarz wystawy „Humanosfera”. – Profesor jest pierwszą osobą, która zerwała z dwuwymiarowością tkaniny i wprowadziła ją do przestrzeni – mówiła Danuta Wróblewska, komisarz wystawy w Galerii Kordegarda. – Recenzenci tego nie doceniają. Ks. Andrzej Przekaziński, komisarz wystawy „Ikonosfera”, nazwał twórczość Sadleya „głęboko ludzką i głęboko teologiczną”²⁴⁵.

Refleksje nad twórczością Wojciecha Sadleya podjęła na łamach „Wiadomości Kulturalnych” Ewa Pankiewicz, która pisała:

Ilość wystaw indywidualnych i zbiorowych, na których profesor Wojciech Sadley prezentował swe prace, jest doprawdy imponująca: owoce ekspozycji – krajowych i zagranicznych – było ponad dwieście osiemdziesiąt. Zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi najnowsza wystawa prac artysty nie tylko powiększa zarówno tę liczbę, jak i grono entuzjastów jego twórczości, lecz przede wszystkim w największym jak dotąd zakresie prezentuje głębię, bogactwo, wszechstronność i nieustanny rozwój niezwyklego talentu. Łódzka wystawa jest bowiem ekspozycją retrospektywną, obejmującą dorobek pięćdziesięciu lat twórczej pracy Wojciecha Sadleya.

Szczególnie wyrazistym motywem konstruującym tę ekspozycję jest wątek nieustannej zmienności, a mówiąc jeszcze dokładniej – tych twórczych przekształceń, ku którym artystę kieruje jego ciekawość, odwaga, rozległość horyzontów intelektualnych, wrażliwość, siła przeżyć emocjonalnych, potrzeba ekspresji i wszechstronność warsztatowa. Ta wyraźna, ciągła zmienność, te rzucające się w oczy, nieustanne, wytrwale poszukiwania nowych tematów, sposobów ich wyrażania i tworzyw, to ciągle poszerzanie obszarów artystycznych penetracji sprawia, iż wystawa z a m k n i ę t a granicami owego pięćdziesięciolecia twórczych działań Sadleya pokazuje artystę otwartego i otwarte dzieło.

W swych artystycznych refleksjach kieruje się Sadley ku sprawom najważniejszym: w cyklu *Trenów* ku człowieczemu bólowi, w cyklu *Ona* ku istocie miłości. Twórczo inspiruje Sadleya temat Ikarowych marzeń o podniebnych lotach. Głębią przeżycia urzekają jego *Caluny*, *Psalmy* i *Sidla*.

Łódzka wystawa pokazuje wszechstronność oraz bogactwo zainteresowań i umiejętności warsztatowych artysty. Przeważają na niej dzieła tworzone w tradycyjnych technikach tkackich, ale są tu też silnie działające na widza dzieła ze skóry oraz kompozycje siatkowe i reliefowe. Pod licznymi eksponatami znajdzie odbiorca informację, iż artysta skomponował je w t e c h n i c e w ł a s n e j, i przy nich zatrzymując się na dłuższą chwilę, przyzna, iż właśnie Sadley, jak nikt inny, ma prawo opatrywania ich taką właśnie informacją, bo są na wskroś i pod każdym względem oryginalne. Wojciech Sadley twórczo eksperymentuje z materia i kolorem. Tworzy kompozycje płaskie i przestrzenne. W jego rękach miękka dzianina ręczna i mięsista, c z u j ą c a skóra wyrażają dramat ludzkiej egzystencji. Wielowymiarowe gobeliny (*Missa abstracta*, *Barbarossa*) tchną potęgą i siłą wyrazu. Niezwykła gra wyobraźni konkretyzuje się i unaocznia nową strukturę tkaniny. Godne szczególnego podkreślenia jest to, że i cały zbiór, i poszczególne dzieła urzekają wzajemnie dopełniającymi się wyrafinowaniem i subtelnością. Te szczególnie cenne cechy osobowości i warsztatu Wojciecha Sadleya ujawniają się zarówno w treści, jak i w formie, w podejmowanej tematyce i sposobach jej przedstawiania. Wszystko, co robi Sadley, jest wynikiem tej głębokiej i nasyconej wrażliwością refleksji, która nigdy nie wyraża się żadną dosłownością. W twórczości Sadleya zwraca też uwagę jego pełen poszanowania stosunek do tradycji, poszanowania tak głębokiego, że skłania go ono ku poszukiwaniu w jej formach i symbolach źródeł nowych inspiracji i pomysłów formalnych. Część prac wydaje się być inspirowana formą, symboliką i magiczną mocą szat liturgicznych (*Barbarossa*, *Psalmus*, *Missa abstracta*), część – dumą i potęgą chorągwi i sztandarów. To bogactwo form i treści – zjednoczonych, współzależnych, wzajemnie uwarunkowanych i dopełniających się, ujawniających twórczą moc i warsztatowe mistrzostwo Sadleya – oszałamia i zachwyca. Łódzka wystawa twórczości Wojciecha Sadleya jest w każdym, także metaforycznym, znaczeniu wielka. Zwiedzająca ją publiczność, obejrzawszy wszystkie eksponaty, u k o ń c a e k s p o z y c y j n e g o c i ą g u szuka wzrokiem jeszcze innych, kolejnych, następnych... To, co maluje się w jej oczach, nie jest jednak w żadnym razie wyrazem artystycznego niedosytu, ale obudzoną przez twórcę ciekawością dla całości jego dzieła. Ta wystawa, wystawa p r z e g l ą d o w a i z a m k n i ę t a, jest jednak wystawą dzieła naprawdę otwartego. Artysta wciąż tworzy i bez wątpienia wiele jeszcze dokona. W katalogu znajdujemy nie tylko dające nam tę wiarę zapewnienie Artysty, ale i jego własne potwierdzenie owej otwartości: „Myślę, że naprawdę dobre dzieło nie powinno być skończone – pisze Sadley – powinno

mieć tylko pozory idealnej skończoności technicznej, w rzeczywistości zaś być czymś, co nie kończy się nigdy...” Taka właśnie jest też jego twórczość²⁴⁶.

Otwartej 3 marca 1995 r. wystawie „Skóry i żądła” w warszawskiej Kordegardzie towarzyszyła (oprócz wspólnego katalogu czterech retrospektywnych wystaw) ulotka w formacie A4 z tekstem Danuty Wróblewskiej, która pisała:

W wielkim polu czterdziestoletniej twórczości Wojciecha Sadleya, pośród tysięcy prac w różnych technikach i materiałach, jest pewna grupa przedmiotów artystycznych odrębnej natury. Rzeczy te, pomiędzy jego pracami lekkimi lub skomplikowanymi, ażurowymi albo wielomateriałowymi, eksponującymi strukturę i budulec, są rodziną zwartą i surową. Są wymowne, choć nie nadużywają środków. Są przestrzenne w elementarny sposób. Te dwie grupy prac prowadzonych przez wiele lat to: rozmaicie nazywane kompozycje z płatów skór i *Żądła*, rzeźby z elementem metalu i sznura lub przepłotu sisalowego. Ich przykłady złożyły się na wystawę w galerii Kordegarda. Inność tych przedmiotów jest uderzająca. Przede wszystkim są rzeźbione lub płaskorzeźbione, dotknięcia malarstwa przyjmując dyskretnie. Na ostatniej skórze czarnego *Catunu* dopiero uważniejsze oko wychwyci z monochromu lekki ślad błękitu. Wcześniejsze skóry z ciemnej serii dopuszczały niewiele tylko większy udział koloru. Malarstwo, ten żywioł najpierwszy Wojciecha Sadleya, zostało w nich powściągnięte. Skóry, spinane z płatów prostym sposobem nitu, zwisają siłą bezwładu utrzymane na dwóch przeważnie tylko różnych zaczepach. W takim uformowaniu przypominają okrycia gigantów, połączenia namiotu lub rytualne dywany. Narzucają się wyobraźni widza swoją skalą i archetypicznymi skojarzeniami²⁴⁷.

Na drugiej stronie ulotki towarzyszącej wystawie w Kordegardzie znalazł się spis wystawionych prac: studia rysunkowe do kompozycji ze skóry, 1970 (dopisane odręcznie na egzemplarzu z archiwum Sadleya: 6); studia rysunkowe do *Żądeł*, 1970, technika własna; studia rysunkowe do kompozycji ze skóry, 1973; studium rysunkowe do *Catunu*, 1980, skóra; studium rysunkowe do *Catunu*, 1980, skóra; *Żądło I*, 1975, technika własna, 30 × 33 × 174 cm; *Żądło II*, 1975, technika własna, 27 × 27 × 154 cm; *Żądło III*, 1975, technika własna, 27 × 29 × 124 cm; *Żądło IV*, 1975, technika własna, 28 × 28 × 122 cm; *Żądło V*, 1975, technika własna, 27 × 31 × 100 cm; *Żądło VI*, 1975, technika własna, 18 × 33 × 105 cm; *Żądło VII*, 1975, technika własna, 28 × 30 × 126 cm; *Żądło VIII*, 1980, technika własna, 36 × 40 × 165 cm; *Tren I*, 1984, skóra, technika własna, 230 × 265 cm; *Tren II*, 1985, skóra, technika własna, 210 × 200 cm; *Psalmus*, 1989, skóra, technika własna, 240 × 165 cm; *Catun*, 1994, skóra, technika własna, 300 × 380 cm.

„Informator” galerii Zachęta zapowiadał już w styczniu 1995 r.:

Nieduży zespół prac Wojciecha Sadleya pokazany w galerii Kordegarda jest wybraną z całości częścią jego twórczości. W roku Międzynarodowego Triennale Tkaniny Artystycznej, słynnej już łódzkiej imprezy, twórczość Wojciecha Sadleya prezentowana jest przez kilka ośrodków sztuki [...]. Dwa pierwsze miejsca ekspozycji przedstawią w lutym i marcu przegląd najważniejszych prac z całej 35-letniej twórczości artysty, Muzeum Archidiecezjalne wybierze motywy sakralne i odkryje inspiracje duchowe, natomiast galeria Kordegarda na tak szeroko zarysowanym tle wskaże zupełnie inny problem. Dziesięć prac (z dodatkiem dokumentacji fotograficznej odnoszącej się do warsztatu, technik i żywiołu pracowni tego artysty) zwraca uwagę widza na skórę i powstałe z niej kompozycje oraz na przedmioty zwane żądlami. Wielkie organizmy skór pozostawione są u Sadleya jak gdyby same sobie, wymowie własnej materii, przy pozornie nieznacznej ingerencji malarza²⁴⁸.

²⁴⁶ Ewa Pankiewicz, „Dzieło otwarte”. *Wojciech Sadley: głębia, wszechstronność i nieustanny rozwój niezwykłego talentu*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 12 (z 19.03), s. 17.

²⁴⁷ Danuta Wróblewska, *Skóry i Żądła Wojciecha Sadleya w Kordegardzie*, w: ulotka towarzysząca wystawie „Skóry i żądła”, Warszawa 1995, s. 1.

²⁴⁸ „Informator. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta” 1995, nr 1, s. 10–11.

O otwarciu wystawy „Ikonosfera” w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej informowało „Słowo – Dziennik Katolicki”:

Msza św. w kościele pw. Świętej Trójcy odprawiona wczoraj (15 bm.) w intencji prof. Wojciecha Sadleya poprzedziła otwarcie wystawy prac tego artysty w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Ks. prałat Andrzej Przekaziński, dyrektor MAW, w słowie Bożym przypomniał, iż Msza św. jest ofiarą, którą składamy Bogu. Ofiarą jest również praca artysty, a zwłaszcza twórcy tak głębokiego, jak prof. Wojciech Sadley. Ks. Prałat nawiązał do słów Papieża Pawła VI, porównującego życie kapłana i artysty. Łączy je kontemplacja i świadomość niesienia Krzyża. Bez tej świadomości człowiek niewiele wie o cierpieniu i o Chrystusie. Dziękując prof. Sadleyowi za jego twórczość, ks. prałat Przekaziński życzył Bożej opieki jemu i jego rodzinie. [...] Dzięki nowatorskiemu potraktowaniu tkaniny Wojciech Sadley zyskał sławę i międzynarodowe uznanie już w latach 60. Jego „oderwane od ścian”, przestrzenne kompozycje tkackie zdecydowały o całym rozwoju tkaniny artystycznej na świecie. W takim samym, jeżeli nie większym stopniu co forma, interesuje Sadleya świat barw. Obydwie te fascynacje znalazły swój artystyczny wyraz na otwartych wczoraj wystawach. Wspaniały teatr przestrzennych form, wirtuozersko wygrywających właściwości różnych materii, demonstruje wystawa w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego. Natomiast pełny skupienia i koncentracji pokaz w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej nie formą, a właśnie kolorem akcentuje znaczenie niezwykle ważnych dla Sadleya wartości duchowych²⁴⁹.

Ciekawą i rzetelną recenzję z retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleya przedstawiła na łamach „Życia Warszawy” Kinga Kawalerowicz:

To, co było niegdyś w tkaninie ogromnym nowatorstwem, dzisiaj już nie zaskakuje. Spójrzmy jednak z perspektywy. Ktoś po raz pierwszy „oderwał” tkaninę od ściany, nadał jej nieregularne kształty, zaczął łączyć różne włókna i materie, wprowadzać struktury przestrzenne. I na tym polega prekursorska rola Sadleya – jednego z najodważniejszych eksperymentatorów w tej dziedzinie. [...]

Płachty i nity

Z obecnych wystaw największa – łódzka, nie była urządzona z polotem. Tkaniny rozwieszono na jednej wysokości, równoległe i w równych odstępach. Dobrze się stało, że warszawskie aranżacje Jana Kosińskiego odeszły od tego schematu. Malowniczo i najciekawiej przedstawia się ekspozycja w Instytucie Wzornictwa. W ciemnym wnętrzu światło umiejętnie wydobywa klimat prac, kolor (tak ważny dla Sadleya) i zmysłową materialność form.

Najbardziej zwarta tematycznie i stylistycznie jest wystawa w Kordegardzie. Pokazano tu duże „skóry” z lat 1984–94 i „żądła” z 1975 r. Łączone nitami płachty skóry to prawie monochromy, z plamami czerwieni i błękitu. Mają w sobie ciężar, powagę i monumentalność. Odczucia te potwierdzają tytuły prac – *Tren I i II*, *Psalmus*, *Całun*. Prace z cyklu *Całuny* i tryptyk *Treny* z 1986 r. znalazły się w Instytucie Wzornictwa, gdzie zaznaczają się i inne serie tkanin, jak dziane struktury z grubego sizalu z lat 70., kojarzące się z organicznym światem podwodnym, i totemiczne w wyrazie *Tatuaże*.

Wystawę w Instytucie Wzornictwa zatytułowano „Humanosfera”, i rzeczywiście w twórczości Sadleya pojawiają się mityczne postaci, zwłaszcza w latach 60. *Król*, *Królowa*, *Ikar* to siatkowe kompozycje z użyciem „strzępów” nici i drobnych elementów: blaszek, szkiełek, drewniek wplecionych w siatki.

Veraikony

Choć prace Sadleya są nieprzedstawiające, to jego twórczość obraca się wokół egzystencji człowieka w kręgu mitów i symboli kultury śródziemnomorskiej. Z kolei prace pokazywane w Muzeum Archidiecezji uwypuklają religijny wątek sztuki Sadleya, istotny dla lat 80. Wtedy to powstały *Veraikony* malowane na filcu i jedwabiu. [...] Artystę wydaje się fascynować powiązanie tego, co wieczne, i tego, co zniszczalne – stosunek ducha i materii. Głębsze wejście w klimat twórczości Sadleya skierowuje na pewien trop, wskazujący również na pokrewieństwo jej poetyki z malarstwem Tadeusza Brzozowskiego. Podobnie jak u Brzozowskiego, jako podskórny prąd ożywiający twórczość Sadleya przewijają się kulturowy kontekst i sztuka baroku, w sarmackim wydaniu. Odnajdziemy u Sadleya jej dekoracyjne rozpasanie, jej biologiczną bujność w połączeniu z zamiłowaniem do metafizyki, jej specyficzny typ religijności. Sadleya i Brzozowskiego, zwłaszcza w latach 60., zbliża estetyka (choć w tak różnym

materiale) i zainteresowanie człowiekiem w kategoriach symbolicznych. Brzozowski był wielkim ironistą i wypowiadał się poprzez groteskę. Sadley jest bardziej liryczny i bardziej patetyczny. Jednak *Żądła* i *Tatuaze* niepozbawione są elementu groteskowego.

Sadley, jak sam to powiedział, ceni tajemnicę jako źródło twórczej energii. „Byłoby trudno i chyba nie ma takiej potrzeby, aby tworząc – rozumieć całkowicie swoje impulsy, pomysły i decyzje” – wyznaje²⁵⁰.

Wnikliwa recenzja, która ukazała się w czasopiśmie „Nowa Europa”, nasycona jest wrażliwością na kolor, światło, strukturę i materię pokazanych na wystawach prac Sadleya. Aleksandra Prokop pisała:

Akordy barw dźwięczących różnymi tonami i odcieniami. Nasilają się do forte, przechodzą w delikatne piano. Światło drga, wylania się z głębin tkanin, przenika kompozycje, wwierca się w przestrzeń. Harmonia powietrza, przestrzeni i światła. Zwielokrotniona magiczność materii w naturalnie rozpiętej skórze, w powiewie nakładających się siatek i przeplotów, w woalach zwisów, w zagęszczeniach i muśnięciach barw. Wzlot, swoboda w kształtowaniu tkaniny przenoszonej w nieznana przestrzeń rytmem plam i linii. Bogactwo form, mięsistość materii, zmienność, ruch, różnorodność zestawień. Wojciech Sadley jest jednym z twórców, którzy przyczynili się do zrewolucjonizowania sztuki tkackiej w początkach lat sześćdziesiątych, do sukcesu polskiej tkaniny na Międzynarodowych Biennale Tkactwa w Lozannie, do stworzenia nowego kierunku tkaniny artystycznej na świecie.

[...] Własny sposób widzenia świata, odwaga myślenia, wyobraźnia przestrzenna doprowadziły artystę do oderwania tkaniny od ściany, do stworzenia niezależnego dzieła sztuki tkackiej – form przestrzennych. Znając właściwości tworzywa, wykorzystuje odkształcenia następujące po zawieszeniu kompozycji. Formy wiszą naturalnym zwisem. Preparuje skórę, nadaje jej kształt. Maluje wielkie kompozycje na płótnie i jedwabiu, zawiesza je luźno.

Cztery wystawy twórczości Wojciecha Sadleya. Pierwsza, retrospektywna, w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, druga – fragment bardzo znaczący ostatnich dokonań – do niedawna w galerii Kordegarda, misterium życia, śmierci i nadziei przedstawia Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, a przegląd twórczości – od jarzących się wewnętrznym światłem płaszczyzn gobelinów poprzez wyważoną budowę kompozycji przestrzennych do wielkich, widmowych płócien, jedwabi, do monumentalnych skór – zaprezentowany jest przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego.

Wchodząc w bajkowy las form, nie zauważa się w pierwszej chwili wspaniałych gobelinów. Wiszą w sali wystawowej IWP, jak kiedyś od 1962 roku na Międzynarodowych Biennale Tkaniny w Lozannie, w niczym niepodobne do tego, co do tej pory robiono w dziedzinie tkanin artystycznych. Rozegrane malarsko po mistrzowsku, doskonale zakomponowane, organiczne plamy barwne pełzają w przestrzeni płaszczyzny tkaniny lub opadają wielkimi soplami. Artysta porzuca krosna, ale będzie do nich powracał, by stwarzać monumentalne obrazy tkane, by łączyć tkaninę z luźnymi splotami, ze zwisem tworzywa – wełny lub sisalu.

Sadley buduje architekturę tkaniny. Doskonale wyważa jej budowę. Wykorzystuje naturalność zwisu, spadania, odkształcania. Trzy wiszące obok siebie kompozycje z różnych lat. Trzy ekspresje malarskie w pianie frędzli wypływających z czerwonego gobelinu. Tajemniczość, wrażenie ruchu spotęgowane, jak w *Psalmie II*, dotknięciem białej farby czarnych frędzli. Artysta wyciągnął tkaninę spoza gobelinu w przestrzeń. W wielkim misterium Sadleya przestrzeń i światło, materia z jej logiką przekazuje posłanie – znak. [...]

Wielka śmiałość eksperymentowania artysty stworzyła ten magiczny las tkanin nie tkanin i skór. Sadley pierwszy zerwał z prostokątem tkaniny, to jego formy już nie tkane pierwsze zawisły w przestrzeni. Przestrzeń wielkiej sali wypełniają magiczne formy – zwisy materii. Jak naturalny zwis śpiącego nietoperza. Misterne siatki z zagęszczeniami osiagającymi natężenie barw samą gęstością. Monochromatyczne i nasycone barwą lub żarzące się jedną plamą czerwieni, przesycone powietrzem i światłem. Formy sztuki włókna. Każda inaczej kształtowana. Mięiste i lekkie, elastyczne, poddające się zwisowi, świetliste lub przyćmione. Sploty, przeploty, supły, wmontowane drewniane elementy pogłębiające zwisy. Jak architekt umieszcza w przestrzeni miękkie formy żyjące wewnętrzną ekspresją lub spokojem. Równoległe do form z włókien powstają kompozycje ze skór. Wiszą między nasyconymi powietrzem, miękkimi i powiewnymi kompozycjami równie miękkie samym kształtem. Mistrzowsko formowana materia skórzana nawiązuje do natury, zresztą cała sztuka Sadleya wypływa z umiłowania i rozumienia

²⁵⁰ Kinga Kawalerowicz, *Metafizyka Ikonosfery*, „Życie Warszawy” 1995, nr 80 (z 22.03), s. 12.

natury. Artysta pozostawia też naturalny kształt skóry, daje złudzenie naturalnie rozpiętej, zaklina, rzucając plamy barwne jak znaki magiczne, nadaje jej świetlistość. Aby uzyskać powiewność, spuszcza frędzle włókien lub skóry. Aby uzyskać mięsistość, fałduje miękką skórę, tworzy wyważoną kompozycję reliefu i obciąża ją skórzanymi supłami.

„Ikonosfera” w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. *Całuny, Treny, Apokalipsy*. Sadley stworzył własną filozofię tworzenia. W tkaninie poszukuje sensu istnienia, przekazuje własne rozmyślenia o życiu i śmierci. *Całuny*, reliefy siatkowe z rytmem zmarszczeń po zwisie, rozpięte na kartonach lub sklejkach, niosą ukojenie, zmuszają do zastanowienia. Dla mnie promienią spokojem i pięknem. Podziwiałam bogactwo rozwiązań. Zmarszczki jak poruszona wiatrem woda, zjawiskowe, monochromatyczne w błękitach, różach, fioletach, na tłach neutralnych lub kontrastowych. Wspaniałe „obrazy” barwne ze spływającymi wielkimi łzami czerwieni. *Treny* to pieśni płynące zgaszonymi tonami lub rozjarzone płamą barwną jak dźwiękiem nadziei. Idzie się przez te sale jak w zaczarowanym świecie. Piękno, wewnętrzny ład, magia materii, olśnienia.

Sadley stworzył swój własny język artystyczny. Świetne wycucie formy, głęboka znajomość materii, bogactwo wyobraźni sprawiły powstanie niepowtarzalnych dzieł sztuki. Dzieł – symboli pełnych poetyki i liryzmu, nasyconych zapytaniami o wieczność. Ciekawość materii i zgłębienie jej tajników, przenikliwość i siła sugestii doprowadziła do mistrzowskiego opanowania tej materii i przekazania jej nam w niezwykłych formach o potężnym oddziaływaniu²⁵¹.

Wojciech Skrodzki w swojej recenzji z wystawy w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej skupił się przede wszystkim na sakralnym wymiarze twórczości Sadleya:

Prace Wojciecha Sadleya, pokazane na wystawie otwartej ostatnio w warszawskim Muzeum Archidiecezjalnym, emanują duchem głębokiej sakralności, niezwykle sugestywnej i przejmującej siłą działania. Są przy tym dziełami sztuki współczesnej – tej w najlepszym sensie autentycznego nowatorstwa formy – w której sens duchowy i kształt formalny stanowią w pełni integralną jedność. Są dziełami wielkiej, czy raczej najwyższej klasy.

Wystawa ta [...] sama w sobie jest wydarzeniem artystycznym. Wielkie, monumentalne kompozycje, malowane na jedwabiu, pełnię życia zyskują w przestrzeni i w świetle. Z kolei małe kompozycje, będące w zasadzie obrazem z użyciem tkaniny (zazwyczaj tiulu) wtopionej w materię koloru, najlepiej ukazują siłę swego działania tam, gdzie możemy – poprzez śledzenie wariantowości rozwiązań – wnikać bliżej w głębię ich przekazu artystycznego.

Delikatność materii tej sztuki wymaga spokojnej refleksji nad pełnią jej duchowego fundamentu i charakteru artystycznej artykulacji. Dlatego tym chętniej odwołam się do cytatu ze szkicu wstępnego, jaki napisał dyrektor muzeum ks. Andrzej Przekaziński. W odniesieniu do kompozycji, na różne sposoby inspirowanych Całunem Turyńskim, autor pisze: „Farba pokrywa zaledwie włoski filcu, nie ingeruje w jego strukturę, jest mgłą, śladem. [...] Sadley odwołuje się w nich, jak w innych pracach, do relacji materii z ciałem, i to nie jakimkolwiek, tylko z ciałem ulegającym śmierci. W tym sensie owo ciało i śmierć zostają podniesione do poziomu universum, stają się rzeczami ostatecznymi”. [...] Owe ślady, muśnięcia na strukturze materii, kolor lekko tylko sugerujący skojarzenia ze znanymi nam wizerunkami – to także zapowiedź nowego życia. Nie ma w tym dramatyzowania śmierci, lecz stała świadomość zmartwychwstania i życia odnowionego.

Wielkie kompozycje malarskie na jedwabiu przepojone są kolorem i światłem, zarówno tym wewnętrznym, jak i płynącym z zewnątrz, wydobywającym pełnię ich życia. To wizje Golgoty, Apokalipsy, ale przede wszystkim tego zdjęcia z Krzyża, które przepojone już jest siłą blasku zmartwychwstania. Specyficzny duch sakralności cechuje także monumentalne tkaniny Sadleya, pokazane już na dwu innych, równoczesnych wystawach (Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Kordegarda). Charakterystyczna jest pod tym względem zwłaszcza kompozycja *Missa abstracta* ze wznoszącą się z mroku jasnością. Jakże wspaniałym tłem dla liturgii mogłaby być tego typu kompozycja, umieszczona np. w głębi prezbiterium, lub też stacje Drogi Krzyżowej, wykonane zgodnie z właściwym temu artyście typem myślenia o wspólnych wartościach sztuki i wiary²⁵².

²⁵¹ Aleksandra Prokop, *Alchemia barw i światła. Wojciech Sadley: Ikonosfera; Humanosfera*, „Nowa Europa” 1995, nr 77 (z 31.03), s. IX (dodatek „Koniec Tygodnia”).

²⁵² Wojciech Skrodzki, *Całuny Męki Pańskiej*, „Przegląd Katolicki” 1995, nr 15 (z 9.04), s. 12.

Nieco później w piśmie „Pokaz” pojawiła się jeszcze recenzja z czterech wystaw retrospektywnych, napisana przez Danutę Wróblewską:

Wraz z kwartetem wspomnianych wystaw, jakie pokazane zostały w końcu zimy i na przełomie wiosny, wróciło przypomnienie rangi tej sztuki, jej miejsca w dokonaniach II połowy XX wieku w naszym kraju i w legendzie tkaniny artystycznej wreszcie. Najwcześniej, bo w lutym, obszernego przeglądu dzieł Sadleya dokonało łódzkie Centralne Muzeum Włókiennictwa. Miesiąc później otwarto trzy wystawy warszawskie, każdą z nich wiążąc z innym kręgiem spraw warsztatowych i tematów. I tak Muzeum Archidiecezjalne zebrało kompozycje inspirowane wyższą strefą duchową, nazywając swoją wystawę „Ikonosfera”, Instytut Wzornictwa Przemysłowego przedstawił tematykę świecką i mitologiczną, łącząc je tytułem „Humanosfera”, zaś „Skóry i żądła” pokazano w Kordegardzie.

Sadley nie jest artystą tkaczem w prostym odczytaniu tego słowa. Jest – wstępując o szczebel wyżej w oglądaniu płaszczyzny sztuki – malarzem i jednocześnie konstruktorem rzeczy poczętych z malarstwa, ale żyjących przestrzennie. To artysta, któremu nigdy nie wystarczał jeden materiał i jedna logika realizacyjna i który inspiracji szukał w niespodziankach materii, światła i przestrzeni. Nie pamięta się już dzisiaj, że to dzięki jego doświadczeniom tkanina artystyczna w Polsce, a później i dalej, nabrała w siebie powietrza i stała się wolnym obiektem. Zawsze był wynalazczy i zawsze interesowała go strona fizyczna rzeczy tworzonych, a zwłaszcza ich mechanika.

Trzy wystawy warszawskie przypominają bieg doświadczeń Sadleya z materia, ale również odbijają jego skłonność ku baśniom, snom, mitom i archetypiczności języka plastycznego. Wielki praktyk koloru jest jednocześnie człowiekiem czulego ucha, uważnym na kadencję wiersza i harmonię pokrewną muzycznej. To romantyczna z tradycji synteza sztuk pomieściła się w jego pracowni.

Z tej szerokości dokonań we wszystkich możliwych surowcach (nie tylko wątku, runie czy materiale tekstylnym) Sadley w ostatnim czasie wszedł na trakt działań węższych i surowszych. Jakkolwiek jego malowanie na jedwabiu (ogromne zazwyczaj płachty pełne soczystego koloru) ma jeszcze dawny gest i rozmach, jednak mityguje je temat, skupiona zawartość treściowa i równowaga osiowych układów. Jest to wynik kontrolowanego malarstwa, które już nie bawi się formą, ale ją na pewien sposób uspokaja i przekracza. [...] Bardzo trudno jest włożyć twórczość Sadleya do jednej szuflady podziałów, trudno jest o wspólną kartotekę. To dlatego pewnie był on zawsze tak bardzo pociągający dla młodzieży artystycznej – twórca wolny, a nie zwolniony z odpowiedzialności.

Jego prace mieszczą się na skrzyżowaniach dyscyplin i sposobów. Gdyby w mocy były jeszcze stare i jasne terminy, można by powiedzieć, że jedna część jego twórczości nosi gorący charakter studyjny, natomiast inna, złożona zwłaszcza z wielkich kompozycji, powinna zasilać sztukę dekoracyjną – dział dzisiaj już nieprzywoływany, a pełen przeszłej chwały.

Warszawskie wystawy prac Wojciecha Sadleya ułożył przestrzennie Jan Kosiński, robiąc to z właściwym sobie wyczuciem atmosfery i właściwości obiektów. „Humanosfera” i „Ikonosfera” wylaniały się z ciemnego tła pomieszczeń, podnosząc tym swoją wizyjność. Tylko układ „Skór i żądła” podkreślał, w białym świetle dnia, ich demonstracyjną materialność. Ten tryptyk wystaw o ciemnych skrzydłach i jasnym zworniku stał się na pewien sposób osobnym dziełem, tym razem artysty i wystawiennika²⁵³.

1995: film *Sadley* w reżyserii Elżbiety Dryll-Glińskiej, nakręcony w związku z wystawami retrospektywnymi w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, Kordegardzie i Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, wyemitowany w Programie 2 Telewizji Polskiej.

Oprócz dokumentacyjnych ujęć z każdej z wymienionych wyżej ekspozycji, w filmie znalazło się także kilka ważnych wypowiedzi: Danuty Wróblewskiej, Stanisława Trzeszczkowskiego, ks. Andrzeja Przekazińskiego, a także rozmowa Elżbiety Dryll-Glińskiej z Wojciechem Sadleyem. Danuta Wróblewska mówiła:

Wojciech Sadley jest tym artystą, który sprawia wiele kłopotów osobom, które chcą wepchnąć do szuflad. Działa na polach suwerennych, mieszanych, na krzyżówkach dróg, na rozdrożach... [...] Wykonywał

²⁵³ D.W. [Danuta Wróblewska], *Sadley w czwórnasób*, „Pokaz” 1995, nr 2, s. 24.

ceramiki o niesłychanie pięknych kształtkach ceramicznych, wypiekanych. Malował, rysował, kolażował, łączył teksturę z teksturą, papier z papierem. Nadał uświęcającą, magiczną moc każdemu skrawkowi materiału, który brał do ręki. Sznury sizalowe przestawały być materiałem do transportu. Wszystko się przekształcało w jego rękach. Właściwie można powiedzieć, że to on, Wojciech Sadley, był głównym motorem rewolucji w polskiej tkaninie artystycznej. To już legendarne, że on ją oderwał od ściany, uprzestrzenił, podwiesił, że ona stała się organizmem prawie organicznym, rozrastającym się w każdą stronę i z niewyobrażalną swobodą. [...] Robił właściwie ze wszystkiego. Wprowadzał sznurek, skórę, drewno, watek swobodny, nitki metalowe, metalizowane, jakieś ściereczki. Tak jak magnes, dobry magnes, zbiera, tak on konstrukcją swojego dzieła zbierał wszystko. [...] Pamiętam reperkusje w Europie, a potem na świecie... To była rewolta, to było coś zupełnie nieoczekiwanego. To było rozerwanie struktury osnowy i wątku i zobaczenie nowej drogi, że tkaniną może być właściwie wszystko zrobione z miękkiego, elastycznego, parareżbiarskiego materiału, co ma długość i co ma miękkość zaczepu. [...] Przez całe lata siedemdziesiąte, osiemdziesiąte pielgrzymki artystów do jego warszawskiej pracowni, gdzie urodziło się nowe i gdzie to nowe ma swoją ciągle ważną, może najważniejszą, markę. I w tym, co się stało, i w tym, że jest punktem kształcenia, miejscem otwierania młodej wrażliwości i młodej wyobraźni na to, co można ze światem rzeczy zupełnie nowego zrobić. Jak odkształcić trywialne w nietrywialne, jak brzydkie wyobrazić w piękne. Jak można zaskoczyć oko i zmysły, przede wszystkim zmysł dotyku.

Stanisław Trzeszczkowski w filmie Elżbiety Dryll-Glińskiej mówił o Sadleyu:

Jest to mistyk-artysta, jest to człowiek, który jakby sięga do sedna sprawy. Jeśli mówi o Bogu, to jest to bardzo Boskie, monumentalne. Jeśli mówi o człowieku, to jest to bardzo ludzkie, humanistyczne. Taki jest też w życiu rodzinnym, kiedy obserwuję jego rodzinę. [...] W Instytucie możemy chlubić się współpracą z tak genialnym, wszechstronnym artystą.

Ksiądz Andrzej Przekaziński zwrócił uwagę na sakralny wymiar twórczości artysty:

Profesor Sadley jest autorem wielu prac o tematyce wprost religijnej. W jego twórczości widać coś znamiennego w ogóle dla twórców współczesnych: on drąży kilka tematów. Do nich należą: całun, treny [...]. Problem, co materię artystyczną łączy z wiecznością. [...] Ileż tu form ukrzyżowanej materii, ileż tu form materii rozpadającej się. To jest to przechodzenie dzieła artystycznego w coś ulotnego, coś odchodzącego, coś konającego. [...] Mówiąc o naszych czasach, nie sposób nie mówić o cierpieniu. Nasze czasy nie napawają optymizmem. Koncentruje się na relacjach między życiem i wiecznością i w tym znaczeniu uważam, że jest to twórczość głęboko religijna.

W filmie Elżbiety Dryll-Glińskiej znalazła się także rozmowa autorki z Wojciechem Sadleyem:

- Czy czuje się Pan bardziej malarzem, czy artystą zajmującym się tkaniną artystyczną?
- Bardzo trudno jest mi odpowiedzieć na to pytanie. Mnie bardzo dużo rzeczy interesuje.
- Dlaczego ta zmienność jest dla pana tak bardzo istotna?
- Dla mnie to jest niezauważalne. Dlatego że w momencie, kiedy pragnę coś wyrazić, poszukuję takich środków, które odpowiadają tym „drugim” albo „trzecim” treściami, nie pierwszym treściami, które są tematem. W zasadzie tematy są literackie, a mnie chodzi o tę stronę formalną, która by mogła lapidarnie wyrazić moją myśl.
- Co jest najważniejsze?
- Moje marzenia, które realizuję.
- Dualizm człowieka...
- Uważam, że to jest podstawowy dramat człowieka, rozdwojenie jego, i dążę do tego pojednania się ducha i ciała razem. To jest ten duch i również ciało.
- Praca pedagogiczna...
- Ja daję, ale i otrzymuję. Kiedy następuje ta relacja: student i nauczyciel. Student musi uwierzyć, że nauczyciel mówi prawdę. Najważniejsze: zrozumienie siebie, i musi to wyartykułować w sobie – ćwicząc, to znaczy malując, rzeźbiąc, ćwicząc się przez całe życie.

11–17.02.1995: „Warsztaty tkackie – Dłużew”; pokaz prac powstałych w czasie warsztatów tkackich w domu plenerowym warszawskiej ASP w Dłużewie w 1994 r. (warsztaty zorganizowane z inicjatywy Wojciecha Sadleya, z pomocą finansową Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki), galeria Dziekanka, Warszawa (ul. Krakowskie Przedmieście 56); wystawa zbiorowa.

Uczestnicy: prof. Wojciech Sadley, prof. Włodzimierz Cygan, Anna Dziekońska, prof. Marek Dzieńkiewicz, Katarzyna Henez, Joanna Jastrzębska, prof. Ryszard Kwiecień, prof. Ewa Latkowska-Żychska, Dorota Miltyk, Beata Piecyk, Anita Sadlej, Anna Skrzypiec-Skierska, Gilly Waller, Lidia Ziemińska-Pawlak, Joanna Znamierowska, Wojciech Zubala, Bożena Żebrowska.

O warsztatach tkackich w Dłużewie informowało czasopismo „Text i Textil”:

Z inicjatywy profesora Wojciecha Sadleya warszawska ASP z finansową pomocą Departamentu Plastyki Ministerstwa K[ultury] i S[ztuki] zorganizowała pierwsze spotkania warsztatowe w domu plenerowym w Dłużewie. Do udziału w warsztatach zaproszono wszystkie uczelnie plastyczne mające w swej strukturze pracownię tkaniny artystycznej. Akademic: krakowska i warszawska, oraz Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych z Łodzi i Gdańska reprezentowane były w osobach: 1 profesor, 2 studentów. Trwające tydzień spotkania warsztatowe pracownicy tkaniny stały się zgodnie z oczekiwaniami organizatorów okazją do wymiany doświadczeń i informacji o kierunkach, w jakich zmierzają poszczególne pracownice. Rezultaty warsztatów w Dłużewie to także nawiązanie bliższych kontaktów między Uczelniami i prowadzącymi pracownię tkaniny, ale przede wszystkim – studentami. Dzięki materiałom do pracy zapewnionym przez organizatorów w trakcie spotkań zarówno „uczniowie”, jak i „uczący” wykonali prace – szkice koncepcyjne, które po większych lub mniejszych opracowaniach prezentowane były w lutym w warszawskiej galerii Dziekanka. Ta niezwykle cenna inicjatywa profesora Wojciecha Sadleya może odegrać ważną rolę w procesie kształcenia młodych twórców, poszukujących środków wyrazu w obrębie tkaniny. Warsztaty mają się odbywać co dwa lata²⁵⁴.

...–28.02.1995: „Jedwab malowany”, galeria Pod Atlantami, Wałbrzych; wystawa zbiorowa.

...02–...04.1995: „Malarstwo na jedwabiu” (II edycja), Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepiłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

9–25.05.1995: „Rysunek” (wystawa z cyklu „Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”), galeria ASP 3a, Warszawa; wystawa zbiorowa rysunków profesorów warszawskiej ASP.

W archiwum Sadleya znajduje się list od komisarza wystawy prof. Ryszarda Sekuły, który 4 kwietnia 1995 r. pisał:

W imieniu Rektora Akademii Sztuk Pięknych prof. Zygmunta Magnera, Przewodniczącego Senackiej Komisji ds. Wystaw prof. Mirosława Duchowskiego oraz własnym zapraszam do wzięcia udziału w przygotowywanej na maj w galerii ASP „3a” wystawie rysunku. Zaproszenie kierujemy do profesorów Naszej Uczelni. [...] Prosimy o autorski wybór – jest bowiem szansa na spotkanie w atmosferze prywatności i bezpośredniości rysunku, a proponowana wystawa dostarczy materiał i będzie punktem wyjścia do kolejnych ekspozycji związanych z tym pojęciem. [...] Ograniczeni miejscem – dysponujemy planszą 100 × 70 cm dla każdego autora. Oczekujemy więc na rysunek nieprzekraczający podanych wymiarów lub dwa, trzy mieszczące się w tym formacie.

²⁵⁴ *Warsztaty tkackie – Dłużew*, „Text i Textil” 1995, nr 2, s. 15.

28.04–...1995: „Papierowa sfera. Ogólnopolska wystawa sztuki papieru”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej Stary Spichlerz, Ustka; wystawa zorganizowana przez World Crafts Council Polska, organizację propagującą sztukę użytkową.

Na zaproszeniu na wystawę znalazły się podziękowania m.in. dla Fundacji Batorego i dla International Paper. W archiwum Sadleya zachował się list od Jagody Krajewskiej i Aurelii Mandziuk z World Crafts Council Polska (z siedzibą w Łodzi, przy ul. Piotrkowskiej 86) z 19 marca 1995 r.:

Pierwsza prezentacja „Papierowej sfery” miała miejsce w Łodzi w Ośrodku Propagandy Sztuki we wrześniu i październiku 1994 roku. Po raz drugi przedstawiliśmy ją w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie na przełomie listopada i grudnia 1994 roku. Obecnie przygotowywana jest trzecia i zarazem ostatnia prezentacja „Papierowej sfery”. Będzie ona miała miejsce w galerii Stary Spichlerz w Ustce.

W innym liście, opatrzonym datą 10 kwietnia 1995 r., Jagoda Krajewska i Aurelia Mandziuk informowały:

Uczestników wystawy „Papierowa sfera”, zaproszonych do prezentacji w Izraelu, pragniemy powiadomić, że w mieście Beer Shewa 10 października wieczorem nastąpi otwarcie naszej wystawy i trwać ona będzie około miesiąca. Organizatorzy zamierzają wydać z tej okazji kolorowy katalog. [...] Od 10 do 12 października przewidziane są jedno-, dwu- lub trzydniowe warsztaty i wykłady, między innymi z naszym udziałem. Organizatorzy umożliwiają nam dostęp do Paper Mill (centrum sztuki papieru, w którym można korzystać z urządzeń do produkcji papieru). W związku z możliwością prowadzenia wykładów i warsztatów w imieniu organizatorów prosimy o przygotowanie programów takich wystąpień indywidualnie lub grupowo z uwzględnieniem potrzebnych materiałów lub sprzętu pomocniczego. [...] Nasi mili gospodarze zapewniają nam zakwaterowanie. Przewidują także 2–3-dniową wycieczkę po pustyni. [...] WCC Polska stara się o dofinansowanie. Prosimy kolegów o jak najszybsze zadeklarowanie swojego uczestnictwa w wyjeździe. [...] materiały zostaną przekazane Panu Yeshaa'yahu Gabbai, pomysłodawcy i kuratorowi naszej wystawy w Izraelu, który gościć będzie w Polsce w związku ze swoją indywidualną wystawą towarzyszącą Triennale Tkaniny w Łodzi.

5.06–...10.1995: VIII Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Sadley otrzymał Srebrny Medal za pracę: *Catun*, 1995, jedwab malowany, 350 × 450 cm.

...06–...07.1995: Przegląd Tkaniny Polskiej przy Międzynarodowym Triennale Tkaniny Współczesnej w Łodzi, Pałacik Poznańskich, Łódź.

...06–...07.1995: „Malarstwo na jedwabiu”, galeria Design, Wrocław.

28.09–...10.1995: Galerie L.K., Varrelbusch (Garreler Strasse 31), Niemcy; wystawa złożona z dwóch indywidualnych pokazów: Wojciecha Sadleya i Piotra Kasparka (z Oldenburga).

Na zaproszeniu zamieszczono czarno-białą reprodukcję pracy na papierze pt. *Tatuaż*.

9.10–...1995: „Razem – w sztuce i życiu”, galeria Zapiecek, Warszawa; wystawa zbiorowa artystów-ofiarodawców oraz nieprofesjonalnych twórców ze szpitala psychiatrycznego w Tworkach, zorganizowana wspólnie przez galerię Zapiecek i Towarzystwo Przyjaciół Tworek Amici di Tworki.

Pokazano jedną pracę Sadleya. Dochód ze sprzedaży dzieł przeznaczony był na rzecz szpitala w Tworkach.

Zaproszenie na wystawę informowało:

Galeria Zapiecek, Towarzystwo Amici di Tworki serdecznie zapraszają na wystawę z okazji Światowego Dnia Zdrowia Psychicznego „Razem – w sztuce i życiu” [...]. Wystawa prezentuje prace twórców nieprofesjonalnych Szpitala Tworkowskiego oraz artystów - ofiarodawców z Polski i zagranicy. Wystawa połączona jest ze sprzedażą prac. Dochód Artyści przeznaczają Pacjentom Szpitala Tworkowskiego. Wśród nabywców wylosowany będzie bilet Polskich Linii Lotniczych LOT.

W archiwum Sadleya zachował się list z podziękowaniem, podpisany przez kierowniczkę i właścicielkę galerii Zapiecek Mirosławę Arens (z 29 września 1995 r.):

Serdecznie dziękujemy za zrozumienie i życzliwe potraktowanie naszej prośby o podarowanie prac na rzecz Szpitala Psychiatrycznego w Tworkach. Przesłane przez Pana dzieło zostanie wyeksponowane na zorganizowanej w galerii wystawie, połączonej ze sprzedażą. Dochód z tej imprezy zostanie przekazany Szpitalowi. Niesprzedane prace wzbogacą galerię sztuki szpitala, dającą wiele radości i miłych przeżyć chorym.

W imieniu pacjentów i pracowników Szpitala w Tworkach oraz galerii Zapiecek
Mirosława Arens.

21.10–...1995: „50 lat później w Milanówku...”, wystawa zbiorowa w Milanówku z okazji pięćdziesiątej rocznicy powstania ZPAP, składająca się z trzech komplementarnych prezentacji: w galerii Ars Longa (ul. Kościelna 5a), w Miejskim Ośrodku Kultury (ul. Kościelna 3) oraz w Muzeum Prac Jana Szczepkowskiego (ul. Krasińskiego 25).

Prace Sadleya wystawione były w Miejskim Ośrodku Kultury, gdzie pokazano malarstwo na jedwabiu pięciu artystów: Krystyny Arskiej-Perepłyś, Jacka Dyrzyńskiego, Grzegorza Pabla, Wojciecha Sadleya i Stanisława Trzeszczkowskiego. Pozostali uczestnicy: Maria Aust-Łapińska, Tomasz Ciecierski, Jan Dobkowski, Tadeusz Dominik, Wiktor Gajda, Stefan Gierowski, Ryszard Gieryszewski, Jerzy Grabowski, Andrzej Kalina, Jerzy Kalina, Grzegorz Kowalski, Jan Kucz, Marek Jaromski, Michał Leszczyński, Tadeusz Andrzej Łapiński, Ryszard Ługowski, Henryk Musiałowicz, Adam Myjak, Krzysztof Okoń, Włodzimierz Pawlak, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Stanisław Słonina, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Krzysztof Wachowiak, Krzysztof Wyzner, Kazimierz Gustaw Zemła, Rajmund Ziemiński. W katalogu zamieszczono reprodukcje niektórych prac, w tym dzieła Sadleya *Psalmus*, 1991, jedwab malowany.

Wystawa została zorganizowana z okazji pięćdziesiątej rocznicy utworzenia Okręgu Warszawskiego ZPAP przez grupę artystów skupionych wówczas wokół Jana Cybisa. 3 lutego 1945 r. reaktywowano w Milanówku Okręg Warszawski ZPAP, a 12 sierpnia 1945 r. również w Milanówku (róg ul. marsz. Żymierskiego i Piłsudskiego, vis-à-vis dworca EKD) nastąpiło otwarcie „Wystawy plastyków”. Okręg Warszawski stał się w następnych latach największym środowiskiem artystycznym w Polsce. Otwarcie wystawy „50 lat później w Milanówku” nastąpiło w galerii Ars Longa Grażyny i Roberta Śniadewiczów w Milanówku. Przewodniczącym Społecznego Komitetu Organizacyjnego był Jan Michalski, członkami: Bożena Kowalewska, Janusz Kowalewski, Aleksandra Magierecka, Andrzej Pettyn, Grażyna Śniadewicz, Robert Śniadewicz i Anna Wojciechowska, zaś komisarzami wystawy: w galerii Ars Longa – Jerzy Kalina i Robert Śniadewicz, w Miejskim Ośrodku Kultury – Stanisław Trzeszczkowski, w Muzeum Prac Jana Szczepkowskiego – Hanna Mickiewiczowa. W Komitecie Honorowym wystawy znaleźli się m.in.: Krystyna Janda, Edward Kłosiński, Ferdynand Ruszczyc, Wojciech Siemion, Beata Tyszkiewicz, Jerzy Waldorff, Aleksander Wojciechowski. W katalogu złożono podziękowania m.in. Jerzemu Kalinie „za przyjęcie na siebie obowiązków komisarza wystawy, całościową koncepcję, a zarazem realizację współczesnej części wystawy” i „Stanisławowi Trzeszczkowskiemu za

przyjęcie obowiązków komisarza wystawy komplementarnej w Miejskim Ośrodku Kultury, poświęconej malarstwu na jedwabiu, integralnie związanemu z Milanówkiem²⁵⁵.

21–28.10.1995: Aukcja Wielkiego Serca na Rzecz Dzieci Niepełnosprawnych (wystawa 21–27.10, zakończona aukcją 28.10), Centrum Kultury i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków (ul. Konopnickiej 26); wystawa zbiorowa.

Dochód z aukcji prac artystów został przeznaczony na rzecz wychowanków Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego nr 1 im. Jana Matejki w Krakowie, przy ul. Barskiej 45. Patronat honorowy nad Aukcją Wielkiego Serca przyjęli Andrzej Olechowski i Beata Tyszkiewicz. W dniu aukcji recital fortepianowy dał Janusz Olejniczak, gospodarzami wieczoru byli Ewa Drzyzga-Roszak, Michał Ogórek i Andrzej Roszak, aukcję poprowadził Andrzej Starmach.

19.12.1995–20.01.1996: „The Paper Sphere. Paper Art in Poland”, College of Visual Art, Beer Szewa, Izrael.

Uczestnicy: Emilia Bohdziewicz, Tomasz Brejdek, Grażyna Brylewska, Anna Goebel, Jadwiga Krajewska, Janusz Kucharski, Aurelia Mandziuk, Aleksandra Mańczak, Wojciech Müller, Grzegorz Musiał, Wojciech Sadley, Joanna Stokowska, Jolanta Wagner, Joanna Wiszniewska-Domańska.

Z okazji wystawy wydano małego formatu „papeterię” *The Paper Sphere Winter 1995–1996* z reprodukcjami prac uczestników wystawy w środku, na pocztówkach (każdemu artyście poświęcono jedną pocztówkę). Na pocztówce Sadleya znalazła się reprodukcja fragmentu pracy *On* z 1980 r.²⁵⁶ Na wewnętrznej stronie koperty „papeterii” zamieszczono dedykację: „Pamięci Joyce’a Schmidta, założyciela the Bob Leslie Paper Mill”. Na kopercie wydrukowano także nazwiska dyrektora Yocheveda Marxa oraz kuratora Yeshaa’yahu Gabbai oraz podziękowania dla Polskich Linii Lotniczych LOT, World Crafts Council Polska, Urzędu Miasta Łodzi i Fundacji Stefana Batorego.

1996–1999: „Paintings on Silk”, Polish Arts Centrum – galeria w Internecie; strona internetowa z malarstwem na jedwabiu grupy polskich artystów, m.in. Wojciecha Sadleya.

29.01–11.02.1996: „Artyści polscy dla Muzeum w Vukovarze”, Zachęta, Warszawa; wystawa zbiorowa darów polskich artystów dla Muzeum Miasta Vukovar (Chorwacja) – na Wygnaniu, po zniszczeniu miasta przez Serbów w 1991 r.

Pokazano dwie prace Sadleya: *Tren*, 1985, technika własna, 190 × 195 cm; *Calun*, 1982, kolaż, 120 × 100 cm.

1996: „XXXV rocznica powstania Centralnego Muzeum Włókiennictwa”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; wystawa zbiorowa.

3–25.02.1996: „Postój pamięci”, galeria Nad Wisłą, Toruń (ul. Przybyszewskiego 6); wystawa zbiorowa.

1996: wystawa kolekcji miniatur Fundacji Protexsil, Galleri Fjordheim, Biri i Oslo, Norwegia.

²⁵⁵ Katalog wystawy „50 lat później w Milanówku”, Milanówek 1995, s. 4.

²⁵⁶ W katalogu wystaw retrospektywnych „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995, tę samą pracę opatrzone podpisem: „*Calun*, 1981, collage, 100 × 73 cm”.

1.03–...1996: „Malarstwo na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282).

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

1996: „Drogi jedwabiu, drogi sztuki współczesnej”: 25.04–5.06: Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; 14.07–6.10: Textilmuseum Max Berk, Heidelberg, Niemcy; wystawa zbiorowa.

Z polskich artystów udział wzięli Jolanta Rudzka-Habisiak i Wojciech Sadley. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Calun*, 1995, jedwab malowany, 350 × 450 cm.

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się napisany na maszynie (a podpisany odręcznie pięknym, lekko dotykającym papieru i przypominającym abstrakcyjne znaki pismem) list od dyrektora Centralnego Muzeum Włókiennictwa Norberta Zawiszy z 22 grudnia 1995 r.:

Szanowny Panie Profesorze,
zdołałem umieścić Twoją pracę na wystawie objazdowej Stowarzyszenia INTEX-ART z Lyonu (2 Polaków na 30 artystów z całego świata) na wystawie „artystów jedwabiu”. Będzie to *Calun*, który był eksponowany i dostał medal na 8 Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi. Przesłałem już materiały katalogowe i slajdy barwne. Pani Komisarz i Redaktor poprosiła mnie jeszcze o kilka wierszy (co najmniej 5–6) osobistej Twojej wypowiedzi na temat pracy, życia, realizacji, emocji, stosunku do sztuki, uczuć (jak się możesz zorientować – czego właściwie tylko chcesz). Bardzo Cię proszę o: 1. Abyś w swoich indywidualnych planach wystawienniczych nie liczył na to, że będę Ci mógł pożyczyć tę pracę, bo tylko w tym roku będzie ona eksponowana w Lyonie, Heidelbergu i Łodzi (plan dalszych ekspozycji w 1997 r. nieustalony); 2. Abyś jak najszybciej przesłał mi tekst, o który Cię proszę, albo wskazał, z którego katalogu chciałbyś, abym coś „wyjął” i Pani Redaktor przesłał (publikowałeś w różnych katalogach swoje wypowiedzi). Pośpiech jest konieczny, bo obiecałem, że dostarczę to jej na początek 1996 r., muszę wcześniej przetłumaczyć to na angielski i przesłać. 3. Abyś, kiedy zakiełkuje w Tobie niechęć, że się „rządzą” Twoją Osobą i Twórczością bez żadnego z Tobą wcześniejszego porozumienia i akceptacji, pamiętał, że to wszystko dla Twojego dobra, tak jak go sobie ja wyobrażam. Jeszcze raz proszę przyjmij Ty i Twoja Rodzina najlepsze życzenia – nie ma szans, aby list dotarł przed Bożym Narodzeniem – lepszego Nowego Roku.
Z wyrazami szacunku – Zawisza.

Norbert Zawisza był także autorem tekstu w katalogu wystawy, w którym pisał m.in.:

Po raz pierwszy w Polsce, po raz pierwszy w Łodzi możemy gościć kolejną, świetną wystawę przygotowaną przez INTEX-ART z Lyonu. Po raz pierwszy w wystawie skolekcjonowanej przez prześwietną Panią Prezydent Stowarzyszenia – Panią Marie-Anne Ichter – wezmą udział i polscy artyści – Pani Jolanta Rudzka-Habisiak i Pan Wojciech Sadley. My, Polacy, na „drogach jedwabiu” znaleźliśmy się już dosyć dawno, między 0 a 375 r. Właściwiej byłoby jednak powiedzieć, że to jedwab znalazł się na „polskich drogach”, gdzieś na północno-wschodnich peryferiach obecnej Polski. W 1. połowie XI w., a więc – relatywnie – też bardzo wcześnie podjęto w Polsce próby hodowli jedwabników morwowych. Eksperyment był najprawdopodobniej krótkotrwały. Choć, najprawdopodobniej, był również nieudany, możemy się nim szczycić. Po Hiszpanii, Sycylii i Italii był jednym z najwcześniejszych w Europie. Ze swymi europejskimi kolegami polscy artyści przemierzali też „drogi sztuki współczesnej”. Często była to droga pełna międzynarodowych sukcesów. Jednym z najpierwszych i niezwykle spektakularnych był udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, w 1925 r. Otrzymaliśmy na niej w sumie 172 nagrody i wyróżnienia. Niektóre z 33 Grand Prix i 43 złotych medali otrzymali polscy „artyści jedwabiu”. Profesor Wojciech Sadley, jeden z najwybitniejszych artystów polskich, święcił triumfy na siedmiu²⁵⁷ kolejnych Biennale l’Exposition Internationale de la Tapisserie Moderne

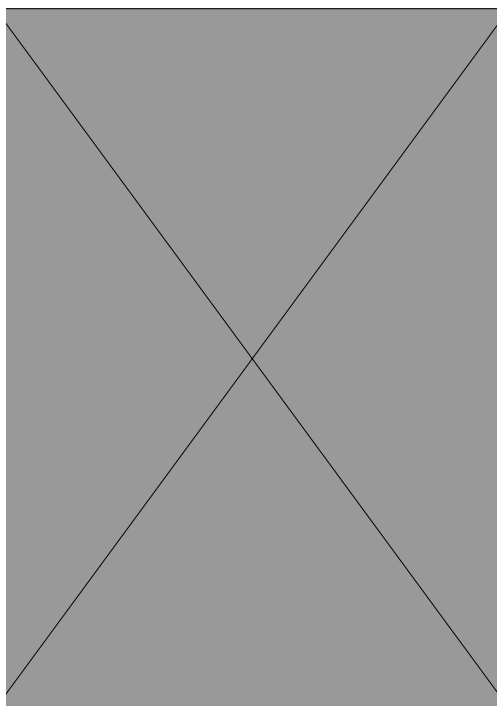
²⁵⁷ Właśc. na sześciu Biennale.

w Lozannie, dwa razy na Biennale Sztuki w São Paulo, cztery razy na Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi. Pani Jolanta Rudzka-Habisiak potwierdziła swój wielki talent, zdobywając najwyższe nagrody na najsłynniejszych międzynarodowych wystawach w Łodzi, Monachium, Międzynarodowej Wystawie-Konkursie Tkaniny w Kioto. Dla Centralnego Muzeum Włókiennictwa możliwość prezentacji prac czołówki „artystów jedwabiu” Europy i Ameryki jest źródłem wielkiej satysfakcji. Dla publiczności Łodzi, związanej z Lyonem przyjaźnią miast-partnerów, będzie to okazja do dalszego zacieśnienia współpracy. Kolejna po Łodzi wystawa w znanym Textilmuseum Max Berk w Heidelbergu jest okazją do nawiązania bezpośrednich kontaktów.

W katalogu znalazły się luźno włożone karty dotyczące artystów biorących udział w wystawie (z jednej strony reprodukcja pracy, z drugiej wypowiedź artysty i kalendarium wystaw z lat 90.). Na karcie dotyczącej Sadleya zamieszczono wielobarwną reprodukcję pracy *Całun* 1995, jedwab malowany, 300 × 500 cm²⁵⁸ (dzieła, które przyniosło artyście Srebrny Medal na Triennale w Łodzi w 1995 r.), oraz jego wypowiedź o malarstwie na jedwabiu²⁵⁹.

1996: wystawa zbiorowa, Instytut Polski, Sztokholm, Szwecja.

1996: „Lino de Polonia”, Museo Franz Mayer, miasto Meksyk (Av. Hidalgo 45), Meksyk; ...06–...08: „Pintura sobre seda Polonia”, Museo Amparo, Puebla, Meksyk; 22.08–22.09: Museo de Antropología de Xalapa, Xalapa (Benito Juárez 425), Meksyk; Museo Amparo, Puebla (Calle 2 Sur No. 708), Meksyk; ...10–... 1996: Museo Ex Convento del Carmen, Guadalajara, Meksyk; ...11–...12.1996: Museo Franz Mayer, miasto Meksyk, Meksyk.



103. *Carista*, 1992

W archiwum Sadleya znajduje się ksero listu z Ambasady Polskiej w Meksyku z 25 września 1996 r., skierowanego na ręce Krystyny Arskiej-Perepłyś i Stanisława Trzeszczkowskiego w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie:

Szanowni Państwo!

Proszę przyjąć serdeczne podziękowania za dostarczenie nam niezapomnianych wrażeń artystycznych związanych z prezentacją obu tak atrakcyjnych wystaw. Pragnę poinformować, że wystawa „Polski len”, poza stołecznym Muzeum Franza Mayera i Muzeum Amparo, była prezentowana również od 22 sierpnia do 22 września w Muzeum Xalapy, w niezwykle malowniczym, zabytkowym, o pięknej architekturze, kolonialnym obiekcie Rekreacyjnego Ośrodka stanu Veracruz. Miałam zaszczyt i prawdziwą przyjemność uczestniczyć w jej inauguracji i z prawdziwą satysfakcją odnotować kolejną doskonałą jej prezentację. Przekażemy Państwu całość dokumentacji związanej z obecnością „Polskiego lnu” w Meksyku po uzyskaniu jej z muzeów, w których była obecna. Nie mamy dalszych planów związanych z tą wystawą, tym bardziej, że czas jej pobytu w Meksyku dobiega końca. Chcielibyśmy przekazać ją do IWP do końca października. [...] Prezentacja wystawy „Malarstwo na jedwabiu” została przedłużona w Muzeum Amparo do połowy września. Niebawem sukces sprawił, że bez zastanowienia postanowiliśmy przedłużyć jej prezentację w Puebli o półtora miesiąca. Od października będzie wystawiona w Muzeum Ex Convento del Carmen w Guadalajarze. Na przełomie listopada i grudnia będziemy się starali pokazać ją również w stolicy Meksyku. Miejsce pozostaje do ustalenia,

²⁵⁸ W innych źródłach podano wymiary: 350 × 450 cm.

²⁵⁹ W niniejszej publikacji cytuję tę wypowiedź w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

mam jednak nadzieję, że uda nam się je znaleźć²⁶⁰. Dziękując raz jeszcze za wspaniałą współpracę, życzę wszelkiej pomyślności i pozdrawiam Państwa serdecznie.

Z poważaniem,
Małgorzata Dołgolewska
Attaché Kulturalny.

Na okładce katalogu wystawy „Pintura sobre seda Polonia” w Museo Amparo w Puebli zamieszczona została reprodukcja *Calunu* Sadleya, 1995, 350 × 450 cm (z dopiskiem, że praca została nagrodzona Srebrnym Medalem na Triennale w Łodzi w 1995 r.). W katalogu znalazł się też tekst Danuty Wróblewskiej, reprodukcje prac pozostałych uczestników wystawy i krótkie biografie, a także informacja, że organizatorami wystawy są Instytut Wzornictwa Przemysłowego oraz Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej, a kuratorem ekspozycji został Stanisław Trzszczkowski we współpracy z Krystyną Arską-Perepłyś.

...07.1996: „Pięć lat galerii «Nad Wisłą» w Toruniu”, galeria Nad Wisłą (gościnnie w Domu Eskenów i w ruinach zamku krzyżackiego), Toruń; wystawa zbiorowa.

8–12.10.1996: „Silkanje na svili. Poljska '96”, Belgrad, Serbia; wystawa malarstwa na jedwabiu.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzszczkowski.

26.10.1996: V Aukcja Wielkiego Serca; dochód z aukcji przeznaczony na pomoc dla dzieci niepełnosprawnych ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niepełnosprawnych nr 1 im. Jana Matejki w Krakowie, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków; wystawa zbiorowa.

Wśród wystawionych na aukcji dzieł znalazły się prace m.in.: Magdaleny Abakanowicz, Marii Anto, Kiejstuta Bereźnickiego, Jana Cybisa, Alfreda Lenicy, Zbysława Maciejewskiego, Eugeniusza Markowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Wojciecha Sadleya, Jacka Sienickiego, Marka Sobczyka, Jonasza Sterna, Jana Szancenbacha, Jana Tarasina, Henryka Wańka. Pokazano dwie prace Sadleya: *Gorejący krzew*, 1983, pastel na papierze, 65 × 48 cm; *Tren*, 1980, akryl na papierze, 50 × 70 cm. W katalogu zamieszczono reprodukcję *Trenu*.

12.12.1996: pismo do ówczesnego ministra kultury i sztuki Zdzisława Podkańskiego, podpisane przez koordynatora organizacyjnego prof. Stanisława Trzszczkowskiego i konsultanta artystycznego prof. Wojciecha Sadleya.

W dokumencie tym czytamy m.in.:

Pozwalamy sobie przedłożyć Panu program warsztatów artystycznych pt. „Malarstwo na jedwabiu”, który jest kontynuacją twórczości artystycznej realizowanej z powodzeniem już od kilku lat we współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki, Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi i Zakładami Jedwabiu Naturalnego w Milanówku. Jednocześnie pragniemy zwrócić uwagę, że jest to propozycja, która w sposób twórczy nawiązuje do wspaniałej tradycji artystycznej związanej z jedwabnictwem w Polsce. Słynne „Pasy kontuszowe”, batiki z Krakowa i Lwowa wyznaczały wysoki poziom polskiej kultury narodowej w Europie i świecie.

Liczne wystawy krajowe i zagraniczne, kilka już edycji folderów, plakatów i katalogów w sposób szeroki promują polską kulturę w środkach masowego przekazu poprzez liczne artykuły w prasie, audycje w radiu i filmy w telewizji krajowej i poza granicami.

²⁶⁰ Udało się pokazać wystawę w Museo Franz Mayer w Meksyku w listopadzie i grudniu 1996 r.

Temat ten wzbudził wielkie zainteresowanie wśród twórców międzynarodowego programu dotyczącego tematyki Jedwabnego Szlaku. Program ten jest finansowany przez UNESCO. [...]

Program kontynuacji warsztatów artystycznych pt. „Malarstwo na jedwabiu” [...] przedkłada: Centralne Muzeum Włókiennictwa oraz grupa artystów w składzie: Krystyna Arska-Perepiłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzszczkowski. [...]

Kierownictwo programu:

- konsultacja merytoryczna: dyrektor CMW – Norbert Zawisza,
- konsultacja artystyczna: art. plast. prof. Wojciech Sadley,
- koordynacja organizacyjna: art. plast. prof. Stanisław Trzszczkowski.

Cele programowe:

- Kontynuacja pracy artystycznej i projektowej w oryginalnej technice malowania na jedwabiu.
- Rozwijanie i pogłębianie artystycznych wartości związanych z tradycją materialnej kultury jedwabniczej.
- Wymiana doświadczeń artystycznych i organizacyjnych z ośrodkami i organizacjami zagranicznymi o pokrewnych celach poprzez wzajemne kontakty i współpracę artystyczną.
- Propagowanie polskiej kultury plastycznej w kraju i za granicą poprzez organizację wystaw oraz wydawnictw.

Projekty ostatnio zrealizowane:

- W okresie ostatnich 5 lat zorganizowano ponad 30 wystaw, prezentując „Malarstwo na jedwabiu” w kilkunastu krajach świata – wykaz ważniejszych wystaw w załączeniu.
- Kolekcja tkanin jedwabnych wykonanych w trakcie poprzednich edycji warsztatów malarskich znajduje się w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.
- Obraz malowany na jedwabiu autorstwa prof. Wojciecha Sadleya otrzymał Srebrny Medal na Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi w 1995 r.
- Malowane obrazy na jedwabiu o tematyce religijnej autorstwa prof. Stanisława Trzszczkowskiego uzyskały medal i Nagrodę Brata Alberta za rok 1995.
- Prace autorstwa art. plast. Krystyny Arskiej-Perepiłyś i prof. Stanisława Trzszczkowskiego włączone zostały do kolekcji słynnego Muzeum Amparo w Puebli, Meksyk.
- Przygotowywana jest następna edycja wystawy w Instytucie Polskim w Paryżu – maj 1997 r. – w ramach programu UNESCO „Jedwabny Szlak”. [...]

Rekomendacje:

- Opinia krytyka sztuki Pani Danuty Wróblewskiej, dyrektora galerii Kordegarda,
- Opinia krytyka sztuki Pana Norberta Zawiszy – dyrektora Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Instytucje lub osoby współpracujące:

- Ministerstwo Kultury i Sztuki,
- Ministerstwo Gospodarki,
- Ministerstwo Spraw Zagranicznych,
- Instytut Wzornictwa Przemysłowego,
- Zakłady Jedwabiu Naturalnego w Milanówku,
- Centralne Muzeum Włókiennictwa,
- Danuta Wróblewska – krytyk sztuki,
- Zachęta, Kordegarda,
- Norbert Zawisza – krytyk sztuki – dyrektor CMW w Łodzi.

Sposoby realizacji:

- Przewiduje się autorską, własnoręczną realizację dwojakiego rodzaju prac: * unikatowych, oraz * o charakterze użytkowym, powielanych w kilku lub kilkunastu egzemplarzach. [...]
- Rezultatem kontynuacji warsztatów będzie powstanie kolekcji prac o charakterze unikatowym, która będzie wykorzystana do celów prezentacyjnych, ekspozycyjnych i reklamowych (publikacje).
- Rezultatem warsztatów będzie również powstanie prac o charakterze użytkowym, projektowym, które mogą być traktowane jako źródło inspiracji dla dalszych działań projektowych.

Czas realizacji, etapy:

- Rozpoczęcie I kwartał 1997 r.
- Zakończenie IV kwartał 1997 r.

Etap I:

- prace malarskie w zakładach w Milanówku,
- organizacja Ośrodka.

Etap II:

– prace dokumentacyjne.

Etap III:

– koncepcja wystaw krajowych i zagranicznych.

Kalkulacja finansowa:

– Zakup tkaniny jedwabnej – 25 tys. zł.

– Koszty procesu utrwalania malarstwa na tkaninie – 15 tys. zł.

– Koszty dokumentacji fotograficznej barwnej – 10 tys. zł.

– Koszty przygotowania i wydania katalogu promocyjnego – 8 tys. zł.

– Koszt ekspozycji dorobku nowej kolekcji obrazów na jedwabiu – 7 tys. zł.

Razem: 65 tys. zł.

Przewidywany zwrot kosztów:

– Autorzy prześlą na rzecz Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi kolekcję nowych prac.

– Przewiduje się zakupy prac unikatowych prezentowanych na wystawach w kraju i za granicą przez znaczące muzea, galerie, instytucje oraz osoby prywatne.

– Zwrot części kosztów ze sprzedaży publikacji na ten temat oraz biletów na wystawy.

– Inne.

Spis najważniejszych akcji i wystaw związanych z realizacją programu „Malarstwo na jedwabiu”

– W pierwszym etapie warsztatów „Malarstwo na jedwabiu” zrealizowano około 150 tkanin. Realizacja tych prac odbywała się na terenie Malarni Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku.

– Pierwszą ekspozycję „Malarstwa na jedwabiu” zorganizował Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie w terminie grudzień 91 – styczeń 92 [...].

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się odpowiedź z Ministerstwa Kultury i Sztuki (napisana przez wicedyrektora Departamentu Sztuki Juliusza Zamecznika) z 2 stycznia 1997 r.: „W odpowiedzi na pismo z dnia 12 grudnia 1996 [...] pragnę poinformować, że impreza ta została wstępnie włączona do planów budżetowych na rok 1997. [...] O ostatecznej decyzji w tej sprawie poinformujemy Pana oddzielnym pismem po rozpatrzeniu wszystkich propozycji dofinansowania inicjatyw kulturalnych na rok 1997”, oraz pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki (dyrektor Departamentu Sztuki Izabela Bojkowska) z 23 czerwca 1997 r.: „Departament Sztuki przeznaczył w bieżącym roku kwotę 2500 zł na dofinansowanie programu warsztatów artystycznych «Malarstwo na jedwabiu». Mimo podjętych starań nie udało się nam wygospodarować oczekiwanej przez pana kwoty na wsparcie tego interesującego i sprawdzonego projektu. Proszę także przyjąć wyjaśnienie, że doceniamy wartość tego przedsięwzięcia, ale skromność naszych środków nie pozwala na pełne zaspokojenie wszystkich zgłaszanych potrzeb”.

1997: „Homosfera”, wystawa indywidualna: 1.02–2.03: Państwowa Galeria Sztuki, Legnica (pl. Katedralny 1); 5.03–11.04: Państwowa Galeria Sztuki Wieża Ciśnień, Konin; 15.04–12.05: Galeria BWA, Wałbrzych.

Odręcznie sporządzony przez Sadleya spis prac, które miały znaleźć się na ekspozycji, podaje:

Portrety 13 szt. 72 cm × 50 cm,

Portrety 5 szt. 70 × 50 cm,

Całuny 5 szt. 85 × 61, 3 szt. 62 × 53, 1 szt. 53 × 62, 2 szt. 61 × 43 (11 szt.),

1 *Veraikon*,

1 szt. skóra,

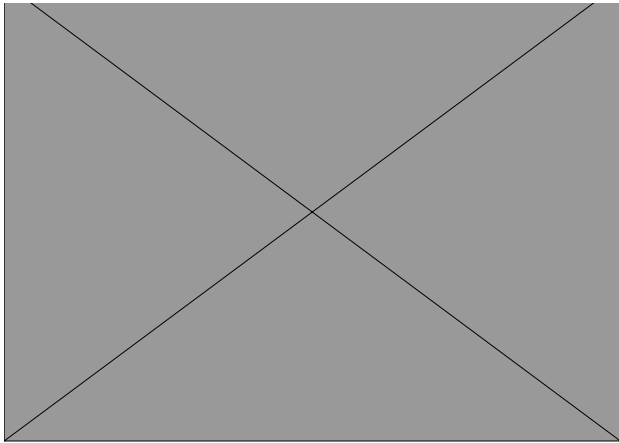
Tren 1 szt., skóra,

Gorejący krzew

Całun 11 [dwa ostatnie tytuły objęte klamrą z podpisem: „jedwab” – JB]

Małe obrazki 6 szt.,

Źądło 3 szt.



104. *Źądło*, lata 70.

W innym odręcznym spisie (jednak sporządzonym już nie ręką Sadleya) pojawiło się kilka różnic:

Całun, jedwab malowany, 1 sztuka
Krzew gorejący, jedw[ab] mal[owany], 1 sztuka
Tren, gobelin, 1 sztuka
Miniatury, 6 sztuk
Źądła, 3 sztuki
Łącznie 43 sztuki.

Te trzy wystawy objęte zostały jednym katalogiem, w którym znalazły się teksty Danuty Wróblewskiej i Jerzego Nowosielskiego²⁶¹. Zamieszczona tam została także wypowiedź Sadleya – fragment rozmowy Sylwii Dobrowolskiej-Portasiewicz z artystą (tekst po raz pierwszy wydrukowany w czasopiśmie „Dom i Wnętrze” w 1993 r.)²⁶².

W „Legnickim Informatorze Kulturalnym” Janina Stasiak zamieściła recenzję *Lot w Homosferę*, w której pisała:

Odczytywanie owej „Homosfery”, „dobieranie się” do kwintesencji artystycznego przesłania odbywa się w kilku warstwach. Warstwa pierwsza – to wrażenie ogólne [...]. Wzrok błądzi po niezwykle estetycznych, wysmakowanych obrazach, wyszukanych w kolorze, utrzymanych w stonowanej gamie, w innych przypadkach skontrastowanych kolorystycznie. Dostrzega się również kilka pięknych dzianin, tych ciężkich, z charakterystyczną dla tworzywa fakturą i tych zwiewnych, malowanych jedwabie wabiących urodą motyla. To już wystarcza, by nazwać twórcę mistrzem, a dzieła polecić koneserom do smakowania.

Warstwa druga to obserwacja szczegółowa, zagłębienie się w podpatrywanie sposobów budowania owych kompozycji i konstatacja, że choć działają kolorem i dzięki temu sprawiają wrażenie malarstwa, tradycyjnie pojętymi obrazami nie są, zbudowane bowiem zostały z bardzo różnych materiałów.

Tę „zabawę” w odczytywanie kolejnych warstw ekspozycji proponuję po odrzuceniu presji, jaką wywierać może wiedza o autorze, o jego roli w polskiej i światowej sztuce. W warstwie trzeciej od tej wiedzy uwolnić się już nie sposób, jest to bowiem próba wnikięcia w emocjonalne i intelektualne przesłanie autora „podpowiedziane” tytułami poszczególnych prac i całych cykli. *Veraikony*, *Całuny* i *Chusty* dotyczą spraw, które trudno jednoznacznie określić, operując słowem, a więc zupełnie innym niż plastyczny środkiem wyrazu. Jest w tej sztuce czytelny ślad cierpienia, nie opis, a ślad właśnie, bardzo wstrząsający, ludzki, nobilitowany i „uświęcony” w sposób właściwy dla sztuk plastycznych – poprzez perfekcję formy. To raczej ludzka i boska zarazem aura, owa „Homosfera” właśnie jest tematem tych wspaniałych „obrazów – nieobrazów” i tkanin. [...] Wydaje mi się, że – choć to niepowetowana strata – długo jeszcze za twórcę religijnego Wojciech Sadley nie zostanie uznany, bo trudno dziś o akceptację malarstwa nieprzedstawiającego w świątyniach. Są wprawdzie „pierwsze jaskółki” w postaci cyklu monumentalnych gobelinów przekazanych zakonowi redemptorystów w Paczkowie. To na pewno (że pozwolę sobie powtórzyć za prof. Nowosielskim) nie jest sztuka dla półinteligentów. Postaci ludzkiej w dosłownym znaczeniu nie ma nawet w *Portretach*. Jest zaledwie ślad, zarys, cień, a owe lekkie, przyrównane na wstępie do motyli, malowane jedwabie – zawierają potężny ładunek dramatyizmu. Umiejętność zrównoważenia ładunku emocjonalnego i intelektualnego z estetycznym kształtem świadczy o wielkości artysty. Owa wielkość – dziś dojrzała – zapowiadała się już dawno. Wspominam o tym, ponieważ gdzieś u początku drogi przecięły się nasze ścieżki: Wojciech Sadley wchodził w świat sztuki praktycznie, ja od strony teorii i prób krytyki artystycznej. Co ważne – całe środowisko związane z Lublinem i Warszawą wchodziło w świat sztuki bardzo serio i niekoniunkturalnie. Owa niepowtarzalna atmosfera wczesnych lat pięćdziesiątych, w których nawet indywidualność artystyczna miała posmak zakazanego owocu, wpłynęła na kształt późniejszej twórczości, a „wybuch” swobody w połowie dziesięciolecia pozwolił zachłysnąć się nowoczesnością, nienaśladowaną

²⁶¹ W niniejszej publikacji teksty te cytuję w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

²⁶² Wypowiedź tę cytuję w całości w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

powierzchnie z zachodnich wzorów, lecz wynikającą z własnych – być może początkowo naiwnych – przemyśleń. Sądzę, że ów czas zaważył na kształtowaniu się postaw artystów tego pokolenia – także mojego. Myślę, że ma ono jeszcze wiele do powiedzenia właśnie teraz, gdy wewnętrzne i zewnętrzne przełomy zaowocowały – z dystansu – dojrzałością, a nabyte umiejętności pozwoliły na perfekcyjne wyrażenie formalne owych emocjonalnych ładunków. Inny jest język sztuk plastycznych – inny język słów. Gdyby jednak poszukać dla twórczości Wojciecha Sadleya literackiego odpowiednika, chciałoby się przywołać Norwidowskie „odpowiednie dać rzeczy słowo”²⁶³.

6–10.03.1997: „Artyści polscy o papieżu”, galeria Aula, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa z okazji promocji książki Janiny Jaworskiej *Artyści polscy o papieżu* – prace artystów przedstawionych w książce; wystawa zbiorowa.

Pokazano jedną pracę Sadleya.

W archiwum Sadleya znajduje się pismo od dyrektora wydawnictwa Jedność w Kielcach ks. Leszka Skorupy: „Zapraszam Pana do wzięcia udziału w wystawie związanej z promocją książki Janiny Jaworskiej pt. *Artyści polscy o papieżu*. Praca Pańska będzie eksponowana w Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wśród dzieł innych Artystów przedstawionych w albumie”.

Na zaproszeniu, znajdującym się w archiwum Wojciecha Sadleya, pisano:

Dyrektor Wydawnictwa Jedność w Kielcach ks. Leszek Skorupa i Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie prof. Wojciech Kurpiak zapraszają Wojciecha Sadleya na promocję książki Janiny Jaworskiej *Artyści polscy o papieżu*; słowo o książce wygłoszą: ks. dr Wiesław Niewęglowski, prof. Aleksander Wojciechowski. Promocja połączona z wystawą dzieł artystów przedstawionych w albumie rozpocznie się o godz. 18 dnia 6 marca 1997 w Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

6.07–8.08.1997: „Medium tekstylne”, Galeria BWA, Zamość (Rynek Wielki 14/3); wystawa zbiorowa, zorganizowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazana została kolekcja miniatur Fundacji Protexsil oraz – jak napisano na zaproszeniu – „tkaniny artystyczne ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi”. W części ekspozycji pochodzącej ze zbiorów Muzeum pokazana została jedna praca Sadleya: *Tatuaż XI*, 1978, technika własna, ok. 195 × 140 cm.

19.07–10.08.1997: „Tekstilkunst på Knabstrup Kulturfabrik”, wystawa tkaniny i miniatur, Stara Fabryka Ceramiczna, Dania (Zelandia Zachodnia); wystawa zbiorowa.

Pokazano prawdopodobnie sześć prac Sadleya.

W archiwum artysty znajduje się list z Centralnego Muzeum Włókiennictwa z datą 22 kwietnia 1997 r., podpisany przez dyrektora Norberta Zawiszę:

Uprzejmie informuję, że z Ambasadą Rzeczypospolitej Polskiej w Danii otrzymaliśmy propozycję zorganizowania wystawy współczesnej tkaniny artystycznej na terenie byłej fabryki (która została zaadaptowana do celów ekspozycyjnych), leżącej w Zachodniej Zelandii, w terminie 19.07–10.08.1997. Każdy zaproszony artysta może zaprezentować 3 prace większych rozmiarów oraz 3 miniatury (w tej drugiej części wystawy wezmą również udział artyści duńscy). Na otwarciu wystawy Strona Duńska chce zaprosić 10 polskich artystów, a wystawa zostanie zakończona 4-dniowymi warsztatami w dniach 7–10.08.97, do udziału w których zostanie zaproszonych także 10 polskich artystów. Proszę o łaskawe rozważenie propozycji wzięcia udziału w tej wystawie, a w przypadku pozytywnej decyzji o nadesłanie biogramu, spisu prac (tytuł, technika, surowiec, wymiary, cena), zdjęcia i slajdu wybranej pracy (do katalogu).

²⁶³ Janina Stasiak, *Lot w Homosferę*, „Legnicki Informator Kulturalny” 1997, nr 3, s. 38–39.

1997: „Northern Fibre II Wild Beasts!”: 22–31.08: warsztaty; 31.08–12.10: wystawa przygotowana przez Swedish Textile Network we współpracy z Nordens Ark i Textilmuseet, Borås, Szwecja.

12–18.09.1997: Festiwal „Muzyka, Zabytki, Plastyka”, Lublin (gmach dawnego Trybunału Koronnego, Rynek 1); wystawa indywidualna Sadleya „Tkanina, malarstwo” w ramach Festiwalu.

Pokazano dwadzieścia trzy prace Sadleya.

Kolejna wystawa indywidualna Wojciecha Sadleya w rodzinnym Lublinie. W folderze towarzyszącym Festiwalowi napisano m.in.: „Wojciech Sadley wniósł ogromny wkład w rozwój tkaniny artystycznej i przyczynił się do znaczenia i obecności sztuki polskiej w świecie. W 1980 roku artysta miał w lubelskim BWA wystawę indywidualną tkaniny i malarstwa”.

3–30.10.1997: „Malarstwo na jedwabiu”, Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

W archiwum Sadleya znajduje się list od dyrektora Centralnego Muzeum Włókiennictwa Norberta Zawiszy z 22 czerwca 1997 r.:

Szanowny Panie Profesorze,

Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie i Centralne Muzeum Włókiennictwa przygotowują się na początku października br. do wystawy malarstwa na jedwabiu ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa. Poznanie miejsca ekspozycji i przegląd tego, co z Pana malarstwa na jedwabiu mamy w naszych zbiorach, uświadomiło nam, że dla lepszego zarysowania Pana sylwetki twórczej korzystne byłoby uzupełnić prace, którymi dysponujemy, kilkoma dodatkowymi z Pana zbiorów. „Przymiarki” do przyszłej ekspozycji dokonaliśmy z udziałem Pana Profesora Stanisława Trzeszczkowskiego i Jego prosiłem o pertraktacje z Panem na temat ewentualnego wypożyczenia Pana prac na wystawę.

W katalogu wystawy „Malarstwo na jedwabiu” znalazł się tekst Norberta Zawiszy, który pisał:

Państwa szczególnej uwadze ośmielam się rekomendować prace sześciorga wspaniałych ludzi. Pięcioro z nich to artyści najwybitniejsi spośród nielicznych w Polsce, którzy malują na jedwabiu. Szósta to Pani Danuta Wróblewska, krytyk jeden z najznakomitszych, autorka pięknego jak malowane jedwabie tekstu o malowanych jedwabiach Krystyny Arskiej-Perepłyś, Jacka Dyrzyńskiego, Grzegorza Pabela, Wojciecha Sadleya i Stanisława Trzeszczkowskiego. Nie robię – mam nadzieję – niczego szczególnie niestosownego, zrównując w entuzjastycznej opinii twórców dzieł i ich krytyka. Artyści, bo zwykle oni są odbiorcami wszelkich pochwał i komplementów, wybaczą mi, że doceniam również wysiłek krytyka; tym łatwiej powinno im to przyjść, że wiernie i najzyczliwiej towarzyszy on wszystkim ich wysiłkom i sukcesom. Począwszy od września 1990, do maja 1992 roku grupa artystów skupionych wokół profesora Wojciecha Sadleya zrealizowała pierwszą kolekcję tkanin unikatowych i użytkowych – malowanych na naturalnym jedwabiu w Zakładach Jedwabiu Naturalnego w Milanówku. Sadley współpracował z nimi jeszcze w późnych latach 50., kiedy określenie „Milanówek” wchodziło do języka potocznego już nie jako nazwa podwarszawskiej miejscowości, ale synonim luksusowego, doskonałego artystycznie jedwabnego „asortymentu tkackiego”. We wczesnych latach 90., latach najgłębszego kryzysu w polskim przemyśle włókienniczym, przykład wielkiej sztuki wielkich artystów, jak kiedyś zdecydował o sukcesie Zakładów Jedwabiu Naturalnego, tak teraz mógł im pomóc przetrwać najgorsze lata, a może i wyjść z kryzysu [...]. Gorąco wierzyli w to artyści oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki, które program finansowało. Patronowały akcji Instytut Wzornictwa Przemysłowego i Centralne Muzeum Włókiennictwa. Milanówka wielka sztuka nie uratowała, bo jej nie chciał. Upadł lub upada, choć zapewne nie tylko dlatego. Niepowodzeniu „użytecznego aspektu” programu

warsztatów „Malarstwo na jedwabiu” towarzyszył olbrzymi sukces „unikatowych jedwabi”. Wystawy zbiorowe Krystyny Arskiej, Jacka Dyrzyńskiego, Grzegorza Pabela, Wojciecha Sadleya i Stanisława Trzeszczkowskiego okazały się prawdziwym „hitem” wystawienniczym ostatnich kilku lat. W różnie komponowanych zestawach, również jako pokazy indywidualne, malarstwo na jedwabiu było pokazywane kilkanaście razy w Polsce, kilkadziesiąt razy w różnych miastach Europy, kilka wystaw dotarło do Ameryki i arabskiej Afryki. Te europejskie były prezentowane w krajach – kolebkach naszego jedwabnictwa (Hiszpanii i Włoszech), ośrodkach, które jedwab uczyniły sławnymi (Terrassa, Lyon), na wystawach bardzo elitarnego międzynarodowego Stowarzyszenia INTEX-ART (skupiającego artystów, którzy jedwab naturalny traktują jako podstawowe tworzywo swej bardzo różnej sztuki), na najbardziej prestiżowych międzynarodowych imprezach tkackich (srebrny medal za malowany jedwab Wojciecha Sadleya na 8 Międzynarodowym Triennale Tkaniny w 1995 r.). Wciąż aktualne jest zaproszenie (poparte dotacją finansową) na ekspozycję w paryskim gmachu UNESCO, jako jednej z imprez wielkiego, międzynarodowego programu „Drogi jedwabiu – drogi sztuki współczesnej”; pod tym hasłem odbywał się zresztą i cykl wystaw objazdowych INTEX-ART-u. Pani Dyrektor Katarzyna Brykowicz, Pani Bogna Dziechciaruk-Maj, wspaniali Pracownicy Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej, Muzeum Narodowego w Krakowie zechcą przyjąć nasze – artystów i moje osobiste – podziękowania za współpracę²⁶⁴.

W tym samym katalogu zamieszczony został także tekst, słusznie wyróżnionej przez dyrektora Zawiszę, Danuty Wróblewskiej – *Malarstwo i jedwab*, w którym czytamy:

Japonia wprowadziła w sferę naszej wyobraźni kulturowej ogrody jako przestrzeń symboliczną, technikę wewnętrzną koncentracji ZEN, picie herbaty jako rytuał z kręgu ćwiczeń ducha i jedwab istniejący w tamtej części Wschodu jako połączenie rozkoszy ciała i ducha – służący ozdobie, wyróżnieniu, ale i sprzężony z malarstwem i kaligrafią. O ile ogrody i praktyka ZEN nie wszystkim są znane lub znane pobieżnie, obrządek herbaciany, choć w zdegradowanej i wyzbytej pierwotnego gruntu formie, jest nam znany. Co do jedwabiu, jego służba ogranicza się u nas do ciała, a inne przykłady docierają z rzadka. Szlachetna postać jedwabiu służyła malarstwu jeszcze w Chinach, dziesiątki wieków temu. To on w różnorodnej postaci zasiliał Jedwabny Szlak, który przez tysiąc lat przez skraj pustyni, Pamir, Chorezm, Indie i Syrię wiązał Chiny z Europą, już kilka wieków przed naszą erą wprawiając w zdumienie estetów królewskiego dworu. W nowożytnej historii kilkakrotnie przechodziły i odpływały mody na chińszczyznę i japońszczyznę, wraz z jej specjalnościami. Nie ustało to i dzisiaj, choć przejawia się inaczej i tyczy coraz nowych transpozycji spraw i form tradycyjnych: mitów, obrazowania, teatru-Życia, symbolu i jego nośności.

Po wielkiej wystawie sztuki Hiroshige Centrum Japońskie Manggha wprowadza dzisiaj pod swój strop ekspozycje szczególne, będące wynikiem porozumienia kultur, technik, sposobów plastycznych. Pięcioro warszawskich artystów: [...] przedstawiają malarstwo na jedwabiu, które wiąże kultury ponad czasem i przestrzenią. Artyści – wielbiciele obrazowania japońskiego, a przy tym jeszcze najstarszej tradycji chińskiej, dodają do tej wiedzy świadomość sztuki europejskiej z jej wykorzystywaniem najszlachetniejszego podłoża, by zamknąć to wszystko znakiem siebie samego – własną wizją artystyczną niepowtarzającą kształtowania byłego. Jak każda jednak tradycja wschodnia, mniej w tych rozwiązaniach malarskich jest czystej i beztroskiej dekoracji plastycznej, natomiast daleko więcej skupienia się na obrazowaniu symbolicznym usposabiającym i artystę, i odbiorcę dzieł malarskich do wędrówki duchowej w głąb siebie i własnego przeżycia. U Arskiej symbolami-kluczami jej prac są znaki pejzażu jako enigma świata [...] Sadley dotyka symboli chrześcijańskich, przeprowadzając je przez ogień i wodę własnej bujnej formy [...]. Obrazy – nieobrazy, opony – nieopony, dziwne, lekkie byty malarskie, jakie znalazły sobie schronienie u Mangghy są przedmiotami tajemniczymi. Ale gości w nich delikatność i pogoda, których nie przygłusza nawet spora dawka ekspresji pędzla. To są rzeczy dobrze współzyczące z ludźmi. Ich eteryczna natura, wsparta nienarzucającą niczego zbyt gwałtownie symboliką, podnosi nas wzwyż, za pionem bytów materii. Jeżeli podzielimy dzisiejszą sztukę na tę, która kieruje oczy ku górze, i tę, która sprowadza je ku ciężkim sprawom ziemi, to wystawa przedstawiona u Mangghy należy do pierwszej strony podziału. Kiedy lekkie malarskie zjawiska odbijają światło, kiedy przejrzy przez nie przestrzeń i dalsze obrazy, kiedy sfaluje je podmuch czy dotknięcie – nie naruszy to ich egzystencji, a przeciwnie,

²⁶⁴ Norbert Zawisza, [inc. *Państwa szczególnej uwadze...*], w: katalog wystawy „Malarstwo na jedwabiu”, Kraków 1997, s. 3–4.

ujawni elastyczność i tajemniczą misję innego służenia naszym oczom. Tak się przeżywa rzadką już w naszych czasach przyjemność obcowania ze sztuką²⁶⁵.

6–11.10.1997: „Razem – w sztuce i życiu”, galeria Zapiecek, Warszawa; wystawa zbiorowa prac artystów profesjonalnych z Polski i zagranicy oraz prac artystów ze szpitala w Tworkach; wystawa połączona ze sprzedażą prac; dochód przeznaczony dla pacjentów Szpitala Tworkowskiego.

14–25.10.1997: Aukcja Wielkiego Serca VI, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków; wystawa przedaukcyjna w Centrum Kultury Żydowskiej na Kazimierzu w Krakowie (ul. Meiselsa 8); aukcja (25.10.1997 r.) w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

15–17.10.1997: „Malarstwo na jedwabiu” – „Interfashion '97”. XV Międzynarodowe Targi Tekstyliów, Maszyn i Technologii, Łódź (Hala Expo); wystawa zbiorowa, zorganizowana we współpracy łódzkiego Centralnego Muzeum Włókiennictwa i przedsiębiorstwa Międzynarodowe Targi Łódzkie Sp. z o.o.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

...11.1997: wystawa, Desa, Dłużew.

Wśród uczestników m.in.: Ewa Latkowska-Żychska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley.

14.11–9.12.1997: „Tkanina. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Łodzi”, galeria Aula, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa tkanin artystów wykładających w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Łodzi.

W katalogu znalazła się reprodukcja wielobarwna kompozycji *Czerwona apokalipsa*, 1995, malarstwo na jedwabiu, 350 × 400 cm.

W katalogu wystawy prof. dr Wojciech Kurpik, ówczesny rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, napisał m.in.:

Tkactwo artystyczne drugiej połowy XX w. osiągnęło szczyty w kategoriach tzw. „sztuki czystej”, zachowując nadal niezmiennie walory użytkowe właściwe dla innych form tej dyscypliny. Sytuacja ta znajduje odbicie w uczelnianych programach, zarówno łódzkiej ASP, jak i Katedry Tkaniny Artystycznej ASP w Warszawie. Kierujący tą Katedrą prof. Wojciech Sadley, wraz ze swymi współpracownikami – doc. Stanisławem Andrzejewskim i doc. Markiem Dziekiewiczem, program taki realizuje, spełniając tym samym przesłanie Norwidowe z Epilogu *Promethidiona*: „żeby od gobelinu, przedstawiającego Rafałowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płócienka, cała gama idei pięknego r o z l e w a j ą c a się w pracy uwidomioną była...”²⁶⁶.

Została tam zamieszczona także krótka wypowiedź Wojciecha Sadleya: „Studia i praca dydaktyczna w Akademii stworzyły w mojej świadomości przeświadczenie, że twórczość i dzielenie się doświadczeniem jest warunkiem spełnienia ciągłości tradycji, a także otwarcia przestrzeni dla nadziei «artystycznych odkryć»”²⁶⁷.

²⁶⁵ Danuta Wróblewska, *Malarstwo i jedwab*, w: katalog wystawy „Malarstwo na jedwabiu”, Kraków 1997, s. 5–6.

²⁶⁶ Wojciech Kurpik, [inc. *Tkactwo artystyczne...*], w: katalog wystawy „Tkanina. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Łodzi”, Warszawa 1997, s. 3.

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 13.

1997: Fundacja Galeria na Prowincji, Lublin; wystawa indywidualna.

...11–...12.1997: „200 lat tradycji Wydziału Sztuk Pięknych”, Muzeum Okręgowe, Toruń (Ratusz Staromiejski); wystawa prac plastycznych oraz dorobku naukowego pracowników Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

3.04–3.05.1998: „Dante w sztuce polskiej”, Galeria Rzeźby, Warszawa (ul. Jana Pawła II 36); prace na papierze, rzeźby i medale.

Organizatorami wystawy byli: Zarząd Główny ZPAP, Centrum Dantego w Rawennie (Włochy), Ministerstwo Kultury i Sztuki – Departament Współpracy z Zagranicą i Polonią, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Stołeczne Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Rzeźby.

Z archiwum Sadleya pochodzi pismo z 9 lipca 1997 r. ze ZPAP, podpisane przez Mariana Nowińskiego, przewodniczącego jury:

Serdecznie zapraszamy Pana do wzięcia udziału w wystawie i konkursie plastycznym *Boska Komedia Dantego Alighieri*. Zasadą tego konkursu jest działanie na papierze [...] bez użycia innych materiałów. Praca Pana będzie uczestniczyć w konkursie na zasadzie pracy nominowanej do trzeciego etapu konkursu, a więc kandydującej do nagrody. Praca będzie reprodukowana w katalogu wystawy, wydanym w dwóch wersjach językowych, polskiej i włoskiej. [...] Będzie nam ogromnie miło, jeśli zechce Pan przyjąć pozytywnie naszą propozycję [...]. Uprzejmie prosimy o zaznaczenie na odwrocie przesyłanej na konkurs pracy „artysta zaproszony”.

1998: VIII Biennale Sztuki Religijnej „Sacrum 1998”; 4.04–...05.1998: BWA, Centrum Promocji Stilon, Gorzów Wielkopolski (ul. Pomorska 73); 15.05–...1998: Galeria Sztuki Współczesnej, Włocławek (ul. Miedziana 2/4) (wybrane prace); 10.06–...1998: Galeria Sztuki Współczesnej, Kołobrzeg (Ratusz, prawe skrzydło) (wybrane prace).

Wśród uczestników wystawy m.in.: Adriana Błaszczyk, Maria Chojnacka, Marian Czaplą, Krysztyna Dyrda-Kortyka, Dorota Grynczel, Stanisław Kulon, Irena Maria Palka, Wojciech Sadley, Adela Szwaja. Sadley został nagrodzony „za zestaw prac” (malarstwo na jedwabiu) jednym z pięciu równorzędnych medali przyznanych na Biennale. Pokazano trzy prace Sadleya: jedwabie malowane *Krzew Gorejący, Całun, Apokalipsa*.

Wernisaż został uświetniony występem Chóru Synagogi pod Białym Bocianem we Wrocławiu pod dyrekcją Stanisława Rybarczyka.

W folderze kurator wystawy Jerzy Gąsiorek napisał m.in.: „Tradycyjnie, na okres Wielkiego Postu i Świąt Zmartwychwstania Pańskiego, sale gorzowskiej galerii BWA i Centrum Promocji «Stilon» wypełniają prace inspirowane *sacrum*. [...] na przyjętych niemal od początku regułach – udziału artystów zaproszonych, ale i takich, którzy sami zadeklarowali swoją chęć udziału w biennale”.

Biennale było interdyscyplinarną prezentacją sztuki o tematyce religijnej. W 1998 r. uczestniczyło w nim ponad 90 artystów z całej Polski. Po kwietniowej prezentacji w gorzowskiej Galerii BWA wybrane prace eksponowane były również w Galerii Sztuki Współczesnej we Włocławku (od 15 maja), a następnie w Galerii Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu (od 10 czerwca).

W katalogu zamieszczony został tekst dr Renaty Rogozińskiej *Piękno przychodzi skądinąd*, w którym autorka pisała m.in.:

Kilka lat temu krakowski malarz Stanisław Rodziński, znany przede wszystkim jako autor obrazów religijnych, wyraził przekonanie, że w naszym kraju tworzenie sztuki odwołującej się do treści biblijnych staje się dziś znowu aktem odwagi. Opinia ta, rozpatrywana w kontekście współczesnej liberalizacji życia

artystycznego, zniesienia wszelkiej cenzury i kontroli, tak charakterystycznych dla komunizmu, wydać się może absurdalna. Kiedy jednak rozważyć ją w odniesieniu do niedawnej fali gwałtownej krytyki tzw. sztuki niezależnej lat osiemdziesiątych, w której temat religijny odgrywał rolę pierwszorzędą, a także do wymogu permanentnej innowacyjności mającej dokonywać się w konfrontacji ze sztuką Europy Zachodniej, jaki stawiany jest obecnie artystom zarówno przez państwowe instytucje kultury, jak i środowiska opiniotwórcze, myśl owa staje się niestety uzasadniona. Sztuka religijna traktowana jest przez wielu jako wyraz lokalnego folkloru katolickiego, a zatem przejaw prowincjonalizmu nieliczącego z naszymi ambicjami wejścia do Europy i pełnej z nią unifikacji także w sferze kultury. Jeśli w ogóle ma być eksportowana na rynek zachodni, to jedynie w superatrakcyjnym (najlepiej zarazem abstrakcyjnym) ultranowoczesnym opakowaniu – miłym dla oka i równocześnie stanowiącym formę kamuflażu, dzięki któremu, jak można było wyczytać w recenzji niedawnej wystawy jednego z polskich malarzy w Danii, „te poważne katolickie tematy nigdy nie są drastyczne, nachalne i nie żenują Duńczyka” (Lei Bogh, *Delikat polsk Kunst*, „Stiftsidende Aalborg”, 29 marzec 1997) [...]. Odniesienia do wydarzeń biblijnych bywają usprawiedliwane, kiedy służą metaforyzowaniu problemów egzystencjalnych, choć również i ten pogląd wyznaje dość ograniczony krąg zwolenników. Mało kto jest dziś bowiem skłonny szukać w sztuce obiektywizacji własnych niepokojów, napawać się wizją samotności czy też śmierci nawet, jeśli ukazano je w perspektywie eschatologicznej, a jeszcze na dodatek wierzyć w katharyczną moc... fikcji.

Brak zainteresowania dla sztuki religijnej ze strony ludzi i instytucji decydujących o publicznym istnieniu twórców i ich dzieł nie jest niestety rekompensowany przez pomoc Kościoła, nadal obojętnego zarówno na jej los, jak i na estetykę własnych świątyń. Tak więc odwaga, o której mowa, wyrażałaby się zgodą artysty na funkcjonowanie własnej twórczości jedynie na obrzeżach życia artystycznego, ze wszelkimi tego faktu konsekwencjami. Wydawać by się mogło, że naturalna, nieledwie przyrodzona potrzeba sukcesu, wyrażająca się także w fakcie zaistnienia publicznego, spowoduje regres interesującej nas sztuki, która jedynie w czasach stanu wojennego znalazła sprzyjające warunki nie tyle nawet rozwoju, co wręcz erupcji o niespotykanej dotąd sile i charakterze. Tymczasem „uprawia” ją nadal nadspodziewanie wielu twórców, o czym świadczy chociażby ósma już edycja gorzowskiego biennale. [...] Na zakończenie warto jeszcze poświęcić chwilę uwagi dziełom znanych artystów z Warszawy: Mariana Czaplī, Stanisława Kulona i Wojciecha Sadleya. Choć nieporównywalne tak w zakresie tworzywa artystycznego, jak środków obrazowania, to wyrażają w sposób równie przejmujący i zarazem pozbawiony dosłowności istotę misterium paschalnego. [...] w *Gorejącym krzewie* Wojciecha Sadleya męka, zmartwychwstanie i chwalebne wniebowstąpienie są jednym, niepodzielnym aktem zbawienia, a Stary i Nowy Testament tworzą nierozdzielny całość. Krzak gorejący, w postaci którego ukazał się Bóg Mojżeszowi i powołał go na wodza Izraela, jest równocześnie oczyszczającym ogniem cierpienia i śmierci krzyżowej oraz płomiennym całunem, który zrzucił z siebie Chrystus Zmartwychwstały. Twórczość religijna, skazując nierzadko artystę na istnienie jedynie na marginesie życia artystycznego, przynosi jednak szansę niezależności od systemu rynkowego totalitaryzmu i relatywizmu postmodernistycznego i zarazem skłania, by sięgnąć do Głębi i obrócić się ku Prawdzie. [...] Podejmując tematykę religijną i próbując wyrazić Niepoznawalne, warto mieć nieustannie na uwadze, że wartość *sacrum* ujawnia się jedynie poprzez Piękno. Wszak „doskonałość nie należy do naszego świata, jest czymś innym niż ten świat, przychodzi skądinąd” (M. Eliade, *Traktat o historii religii*)²⁶⁸.

W tymże katalogu zamieszczona została m.in. fotografia fragmentu ekspozycji z malarstwem na jedwabiu Wojciecha Sadleya na pierwszym planie. Na zdjęciu widoczne są zawieszony wysoko, pod sufitem, dzieła: *Apokalipsa*, *Całun* i *Krzew Gorejący*.

W czasopiśmie „Stilon Gorzowski” pojawił się tekst M. Miskina o gorzowskim Biennale:

Impreza zwana Biennale Sztuki Sakralnej [...]. Zrodziła się w czasach dla tego rodzaju sztuki niezbyt przychylnych, bo w okresie tuż po zakończeniu stanu wojennego, gdy rządzące wówczas i wpływowe elity polityczne nie przejawiały entuzjazmu dla propagowania religijnych „przeżytków w świadomości człowieka”. Dlatego tworzyła się z trudnościami, ale też – co można stwierdzić z perspektywy minionych 14 lat – rozwijała ilościowo, jakościowo i prestiżowo. Jej walorem było też przyjęcie uniwersalnej formuły, która nie ograniczała uczestnictwa w BSS do reprezentantów jednej opcji religijnej,

²⁶⁸ Renata Rogozińska, *Piękno przychodzi skądinąd*, w: katalog VIII Biennale Sztuki Religijnej „Sacrum 1998”, Gorzów Wielkopolski 1998, s. 2–4.

np. katolickiej. To założenie programowe umożliwiło dopuszczenie do udziału w kolejnych Biennale reprezentantów i treści, wywodzących się z innych wyznań (cerkiewno-prawosławnych, protestanckich, judaistycznych i innych). Znajdowało to wyraz także w artystycznej „oprawie” imprez, np. występy chórów cerkiewnych czy synagogałnych, jak w tym roku. [...] imprezy, organizowanej – podobnie jak w latach ubiegłych – wspólnymi siłami gorzowskiego Biura Wystaw Artystycznych i stilonowskiego Centrum Promocji. [...] Jury Biennale pod przewodnictwem prof. dr Renaty Rogozińskiej z Poznania przyznało pięć równorzędnych nagród-medali. [...] Jerzy Gąsiorek [...]. Podkreślił, że istnienie tej imprezy i jej sukcesy byłyby niemożliwe bez wielkiego materialnego i personalnego wsparcia ze strony Stilonu i jego władz²⁶⁹.

Na łamach „Gazety Wyborczej – Gazety Zachodniej” zamieszczono rozmowę Renaty Ochwat z Renatą Rogozińską, która mówiła m.in.:

Papież Jan XXIII podczas biennale w Wenecji powiedział, że nic ze sztuki współczesnej nie rozumie, ale nie uważa, by ona obrażała czyjeś uczucia i była sprzeczna z duchem chrześcijaństwa [...]. Ocenialiśmy prace najlepsze w sensie jakości estetycznej i równocześnie prace, które w naszym przekonaniu są przezroczyście – na wartości duchowe. Czyli takie, gdzie jakość artystyczna wyraża równocześnie treści duchowe w czytelny sposób. [...] Paweł VI na spotkaniu z twórcami kultury zaprosił ich do twórczości również religijnej i kościelnej. Papież napisał piękne słowa mówiące o błędach Kościoła, który nie rozumiał sztuki współczesnej. [...] Nieliczni księża rozumieją sztukę współczesną. Ale także sami artyści nie są tu bez winy – oni niejednokrotnie chcą kreować siebie w Kościele i nie bardzo rozumieją, na czym polega istota sztuki kościelnej, która jest służebna wobec wartości religijnych²⁷⁰.

Na tej samej stronie „Gazety Wyborczej” Renata Ochwat napisała o Biennale tekst, w którym znalazła się wzmianka o jedwabkach Sadleya: „Swoje prace pokazały takie sławy, jak prof. Stanisław Kulon, prof. Wojciech Sadley, prof. Marian Czapla. [...] Trzy tkaniny Wojciecha Sadleya nawiązują do tradycji całunu turyńskiego [sic!]”²⁷¹.

1.02–14.05.1998: „Probaltica '98”. V Festiwal Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich, Toruń, Grudziądz, Warszawa; wystawa „Artyści z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”, Muzeum Okręgowe, Toruń (Ratusz Staromiejski); wystawa zbiorowa.

Wśród uczestników wystawy m.in.: Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski, Jan Kucz, Jerzy Tchórzewski, Wojciech Sadley, Gustaw Zemła. W katalogu zamieszczono noty biograficzne i po jednej reprodukcji pracy każdego z artystów, w tym dzieła Sadleya *Apokalipsa (Apokalipsa złota)*, 1995, jedwab malowany (z błędnym opisem: „olej, płótno”).

Festiwal „Probaltica” organizowany był przez toruński zespół Multicamerata pod patronatem ministra spraw zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej prof. Bronisława Geremka. W ramach Festiwalu odbywały się koncerty muzyki klasycznej, jazzowej i eksperymentalnej oraz wystawy sztuk pięknych. W Radzie Honorowej znalazł się m.in. prof. dr hab. Krzysztof Penderecki. Według słów dyrektora Festiwalu Henryka Gizy, zamieszczonych w katalogu wystawy: „Idea Festiwalu jest inicjowanie współpracy w dziedzinie muzyki i sztuk pięknych, jak i promowanie dorobku kulturalnego biorących w nim udział wszystkich 10 krajów bałtyckich. [...] W toruńskim Ratuszu przedstawią się artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, jak również plastycy z Niemiec, Szwecji, Norwegii, Łotwy i Litwy”. Komisarzami wystawy byli Piotr Birecki i Paweł Bołtryk.

W archiwum Sadleya zachował się bilet na koncert 2 maja o godz. 18 w katedrze św. św. Janów, gdzie wystąpił tego wieczoru Chór Filharmonii Narodowej z Warszawy i Filharmonia

²⁶⁹ M. Miszkin, *W kręgu religijnej inspiracji*, „Stilon Gorzowski” 1998, nr 4, s. 23–24.

²⁷⁰ *Z inspiracji Kościoła*, rozmowa Renaty Ochwat z Renatą Rogozińską, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Zachodnia” 1998, nr z 6.04, s. 5.

²⁷¹ ROCH [Renata Ochwat], *Pod znakiem krzyża*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Zachodnia” 1998, nr z 6.04, s. 5.

Bałtycka z Gdańska. W programie koncertu znalazło się *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego. W archiwum zachował się także bilet kolejowy powrotny do Warszawy z datą 3 maja.

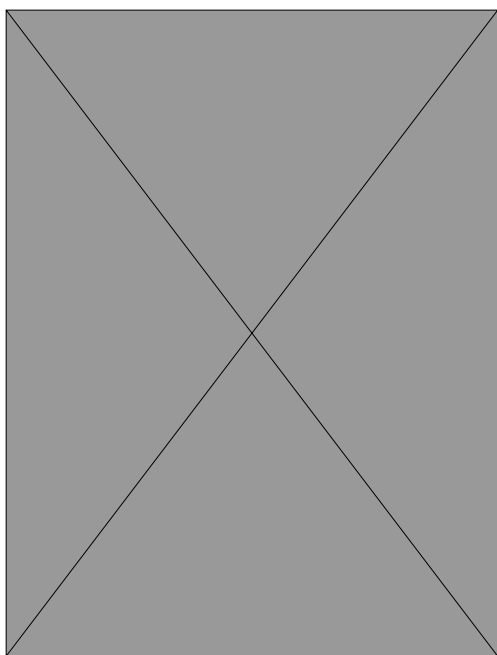
27.05–...1998: „Tkaniny. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Łodzi”, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź (ul. Wojska Polskiego 121); wystawa zbiorowa.

W ulotce towarzyszącej wystawie napisano:

Wystawa „Tkaniny. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Łodzi” jest drugą prezentacją dzieł pedagogów z uczelni posiadających specjalizację tkaniny w swoich programach dydaktycznych. Pierwsza ekspozycja tej wystawy miała miejsce w Galerii Aula w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w listopadzie 1997 r. Nawiązując do wcześniejszych tradycji prezentowania podczas triennale dorobku dydaktycznego uczelni artystycznych, obecna wystawa została włączona do programu imprez towarzyszących 9 Międzynarodowemu Triennale Tkaniny w Łodzi.

Organizatorzy dziękują Ministerstwu Kultury i Sztuki za pomoc finansową w zorganizowaniu wystawy.

9.06–15.11.1998: „Angers – Łódź. Tapisseries polonaises 1962–1991. Collection du musée du textile de Łódź”, Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine, Angers (4, Boulevard Arago), Francja; wystawa zbiorowa polskiej tkaniny współczesnej ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (wybór eksponatów: Halina Jurga, Norbert Zawisza); 11.05–...1999: „Angers – Łódź”; wystawa kolekcji Muzeum Jeana Lurçata i Tkaniny Współczesnej w Angers, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282).



105. *Tren*, 1982

Wypowiedzi w katalogu: Jean Bonnier, Françoise de Loisy, Norbert Zawisza. Komisarz wystawy: Françoise de Loisy. Z prac Sadleya pokazano gobeliny *Oświęcim*, 1962; *Przejście przez Morze Czerwone*, 1965; malowane na skórze *Treny*.

Do jesienno-zimowego numeru czasopisma „Text i Textil” Marcin Oko i Małgorzata Wróblewska-Markiewicz napisali relację z wystawy w Angers:

Obecna wystawa jest rezultatem fascynacji Françoise de Loisy, kustosa muzeum Jeana Lurçata, obszerną prezentacją kolekcji współczesnej tkaniny polskiej z Centralnego Muzeum Włókiennictwa na II Międzynarodowym Triennale w Tournai „L'autre Europe” w 1993 r. Tym razem w mieście znanym ze średniowiecznej *Apokalipsy* oraz *Pieśni Świata* znalazł się wybór 44 prac 29 artystów – artystów trzech pokoleń. Wystawę otwierają prace Magdaleny Abakanowicz i Wojciecha Sadleya, dobrze znanych na forum międzynarodowej sztuki. Gobeliny *Desdemona* oraz *Oświęcim* i *Przejście przez Morze Czerwone* uczestniczyły w pierwszych, pamiętnych, lozańskich biennale w latach 60., zapoczątkowując w atmosferze żywego poruszenia karierę nowej tkaniny artystycznej na światowym rynku wystawienniczym. [...] można zobaczyć także prace Jolanty Owidzkiej [...], Barbary Falkowskiej *Buraki* oraz z cyklu *Pola*,

Janiny Tworek-Pierzgalskiej [...] Zofii Butrymowicz [...]. W przestrzennej sali katedralnej znalazły miejsce prace wielkoformatowe Kazimierzy Frymark-Błaszczak *Sandomierz*, Joanny Hasior *Ucieczka z rajju*, Urszuli Plewki-Schmidt *Tajemnica* [...]. W jednej z sal zgromadzone obok siebie prace Barbary Latochy, Hanny Czajkowskiej, Kazimierzy Gidaszewskiej, Krystyny Wojtyny-Drouet [...]. Wystawę zamykały kompozycje zrealizowane blisko wyznaczonej górnej cezurze – 1992 roku: Andrzeja Rajcha, Włodzimierza Cygana, Macieja Bełżyckiego, Jolanty Rudzkiej-Habisiak, [...] grupy artystów ze środowiska łódzkiego, należącej do najmłodszych uczestników wystawy, dla której wybór plastycznej formy był już zmierzaniem się z dawną i nową tradycją polskiej tkaniny artystycznej. I właśnie te ostatnie, podporządkowane dyscyplinującemu rytmowi, trawestujące tkaninę jako temat i materiał, zostały

zderzone z kompozycjami starych mistrzów: dramatycznymi w wyrazie, „biologicznymi”, (malowanymi na skórze) *Trenami* Wojciecha Sadleya oraz abakanem *Ubranie czarne* Magdaleny Abakanowicz, jedyną kompozycją w pełni trójwymiarową – miękką rzeźbą, rewelacją i specjalnością polską zwłaszcza lat siedemdziesiątych. Prace wielkich mistrzów są symboliczną klamrą spinającą całość wystawy. [...] W pięknych salach wystawienniczych [...], przestrzennych, zróżnicowanych wielkością i natężeniem naturalnego światła, staranna aranżacja znakomicie wydobyła walory przedstawionych tkanin. Nawet dla nas, oswojonych ich znajomością, wyreżyserowany sztucznym światłem scenograficzny efekt, okazywał się wielokrotnie inspirującym do nowego spojrzenia. Urokowi prac poddawała się także wernisażowa publiczność. Po pierwszym zaskoczeniu – spodziewano się bowiem spotkania z działalnością typu miękkiej rzeźby, *environnement*, postacią polskiej tkaniny najtrwalej zapadłą w pamięć francuskich odbiorców – szybko zaakceptowano zaproponowaną „klasycyzm” formuły, założoną przez organizatorów (przyściennność, dwuwymiarowość). Uwagę wzbudzało bogactwo formalnych rozwiązań. Wystawa poruszała wernisażowych gości do żywych komentarzy; można było usłyszeć, jak te same prace zyskują kilka rozmaitych, acz wnikliwie uzasadnianych interpretacji. Profesor Edward Baran, uznany twórca *nouvelle tapiserie*, wykładowca tamtejszej uczelni artystycznej, gratulował pomysłowi wystawy, gdyż w tym z konieczności skondensowanym pokazie (jeszcze raz, a może tym bardziej) ujawniła się ciągłość tradycji i cechy tożsamości tkaniny polskiej. Zwracał uwagę na odrębne rozumienie w podejściu do sztuki włókna, surowców, warsztatu przez Polaków i Francuzów. [...] Co rozumiałe, pierwsze lozańskie realizacje nie były tym razem powodem do skandalu, ale impulsem do konstatacji – w relacji jednego z francuskich recenzentów prasowych – iż okazały się „odporniejszymi niż żelazna kurtyna”. Uroczyste otwarcie, w imieniu Jeana Bonniera, mera miasta, poprowadził adjoint mera Gérard Pilet, w obecności głowy biskupstwa w Angers, członków polskiej ambasady i Instytutu Kultury Polskiej w Paryżu, licznie zgromadzonych przedstawicieli władz municypalnych, przedstawicieli stowarzyszeń andegawieńsko-polskiego, fundacji i organizacji artystycznych. Wśród zaproszonych gości przybyli Simone Lurçat (żona Jeana Lurçata), Josep Grau-Garriga, katalońska legenda *nouvelle tapiserie*, artyści i admirałorzy tkaniny. Zespół kustoszów i pracowników muzeum, kierowanego przez Patricka Le Nouëna, gospodarzy wystawy, przygotował także znakomity katalog i serię druków towarzyszących (m.in. 3 formaty plakatu, największy – 200 × 140 cm), z wyróżniającym się hasłem: *Łódź – Angers / Angers – Łódź*²⁷².

1998: wystawa w Sali Maryjnej, klasztor oo. Paulinów na Jasnej Górze, Częstochowa.

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się skierowany do niego list, napisany przez Władysława Ratusińskiego z Częstochowy. List nie został opatrzony datą, posiada jedynie datę stempla pocztowego na kopercie: 30 marca 1999 r. Władysław Ratusiński pisał:

Drogi Wojtku!

Dziękuję za list. Twoje i Staszka tkaniny były na wystawie w Sali Maryjnej do II połowy ubiegłego roku. Potem o. Golonka zdjął je i przechowuje w magazynie, mając zamiar odwieźć (wraz z innymi pracami) do Warszawy. Ale ponieważ ma bardzo dużo pracy (m.in. album o skarbcu, sprawy związane z bastionem północno-zachodnim), więc tak odkładał wyjazd. Teraz kiedy wróci z wyjazdu do Włoch (chodzi o mozaikę na szczyt fundowaną przez rzemiosło) – przypomnę mu. Albo po prostu odwiozę Ci, tak jak przywiozłem. Przepraszam, że musieliście tyle czekać.

2.07–30.08.1998: „Malarstwo na jedwabiu”, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg (ul. Kuśnierska 6); wystawa zorganizowana we współpracy z Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (prace ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa).

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepiłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Jolanta Rudzka-Habisiak, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

W jesienno-zimowym numerze czasopisma „Text i Textil” Aleksandra Trella zamieściła recenzję z tej wystawy:

²⁷² Marcin Oko, Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, *Łódź w Angers*, „Text i Textil” 1998, nr 4, s. 2–3.

Pierwsza wystawa jedwabiu malowanego – dzieł pięciu warszawskich artystów [...] miała miejsce pod koniec 1991 roku w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. Przez następne lata kompozycje malarskie na jedwabiu były wielokrotnie prezentowane, nawet na kilku wystawach rocznie, w wielu miastach Polski, jak również za granicą (m.in. w Egipcie, Hiszpanii, Francji, Meksyku). Poszczególne ekspozycje różniły się między sobą nie tylko warunkami wystawienniczymi, ale także zestawem prac, który się nie powtarzał. W ten sposób przez siedem lat powstał cykl prezentacji, na pewno jeszcze niedomknięty. Ostatnią w tym cyklu, do tej pory, była wystawa w Centrum Sztuki – Galerii El w Elblągu [...]. Duża kubatura Galerii El, już wcześniej sprawdzona wiele razy jako dobre miejsce do ekspozycji sztuki włókna, pozwoliła na zaprezentowanie aż 54 jedwabnych obrazów pięciu indywidualności artystycznych. Na wystawie znalazły się monumentalne malowidła (jeżeli tak można określić zwiewne, delikatne tkaniny, ale o dużym formacie), wieloelementowe i wielowarstwowe kompozycje, a także mniejsze, lecz swym obrazowaniem i wyrazem artystycznym charakterystyczne dla autorów. Krepy, żorżety i płótna jedwabne o mocnych, przenikających się barwach i pełnej dynamiki ekspresji, swobodnie zwisające w przestrzeni, często na dwóch poziomach, idealnie współgrały z surowym wnętrzem galerii, wnętrzem gotyckiego kościoła. W większości wypadków te delikatne materie przepełnione kolorem skojarzonym ze światłem dawały dwa lica tego samego obrazu – przód i tył równie atrakcyjne do oglądania. Dodatkowe efekty stwarzał ruch powietrza, np. otwarcie drzwi; unaoczniała się jeszcze bardziej zwiewność jedwabnych obrazów. Wpłynęło to również na większą atrakcyjność aranżacji ekspozycji, wzmocnioną jeszcze światłem słonecznym (przy pogodnym dniu), padającym z wysoko umieszczonych okien, lub mocnym sztucznym, wydobywającym wszystkie walory malowanego jedwabiu. [...] Prezentacja „Malarstwo na jedwabiu” wzbudziła duże zainteresowanie i podziw wśród publiczności, a także odbiła się echem w mediach, nie tylko lokalnych²⁷³.

Tekst został zilustrowany czarno-białą fotografią wystawy z widoczną na pierwszym planie kompozycją *Veraikon* Sadleya.

12.09–...1998: galeria L.K., Oporów; wystawa zbiorowa.

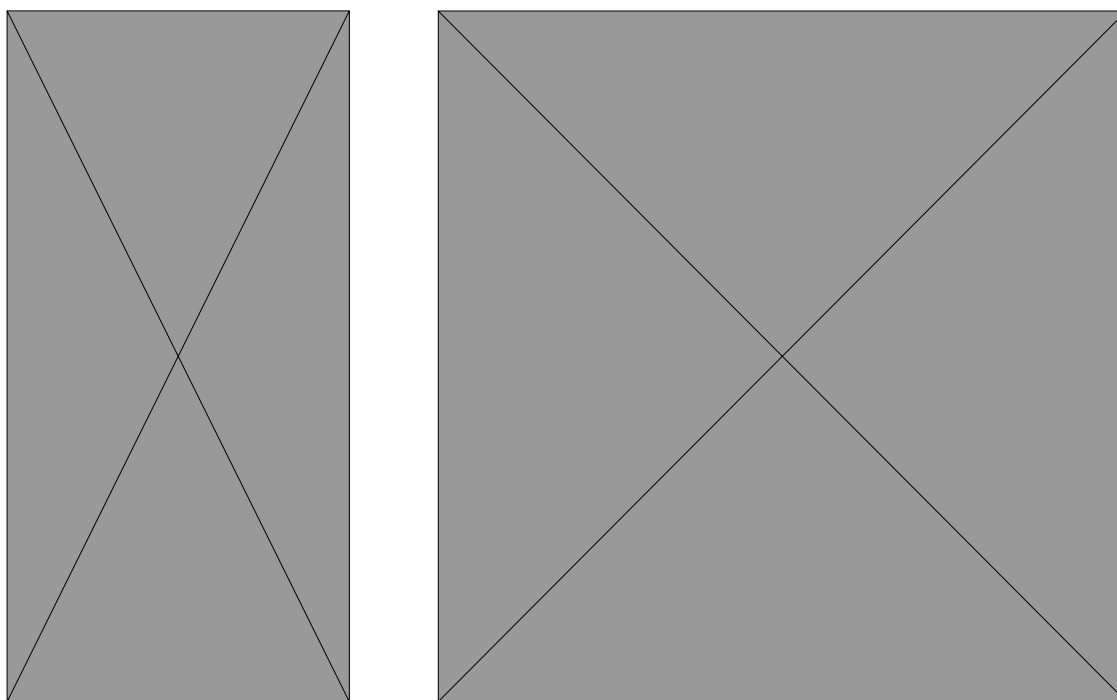
2–29.10.1998: „Fiber, Weaving & Paper Artists from Poland”, Regional Academic College, Hankin Campus, Holon (109 Hankin Street), Izrael; wystawa zbiorowa współczesnej polskiej tkaniny, sztuki włókna i papieru.

Uczestnicy: Tomasz Brejda, Małgorzata Buczek-Śledzińska, Włodzimierz Cygan, Hanna Czajkowska, Krystyna Dyrda-Kortyka, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Anna Goebel, Maria Chojnacka, Jadwiga Krajewska, Janusz Kucharski, Lilla Kulka, Ewa Latkowska-Żychska, Aurelia Mandziuk, Jolanta Owidzka, Ewa Poradowska-Werszler, Wojciech Sadley, Joanna Stokowska, Adela Szwaja, Joanna Wiszniewska-Domańska. Pokazano trzy prace Sadleya: *Calun*, 1997, jedwab malowany, 260 × 330 cm; *Tantos*, 1998, plastik, sizal, bawełna, 15 × 20 × 15 cm; *Hypnos*, 1998, plastik, sizal, bawełna, 15 × 20 × 15 cm. W katalogu zamieszczono reprodukcję *Calunu*.

Na wernisażu przemawiali: Motti Sasson – burmistrz miasta Holon, Wojciech Adamiecki – ambasador Polski w Izraelu, i Sara Ben Israel – kurator wystawy.

W jesienno-zimowym numerze pisma „Text i Textil” ukazała się *Relacja z podróży polskich artystów do Izraela w październiku 1998 roku*, napisana przez Włodzimierza Cygana we współpracy z Małgorzatą Buczek-Śledzińską. W tekście tym czytamy:

Sara od dawna planowała tę wystawę. Już podczas naszego poprzedniego pobytu miała wszystko obmyślane. Wyraźnie ożywała się, gdy mówiła o swoim projekcie. Potem pojawiły się trudności, rozczarowania, niedotrzymane obietnice lokalowe, chwile zwątpienia, ale Jej upór i konsekwencja w dążeniach doprowadziły do oczekiwanych rezultatów. [...] Tym razem gospodarzem wystawy było miasto Holon sąsiadujące z Tel-Awivem poprzez niedostrzegalną prawie granicę. Holon to miasto z tradycjami włókienniczymi budowanymi m.in. przez emigrantów z Polski, którzy jednej z pierwszych fabryk nadali nazwę „Łodzija”. Wśród licznych na wernisażu gości wielu było związanych z Łodzią osobiście lub



106. Zaproszenie na wystawę w Holon w Izraelu, 1998

więzami bliskich krewnych. [...] dzięki nadzwyczajnej życzliwości władz miasta Holon oraz gronu licznych przyjaciół Sary – i naszych także. Na początku należy wymienić Dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Miasta Holon – panią Piuthę Unger Vitkin oraz Attaché Kulturalnego Ambasady Polskiej w Tel-Awivie – Panią Agnieszkę Maciejowską. To ich pomoc zapewniła dogodnie miejsce prezentacji naszych prac w Galerii Wyższej Szkoły Technicznej Hankin w Holon. Urząd Miasta Holon był ponadto fundatorem druku katalogu i wspaniałego przyjęcia towarzyszącego uroczystości otwarcia wystawy. Pokrył także koszty transportu naszych prac z lotniska do galerii i z powrotem, oraz ufundował nam podróż do Jerozolimy i wycieczkę nad Morze Martwe połączoną ze zwiedzaniem wzgórza Masada. [...] Rachela Josef czy Naomi Wind, które podobnie jak Sara z własnej – prywatnej kieszeni pokrywały koszty przejazdów, wstępów, przewodników itp., lub tak jak Edzia – Esther Eldar, która wzięła na siebie ciężar tłumaczenia korespondencji i danych do katalogu z polskiego na hebrajski, i jej mąż, który niestrudzenie dokumentował przebieg naszej wizyty kamerą video. Naszymi sponsorami byli wszyscy, którzy przez tydzień gościli nas w swoich domach. W uroczystym wernisażu poprzedzonym spotkaniem z merem miasta Holon – Panem Mottim Sassonem, oraz z Panią Aną Harcman – Dyrektorem Wydziałów Urzędu Miasta, i Panią Piuthą Unger Vitkin – Dyrektorem Wydziału Kultury, wziął udział Konsul Generalny Polski w Izraelu – Pan Wojciech Adamiecki, oraz wspomniana już wcześniej Attaché Kulturalny – Pani Agnieszka Maciejowska. Był także obecny przedstawiciel LOT-u, który zapewniał dogodne warunki przewozu naszych prac i ułatwił późniejszą powrotną podróż tkanin oraz kilku nadzorujących pakowanie – artystów. Jedną z tkanin autorstwa Jolanty Owidzkiej pozostanie w Holon jako dar artystów dla władz miasta. Drukarnia „Shavit” bezpłatnie wydrukowała zaproszenia na wernisaż, a znane biuro „70 Languages” zapewniło bezpłatne tłumaczenia z hebrajskiego na angielski. W swych Urzędach Miejskich znaczną pomoc w pokryciu kosztów przelotu uzyskali artyści z Piotrkowa Trybunalskiego, Łodzi i Wrocławia. Resztę zasililo Ministerstwo Kultury i Sztuki. [...] Dzięki wysiłkom Sary Ben Israel, ale także – z naszej strony: Aurelii Mandziuk, Jolanty Owidzkiej i licznych „innych” z obu stron: izraelskiej i polskiej, w dniach 2.10–29.10.1998 w Holon można było oglądać wystawę tkanin 19 polskich artystów, a między 17.10 a 17.11.1998 w Seamgallery w pobliżu Hajfy – wystawę miniatur i małych form autorstwa tych samych twórców. Właścicielka galerii – Pani Sima Sela [...] aktywnie przyczyniła się do realizacji obydwu polskich prezentacji, a charakter, lokalizacja i idea prowadzonej przez nią galerii zachwyciły nas wszystkich. Mieliśmy tam okazję poznać niezwykle interesującą kolekcję miniatur reprezentujących bardzo wysoką jakość artystyczną i wykonawczą. [...] mogliśmy także zwiedzić grotę stalaktytowo-stalagmitowe Soreq Cave [...] inna z wypraw prowadziła do historycznej Masady – miejsca symbolu niepodległości. [...] Pobyt w Jerozolimie tym razem przypadł w niedzielę [...]. Kilku spośród nas uczestniczyło w pierwszej wizycie i wystawie w Ein Harod

w 1991 roku, kilku uczestniczyło we wspomnianym sympozjum w Tivon (1993 r.), wielu było uczestnikami izraelskiej edycji „Papierowej sfery” w Beer Sheva w 1995²⁷⁴.

5.10–...1998: „Razem w sztuce i życiu”, galeria Zapiecek, Warszawa; wystawa zbiorowa prac podarowanych dla wsparcia pacjentów szpitala w Tworkach.

17.10–17.11.1998: wystawa miniatur i małych form polskich artystów, Seam Gallery, w pobliżu Hajfy, Izrael.

1998: „La Pologne sur les Routes de la Soie / Polska na Jedwabnym Szlaku – malarstwo na jedwabiu”, Instytut Polski, Paryż, Francja; wystawa i katalog sfinansowane przez UNESCO w ramach „Programme de participation”.

Koncepcja i opracowanie wystawy i katalogu – Stanisław Trzeszczkowski. Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepiły, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski. Reprodukcje dzieł Sadleya zawarte w katalogu: *Treny*, 1991, jedwab malowany, 180 × 90 cm; *Apokalipsa (Apokalipsa czerwona)*, 1995, jedwab malowany, 350 × 450 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa, Łódź; *Apokalipsa*, 1996, jedwab malowany, 350 × 450 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa, Łódź. W katalogu zamieszczono także tekst Danuty Wróblewskiej *Jedwab i pędzel – pięć odmian opisu świata*.

9.11–31.12.1998: „Kolekcja 1997–1998. Nowe nabytki galerii Studio”, galeria Studio, Warszawa (Pałac Kultury i Nauki); wystawa zbiorowa.

Wśród uczestników m.in.: Andrzej Bielawski, Stefan Gierowski, Łukasz Korolkiewicz, Adam Myjak, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Tomasz Tatarczyk, Krzysztof Wachowiak, Andrzej Zwierzchowski.

14.12.1998–15.01.1999: „Małe jest piękne”, galeria Zapiecek, Warszawa; wystawa zbiorowa miniatur, zorganizowana z inicjatywy Ryszarda Winiarskiego.

Wśród uczestników m.in.: Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Dorota Grynczel, Tadeusz Kantor, Henryk Musiałowicz, Jerzy Nowosielski, Wanda Paklikowska-Winnicka, Jacek Rykała, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Stasys Eidrigėvičius, Franciszek Starowieyski, Henryk Stażewski, Józef Szajna, Jerzy Tchórzewski, Ryszard Winiarski, Gustaw Zemła.

13.02–31.03.1999: „Ryszard Winiarski. Jeden obraz i wiele dedykacji”, Art Consulting, galeria Szydłowski, Warszawa (ul. Ratuszowa 5a); wystawa zbiorowa.

Pokazano prawdopodobnie jedną pracę Sadleya.

W archiwum artysty zachowało się pismo z Art Consulting od Stefana Szydłowskiego z datą 3 lutego 1999 r.: „Serdecznie dziękuję za tak gorące poparcie dla zebrania kolekcji dedykacji przyjaciół Ryszarda Winiarskiego. Dzięki temu powstał piękny zbiór prac mówiący o wartościach artystycznych i solidarności artystów”.

²⁷⁴ Włodzimierz Cygan, współpraca Małgorzata Buczek-Śledzińska, *Relacja z podróży polskich artystów do Izraela w październiku 1998 roku*, „Text i Textil” 1998, nr 4, s. 18–20.

1999: „Moja Ziemia”: 22.04–...1999: Muzeum Ziemi PAN, Warszawa (al. Na Skarpie 27); 28.04–...1999: Galeria ZPAP, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a); wystawa zbiorowa.

Prace Sadleya były eksponowane w Muzeum Ziemi.

29.04–...1999: „Polska tkanina współczesna”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282); wystawa zbiorowa.

14.05–13.06.1999: „Papierowa sfera 1999–2000”, Miejska Galeria Sztuki, Łódź (ul. Wólczańska 31), Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź (park im. H. Sienkiewicza); ...12.1999: galeria w Allersmaborg, Holandia; ...01.2000: Galeria Przedmiotu BB, Kraków (ul. Skałeczna 5); ...01.2000: Galeria ZPAP, Kraków (Sukiennice, Rynek Główny 1/3); ...01.2000: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Muzeum Narodowe, Kraków (ul. M. Konopnickiej 26); ...2000: Galeria Sztuki BWA, Piotrków Trybunalski (ul. Sieradzka 8); wystawa zbiorowa, zorganizowana przez World Crafts Council Polska pod honorowym patronatem Polskiego Komitetu do Spraw UNESCO.

Wśród uczestników m.in.: Adriana Błaszczyk, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Ewa Latkowska-Żychska, Barbara Levittoux-Świdarska, Jolanta Owidzka, Joanna Owidzka, Wojciech Sadley.

30.05–29.08.1999: „Biblia we współczesnym malarstwie polskim”, Muzeum Okręgowe, Toruń; wystawa zorganizowana z okazji wizyty Jana Pawła II w Toruniu.

Kustoszem wystawy była Maria Gałęcka.

1999: „Poczucie sacrum”: 2–27.06.1999: Państwowa Galeria Sztuki, Toruń (ul. Rabińska 20); 28.07–...1999: Muzeum Diecezjalne, Pelplin (ul. ks. bp. K. Dominika 11); wystawa sztuki dla uczczenia wizyty Ojca Świętego Jana Pawła II w Toruniu 7 czerwca 1999 r., pod honorowym patronatem prof. dr hab. Alicji Grześkowiak, marszałek senatu Rzeczypospolitej Polskiej, i Jego Ekscelencji ks. bp. Andrzeja Suskiego, ordynariusza toruńskiego.

Jak można było przeczytać na zaproszeniu, była to „wystawa prezentująca twórczość wybitnych malarzy i grafików polskich związanych ze szkołą toruńską”.

1999–2000: „Wojciech Sadley – kompozycje”: 5–30.06.1999: Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski; 7.07–4.08.1999: Galeria BWA, Bydgoszcz; 9.02–5.03.2000: „Całuny”, Galeria Sztuki Współczesnej, Kołobrzeg (ul. Armii Krajowej 12); wystawa indywidualna.

Wspólny katalog obejmował trzy indywidualne wystawy Sadleya: w Gorzowie Wielkopolskim, Bydgoszczy i Kołobrzegu.

W katalogu zamieszczone zostały teksty Wojciecha Skrodzkiego i ks. Jana Twardowskiego. Towarzyszący tej wystawie tekst Joanny Inglot został dołączony do katalogu luzem, ponieważ autorka nadesłała go, kiedy katalog był już wydrukowany²⁷⁵.

W recenzji z wystawy w BWA w Gorzowie Wielkopolskim Hanna Ciepiera pisała:

²⁷⁵ W niniejszej publikacji teksty te cytuję w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

Wojciech Sadley, autor wielkich malowideł na jedwabiu, wydaje się poszukiwać ciągle nowych przestrzeni, dróg do nieskończoności wznoszących się gdzieś ponad delikatną w dotyku, wyrafinowaną kolorystycznie tkaniną. Ale w barwnych, nawarstwiających się plamach odnaleźć też można fascynację i zadziwienie rytmem życia i śmierci. [...] Wojciech Sadley obok Magdaleny Abakanowicz i Jolanty Owidzkiej należy do najwybitniejszych twórców polskiej tkaniny artystycznej; artystów, którzy doprowadzili do przełomu w tej dziedzinie sztuki – mówił podczas wernisażu Jerzy Gąsiorek, dyrektor BWA. Przypominał o medalu przyznany artyście na ubiegłorocznej gorzowskiej wystawie „Sacrum”. [...] Po studiach do 1968 r. pracował w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. W tych latach odwiedził gorzowski Stilon, aby jako ekspert udzielić porad dotyczących farbowania włókna syntetycznego. [...] Przez krytyków uznawany jest za prekursora tak zwanej „antytkaniny”. W. Sadley na swoim koncie ma kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i udział w kilkuset wystawach zbiorowych, głównie poza krajem, choć jak zapewniał na gorzowskim wernisażu: – Wystawa to drugorzędna sprawa, technika trzeciorzędna, a pierwsza, najważniejsza jest myśl. Pewnie byłoby lepiej zapisać myśl gdzieś w przestrzeni niewidzialnej, ale skoro jest to niemożliwe, to konieczna jest technika, forma, jakieś zdyscyplinowanie, które pozwala na kontakt z drugim człowiekiem, na przyjaźń... Wszystkie rozsnute przestrzennie malowidła na jedwabiu, przypominające batik, i kontrastujące z nimi niewielkie kompozycje wykonane techniką *collage*, a eksponowane na ścianach galerii, tworzą wielki cykl *Calun*. Fascynuje bogactwem i siłą kolorów, ale także niepokoi i zadziwia czymś nieokreślonym, być może ciągłym „szukaniem tajemnicy” – jak napisał w życzliwym liście do artysty ks. Jan Twardowski po obejrzeniu jego prac²⁷⁶.

Na łamach „Gazety Wyborczej” Renata Ochwat tak opisywała wystawę Sadleya:

Olbrzymie jedwabne kompozycje Wojciecha Sadleya zapełniły niemal całkowicie salę Biura Wystaw Artystycznych. Lekkie, poruszające się płaty szlachetnego materiału są plastyczną wariacją jednego tematu – całunu. [...] *Caluny* Sadleya to intensywnie kolorowe malowidła z niekiedy tylko zaznaczonymi ludzkimi kształtami. Istotną rolę pełni tu kolor – głębokie i nasycone błękity skonstrastowane są z intensywną czerwieńią i żółcią. Każda z tych barw ma odrębne znaczenie – czerwień to kolor życia, ale i męczeństwa Chrystusa na krzyżu. Błękity symbolizują niebiański spokój, żółcie natomiast odnoszą się do tego, co jest pomiędzy niebiosami a sferą ziemską. Zestawienie tych barw razem nadaje dodatkowych znaczeń kompozycjom, wywołuje wiele sprzecznych emocji. Bo Sadley przez swoje prace zmusza widzów do zastanowienia się nad mistycznym znaczeniem Ukrzyżowania czy też samego całunu. Nie wyręcza widza, nie daje żadnych odpowiedzi, zadaje pytania. – Dla mnie najważniejsza jest wymiana myśli, kontakt z drugim człowiekiem. W pracy natomiast na pierwszym miejscu jest koncepcja. Technika jest rzeczą wtórną, przymusem, który trzeba opanować, by przekazać ideę – mówi Wojciech Sadley. Jak pisze dr Joanna Inglot w artykule *Wizje malarskie Wojciecha Sadleya*, jedwabie Sadleya wyrażają tajemnicę stworzenia, świętości, śmierci i zmartwychwstania. – Teraz, gdy religia jest taka powierzchowna, kiedy ludzie wstydzą się wierzyć, to bardzo ważne, by o tym mówić otwarcie. Dla mnie to sprawa istotna – tłumaczy Wojciech Sadley²⁷⁷.

W dalszej części recenzji pojawiły się nieścisłości, autorka napisała m.in., że już na I Biennale Tkaniny w Lozannie Sadley „zaprezentował trójwymiarowe kompozycje przestrzenne”. Pokazanego na I Biennale *Oświęcimia* na pewno nie można jeszcze zaliczyć do „trójwymiarowych kompozycji przestrzennych”.

Po wystawie w Bydgoszczy ukazała się bardzo emocjonalna, entuzjastyczna recenzja, zilustrowana fotografią jednego kolażu i jednego jedwabiu, napisana przez Dorotę Rudnicką:

Gorące lato nie sprzyjało wędrownikom po salonach czy plastycznych galeriach. Ale to, co przyniosło ono mieszkańcom Bydgoszczy i turystom dzięki Biuru Wystaw Artystycznych – zasługiwało na wyjątkowe zainteresowanie i uznanie! Spotkało się z nim ze strony części stałych bywalców (tych, którzy

²⁷⁶ Hanna Ciepela, *Medytacje w jedwabiu*, „Gazeta Lubuska” 1999, nr 132 (z 9.06).

²⁷⁷ ROCH [Renata Ochwat], *Sadley pyta o tajemnicę*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Zachodnia” 1999, nr 130 (z 7.06), s. 6.

w środku lata nie wyjechali z miasta) i ze strony gości przebywających nad Brdą. Magnesem było już samo nazwisko artysty: Wojciech Sadley, zaś ekspozycja jego malarstwa z lat 90. potwierdziła zdobytą dawno sławę i... oszołomiła (chyba prawie każdego widza). Bo wystawa pt. „Kompozycje” od pierwszych spojrzeń, momentalnie wciąga nasz wzrok i nieomal wchłania całe nasze wnętrza; zapominamy o świecie zewnętrznym, o otaczających nas ludziach, niemal o wszystkim innym... Dlaczego?! To nie tylko sprawa kolorów, choć one są bez wątpienia na pierwszym planie naszego odbioru. To nie wyłącznie kwestia formatu prac (np. 250 × 390 cm) czy kształtu dzieł – ogromnych tkanin swobodnie wiszących w środku salonu i „dookolnych” prac ujętych w ramy. Tym czymś, co nas wyrwa z codzienności, z tzw. normalnego świata, jest skala metafizycznych doznań, wywołanych przez malarstwo Wojciecha Sadleya. Skala wysoka, bardzo rzadko mająca miejsce w oparciu o dzieło sztuki tworzonej u schyłku naszego wieku. W pracach tego artysty jest – można powiedzieć – wszystko: barwy przypominające o energii, temperamentie, radości życia! Barwy odzwierciedlające nie tylko smutek czy nostalgię, ale i dramat człowieka losu. Kolory wskazujące na znaczenie naszej – by tak rzec – ziemskości oraz inne kojarzące się z dążeniem ku niebu, ku jego nieskończoności... Głębokie przeżycia wewnętrzne wywołuje to malarstwo, albowiem z jednej strony oscyluje wokół Wielkiej Niewiadomej i skłania do medytacji, a z drugiej wylania apokaliptyczne wizje, przemawia ekspresją, której nie sposób zapomnieć. Atmosfera wywoływana w salonie BWA przez wystawę pt. „Kompozycje” miała jeszcze to do siebie, że „kazała” nam powracać; kilkakrotnie stawać przed tymi pracami, na nowo się nimi zdumiewać i zachwycać, od początku... śledzić własne odczucia, raz jeszcze to malarstwo i wchłaniać wzrokowo, i kontemplować. Dlatego szkoda, że ta ekspozycja nie mogła potrwać jeszcze dłużej [...], aby zapoznała się z nią m.in. młodzież – licealiści, studenci²⁷⁸.

23.06–30.09.1999: „Polska współczesna tkanina malowana i drukowana w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282); wystawa zbiorowa.

Wśród uczestników m.in.: Magdalena Abakanowicz, Jacek Dyrzyński, Barbara Falkowska, Dorota Grynzel, Ada Kierzkowska, Ewa Latkowska-Żychska, Barbara Levittoux-Świdarska, Józef Łukomski, Jolanta Owidzka, Grzegorz Pabel, Urszula Plewka-Schmidt, Wojciech Sadley.

14–15.07.1999: trzy pisma do ministra kultury i sztuki Andrzeja Zakrzewskiego, popierające wystąpienie Wojciecha Sadleya o stypendium twórcze.

W pismach wystosowanych przez prof. Adama Myjaka, rektora ASP, prof. dr. Wojciecha Kurpika i Danutę Wróblewską zawartych jest wiele uwag dotyczących osiągnięć Sadleya jako artysty i pedagoga.

Profesor Adam Myjak w piśmie z 14 lipca 1999 r. informował:

Szanowny Panie Ministrze,

Wojciech Sadley jest jednym z najwybitniejszych współczesnych artystów, którego sztuka jest znana szeroko w świecie. Uprawia tkaninę, malarstwo sztalugowe, malarstwo na skórze i na jedwabiu. Trudno zliczyć uprawiane techniki. Przekracza granice wszelkich konwencji. Jest artystą, który szczególnie w tkaninie wyznaczył nowe tendencje, wprowadził nowe materie (drewno, metal, szkło). Jego niespokojna osobowość artystyczna owocuje stale nowymi, zaskakującymi propozycjami. Odważnie kreuje każdą pracę, stwarzając własną konstrukcję i logikę.

Jest artystą niezależnym i mimo mijających mód i koterii konsekwentnie realizuje własną drogę twórczą. Od wielu lat jest profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ma wspaniałe osiągnięcia pedagogiczne. Wielu uczniów, którzy opuścili Jego pracownię, dzisiaj z dużym powodzeniem funkcjonuje zawodowo. Wojciech Sadley jest ważnym filarem warszawskiej Akademii.

Artysta przygotowuje najnowszy cykl wystaw, myślę, że jak zwykle będzie to wielkie wydarzenie artystyczne. Mając świadomość, jakie środki musi przeznaczyć na te zamierzenia, gorąco popieram Jego starania o pomoc w realizacji tych planów.

²⁷⁸ Dorota Rudnicka, *W salonie BWA. Głębokich przeżyć nieskończoność...*, „Promocje Pomorskie” 1999, nr 9, s. 17.

Rektor prof. dr Wojciech Kurpiak 14 lipca 1999 r. pisał:

Wielce Szanowny Panie Ministrze!

Spełniając miłą dla mnie powinność rzecznika spraw akademickich warszawskiej ASP, jak też kierując się szczerym podziwem dla twórczości prof. Wojciecha Sadleya, zwracam się do Pana Ministra z gorącą prośbą o udzielenie stosownej pomocy finansowej Temu wybitnemu twórcy i pedagogowi naszej uczelni w realizowaniu Jego zamierzeń artystycznych – wystaw ukazujących niespotykaną dziś już w sztuce głębię spirytualizmu oraz zapisanych kolorem metafizycznych przeżyć i refleksji.

Znaczenie twórczości prof. Wojciecha Sadleya zdecydowanie przekracza sferę reprezentowanych przez Niego dyscyplin: malarstwa i tkactwa artystycznego. Twórczość ta bowiem, wolna od jakichkolwiek schematyzmów oraz dosłowności, ma w sobie wielki ładunek uniwersalnej siły inspirującej, zdolnej do rozbudzenia wyobraźni i spełnienia w kreacjach artystycznych. Jej wysoki walor, oczywisty dla estetyki, jest więc także niezmiernie cenny w relacjach dydaktycznych, a przy tym również zadziwiająco odkrywczy. To właśnie za sprawą tej inspirującej siły blisko czterdzieści lat temu świat z uznaniem oraz podziwem zadumał się nad fenomenem nowej polskiej tkaniny artystycznej i zmieniając odwieczne stereotypy, za swoje uznał pochodzące znaną z Wisły, nowatorskie widzenie dzieła tkackiego, a nazwisko Profesora trwale zapisał w annałach światowej kultury.

Dziś, gdy Polska pretenduje do członkostwa w społeczności zjednoczonej Europy, wystawa prac prof. Wojciecha Sadleya może mieć znaczenie swoistego manifestu, potwierdzającego nasze prawo do tego członkostwa, prawo nabyte dzięki jednostkom wybitnym i ich dziełom, które stały się trwałymi elementami europejskiej cywilizacji.

Pozostając z nadzieją na przychyłność Pana Ministra wobec przedstawionej na wstępie supliki, łączę wyrazy głębokiego szacunku.

Danuta Wróblewska, kierownik galerii Kordegarda, 15 lipca 1999 r. pisała:

Wielce Szanowny Panie Ministrze,

W związku z wystąpieniem pana profesora Wojciecha Sadleya do MKiS o stypendium twórcze związane z realizacją prac na nowe, wielkie wystawy przeglądowe jego twórczości w Katowicach, Poznaniu, Gdańsku i Niemczech (Brema) pozwalam sobie w imieniu swoim oraz kolegów krytyków z grupy „Pokaz” wyrazić najwyższe poparcie dla tej prośby.

Od kilku dziesiątków lat miejsce Sadleya w dzisiejszej twórczości polskiej jest niezmiernie bardzo wysokie. Ta twórczość kto wie czy nie przede wszystkim jest znana i ceniona w świecie – to rezultat ogromnej ilości wystaw prezentacyjnych w Europie, USA, Izraelu i na Dalekim Wschodzie, jak również jej częstej obecności w lozańskim Międzynarodowym Triennale²⁷⁹ Tkaniny.

We wszystkich obcych recenzjach, uwagach i opisach sztuki Sadleya podkreśla się wielomedialny typ wyobraźni tego twórcy, ongiś prekursorski w Europie, dziś fundamentalny dla dojrzałej sztuki naszego kontynentu. Jednocześnie dostrzega się w jego pracach swobodę i ekspresję określaną jako polska.

Planowane wystawy Wojciecha Sadleya widzę jako wielkie wydarzenie oddające sprawiedliwość wielkiemu, rzadko pokazującemu się artyście.

1999: XXI Międzynarodowy Plener Tkacki Działań Eksperymentalnych. Art – Stilon – Lubniewice '99, zorganizowany przez BWA w Gorzowie Wielkopolskim i Centrum Promocji Stilon; 12.09.1999: otwarcie XX Poplenerowej Wystawy Tkaniny Artystycznej Art – Stilon. Lubniewice '97 w salach BWA i Centrum Promocji Stilon w Gorzowie Wielkopolskim (ul. Pomorska 73).

Imprezy te były dofinansowane ze środków pomocowych Unii Europejskiej.

1999: „Razem – w sztuce i życiu”: 4–10.10: galeria Zapiecek, Warszawa; 30.11–4.12: „Amici di Tworki á Paris. Ensemble dans la Vie et dans l’art”, Instytut Polski, Paryż (Institut Polonais de Paris; 31 rue Jean Goujon), Francja; wystawa

prac artystów profesjonalnych z Polski i zagranicy oraz prac artystów twórczkich.

Dochód ze sprzedaży prac przeznaczony na rzecz Towarzystwa Przyjaciół Twórek Amici di Tworki. Pokazano jedną pracę Sadleya.

12.10–...1999: „Cepelia w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; wystawa zbiorowa.

23.10–1.11.1999: „Consument Art '99”, Kunstmarkt, Norymberga, Niemcy; wystawa malarstwa na jedwabiu przygotowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi i Galerie in Zabo w Norymberdze.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jolanta Rudzka-Habisiak, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

26.10–10.11.1999: „Wojciech Sadley – Całuny (wystawa tkaniny)”, VII Mały Festiwal Form Artystycznych, Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz (ul. Jagiellońska 76); wystawa indywidualna.

13.11.1999: Aukcja Wielkiego Serca VIII, teatr Groteska, Kraków; wystawa zbiorowa prac artystów-ofiarodawców.

Dochód z aukcji przeznaczono dla Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego im. Jana Matejki w Krakowie na opłacenie turnusów rehabilitacyjnych oraz wyjazdów integracyjnych dla podopiecznych. Pokazano trzy prace Sadleya.

22.11–...1999: „Artyści plastycy w kręgu Cepelii”, sale rektoratu Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa zbiorowa.

7.01–...2000: „Papierowa sfera”, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków; wystawa zbiorowa.

6–26.02.2000: „W samo południe”, galeria Nad Wisłą, Toruń (ul. Przybyszewskiego 6); wystawa zbiorowa.

1–31.03.2000: „Notatnik” – wystawa z cyklu „Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” (szkice, szkicowniki, teksty, notatki itp.), galeria Aula, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa zbiorowa.

W katalogu zamieszczone zostały wypowiedzi artystów biorących udział w wystawie. Wojciech Sadley pisał:

Uważam, że obraz przekazany słowem, przed zrealizowaniem w materii, może być tylko zapowiedzią. Zbieram materiały do tematu, nad którym pracuję. Ten problem powoduje dalsze konsekwencje, takie jak analiza formy i jej znaczenia archetypiczne – i ostatecznie znak, wyrażony w jedności koloru i formy. Wiele lat pracuję nad cyklem *Ichtiós*. Ten temat realizuję w etapach kilkumiesięcznych. Przedstawiam jeden z pierwszych etapów *Ichtiós*²⁸⁰.

Na przedostatniej stronie okładki katalogu zamieszczone zostały kolorowe reprodukcje prac artystów, m.in. *Ichtiós* Sadleya.

²⁸⁰ W rękopisie z archiwum Sadleya ten tekst podpisany jest „Sadley” i opatrzony datą 5.12.1999.

5.04–11.05.2000: „Wars 2000. Pięćdziesięciu artystów środowiska plastycznego Warszawy”, Zamek Książąt Pomorskich (Galeria Południowa Zamku), Szczecin; wystawa zbiorowa.

W katalogu zamieszczona została wielobarwna reprodukcja *Całunu*, technika własna.

15.06–...2000: „Polska tkanina współczesna 1945–1962. Gobeliny. Kilimy. Tkaniny dwuosnowowe i zakardowe”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

27.06–20.07.2000: „Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991” (wystawa prac artystów, o których napisał w swojej książce o tym samym tytule o. Dominik Łuszczek), galeria Krypta u Pijarów, Kraków (ul. Pijarska 2); wystawa zbiorowa.

2000: „Mistrzowie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych”, Międzyzdroje; wystawa czynna na V Wakacyjnym Festiwalu Gwiazd w Międzyzdrojach, który trwał od 28 czerwca do 7 lipca. Po zakończeniu Festiwalu wystawę można było oglądać jeszcze do końca wakacji.

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się list od Waldemara Dąbrowskiego²⁸¹ z datą 14 września 2000 r. Nadawca pisał:

Szanowny Panie,

Mam ogromną przyjemność poinformować Pana, że wystawa „Mistrzowie warszawskiej Akademii” zorganizowana na V Wakacyjnym Festiwalu Gwiazd w Międzyzdrojach okazała się być wielkim wydarzeniem artystycznym, które skupiło uwagę nie tylko kilkudziesięciu tysięcy widzów uczestniczących w Festiwalu, ale także przez cały okres wakacyjny była licznie odwiedzana przez turystów spędzających wakacje w Międzyzdrojach oraz nadmorskich okolicach.

Cieszę się, że w zgodnej opinii środowiska artystycznego, mediów oraz gości Festiwalu uznana została za jeden z ciekawszych i najbardziej wartościowych punktów programu Festiwalu.

Jestem Panu głęboko wdzięczny za udostępnienie prac, które w koncepcji wystawy zaproponowanej przez prof. Adama Myjaka znakomicie przysłużyły się popularyzacji sztuki w jej najświetniejszym wydaniu i przyczyniły się do utrwalenia prestiżu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych jako jednej z fundamentalnych dla polskiej kultury instytucji. Na podkreślenie zasługuje nie tylko poziom artystyczny prac wyeksponowanych na wystawie, ale także „lekkość formy” ekspozycji, która przesądziła o tym, że wystawa znakomicie wkomponowała się w pejzaż wakacji ze sztuką, która jest jedną z idei Festiwalu. Pragnę dodać, że wystawa ta była także źródłem mojej wielkiej osobistej satysfakcji. Zawsze pragnąłem, aby w ramach tej wielkiej projekcji dokonań sztuki polskiej, uwzględniając wszystkie proporcje wynikające z wakacyjnego czasu, Akademia Sztuk Pięknych była stale obecna poprzez dzieła swych najświetniejszych twórców.

5.07–27.08.2000: „Collection of the Pierre Pauli Association”, Espace Arlaud, Lozanna (Place de Riponne 2 bis), Szwajcaria; wystawa zbiorowa kolekcji Stowarzyszenia Pierre’a Paulego.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Żądło*, 1978, sizal, metal, 47 × 155 × 34 cm.

Wystawie towarzyszył katalog *Współczesna sztuka włókna*, wydany przez Editions Benteli z Berna i lozańską Fundację Mary Toms – Pierre Pauli (prezes Eric RoCHAT). Autorami tego katalogu-książki są: Erika Billeter, André Gavillet, Pierre Magnenat, Anic Zanzi. W publikacji znalazł się krótki tekst o Sadleyu autorstwa Eriki Billeter oraz fotografia ofiarowanej przez Sadleya dla Fundacji pracy: *Żądło*.

²⁸¹ Waldemar Dąbrowski w tym czasie pełnił m.in. funkcję dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie i prezesa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

18.08–10.09.2000: Sztuka Włókna 2000, Galeria ZPAP, Warszawa; 5.10–...2000: Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź; 7.12.2000–1.01.2001: Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg (ul. Kuśnierska 6); wystawa zbiorowa.

15.09–5.10.2000: „Sztuka i edukacja” (wystawa artystów pracujących w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego), Galeria Mała, Centrum Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn (al. Marszałka J. Piłsudskiego 38); wystawa zbiorowa.

2000: IV Triennale Sztuki „Sacrum”, 6.10–15.11.2000: Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa (al. NMP 64); 24.11.2000–30.01.2001: Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, zamek Książ, Wałbrzych; wystawa zbiorowa.

Pokazano trzy prace Sadleya.

...12.2000–...01.2001: „Malarze i obrazy z kręgu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych”, Teatr Wielki w Warszawie; wystawa zbiorowa.

7–22.12.2000: „Studenci pracowni prof. Wojciecha Sadleya”, Galeria Prezydenta m. st. Warszawy, Warszawa (Pałac Branickich, ul. Miodowa 6/8); wspólna wystawa Wojciecha Sadleya oraz studentów i absolwentów jego pracowni z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i poznańskiej Wyższej Szkoły Sztuki Stosowanej.

Uczestnicy: Jacek Barszcz, Joanna Butlewska-Cofta, Anna Janiak, Agnieszka Krzysiak, Katarzyna Kubrakiewicz, Wojciech Sadley, Iwona Wojewoda. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Całun*, jedwab.

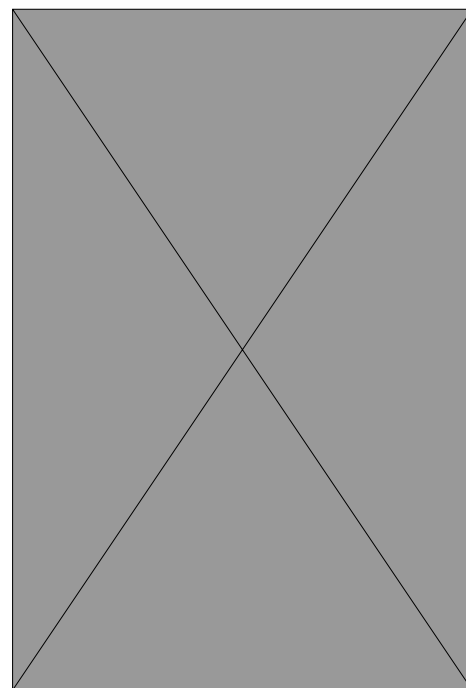
...01–...2001: „Wszystko jest tkaniną” (wystawa profesorów ASP w Polsce), Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa zbiorowa.

2001: „Całuny i Wizerunki. Wojciech Sadley – malarstwo”, 16.02–18.03.2001: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice; 7.06–...2001: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn; wystawa indywidualna.

W katalogu znalazły się teksty Danuty Wróblewskiej i Joanny Ingot (wcześniej dołączony już do katalogu wystaw w 1999 r. w Gorzowie Wielkopolskim i Bydgoszczy), a także rozmowa Wiesławy Wierchowskiej z Sadleyem²⁸². Jako motto w katalogu zamieszczony został fragment z Księgi Izajasza:

Zedrze On na tej Górze zasłonę,
zapuszczoną na twarz wszystkich ludów,
i całun, który okrywał wszystkie narody;
raz na zawsze zniszczy śmierć.
Iz. 25,7–8a

Między ilustracjami zacytowane zostały trzy wiersze ks. Janusza S. Pasierba ze zbiorów *Ten i tamten brzeg* (1993) i *Czarna skrzynka* (1985): *Val d’Orcia*, *Droga krzyżowa* i *Gdyby*.



107. Wernisaż w Galerii Prezydenta m.st. Warszawy, 2000

²⁸² W niniejszej publikacji teksty te cytuję w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

2001: „Papierowa sfera – Kraków 2001”, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków; wystawa zbiorowa.

13.03–7.04.2001: „Twarz”, galeria Krypta u Pijarów, Kraków (ul. Pijarska 2); wystawa zbiorowa.

Uczestnicy: Magdalena Abakanowicz, Bogdan Achimescu, Grzegorz Bednarski, Stanisław Cukier, Jacek Gaj, Igor Mitoraj, Eugeniusz Mucha, Adam Myjak, Artur Nacht-Samborski, Jerzy Nowosielski, Andrzej Okińczyc, Jerzy Panek, Irena Popiołek, Stanisław Rodziński, Teresa Rudowicz, Wojciech Sadley, Leszek Sobocki, Jacek Sroka, Jacek Waltoś.

14.03–15.05.2001: „Pracownia prof. Wojciecha Sadleya”, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski; wspólna wystawa Wojciecha Sadleya oraz uczniów i absolwentów prowadzonych przez niego pracowni na uczelniach w Warszawie, Poznaniu, Toruniu i Olsztynie.

Uczestnicy: Jacek Barszcz, Alina Bloch, Joanna Butlewska-Cofta, Joanna Dąbkiewicz, Dorota Grynczel, Anna Janiak, Dorota Jajko-Sankowska, Janusz Kotlewski, Bożena Kuzio, Anna Lachowicz, Barbara Łuczakowiak, Wojciech Sadley, Joanna Wolf, Dariusz Zieniewicz, Mariola Żylińska-Jestadt. Na wystawie pokazano *Całuny* Wojciecha Sadleya.

W tekście o wystawie, zamieszczonym w „Gazecie Lubuskiej”, zawarte zostały m.in. wypowiedzi absolwentów pracowni prof. Sadleya: Joanny Butlewskiej-Cofty (która była także komisarzem tej wystawy) i Jacka Barszcza:

Wszystkich nas łączy pewna wrażliwość, sposób myślenia o życiu – mówi Jacek Barszcz, absolwent Wyższej Szkoły Sztuki Stosowanej w Poznaniu. – Ale każdy z nas posługuje się własnym językiem malarskim. Bowiem profesor bardzo pielęgnował w nas indywidualność, nigdy nad nami nie domi- nował, niczego nie narzucał. Potrafił z każdego wydobyć to, co najlepsze.

– Profesor z wielkim szacunkiem i delikatnością podchodzi do każdego człowieka, nawet gdy kryty-kuje czyjąś pracę – zapewnia Joanna Butlewska-Cofta. – Zawsze też stawia pozytywne oceny. Ale jest również konsekwentny i wymagający. Nie wszyscy wytrzymują tempo pracy. I jeśli sobie nie radzą, to sami odchodzą z pracowni.

[...] Pomysł na wystawę zrodził się dwa lata temu, podczas indywidualnej prezentacji Wojciecha Sadleya w Gorzowie. – Profesor opowiadał wtedy o swoich absolwentach, ich twórczości i pomyślałem, że warto zrobić wspólną wystawę – wspomina Jerzy Gąsior, szef gorzowskiego BWA²⁸³.

W tekście znalazła się także wypowiedź Wojciecha Sadleya: „Moi uczniowie to moi przy- jaciele i cieszę się, że mam takich przyjaciół – mówił dziennikarzom. – Z wielką satysfakcją patrzę na ich prace”²⁸⁴.

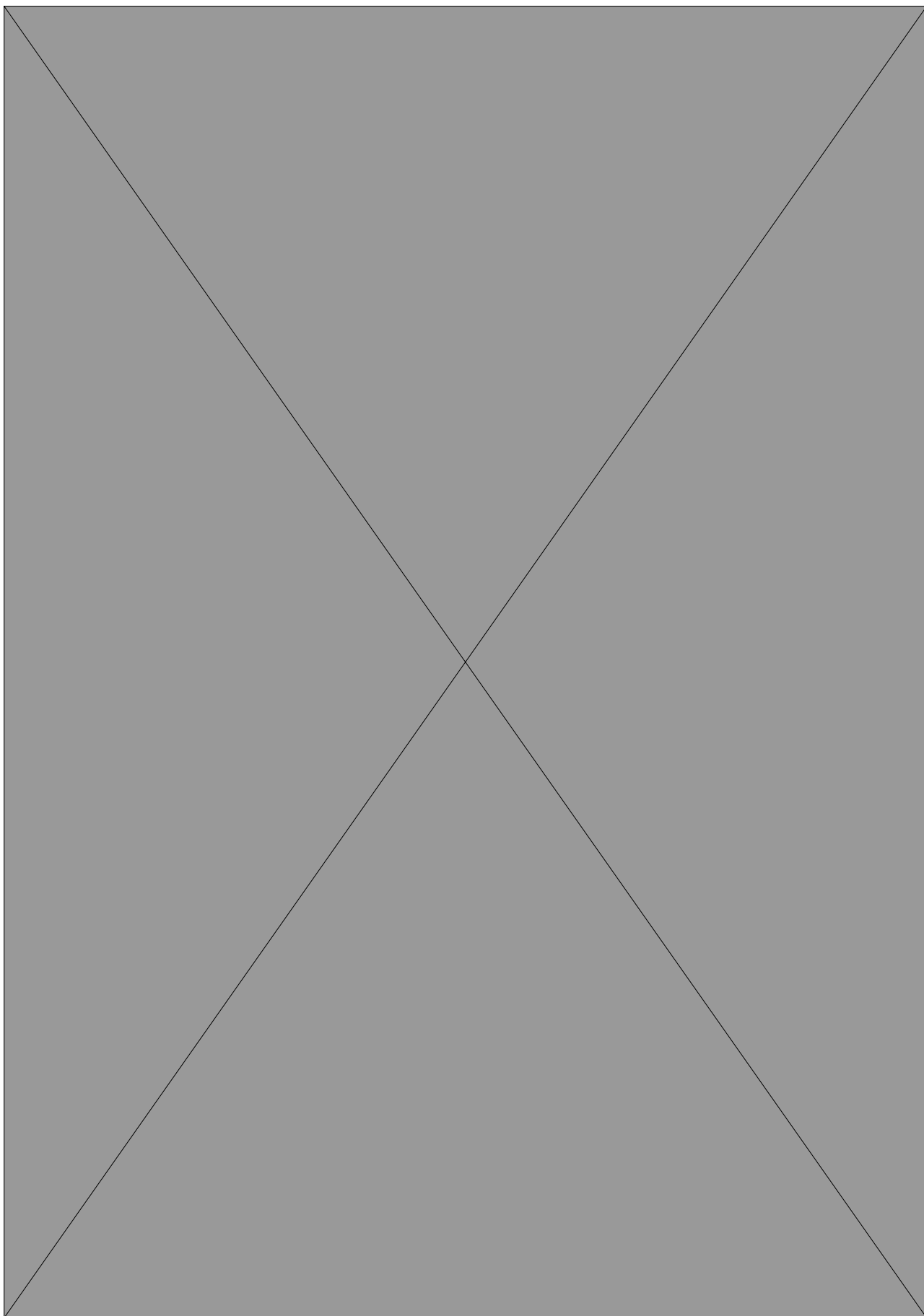
...04–...2001: wystawa na 100-lecie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, galeria 3A, Agencja Artystyczna ASP, Warszawa; wystawa zbiorowa.

5–25.05.2001: „Pracownia prof. Wojciecha Sadleya”, Puławska Galeria Sztuki, Puławy (ul. Wojska Polskiego 4); wspólna wystawa Wojciecha Sadleya oraz absolwentów jego pracowni.

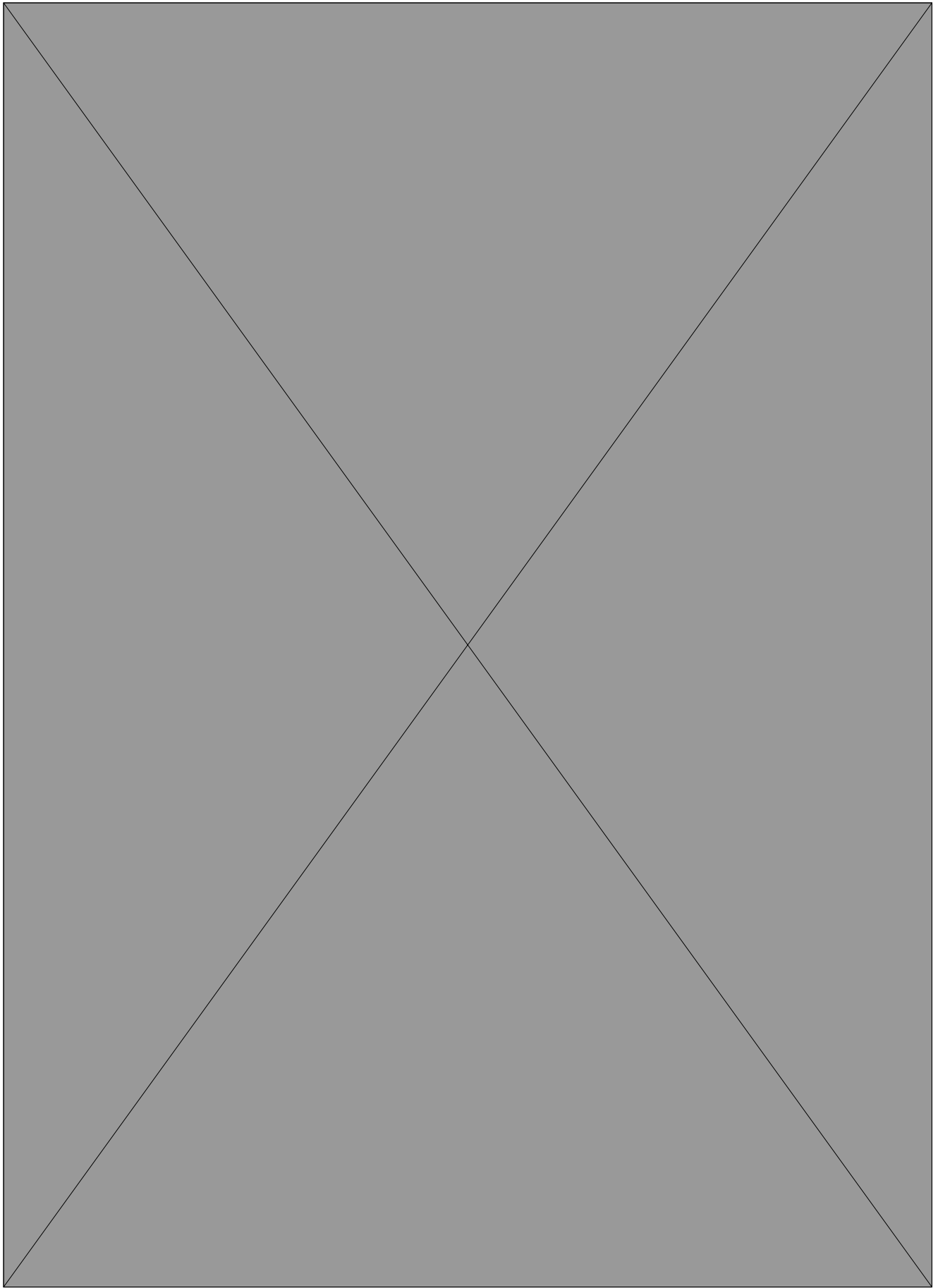
Uczestnicy: Jacek Barszcz, Alina Bloch, Joanna Butlewska-Cofta, Joanna Dąbkiewicz, Dorota Grynczel, Anna Janiak, Dorota Jajko-Sankowska, Janusz Kotlewski, Bożena Kuzio,

²⁸³ (hc), *Stawiał dobre oceny. Wystawa 14 artystów w Gorzowie*, „Gazeta Lubuska” (Zielona Góra) 2001, nr 66 (z 19.03), s. 10.

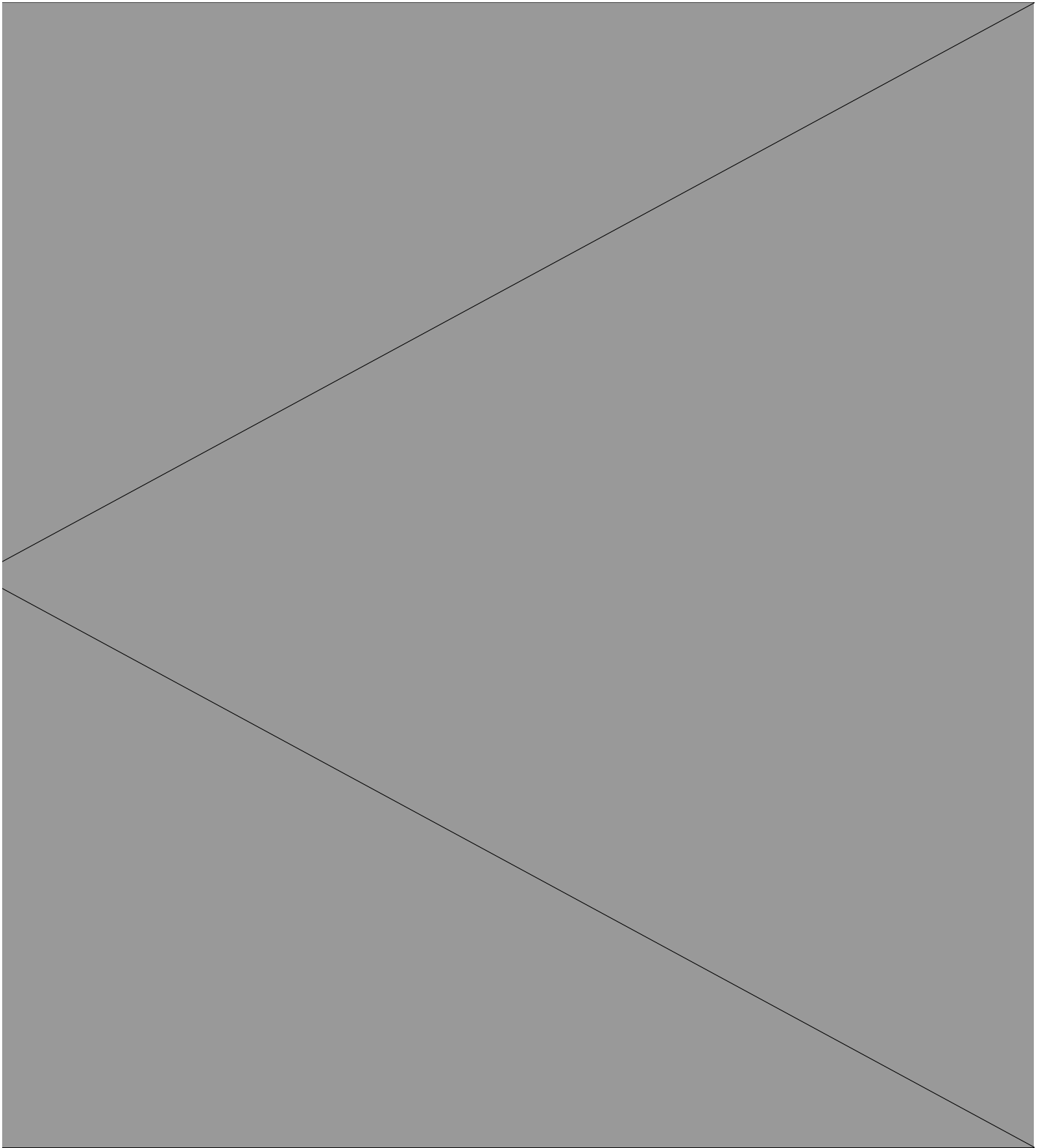
²⁸⁴ *Ibidem*.



108. Autorski szkic kolejności prac do jednej z przygotowywanych ekspozycji, lata 80.



109. Kalendarium autorskie, lata 90.



110.

Anna Lachowicz, Barbara Łuczkowiak, Wojciech Sadley, Joanna Wolf, Dariusz Zieniewicz, Mariola Żylińska-Jestadt.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Ichtiós*, 2000, jedwab malowany, 245 × 335 cm.

28.05–31.10.2001: X Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282).

2001–2002: „Polska sztuka współczesna ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu”, lato 2001: Muzeum Okręgowe, Toruń; lato 2002: Gorzów Wielkopolski.

6–29.07.2001: IV Biennale Małych Form Malarskich, galeria Wozownia, Toruń (ul. Rabska 20).

Pokazano trzy prace Sadleya: *Calun*, technika własna; *Calun*, technika własna; *Calun*, technika własna.

9.08–16.09.2001: „Polska tkanina współczesna”, Casa Andrade Muricy, Curitiba (Alameda Dr. Muricy 915), Brazylia; wystawa osiemnastu twórców polskiej tkaniny współczesnej (m.in. członków grupy Ixion).

Pokazano pięć prac Sadleya.

Wśród materiałów z archiwum Jolanty Owidzkiej znajduje się faks rękopisu tej wybitnej artystki, opatrzony tytułem „«Polska tkanina współczesna» – wystawa w Casa Andrade Muricy w Curitiba [...]” i datą 2 maja 2001 r. Jest to ciekawy szkic o historii polskiej tkaniny, zamknięty refleksją na temat oddziaływań polskich artystów (w tym także Wojciecha Sadleya) na twórców tkaniny w innych krajach na całym świecie. Owidzka pisała we wspomnianym szkicu:

Tkanina współczesna, czy jak w ostatnich latach przyjęło się mówić „sztuka włókna”, jest tą dziedziną sztuki polskiej, która dobitnie reprezentuje związek tradycji z najbardziej nowoczesnymi tendencjami dnia dzisiejszego.

„Polska Szkoła Tkacka” to termin, który narodził się w latach 60., kiedy na międzynarodowych Biennale de la Tapisserie w Lozannie artyści reprezentujący nasz kraj wprowadzili nowe metody myślenia i eksperymentu w wykonanych przez siebie dziełach. Najistotniejszym „novum” było własnoręczne zaangażowanie autora w wykonywanie tkaniny w przeciwieństwie do przyjętego dotychczas kopiowania przez rzemieślnika projektu artysty malarza. W ten sposób proces twórczy rozwijał inwencję artysty, prowokował do wynalazków technicznych, sięgania po nowe surowce, dając nieoczekiwane efekty prowadzące do coraz to nowych rozwiązań formy, reliefu, koloru.

To odejście od klasycznego gobelinu dało początek światowemu rozwojowi eksperymentu i powstania wielu dziedzin sztuki, które po opuszczeniu tradycyjnego krosna tkackiego, odejściu od ściany w przestrzeń sal wystawowych łączył już tylko surowiec – czyli włókno. Stąd nazwa „Sztuka Włókna” – łączy ona dzieła o różnych założeniach i konstrukcji. Pamiętajmy jednak o przeznaczeniu tych dzieł. Są one przeznaczone do architektury, do wnętrz mieszkalnych i użyteczności publicznej – wnosząc w nie poezję przekazu, grę ze światłem, kształtem przestrzeni, tworzą atmosferę – potrafią sprawić, że odczuwamy komfort psychiczny przebywania w ich otoczeniu.

W historii rozwoju tkaniny polskiej mamy daleko sięgające korzenie bogatej tradycji tkaniny w mieszkaniu, ubiorze, zarówno w dworach szlacheckich, pałacach magnackich, jak i w sztuce ludowej. Położenie na skrzyżowaniu dróg kultury Dalekiego i Bliskiego Wschodu oraz zachodniej Europy jest powodem, że możemy napotkać na techniki, nazwy, motywy wielu odległych krajów. Wszystkie te elementy wrosły już jednak w historię naszej kultury, na przestrzeni wieków przetworzone wyobraźnią polskiego rzemieślnika i artysty. Przesiały polskim kształtem roślinności, pejzażu i światła.

Mamy w zbiorach naszych muzeów kolekcje XVIII- i XIX-wiecznych tak zwanych pasów słuckich, stanowiących część stroju szlachty polskiej zamiłowanej w ozdobnym przepychu sztuki Wschodu. Mamy też bezcenny zbiór XVII-wiecznych arrasów flamandzkich zdobiących Zamek Królewski na Wawelu w Krakowie. Świadczy to o zamiłowaniu naszych władców i społeczeństwa polskiego do sztuki tkackiej w odległej przeszłości. Przebogate są tradycje różnych technik sztuki ludowej, do której

chętnie sięgali twórcy stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana założonego w 1901 roku, mającego na celu odnowę polskiego rzemiosła, skupiającego wybitnych twórców i entuzjastów tej działalności. Podobnie jak w Anglii John Ruskin i William Morris – twórcy nurtu Art and Craft pragnący przywrócenia rangi pracy ręcznej, intelektualisci polscy działali analogicznie, mieli też dodatkowy motyw patriotyczny – kultywowania polskich tradycji w dobie politycznej niewoli państwa polskiego, nieistniejącego wówczas na mapie Europy.

Podobnie jak nostalgia wielkiego naszego muzyka Fryderyka Szopena kazała mu sięgać po motywy ludowych mazurków i kujawiaków, artyści polscy Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie działającego w latach 1913–26 starali się podtrzymać polski charakter projektowanych tkanin, sięgając do motywów i technik sztuki ludowej.

Rozwój sztuki tkackiej na uczelniach i w wytwórniach niepodległej Polski po pierwszej wojnie światowej dawał znakomite rezultaty w kraju i na arenie międzynarodowej. Na wystawie światowej w Paryżu przyznany został złoty medal profesorowi Mieczysławowi Szymańskiemu za eksponowane w Pawilonie Polskim dwie wspaniałe makaty wykonane z artystką Marią Bujakową na temat zwycięstwa pod Wiedniem. Było to zwycięstwo Jana III Sobieskiego, króla Polski, który ze swoim wojskiem zatrzymał w r. 1683 inwazję armii tureckiej na Europę. Walory artystyczne owych makat stawiają je w rzędzie skarbów sztuki polskiej tego okresu.

Prof. Mieczysław Szymański prowadził po II wojnie światowej pracownię kobierca i gobelinu w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracownię tkaniny tejże uczelni prowadziła wielka entuzjastka tkactwa ludowego prof. Eleonora Plutyńska, żakardu prof. Hanna [właśc. Anna – JB] Śledziewska. W krakowskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych tkaninę prowadził prof. Stefan Gałkowski, słynny z figuralnych gobelinów dekoracyjnych. W Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku domeną tkaniny zajęła się prof. Józefa Wnukowa, która wprowadziła technikę filmdruku o wielkich raportach, nawiązując do ściennych koltryn okresu renesansu. Prof. W. Kintopf mistrzostwo tkactwa żakardowego rozwijał u adeptów Akademii w Poznaniu, a łódzka Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych uczyła współpracy z przemysłem. Fakt, że studia tkaniny należały do programu uczelni i akademii sztuk pięknych, zapewniał rangę sztuki tej pięknej dziedzinie traktowanej kiedyś jako rzemiosło, a nie „medium sztuki”. W Warszawie ważnym ośrodkiem rozwoju sztuki tkackiej była też Pracownia Doświadczalna Związku Polskich Artystów Plastyków, założona przez artystę wielkiego talentu i skromności p. Marię Łaskiewiczową. Na południu Polski, w Zakopanem, szkoła dla dziewcząt, założona przez wielką polską aktorkę Helenę Modrzejewską, kształci do dziś młodzież w umiejętnościach technik i umiłowaniu sztuki włókna według programu opracowanego przez artystki Marię Bujakową i Krystynę Szczepanowską.

Wszyscy wymienieni twórcy i pedagodzy przyczynili się do powstania „Polskiej Szkoły Tkaniny” przez wpływ na pokolenie artystów, którzy wspólnie z nimi rozpoczęli eksponowanie swoich prac na wystawach krajowych i międzynarodowych. Już w latach 60. i 70. sukcesy artystów polskich utwierdziły ich przodującą pozycję w dziedzinie sztuki włókna. Wielka, światowa kariera Magdaleny Abakanowicz zajmującej się obecnie rzeźbą rozpoczęła się od wystaw Biennale de la Tapisserie w Lozannie i złotego medalu za tkaniny eksponowane na VIII Biennale Sztuki w São Paulo (1965 r.).

Związki artystów brazylijskich z polską tkaniną, po stażach w Warszawie w latach 70. i 80., zaowocowały pięknym rozwojem sztuki Zorawii Bettiol z Porto Alegre i Carli Obino z Rio de Janeiro. Na ostatnim Triennale w Łodzi Brazylię reprezentowała Shirley Paes Leme kompozycją *The Way Life Is*. Pewien romantyzm i przewrotność zawarta w przekazie jej pracy przypomina mi, że Shirley studiowała między innymi w Tucson (Arizona), gdzie pracownię tkaniny prowadzi prof. Gayle Wimmer – dyplomantka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u prof. Wojciecha Sadleya...

Ulubionym powiedzeniem prof. Eleonory Plutyńskiej było: „Najważniejsze są dalsze ciągi – bo taki jest porządek rzeczy”.

Te „dalsze ciągi” rozwoju światowej sztuki tkackiej stanowią konfrontacje międzynarodowe w Łodzi, Budapeszcie, Kioto i wielu innych miastach Europy i obu Ameryk. Sztuka włókna wiąże niemi przyjaźni artystów i narody – mam nadzieję, że nasza wystawa przyczyni się do zacieśnienia więzów pomiędzy Polską i Brazylią.

25.09–18.10.2001: „Materie – włókna. Polska – Izrael”, Galeria DAP, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a); wystawa zbiorowa dwunastu artystów polskich i dwunastu izraelskich.

Kuratorzy wystawy: Sara Ben Israel z Izraela i prof. Stanisław Trzeszczkowski. Pokazano kolaże *Całuny* Sadleya.

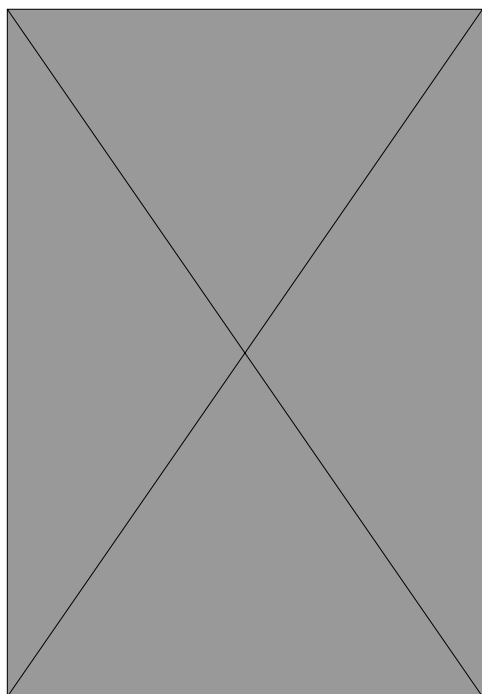
12.01–10.03.2002: „Pracownia prof. Wojciecha Sadleya”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, zamek Książ, Wałbrzych (ul. Piastów Śląskich 1); wspólna wystawa Wojciecha Sadleya oraz absolwentów jego pracowni.

Uczestnicy: Jacek Barszcz, Alina Bloch, Joanna Butlewska-Cofta, Joanna Dąbkiewicz, Dorota Grynczel, Anna Janiak, Dorota Jajko-Sankowska, Janusz Kotlewski, Bożena Kuzio, Anna Lachowicz, Barbara Łuczковиak, Wojciech Sadley, Joanna Wolf, Dariusz Zieniewicz, Mariola Żylińska-Jestadt.

23.03–...05.2002: X Biennale Sztuki Sakralnej, Miejski Ośrodek Sztuki, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski; Galeria Sztuki Współczesnej, Kołobrzeg.

W marcu i kwietniu wystawa była eksponowana w Gorzowie Wielkopolskim, w maju gościła w Kołobrzegu. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Całun*, technika własna, papier.

9.04–...2002: „Całuny i Wizerunki”, galeria Aula, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa indywidualna.



111. Rysunek Wojciecha Sadleya, ok. 2002

Wystawa w Auli warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych była zarazem pożegnaniem z uczelnią, na której Sadley pracował od 1968 r. Po zakończeniu roku akademickiego 2001/2002 Wojciech Sadley przeszedł na emeryturę, nie zrywając jednak kontaktu z uczelnią.

W katalogu wystawy znalazły się m.in. cytowane już wcześniej (w katalogu retrospektywnych wystaw artysty w 1995 r.) słowa Sadleya: „Nie przywiązuję wagi do żadnej materii, ona jest dla mnie materią śmiertelną [...]”, oraz fragment tekstu Wiesławy Wierchowskiej, zamieszczonego w 1995 r. w czasopiśmie „Art & Business”.

11–25.06.2002: „Wojciech Sadley. Wizerunki”, galeria Krypta u Pijarów, Kraków (ul. Pijarska 2); wystawa indywidualna.

W katalogu tekst Danuty Wróblewskiej *W całunach*²⁸⁵.

2002: „Miniartextil Como 12 a Rassegna d’Arte Tessile Contemporanea, Lausanne. Ommagio alla Collezione Pierre et Marguerite Magnenat”, Como, Włochy.

2002: „Small Works in Fiber”, LongHouse Reserve, East Hampton (133 Hands Creek Road), USA.

2002: SOFA (Sculpture Objects Functional Art and Design) 2002, Chicago (Festival Hall, Navy Pier), USA.

2002: MDS/G, Tokio, Japonia.

2002: „Polska tkanina artystyczna”, Galeria Sztuki Współczesnej, Sarajewo, Bośnia i Hercegowina; wystawa zbiorowa.

2002: „Polska tkanina artystyczna”, Budapeszt, Węgry; wystawa zbiorowa.

15.09–...2002: „30-lecie galerii Zapiecek”, galeria Zapiecek, Warszawa; wystawa zbiorowa.

12–19.11.2002: „Pokaz profesorów Schola Posnaniensis”, Galeria Miejska Arsenal, Poznań (Stary Rynek 3); wystawa prac profesorów Wyższej Szkoły Sztuki Stosowanej Schola Posnaniensis, prywatnej uczelni założonej w Poznaniu przez Urszulę Plewkę-Schmidt.

Uczestnicy: Andrzej Banachowicz, Andrzej M. Łubowski, Urszula Plewka-Schmidt, Wojciech Sadley.

13.11–...2002: „Wojciech Sadley. Tkanina, rysunek”, Galeria Prezydenta m.st. Warszawy, Warszawa (Pałac Branickich, ul. Miodowa 6/8); wystawa indywidualna.

Na zaproszeniu i na okładce katalogu zamieszczono wielobarwną reprodukcję jedwabiu *Catun*, 2002. Tekst o rysunkach Wojciecha Sadleya napisał Jacek Barszcz²⁸⁶.

20.01–6.02.2003: „Całuny i Tatuże”, galeria Zapiecek, Warszawa; wystawa indywidualna.

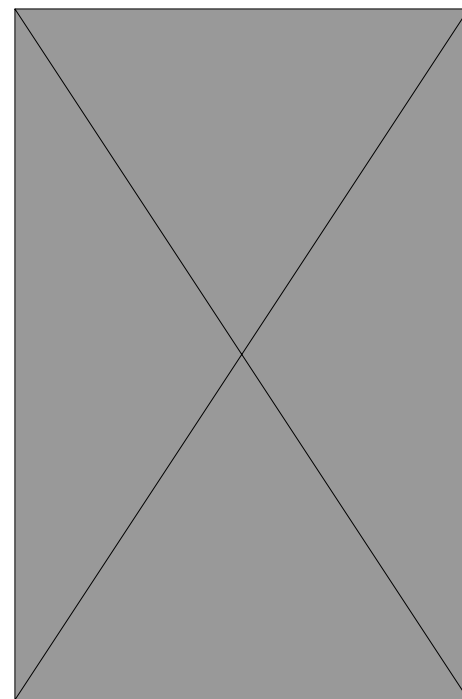
6.03–13.04.2003: IX Biennale Sztuki „Wobec wartości”: „Sol Invictus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice; wystawa zbiorowa, zorganizowana we współpracy z Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach.

Uczestnicy: Stefan Gierowski, Kōji Kamoji, Jan Lebenstein, Alfons Mazurkiewicz, Jarosław Modzelewski, Jerzy Nowosielski, Stanisław Rodziński, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Marek Sobczyk, Andrzej Szewczyk, Leon Tarasewicz, Jacek Waltoś.

W katalogu wystawy zamieszczony został tekst Danuty Wróblewskiej *Sadley, jedwab i papier*²⁸⁷.

7.04–8.05.2003: „Wielki Tydzień. Męka, Śmierć i Zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa w sztuce polskiej XIX i XX wieku”, Muzeum Literatury, Warszawa.

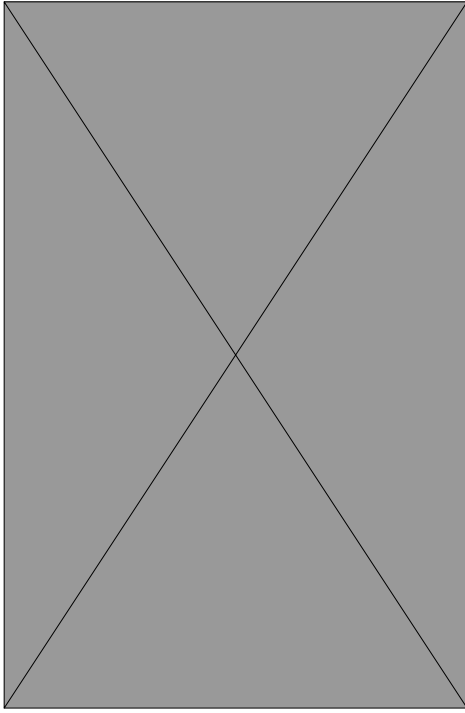
Kuratorem i autorem scenariusza wystawy był Łukasz Kossowski. Honorowy patronat objęli prymas Polski Józef Glemp i prezydent Warszawy Lech Kaczyński.



112. Wojciech Sadley w trakcie wernisażu, 2002

²⁸⁶ W niniejszej publikacji tekst ten cytuję w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.

²⁸⁷ W niniejszej publikacji tekst ten cytuję w części *Œuvre Wojciecha Sadleya*.



113. Wojciech Sadley w trakcie wernisażu,
2002

7.06–...07.2003: „Wojciech Sadley – Wizerunki”, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, Lublin (Rynek 8); wystawa indywidualna.

W radzie artystycznej Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL zasiadali w tym czasie Leszek Mądzik, Stefan Sawicki, Jacek Woźniakowski i inni. W galerii organizowano wystawy m.in.: Magdaleny Abakanowicz, Tadeusza Brzozowskiego, Józefa Czapkiego, Władysława Hasiora, Tadeusza Kantora, Ewy Kuryluk, Jana Lebensteina, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Stanisława Rodzińskiego i innych znakomitych artystów. W rozkładanej czarno-białej ulotce-katalogu wystawy Sadleya znalazło się zdjęcie portretowe artysty i pięć czarno-białych reprodukcji *Wizerunków*. Przedrukowany został wcześniejszy tekst Jerzego Nowosielskiego o Sadleyu oraz tekst Danuty Wróblewskiej *Sadley, jedwab i papiery*, także już znany, zamieszczony wcześniej w katalogu wystawy „Sol Invictus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej”. W katalogu wystawy lubelskiej wydrukowany został jednak z błędnym podpisem jako tekst Wiesławy Wierchowskiej.

20.06–16.11.2003: „Art textile contemporain. Collection de la Fondation Mary Toms – Pierre Pauli. Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne (1962–1995)”, Musée Jean Lurçat et la Tapisserie Contemporaine, Angers (Boulevard Arago 4), Francja.

Kolejna wystawa kolekcji Fundacji Mary Toms – Pierre Pauli.

2003: międzynarodowy plener-symposium, Lubniewice.

...12.2003–...02.2004: „Tendencje. Szkło, tkanina, ceramika”, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno; wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

3.04–3.05.2004: XI Biennale Sztuki Sakralnej, Miejski Ośrodek Sztuki, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Całun*, technika własna.

19.04–21.05.2004: „Jedwab” (malarstwo na jedwabiu), galeria Studio, Warszawa.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

2004: Sztuka Włókna 2004 – Europejski Ślad: ...05–20.06: Galeria ZPAP, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a); 5.08–5.09: Galeria Sztuki Współczesnej, Olsztyn; wystawa tkaniny artystycznej organizowana we współpracy z łódzkim Centralnym Muzeum Włókiennictwa.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Całun*, 2001, technika własna, skóra, 350 × 400 cm.

1–31.07.2004: „Wizerunki i Całuny”, Galeria Osobna, Warszawa (ul. Mickiewicza 20); wystawa indywidualna.

Na wystawie pokazano szesnaście prac: *Całun*, technika własna, 20 × 40 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 40 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 30 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 30 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 30 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 30 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 30 cm; *Całun*, technika własna, 20 × 30 cm; *Wizerunek*, 1990, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, technika własna, 70 × 50 cm. W folderze wystawy zamieszczono tekst Jacka Barszcza²⁸⁸.

17.09–24.10.2004: „Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004”, galeria Zachęta, Warszawa (pl. Małachowskiego 3).

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Barbarossa*, 1967, gobelin, technika własna, 300 × 200 cm.

11.11.2004–31.01.2005: „Sztuka na jedwabiu”, galeria Ars Longa, Milanówek (ul. Kościelna 5a).

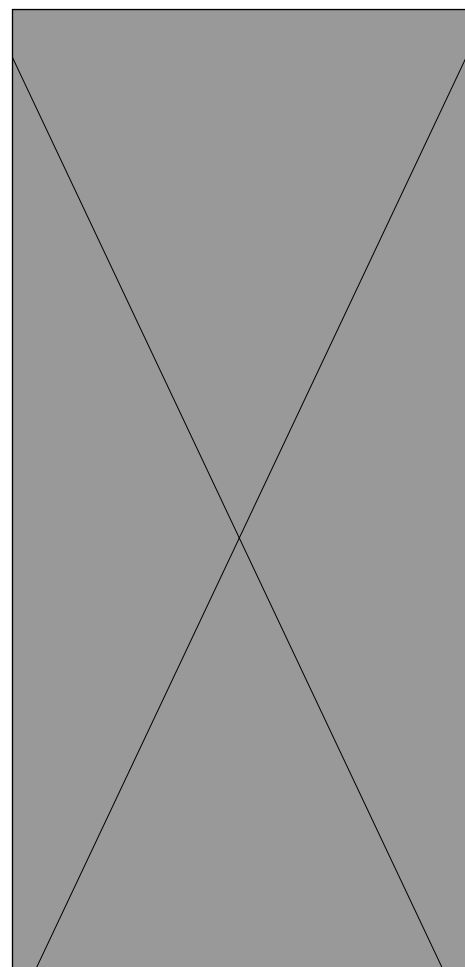
Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

W katalogu zamieszczone zostały fotografie artystów, notki biograficzne, po jednej reprodukcji pracy każdego z artystów (wielobarwna reprodukcja jedwabiu Sadleya *Apokalipsa*, 1998, 250 × 368 cm) oraz teksty Grażyny Śniadewicz, Danuty Wróblewskiej, Beaty Witaczek-Nehring, Stanisława Trzeszczkowskiego, Szymona Laski i Andrzeja Pettyna. Grażyna Śniadewicz pisała w tekście *Ars longa, vita brevis*:

Wystawą „Sztuka na jedwabiu” chcemy wspólnie uczcić podwójny jubileusz, a mianowicie 80-lecie powstania jedwabnictwa w Milanówku, a także 100-lecie Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, której absolwenci są twórcami prezentującymi swoje prace [...]. Tych pięciu artystów malujących na jedwabiu, odnoszących wielkie sukcesy na licznych wystawach w kraju i za granicą, rozślawia chlubne tradycje jedwabnicze Milanówka – również nasze miasto – za co w imieniu władz samorządowych i lokalnej społeczności serdecznie Im dziękujemy²⁸⁹.

W tekście Danuty Wróblewskiej *Jedwab i pędzel. Pięć odmian opisu świata* można było przeczytać:

Nie ma nic bardziej poruszającego jak gra koloru skojarzona ze światłem, lekkością materii, ruchem. Nowością jest spektakl formy zagarniającej nas ze wszystkich stron – jej ogrom i jednocześnie zwiewność. Nowością jest różnorodne sprzężenie tej formy z przestrzenią. Nowością wreszcie jest intensywność jej obecności i języka. To malarstwo na jedwabiu, polska propozycja artystyczna. Przyzwyczajiliśmy się do jedwabnej garderoby, chust, szali i szalików. Wspominamy z szacunkiem dalekowschodnie malowa-



114.

²⁸⁸ Tekst zamieszczony w folderze wystawy został włączony jako część rozdziału *Ceuvre Wojciecha Sadleya* w niniejszej monografii artysty.

²⁸⁹ Grażyna Śniadewicz, *Ars longa, vita brevis*, w: katalog wystawy „Sztuka na jedwabiu”, Milanówek 2004, s. 3.

nie tuszem na jedwabnym podłożu. Jednak nigdy nie były to praktyki ważne dla sztuki współczesnej w tej części świata. Wydaje się, że nowe doświadczenia poczynione przez kilkoro polskich artystów wprowadzą świeży powiew zarówno w dziedzinę malarstwa rozumianego jako „sztuka wysoka”, jak i pokrewnej mu twórczości dekoracyjnej.

Polska tradycja w sztukach pięknych pierwszą rolę oddawała malarstwu. Galerie narodowe były zawsze przede wszystkim galeriami obrazów. [...] I choć w wyższych uczelniach malarstwo jest w dalszym ciągu siłą przywódczą, to tkanina jest w stanie z nim rywalizować. Świadomość jej obecności jest wyzwaniem dla malarzy. Malarstwo natomiast polską tkaninę odżywia. Ta wymiennosc jest wzbogacająca. Wpływy jednej dyscypliny na drugą były widoczne w różny sposób. Jednak dzieckiem bezpośrednio poczętym z tego zbliżenia stało się właśnie malarstwo na jedwabiu. Odrodzone z wcześniejszych dokonań i zasilone zarówno Wschodem i Zachodem (jak to się w Polsce już wielokrotnie zdarzało), zbiera ono dzisiaj doświadczenia najwyższe, łącząc w nich czystą radość tworzenia z własnym opisem świata i kontemplacyjną koncentracją.

W procedurze malowania na jedwabiu, nowości ostatnich lat, spotkało się pięciu warszawskich twórców, wychowanków tej samej Akademii Sztuk Pięknych i spadkobierców tej samej tradycji – przekraczania granic warsztatowych, łączenia dawnego z nowym. To artyści z doświadczeniem i wieloletnią praktyką, zbliżeni wiekiem i skłonnością do poszukiwań, fantazji i poeci materii. Są nimi malarze – Wojciech Sadley, Grzegorz Pabel i Jacek Dyrzyński, oraz projektanci i tkacze warsztatowi – Krystyna Arska-Perepiłyś i Stanisław Trzeszczkowski. [...] Związało ich grupę zainteresowanie dla tej dziedziny malarskiej, pewne doświadczenie niektórych z nich, jak również wspólna im wszystkim potrzeba odmiany własnego warsztatu. Terenem ich doświadczeń stała się malarnia Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku pod Warszawą, gdzie dwukrotnie – za pomocą subsydiów Ministerstwa Kultury i Sztuki, a następnie poprzez samofinansowanie, udało się im zorganizować sobie pracę. Plonem tych warsztatów, poprowadzonych jak gdyby na uboczu normalnego życia zawodowego każdego z artystów, stała się ogromna ilość dzieł, które zasiłyły pierwsze specjalnie im poświęcone wystawy. Zarówno w kraju, jak i poza Polską prezentacje te spotkały się z najwyższym zainteresowaniem. Na Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi, wystawie ściągającej najcenniejsze przykłady sztuki włókna z całego świata, gigantyczne w rozmiarach malowidło na jedwabiu autorstwa Wojciecha Sadleya otrzymało srebrny medal. [...] Sadley jest artystą uprawiającym bardzo dużo technik warsztatowych i sięgającym po różne materiały. Dla niego ważne są: światło, przestrzeń i kolor, osadzone przede wszystkim na glebie malarstwa. Rozedrgane barwami wielkie płaty jedwabiu, [...] przetworzone fragmenty natury lub sprowadzone do surowej kompozycji czystych form, stają się malarskim psalmem lub trenem. Ogrom ich prac i ich rozmach oszałamiają widza postawionego pośrodku prawdziwego żywiołu sztuki²⁹⁰.

Wróblewska zawarła w swoim tekście także uwagi o specyfice warunków powstawania malarstwa na jedwabiu:

Jedwab jest malowany w bardzo specjalny sposób [...]. Pracę zaczyna się i kończy własnoręcznym wyszorowaniem stołów. Potem się na nich ciasno upina płat materiału – obrazu. Materią bywa żorżeta, płótno lub krep jedwabna, każda inna w grubości, splocie i konsystencji. [...] Rzadka, lejąca się jak mleko farba, jak w „drippingu”, skłania do szybkich ruchów ręki i decyzji bliskich improwizacji artystycznej. Narzędziami w tym przyspieszonym balecie gestów są pędzle, gruszki, pisaki gąbkowe pojedyncze i wieloramienne. Rozprowadza się nimi barwnik czysty, co daje efekt laserunkowy, i barwnik z zagęszczalnikiem, co przypomina rezultaty malarstwa olejnego. Proces malowania odbywa się zawsze na mokrym podłożu²⁹¹ – obraz jest wtedy znacznie ciemniejszy niż ten ostateczny, po upraniu i wyschnięciu jedwabiu. Po koniecznym zabiegu parowania materii, w czasie którego farba przenika jedwab na wskroś, a obraz staje się dwustronny, i po uprasowaniu kolory kompozycji nabierają specjalnego, delikatnego połysku. Całość uzyskuje lekkość i poświatę. [...] Wydaje się, że może on [plon doświadczeń technicznych i artystycznych zebrany w ostatnim czasie przez pięcioro polskich artystów]

²⁹⁰ Danuta Wróblewska, *Jedwab i pędzel. Pięć odmian opisu świata*, w: katalog wystawy „Sztuka na jedwabiu”, Milanówek 2004, s. 4–5.

²⁹¹ Sformułowanie nieprecyzyjne. Maluje się na suchym podłożu jedwabnym, na które nanoszona jest płynna farba. W czasie jej nakładania na jedwab plamy koloru są ciemniejsze niż po wyschnięciu. Sformułowanie o malowaniu na mokrym podłożu sugeruje proces przypominający malowanie akwareli na uprzednio zmoczonej papierze. W przypadku malarstwa na jedwabiu maluje się jednak na suchym podłożu.

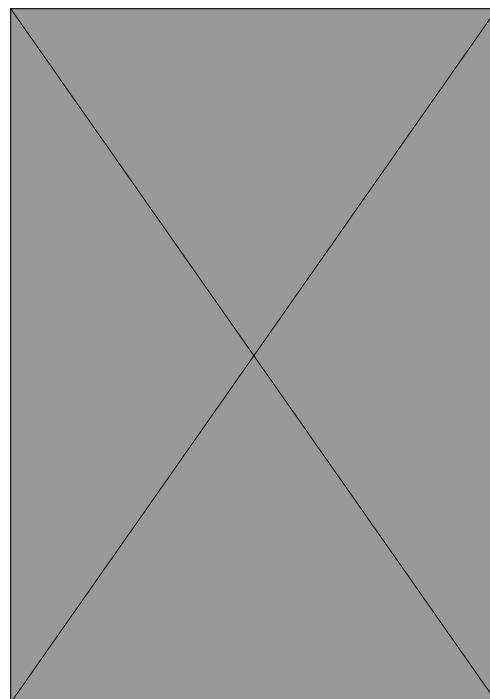
wzbogacić w jednakowym stopniu sztukę czystą, co użytkową, dać tyle samo inspiracji wyobraźni samego artysty, co otworzyć szerzej oczy i serce oglądającym. Plon ten mówi również, jakże optymistycznie, o tym, że przyszłość sztuki jest harmonijnie powiązana z przeszłością, a teraźniejszość powinna się pomiędzy nimi rozpiąć jak pomost. Malarstwo na jedwabiu jest sztuką samodzielną, ale – kiedy bliżej mu się przyjrzymy – prowadzi dalej w czasie i przestrzeni, łącząc różne doświadczenia. Jest twórczym łącznikiem. Mimo tego bogactwa paranteli w jego herbie widać przede wszystkim pędzel i paletę²⁹².

W swym tekście w katalogu wystawy w Milanówku Stanisław Trzeszczkowski pisał:

W latach 50. w malarni milanowskiej prace artystyczne prowadził późniejszy profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wojciech Sadley. W ich wyniku powstały kolekcje ekskluzywnych sukien oraz kostiumy teatralne i baletowe. W początkach swej wielkiej kariery artystycznej w pracach projektowych i eksperymentach artystycznych w milanowskiej malarni i filmdrukarni uczestniczyła Magdalena Abakanowicz. Również Irena Dewitz wykorzystała swoje umiejętności artystyczne w celu wzbogacenia technik malowania i filmdruku w Zakładach Jedwabniczych w Milanówku. Z jedwabiem zetknąłem się w latach 70., kiedy prof. Wanda Telakowska, której byłem asystentem, oddelegowała mnie do Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku, abym poprowadził kurs dla malarek. [...] Kolejne moje kontakty z Milanówkiem oraz rozmowy z wielkim artystą Wojciechem Sadleyem w latach 80. zrodziły pomysł zorganizowania warsztatów plastycznych pod hasłem „Malarstwo na jedwabiu”. Pierwszy plon z tych warsztatów uzyskano w początkach 1992 r. Eksperyment powtarzano przez trzy kolejne lata. [...] zakładowa filmdrukarnia, która również miała szczęście przyciągnąć wybitne talenty artystyczne. Byli wśród nich artyści tej miary, co Maria Jarema i Władysław Strzemiński [...]. Krystyna Szczepanowska, pedagog Zawodowej Szkoły Żeńskiej im. Heleny Modrzejewskiej w Zakopanem, opracowała ze swoimi pracownikami kolekcje projektów na druki [...]. Najbardziej oryginalne w swych pracach dla Milanówka były dwie projektantki: Aleksandra Michalak-Lewińska i Danuta Michno. Obie wiele lat współpracowały z Zakładem zarówno w zakresie nadzoru artystycznego, jak i w procesie projektowania wzorów na potrzeby filmdruku i druku ciągłego. [...] organizując warsztaty artystyczne „Malarstwo na jedwabiu”, zakładaliśmy, że będą one kolejną okazją do tworzenia nowego oblicza milanowskiej malarni. Eksperyment w swej części autorskiej dał bardzo dobre plony. Powstała wspaniała kolekcja monumentalnych obrazów na jedwabiu, a także równie piękne projekty szali i chust, bardzo indywidualnych i charakterystycznych dla każdego z pięciu autorów: Wojciecha Sadleya, Grzegorza Pabla, Jacka Dyrzyńskiego, Krystyny Arskiej-Perepłyś, Stanisława Trzeszczkowskiego²⁹³.

16.03–8.04.2005: „Całuny i Wizerunki”, Galeria Miejskiego Biura Wystaw Artystycznych, Leszno (ul. Leszczyńskich 5); wystawa indywidualna.

Pokazano dwadzieścia siedem prac. W katalogu został przedrukowany tekst Jacka Barszcza, zamieszczony wcześniej w folderze wystawy w Galerii Osobnej w Warszawie w 2004 r., a także osiem kolorowych reprodukcji dzieł: *Wizerunek*, 2004; *Całun*, 1985, 85 × 60 cm; *Całun*, 2000, 21 × 21 cm; *Wizerunek*, 2004, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2004, 70 × 50 cm (inna praca o takim samym tytule i wymiarach co poprzednia); *Całun*, 2001, 250 × 200 cm; *Całun*, 2001, 20 × 21 cm; *Całun*, 2000, 20 × 40 cm.



115. *Wizerunek*, 2004

²⁹² Danuta Wróblewska, *Jedwab i pędzel. Pięć odmian...*, s. 5.

²⁹³ Stanisław Trzeszczkowski, *Artyści i projektanci w Milanówku*, w: katalog wystawy „Sztuka na jedwabiu”, Milanówek 2004, s. 21–22.

21.06–25.09.2005: „Pamięć i uczestnictwo. XXV-lecie NSZZ «Solidarność»”, Pałac Opatów, Gdańsk (ul. Cystersów 18); wystawa zbiorowa z okazji jubileuszu Sierpnia '80 i Solidarności; artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości lat 1980–2005.

Wśród uczestników wystawy m.in.: Maciej Bieniasz, Jerzy Bereś, Jan Dobkowski, Stefan Gierowski, Łukasz Korolkiewicz, Jerzy Kalina, Henryk Musiałowicz, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Leszek Sobocki, Wiesław Szamborski, Jerzy Tchórzewski, Jacek Waltoś.

2006–2007: IV Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” Krosno 2006, 25.08–25.09.2006: Muzeum Rzemiosła, Krosno; ...2006: Galeria BWA, Rzeszów; ...02–...03.2007: Múzeum Ukrajinskej Kultúry vo Svidníku, Svidník, Słowacja; ...04–...05.2007: Šarišská Galéria v Prešove, Prešov, Słowacja; ...11–...12.2007: Göcseji Múzeum, Zalaegerszeg, Węgry.

17.11–10.12.2006: „Zdążyć przed zachodem słońca. 15-lecie galerii «Nad Wisłą»”, galeria Wozownia, Toruń; wystawa zbiorowa.

1–3.12.2006: „Wielka aukcja sztuki artystów z kręgu warszawskiej ASP”, Aula Główna Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa zbiorowa.

12.04–30.05.2007: „Wizerunki i Całuny”, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Wejherowo; wystawa indywidualna.

2007–2008: Sztuka Włókna 2007: 24.04–5.05.2007: Galeria ZPAP, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a); 20.11.2007–3.01.2008: Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282); wystawa zbiorowa – przegląd tkaniny autorskiej czterdziestu artystów środowiska warszawskiego; wystawa towarzysząca XII Międzynarodowemu Triennale Tkaniny, Łódź 2007.

17–31.05.2007: II Międzynarodowy Festiwal Tkaniny Artystycznej „Struktury powiązań”, Pałac Sztuki, Kraków; wystawa zbiorowa, zorganizowana przez ZPAP Kraków.

W „Dzienniku Polskim” ukazał się artykuł informujący o Festiwalu Tkaniny:

Wczoraj otwarto cztery kolejne wystawy Międzynarodowego Festiwalu Tkaniny Artystycznej w Krakowie. Wszystkie prace artystów z kilkunastu krajów świata, przyjęte przez jury kwalifikacyjne lub autorstwa zaproszonych twórców, prezentowane na wystawach indywidualnych i zbiorowych, są dostępne dla publiczności.

Podczas wczorajszego wernisażu dwóch wystaw w Pałacu Sztuki wręczono nagrody II Międzynarodowego Festiwalu. Statuetki otrzymało czworo wybitnych artystów, którzy zaszczylicili krakowski festiwal swoimi dziełami: Magdalena Abakanowicz, Jan Kucz, Jolanta Owidzka i Wojciech Sadley. Medale Festiwalu Tkaniny wręczono autorom wystaw indywidualnych, Ewie Rosiek-Buszek i Wojciechowi Jaskółce. Pięć medali oraz nagrodę prezesa ZG ZPAP jury przyznało uczestnikom [...]. Dwie wystawy w Pałacu Sztuki, górnym i dolnym, to największe z festiwalowych prezentacji. Spotkali się tu polscy artyści sztuki włókna z różnych pokoleń [...]. Polska wielopokoleniowość konfrontuje się pięknie ze światem. W festiwalu uczestniczą artyści od Indii po USA, od Norwegii po Izrael, także nasi bliscy sąsiedzi, twórcy z Austrii, Słowacji, Ukrainy. Międzypokoleniowe i międzynarodowe spotkania, przegląd tendencji i zainteresowań w tkaninie artystycznej w Polsce i za granicą mamy na wszystkich wystawach zbiorowych, z których ostatnią, w galerii ZPAP Pryzmat, otwarto wczoraj wieczorem²⁹⁴.

Tekst został zilustrowany fotografią Piotra Kędzierskiego przedstawiającą Jana Kucza, Jolantę Owidzką i Wojciecha Sadleya ze statuetkami autorstwa Stefana Dousy.

21.05–31.10.2007: XII Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282).

...05–...06.2007: Sztuka Włókna 2007, Galeria DAP, Warszawa; wystawa zbiorowa.

22.06–31.07.2007: „Wizerunki i Całuny”, Muzeum Miejskie, Wałbrzych; wystawa indywidualna.

W „Tygodniku Wałbrzyskim” o wystawie tej pisano:

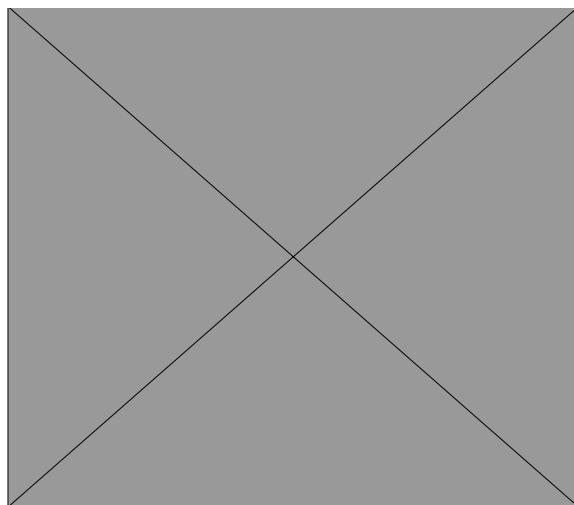
Prezentowane „Wizerunki i Całuny” w Muzeum w Wałbrzychu to dzieła autorstwa Wojciecha Sadleya z Warszawy [...]. Wystawa „Wizerunki i Całuny” przedstawia jego twórczy dorobek z trzech ostatnich lat. Jest dowodem na ogromną różnorodność spojrzenia i wielką indywidualność artysty.

Wojciech Sadley podczas otwarcia wystawy w rozmowie z nami przyznał, że lubi eksperyment w sztuce. – Zawsze chciałem zrobić coś, co do tej pory nie było nazwane, co nie było samym malarstwem, ani tkaniną, ani rzeźbą – mówił. Nie tylko wytrawny widz szybko dostrzeże, że z tych poszukiwań twórca wyszedł z tarczą. Jego dzieła nie tylko zachwycają mistrzowskim warszatem oraz wielkim bogactwem kolorów, ale przede wszystkim stawiają liczne znaki zapytania i skłaniają do zastanowienia. Jego całuny, zaledwie kilka, są przejmujące. Artysta mówi, że całun to ostatnia ziemską szata człowieka. – Niezależnie od religii czy kultury wszędzie na świecie to jest zawsze całun i warto się mu przyjrzeć – przypomina. – Choć na pierwszy rzut oka dla każdego artysty zawsze wydaje się najważniejsza forma, i tak jest w moim wypadku, to nigdy nie można zrezygnować z propozycji tego wewnętrznego przekazu, z jakim się wychodzi do widza – dodaje²⁹⁵.

Tekst został zilustrowany fotografią wykonaną przez Ryszarda Wyszyńskiego i opatrzoną podpisem: „Wojciech Sadley w sali wystaw czasowych muzeum wśród swoich obrazów”.

20.10–9.11.2007: „Arte e seta Sei pittori dalla Polonia”, Museo Civico di Abano Terme (Galleria del Kursaal), Abano Terme (Via Pietro d’Abano 18, Isola Pedonale), Włochy.

Sponsorem wystawy była firma PERI, a współorganizatorem warszawska galeria Studio (kurator Joanna Muszyńska). Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Hanna Masojada, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski. Z okazji wystawy wydrukowany został folder i katalog. Na ich okładkach zamieszczona została wielobarwna reprodukcja fragmentu *Całunu* Sadleya z 2001 r. W katalogu znalazły się także noty biograficzne artystów biorących udział w tej wystawie oraz teksty Danuty Wróblewskiej i Norberta Zawiszy, a także wielobarwne reprodukcje prac, m.in. fotografie jedwabi Sadleya: *Całun*, 2001, 250 × 220 cm; *Całun*, 2000, 240 × 225 cm; *Krzew Gorejący*, 2007, 245 × 140 cm; *Ichtioid*, 2000, 245 × 335 cm; *Ikar*, 1999, 240 × 180 cm.



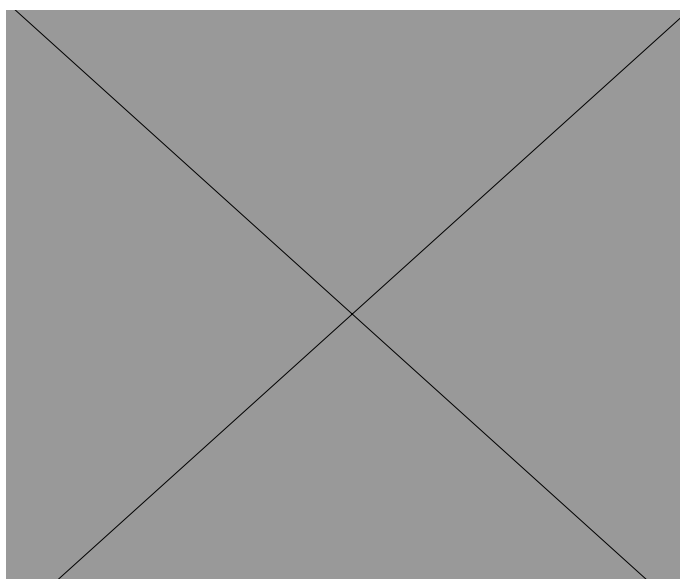
116. Jeden z jedwabi Wojciecha Sadleya eksponowany w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

²⁹⁵ Krystyna Smerd, *Inne spojrzenie*, „Tygodnik Wałbrzyski” 2007, nr 28 (z 9.07), s. 14.

7.02–2.03.2008: „Wojciech Sadley – malarstwo”, Galeria BWA Piwnice, Kielce; wystawa indywidualna.

W katalogu zamieszczono tekst Jacka Barszcza²⁹⁶, notę biograficzną, trzy wielobarwne reprodukcje prac na papierze z cyklu *Sidla*, czarno-białą reprodukcję pracy *Sidla*, czarno-białą reprodukcję *Wizerunku*, trzy wielobarwne reprodukcje *Wizerunków*, wielobarwną reprodukcję jedwabiu *Całun*.

26.05–22.06.2008: „Przestrzenie – Wizerunki, Całuny, Sidła”, Bemowskie Centrum Kultury, Warszawa (ul. Górczewska 201); wystawa indywidualna, zorganizowana przy współpracy Bemowskiego Centrum Kultury i Biura Promocji Sztuk Jacka Chromego.



117. *Całun*

Pokazano dwadzieścia sześć prac (czternaście na papierze z cyklu *Sidla*, dziewięć *Wizerunków*, trzy jedwabie malowane z cyklu *Całun*). W katalogu zamieszczono tekst Jacka Barszcza, notkę biograficzną oraz wielobarwne reprodukcje dwóch *Całunów* (jedwabie), dwóch *Wizerunków* i czterech prac na papierze z cyklu *Sidla*.

2008–2009: V Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”, zorganizowane przez Muzeum Rzemiosła w Krośnie (ul. Piłsudskiego 19); 29.08–26.09.2008: Galeria BWA, Krosno (ul. Blich 1); ...02–...03.2009: Múzeum Ukrajinskej Kultúry vo Svidníku, Svidník, Słowacja; ...04.2009: Šarišská Galéria v Prešove, Prešov, Słowacja.

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się pismo od dyrektora Muzeum Rzemiosła w Krośnie Ewy Mańkowskiej, zapraszające do udziału w wystawie. Można tam znaleźć założenia programowe krośnieńskiego Biennale:

1. Nawiązanie do tradycji tkactwa lniarskiego w Krośnie i w regionie Karpat. 2. Ekspozowanie w Krośnie dzieł powstałych na bazie lnu. 3. Organizacja w Krośnie cyklicznych spotkań artystów i ich dzieł, wymiany myśli i doświadczeń. 4. Tworzenie w Muzeum Rzemiosła w Krośnie kolekcji artystycznej tkaniny lnianej. 5. Promocja artystycznej tkaniny lnianej poprzez realizację formuły wystawy wędrującej. Krośnieńska wystawa premierowa prezentowana będzie w Europie, głównie w euroregionie Karpaty (Polska, Słowacja, Ukraina, Węgry) i będzie miała charakter wystawy wędrującej – planuje się kilka prezentacji. Założenia merytoryczne wystawy zostały oparte na doświadczeniach Biennale Małych Form Tkackich, powstałych z inicjatywy art. plast. Ewy Marii Poradowskiej-Werszler, której jednocześnie Muzeum powierzyło funkcję doradcy artystycznego Biennale. [...] maksymalnie dwie prace [...] minimum 75% lnu, wymiary prac nie mogą być mniejsze niż 25 × 25 × 25 cm i większe niż 60 × 60 × 60 cm, waga maksimum 3 kg, technika prac dowolna [...]. Artyści, którzy przekażą swoje prace w darze dla Muzeum Rzemiosła w Krośnie, otrzymają podziękowanie i potwierdzenie darowizny, a ich nazwiska zostaną wpisane do dokumentacji muzealnej i umieszczone w katalogu Biennale.

9–24.10.2008: „100% malarstwa”, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa; wystawa zbiorowa.

2008: „Piękno w sztuce”: 6–23.11: Muzeum Archidiecezjalne im. Jana Pawła II, Kraków (ul. Kanonicza 21); 1–24.12: Muzeum Diecezjalne, Rzeszów (ul. Zamkowa 4); wystawa zbiorowa w ramach Dni Jana Pawła II, pod honorowym patronatem kard. Stanisława Dziwisza, metropolity krakowskiego.

Wśród uczestników wystawy byli m.in.: Stanisław Baj, Andrzej Banachowicz, Kiejstut Bereźnicki, Marian Czapla, Teresa Kotkowska-Rzepecka, Wojciech Sadley.

Na zaproszeniu na otwarcie wystawy można było przeczytać:

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Muzeum Archidiecezjalne Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie oraz Artyści uprzejmie zapraszają na wernisaż wystawy „Piękno w sztuce”. Uroczystego otwarcia dokonają Jego Eminencja Kardynał Stanisław Dziwisz, Metropolita Krakowski, Jego Magnificencja prof. Adam Wsiołkowski, Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawa zorganizowana w ramach Dni Jana Pawła II 2008.

2009: „Aktualny obraz. 60 lat Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie”, 28.02–29.03: Pałac Królikarnia, Warszawa; ...04–...05: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Sankt Petersburg, Rosja; 06–26.07: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom; wystawa dzieł pracowników i absolwentów Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP.

Pokazano dwie prace Sadleya (jedwabie): *Catun*, 2002, 250 × 330 cm; *Apokalipsa*, 2002, 250 × 330 cm.

Wystawę zorganizowano w cyklu obchodów sześćdziesięciolecia Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stanowiła drugą część przedsięwzięć wystawienniczych związanych z tą rocznicą. Pierwszy etap, zarys historyczny dziejów Wydziału w latach 1948–2008, zrealizowany został w postaci wystawy „100% malarstwa”, która odbyła się w budynku Wydziału Malarstwa w dniach 9–24 października 2008 r. Założeniem wystawy „Aktualny obraz” była prezentacja aktualnego dorobku twórczego pracowników i absolwentów Wydziału.

4.03.2009–20.02.2010: „Malować na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

Uczestnicy: Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Hanna Ewa Masojada, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski.

Na zaproszeniu zamieszczony został tekst Małgorzaty Wróblewskiej-Markiewicz, w którym czytamy:

W jednym z wywiadów Wojciech Sadley stwierdził, iż malując na jedwabiu, słyszy dźwięk. Jak później wyjaśniał: dochodzenie do dźwięku wymaga czasu, jest rezultatem rozległych doświadczeń malarskich. Dla artysty malowanie na jedwabiu nie jest wyłączonym z malarstwa sposobem ekspresji, lecz po prostu malarstwem, w którym posługuje się jedynie odmienną techniką, mającą swoje reguły i swoją specyfikę – wymaga szybkiego „przyłożenia”, a to zmienia koncepcję, typową choćby dla olei czy akryli. Mokry, rozpięty na stole jedwab założony farbami ujawnia gamę barwną dopiero po wyschnięciu i utrwaleniu. Kolor trzeba wcześniej „zapisać” w pamięci.

Dla Sadleya, od lat starającego się przedstawiać symboliczną „sferę człowieka”, malowanie na jedwabiu jest jednym ze stale podejmowanych ćwiczeń z materia, a sama czynność jest czymś „z pogranicza magii i racjonalności”. [...] Dla wymienionej piątki, uczestników słynnych warsztatów milanowskich zapoczątkowanych w 1991 roku, spotkanie z jedwabiem było dużym wyzwaniem, acz doświadczenia każdego z artystów były odmienne.

[...] Wykonane w l. 90. obrazy na jedwabiu mają za sobą bogatą historię wystawienniczą – pokazywane były z sukcesem w Polsce, Francji, Anglii, Niemczech, Hiszpanii, Szwecji, Czechach, Słowacji, Bułgarii, Rosji, Egipcie; towarzyszyły programowi „Drogi jedwabiu”, zorganizowanemu przez UNESCO. Nie stanowią zamkniętego rozdziału. Jedwab – transparentny, zwiewny, z natury biologiczny, bogaty legendą Orientu, z którego się wywodzi – wciąż inspiruje twórców.

Potwierdzeniem jest obecna wystawa, ukazująca najnowsze prace grupy warszawskich artystów [...]. Pendent stanowią pojedyncze kompozycje z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa, od początku sprzyjającego malarskim doświadczeniom z jedwabnym medium. W oddanej do dyspozycji artystom przestrzeni wystawienniczej – nowo otwartej, przepełnionej światłem i powietrzem – lekkie, eteryczne tkaniny chciałyby się czytać jak partyturę zamkniętych na płaszczyźnie dźwięków.

2009: „Gegenüber / Zbliżenia. Vier Jahrzehnte / Cztery dziesięciolecia. Wojciech Sadley / Christa Jeitner”: 26.06–26.07: Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta, Gorzów Wielkopolski (ul. Fabryczna 1); 3.07–16.08: Soziokulturelles Zentrum in der St.-Marien-Kirche, Frankfurt nad Odrą, Niemcy.

Pokazano dwadzieścia osiem prac Sadleya i dwadzieścia cztery prace Christy Jeitner.

Organizacja tych wystaw była przede wszystkim wielką zasługą Christy Jeitner, która pokonała przy tym wiele trudności, przeprowadzając rozmowy, prowadząc korespondencję, ustalając wszystko szczegółowo i starając się o wsparcie finansowe projektu. Artystka urodziła się w roku 1935 w Berlinie. Studiowała w Berlinie Wschodnim od 1954 r. w Hochschule für bildende und angewandte Kunst, a następnie w Berlinie Zachodnim w Hochschule für bildende Knete. Jak napisano w ulotce towarzyszącej wystawie w Gorzowie Wielkopolskim:

W 1961 roku postawiony został mur berliński dzielący miasto. Miało to wpływ na jej życie. Dyplom „Freie Kunst/Malerei” w wyniku rehabilitacji w roku 1996. Od roku 1961 intensywna aktywność wystawiennicza – w NRD, za granicą – w krajach Wschodu i Zachodu. [...] W latach 1965–1973 miała problemy z wystawianiem swoich prac. „To wyglądało na zakaz wystawiania” – słowa Fritza Kämpfera, dyrektora Grassi Museum w Lipsku. Odbiła liczne podróże po Polsce wschodniej i południowej, była w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie. Poznawała historię i kulturę naszego kraju. Odbierała bardzo intensywne impulsy twórcze, dzięki polskiej sztuce i dostępnej w Polsce współczesnej sztuce międzynarodowej. Niezależne polskie środowisko artystyczne staje się jej oknem na świat, podczas pobytu stypendialnego w Warszawie. [...] Od 1969 roku aktywne uczestnictwo w Akcji Znak Pokuty. 1990: przerwanie twórczości artystycznej: „To było na tyle”. I i II 1995: cykl „posthum” *Krajobraz o krajobrazie*, 2006: nowy początek: zbiór prac *Przedmioty i płaszczyzny*.

Christa Jeitner tak pisała o swoim pierwszym spotkaniu z Wojciechem Sadleyem:

Po raz pierwszy jadę – sama – do Warszawy jesienią 1968 roku. [...] Warszawa. To miasto dodawało mi ducha. Jej tempo pulsowało, jej ton był wyższy, jej mieszkańcy intensywniejsi, jej przeciwieństwa bardziej drastyczne. Nawet kamienie tam przemawiały. Z dzisiejszego punktu widzenia jest oczywistym: dwa dziesięciolecia nie zdołały niczego odsunąć w przeszłość; teraźniejszość i czas przeszły stanowiły żywą jednoczesność. [...]

W Warszawie, gdzieś czytałam, był Dom Artysty Plastyka, dom artysty z warsztatem tkackim. Tkanina polska była podówczas wiodącą w świecie. Francuskie arrasy, wykonywane według kartonów malarzy, ustąpiły miejsca dywanom ściennym, które wyrastały w procesie twórczym z tworzywa, stając się wyrazem i formą. To polscy malarze i rzeźbiarze uczynili ten krok, występując na Pierwszym Międzynarodowym Biennale Gobelinów w Lozannie w roku 1962; potraktowali przedzę w sposób daleki od konwencji, a więc eksperymentalnie, docierając do trójwymiarowości.

Dwie wybijające się postaci, jedna z nich to Wojciech Sadley. Rozmowa telefoniczna ustalająca spotkanie odbyła się w dla mnie obcym języku. Jadę na ulicę zabudowaną nowocześnie, a przecież tak monotonna, i widzę go oczekującego mnie w bramie budynku. „Jak Pani mnie poznała?” Gdzieś widziana fotka nie uszła mojej uwadze. Wchodzimy po schodach, na ostatnim piętrze pracownia. Tablice i obrazy na blejtramach, ustawione w bloku, prace mniejszego i średniego formatu na kartonie leżały rozłożone. Pomieszczenie było w październiku mroczne, ogrom materiału połykał światło. Widziałam, nałożone

jedna na drugą, sieci, obok tworzywo przyszłych prac. Końcówka liny ze splecionym węzłem, ucięta dla mnie, wisi do dziś w mojej pracowni. Przygotowane środki: farba w proszku, wanna czarno-niebieska od kąpieli farb.

Oglądam to, co mi pokazuje. Rozciągając sieci, mówi: „Rozwieszanie sieci, to moje, tak jak Pani swoje znalazła”, [...] i rozciągając jedną z sieci, zagaduje: „Proszę mnie znów odwiedzić, gdy będzie Pani w Warszawie” [...].

Mój wzrok notuje, w jaki sposób malarz dochodzi krok za krokiem do obrazu. Grubo naniesiona farba wciśnięta w włókno, dołączona przemalowana tkanina, przeciągana, przesunięta, pomarszczona, zmięta. Odtwarzam w myśli powstanie pojedynczej pracy. „Jeśli się coś przenosi na tkaninę, to musi być to tak dojrzałe, że tylko w ten, a nie inny sposób zaistnieje. Dlatego muszę wcześniej przebyć długą drogę”. [...] „Przeżyliśmy już wojnę”. Przeszłość nie została pominięta. Jej gruzy stanowiły raczej grunt, na którym staliśmy: „Co myśmy widzieli”. Co widziały jego oczy, pięć lat przed moimi, całe wieki wcześniej, których nigdy się nie nadrobi. „Polska sztuka musi być inna niż zachodnia. Nasza przeszłość jest inna i musi być w naszych pracach obecna”. Ja znałam jego wczesne gobeliny. *Oświęcim i Przejście przez Morze Czerwone*, on widział mój *Cykl oświęcimski, Zasłonę wielkopostną, Gwiazdę*. „Historia polska jest straszna, myśmy to przeżyli. Czy zna pani Hasióra? Nakładanie na świętka, jedno na drugie, i jeszcze następne – to nasza tradycja, normalny sposób tworzenia”. [...] W czasie mojego pobytu w Warszawie na stypendium spotkaliśmy się w Akademii, gdy rezydował jeszcze w pobliżu parku Łazienkowskiego. Później jego sala mieściła się na Krakowskim Przedmieściu. [...] Parzył herbatę. [...] „Jeszcze herbaty?” Trochę rozmawialiśmy, trochę milczeliśmy. „Jedni poszukują w głębi i wynoszą na zewnątrz to, co znajdują”. Coś pokazywano, coś oglądano. Pewne pojęcie, obszar poszukiwań, znajdowania, co krystalizuje się w tytule: Znak. „To znak, nie opowiada żadnej historii”. [...] Niespodzianie znalazłam się wobec czegoś intrygująco doskonałego, co jednocześnie nie zdradzało swego sekretu powstania; było nietykalne, bo obciążone doświadczeniami jego drogi. [...] W spotkaniu przecucie istnienia wymiaru: „To, co razem szukamy”. Rozmowa krąży wokół istoty prac, temat powtarzający się w moich notatkach jest stale obecny, pogłębiany. „Chodzi o przekaz zawarty w dziele. Forma, czysta forma, wszystko to jest tylko sposobnością przekazania siebie”. Opowiadam mu, jak późnogotyckie figury mistrza Pawła są dla mnie wśród innych rozpoznawalne. „Takie pulsacje – jak robaczki świętojańskie rozpoznają się dzięki falom o tej samej długości wśród tysięcy okazów, które jak pulsary świecą różnym światłem. Powierzchnia obrazu jest miejscem, gdzie widzialnym staje się to, co dzieje się w nas”. „Prace są tylko śladami naszej drogi rozwoju. W zasadzie chodzi o rozwój nas samych”. „Cel jest inny aniżeli dobra robota – mimo to staramy się tak dobrze pracować, jak tylko można, to nasza odpowiedzialność – prace wypływają jedynie jako widzialne rezultaty, tak że samo wykonanie prac jest drogą”. [...] „Trzeba być wiele lat sam, aby się dowiedzieć, kim się jest. Jest to duchowy trening, gleba, na której coś wyrasta”. Gdy podczas mojej pierwszej wizyty w roku 1968 mówiłam o samotności, izolacji, wykluczeniu na mojej drodze artysty, usłyszałam: „Być może potrzebna jest Pani właśnie ta samotność, potrafi Pani tworzyć tylko w tej samotności, być może właśnie dlatego są takie owoce. Wszystko Pani przeszła. Są tacy, co rezygnują z wielu spraw, aby tego doświadczyć”.

Po zniesieniu stanu wojennego pojechałam, dzięki zaproszeniu na plenery, ponownie do Polski. Kraj znaczonej był śladami udręku, silnym duchem i wolą stanowienia o sobie. [...] Jeszcze dłużej rozmawialiśmy i milczeliśmy razem. „Czy obecnie jest jeszcze chęć i siła do pracy?” „Jeszcze jak, i jeszcze jak!” Z jaką siłą działała na niego wystawa współczesnego malarstwa hiszpańskiego w Muzeum Narodowym: „S a u r a , jest Antonio Saura!”, jego absolutny brak dbałości o harmonię obrazu, o doskonałość dzieła! Gdy rozkładałam moje *Płótna pamięci*, dedykowane Polsce, mówi: „Teraz ja Ci coś pokażę!”. Zacerowane, haftowane, poroziągane, sfałdowane. Przestrach, zadziwienie, zrozumienie: do jakże radykalnej brzydoty jest on gotowy, do jakiego konsekwentnego odrzucania sztuki, gdy chodzi o nadanie wyrazu temu, do czego doszedł. „Widzisz, to samo myślimy”. Już po pierwszym spotkaniu z nim zanotowałam jego wypowiedź: „Bliskie są mi proste, prymitywne techniki...”. A teraz: „I to, że my, którzy to potrafimy, nie uprawiamy już naszego doskonałego rękodzieła. Pracujemy przeciwko estetyce moderny”²⁹⁷.

Opisane spotkanie stało się początkiem kontaktów utrzymanych przez długie lata. Zaowocowało to pomysłem wspólnej wystawy w Gorzowie Wielkopolskim i Frankfurcie nad Odrą w 2009 r.

²⁹⁷ Christa Jeitner, *Sadley i ja – z notatek*, w: katalog wystawy „Gegenüber / Zbliżenia / Wojciech Sadley / Christa Jeitner / Vier Jahrzehnte / Cztery dziesięciolecia”, Frankfurt nad Odrą / Gorzów Wielkopolski 2009, s. 5–19.

Danuta Wróblewska w tekście *Wspólnota poszukiwań*, zamieszczonym w katalogu tej wystawy, pisała:

Christa Jeitner i Wojciech Sadley.

Idą w tę samą stronę, choć osobnymi ścieżkami. Jest tu podobieństwo, ale i osobność. Artystów dzieli odległość geograficzna, także historia wespół z tradycją. Urodzili się jednak w podobnym czasie, przeszli traumę wojny w środku Europy, zostali twórcami obdarzonymi darem refleksji. Ich sztuka formowała się i rozwijała równolegle. Podlegała tym samym impulsom i obrazom współczesności. Reagowała na nie, a jednocześnie zwracała uwagę tym, co sama w sobie niosła.

Polak i Niemka w obszarze tkaniny artystycznej. Sadley i Christa Jeitner znają się i przyjaźnią ponad czterdzieści lat. Przy wszystkich cechach łączących ich myślenie i warsztat zbierają w sobie także znamiona sztuki swego kręgu, pociągająco różne. Christa Jeitner od wielu lat przyjeżdżała do Polski, aby zdjąć z siebie ślady stereotypu i dobrze przyjrzeć twórczości swobodnej. [...] Ciekawa jest u niej uwaga dla sztuki polskiej. Nie tylko plastyki, ale również teatru, filmu, poezji. Niewielu mieliśmy tak wiernych i uważnych obserwatorów. Być może polska twórczość pociągała ją większą lotnością i swobodą, niż działo się to wokół niej. Obydwoje uprawiają plastykę miękką – tkaninę i formy z niej kształtowane. Ich twórczość posługuje się warsztatem, jaki znamy, ale przyporządkowana indywidualnej wizji nie traktuje go rygorystycznie. Surowiec w ich rękach nie służy zabawie. I Christa, i Sadley tworzą dzieła, o których częściej mówimy, że są obiektami niż klasyczną tkaniną. Duży wpływ na to formowanie mają sąsiedztwa ich warsztatu – malarstwo, rzeźba, rysunek, a także inne fakty trwałe i ulotne, które rodzą się w obrębie sztuki, takie jak muzyka czy poezja. I on, i ona zwróceni są ku fenomenom natury, ale nie chcą zamykać oczu na pospolity śmietnik kształtów i form, jakich dostarcza codzienność. Zatem rzeczy powstające w tych dwóch tak odległych od siebie pracowniach nie określa żadna rygorystyczna metryka.

Poza wszystkimi wymienionymi łączami artystów tych zbliża coś, co trzeba podkreślić dobitnie i osobno – transcendentny wymiar sztuki. [...] Związani z płaszczyzną duchową chrześcijaństwa widzą sztukę jako drogę do prawdy i jako wyraz najgłębszego porozumienia. [...] Częściej aniżeli inni odwołują się do losu ludzkiego, tajemnicy jego przeznaczeń, roli cierpienia. Człowiek, jego próby przekraczania siebie, wyzwolenie – treści te są dyskretnym wypełnieniem ich kompozycji. Dla ich odczytania potrzeba nie tylko pracy oka, potrzebne jest czucie i wrażliwość widza. [...]

Polski twórca Wojciech Sadley jest jak Christa Jeitner wolny od ciasnej kodyfikacji warsztatowej. Należy do pokolenia urodzonego około roku 1930, tego pokolenia, które spełnia rolę silnego fundamentu położonego pod działalność dwóch następnych. Mówią o nich „klasycy”, ale to oni niejedno zrewolucjonizowali w sztuce. Odmienili, między innymi, stan naszej tkaniny artystycznej, rozszerzając już samą jej definicję, a następnie oddziałali na tkaninę europejską lat 60. W tej grupie Sadleya trzeba widzieć jako malarza działającego w obszarze włókna. [...] Miał on zawsze w sobie, prócz liryki malarzkiej, coś z konstruktora, badacza nie tylko wyrazu, ale i mechaniki tworzonych rzeczy [...]. Ciekawi go struktura rzeczy rodzinnych z tkaniną, ale realizujących się i bytujących inaczej. Ich elementem bywało włókno, włosie, skóra, tekstylia, ale również uzupełniająco papier, drut, elementy drewniane oraz inne, jeszcze mniej tu spotykane surowce. Artysta szukał pokrewieństw z naturą w różnych sprawach, na przykład napięciach materii, pajęczej przezroczystości dzieł, kontrastu pojedynczości i masy. Wychodząc z tego świata, budował swój własny. [...] Sadleya pociągała zawsze sfera znaczeń rzeczy: tkaniny jako chorągwi, szaty, przykrycia liturgicznego, całunu, veraikonu. Jego obiekty nie zbywały się nigdy tytułów, przeciwnie, podkreślały nimi sferę mitu lub sacrum, ku którym się kierowały. Ostatnie lata pracy Sadleya zawężyły, ale i pogłębiły tor jego wypowiedzi. Wielkie płachty malarstwa na jedwabiu, wbrew delikatności podłoża, brzmiały niemal tak mocno jak odległe głosy psalmistów. Zespoły tych świetlistych opon, kiedy są jeszcze wsparte wizerunkami na papierze, które działają jak świeckie ikony, odbiera się jak jeden organizm. Jest to demonstracja pełna jednocześnie powściągliwości i siły. Sadley potwierdza w ten sposób raz jeszcze, że jest przede wszystkim malarzem rozbudowującym formułę uprawianego gatunku, ale także artystą dokonującym wobec siebie i wobec widza gorących duchowych syntez²⁹⁸.

²⁹⁸ Danuta Wróblewska, *Wspólnota poszukiwań*, w: katalog wystawy „Gegenüber / Zbliżenia / Wojciech Sadley / Christa Jeitner / Vier Jahrzehnte / Cztery dziesięciolecia”, Frankfurt nad Odrą / Gorzów Wielkopolski 2009, s. 23–25.

Na fotografiach, które wykonał we Frankfurcie Michał Winkler, dominuje wrażenie monumentalności we wnętrzu gotyckiego kościoła. Niektóre jedwabie zostały zawieszono wysoko, w wielkiej przestrzeni, na tle wysokich, gotyckich okien, przez które wpadało światło, dając efekt intensywnego prześwietlenia barwnych powierzchni. Wrażenie monumentalności wnętrza potęgowało i tak już wielkie wymiary niektórych jedwabi. Na ścianach zawieszono zostały *Wizerunki*, które dopełniały ekspozycję prac Sadleya.

2009–2010: „Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70. i 80.”: 14.05–20.09.2009: Muzeum Literatury, Warszawa; 15.10–6.12.2009: Galeria BWA, Olsztyn; 4.02–28.03.2010: Muzeum Miasta Gdyni, Gdynia; wystawa zbiorowa, zorganizowana przez warszawskie Muzeum Literatury w dwudziestą rocznicę odzyskania przez Polskę wolności.

Autorem wystawy był Łukasz Kossowski, a wśród uczestników znaleźli się m.in.: Maciej Bieniasz, Erazm Ciołek, Łukasz Korolkiewicz, Jan Kucz, Włodzimierz Pawlak, Wojciech Prazmowski, Wojciech Sadley, Marek Sapetto, Leszek Sobocki, Wiesław Szamborski.

5.03–26.04.2010: „Całuny i Wizerunki”, Muzeum Lubelskie, zamek w Lublinie, Lublin (ul. Zamkowa 9); wystawa indywidualna.

W katalogu zamieszczono kalendarium, teksty Doroty Kubackiej i Jacka Barszcza (opublikowany po raz pierwszy w folderze indywidualnej wystawy Sadleya w Galerii Osobnej w Warszawie w 2004 r.) oraz wielobarwne reprodukcje prac: *Wizerunek*, 2000, technika własna, 70 × 50 cm; *Całun*, 2001, technika własna (jedwab malowany), 250 × 200 cm; *Całun*, 2001, technika własna (jedwab malowany), 250 × 200 cm; *Całun*, 1997, technika własna (jedwab malowany), 240 × 320 cm; *Całun*, 2002, technika własna (jedwab malowany), 250 × 300 cm; *Całun*, 2002, technika własna (jedwab malowany), 250 × 300 cm; *Całun*, 1999, technika własna (jedwab malowany), 250 × 300 cm; *Całun*, 2007, technika własna (skóra malowana), 250 × 300 cm; *Całun*, 1990, technika własna (jedwab malowany), 250 × 90 cm; *Całun*, 1990, technika własna (jedwab malowany), 250 × 90 cm; *Całun*, 1990, technika własna (kolaż), 100 × 70 cm; *Całun*, 1990, technika własna (kolaż), 100 × 70 cm; *Wizerunek*, 2008, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2008, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2009, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2009, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2003²⁹⁹, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2007, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2006, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2004, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2007, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2006, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2003, technika własna, 70 × 50 cm; *Wizerunek*, 2006, technika własna, 70 × 50 cm.

Dorota Kubacka w katalogu lubelskiej wystawy Sadleya pisała:

Obecność wystawy Wojciecha Sadleya w Muzeum Lubelskim nie jest przypadkowa. Artysta, urodzony w Lublinie, był uczniem Eugeniusza Eibischa, również lublinianina, którego twórczość prezentowano przed kilkoma laty w Muzeum Lubelskim. Obydwaj wyrosli z tradycji polskiego koloryzmu, ale dalsze ich losy rozeszły się całkowicie.

Prezentowane prace z cykli zatytułowanych *Całun* i *Wizerunek* pochodzą z ostatnich lat twórczości Wojciecha Sadleya i stanowią własność artysty oraz Muzeum Lubelskiego³⁰⁰.

²⁹⁹ Błąd w katalogu. Reprodukowany *Wizerunek* powstał w 1990 r.

³⁰⁰ Dorota Kubacka, [inc. *Obecność wystawy Wojciecha Sadleya...*], w: katalog wystawy „Całuny i Wizerunki”, Lublin 2010, s. 3–4.

23.04–21.05.2010: „Sadley & Sadley”, Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta, Oficyna Zespołu Willowo-Ogrodowego, Gorzów Wielkopolski (ul. Warszawska 35); wspólna wystawa z synem Tomaszem.

Pokazano siedem prac Wojciecha Sadleya (*Wizerunki*, technika własna) i sześć prac Tomasza Sadleja (malarstwo na jedwabiu).

...05–...06.2010: „Treny”, Galeria J.M., Warszawa (ul. Finlandzka 8/2a); wystawa indywidualna.

W folderze zamieszczono tekst Jacka Barszcza³⁰¹.

2010–2012: VI Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”, organizowane przez Muzeum Rzemiosła w Krośnie (ul. Piłsudskiego 19): 27.08–24.09.2010: Galeria BWA, Krosno; 10.02–17.04.2011: Šarišská galéria v Prešove, Prešov, Słowacja; 6.02–23.03.2012: Göcseji Múzeum, Zalaegerszeg, Węgry.

28.06–31.12.2011: „Reinterpretacje. Polska tkanina współczesna”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282).

9.09.2011–2.12.2012: „Tylko tkanina?”, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź (ul. Piotrkowska 282); wystawa zbiorowa z kolekcji współczesnej tkaniny artystycznej Centralnego Muzeum Włókiennictwa.

27.01–27.02.2012: „Profesor Wojciech Sadley i jego uczniowie”, Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta, Oficyna Zespołu Willowo-Ogrodowego, Gorzów Wielkopolski (ul. Warszawska 35); wystawa zbiorowa.

Kuratorem wystawy była Ewa Żelazny-Machura. Uczestnicy: prof. Wojciech Sadley, Anna Banyś, Jacek Barszcz, Joanna Butlewska-Cofta, Teresa Grabowska, Krystyna Grzybek, Krystyna Jankowska, Roman Knychala, Hanna Ewa Masojada. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Gorejący krzew*, malarstwo na jedwabiu.

2012–2013: VII Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna 2012”: 31.08–21.09.2012: BWA, Krosno; 5.02–17.03.2013: Šarišská galéria v Prešove, Prešov, Słowacja; 12.09–31.10.2013: SNM – Muzeum Ukrajinskiej Kultury vo Svidníku, Svidník, Słowacja; 6–30.11.2013: Göcseji Múzeum, Zalaegerszeg, Węgry.

Po wystawie w Krośnie Sadley przekazał w darze dla organizatora Biennale (Muzeum Rzemiosła w Krośnie) *Całun* (w zbiorach został oznaczony numerem katalogowym KW-5073).

18.11.2012–13.01.2013: „Wojciech Sadley – Całuny”, Galeria Sztuki Współczesnej Oranżeria przy Pałacu w Jabłonninie, Jabłonna k. Warszawy (ul. Modlińska 105); wystawa pod patronatem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych; wystawa indywidualna.

Pokazano malarstwo na jedwabiu – dziewięć prac z cyklu *Całuny* w formatach 250 × 140 cm, malowane na podwójnej taflicy. W katalogu zamieszczono dziewiętnaście kolorowych

reprodukcji (kompozycje w całości i fragmenty) oraz tekst Jacka Barszcza³⁰².

9.03–19.05.2013: „Splendor tkaniny”, galeria Zachęta, Warszawa; wystawa zbiorowa.

Pokazano dwie tkaniny Sadleya: *Oświęcim*, 1962, gobelin, wełna, len, 238 × 540 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi; *Tkanina olimpijska*, 1976, gobelin, wełna, 250 × 1100 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie.

04–05.2013: wystawa zbiorowa, Akademia Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.

Z prac Sadleya pokazano *Całuny* i *Żądło*.

9–30.06.2013: „Sadley – wystawa «trzech pokoleń»”, Puławska Galeria Sztuki (Dom Chemika. Puławski Ośrodek Kultury), Puławy (ul. Wojska Polskiego 4).

Uczestnicy: Wojciech Sadley, Tomasz Sadlej (syn), Anita Sadlej-Stelmach, Wojciech Sadlej (wnuk), Aniela Sadlej, Tomasz Sadlej (wnuk).

28.06–...07.2013: „Mistrz i uczniowie”, Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów, Kasztel w Szymbarku, Szymbark.

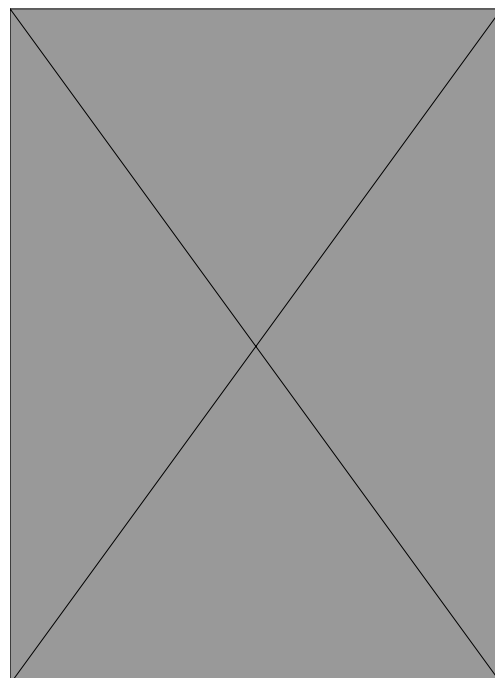
Uczestnicy: prof. Wojciech Sadley, Anna Banyś, Jacek Barszcz, Joanna Butlewska-Cofta, Teresa Grabowska, Krystyna Grzybek, Krystyna Jankowska, Roman Knychala, Hanna Ewa Masojada. W katalogu zamieszczono tekst Piotra Siemaszki, noty biograficzne i po jednej reprodukcji pracy każdego z uczestników wystawy.

W tekście *Mistrz i uczniowie* Piotr Siemaszko pisał:

Wspólna ekspozycja profesora Wojciecha Sadleya i jego uczniów jest kolejną inicjatywą umożliwiającą prezentację prac Mistrza i grupy artystów, którzy mieli szczęście rozwijać swój talent pod opieką tego świetnego pedagoga i znakomitego artysty. Już w latach pięćdziesiątych profesor Wojciech Sadley podejmował eksperymenty, których celem była zmiana tożsamości tkaniny artystycznej przez uniezależnienie jej od związku z płaską powierzchnią ściany, poprzez wyartykułowanie jej autonomii, jak też poprzez próbę reaktualizacji stanu pierwotnego, w którym sztuka żyła blisko spokrewniona z naturą i w żywym kontakcie z tajemną mocą sacrum. Wojciech Sadley przypomina o tych źródłach i tradycji i, jakkolwiek przebogaty świat natury zostaje w jego tkaninach zmodyfikowany konstrukcyjnym zmysłem, dowartościowany serią operacji artystycznych i wzbogacony o potencjał uczuciowy, zachowuje czytelny ślad czystej pierwotności i przechowuje pamięć o mitycznej, a w naszym wyobrażeniu zapewne szczęśliwej, epoce przymierza z intensywnie odczuwaną obecnością numinosum. Nic też dziwnego, że właśnie techniki związane z tkaniną (tkanina artystyczna, malarstwo na jedwabiu, collage) są zasadniczym ośrodkiem zainteresowania i głównym nurtem, w którym rozwija się twórczość uczniów Profesora³⁰³.

11.10.2013–9.02.2014: „Decorum. Tapis et tapisseries d’artistes”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, Francja; międzynarodowa wystawa tkaniny.

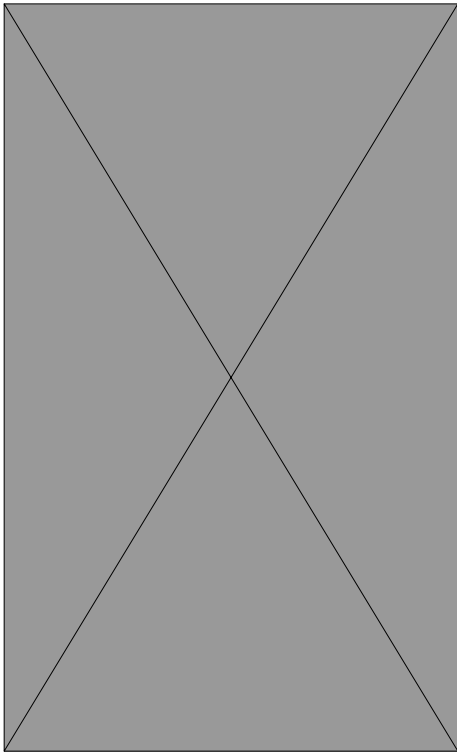
Pokazano jedną pracę Sadleya: *Królowa*, 1964, bawełna, len, metal, drewno, 225 × 90 × 10 cm.



118. Praca z cyklu *Treny*

³⁰² Tekst cytowany w części *Ceuvre Wojciecha Sadleya*.

³⁰³ Piotr Siemaszko, *Mistrz i uczniowie*, w: katalog wystawy „Mistrz i uczniowie”, Szymbark 2013, s. 2.



119. Fragment jedwabiu Wojciecha Sadleya, 2012

13.03–30.04.2014: „Całuny”, Muzeum Diecezjalne, Pelplin; wystawa zrealizowana przez Fundację Promocji Sztuk przy współpracy Biura Promocji Sztuk Jacka Chromego.

Pokazano dwanaście prac z cyklu *Całuny* o formacie 250 × 140 cm (malarstwo na jedwabiu, na tafcie). W folderze zamieszczono tekst Jacka Barszcza, wydrukowany wcześniej w katalogu indywidualnej wystawy w Jabłonie w latach 2012–2013.

20.09–20.10.2014: „Sadley – trzy pokolenia”, Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów, Kasztel w Szymbarku, Szymbark.

Uczestnicy: Wojciech Sadley, Tomasz Sadlej (syn), Anita Sadlej-Stelmach, Tomasz Sadlej (wnuk), Wojciech Sadlej (wnuk).

24.10–31.12.2014: „Całuny”, galeria Art Misja, Toruń (pl. Rapackiego 6); wystawa indywidualna.

7–29.11.2014: „Wojciech Sadley. Materia i transcendencia”, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź; otwarcie wystawy towarzyszące koncertowi inauguracyjnemu II AŻ Festiwalu w Sali

Koncertowej Akademii Muzycznej w Łodzi (ul. Żubardzka 2a); wystawa zrealizowana we współpracy z Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Pokazano trzy jedwabie Sadleya: *Veraicon*, 1991; *Gorejący krzew*, 2005; *Bez tytułu*, 1991, ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi; w programie koncertu *Uwertura „Die Geschöpfe des Prometheus”* op. 43 Ludwiga van Beethovena, *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8 Mieczysława Karłowicza i *IV Symfonia f-moll* op. 36 Piotra Czajkowskiego. Wykonawcy: Piotr Pławner – skrzypce, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej w Łodzi, Nicolás Pasquet – dyrygent.

Z adresowanego do Sadleya pisma datowanego 11 września 2014 r., a podpisanego przez Marcina Okę (dyrektora Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi) i Cezarego Saneckiego (rektora Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi) pochodzą następujące słowa:

Miło nam poinformować, że Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi podejmuje stałą współpracę z łódzką Akademią Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, aby muzyka i sztuka włókna tworzyły w gmachu Sali Koncertowej uczelni przy ul. Żubardzkiej inspirując się wzajemnie materią.

Na inaugurację naszych wspólnych działań, która odbędzie się 7 listopada br., wybraliśmy Pańską kolekcję jedwabiu z naszych zbiorów. Byłoby dla nas wielkim zaszczytem, gdyby zechciał Pan przyjąć zaproszenie na otwarcie wystawy, która jednocześnie zainauguruje w Łodzi 2. AŻ Festiwal – sztandarowy projekt Akademii.

AŻ Festiwal, organizowany od 7 do 29 listopada, to cykl 17 znaczących wydarzeń muzycznych z udziałem pedagogów, studentów i absolwentów Akademii oraz znamienitych artystów z Polski i zagranicy. [...] Festiwal to przede wszystkim koncerty – od recitali po projekty symfoniczne i oratoryjne. [...] W przygotowanej przez Centralne Muzeum Włókiennictwa prezentacji, zatytułowanej „Wojciech Sadley. Materia i transcendencia”, zostaną przedstawione prace *Veraicon* (1991), *Gorejący krzew* (2005), *Bez tytułu* (1991), którymi możemy się szczycić dzięki szczodrości Pana Profesora.

9.05–5.07.2015: „Mistrz i uczniowie. Malarstwo materii”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA – oddział w zamku Książ, Wałbrzych (ul. Piastów Śląskich 1).

Uczestnicy: Wojciech Sadley, Anna Banyś, Jacek Barszcz, Joanna Butlewska-Cofta, Teresa Grabowska, Krystyna Grzybek, Krystyna Jankowska, Ilona Sapka. Pokazano jedną pracę Sadleya: *Tren*, skóra, lata 80.

...07–...2015: „Malarstwo na jedwabiu”, Centrum Sztuki (Pałac Błockich), Lwów, Ukraina.

25.03–29.05.2016: „Tapisseries nomades Fondation Toms Pauli – Collection XX^e siècle”, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lozanna, Szwajcaria; wystawa prac artystów z kolekcji Fundacji Toms – Pauli.

6–28.05.2016: Sztuka Włókna 2016, wystawa towarzysząca XV Międzynarodowemu Triennale Tkaniny, Łódź 2016, Galeria Domu Artysty Plastyka, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a); wystawa zbiorowa.

...09.2016: wystawa zbiorowa, Muzeum Sztuki Współczesnej, Hangzhou, Chiny.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Tkanina olimpijska*, 1976, gobelin, wełna, 250 × 1100 cm (praca wypożyczona ze zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie).

21.09–4.11.2017: „Wojciech Sadley”, Galeria Opera, Teatr Wielki, Warszawa; wystawa indywidualna.

W katalogu wystawy Norbert Zawisza napisał m.in.: „Nikt jeszcze nie pokusił się o sporządzenie wykazu jego wszystkich wystaw. Tych indywidualnych i zbiorowych było na pewno ponad pięćset. W Polsce, Europie, Afryce, Azji, Australii i obu Amerykach. Niełatwo będzie kiedyś wszystkie zebrać i omówić”³⁰⁴.

10.02–...2018: „Wojciech Sadley, Tomasz Sadlej – Ognie i Całuny”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, zamek Książ, Wałbrzych (ul. Piastów Śląskich 1); wspólna wystawa Wojciecha Sadleya z synem, malarzem Tomaszem Sadlejem.

7.06–1.07.2018: „Wojciech Sadley. Wystawa prac”, galeria Ostrołęka, Ostrołęka (pl. gen. Józefa Bema 14); wystawa indywidualna.

24.04–7.05.2019: „Polska szkoła malarstwa na jedwabiach”, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk (aula, biblioteka i patio); wystawa zorganizowana przez MINoS (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku).

Wystawa eksponowała prace pierwszej grupy artystów polskich, malujących na jedwabkach (Krystyna Arska-Perepłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley, Stanisław Trzeszczkowski) oraz innych artystów malujących na jedwabkach (Anna Banyś, Alina Bloch, Joanna Butlewska-Cofta, Tadeusz Dominik, Teresa Grabowska, Dora Hara, Anna Janiak, Krystyna Jankowska, Roman Knychała, Bożena Kuzio, Hanna Masojada, Tomasz Sadlej, Zuza Strzelecka, Marian Strzelecki, Mariusz Woszczyński, Ludwika Żytkiewicz-Ostrowska). Pokazano trzy prace Sadleya z cyklu *Całuny*. Kuratorem ekspozycji była Dora Hara.

³⁰⁴ Niniejsza praca wypełnia ten istotny brak w historii polskiej sztuki współczesnej.

6–29.05.2019: Sztuka Włókna 2019, Galeria Domu Artysty Plastyka, Warszawa (ul. Mazowiecka 11a); wystawa zbiorowa.

Pokazano jedną pracę Sadleya: *Catun*, jedwab.

Œuvre Wojciecha Sadleya

Jacek Barszcz

W 1995 r. w krótkim tekście *Wojciech Sadley. Człowiek, twórca, legenda* Norbert Zawisza podjął próbę syntezy dokonań artysty z perspektywy ponad pięćdziesięciu lat jego twórczości. Tekst ten był wówczas także próbą oddania sprawiedliwości wybitnemu artyście i podkreśleniem jego znaczenia w sztuce polskiej i światowej. Autor pisał:

Artysta wszechstronny.

Artysta uprawiający malarstwo na tkaninie, sztalugowe, ścienne i mozaikę. Równie wielki w wielometrowych, reliefowych ścianach, monumentalnych kompozycjach malowanych na skórze lub jedwabiu, jak w rzeźbiarskich i haftowanych miniaturach tkackich.

Brawurowy malarz kolorysta, równie wspaniały jako rzeźbiarz o doskonałym wyczuciu formy i niezwykle subtelnej znajomości materiału; zawsze Mu to pozwalało równie swobodnie wypowiadać się w kamieniu, metalu i ceramice, jak w tzw. miękkiej rzeźbie.

Artysta ustalający dla swych dzieł własne prawa grawitacji. Artysta tkacz, jeden z najwybitniejszych, jeden z tych, których nazwisko równie dobrze znane jest w Polsce, jak na świecie.

Artysta najodważniejszy wśród tych, którzy na początku lat 60. sięgnęli po materiały niewłókiennicze – drewno, metal, szkło.

Autor zapomnianych pierwszych kompozycji w pełni przestrzennych, „oderwanych od ściany”. Krytyka artystyczna komu innemu oddała w tym pierwszeństwo; historia sztuki winna Mu oddać sprawiedliwość.

Artysta – destruktor tradycyjnego prostokąta tkaniny ściennej. Artysta – od XVII w. – pierwszy, który podniósł dzianinę ręczną do rangi wielkiej sztuki (i techniki) monumentalnej. Autor określenia „technika własna” (zrobiło międzynarodową karierę). Nie zawsze go używał na określenie swych prac; daj Boże tę odpowiedzialność tym, którzy dzięki niemu poprawiają sobie samopoczucie artystyczne.

Wspaniały pedagog. Profesor w macierzystej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i innych wyższych uczelniach w Polsce. Wychowawca kilku generacji artystów, którzy w polskiej i europejskiej sztuce zajęli już wysoką pozycję.

Architekt wnętrz, autor świetnych aranżacji plastycznych wielu krajowych i międzynarodowych wystaw; niektóre z nich przeszły do legendy.

Projektant form przemysłowych, niegdyś pracownik naukowy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, wieloletni projektant Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku.

Artysta wszechstronny i uniwersalny, którego wszechstronność objawia się w różnorodności stosowanych środków, a uniwersalizm w zgłębianiu wciąż inaczej stale tych samych problemów ludzkiej egzystencji.

Artysta skupiony, zamknięty, hermetyczny.

Wojciech Sadley – jeden z najslawniejszych artystów. Jeden z tych, którzy na początku lat 60. zdecydowali o kierunku rozwoju tkaniny artystycznej na świecie, a w latach 70. przyczynili się do jej całkowitej emancypacji. Jeden z tych, którzy o jej obliczu w Polsce, Europie i na świecie decydują również dziś¹.

W 2008 r., pracując już wówczas nad obecną monografią poświęconą twórczości artysty, pisałem we wstępie katalogu jednej z wystaw Sadleya:

Próby ogarnięcia i zrozumienia dotychczasowej, wieloletniej twórczości Wojciecha Sadleya w całym jej bogactwie i rozległości wątków przynoszą odczucie spójności i konsekwencji, istniejących w strukturze tego wielkiego dzieła. Wątki zaczęte przed laty powracają w coraz to nowych pracach, przynosząc wizje wciąż zadziwiająco świeże, gdzie istotne dla tego artysty treści i intuicje wyrażane są jeszcze inaczej, przy wykorzystaniu innych materii i form. Przeprowadzając swoje realizacje w różnych materiałach i przy użyciu różnych form, Sadley udowadnia, że materia pozostaje u niego zawsze w służbie wyrażania treści. W całej jego twórczości niezmiennie jest dążenie do realizacji w dziełach plastycznych „symbolicznej «sfery człowieka», w której zawiera się jego klimat, światło, ślad. Wreszcie jego znak, który mógłby zamknąć w sobie idee człowieka” – jak sam artysta określił to w jednym z udzielonych kiedyś wywiadów. Do realizacji tych treści Sadley poszukuje różnych materii i form, aby oddać bogactwo materialnej i duchowej sfery człowieka, i choć z biegiem lat zmieniały się w tej twórczości formy i materie, to zawsze noszą one jedyną, niepowtarzalną i rozpoznawalną pieczęć indywidualności tego artysty, ślad osobowości wyjątkowej i takiego też odczuwania świata w wymiarze zarówno materialnym, jak i metafizycznym. Dlatego także istnieje wyraźna spójność między pracami sprzed czterdziestu, trzydziestu czy dwudziestu lat a pracami najnowszymi, mimo iż korzystanie z innych materii i innych rozwiązań formalnych może wywoływać wrażenie, że są to osobne, niepowiązane ze sobą rozdziały².

Monografia niniejsza jest właśnie „próbą ogarnięcia i zrozumienia dotychczasowej, wieloletniej twórczości prof. Wojciecha Sadleya w całym jej bogactwie i rozległości wątków”. A ponieważ wszelkie próby zrozumienia twórczości każdego artysty rodzą zawsze potrzebę choćby krótkiego wglądu w najwcześniejsze lata życia – czas kształtowania się i dojrzewania, także i w tej monografii nie można pominąć tak ważnego okresu życia, nie można zrezygnować z przyjrzenia się temu, co kształtowało osobowość i dało początek takiej, a nie innej wrażliwości.

Wśród wspomnień Wojciecha Sadleya z dzieciństwa ważne miejsce zajmuje egzemplarz Biblii ilustrowany rycinami francuskiego grafika Gustave’a Dorégo (1832–1883). Sadley wspominał po latach:

W dzieciństwie wielkie wrażenie robiła na mnie bogato ilustrowana, ogromna i bardzo gruba Biblia z rysunkami Gustawa Doré [...], którego prace cechował nastrój fantastyki, grozy i groteski. Tajemnicze sceny ze Starego i Nowego Testamentu, opowiadające o przeszłości i przepowiadające przyszłość, tak utkwiły w mojej wyobraźni, że do dziś, odwracając w pamięci strony tej księgi, mogę odtworzyć obrazy pełne fascynujących przygód i walk, przerażające postacie Jeźdźców Apokalipsy. Te dramatyczne sceny, nie zawsze zrozumiałe, czasem pełne okrucieństwa i fantastyki, wywarły wpływ na moją twórczość. Niektóre tematy, związane z walką i śmiercią, powracają co jakiś czas w moich pracach. Stąd cykl *Król Dawid, Samson, Jeźdźcy Apokalipsy, Pieczęcie, Chusta św. Weroniki...*³

Ważnym źródłem dla właściwego zrozumienia wpływu Dorégo na twórczość Sadleya jest wypowiedź artysty w rozmowie z Bernadetą Nowotną. Zadając pytanie o fascynację twórczością

¹ Norbert Zawisza, *Wojciech Sadley. Człowiek, twórca, legenda*, w: katalog czterech wystaw retrospektywnych „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Warszawa–Łódź 1995, s. 7. Pierwsza wersja tego tekstu została wydrukowana pod tytułem *Sadley* („Kalejdoskop” 1988, nr 6, s. 4–6).

² Jacek Barszcz, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], w: katalog wystawy „Wojciech Sadley. Malarstwo”, Kielce 2008, s. 4.

³ *Wpisane w przestrzeń...*, s. 53.

Dorého, Nowotna przypomniała wypowiedź ks. Andrzeja Przekazińskiego z katalogu retrospektywnych wystaw Sadleya w 1995 r.:

W jednym z wywiadów Profesor wspomina o swoich młodzieńczych fascynacjach Gustawem Doré [...], który m.in. był ilustratorem Starego i Nowego Testamentu, wydanego najpierw we Francji, a następnie, bodaj dwukrotnie, w Polsce. Sadley jest jednak zaprzeczeniem G. Doré. Nie interesuje się bogactwem formy ani wielością tematyczną, jest skoncentrowany tylko na relacji materii (ciała) z wiecznością⁴.

W rozmowie z Nowotną Sadley wyjaśniał:

Moje zainteresowanie Doré nie polegało na tym, że kontynuowałem formę. Ja wyrażałem i wyrażam treść. Fascynacja jest czymś nieodgadnionym, niespodzianką. Także dla tego, kto staje się jej przedmiotem. Fascynacja łączy się z ogromną przemianą, deklinacją form przekazu, znaków... Jest to ważne, że ja mogę się w pewnym momencie na niego powołać. Gniazdo powstaje różnie, z różnych gałązek, zależy jaki to ptak je wije. Później na podstawie gałązek rozpoznaje się gatunek ptaków. W sztuce jest bardzo podobnie. Nie możemy poszukiwać jednoznacznych gniazd, miejsc. To by było takie jakieś XIX-wieczne, na przykład: „zainteresowałem się kwiatami i namalowałem kwiaty”. Moim zdaniem trzeba stworzyć taką formę, która oddałaby np. zapach kwiatów. Mogą to być zupełnie inne formy, które przywołują jakieś skojarzenia i archetypiczne przypomnienie. Takie jest moje doświadczenie. Być może, że jest to doświadczenie tylko osobiste, ale może i podobne do innych⁵.

Wątki związane z tematyką sakralną pojawiły się w twórczości Wojciecha Sadleya bardzo wcześnie. Jedna z pierwszych zachowanych prac – akwarela *Chrystus w więzieniu i pociesza uwięzionych* datowana jest na lata 1940–1941. Z zaskakującą dojrzałością kompozycji i formy malarskiej, lapidarnie i z powagą przedstawia scenę, która w trudnym czasie wojny miała nieść pociechę więźniom osadzonym na Majdanku. Okoliczności powstania tej pracy wspominał Sadley po latach w jednej z rozmów, które przeprowadziła z artystą w 2000 r. Bernadeta Nowotna:

W czasie okupacji w 1940 r. znalazłem się w Lublinie. Jako bardzo młody człowiek w ramach pomocy więźniom z Majdanka (moi rodzice należeli do organizacji pomocy dla więźniów) malowałem „obrazki”. Jeden z nich mi został. Jest to akwarela *Chrystus w więzieniu i pociesza uwięzionych*. Więźniom trzeba było pomagać. Wspomniane „obrazki” były między innymi cegiełkami, za które można było realizować pomoc. Pamiętam, jak moja matka dostała własnoręcznie wykonany przez nich pierścień. Przed wojną szczoteczki do zębów zrobione były z czerwonego i zielonego ebonitu. Z tego zostało zrobione oczko, na którym wyrzeźbiony był biały orzeł w koronie. Obrączkę do tego pierścionka wykonano z końskiego włosia. Ten pierścień nie zachował się do dnia dzisiejszego, prawdopodobnie został skradziony⁶.

W dziecięcych pracach Sadleya, przypisanych okresowi wojny i pierwszym latom powojennym, obecne są ślady dramatu tych czasów. Jak zauważa Renata Rogozińska:

Nawet jednak w przedstawieniach silnie eksponujących wątek egzystencjalny, pojawia się zwykle przysłowiowy promyk nadziei, wskazujący na transcendentny sens istnienia. Daje się odnaleźć nawet w rysunkach z lat 50., szczególnie ekspresyjnych i odznaczających się niespotykaną później dozą dosłowności. Zawierają one reminiscencje przeżyć wojennych. Na kilku z nich Jezus znajduje się pod ostrzałem żołnierzy niemieckich, na innych przytwierdzony jest do krzyża drutem kolczastym i rozszarpywany przez sępy. Zdarza się też, że w geście desperacji rzuca się na siatkę z drutu, by ostatecznie uwolnić się od koszmaru niewoli. Z tego samego czasu pochodzą również liczne rysunki ołówkiem lub tuszem, akwarele i gwasze z przedstawieniem Golgoty, zdjęcia z krzyża, oplakiwania, złożenia do grobu. Jedne sumaryczne, szkicowe, operujące płaską sylwetą, inne traktowane bardziej dosłownie,

⁴ Andrzej Przekaziński, *Na granicy światów*, w: katalog czterech wystaw retrospektywnych „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Warszawa–Łódź 1995, s. 9.

⁵ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 75.

⁶ *Ibidem*, s. 67. W 2017 r. artysta stwierdził, że chodziło mu o więzienie na zamku w Lublinie.

dramatycznie rozwichrzone i ruchliwe, rozpięte w swej warstwie znaczeniowej pomiędzy biegunami życia doczesnego i pełnej tajemnic wieczności⁷.

Inną wczesną pracą Sadleya, pozostającą w tematyce sakralnej, jest namalowana w 1944 r. *Madonna z Dzieciątkiem*. Renata Rogozińska pisała o tym obrazie: „Kubizowana *Madonna z Dzieciątkiem* [...], utrzymana w rozświetlonych czerwieniach i odcieniach złota, przypomina przedwojenne obrazy Formistów. Traktowane znakowo, całkowicie płaskie sylwety Marii i małego Jezusa, złożone niczym puzzle z prostokątów i wycinków koła, wypełniają całą przestrzeń obrazu”⁸.

Wśród najwcześniejszych zachowanych prac, pochodzących z lat wojny, powraca także temat koncertu, ślad – bardzo silnych już w tym czasie – zainteresowań muzyką, rozwijających się równolegle z potrzebą wyrażania się za pomocą pędzla czy piórka. Rysunek tuszem z 1940 r., opatrzony tytułem *Koncert*, ujmując ten temat szybkimi, niecierpliwymi dotknięciami pędzla, które notują wszystko to, co dla pamięci i wyobraźni wrażliwego dziecka było istotne. Postacie koncertujących artystek (pianistki oraz stojącej tuż przy fortepianie śpiewaczki) osadzone są w głębi, podczas gdy punkt widzenia autora umiejscowiony jest za plecami widzów siedzących w pierwszym rzędzie. Scena nakreślona została z cudownie dziecięcą lapidarnością, prostotą, techniczną nieporadnością w określaniu form i świeżością, do jakiej tęsknili – już z premedytacją – innowatorzy sztuki XX w.

Podobna dziecięca lapidarność, prostota i wrażliwość w skrótowym chwytaniu tego, co ważne dla oddania treści i istoty zaobserwowanych zjawisk, widoczne są także w innym „muzycznym” rysunku tuszem z 1940 r. Przedstawia on postacie stojące przy fortepianie i pianistkę odwróconą plecami do widza, a cała scena rysowana była – jak wspominał Sadley po latach – „z natury, w domu”. Na ścianie, w głębi, widać poroża. Stojące postacie przedstawione są w pozach swobodnych – mężczyzna opiera się łokciem o fortepian. Widać tu jeszcze dziecięcą niezdarność w oddaniu anatomii postaci, choć dobrze uchwycone zostało skupienie grającej pianistki na pierwszym planie, a całość poprowadzona jest z dużą wrażliwością kreski.

W późniejszym rysunku tuszem, zatytułowanym *Koncert*, z 1944 r., dominuje linearność, a cała scena zamknięta jest w jednym planie przestrzennym. Widoczna jest tylko grająca pianistka i fragment fortepianu. Wydłużone ramiona dosięgają klawiatury instrumentu, który zarysowany został drżącymi, pięknie określającymi formę kreskami. Mimo ujęcia fortepianu w skrócie perspektywnym, dominuje trzymanie się płaszczyzny, podkreślone w dojrzałe abstrakcyjnej strukturze sukni pianistki, partiach włosów i w tworzących tło lekkich, punktowych dotknięciach, w których można odnaleźć zapowiedź późniejszych o kilkadziesiąt lat kompozycji Sadleya na jedwabiu, np. tych, które przez kilkanaście lat zdobiły wnętrze restauracji Nove Miasto przy Rynku Nowego Miasta w Warszawie.

Jedną z najwcześniejszych zachowanych prac Sadleya jest rysunek tuszem *Portret ojca* z 1942 r., przedstawiający Romana Sadleya siedzącego przy stole i czytającego gazetę. Drobne dotknięcia tuszu w tle wyznaczają krąg światła wokół postaci ojca. Według wspomnień Wojciecha Sadleya z jednej z naszych rozmów portret został narysowany „w mieszkaniu pożydowskim”, w którym rodzina Sadleyów zamieszkała, gdy poprzednie ich mieszkanie zostało spalone.

Namalowany farbami olejnymi na desce *Autoportret* z 1946 r. ujawnia już talent wytrawnego kolorysty. Przygaszone – choć żarliwe – czerwienie beretu i głębokie, śliwkowe fioleto swobodnie namalowanego okrycia torsu oraz subtelne, zielonkawe tony, które modelują utrwaloną na autoportrecie twarz czternastoletniego artysty, zestawione są z ciemną, granatową tonacją tła, dając

⁷ Renata Rogozińska, *Charyzmaty. Twórczość Wojciecha Sadleya*, „Przegląd Powszechny” 2000, nr 1, s. 109–116. Rogozińska wspomina w tym fragmencie tekstu o pracach z lat 50., choć część z omówionych dzieł datowana jest na lata 40.

⁸ *Eadem, Wojciech Sadley. Szukając Oblicza*, w: *eadem, Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, s. 382.

w rezultacie całość bardzo harmonijną, dojrzałą i głęboką. Kolorystyka obrazu bliska jest malarstwu Eugeniusza Eibischa, choć data powstania autoportretu wskazuje, że wyprzedza on o osiem lat początki studiów Sadleya w pracowni tego profesora w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

W 1949 r. Wojciech Sadley rozpoczął naukę na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Z czasu studiów pochodzi szereg zachowanych prac, wśród których znaleźć można studia postaci, martwe natury, pejzaże i kompozycje o charakterze już niemal abstrakcyjnym, zapowiadające przyszły kierunek rozwoju twórczości Sadleya.

Rysunek *Studium postaci kobiecej* z 1949 r. to jeszcze typowe studium akademickie. Pozująca modelka przedstawiona jest w pozycji siedzącej, z głową podpartą na dłoni i jedną nogą założoną na drugą. W miękkich dotknięciach szybko kładzionymi kreskami uchwycona została swobodna naturalność pozy. Inny rysunek z tegoż roku to szkic mężczyzny siedzącego przy stole, rysowany tuszem – jak wspominał Sadley – „w akademiku albo w domu”. Kompozycję wyznacza tutaj ekspresyjnie narysowana, miejscami wydrapana postać mężczyzny oraz zdecydowanie zakreślony owal stołu, na którym leży książka. Czasami do szkiców portretowych lub szkiców postaci pozowali młodemu Sadleyowi przyjaciele. Prawdopodobnie z 1954 r. pochodzi wykonany tuszem na papierze szkic *Portret Tadeusza Milewskiego*, ukazujący jednego z najbliższych przyjaciół Sadleya jeszcze z Lublina. Tadeusz Milewski studiował na Wydziale Grafiki w warszawskiej ASP. Twarz mężczyzny w okularach określona jest skrótowo, lapidarnie.

Dokładna data 14 lutego 1951 r.⁹ widnieje w prawym górnym narożniku *Studium postaci*. Jest to rysowany tuszem i piórkim akt męski w pozycji stojącej, oparty tyłem o krzesło. Rysunek ten powstał w pracowni prof. Bohdana Urbanowicza, do której Sadley uczęszczał w czasie studiów na Wydziale Architektury Wnętrz. Postać mężczyzny przedstawiona jest linearnie, pojedynczą kreską, bez wprowadzenia waloru. Zachowana została wyrazistość szkicu, który nie przekracza granicy wstępnego określenia formy *alla prima*.

Innego rodzaju doświadczenie przekazują szkice pejzażowe. Wydają się już swobodniejsze, bardziej osobiste, uwolnione od narzuconych rygorów uczelnianych. Na lata 1950–1953 datowane są szkice, które powstały w Warszawie i w Lublinie, w czasie pobytów w rodzinnym domu. Przeważającą techniką w tych pracach jest tusz (czasami lawowany) na papierze. Pojawiają się szybko kreślone drzewa i fragmenty architektury. W jednym z tych szkiców (*Pejzaż z Lublina* z 1951 r.) panuje sugestywna nastrojowość pory zmierzchu, w innym (rysowanym także w Lublinie i w tym samym roku) mocno wyznaczona perspektywa linearna drogi oraz drzewa w oddali dają silnie kontrastową, swobodnie i śmiało rysowaną kompozycję o przejmującej wyrazistości. Mocną, zdecydowaną formę mają także dwie prace malowane tuszem w Lublinie w 1953 r.: jedna przedstawia fragment Starego Miasta, a druga prawdopodobnie kościół Bernardynów – piękne, lapidarne formy określone są tutaj śmiałymi pociągnięciami pędzla. Obok prac dynamicznych, ekspresyjnych znaleźć można także i takie szkice jak pejzaż rysowany w Warszawie nad Wisłą (z 1951 lub 1952 r.), gdzie daleki plan za rzeką zarysowany jest lekko, wrażeniowo, a na pierwszym planie „zinwentaryzowane” zostały przez rysującego budynki, drzewa i samochód.

Oprócz typowych akademickich studiów w twórczości Sadleya z lat 1949–1953 bardzo ważną część stanowią kompozycje. Zapowiadają późniejszy kierunek rozwoju jego sztuki i wydają się bliższe głównym zainteresowaniom i potrzebom autora.

Z 1949 r. pochodzi niemal abstrakcyjna kompozycja *Pejzaż* o uderzająco silnej dynamice struktury wnętrza, rozwijającej się jakby od punktu widzenia z lotu ptaka w dół czy w głąb. Dynamiczna sieć plam przylega do płaszczyzny i zarazem wciąga ku wnętrzu, a jednocześnie

⁹ Jest to jedna z niewielu prac z tego wczesnego okresu, która datowana była w dniu powstania rysunku, a nie *ex post*, po latach. Świadczy o tym porównanie sygnatury z tego rysunku z charakterem sygnatur na innych pracach powstałych w tym czasie.

ukrywa wewnątrz tej struktury. Kompozycja ta zdaje się zapowiadać grafiki Sadleya z lat 60. (pokazane m.in. na wystawie w Zachęcie w 1967 r.), gdzie pojawia się równie bogate kształtowanie przestrzeni.

Wśród prac realizowanych w czasie studiów na architekturze wewnątrz znaleźć można kompozycje w swojej istocie już abstrakcyjne lub graniczące z abstrakcją w bardzo świadomej syntezie i poszukiwaniu własnej formuły, operującej lapidarnym znakiem plastycznym. Malowane często na papierze, mają charakter studenckich etiud, choć dojrzałością niektórych rozwiązań kompozycyjnych i kolorystycznych świadczą już o intensywnym poszukiwaniu własnej drogi twórczej, poszukiwaniu wykraczającym poza program studiów. Po latach w rozmowie ze mną Sadley podkreślał, że w tych pracach bardzo ważne było dla niego m.in. poszukiwanie własnych gam i tonacji kolorystycznych, które chciał wykorzystać w swoich przyszłych kompozycjach. Widać tutaj szczególne, intensywne rozsmakowanie młodego artysty w świecie barw, w wartościach koloru – widać, jak próbuje, sprawdza swoje możliwości i szuka najbliższych dla siebie środków kolorystycznej ekspresji. Poszukuje tonacji wytrawnych, przygaszonych, głębokich, w których żarzą się jak płomienie dotknięcia bardziej intensywnych kolorów. Prace są rozmalowane, wyraziste, zdecydowane. Farba spływa, często ślizga się po papierze (jak w gwaszu, który Sadley określił jako *Martwa natura*). Wyczuwa się już tutaj rasowego malarza: w intensywnym odczuwaniu materii malarskiej, które obecne jest w różnorodności dotknięć pędzlem, w sposobach położenia farby, w swoistym „zanurzeniu się” w materii malarskiej. Są tutaj zagęszczenia materii, w innych miejscach przetarcia, wtarcia kolejnej plamy barwnej w inną, wcześniej położoną barwę, „przydymienie” ciemnymi tonami, przedrapania, ślizganie się farby na papierze. Położenie farby ma swoją gęstość i soczystość. Plamy kładzione są szybko, bardzo świeżo, spontanicznie, bez wyrabiania. W niektórych spośród takich prac (np. pochodzących z 1953 r.) pojawia się kompozycja z przesunięciem osi symetrii w prawo, zapowiadająca niektóre z późniejszych gobelinów Sadleya z motywami motyli, ciem i ptaków. Ciemne błękity, fiolety i zielenie tworzą ruszt kompozycji, a pomiędzy dużymi plamami tych kolorów wyblaskują dotknięcia czerwieni, żółci czy jasnych zieleni i fioletów. W innym gwaszu kompozycja przypomina popiersie jak z późniejszych *Wizerunków* artysty. Plama błękitu dzieli i zarazem łączy ciepłe tony fioletów, zieleni, oranżu. Wyczuwalna jest tutaj żarliwa – ciągle jakby dziecięca – radość płynąca z poszukiwań kolorystycznych, z czarów dziejących się na papierze, z mieszania farb, aby zagrać kolorem możliwie jak najpiękniej, jak najbardziej intensywnie. Pojawiają się zderzenia błękitów z ciepłymi czerwieniami, różami, oranżami, przebijają żółcie. W tych wczesnych kompozycjach malarskich ujawnia się już wielki talent przyszłego wytrawnego kolorysty, choć znaleźć można także i takie prace, w których ekspresja osiągnięta jest za pomocą tylko jednego koloru, np. czerni.

Inspiracje pochodzące z obserwacji zjawisk natury już w tych studenckich pracach prowadzą często do rozwiązań bardzo dojrzałe abstrakcyjnych, jak np. w kompozycji z 1951 r., dla której inspiracją (jak powiedział artysta w jednej z naszych rozmów) była łąka i świat zapachów, zawsze bardzo ważny dla Wojciecha Sadleya. Na podłożu utworzonym w technice kolażu ze strzępów gazet młody artysta przeprowadził pasma kolorów (dominujących błękitów i zieleni oraz przebijających się pośród nich żółci, brązów, czerni), tworząc kompozycję o niemal unistycznej spójności. Urzeka tutaj świeżość szybko kładzionych plam barwnych oraz piękne powiązanie materii kolażu i malatury.

Choć prace Sadleya z tego okresu w swojej warstwie formalnej zmierzały już ku sztuce abstrakcyjnej, to bardzo wcześnie i wyraźnie zaznaczyło się również w jego twórczości dążenie do wyrażania – w tej pozornie abstrakcyjnej formie – uniwersalnych, humanistycznych treści. W okresie studiów artysty pojawiały się jeszcze kompozycje przedstawiające te treści w ujęciu figuratywnym. Z czasem nastąpi w jego twórczości mocne powiązanie abstrakcyjnej formy z ładunkiem treści ogólnoludzkich i sakralnych, już bez uciekania się do łatwiej czytelnych,

figuratywnych motywów. Te ostatnie obecne są w niektórych pracach Sadleya jeszcze w latach 50. Przykładem tego typu kompozycji jest m.in. *Prometeusz* – praca niezwiązana z programem studiów, a świadcząca o potrzebie nawiązywania do ogólnoludzkich – w tym przypadku mitologicznych – treści. Klęcząca na jednym kolanie postać Prometeusza jest bardzo spójnie powiązana z dynamicznym tłem, intensywnie zagęszczonym poprzez nawarstwione dotknięcia plamami koloru. Wedle słów Sadleya kompozycja powstała jeszcze w czasie studiów na architekturze wnętrz, choć gorąca kolorystyka przypomina tutaj tonacje z obrazów Eugeniusza Eibischa, w którego pracowni Sadley studiował później na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP.

W niesprzyjających podejmowaniu tematyki sakralnej latach 50. Sadley tworzy już kompozycje nasycone treściami biblijnymi, istotnymi dla niego od wczesnego dzieciństwa. Powracają motywy zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, żywe w wyobraźni wrażliwego dziecka m.in. poprzez wspomniane wizje Gustave’a Dorégo – ilustracje z Biblii przechowywanej w rodzinnym domu.

Z okresu około roku 1954 pochodzą projekty kompozycji *Król Dawid śpiewający psalmy*, które także powstały jeszcze w czasie studiów na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Według słów Sadleya w naszej rozmowie prof. Czesław Knothe projektował wnętrze sklepu muzycznego przy Nowym Świecie, obok kawiarni Nowy Świat, i zaprosił Sadleya do współpracy. Student zaproponował kompozycję *Król Dawid śpiewający psalmy*, jednak nie udało się otrzymać zgody na realizację. Powodem odrzucenia – jak powiedział Sadley we wspomnianej rozmowie – był sakralny charakter tematu. Zachowane projekty mają w sobie dziecięcą naiwność form, ale jednocześnie coś bliskiego iluminacjom ze średniowiecznych ewangelarzy. Na jednym z gwaszy król Dawid trzyma harfę, w górze świeci słońce, Pegaz mknie po niebie, na którym widnieje tablica psalmu z tekstem pisanym czerwienią na zieleni, a u stóp monarchy widać różowe kwiatki rozsiane na błękitach. Na innym z projektów do *Króla Dawida śpiewającego psalmy*, mniej dekoracyjnym, bardziej scalonym, nie ma już różowych kwiatków, a tablica psalmu jest zaciemniona. W każdym z nich proste, szybko określone formy położone są *alla prima*, zdecydowanie, szkicowo.

Obok powracania do rozwiązań figuratywnych w twórczości Sadleya wyraźne jest zmierzanie w stronę lapidarności znaku, za pomocą którego artysta pragnie przekazać najistotniejsze dla niego treści, tworząc kompozycje niemal abstrakcyjne w formie, ale nasycone wyraźnym przekazem. Wyczuwa się dążenie, aby tworzyć kompozycje abstrakcyjne w formie, ale nie będące tylko rozgrywką czysto formalną, bo przekazujące konkretne, uniwersalne treści. Z początku lat 50. pochodzą malowane czarnym tuszem kompozycje z motywem krzyża i ukrzyżowania. W kompozycji oznaczonej tytułem *Krzyże* (1950) na mrocznym tle, utworzonym z sieci ciemnych plam, osadzona została sylweta postaci Chrystusa na krzyżu. Mocny, dosadny obrys form, zbudowany plamami położonymi szybko i zdecydowanie, zawiera w sobie ogromny ładunek ekspresji – emocji bardzo intensywnych. Sposób określania form, wyrazistość grubego konturu przywołuje skojarzenia z twórczością Georges’a Rouaulta, pozostając jednak bardzo indywidualnym przekazem. Późniejsza o trzy lata (według datowania sprecyzowanego *ex post* przez artystę) kompozycja *Krzyże* z motywem trzech krzyży i czarnymi sylwetami postaci schylonych w bólu otrzymała formę zamkniętą obrysem w kwadracie. Lapidarnością czarnych znaków – z powagą, gęstością i zdecydowaniem osadzonych na jasnym tle, precyzyjnie położonych od pierwszego rzutu – przypomina dalekowschodnie kaligrafie i malarstwo mnichów buddyjskich z klasztorów zen.

Ze studiami Sadleya na Wydziale Architektury Wnętrz związanych jest wiele projektów kurtyn teatralnych, witraży i wnętrz budynków użyteczności publicznej. Wśród zachowanych prac znajduje się m.in. – pochodzący z końcowego okresu studiów na tym wydziale – gwasz z niezrealizowanym projektem kurtyny do *Krakowiaków i Górali* w reżyserii Leona Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie. Kompozycję wyznacza tutaj fioletowo-różowo-czerwony pion i fragment z szopą z prawej strony. Widoczne są też sanie i trzy postacie z lewej strony.

Całość malowana jest szybko, różnymi kierunkami dotknięć pędzlem, w pośpiesznym notowaniu wrażeń z wyobraźni. Formy określane są skrótowo, a w bogatej kolorystyce – rozpiętej pomiędzy zieleniami a różami, fioletami i ciepłymi oranżami – wyraźnie zaznacza się talent Sadleya jako przyszłego wybitnego kolorysty.

Projekty te mają wiele z dziecięcego świata wyobraźni, z dziecięcej spontaniczności w kreowaniu własnego świata – takiego, o którym dziecko marzy lub który chciałoby odzyskać. Z 1954 r. pochodzi projekt kurtyny teatralnej, nazwany przez artystę *Noc*, powstały w związku z dyplomem na Wydziale Architektury Wnętrz. W bordiurze z cynobrowej czerwieni, czerni i oliwkowych zieleni zamknięty jest motyw z formami motyli – dekoracyjny, rozmalowany pośpiesznie, z cudowną dziecięcą wyobraźnią.

Inny projekt kurtyny to *Noc w Wenecji* – gwasz z 1954 r., namalowany jeszcze w czasie studiów na architekturze wnętrz. Kompozycja przedstawia motyw z karnawału w Wenecji. Bal maskowy stał się tutaj pretekstem do wykorzystania bogactwa form i kolorów, zanurzenia się w nim z radością dziecka, które maluje sobie świat taki, w jakim samo chciałoby się znaleźć.

Do tego dziecięcego świata wstępuje jednak także cierpienie i powaga doznań wykraczających poza czystą, zmysłową radość z bogactwa form i kolorów. W cyklu *Umierających ptaków* z lat 50. mocne kontrasty kolorystyczne (np. czerni i czerwieni), ekspresja form i koloru akcentują motyw cierpienia i zbliżającej się śmierci, choć nie sposób nie zauważyć także i tutaj swoistej dekoracyjności w linearnym budowaniu kompozycji. Ta dekoracyjność *Umierających ptaków* w układzie zamkniętych kształtów i plam barwnych, zmierzających do niemal abstrakcyjnego układu form, bliska jest nawet tak odmiennym w temacie kompozycjom Sadleya z tego okresu jak *Łyżwiarka* (1954?), namalowana przez niego jako projekt na konkurs olimpijski przed zimowymi igrzyskami w Cortina d'Ampezzo w 1956 r. Figuratywność graniczy tutaj z abstrakcją w kompozycji wyznaczonej horyzontalnie przez namalowaną postać łyżwiarki, wpisującą się w układ form w istocie swojej abstrakcyjny.

Mniej dekoracyjności, a więcej dramatycznego napięcia zawierają inne kompozycje Sadleya z tego czasu, takie jak *Nocny lot* (prawdopodobnie z 1952 r.) – wspomnienie z czasu wojny z ogniami płonącego miasta i ciemnymi, groźnymi kształtami samolotów, lecących na tle różowo-ciepłóżółtego nieba, i *Chrystus* z 1956 r. – mocna, witrażowa w swoim charakterze forma, wyznaczona zdecydowanie i lapidarnie poprzez ciemne smugi. Wyraźcie namalowana głowa Chrystusa otoczona jest nimbem i przypomina po trosze obrazy Georges'a Rouaulta i Waldemara Cwenarskiego.

W 1954 r. powstała studencka realizacja Sadleya z zakresu malarstwa ściennego, malowana na Nowym Mieście w Warszawie w zespole Bohdana Urbanowicza i Ireny Wilczyńskiej (wraz z Janem Lorenssem i Hieronimem Soboniakiem). W rozmowie z nami w czasie spaceru po Nowym Mieście Sadley wspominał po latach namalowane wówczas przez siebie fragmenty: na bocznej elewacji kamienicy przy ul. Freta 12, gdzie znajduje się malowidło *Murarze Starówki* oraz kilka mniejszych dekoracji malarskich (Sadley mówił o martwej naturze), przy ul. Freta 3 (narożna z Długą) – fresk z dekoracją architektoniczną (i motywem sowy od ul. Długiej) oraz fragmenty z motywami architektonicznymi na ścianie kamienicy przy ul. Freta 39, poniżej tond portretowych, przedstawiających profesorów ASP: Władysława Skoczylasa, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego i Tadeusza Breyera.

Jak potwierdziły prace konserwatorskie Ewy Moroz, która w 2013 r. odtworzyła zniszczone malowidła przy ul. Freta 12, freski te malowane były na mokrym tynku wodą wapienną wymieszaną z pigmentem *buon fresco*. Kolorystyka malowideł utrzymana była w różnych odcieniach sepii, które z upływem czasu zszarzały¹⁰. Główne malowidło (o wymiarach 6 × 3,5 m) ze ściany przy ul. Freta 12 utrzymane jest w duchu malarstwa iluzjonistycznego i przedstawia murarzy

¹⁰ Dariusz Bartoszewicz, *Powrót murarskiej trójki z ulicy Freta*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” 2013, nr 267 (z 16–17.11), s. 6.

na i przy rusztowaniach, pracujących przy ścianie kamienicy – jakby tej właśnie kamienicy, wywołując sympatyczne złudzenie rzeczywistości. Blisko *Murarzy Starówki*, na tej samej ścianie, znajdują się mniejsze kompozycje malarskie, na których widać m.in. przybory kreślarskie oraz narzędzia pracy murarzy i malarzy.

Młody artysta, student, w przypadku malowideł z ul. Freta był jednym z wykonawców kompozycji zaprojektowanych przez prof. Urbanowicza i nie miał jeszcze możliwości wyrażania własnych koncepcji. Dlatego też freski te dalekie są od tego, co najbardziej pociągało Sadleya już na etapie wczesnej twórczości, a wiązało się z intensywną pracą wyobraźni, dążeniem w stronę języka abstrakcji, a także z poszukiwaniami w dziedzinie koloru. Rozwinięcie tych potrzeb zaczęło powoli ujawniać się w pracach Sadleya już w tych latach, choć zdecydowanie przy innego rodzaju realizacjach i w innych technikach niż malarstwo ścienne podporządkowane koncepcjom – skądinąd bardzo cenionego i szanowanego przez Sadleya – profesora z Akademii.

W 1955 r. w podwarszawskim Milanówku miało miejsce pierwsze twórcze doświadczenie Wojciecha Sadleya z jedwabiem – zwiewną materią, która pod jego pędzlem przerodziła się w późniejszych latach w coś więcej niż tkanina dekoracyjna. Jedwab naznaczony kompozycjami tego artysty stał się medium odpowiednim do przekazywania istotnych treści.

Po latach w rozmowie z Krystyną Matuszewską artysta wspominał:

Pierwszy jedwab – chustę, którą podarowałem mojej już dziś nieżyjącej mamie, namalowałem w 1955 r. Tak więc jedwabiem zajmuję się od wielu lat, podobnie jak rysunkiem czy malarstwem. W tym czasie przewijały się różne wątki: papier czerpany, tkanina, skóra, ceramika, witraż. Wszystko to są tylko materie, w których chciałem wyrazić to, co mnie nurtowało. Często bywało tak, że brałem materiał, który akurat był dostępny. W innym wypadku wybierałem jeden konkretny, a inne odrzucałem. Materia nie jest najważniejsza. Gdy człowiek chce dotrzeć do celu, to raz koniem, raz wozem, raz samochodem dojeżdża do niego, uzyskuje ten cel. Jeśli mu się oczywiście uda¹¹.

Kompozycję *Szermierze* malował Sadley w Zakładach Jedwabniczych w Milanówku w 1955 r. Podczas rozmowy ze mną powiedział, że zapłacił wtedy za barwniki, ponieważ realizacja ta znajdowała się poza programem jego prac w Zakładach Jedwabniczych, gdzie wówczas był zatrudniony. *Szermierzom* błędnie przypisany został rok 1956 i z taką datą powstania praca ta figuruje nawet w katalogu zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie (tam obecnie znajduje się to dzieło), choć z moich rozmów z Sadleyem wynika, że artysta na pewno malował tę kompozycję w czasie, kiedy był zatrudniony w Milanówku, a więc między 2 lutego a 15 października 1955 r. (taki okres podano w świadectwie pracy). Wielka, dynamiczna kompozycja (300 × 450 cm) przedstawia dwóch szermierzy w starciu, ze skrzyżowanymi szpadami. Postacie określone są konturami, wewnątrz których znajdują się pola wypełnione płaszczyznami kolorów. Mimo płaszczyznowego ujęcia wydobyte są jednak kształty, co zostało osiągnięte poprzez trafne użycie i zestawienie kolorów, które sąsiadując ze sobą, budują formy. Dominują plamy bieli i zieleni. Wyraźnie odcinającym się od tła postaciom odpowiada powiększenie na dalszym planie podobnej sceny z walczącymi dwoma szermierzami, jeszcze bardziej „uabstrakcyjnione”, zbudowane z wielu małych pól koloru: ciepłych oranżów, żółci, różów, czerwieni i błękitów, płasko położonych wewnątrz siatki konturów. *Szermierzy* zgłosił Sadley na konkurs olimpijski i w 1956 r. otrzymał jedną z dwóch równorzędnych drugich nagród w kategorii tkanin. Pierwszej nagrody wówczas nie przyznano.

Etap związany z końcem studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (w 1959 r. Sadley ukończył studia na Wydziale Malarstwa) oraz sytuację, jaka w tym czasie panowała w polskiej sztuce, tak opisywała Danuta Wróblewska:

¹¹ *Porządkowanie wyobraźni*, rozmowa Krystyny Matuszewskiej z Wojciechem Sadleyem, „Forum Akademickie” 2011, nr 5, s. 48.

Kiedy w końcu lat 50. młody artysta wchodził na teren twórczości plastycznej, panował tam spory ruch. Jeśli przyjąć, że w kulturze istnieją przełomy osobne, nie zawsze związane z kalendarzem czy wypadkami dziejowymi, to właśnie tamte lata kończą z właściwościami dawnego czasu zdominowanego przez dwie wojny, ich przyczyny i pochodne, i rozpoczynają stan wolności i indywidualizmu, typowy dla lat spokoju. Zaczyna się dzisiejsza postać świata kultury. Cóż dzieje się w plastyce? Wiele, i wszystko z siłą pierwszego, formującego się pokolenia powojennego. Jest informel, sztuka kinetyczna, zaczyna się malarstwo materii. W Paryżu odbywają się pierwsze happeningi, a jednocześnie na I Biennale Młodych objawia się pop-art amerykański. Głód poszukiwań zaczął więc przekraczać dotychczasowe granice warsztatów i przyzwyczajień.

Na polskim gruncie odżywa sztuka nowoczesna. W 1959 r., który dla Sadleya jest rokiem dyplomowym, w Warszawie otwarta zostaje słynna III wystawa malarstwa nowoczesnego. Kierunek jest więc już odrodzony. Impulsy idą i z innej strony: przy głosie są wielcy przeobraźciele przestrzeni. Europa doświadcza tego w skali wielkiej architektury, u nas w mniejszej – wystawiennictwa – zwracają uwagę doświadczenia Stanisława Zamecznika, Aleksandra Sołtana, Wojciecha Fangora. Wyobraźnia młodych spotyka przyzwolenie na obserwację świata, bowiem Polska zaczyna otwierać się politycznie.

Nie należy wszakże sądzić, że rozpoczynająca się twórczość Wojciecha Sadleya pozostaje przede wszystkim pod wpływem tego, co dzieje się wokół niego. Strukturę i temperaturę tej twórczości określa on sam. Określa ją powoli i z namysłem. Jest przecież introwertykiem, człowiekiem obserwacji, ale i skupienia, dla którego najważniejsze są doświadczenia wewnętrzne.

W warsztacie i technikach plastycznych, jakie ostatecznie wybiera, sumują się doświadczenia trzech, albo i czterech, działań młodzieńczych. Najwcześniejszy rysunek (jest to doświadczenie pierwsze i przedwybiórcze), studiowanie muzyki, architektura wnętrza, brana na zły czas wymogów socrealistycznych, i wreszcie malarstwo. Kiedy u progu lat 60. odbierał dyplom, zamknął tym faktem czas prób i ćwiczeń wstępnych. Stał się człowiekiem przynależnym malarstwu, choć nie przywiązany do palety, otwartym na daleko większą ilość sygnałów w sobie i w świecie zewnętrznym, aniżeli to bywa normalnie¹².

Według słów Wojciecha Sadleya, które padły w rozmowie ze mną, tkaniny przestrzenne wykonywał już od 1958 r. Były to pierwsze kompozycje na siatkach, z dowiązanymi na nich, puszczoymi luźno włóknami, m.in.: *Królowa* (1958)¹³, *Ikar* (1959), *On* (1960), *Starzec* (1960)¹⁴, *Ikar* (1961). Na wystawach kompozycje przestrzenne Sadleya zaczęły pojawiać się dopiero w 1964 r. – w Kordegardzie i w Galerii BWA we Wrocławiu. Po latach artysta tłumaczył ten fakt początkową obawą wystawienników wobec tak drastycznie nowoczesnych rozwiązań formalnych, jakie obecne były już w tych wczesnych jego pracach. Pierwszą pokazaną na wystawie pracą w technice własnej Sadleya były *Szaty króla*, znane bardziej pod tytułem *Król* (1962)¹⁵. Gęsta materia tej pracy powstała w wyniku zastosowania różnych rodzajów przepłotu, nie miała jednak prawie nic wspólnego z tradycyjnym gobelinem, co na wystawie tkaniny w Kordegardzie w 1964 r. wywołało konsternację nawet u osoby tak otwartej na nowe poszukiwania w tej dziedzinie jak Irena Huml. W swojej recenzji z tej wystawy wyraziła ona nawet wątpliwość, czy takie dzieło można jeszcze nazwać tkaniną.

W latach 60. w warszawskiej pracowni artysty przy ul. Wspólna Droga bywała m.in. Jolanta Owidzka. W rozmowie ze mną powiedziała, że „było tam mało miejsca, a Sadley miał bardzo dużo prac. Dużo malował, nie tylko wykonywał tkaniny. Podziwiałam, że w tak trudnych warunkach tak dużo potrafił zrobić”. Sadley wspominał mi, że Owidzka była dobrą koleżanką, np. kiedy dzwonił i mówił, że brakuje mu czegoś z materiałów – pomagała to zdobyć. Prace Sadleya w jego technice własnej Owidzka doceniała już wtedy. W naszej rozmowie powiedziała: „Inne koleżanki i koledzy też doceniali te prace jako coś odkrywcze”. Stwierdziła, że Sadley

¹² Danuta Wróblewska, *Sphaera*, w: katalog czterech retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Warszawa–Łódź 1995, s. 11.

¹³ W niektórych źródłach praca ta nosi tytuł *Ikar* i datę 1964.

¹⁴ Wspólny tytuł trzech kompozycji. W niektórych źródłach prace te datowane są na rok 1966. Według słów Sadleya powstały już w 1960 r.

¹⁵ W katalogach praca ta figuruje z datą 1964, choć według artysty powstała już w 1962 r.

jako pierwszy w Polsce „oderwał tkaninę od ściany, odszedł od tkania, zaczął wykonywać tkaniny przestrzenne”. W jednej z późniejszych rozmów sugerowała jednak wpływ amerykańskich tkaczek (zwłaszcza Claire Zeisler) na jego twórczość. Napisała o tych artystkach w jednym z numerów „Projektu” w 1963 r.¹⁶, po obejrzeniu wystawy w Nowym Jorku w czasie pobytu w USA. Zawahała się jednak, kiedy powiedziałem (na podstawie informacji od artysty), że przestrzenne prace Wojciecha Sadleya w technice własnej powstawały już od 1958 r. Później rozmawiałem jeszcze z Sadleyem na ten temat. Według niego Lenore Tawney, Claire Zeisler, Sheila Hicks i inne artystki amerykańskie zaczęły robić takie tkaniny później i to one zainspirowały się tym, co Polacy pokazywali w Lozannie¹⁷. Później Sheila Hicks i Lenore Tawney wystawiały też wspólnie z Polakami, w latach 1968–1969 w cyklu wystaw „Wall Hangings” w Kanadzie i USA, m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1969 r. Sadley stwierdził w rozmowie ze mną, że amerykańskie artystki inspirowały się raczej meksykańskimi ozdobami i było to inne od jego poszukiwań. Powiedział, że nie inspirował się ich twórczością, sam doszedł do swoich rozwiązań i były one inne.

W rozmowie z Martą Kowalewską Sadley tak mówił o początkach swoich tkanin przestrzennych:

M.K.: Norbert Zawisza napisał, że to Pan jako pierwszy oderwał tkaninę od ściany.

W.S.: Tak. Chciałem zrobić coś, co do tej pory było jeszcze nienazwane. Co nie było ani malarstwem, ani tkaniną, ani rzeźbą. Moim celem było stworzenie czegoś, do czego chciałem dotrzeć, a czego nie było. To rodzaj archetypu. Jego wyrażenie nie mogło się dokonać za pośrednictwem tradycyjnych technik ujętych w zasady warsztatu.

M.K.: Czy zajął się Pan tkaniną, bo przestało wystarczać malarstwo? Czy może sama materia tkacka okazała się źródłem inspiracji?

W.S.: Tradycyjna tkanina oparta na zasadach warsztatu tkackiego też mi nie wystarczała. Określano moje prace „paratkaninami” lub „antytkaninami” (tak nazwałem swoją wystawę w Zurychu w latach 60.)¹⁸, bo są czymś innym niż tkaniny przygotowane na krośnię. W pewnym okresie nawet w Polsce, gdzie przecież narodziła się nowoczesna tkanina, nie chciano wystawiać moich prac, ponieważ nie potrafiono ich sklasyfikować.

Początkowo tkanie jako takie mnie nie interesowało, dopiero później odkryłem, że pewne prawdy, jakie chciałem zobrazować, mogłem wyrazić tylko w klasycznym gobelinie. Jednak najbardziej fascynowało mnie to coś pierwotnego, co było początkiem samego pojęcia tkaniny. Rozwiązywałem więc pojawiające się problemy, na przykład poprzez kompozycje napiętych siatek, którymi wypełniałem przestrzeń niczym błoną, jak w skrzydłach motyla czy ważki. Czy kolejny problem: jak obciążyć materię kulami, innym razem jak bandażować przedmioty, co widać w *Żądłach*. Mojej sztuki nie da się sklasyfikować. To jest coś, co się mieści w osobie, a nie w przedmiocie.

[...]

M.K.: A jednak dopóki dzieło sztuki nie powstanie, proces twórczy może być eksperymentem. Czyba że artysta od początku ma jasno sprecyzowane wyobrażenie gotowego dzieła. Czy tak jest w Pańskim przypadku?

W.S.: Na początku trzeba wyrwać z siebie wyobrażenie. Zapach, kolor, sformułowanie czy określenie jakiegoś pojęcia. Biorę szkicownik i rysuję. To tak, jakbym pisał nuty. Na razie mam dźwięk i ten dźwięk muszę uporządkować. Trzeba go zamknąć i jednocześnie otworzyć, tak aby powstała czytelna formuła. Czytelna w naszej kulturze i cywilizacji.

M.K.: A zatem dążenie do czytelności dzieła przekłada się na odwołania do tradycyjnych symboli opracowanych w nowej szacie?

W.S.: Niekoniecznie, choć bez przerwy w tle pojawia się archetyp. Jeden raz zaczepiam się o niego bardzo mocno, kiedy indziej napomykam tylko. To jest moje dążenie i chcę to wyrazić za wszelką cenę. Nieraz trwa to dwa, trzy miesiące, czasem krócej, a czasem jeszcze dłużej. Wszystko notuję. W każdej chwili mógłbym zajrzeć do szkicownika i zacząć realizować projekty, które z czasem zaczynają

¹⁶ Jolanta Owidzka-Lipska, *Eksperymenty tkackie*, „Projekt” 1963, nr 3, s. 45.

¹⁷ Na pierwszych Biennale w Lozannie (w 1962 i 1965 r.) polscy artyści pokazywali jednak jeszcze gobeliny.

¹⁸ Wystawa indywidualna Sadleya „Anti-Tapisserien” odbyła się w Museum Bellerive w Zurychu w 1973 r.

nabierać sensu. Kiedy po jakimś czasie oglądam szkicownik, moja dojrzałość i dojrzałość tych prac jest zupełnie inna. Inaczej je rozumiem.

M.K.: Czy zawsze ma Pan już gotowy projekt, czy może podlegać on modyfikacjom w trakcie realizacji?

W.S.: Są dwa rodzaje realizacji. Jedna – kiedy mam fotograficzną wizję tego, co mam zrobić, wtedy siadam i ją realizuję. Druga – kiedy towarzyszy mi dreszcz emocji, wiem, jak coś zrobić, ale czuję, że po drodze będę miał wiele bardzo ciekawych rozwiązań, z których będę musiał zrezygnować na korzyść jednego.

M.K.: To chyba najtrudniejsze.

W.S.: Nie, jeśli nie straci się z oczu tego, co chce się przekazać. Trzeba umieć zrezygnować. W procesie twórczym cały czas muszę zrezygnować na korzyść czegoś innego – to już nie jest dla mnie trudne. To jest przygoda.

M.K.: Czy sam materiał inspiruje, czy jest tylko drogą do wyrażania prawdy?

W.S.: Najpierw mam pewną koncepcję, a potem dobieram materiał. Czy to skóry, czy sznury z plastiku, czy gazę – czerpię z dostępnych środków. Materia jest przekazem. Służy, aby móc się skomunikować, tak jak słowa, gesty, tak jak mowa ciała.

M.K.: Tworząc, porusza Pan głębokie tematy, zawsze bliskie człowiekowi.

W.S.: Powiedziała Pani – głębokie tematy. Nie jest ważne, czy temat jest głęboki, tylko czy ja go głęboko wyrażam. *Czerwony Kapturek* może być takim dramatem, że wszyscy będą płakać. A może być przedstawiony w taki sposób, że ludzie się śmieją. Wszystko zależy od sposobu wyrażania. Sam temat nie jest namaszczeniem, to artysta nadając mu formę, czyni go ważnym. I tu rodzi się pytanie, czy mój język jest na tyle uniwersalny i ma w sobie tyle do zakomunikowania w sposób jawny i czysty, żeby mógł być odczytany przez innych¹⁹.

Ślady trudności ze zrozumieniem, odczuciem i przyswojeniem sobie twórczości Wojciecha Sadleya odnaleźć można już w niektórych tekstach z lat 60. W 1965 r. Janina Russocka odwiedziła artystę w jego pracowni, a następnie spróbowała szczerze podzielić się z czytelnikami popularnego pisma „Wiedza i Życie” nie tylko swoim zainteresowaniem i podziwem dla twórczości Sadleya, ale także wątpliwościami:

Wojciech Sadley robi gobeliny, maluje obrazy na płótnie, na desce, nakleja obrazy z „wyrzywanek”, konstruuje przedziwne stwory do wieszania na ścianie ze sznurka, skóry, drobnych elementów metalowych i drewnianych, klasyfikowane w dziale tkanin chyba tylko dlatego, że Sadley wyprzedził w tym miejscu biurokrację artystyczną i dał asumpt krytykom do zupełnie nowych doświadczeń...

Kiedy opuszczałam pracownię Sadleya, borykałam się mozolnie z jedną jedyną myślą: jak o tym wszystkim opowiedzieć czytelnikowi, który przecież, w większości wypadków, nieprędko zobaczy te dobre, bardzo dobre rzeczy.

Dobre czy ładne? „Ładne” wyklucza „dobre” – powiedział Sadley. – „Ładne” to miłe dla oka, pięścielko, gładkie jakieś i nieskomplikowane, powierzchniowe... „Dobre” to takie, co przebijie zaporę gładkiej powierzchni, jaką się ludzie samoobronnie otaczają, i powoduje przeżycie, uprzytomni jakąś prawdę, lub tylko da jej przecucie, ale autentyczne, zaboli, wzruszy...

Kręciłam głową niezdecydowanie. Bo zdaje mi się, że głębokie przeżycie daje nie tylko ekspresja, kontrast, krzyk, ale także płaszczyzna ciszy, słońce w liściach, prostota dziecka, gwizd ptaka – a ten świat odbity w sztuce może zetknąć „dobre” i „ładne”. W sztuce Sadleya nie znalazłam ciszy – co najwyżej momenty zamyślenia, ale takiego, kiedy człowiekowi jest ciężko.

Są to rzeczy uczuciowe, głębokie, swoiście zaadoptowane dzieci niepokoju, tęsknoty, ale nie tej różowo-błękitnej... Wynikają one jak gdyby z potrzeby symbolizowania skrajności, wzlotów i upadków, walki przeciwieństw w społeczności ludzkiej, w jej nieustannej, bolesnej drodze rozwoju, z poczucia biegnącego czasu i bytu, który nie jest trwaniem, lecz przemianą...

Wybrałem te formy – powiedział Sadley, wskazując na owe nietkaniny do wieszania na ścianach – bo one nie stawiają mi kropek, nie każą się wykończyć czy dopowiadać; moment, kiedy już nie pragnę nic dodać ani ująć, to postawienie przecinka; są wieloznaczne i wielomówne, organizują przestrzeń tak jak rzeźba lub przedmiot; w tej przestrzeni organizują cienie, światła i ruchliwość powietrza. Narzucają wątek treści – pozwalając go rozwijać w nieprzebranych możliwościach myślenia i odczuwania ludzi o różnych doświadczeniach.

Gobeliny Sadleya to gobeliny klasyczne – z jednolitego tworzywa o równym, ciasnym splocie (wełna). Praca artysty poszła w kierunku wydobywania wizji przy maksymalnym zdyscyplinowaniu tworzywa. [...] Powstają z tego wstrząsające obrazy abstrakcyjne, o niezwykłych kolorach i wielkiej sile. Niestety – czarno-biała reprodukcja niewiele pozwoli z tego zobaczyć.

Sadley tytułuje swoje prace. To nie jest takie oczywiste, bo istnieje dość rozpowszechniony pogląd, że abstrakcja nie potrzebuje tytułu. Sadley mówi, że tytuł jest potrzebny – jako dopowiedzenie wątku logicznego i uczuciowego, z którego bądź co bądź praca powstała. Że słowa nie należy się wstydzić – trzeba je tylko umiejętnie zastosować; że przecież słowo też jest tworzywem sztuki, kanwą wiersza i nieraz treścią pieśni; i jeśli słowo jest niepotrzebne, to znaczy po prostu, że ten „wiersz” jest zły.

Słowa Sadleya są duże i trudne. Chce mówić o sprawach, które mają wydźwięk uniwersalny: *Psalmus*, *Nocny lot*, *Przejście przez Morze Czerwone*, *Ikar*, *Południe*. Żeby dać próbę pewnego bliższego pojęcia o rzeczy, pozwólmy sobie na literacką dygresję: *Południe* u Sadleya to wielka, groźna, czerwona forma-postać. Widziałam i inną abstrakcyjną interpretację południa: punkt zerowy dnia, czarny znak na bardzo jasnej płaszczyźnie... Rzecz jasna, u kogo innego. Są to dwie prawdy.

Twórczość Sadleya przemawia do nas językiem domyślnym, wieloznacznym, ale przecież bardzo wyraźnym, jest to bowiem dzieło głębokiego i szczerzego przeżycia samego artysty.

[...] Kupują „Sadleya” zagraniczne muzea i kolekcjonerzy. W Polsce mało²⁰.

Próbując po latach „podsumować” twórczość Sadleya, Danuta Wróblewska pisała:

Sztuka Wojciecha Sadleya to bogactwo form, zmienność i ruch, dowolność środków i ich zestawień. To wielki teatr przepoczwarczania się materii artystycznej. Jest w tym, naturalnie, wewnętrzna logika następstw, jest też czytelny dialog eksperymentu z tradycją. Ale przede wszystkim jest wielkie zaplecze humanistyczne, więc stała obecność człowieka ukazywanego nie bezpośrednio, lecz poprzez symbol, znak, asocjacje. Obszar sztuki Sadleya to obszar mitologiczny²¹.

Owa stała obecność człowieka przejawiała się w różnych wątkach tematycznych i różnych technikach. Już we wczesnych latach swojej twórczej drogi Wojciech Sadley zaczął tworzyć prace w cyklach tematycznych, które nieraz rozrastały się do wielu kompozycji w obrębie każdego z cykli. W jednej z rozmów przeprowadzonych w 2000 r. z artystką Bernadeta Nowotna zapytała o powody kontynuowania owych cykli:

B.N.: Jacek Sienicki rozpustuje metafory na wiele sekwencji, cykli: „Powtarzam wielokrotnie ten sam temat w nadziei, że znajdę właściwy klucz, dotknę właściwego nerwu i powiem prawdę”. Pan również wraca do tematów, choćby w *Trenach*, *Psalmach*, *Veraikonach*. Co skłania Pana do rozwijania wątków tematycznych?

W.S.: Moje zainteresowania skłaniają mnie do kontynuacji cykli. Za każdym razem chcę je inaczej zrealizować. Być może, że tylko ja zauważam tę inność.

B.N.: Inność w sensie formy?

W.S.: Różnie: i w formie, kolorze, formacie, i w całej wiązce przekazu. Ten temat jest niewyczerpalny. Zresztą, jak każdy inny temat, jeśli podejdziesz się do niego poważnie. Tak jak malarze potrafią malować całe życie portrety czy martwe natury, pejzaże, sceny rodzajowe, ja maluję to i uważam, że jeszcze bardzo dużo muszę namalować, nieskończenie dużo, aby wyczerpać ten temat. Po swojemu czerpię z natury, właściwości materii, z tego, co jest i w tytule, i w przekazie.

B.N.: Każdy z nas doświadcza na sobie upływu czasu, zmienia się, przeistacza. Czy może Pan to samo powiedzieć o swoich pracach?

W.S.: Jeśli inaczej coś realizuję, to znaczy, że zobaczyłem w tym inne rzeczy. Jeśli się tego nie kopiuje, to jest tak, jak jeszcze raz zdobywać tę samą górę, ale może z innej strony? W którym podejściu głębiej...? Różne są głębokości: tematyczne, formalne, kolorystyczne. Najważniejsze, jeśli ta praca, ta kompozycja potrafi zatrzymać człowieka w biegu i pomóc mu zastanowić się. Jeśli ma ona w sobie jakiś pierwiastek hamujący bieg człowieka i zwraca uwagę na siebie swoją tajemniczą właściwością, zastanawiamy się: a cóż w tym jest...? Za każdym razem jest inaczej, nawet jak dodajemy czy odejmujemy²².

²⁰ Janina Russocka, *Sadley*, „Wiedza i Życie” 1965, nr 1, s. 550–551.

²¹ Danuta Wróblewska, *Sphaera...*, s. 11.

²² Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 44.

W 1959 r. Wojciech Sadley zaczął tworzyć projekty gobelinów dla Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Malarskie projekty stanowiły wzór przenoszony następnie na materię tkaniny. W rozmowie ze mną Jolanta Owidzka powiedziała, że artyści składali projekty, a wykonanie leżało w całości po stronie Cepelii: „Przyjeżdżało się, by ustalać kolory, dobierać barwniki”. Wspominając współpracę z podlegającą Cepelii krakowską spółdzielnią Wanda, Wojciech Sadley mówił mi jednak, że aktywnie uczestniczył w powstawaniu gobelinów na krosnach. Wspominał, że przy takich realizacjach jak *Oświęcim* (1962), przeznaczony na I Biennale w Lozannie, przyjeżdżał do Krakowa i tkął razem z tkaczkami.

W tekście z 1995 r. Jolanta Owidzka po wielu latach podzieliła się refleksjami o tamtym – „pionierskim” – okresie rozwoju polskiej tkaniny:

Pobyt Pana Kenji Kaneko, Kuratora Rzemiosła Muzeum Narodowego w Tokio, był powodem wielu spotkań, wywiadów i rozmów dotyczących Polskiej Tkaniny Artystycznej. Powróciły dawne wspomnienia okresu zainteresowania tą dziedziną sztuki – okresu pionierów jak nazywa Pan Kenji Kaneko artystów polskich uczestniczących w pierwszych Międzynarodowych Biennale w Lozannie. [...] tkanina pojawiła się w wielkich salonach wystawowych jako odpowiedź na potrzeby architektury. Jej funkcji artystycznej towarzyszyły funkcje użytkowe. Miało to być dzieło stałe w określonym otoczeniu, które integrowało przestrzeń w zależności od intencji i talentu autora. Fenomen rozwoju eksperymentu zepchnął tę dziedzinę, jaką była Polska Szkoła Tkactwa, która tyle uznania zyskała sobie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych²³.

Według Ireny Huml rok 1960 stanowił wyraźną cezurę w traktowaniu twórczości z włókna przez samych artystów, jak również przez krytyków sztuki, muzeologów, działaczy i organizatorów życia artystycznego. Tkaninę zaczęto widzieć w innych wymiarach i kategoriach twórczości. Był to początek drogi do samodzielności. Odrzucenie tradycyjnych funkcji użytkowych wpłynęło na przełom, który spowodował i umożliwił jednocześnie sięgnięcie po nowe jakości oraz uzmysłowił wartości plastyczne nowej tkaniny nieustępujące w niczym malarskim, rzeźbiarskim i graficznym praktykom. Ta obrazoburcza postawa wobec „Olimpu sztuki” i śmiałe stawianie znaku równości między nimi a tkaniną, od dosyć dawna zaliczaną do drugiej kategorii sztuki, cechowała młodych pionierów zdecydowanych walczyć o swoje prawa²⁴.

Swoją istotną obecność w polskiej sztuce zaczęły w tym czasie zaznaczać osobowości, które już wkrótce miały wywrzeć ogromny wpływ na rozwój polskiej tkaniny awangardowej. Tkaniny, która w następnych latach stała się znana na całym świecie. W 1960 r. w Kordegardzie odbyła się indywidualna wystawa Magdaleny Abakanowicz. Artystka pokazała wówczas rysunki i kompozycje malarskie na luźno wiszącym płótnie. W tym samym roku w Zachęcie Jolanta Owidzka wystawiła tkaniny, w których ujawnił się „temperament malarski i tęsknota do żywych barw”²⁵ w jej kompozycjach abstrakcyjnych, a „nowatorska ekspozycja projektowana przez Oskara Hansena wprowadzała [...] młodą tkaninę w krąg współczesnej myśli plastycznej”²⁶. W naszej rozmowie Owidzka wspominała: „Kompozycja wystawy została rozrysowana przez Zofię (głównie) i Oskara Hansenów. Tkaniny umieszczone były na podłodze, odgrudzone tylko drewnianymi listwami, jak dywany, lub nisko nad podłogą. Punktami wyjścia do kompozycji tej wystawy było założenie, że na tkaninę patrzy się albo z góry, albo z wysokości oczu, albo do góry. Tkaniny były więc na podłodze, inne podwieszane, tuż nad głową, w przejściu”.

W roku 1962 wykonany został gobelin *Oświęcim* – praca przełomowa w artystycznym życiorysie Wojciecha Sadleya, ponieważ została zgłoszona jako jedna z polskich kandydatur na I Biennale Tkaniny w Lozannie, co otworzyło dziełom tego artysty drogę do międzynarodowej

²³ Jolanta Owidzka, *Od początku...*, s. 2.

²⁴ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 28.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

sławy. Bernadeta Nowotna w rozmowie z Sadleyem pytała o źródła takiego ujęcia tematu wojny w twórczości artysty:

B.N.: Czas wojny dokonał spustoszenia, wielu artystów straciło wiarę w człowieka. Dla wielu był to czas „traumy” – określanej jako chybione spotkanie z rzeczywistością [...]. Tadeusz Kantor, przeżywając skutek owej traumy, pisał: „To czas wojny i «panów świata» sprawił, że straciłem – jak wielu – zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniale uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakby gatunki. [...] Pamiętam, z jaką niechęcią i lodowatą obojętnością patrzyłem wtedy na te wszystkie wizerunki człowieka zaludniające tłumnie ściany muzeów, spoglądające na mnie niewinnie, jakby nic się nie stało”. [...]

W.S.: Wizerunek człowieka nie załatwia tego problemu, dlatego że jest określony w swoim wyrazie. Jest pojęciem, tworzeniem systemu pojęć, które wyraża coś, co jest wartością, coś, co jest czymś takim jak przeżycie wstrząsu. Można to tylko uzyskać na skutek działań abstrakcyjnych, pojęciowych, znaków, symboli, które wywołują archetypiczne przypomnienie. Nie jest to skrzywiona twarz i poranione czoło, bo to już działa ilustracyjnie. Fotografia zarejestrowała to jako dokument szalenie ważny. Sztuka jest dokumentem w momencie, kiedy wyraża stan ducha, a nie stan przedmiotu. Odejście od człowieka jako takiego, to znaczy wyrazu twarzy, grymasu, jak to robiła poprzednia sztuka w czasach, kiedy nie było dokumentu, stanowiło jedyny komunikat. Natomiast teraz są znakomite kroniki, dokumentacje fotograficzne i cała historia została przeniesiona w sferę rzeczywistości wirtualnej. Myśmy przeczuwali, że tym nie można wyrażać, trzeba czegoś innego, czym można się posługiwać w sensie znaku, przypomnienia, i w ten sposób oddać smutek, dramat, niepokój, działać w zakresie pojęć, które stanowią uniwersum. Pierwsza wojna światowa też była dramatyczna, ale nie było takiego malarstwa, które by cały ten dramat wyrażało. Były filmy i książki. Druga wojna światowa wycisnęła piętno. To było mordowanie ludzi, obozy koncentracyjne. To wszystko złożyło się na ten dramat²⁷.

Wizja przedstawiona w wielkoformatowym gobelinie *Oświęcim* (328 × 540 cm) z 1962 r. to nie tylko przejście przez ogień, ale i – dające ostatecznie jedyną nadzieję – wznoszenie się ku niebu w srebrzystość i płomień błękitu. Dla podjętego tematu Sadley znalazł graniczącą z abstrakcją formułę znaków symbolicznych przechodzenia postaci ludzkich przez męczeństwo, przez ziemskie piekło. Wyraźny jest rytm przechodzenia przez ogień i wznoszenia się ponad to piekło nienawiści i zła. Znaki płomieni drgają ognistymi smugami wznoszącymi się ku niebu – wyczuwalne są ślady tych płomieni na postaciach, ludzie trawieni są przez ogień, ale wznoszą się ponad – dając może znak nadziei na ostateczne zwycięstwo ducha nad zawsze zniszczalną materią. Uderza głęboko przemyślana kolorystyka tej tkaniny (np. w rozegraniu ciepłych barw – w brzmieniu czerwieni czy wplecionego delikatnie oranżu), subtelne przejścia tonów, bogato różnicowane nierówności faktury, kształtujące surową mięsistość materii.

Irena Huml pisała o *Oświęcimiu*: „Dramat wyrażony został tutaj przede wszystkim poprzez kolor rozegrany wielością czerwieni, szkicowe, rozplywające się jakby sylwetki postaci ludzkich potęgują jeszcze tragiczny nastrój. Trójdzielny, nieregularny podział poziomej tkaniny uzyskuje autor przez rozjaśnienie i zastosowanie niebieskawych szarości w partii wewnętrznej z postaciami”²⁸.

Poszukiwania fakturalne i kolorystyczne widoczne są także w innych gobelinach Sadleya z pierwszej połowy lat 60. Plastyczna dramaturgia tych prac rozgrywa się jeszcze w obrębie płaszczyzny, która wydaje się jednak coraz bardziej nabrzmiewać w stronę innych, już przestrzennych rozwiązań formalnych. Tematy, które w tym czasie podejmuje Sadley w gobelinach, pojawiają się także w rozwiązaniach przestrzennych realizowanych w technice, którą sam artysta słusznie i dość wcześnie zaczął określać jako własna. Wśród takich tematów – istotnych dla Sadleya w tym okresie twórczości i realizowanych w różnych technikach – znalazł się Ikar, wywodzący się z mitologii greckiej. O jednym z pierwszych gobelinów Sadleya poświęconych

²⁷ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 72–74.

²⁸ Irena Huml, *Polska na Biennale...*, s. 57.

opowieści o ludzkim pragnieniu przekraczania swoich możliwości (kompozycja *Ikar*, 1962) pięknie pisała Danuta Wróblewska:

Synteza Ikar, powstała w gobelinie z mnogości studiów – to krzyż szarego pionu z jarzącą czerwienią wysokiej, poziomej smugi. W centralnym owalu skrzydła pierzastego plamkami szarości migocze jasna, stworzona przeplotem bieli i bladych szarości przestrzeń powietrza. Rysunek stał się spokojny, zmonumentalizowany, choć nie pozbawiony sugestii ruchu. Jedyne śladem ekspresji, resztą literackiego dramatu w tkaninie, jest cynobrowy dźwięk pręgi. Prawem dzieł klasycznie dobrych gobelin nie szokuje i nie opowiada w sposób natrętny. Jego działanie rozkłada się w czasie i w nim potęguje²⁹.

Inna praca podejmująca wątek opowieści o synu Dedala – pochodzący z 1963 r. gobelin *Ikar* (wł. Muzeum Narodowego w Warszawie), jest już zupełnie odmiennym rozwiązaniem kompozycji, struktury malarsko-tkackiej i kolorystyki: urzeka gęstością, sutością prawie malarzkiej materii tkaniny, gama barwna złożona jest z tonów przygaszonych, ciemnych, głębokich, z przewagą brązów. Pęd ku górze podkreślony został pionami smug barwnych, choć przy tym wyczuwalny jest zarazem rytm wznoszenia się i opadania. Malarskość, malarska rozlewność, płynność plam barwnych przypomina miejscami strugi farby. Bliska temu *Ikarowi* wydaje się kompozycja *Świt* (1964) – wielki gobelin o wymiarach 250 × 360 cm, podobnie „rozlewnie” malarski w poprowadzeniu smug barwnych, przypominających ślady pędzla, podobnie też wysmakowany kolorystycznie w wyrafinowanych sąsiedztwach ciemnych, głębokich tonów. Artysta uporządkował kompozycję rytmem pionów, wywołujących skojarzenia ze strzelistością pni drzew w lesie. Rytm ten przełamany został owalną plamą wschodzącego słońca z prawej strony, nasyconą światłem, bogatą w tony ciepłe i jasne, a równowaga kompozycji osiągnięta jest dzięki jasnej plamie między ciemnymi błękitami, chłodnymi zieleniami i brązami z lewej strony – plama ta przytrzymuje napięcie kompozycji w prawo, ku jasnemu owalowi słońca.

W projektach gobelinów często pojawiają się u Sadleya inspiracje ze świata przyrody, choć ich artystyczne rezultaty nie są tutaj naśladowczym ani jednoznacznym przeniesieniem motywów z natury. Forma ptaka, motyla, ćmy czy ryby ulega przekształceniom i łączy się z elementami zaczerpniętymi z innych źródeł. Przykładem mogą być gobeliny z motywem ryby – bogactwo form i kolorów tych zwierząt inspirowało tu Sadleya na równi z elementami stroju ludowego, szczególnie łowickich pasiaków, w których artystę pociągała abstrakcyjność układów formalnych i kolorystycznych³⁰. Ślad świadczący o inspiracjach strojem ludowym zachował się m.in. w tekście Christy Jeitner, która wspomina słowa Sadleya wypowiedziane we wspólnej rozmowie w Warszawie: „Moim punktem wyjścia są naturalne przedmioty. Na przykład strój ludowy. Coś, co istniało już zawsze, ja robię to tylko inaczej. Pani też wychodzi od rzeczy naturalnych, które wyrosły. Nie tworzymy bynajmniej z niczego”³¹.

Inspiracje strojem ludowym – podobnie jak światem przyrody – nigdy nie były w twórczości Sadleya bezpośrednie i jednoznaczne. Zawsze ulegały przekształceniom i ich rezultat okazywał się na tyle sugestywną, indywidualną wizją artysty, że nie nasuwał już prostych skojarzeń z ludowym rękodziełem. Gobeliny Sadleya dalekie są także od bezpośrednich związków z polską twórczością ludową w dziedzinie tkaniny unikatowej, na co wskazywał w swoim tekście Andrzej Oseka. Ten wybitny, zasłużony krytyk i popularyzator polskiej sztuki nowoczesnej podkreślał wówczas, że współczesna tkanina polska (w tym także twórczość Sadleya) jest już odległa od wzorców ludowej twórczości w tej dziedzinie. Pisał:

²⁹ Danuta Wróblewska, *Tkactwo Wojciecha Sadleya...*, s. 21.

³⁰ Mówił o tym Sadley w jednej z naszych rozmów.

³¹ Christa Jeitner, *op. cit.*, s. 13.

Prace Sadleya nie zawierają już żadnych śladów schematu ludowej tkaniny, kształty płyną po płaszczyźnie miękko, z całą swobodą, z malarskim rozmachem. Artysta operuje chętnie plamą, układami plam o konturach wtapiających się łagodnie w powierzchnię tkaniny, akordami plam mniej lub bardziej szerokich, rozedrganych. Ich rytm, nieuchwytny, a przecież wyczuwalny, obcy wszelkiej linearnej stylizacji, rozmija się z prawami symetrii, z potrzebą przeprowadzenia wyraźnych podziałów prostokąta. I ta pozorna niedbałość znakomicie współbrzmi z bogactwem, przepychem gamy barwnej, gamy opartej na kolorach nasyconych i przytłumionych zarazem, matowych i – dzięki pewnym umiejętnie zestawionym sąsiedztwom – rozsyłających, jak klejnoty, blask. Przewrotna pomysłowość w zestawieniu czerwieni, różów, ugrów, szarości zmierza tutaj do jedyne go tylko, niezwykle za to precyzyjnie określonego celu: chodzi o wzbogacenie, skomplikowanie materii, chodzi o to, by oczom naszym dostarczyć wrażeń możliwie najpełniejszych, najbardziej wyszukanych, aby nas olśnić, ale nie oślepić, zaintrygować, ale nie zatruwać. Za każdym zresztą z tych zestawień stoją dziesiątki lat, jeśli nie stulecia dobrze przez artystę przyswojonej, przemyślanej kultury malarskiej, między innymi – tradycji polskiego koloryzmu. Sadley jest jednak artystą zbyt wytrawnym, by nie wiedzieć, że wyobraźni naszej, naszej tęsknocie za zmysłowym pięknem potrzebna jest podnieta, swego rodzaju delikatnie podsunięte hasło, znak poetycki, uszlachetniający czysto zmysłowe wrażenia. Znak ten znajduje Sadley wśród starych motywów legendy, wśród motywów łączących nutę tajemnicy z wątkiem bajecznego przepychu: oto jego ptaki fantastyczne, oto jego rajski ptak³².

Tekst Andrzeja Osęki traktował przede wszystkim o gobelinach Sadleya, jednak wśród ilustracji – obok reprodukcji gobelinów *Rajski ptak*, *Koliber* i *Ptak Południa* – znalazły się także fotografie trzech kompozycji w technice własnej Sadleya: *Nocny lot*, *U zmierzchu dnia* (tutaj pod tytułem *O zmierzchu dnia*) i *Królowa*, a zdjęcie skupionego Sadleya siedzącego w swojej pracowni opatrzone zostało podpisem: „Wojciech Sadley: wytrawny kolorysta uniezależnił swoją szlachetną sztukę gobelinu od wszechwładnej konwencji ludowej”.

W pochodzących z pierwszej połowy lat 60. gobelinach z motywami rajskich ptaków, sów, motyli i ciem charakterystyczną cechą jest przesunięcie osi symetrii w prawo lub w lewo. Takie rozwiązanie zastosował artysta np. w gobelinie *Sowa* (ok. 1965). W jednej z naszych rozmów wspominał białą sowę, która przylatywała w tym czasie do ogrodu Sadleyów w Wesolej. Podobne przesunięcie osi symetrii obecne było także w malarsko-ceramicznej realizacji Sadleya z 1964 r. na ścianach wnętrza Centrali Spółdzielni Ogrodniczych w Teresinie. Na zachowanych fotografiach widoczne są m.in. formy przypominające kształty motyli i ciem z gobelinów zaprojektowanych przez Sadleya, z charakterystycznym dla artysty przesunięciem symetrii form przypominających motyla i owalną rybę. Danuta Wróblewska pisała o tej pracy:

Przyjęto złożoną formę realizacji: malarstwo na świeżym podłożu (freskowe) wzbogacone elementami mozaiki ceramicznej i szkła. [...] Delikatne, pastelowe smugi koloru wyznaczyły kompozycję pół abstrakcyjną, pół metaforyczną. Pośród jej matowych półtonów wyraźnie rysują się płaskie łupki ceramiczne i błyszczą grube kaboszony wystających przestrzennie z tynku szklanych brył. W mgłę malarskiego tła są one konkretem kulminującym wyraz plastyczny. Skorupy wrocławskich talerzy i szklane odtłuczki awansowały tu do godności materiału artystycznego. Zmiana funkcji banalnych resztek ceramicznej zastawy, różne od dawnych ich stosunki z sobą i otoczeniem, rodzące nowy, nieoczekiwany walor plastyczny – oto stopnie dokonanej magicznej transformacji przedmiotu³³.

Doświadczenia z ceramiką przyniosły w następnym roku dzieło, które się niestety nie zachowało. Na gmachu markowni w Kopalni Węgla Kamiennego Szombierki Wojciech Sadley zrealizował w 1965 r., we współpracy z Bolesławem Książkiem (kierownikiem artystycznym Zakładów Ceramicznych Kamionka w Łysej Górze), fryz – mozaikę ceramiczną *Odptyw morza*. Była to monumentalna kompozycja o wymiarach 4 × 20 m, złożona z około 500 płyt ceramicznych. Na podstawie kilku zachowanych fotografii można wyrazić żal, iż to

³² Andrzej Osęka, *Znak poetycki*, „Polska” 1965, nr 10, s. 44–45.

³³ Danuta Wróblewska, *Mozaiki ścienne Sadleya i Sikory*, „Projekt” 1964, nr 2, s. 9.

wybitne dzieło nie przetrwało. Kopalnia ta w 1993 r. została włączona do kopalni Centrum i rozpoczęto jej stopniową likwidację. Fotografie pokazują nam fragmenty o wielkiej urodzie kolorystycznej i fakturalnej. W swoim tekście o Sadleyu z 1965 r. Janina Russocka pisała: „[...] mozaika ceramiczna na gmachu markowni w kopalni «Szombierki» – Bytom jest na ukończeniu. Projekt spotkał się z uznaniem. «To jest jak odkryta kopalnia» – powiedzieli górnicy, którzy pracując w otoczeniu węglowych ścian o naturalnej, przebogatej fakturze i światłocieniu, dostrzegli w mozaice Sadleya syntetyczny, mocny wyraz swoich codziennych, rozproszonych widzeń”³⁴.

W 1965 r. na II Biennale Tkaniny w Lozannie Sadley pokazał gobelin *Przejsie przez Morze Czerwone* (1965), który zachwyił piękną, intensywną kolorystyką i bogatą fakturą. Dzieło jest bardzo malarskie w charakterze i kształcie plam barwnych, zachowujących żywe odczucie działania pędzlem i ekspresyjnego spływania farby w malarskim projekcie, czym wywoływało u niektórych recenzentów skojarzenia z tasyzmem. Przy całym pięknie gęstej, intensywnej faktury był to jednak jeszcze gobelin „trzymający się” płaszczyzny. Tymczasem od kilku lat Wojciech Sadley prowadził już prace nad kompozycjami decydującymi o „oderwaniu tkaniny od ściany”, choć – jak artysta wspominał po latach – były one wtedy uznawane za zbyt śmiałe i przez pewien czas nie chciano ich wystawiać w galeriach.

Równoległe z gobelinami utkanymi według projektów Sadleya (i z jego czynnym udziałem) przez gobeliniarki, pracujące w krakowskiej spółdzielni Wanda, powstawały w jego pracowni najbardziej nowatorskie dzieła przestrzenne, zwykle o strukturze budowanej na swoistym ruszcie konstrukcyjnym, który stanowiły sieci z bawełnianego sznura lub delikatniejsze, cieńsze sieci z ich ażurową, zwiewną materią. Na tym ruszcie narastała kompozycja plastyczna i przestrzenna, kształtowana wedle potrzeb wyobraźni artysty poprzez dowiązywanie i mocowanie na siatce różnych elementów: włókien, sznurków, fragmentów z drewna, metalu czy skóry. Na wystawach takie właśnie kompozycje Sadleya zaczęły pojawiać się w 1964 r., choć artysta – jak już wspomniałem – tego typu prace przestrzenne zaczął wykonywać już w 1958 r. W marcu i kwietniu 1964 r. na wystawie w warszawskiej Kordegardzie Sadley pokazał kompozycję z 1962 r. *Szaty króla* (później praca ta pojawiła się jako *Czarodziejskie szaty króla*, a następnie zaczęła funkcjonować pod tytułem *Król*), zaś na wystawie w BWA we Wrocławiu w sierpniu tegoż roku *Czarodziejskie szaty króla*, obok których znalazły się już trzy inne – także wykonane w technice własnej – kompozycje: *Czarodziejskie szaty królowej* (1962), *Infant I* (1964) i *Infant II* (1964). Pojawienie się tych kompozycji, wiszących obok gobelinów, było szokiem. W recenzji z wystawy w Kordegardzie Irena Huml pisała o *Szatach króla*:

[...] artysta zaskoczył i zaszokował nową koncepcją jednej ze swych prac. Trudno określić ją nawet mianem tkaniny. *Szaty króla* zostały wykonane, według określenia samego autora, techniką własną. Pęki szkarłatnych sznurków bawełnianych z powiązanymi na końcach węzłkami występują z płaszczyzny tła, wtopione zaś w siatkowe tło złote dzwoneczki robią zupełnie nieprzeciętne wrażenie, przywołując na myśl egzotyczne dekoracje³⁵.

Po latach autorka tych słów rozwinęła swą wypowiedź:

Pęki szkarłatnych sznurków bawełnianych z powiązanymi na końcach węzłami wraz z mosiężnymi dzwoneczkami przyczepionymi do konstrukcji z bawełnianego sznura, która stanowiła podłoże, składały się na kompozycję antytkacką i niemal egzotyczną. Artysta tę szokującą wówczas technikę wykonania określił jako własną, co weszło później do terminologii współczesnej tkaniny³⁶.

³⁴ Janina Russocka, *op. cit.*, s. 550–551.

³⁵ Irena Huml, *Gobeliny w Kordegardzie...*, s. 52.

³⁶ *Eadem*, *Współczesna tkanina...*, s. 37.

W recenzji z wystawy wrocławskiej (w sierpniu 1964 r.) Danuta Wróblewska stwierdziła:

Z pracowni Sadleya wkraczamy w czarodziejską feerię bajek. Jedyny w jego zestawie gobelin stanowi raczej dowód przebytej solidnej drogi tkackiej. Cała reszta to wyzwanie rzucone w kierunku tradycyjnego warsztatu i naszych przyzwyczajęń. Sadley jest spragniony dla swych prac koloru, przestrzeni, nieledwie ruchu i szuka środków wypowiedzi we własnej technice splotu, która łączy kombinację sztywnej siatki ze sznura z całym dekokorem przywieszek – kolorowych nitek, drewnianych kul i kołków, cekinów, sznurków, dzwoneczków. Buduje to zjawisko plastyczne z pogranicza teatralnej rekwizytorni, talizmanów dzieciństwa i magii³⁷.

Takim „zjawiskiem plastycznym” był też *Infant* (1964) z wystawy we Wrocławiu. Stanowił – podobnie jak *Król* (1962) – kompozycję symetryczną, jednak z przedłużeniami ku dołowi w skrajnych, bocznych fragmentach. Na ciemnym tle jaśnieją fragmenty ze sznurków, na górze i na dole przywieszane zostały przez artystę kule drewniane, a w ciemne tło wplątane są małe dzwoneczki. Elementy dowiązane odrywają się tutaj od płaszczyzny w większym stopniu, niż działo się to w gobelinach z najbardziej nawet zróżnicowaną, grubą, nierówną fakturą. W innych kompozycjach – z wykorzystaniem efektu ażurowości sieci, takich jak *Ikar* (1959), *On* (1960) czy *Ikar* (1961), tkanina „przepuszcza” przez siebie to, co widoczne za nią, a zawieszona nie przy ścianie, ale w przestrzeni wnętrza – zaczyna działać jako forma przestrzenna.

Wykorzystanie tak niekonwencjonalnych materii w tworzeniu nowego oblicza tkaniny z jednej strony niepokoiło, wywoływało dyskusje, kontrowersje, z drugiej zaś budziło coraz powszechniejsze uznanie, zwłaszcza w opiniach krytyków otwartych na rozwój nowej sztuki. W 1966 r. na łamach czasopisma „Projekt” ukazał się tekst Marii Twarowskiej, w którym na przykładzie twórczości Magdaleny Abakanowicz, Wojciecha Sadleya i Zbigniewa Gostomskiego autorka analizowała zagadnienie przenikania się dyscyplin artystycznych w sztuce drugiej połowy XX w., potrzebę poszerzania skali środków wyrazu przez artystów, a także płynność granicy pomiędzy sztuką użytkową a tzw. sztuką czystą, pięknie i mądrze odnosząc te zagadnienia do sytuacji polskich artystów i polskich realiów. Twarowska pisała m.in.:

Od czasu *Manifestu* Boccioniego (1912), który doradzał artystom używanie takich materiałów „nowoczesnych” jak drewno, żelazo, skóra, włosie, lustra – asortyment tworzyw rozrósł się niepominiem. Praktyka artystyczna – od Prampoliniego do Kurta Schwittersa i Dubuffeta, Burriego i Rauschenberga – okazała, że każdy materiał, na który padnie wybór artysty, choćby złom i odpadek podjęty ze śmietnisk epoki technicznej, może uzyskać cenę niezbędnego znaku w języku twórcy.

Materiałami niekonwencjonalnymi, zaczerpniętymi z codzienności, posługują się też młodzi artyści w Polsce. Ale tu sytuacja jest inna niż na Zachodzie. Nie ma pesymistycznego demonstrowania krainy nonsensu, jak to było u dadaisty Schwittersa, ucieczki od cywilizacji do kamieni, błota i kurzu jak u Dubuffeta, ironicznej przekory Burriego i Rauschenberga. Tu jest młoda wrażliwość, młode siły konstruktorskie i mobilizowanie odbiorcy sugestywnym przekazywaniem idei i emocji. W kraju zniszczonym przez wojnę, z trudem i ambitnie prowadzącym dzieło odbudowy i dalszej budowy podstawowych dziedzin życia, nasi artyści nie mają tyłu, co ich koledzy na Zachodzie, możliwości w zakresie pięknych i podatnych tworzyw i udoskonalonych środków technicznych. Młode, prężne talenty angażują więc całą swą siłę w wyzyskanie tego, co im jest dostępne, dla magii przemienienia bezwładnej materii w żywą sztukę. Tak powstają przedmioty optyczne Zbigniewa Gostomskiego, konkretyzacje poetyckich wizji Wojciecha Sadleya i plastyka tkacka Magdaleny Abakanowicz. [...]

W psychice Wojciecha Sadleya idea poetycka rodzi się razem z jej symbolicznym i metaforycznym przedstawieniem w materiale niekonwencjonalnym. Artysta dobiera elementy materii na pozór arbitralnie, w istocie zaś kierując się bez reszty instynktem i wrażliwością. Dla idei *Nocnego lotu* – siatka, sznury, gałki drewniane, nieregularne, jakby rwane, fragmenty skóry trawionej i przez to blade barwionej na tony brązowe, stapiające się z czernią w nastrój grozy. Podobnie z *Ikarem*: z barwionych sznurków wiązanych, zakręcanych i urywanych na sznurowej siatce i zawieszonych poza nimi blaszek artysta

³⁷ Danuta Wróblewska, *Ekspansja...*, s. 43.

kształtuje obraz nieba, gwiazd, chmur, skrzydeł targanych przez wiatr... A dla tych, co nie odczytują poetyckiej treści, pozostanie jeszcze feeryczny skarbiec wyczarowany z tak mało w sobie znaczącego materiału. W takiż czarodziejski sposób powstało bogactwo *Króla, Królowej, Infanta*. Plastyk-poeta posiada dar ewokacji wyobrażeń i przeistaczania rzeczy. Rzućmy jeszcze okiem na gobelin Sadleya *Ćma*. Sztukę gobelinu artysta wyzyskał tu dla przejmujących subtelności analizy malarskiej skrzydeł owada. Kosmatość ćmy i wełny. Kosmatość ćmy lepi się do nocy. Czystą czerń w obrysie kulistym, połączoną z bielą strzały pośrodku obrazu, odczuwam jako znak życia wśród bezwładu, znak możliwości lotu. Jak lepiej zużytkować wełnę dla poezji?

[...] Przedmioty optyczne Gostomskiego, poetyckie obrazy sznurowe Sadleya, plastyka tkacka Magdaleny Abakanowicz są to fakty artystyczne, które dowodzą nieprzydatności dla dzisiejszej sztuki klasyfikacji tradycyjnej z XIX wieku: na malarstwo i rzeźbę, na sztukę „czystą” i użytkową. Pomieszczone w obrębie malarstwa obiekty wizualne Gostomskiego są czymś pośrednim między malarstwem i rzeźbą i właśnie w tym charakterze mogłyby najpomyślniej stapiać się z architekturą w syntetyczną całość. Abakanowicz projektuje tkaniny dla powstających wewnątrz architektonicznych, jako z góry przewidziane elementy syntetycznego efektu artystycznego i użytkowego. Nie są to wszakże okoliczności degradujące sztukę, przeciwnie, raczej podwyższają one jej rolę społeczną. Użytkowość nieraz chroni wielką sztukę od izolacji, pozwalając jej wpleść się w życie ludzi. Klasyfikacja, system segregacji istniejących dzieł, nie może być prawem dla artysty, powinna się zmieniać, stosując się do przemian w życiu sztuki³⁸.

W próbach omówienia czy sklasyfikowania twórczości Sadleya akcenty czasami kładzione były bardziej po stronie odkrywczosci w użyciu różnych materii oraz sposobów organizowania przestrzeni przez dzieła tego artysty niż po stronie przekazu, który miała zawierać ukształtowana przez Sadleya forma. Istotnym składnikiem tej twórczości były jednak zawsze w równym stopniu treści, emocje i szczególny gatunek plastycznej poezji, która zawarta jest w tych dziełach. Pięknie pisał o tym w 1967 r. wybitny krytyk, Stanisław K. Stopczyk, w tekście, który dotyka być może najbardziej istotnych doznań związanych z percepcją sztuki Sadleya:

Prace Wojciecha Sadleya można by łatwo opisać przez elementy składowe, ich ustosunkowania i montaż. Łatwo i zupełnie nieskutecznie. Prawda – Sadley demonstruje tworzywo: pióro jest piórem, skóra skórą, koral korałem, sieć siecią. Lecz jednocześnie sobie tylko wiadomym sposobem sprawia, że dla nas wyszukanie imion tych rzeczy jest równym olśnieniem jak gdybyśmy w doskonałym wierszu odnaleźli pełne brzmienie, melodię słów wytartych w codziennym obiegu. Nie należy więc sadleyowskich organizmów przywracać do ich punktu wyjściowego. Trzeba się po prostu cieszyć, że są między nami, że owocem skupienia, rzeczowego „przymierzania”, intelektualnej biegłości jest krystalicznie czysta poezja. Niejeden z nas mógłby odczuć, że tę sztukę zna od dawna, to poczucie „konieczności” istnienia dzieła towarzyszy oglądowi dzieł naprawdę autentycznie. W dziełach Sadleya odnajdujemy nas samych, nasze codzienne, bezradne pragnienie otoczenia naszej egzystencji czymś, co cieszy, co daje poczucie więzi: noworoczna choinka, klips w uchu osoby kochanej, gałązka świerku zatknięta na ścianie, która mówi o wilgotnym lesie, dzieciństwie, matce, indiański pióropuszc wodza Siuksów na naszej własnej głowie w latach nie tak znów bardzo odległych, złote pióro łabędzia zapomnianej baśni... Skojarzenia takie można mnożyć. Ważne jest to, że obcując z twórczością Wojciecha Sadleya, jesteśmy świadkami sztuki naprawdę niezwykłej, może przez to i głównie przez to właśnie, że pomaga nam ona odnaleźć siebie samych w nieładzie i chaosie codzienności³⁹.

Najwięcej prac przestrzennych Wojciecha Sadleya z końca pierwszej połowy lat 60. powstało na „ruszcie konstrukcyjnym” siatki, na której artysta dowiazywał puszczone luźno włókna, sznurki bawełniane, metalowe blaszki, fragmenty skór zwierzęcych, małe dzwonki i elementy drewniane (m.in. toczone kule), różnicując zagęszczenie powstającej w ten sposób faktury dzieła i zwykle zachowując symetrię kompozycji.

³⁸ Maria Twarowska, *Na nowych drogach sztuki. Abakanowicz – Sadley – Gostomski*, „Projekt” 1966, nr 1, s. 28–34 (tekst w języku polskim – s. 28).

³⁹ Stanisław K. Stopczyk, [inc. *Prace Wojciecha Sadleya...*], w: ulotka-zaproszenie na spotkanie z Wojciechem Sadleyem w Domu Artysty Plastyka przy ul. Mazowieckiej w Warszawie 20(23?)05.1967 r., Warszawa 1967.

Już w najwcześniejszych pracach Sadleya przejawia się jego subtelny i wyrafinowany zmysł kolorystyczny. Siła oddziaływań barwą w dziełach tego artysty to niewątpliwie walor całej jego twórczości, a bogactwo rozwiązań chromatycznych zachwyca tutaj niezwykle szeroką skalą oraz umiejętnością posługiwania się zarówno kontrastującymi, intensywnymi zestawieniami barw, jak i tonacjami wyciszonymi, monochromatycznymi. Ciekawą cechą jego tkanin przestrzennych jest także możliwość nieustannego modulowania natężeń kolorystycznych, wynikająca z faktu, że prace te – dzięki swojej elastyczności i obecności swobodnie puszczonej elementów, np. dowiązanych włókien – za każdym razem, przy innym zawieszeniu, podlegają pewnym zmianom w układzie kompozycji, w jej rozpiętości, rozciągłości, naprężeniu, a kolor (np. sieci zawieszanej w różnych miejscach ekspozycji, na różnych wystawach, przy różnym oświetleniu) ulega modulacjom, wynikającym z różnego zagęszczenia oczek. Swobodne zawieszenie poszczególnych elementów na sieci sprzyja zmianom wynikającym z poruszeń w przestrzeni, dzięki czemu artysta uzyskał w pewnym stopniu „żyjącą” strukturę dzieła. Możliwość delikatnego poruszania swobodnie opadających elementów całej kompozycji (w przypadku niektórych prac także możliwość wydobywania dźwięków przy poruszaniu np. zawieszonych na sieci małych dzwoneczków) jest właściwością wielu prac Sadleya z tego czasu, takich jak *Ona* (1959), *Król* (1962), *Królowa* (1962), *Ikar* (1964) czy *Ikar* (1965). Statyka kompozycji, oparta niekiedy na zawieszeniu łukowym w dwóch (np. *Ona*, 1959; *Anioł*, 1960) lub trzech (*Ikar*, 1964; *Królowa*, 1964; *Ikar*, 1965) punktach, poddana została możliwości poruszenia, nieznacznych przemieszczeń, delikatnego ruchu poszczególnych elementów dzieła. W niektórych pracach, np. w *Królu* (1962) i *Infancie* (1964), artysta zawiesił kompozycję na poziomym drążku. To drugie rozwiązanie – proste zamknięcie tkaniny od góry, skąd spływają ku ziemi strumienie przędzy, pojawiać się będzie także w późniejszych dziełach, np. *Bezsenność noc* (1966), *Barbarossa* (1967), *Psalmus II* (1981), gdzie swobodnie puszczone frędzle mają „oparcie” w poziomo przebiegającej osnowie, stanowiącej zarazem tło. Zamknięcie łukowe, ze swobodnie opadającą, falującą materią tkaniny, powróci zaś przy zawieszaniu jedwabi malowanych przez Sadleya od lat 90. XX w.

W 2000 r. w rozmowie z Bernadetą Nowotną, odpowiadając na pytanie dotyczące konstrukcji zawieszenia („Czy jest ona kolejnym elementem formy dzieła, która ma wyrazić treść-mysł?”) oraz powiązania jej z symboliką zasłony ukrywającej Tajemnicę, Sadley stwierdził: „Tak, niektóre kompozycje mają w swoim programie odpowiedni sposób zawieszenia. Układ formalny kompozycji jest przede wszystkim uzależniony od sposobu zawieszenia. W większości wypadków można mówić o konstrukcji zawieszenia, dlatego że dzięki temu tkanina nie niszczy się, nie wyciąga, nie jest deformowana, układa się według konstrukcji”⁴⁰. W dalszej części rozmowy artysta podkreślał wieloznaczność – czy raczej wielostronność – wyboru takiej formy: „W jednym wypadku jest to układ fizjologiczny, np. tak, jak się wieszka nietoperz – całym swoim ciężarem do dołu, a w innym wypadku to zawieszenie zasłony, z całą jej symboliką”⁴¹. Na pytanie, „czy układ zwisu ma jakiś związek z wiszącym na krzyżu Chrystusem”, odpowiedział: „[...] nie ma to związku. Nie można tak sakralizować każdej sytuacji, bo to by było niewłaściwe. Obawiałbym się profanacji w samym ujęciu tego tematu”⁴².

Pytany o źródła własnej twórczości, Wojciech Sadley zawsze wskazywał na odniesienia do natury jako jedne ze swoich najważniejszych inspiracji. W tkaninach przestrzennych Sadleya z lat 60. XX w. jest to bardzo wyraźne. Rewolucyjność tych kompozycji polega jednak na tym, że nie naśladują one form istniejących w naturze, ale raczej procesy tworzenia, zasady działania i prawa w naturze występujące: „sposoby” tworzenia, rodzaje „budowania” i funkcjonowania struktur istniejących w przyrodzie. Ważniejsza od ukazania wiszącego nietoperza, sieci pajęczej

⁴⁰ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 27.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 28.

czy kolorystycznej kompozycji przedstawiającej motyla staje się więc próba stworzenia takiej formy, która dzięki innej materii – materii dzieła sztuki, oddawałaby „mechanikę” takiego zwisu, strukturę takiej sieci czy boską logikę kompozycji barw na motyliach skrzydłach. Istotniejsze od malowania kwiatów staje się poszukiwanie formy, która wyrażałaby np. ich zapach. Podczas jednej z korekt prof. Sadley mówił do studentki pokazującej kompozycję z motywem kwiatów: „Ale niech pani spróbuje namalować ich zapach...”.

Tkaniny Sadleya nie zawierają obrazu rzeczy (natury, architektury czy osób) na płaszczyźnie czy nawet ich uabstrakcyjnionych ekwiwalentów, ale same stają się – poprzez działanie artysty – obszarem tworzenia swoistych nowych rzeczy: „organizmów” ulegających poruszeniom i odkształceniom, nieustannie formujących się na nowo. Zawdzięczają one swój odrębny byt artyście, który nadaje im imiona, powołując je przez to do życia także w określonym obszarze symbolicznym, dzięki czemu można odkrywać ich tożsamość, nie łudząc się jednak przy tym, że kod zostanie łatwo rozszyfrowany. Obszar symboliki i znaczeń pozostaje zawsze niedomknięty, otwarty na skupianie w sobie Tajemnicy.

Owe rzeczy-organizmy żyją swoim życiem – wiszą w zgodzie z prawami własnej grawitacji i statyki nadanej im przez artystę, nie są spętane płaszczyzną, mogą poruszać się pod wpływem ruchów powietrza albo w czasie przenoszenia ich czy dotykania, niektóre mogą wydawać dźwięki, np. dzwoneczków. Nie ma tutaj prób imitowania rzeczywistości, ale nie jest to też abstrakcja. Powstaje – zrodzona wcześniej w wyobraźni artysty – nowa rzeczywistość, która zaczyna istnieć w sposób widzialny i dotykalny, w przestrzeni.

Do najbardziej znanych prac Wojciecha Sadleya z połowy lat 60. należą m.in. *U zmiierzchu dnia* (1965), *Psalmus* (1965) i *Kobierzec Diany* (1965), w których artysta wprowadził skóry zwierzęce jako jedną z materii tworzących dzieło. Obrys tych kompozycji zyskuje dramatyczną, groźną, niepokojącą formę w zawiłościach konturu zewnętrznych krawędzi i wyciętych prześwitów.

W książce o polskiej sztuce stosowanej Irena Huml podkreślała znaczenie nowatorskich elementów w ówczesnych polskich tkaninach, także w dziełach Wojciecha Sadleya:

W kształtowaniu form przestrzennych ważna rola przypada elementom pozatkackim i pozatkackiemu myśleniu. Festony z końskiego włosia, które zwisały się z gobelinów, musiały budzić sprzeciw, bulwersować tych, którzy dotychczas byli przyzwyczajeni do tradycyjnie płaskiej powierzchni, zwłaszcza gobelinu. W gobelinie, tym wykwiecie sztuki tkackiej ubiegłych stuleci, przywykło się widzieć utkany obraz, ujmujący określone treści ikonograficzne i plastyczne. Siła działania pozornie przypadkowych elementów, jakimi stały się zastosowane przez Wojciecha Sadleya, jako pierwszego, skóry zwierzęce bądź drewniane kulki czy metalowe dzwoneczki zawieszane na siatkach, była znaczna i pozwalała na poszerzenie wizualnych i intelektualnych doznań poprzez budzenie najróżniejszych skojarzeń. Zanikała stopniowo poprzednia jednoznaczność na rzecz wieloznaczności, tak poszukiwanej w dziełach współczesnych artystów. Nie bez wpływu pozostały tu zapewne koncepcje pop-artu, które w naszym malarstwie nie znalazły zbyt wielu entuzjastów, natomiast tkaninie pozwoliły na kolejne udane eksperymenty⁴³.

O pojawieniu się pierwszych tkanin w pełni przestrzennych Irena Huml pisała po latach:

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych zaczęły się coraz częściej pojawiać, obok rozwiązań fakturowych i reliefowych wprowadzonych na trwałe do tkaniny unikatowej, dalsze zaskakujące propozycje. Były nimi, już wyzwolone ze wszystkich konwencji płaskich, pełnoprzestrzenne struktury tkackie, stanowiące ważny etap na drodze do tworzenia sztuki przedmiotu. Ich rodowód próbowano wyprowadzać różnie. Jedni chcieli w nich widzieć reminiscencje starych, meksykańskich ozdób, zawieszanych u sufitu, podobnych w zamyśle do tych, które zna nasza sztuka ludowa i nazywa „światami”. Inni w rzeźbie upatrywali inspirację, nazywając ten typ kompozycji „tkaninami włóknem rzeźbionymi”. Wydaje się jednak, że powstały one na drodze ewolucji, od fakturalnych rozwiązań do zupełnie nowej struktury, do obiektu-przedmiotu rządzącego się własnymi prawami. Był to bowiem konsekwentny rozwój form

plastycznych na gruncie nowego myślenia, niemającego z góry założonych rygorów, jakimi ograniczano dotychczas tkaniny. Trwa spór, kto pierwszy w świecie wystąpił z tego rodzaju propozycją. Nie to jest jednak chyba najważniejsze, gdyż koncepcja taka mogła się narodzić równocześnie w różnych pracowniach, niezależnie, w wyobraźni kilku artystów. Sprzyjała temu poszukująca atmosfera, która panowała w całej plastyce i prowokowała twórców do przekraczania istniejących barier, usankcjonowanych przez uznane autorytety. Działo się to w okresie, kiedy łamanie tradycyjnych ujęć przynosiło nieoczekiwane rezultaty, otwierało nowe horyzonty, jak tego dowodzi właśnie przykład tkaniny przestrzennej. Jej kariera przebiegała błyskawicznie. Wkrótce po pierwszych enuncjacjach, które zaskoczyły nie tylko opinię publiczną i fachowców, ale najbardziej może samych artystów, nurt poszukiwań w tym kierunku potoczył się wartko. Nie tylko pełne struktury, ale zwłaszcza ażurowe kompozycje zaczęły powstawać niemal lawinowo. Tkaniny, organizujące podległą sobie przestrzeń w sposób dość arbitralny, stały się, jak elementy architektury, wyznacznikiem konstrukcji wnętrza, obiektem-przedmiotem⁴⁴.

Wojciech Sadley stał się jednym z tych artystów, którzy w największym stopniu przyczynili się do opisanych powyżej zdarzeń, tworzących historię tkaniny awangardowej na całym świecie w drugiej połowie XX w. i oddziałujących bardzo silnymi wpływami na innych artystów, o czym można przekonać się jeszcze dzisiaj, przeglądając katalogi wystaw zbiorowych z tamtych lat. Jako twórca tak ważnych przemian Sadley zachował jednak pełen naturalności stosunek do przebiegu tych procesów. W 1993 r. w rozmowie z Sylwią Dobrowolską-Portasiewicz mówił:

Sylwia Dobrowolska-Portasiewicz: Jest Pan postrzegany jako twórca wciąż poszukujący nowych wartości w sztuce, burzący przyjęte zasady i konwencje.

Wojciech Sadley: Mój stosunek do rzeczywistości, stosunek do człowieka, do natury i tradycji wynika ze świadomości, że wszystko się przeistacza, ciągle zmienia. To, co robię, służy także tym przemianom, jest przeciw ich elementem. To ciągle przekształcanie jest naturalne – jak zmiana kolejnych pór roku, przemijanie pokoleń. Każdy z nas otrzymał w prezencie od swoich przodków pewien „kod przekazów”. Nie zawsze jest on dla nas jasny i zrozumiały, czasem pozostaje pełen zagadek i tajemnic. Myślę, że mądrość nakazuje, aby do końca tych tajemnic nie rozwiązywać, gdyż są one źródłem twórczej energii. Byłoby trudno i chyba nie ma takiej potrzeby, aby tworząc – rozumieć całkowicie swoje impulsy, pomysły i decyzje, choć przecież profesjonalizm nakłada na twórcę odpowiedzialność za ostateczny wynik pracy. Idea dzieła krystalizuje się w procesie ciągłej eliminacji pomysłów, a jej realizacja jest możliwa tylko wówczas, gdy uświadamiamy sobie to, co nas nurtuje, co chcemy wyrazić... [...]

S.D.P.: W swojej twórczości wykorzystuje Pan różne techniki i surowce. Co decyduje o ich wyborze?

W.S.: Wybór surowca wynika z uświadomienia sobie tego, co mam robić, co chcę wyrazić, jaki rodzaj materii pozwoli na najtrafniejszą wypowiedź. Można to porównać do decyzji kierowcy, który prowadząc auto, nie analizuje przecież, kiedy i jak zmieniać bieg, on po prostu jest częścią maszyny, dokładnie ją czuje. Nie czekam na natchnienie, wiem, jakie warunki sprzyjają otwieraniu się na nurtujące mnie sprawy, co pomagają w mojej rozmowie z tą niewidoczną strefą, gdy pozostaje się samemu ze sobą...

S.D.P.: Różnorodność prac, pełnych ekspresji i nieoczekiwanych skojarzeń, fascynujące barwą i grą światła przestrzenne struktury... Ten ogromny dorobek twórczy wymaga od artysty żelaznej dyscypliny.

W.S.: Gotowość do pracy wynika z ciągłego treningu i poczucia odpowiedzialności. Profesjonalista musi się po prostu nauczyć stałego myślenia o tym, co robi – sprawdzać, wybierać, odmieniać, a właściwie cały czas próbować. Próbowanie jest lepsze niż granie – mówią czasem aktorzy. Myślę, że naprawdę dobre dzieło nie powinno być skończone. Powinno mieć tylko pozory idealnej skończoności technicznej, w rzeczywistości zaś być czymś, co nie kończy się nigdy...⁴⁵

Kilka lat później do tej właśnie wypowiedzi artysty nawiązała w rozmowie z Wojciechem Sadleyem Bernadeta Nowotna:

B.N.: Powiedział Pan kiedyś: „Myślę, że naprawdę dobre dzieło nie powinno być skończone, powinno mieć tylko pozory idealnej skończoności technicznej, w rzeczywistości zaś być czymś, co nie kończy się nigdy”. Nie jesteśmy w stanie tutaj na Ziemi przekazać do końca treści transcendentnych, które ma wyrazić forma, te wysiłki zawsze będą tylko pozorem. Czyż nie tak?

⁴⁴ *Ibidem*, s. 220–221.

⁴⁵ *Wpisane w przestrzeń...*, s. 50–53.

W.S.: Tak i przy tym moim stwierdzeniu pozostaję. To i tak odbywa się we mnie i to są tylko moje decyzje. W dodatku to wcale nie jest skomunikowane z tym, który te moje prace ogląda. To jest takie moje stwierdzenie dla mnie i dla moich studentów, których prowadzę.

B.N.: Zastanawiam się, czy można przełożyć to stwierdzenie na coś bardziej konkretnego.

W.S.: Nie, w sztuce tak można. Nawet nie należy szukać takich przykładów, bo dla każdego będzie on inny.

B.N.: Rozumiem Pana myśl w warstwie treściowej, natomiast rozwiązać to formalnie?

W.S.: Trzeba pamiętać, że w pewnym momencie należy odejść od obrazu i jeśli spełniają się w nim podstawowe wartości dzieła – uważać je za skończone. W ogóle przykładów konkretnych bardzo trudno szukać, bo dla jednego będzie to idealne skończenie, a dla tego, który to robił, wcale nie będzie to skończone – będzie to dopiero jakiś etap, na którym może się zatrzymać⁴⁶.

Cytowana wyżej rozmowa Sylwii Dobrowolskiej-Portasiewicz z Sadleyem zamieszczona została na łamach czasopisma „Dom i Wnętrze” obok serii fotografii Wojciecha Kryńskiego i Tomasza Prażmowskiego, pokazujących możliwości eksponowania prac Wojciecha Sadleya w taki sposób, aby harmonizowały one z wnętrzem, a także aby przy tym wydobyć istotne walory tych kompozycji. Fotografiom towarzyszył komentarz:

Prezentujemy naszym Czytelnikom osiem prac wybranych przez Wojciecha Sadleya. Trzy prace z cyklu *She*, oparte na motywie sieci o kapryśnej, zmiennej gęstości, prowokowały do przestrzennego ich eksponowania. Wszystkie dzieła prezentowane są w specjalnie zaaranżowanych fragmentach wnętrz zharmonizowanych z klimatem prac, których walory plastyczne uwypuklają także odpowiednio dobrane przedmioty. Jedna z nich [...] współdziałając z zewnętrzną przestrzenią, tworzy nową wartość; druga [...] podkreśla tajemniczość stylowych schodów. Wreszcie trzecia [...] do nowoczesnego wnętrza wprowadza dalekie plany. Prace z cyklu *Tren*, zawieszane tradycyjnie na ścianie, to obrazy malowane na jedwabiu, kolaże tworzone z kawałków skór oraz tkanin i formy przestrzenne, w których artysta eksperymentował z takim surowcem jak miękka, błyszcząca lub matowa skóra. Pionowe rytmy w kompozycjach podkreślają dawne rzeźbione meble [...] czy współczesna lampa o prostym, cylindrycznym kształcie [...]. Rytm, widoczny w wielu pracach, wpływa na porządkowanie przestrzeni, zachęca do innego jej traktowania. W różowym kolażu subtelność barwnej gamy, tak lubianej w dawnych wiekach, łączona jest z fioletem nowoczesnej, zamszowej kanapy, kolorem obcym przecież tradycyjnemu wnętrzu [...]. Barwa staje się tu sygnałem do tworzenia pogodnej i beztrudnej atmosfery wypoczynku. Lśniące czerń miękkich fałd skórzanego reliefu współgra z delikatnym wygięciem ramienia lampy, czernią skóry i błyszczącym chromem oparć leżanki [...]. Kolorystykę wnętrz utrzymanych w gamach różu, błękitu, czerni czy zieleni podpowiada eksponowane tam dzieło sztuki. Wreszcie rzeźba, rodzaj twórczości rzadko przez artystę uprawianej. Skórzane *Źądło* [...], przypominające fantastyczne zwierzętko o obłych kształtach pancerza, zostało przekornie postawione na falujących półkach, w chłodnym świetle lśniącego szkła i chromu, atrybutów współczesnej elegancji...⁴⁷

Oprócz powstających już wcześniej kompozycji przestrzennych, tworzonych na podłożu konstrukcyjnym w postaci sieci, oraz tych, gdzie podstawowym tworzywem stała się dla artysty skóra zwierzęca, na początku drugiej połowy lat 60. pojawił się w twórczości Wojciecha Sadleya nowy rodzaj tkanin przestrzennych. Stanowił on swoiste połączenie gobelinu i techniki własnej. Na gobelinowym, płaskim tle artysta zaczął wplatać luźno puszczane włókna, które zwieszały się gęstym strumieniem przędzy, miękko wyprowadzając płaszczyznę w przestrzeń. Taką kompozycją była słynna *Bezsenność noc* (1966), przedstawiona przez Sadleya na III Biennale Tkaniny w Lozannie w 1967 r. Później w niektórych źródłach *Bezsenność noc* występowała także pod tytułem *Missa abstracta*. Wojciech Sadley powiedział mi, że w Centralnym Muzeum Włókiennictwa (gdzie obecnie znajduje się ta praca) przyporządkowano ją do cyklu *Missa abstracta*, mimo że pierwszy tytuł brzmiał *Bezsenność noc*. Pod takim tytułem prezentowano ją na wystawie Grupy 5 w Galerii ZPAP przy ul. Mazowieckiej w Warszawie w 1966 r., a także

⁴⁶ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 29–30.

⁴⁷ *Wpisane w przestrzeń...*, s. 50–53.

na Biennale w Lozannie w 1967 r. (w katalogu widnieje po francusku: *La Nuit Blanche*). Irena Huml w swojej książce o współczesnej tkaninie polskiej błędnie przetłumaczyła ten tytuł jako *Biała noc*. Sadley w rozmowie ze mną stwierdził, że można podpisywać tę pracę jako *Bezsenność/Missa abstracta*. Z faktury nr 157/66 ze Spółdzielni Pracy Przemysłu Artystycznego Wanda wiadomo, że kompozycja ta (określona w dokumencie tym jako kilim), ukończona w Krakowie, została przesłana do artysty 4 października 1966 r.

Po *Bezsennej nocy* nastąpił w twórczości Sadleya cały cykl kompozycji realizowanych podobną techniką wykonania, z luźno puszczonej włóknami na zwartym, płaskim tle. Prace te rozwiązywał artysta w różnych wariantach formalnych i kolorystycznych, z odmiennym poprowadzeniem zamknięcia kompozycji od góry, różnymi opracowaniami środka tkaniny i różnym łączeniem kolorów w obrębie zwieszonych włókien. Wszystkie miały formę uroczystą, pełną powagi i dostojności, a przy tym – jak zawsze u Sadleya – urzekały pięknymi rozwiązaniami kolorystycznymi. Wśród tych kompozycji są tak ważne w historii tkaniny dzieła jak *Barbarossa* (1967), *Samson* (1967), *Niebieskie włosy* (1969–1970) czy *Missa abstracta II* (1968 lub 1969), pokazana na IV Biennale Tkaniny w Lozannie w 1969 r.

Bardzo ważnym momentem w rozwoju kariery artystycznej Wojciecha Sadleya była jego słynna wystawa w warszawskiej Zachęcie w 1967 r. Podsumowała ona dotychczasowe doświadczenia artysty i pokazała imponujące bogactwo jego sztuki, rozwijającej się w różnorodności form i w wielu kierunkach poszukiwań. W katalogu tej wystawy zamieszczony został niezwykle istotny tekst Danuty Wróblewskiej, trafnie przedstawiający sytuację artysty na tamtym etapie jego twórczej drogi. Wróblewska pisała wówczas:

Wystawa, której skromnym komentatorem mam przyjemność pozostawać, należy do rzędu takich, na jakie się czeka. Nie jest to wypadek częsty. Jak w sytuacji typu „suspense” dozowane wrażenia wzmagają ciekawość i emocjonują w trybie postępującym, tak dla nas – obserwatorów panoramy plastycznej, coraz ważniejsze z pokazu na pokaz stawało się ostateczne wyjaśnienie zjawiska SADLEY.

Nie za często kontaktowano się z jego sztuką. Po pierwsze, prace Sadleya występowały przeważnie jednostkowo wśród wieloautorskich wystaw; po drugie, właśnie na tle tych wystaw były tak dalece sygnałem z innej planety artystycznej, że dekoncertowały nasz system odbioru i ocen. Owe wyrwykowe spojrzenia rzucane na sztukę Sadleya tylko z określonej pozycji gościa pokazów tkackich, mogły dostarczyć i często dostarczały wniosków mylących, tym bardziej jeszcze kiedy wokół osoby i prac autora podnosić się zaczął szmer sprzecznych opinii fachowych. Dzisiejsza wystawa, miejmy nadzieję, odmitologizuje temat i przede wszystkim wiele w nim wyjaśni.

Sadley czuje się malarzem. Jest nim na pewno w generalnym sensie, jeśli malarstwo utrzymuje nadal dla nas znaczenie sztuki bezinteresownego, wyzwolonego z zewnętrznych powiązań, o głównym stymulancie koloru. Jego kompozycje nie mają bowiem nic wspólnego ze sztuką zdobniczą, czy aktualniejszą – użytkową. Są one w każdym przypadku przedstawieniem dziejącym się bez związku z otoczeniem i mimo niego, niezależnie i natarczywie. Mówię przedstawieniem, a nie obrazem czy nawet kompozycją, bo odruchowo to określenie biorę za najważniejsze dla teatru form organizowanego przez Sadleya. Tak, Sadley to malarz znużony dotychczasowymi sposobami działania, który wychodząc z opozycji przeciw wielopostaciowemu klasycyzmowi sztuki, w pół przypadkiem, w pół intuicyjnie odkrył niezwykle szereg środków będący w posiadaniu sąsiadów. Skarbiec mający dla tkaczy tylko jedno rozsądne oblicze: materiałów na wątek i osnowę. Sadley dojrzał go inaczej i użył inaczej – zgodnie ze swoim temperamentem malarza, a następnie idąc dalej tą raz odkrytą drogą, zebrał dalsze żniwo odkryć i doświadczeń. W tym wyborze mniej jest zresztą przypadku, niż można by sądzić, kto zna typ wydelikacowanej, rezonującej wrażliwości artysty, właściwy mu sposób muzyczno-literacko-obrazowego asocjowania, a przy tym wszystkim tę jego zasadę, czy raczej gotowość pełnej afirmacji człowieka i symboliki z nim się wiążącej – ten rozumie, że wyemancypowana tkanina-przedmiot, jaką najczęściej robi Sadley, ma swoje psychologiczne i nawet filozoficzne uzasadnienia.

Przewodnym motywem dzisiejszej wystawy jest temat od dawna poruszający wyobraźnię Sadleya, a mianowicie tkanina, która przestała być tkaniną. Przestała nią być oczywiście w banalnym, czy raczej rzeczowym rozumieniu tego określenia; natomiast pozostała nią w wymiarze pewnych praw fizycznych i artystycznym widzeniu.

Przyrodzoną skromną służebność tkaniny niweczy jednak Sadley doszczętnie, odwracając w nowym akcie kreacji proporcje tak, żeby środek stał się tu celem, a cel środkiem. Jeden element czy jedna wybrana cecha tkaniny wystarczają mu same dla siebie; zdemonizowane, wydarte naturalnemu przeznaczeniu, stają się bohaterami pierwszego planu. Tak dzieje się z luźno upiętą siecią, gdzie fascynuje pętla zaczepu z przywieszkami, których możliwość Sadley wyczerpuje do końca. Kiedy indziej jest święto frędzli pieniających się na kształt pięknej, samowystarczalnej brody. Upierzenie ma także coś ze struktury tkaniny, więc zjawiają się warianty *assemblage'u* z piórami. To coś, co nosi cechy tkaniny w rozumieniu Sadleya, może być zrobione równie dobrze z elastycznego drutu, jak i z bandaża. Miękość tego ostatniego uwydatniają znakomicie podłożone kule – zjawia się zatem studium wiotkości tej materii. I inne: jej rozpięcia w przestrzeni, obciążenia i zwisu w *Sidlach*. Prócz tego jest jeszcze skóra zwierzęca, tkanina biologiczna niosąca nowe niespodzianki formy. Sadley z chytrą i zwinnością magika roztacza przed nami nowe uroki najpierwszego w historii tworzywa, fascynuje.

Artystę interesuje fizyczna strona materii: zaczep, splot, elastyczność, mechanika zwisu, przestrzenność przedmiotu. To jedno. Druga fascynacja, natury już niematerialnej i nie do końca może ujawniana – to swoiste *sacrum* tkaniny, jej magiczny charakter pancerza przeciw biedom zarówno natury metafizycznej, jak i fizycznej. Tkanina-totem, tkanina-sztandar i tkanina-ścierka, oto największa rozpiętość przeznaczeń. I symboliczna.

Wielorakość i wielotorowość cząstkowych poszukiwań Sadleya, mimo że rzecz generalnie dotyczy jednego nurtu, przekracza możliwości tego tekstu. Do artystów z jego drogi, a raczej z jego rozdroża sztuki, nie pasuje żadna dotychczasowa klasyfikacja, nie zrodziło się też dla nich żadne rozsądne nazewnictwo, jeśli nie brać poważnie terminu francuskiego „*les objecteurs*”. Orientując sztukę w nowym kierunku, pozostają w jakimś sensie *outsiderami*.

Jak wielu przed nim fantastów i wizjonerów Sadley nie chce być związany z jednym tylko typem warsztatu, nie uznaje wędzideł uznanych systemów. Chociaż, jak powiedział Tristan Tzara: „brak systemu jest także jeszcze systemem, tyle że najsympatyczniejszym”⁴⁸.

Na wystawie Sadleya w Zachęcie w 1967 r., obok kompozycji „oderwanych od ściany”, w pełni przestrzennych, prezentowane były także prace, w których struktura sieci przylega do płaszczyzny punktowo, „trzyma się” jej, jednak zarazem pojawia się tutaj swoista gra z przestrzenią, choć zdecydowanie płytszą niż w wielkich tkaninach przestrzennych. Do takich dzieł, znajdujących się jakby pomiędzy obrazem na płaszczyźnie a kompozycją przestrzenną, należą *Sidla*. Skomplikowane struktury realnych sieci przymocowane zostały przez artystę do płaszczyzny na zasadzie kolażu, w kilku nałożonych na siebie warstwach. W wierzchnich warstwach sieci znajdują się także tuż nad płaszczyzną tła, rozegranego środkami malarskimi, w smakowitej kolorystyce przygaszonych, głębokich, wyciszonych tonacji, dzięki czemu powstaje intrygująca, tajemnicza przestrzeń. Przykładem może być kompozycja *Sidla* (1967).

Na wystawie w Zachęcie – obok wspomnianych wyżej kompozycji – pokazane były także grafiki z motywem *Sidel*. O tych grafikach z lat 60. w naszej rozmowie Wojciech Sadley powiedział, że odbijał je z matrycy sam, w domu, w kilku egzemplarzach. Próbował przedstawiać *sidła* w znaczeniu duchowym – „*sidła* szatańskie, zagrożenia duchowe, pokusy, mamienia, coś, co więzi człowieka”.

Sidla powracały jeszcze w późniejszym okresie, m.in. w cyklu prac malarskich na papierze z lat 2005–2006. Pisząc w 2008 r. o tych właśnie późniejszych *Sidlach*, nawiązałem także do wczesnych:

Motyw *Sidel* pojawiał się w twórczości Sadleya już w latach sześćdziesiątych. Realizowane w technice własnej, z wykorzystaniem różnych materii, „wtopionych” w tkankę dzieła, otrzymały niezwykłą, frapującą przestrzenność i głębię. Powstały w tych kompozycjach – skomplikowane w swojej strukturze – relacje przestrzenne między pierwszą warstwą sieci oplatającej, tworzącej *sidła*, a tym, co znajdowało się we wnętrzu *sidel*, w głębi, uwięzione w środku. Operując warstwami płaszczyzn, artysta prowadził

⁴⁸ Danuta Wróblewska, [inc. *Wystawa, której skromnym komentatorem...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa prac” w CBWA Zachęta, Warszawa 1967, s. 8–10.

do wnętrza, do skupienia na tym, co uwiecznione i zniewolone, stwarzając symboliczny wyraz przede wszystkim zniewolenia duchowego. Tamte *Sidla* miały bardzo złożoną strukturę, wielowarstwowość uzyskaną przez nakładanie różnych materii, wplatanie ich w strukturę sideł i wiązanie warstwą malarzką w całość o wyrafinowanej, subtelnej kolorystyce. Były dziełem na pograniczu malarstwa, tkaniny przestrzennej i kolażu⁴⁹.

W 1967 r. w czasopiśmie literackim „Współczesność” ukazał się tekst Ireny Huml o twórczości Sadleya w kontekście rozwoju tkaniny w owym czasie, zilustrowany czarno-białą fotografią z wystawy artysty w Zachęcie. Irena Huml pisała wówczas:

Ubiegłe stulecia wyznaczyły tkaninie monumentalnej wybitną rolę, czyniąc z niej jedną z bardziej uprzywilejowanych dyscyplin plastyki związanych z architekturą wnętrza. W ostatnich czasach – po okresie zachwiania – pozycja tej dziedziny twórczości podniosła się do wysokiej rangi, podobnej do tej, jaką szczyliło się gobeliniarstwo francuskie wczesnego odrodzenia. Sprzyja temu również aktualna sytuacja w sztuce, faworyzująca wszelkie poszukiwania, idące w kierunku zaciebiania się rozmaitych technik dla uzyskania nowego wyrazu plastycznego. Współczesna tkanina dekoracyjna wychodzi tym tendencjom naprzeciw. [...] W swoim dynamizmie rozwojowym tkanina sięga po przestrzenne, rzeźbiarskie środki wyrazu. W ten sposób na gruncie tkackim zaczynają wyrastać inne zgoła konkrety. Bowiemy ramy warsztatu tkackiego stają się zbyt ciasne. Twórcy poszukujący współczesnej formy dekoracyjnej w swoich kompozycjach sięgają do arsenału środków nigdy w tej dyscyplinie nieużywanych, czasem nawet odchodzą zupełnie od podstawowej funkcji tkania, szukając dla siebie gotowej materii, powstałej niezależnie od zamysłu artysty.

Do czołowych przedstawicieli tego awangardowego nurtu współczesnej plastyki należy Wojciech Sadley, którego wystawę oglądaliśmy w czerwcu w Zachęcie. Były to kompozycje, dla których trudno znaleźć jakiegokolwiek inne określenie, choć ich pokrewieństwo z tkaniną było bezsporne. Często ich kanwę stanowiły siatki, zazwyczaj upięte przestrzenie, z których zwisają ciężkie grona drewnianych, toczonych kulek czy błyszczących, metalowych dzwoneczków. Kiedy indziej znów w zwieszających się festonach lnianych sznurków, jakby gęstych, zaczesanych włosów rozgrywa artysta swoje wizje tych „antytkanin” w konwencji bardziej płaszczyznowej, podobnie jak w kompozycjach ze skór zwierzęcych. W jego dążeniu do znalezienia właściwego znaku, jak sam określa swoje działanie, widać tok myślenia współczesnego malarza – dekoratora świadomie inscenizującego własne spektakle formy i barwy w nowym środowisku – w środowisku plastyczno-tkackim. Ten nastrój teatralnej wizji emanował z każdej niemal pracy, spotęgowany ich bliskim zgrupowaniem i aranżacją. Jest to jakby zacerpnięcie innego języka dla wyrażenia podobnych treści emocjonalnych. Sadley, mimo iż stara się poruszać po innych nieco – nieznanach zwłaszcza tkaninie – regionach, przecież w widzeniu i stosowaniu poszczególnych elementów nie jest tak bardzo oderwany od konkretnych sfer tego działania w tradycyjnym stylu. Jego inność polega raczej na pewnym odwracaniu pojęć, na zamianie środków na cele działania. Potrafi on wybrać jeden wątek i iść nim konsekwentnie przez różne gradacje, aż wyczerpie jego możliwości. Takim interesującym obranym przez niego wątkiem jest np. zagadnienie zwisu. Nurtuje ono artystę, czemu daje wyraz w każdej niemal z pokazanych ostatnio prac.

Twórczość Sadleya jest zbyt indywidualna, by mogła posłużyć, nawet przy najbardziej wnikliwej analizie, do wyciągania jakichś wniosków generalnych obowiązujących szerszy krąg artystów. Jest ona raczej pewną drogą, którą sobie wybrał artysta i idzie nią konsekwentnie, choć przez różne etapy. Obecny etap „antytkaniny” jest zapewne formą introspekcji tej dyscypliny, zyskującej dziś coraz to nowe oblicza. Zaś Sadley stanowi przykład artysty dużej miary, ukazującego jej głębię i wielorakość pojmowania w oparciu o różne dyscypliny współczesnej sztuki aż do popartowskiego widzenia włącznie. W świadomym zadrażnianiu i atakowaniu tradycyjnych technik szuka i znajduje tę nową płaszczyznę, umożliwiając tkaninie monumentalnej stworzenie nieznanach dotąd sfer oddziaływania wizualnego⁵⁰.

W odniesieniu do twórczości Sadleya Irena Huml użyła określenia „antytkanina”. Po wielu latach Bernadeta Nowotna zapytała artystę: „Do jakich znaczeń formalnych czy treściowych odnosi się przydomek, którym krytycy obdarzyli Pana – prekursor «antytkaniny»?”. Sadley odpo-

⁴⁹ Jacek Barszcz, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], s. 4.

⁵⁰ Irena Huml, *Antytkanina...*, s. 8.

wiedział wówczas: „Może dlatego, że kojarzono tkaninę z krosnem... Nie umiem powiedzieć, dlaczego tak mnie nazwano, nigdy specjalnie się nad tym nie zastanawiałem”⁵¹.

W końcu 1967 r. o tkaninach Wojciecha Sadleya z dużym wyczuciem i poetycką wrażliwością napisała Nina Lilejko. Wskazała m.in. na znaczenie sposobu ekspozycji prac Sadleya dla wydobywania pełni walorów jego kompozycji:

Wojciech Sadley miał przed paru miesiącami wystawę swoich prac w Zachęcie. Ekspozycja ta okazała się rewelacją. Nie dlatego, by tkaniny Sadleya nie były dotąd znane i, pokazane po raz pierwszy, zrobiły furorę. Sadley brał już udział w niejednej wystawie w kraju, a jeszcze częściej za granicą, skąd przychodziły jak najpochlebniejsze opinie o jego pracach. Głosy krytyków potwierdzały nagrody i wyróżnienia, jakie zdobywał. Sadley już od kilku lat jest w czołówce naszych twórców tkanin artystycznych. Jest znany i ceniony. A jednak wystawa w Zachęcie w jakiś sposób zaskoczyła nawet ludzi nieźle znających jego twórczość.

Rzecz w tym, że przedziwne tkaniny Wojciecha Sadleya po raz pierwszy zostały eksponowane w sposób – jeśli tak można powiedzieć – zgodny z ich naturą. Wisiały w powietrzu, nie rozpostarte na ścianie, skomponowane w grupy odpowiednio oświetlone. I okazało się, że dopiero w tych warunkach ujawniło się całe ich piękno i cała ich poezja.

Sadley uprawia również tradycyjny gobelin. Projektuje (wykonawcą jest najczęściej spółdzielnia „Wanda” z Krakowa) gobeliny o wielkich walorach malarskich, świetne kolorystycznie. I mimo że ma w tym zakresie bardzo ciekawe osiągnięcia, nie są one najbardziej charakterystyczne dla jego oblicza twórczego. Sadley stworzył szczególny typ tkaniny. Nie używa warsztatu tkackiego, surowcem są konopne i lniane nici, sznury, kawałki tkanin, skóry zwierzęce. W jego rękach powstają z tego kompozycje fascynujące bogactwem form i w niczym niepodobne do tego wszystkiego, co do tej pory robiono w dziedzinie tkanin artystycznych. Miętko spływająca czerwona siatka o różnej gęstości oczek, nanizana błyskotkami i zakończona u dołu pianą frędzli – to *Królowa*. Jest w niej dostojeństwo i zalotność, i jakaś tajemniczość, coś, co każe o niej myśleć, o tej *Królowej* z czerwonych konopnych nici. *Ikar* jak wielka ćma spływa ciemnymi skrzydłami, w środku wielkie grono drewnianych srebrnych kul – jak kregosłup – buduje architektonikę tkaniny; strzępiasta, rudoczerwona broda *Barbarossy*; splecione sieci *Matni* i *Sidet*; biologiczne kształty skóry dzika, układające się w kompozycję nazwaną *Psalmus*.

Teatr Sadleya – jest coś bowiem z kreacji bliskiej teatrowi w tych tkaninach ewokujących nieistniejące postacie, wciągających w atmosferę ni to snu, ni to magii. Teatr wyobraźni – narzucający swą poetycką wizję. Nazywa się prace Wojciecha Sadleya tkaninami tylko dlatego, że nie istnieje jeszcze nazwa, która byłaby w pełni adekwatna do tego typu poszukiwań. Artysta uważa siebie za malarza i w jego pracach jest wizja malarska zrealizowana specyficznymi środkami. Byłoby jednak błędem traktowanie jego tkanin tylko z malarskiego punktu widzenia. Jest w nich bowiem architektonika bliska rzeźbie. Artysta traktuje swoje kompozycje przestrzennie, wyważa ich budowę. Punkty zawieszenia, sposób, w jaki tkanina spada, to, jak się odkształca, spadając – są równie ważne jak bogactwo kolorystyczne i fakturalne, tak zawsze u niego świetne, przemyślane, służące określonej celowi. Najbardziej nawet rozbudowany fakturalnie obraz jest zawsze tylko dwuwymiarowy, tak samo dzieje się z gobelinem. Tkaniny Sadleya najczęściej są trójwymiarowe, przeznaczone do oglądania ze wszystkich stron, czasami pomyślane są jako wzajemnie uzupełniające się zespoły, na przykład grupa *Król* i *Królowa*, a nawet jeśli ma się na nie patrzeć z jednej strony – muszą wisieć w powietrzu, nie oparte o ścianę, są nie tyle plamą kolorystyczną, jak obraz, raczej organizują przestrzeń – jak rzeźba, jak rzeźba potrzebują właściwego światła, które nie tylko wydobywa ich urodę, lecz także wzbogaca je, niejako współtworzy w myśl zamierzeń artysty. Te porównania z rzeźbą mogą się wydać nie na miejscu – miękkość, płynność tkanin z trudem kojarzy się z tradycyjnym materiałem rzeźbiarskim – kamieniem, drzewem, gliną. A jednak – proszę przypomnieć sobie prace choćby Hasiora – rzeźba też porzuca dawne materiały i sięga po takie, jakich nigdy nie stosowano. Zresztą te porównania mają na celu jedno – uzmysłowienie jak daleko od tradycyjnej tkaniny odbiegł Sadley, jak jego kompozycje trudne są do zaszeregowania do jednej, określonej dyscypliny. Oscyluje on na krawędzi gatunków, tworzy coś nowego, coś, co nie poddaje się jednoznacznej kwalifikacji.

W pracowni Wojciecha Sadleya widziałam próby rzeźb i w tych kompozycjach jest ten sam co w tkaninach sposób traktowania bryły i przestrzeni.

Sadley ma za sobą studia w warszawskiej Akademii na wydziałach malarstwa i architektury wnętrz, a także lata nauki w Konserwatorium Muzycznym. Nie warto byłoby o tym wspominać, gdyby nie fakt, że te trzy kierunki: malarstwo, świadomość konstrukcyjna i muzyka, współtworzą ten świat, na jaki składają się jego kompozycje. O dwóch pierwszych była już mowa – trzeba jeszcze powiedzieć o muzyce. Niektóre tkaniny Sadleya – grają; umiejętnie rozwieszane cienkie metalowe blaszki wydają przy poruszeniu delikatne dźwięki ni to dzwoneczków, ni to jakichś starych instrumentów muzycznych. Wojciech Sadley jest artystą wszechstronnym, obok tkaniny uprawia malarstwo, interesuje go ceramika. W kopalni „Szombierki” zrealizował mozaikę (1000 płyt ceramicznych), która w metaforyczny sposób pokazuje dzieje powstawania węgla, bliska jest więc tematycznie górnikom. Przy innej kopalni mozaika przez niego stworzona zdobi kawiarnię⁵².

Innym – także bardzo istotnym – tekstem o twórczości Sadleya w owym czasie jest wstęp do katalogu indywidualnej wystawy tego artysty w BWA w Białymstoku, napisany przez Danutę Wróblewską. Autorka starała się przybliżyć twórczość Sadleya odbiorcom nieprzygotowanym na eksplozję tak niekonwencjonalnych rozwiązań plastycznych. Pisała wówczas:

Zgodzę się, że z adoptowaniem sztuki Sadleya sprawa nie jest prosta, możemy to sobie śmiało powiedzieć. Całe to inventarium zrodzone z jego niespokojnego talentu przyjmujemy bez zastrzeżeń właściwie w przypadku dwóch tylko postaw odbiorczych: a więc – chłodnej analizy porównawczej, i zdając się na spojrzenia takiego odwrotność, na stosunek wrażeniowy ergo emocjonalny. Obserwowanie z pozycji pośredniej skażone bywa interpretatorskimi natręctwami, czy też po prostu zbyt wąskim systemem odbioru i ocen. Inwentaryzator sztuki współczesnej rozsmakuje się tu w mnogości faktów artystycznych; człowiek z okiem lub fantazją wzruszy; obserwator z trzeciej strefy bez ruszenia bariery przyzwyczajęń nie chwyci z tym światem form kontaktu. A nie chwyci chociażby dlatego, że wielu spraw w twórczości Sadleya nie da się przystępnie „objaśnić”, natomiast trzeba je wyczuć, trzeba się na nie zdać.

W kręgu tego artysty przewodnikiem najlepszym będzie wyobraźnia, zupełnie swobodny tok jej skojarzeń. Dla tej sfery naszej świadomości nie znam wielu ponad sztukę Sadleya lepszych bodźców. Tyle wstępnego rozeznania. Wiedząc już, jakim kluczem otworzyć drzwi jego pracowni, zechcemy na pewno znaleźć miejsce owej twórczości w kręgu współczesnej plastyki.

U podłoża wszystkich działań Sadleya stoi malarstwo, niekoniecznie nawet w sensie dosłownym i fizycznym, ale na pewno malarstwo jako sposób widzenia, myślenia i oceny. Poza pewnym drobnym limitem klasycznych praktyk malarskich Sadley uprawia przede wszystkim tkaninę, następnie rysunek i grafikę, co wynika w końcu z normalnej codziennej potrzeby szkicowania, wreszcie kompozycję przestrzenną, czym już wyraźnie wchodzi w pogranicza rzeźby. Prawie we wszystkich tych zakresach cechują go dwie rzeczy: zmienność materiałów i wiążące się z tym faktem systematyczne poszerzanie pola doświadczeń. Nie znaczy to wprost, że czas mu schodzi wyłącznie na eksperymentowaniu z tworzywem, wiele zresztą z tych doświadczeń stało się już klasyką jego repertuaru, jak np. dzicze skóry. Sadley szuka nowości nie tylko dlatego, że taki jest w tej chwili trend ogólny, ale zwyczajnie po to, bo takie zadania stawia mu jego temperament. Nowy materiał podsuwa mu nowe pomysły, i odwrotnie. Oczywiście, sytuacja zewnętrzna nobilitująca wszelką odkrywczość ogromnie mu sprzyja. Jego upodobania zbiegły się po prostu z kierunkiem dnia. Powyżej przytoczone tradycje [*sic!*] wyliczenie rodzajów pracy Sadleya mówi nam wiele i nic. Z grubsza rysuje ono ramy tej twórczości, ale wobec braku precyzji znaczeniowej samej nomenklatury markuje tylko sprawę. Tkanina, ceramika, malarstwo, kompozycja przestrzenna.

Wobec dość daleko idącego zatarcia granic pomiędzy tymi działaniami, wobec pojawienia się doświadczeń nowych i jeszcze nieogarniętych nazwą coraz trudniej jest tę sztukę klasyfikować, coraz wyraźniej widzi się bezsilę i nieprzydatność takich klasyfikacji. Pozostaje w gruncie rzeczy jedno, a mianowicie plasować twórczość Sadleya w kręgu sztuki przedmiotu i w i z u a l i z m u.

Sadleya interesuje ponad wszystko materia naszej rzeczywistości. Jest typowym „biologistą” brnącym w budowę tkanki, w elementarne wiązania, w prawa wzrostu, symetrii i harmonii form naturalnych. Pociąga go i frapuje wszystko co z tej ziemi, mimo że na pierwszy rzut oka można wysnuć wniosek odwrotny.

Idąc dalej – wyobraźnia Sadleya krąży zawsze blisko cielesnego człowieka, blisko tego wszystkiego, co zwiastuje jego obecność. Vota, korale, fałdy materii, zwisy bandaży i sieci, pióropusze, dzwonki,

⁵² Nina Lilejko, *Tkaniny Wojciecha Sadleya*, „Zwierciadło” 1967, nr 53 (z 31.12), s. 6–7.

zdobyczne skóry – trofea, totemy, feretrony i blichtr, świadomy piękny blichtr zdobniczy – cały ów arsenał środków, z którego Sadley buduje swój dalszy ciąg rzeczywistości, to nic innego jak afirmacja człowieka, i szerzej natury.

Oczywiście, Sadley działa tu z emfazą; jest tu u podłoża cała sfera widowiskowa, jest tu wielki teatr, którego potrzebę człowiek w sobie nosi. Sadley ten teatr wydobywa *in extenso*.

Wizjoner i fantasta nie przestaje być przy tym nader rzeczowym obserwatorem, podobnie też – eksperymentator wraca od czasu do czasu do warsztatu klasycznego. Wszystko jest dla tej sztuki pomocne i owocne. Jej program nie ma w sobie wątku negacji. Być może właśnie dlatego jest taki optymistyczny. W czasach, kiedy leitmotiwem stała się destrukcja, filozofia sztuki Sadleya wydaje się więc być podwójnie humanistyczna⁵³.

Warto w tym miejscu zacytować jeszcze jeden tekst związany z tą ekspozycją prac Sadleya. Nieocenioną „pracę u podstaw”, wykonaną przez Danutę Wróblewską, wsparł Idzi Łukaszewicz, a jego artykuł jest kolejnym świadectwem trudności związanych z percepcją awangardowej sztuki Sadleya w owym czasie:

W salach białostockiego Muzeum Ruchu Rewolucyjnego oglądać można wystawę kompozycji tkackich artysty o ugruntowanej międzynarodowej renomie – Wojciecha Sadleya. Każdemu chyba, kto obejrzał powyższą wystawę, nasuwa się nieodparcie pytanie: czy współczesna awangardowa sztuka nie stała się zjawiskiem zupełnie wyobcowanym, elitarnym? Czy śliczne siatki i sznury kombinowane w najróżniejszych wariacjach ze złożonymi i srebrzonymi galkami drewnianymi nie są zbyt niezrozumiałe dla większości zwiedzających? A już fragmenty wyprawionych skór łączone ze sznurami, formowane w pełne poezji i wewnętrznego piękna – kompozycje są czymś zupełnie nowym i dla smakoszków estetycznych przeżyć.

Tak, przerośnięte, symbole i metafory wyczarowane z barwionych nici i części jakichś tam tekstylii są wyjątkowo wyrafinowane i trudne w zbliżeniu. Ale też świadczy to o wyjątkowo śmiałej i prostej drodze artysty. Chce przekazać całą swoją bogatą wizję i innym ludziom, swój stan duszy, piękne niespodzianki tworzenia. Nie unika więc i subtelnej psychologii, i wyjątkowo rzadkich stanów uczuciowych. Stara to prawda i szczególnie widoczna w historii sztuki, że rozszerzający się krąg odbiorców zawęża siłą rzeczy ambicje tworzenia.

Wojciech Sadley, mając do wyboru alternatywę: albo szerszy krąg rozumiejących jego sztukę, albo kunsztowne, pełniejsze przeżycie estetyczne – wybiera to drugie. Używa, jak wspomniałem, zupełnie prostych materiałów, zestawia je, łączy nitami, splata i w efekcie buduje twory samodzielne z pogranicza tkactwa i najnowszych technik plastycznych. Nakładając na siebie różne faktury – powierzchnie materiału grube, cienkie i wreszcie przeźroczyste, organizuje wyjątkowo ekspresyjną formę obrazu przestrzennego.

Sztuka prawdziwie współczesna coraz bardziej wymyka się spod wszelkich dotychczas znanych kanonów piękna. Coraz częściej zadajemy sobie pytanie: kim jest artysta dzisiejszej epoki technicznej? Być może był bliski prawdy malarz francuski Georges Mathieu, gdy mówił: „artysta dzisiaj jest tym, który uczestniczy we wszystkich przejawach życia i kultury pełniej niż kto inny, bo posiada większą wrażliwość...”⁵⁴.

W 1970 r. wielki sukces przyniosła Sadleyowi tkanina przestrzenna *Latawiec* (1970) – zgodnie z tytułem przypominająca zawieszoną pionowo strukturę wielkiej konstrukcji latającej. Kompozycja ta została uhonorowana Nagrodą Specjalną na wystawie Exempla '70 w Monachium. W katalogu wystawy praca Sadleya figurowała jako *Struktura przestrzenna*.

Około roku 1970 świat form Wojciecha Sadleya wzbogacił się o następne ważne rozwiązania przestrzenne, nawiązujące do makramy – dawnej sztuki splatania sznurków. Powstała wtedy wysoka, monumentalna, prawie sześciometrowa kompozycja *Struktura fioletowa/Fioletowa struktura* (1971). Jest to wydłużona, miękka forma, z której wnętrza wydobywają się warkocze.

⁵³ Danuta Wróblewska, [inc. *Zgodzę się, że z adoptowaniem sztuki Sadleya...*], w: katalog wystawy „Wojciech Sadley – wystawa kompozycji”, Białystok 1967–1968, s. 3–5.

⁵⁴ Idzi Łukaszewicz, *Kompozycje Wojciecha Sadleya*, „Gazeta Białostocka” 1968, nr 11 (z 13–14.01), s. 5.

Pierwszy raz *Struktura fioletowa* została pokazana w lutym 1971 r. na I Ogólnopolskiej Wystawie Tkaniny w foyer Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgieerki w Białymstoku, by następnie – w czerwcu – reprezentować Sadleya na V Biennale Tkaniny w Lozannie. Rozwiązanie formalne, które rozwinięte zostało w *Strukturze fioletowej*, pojawiło się już wcześniej u Sadleya w kompozycji *Sutra* (1969), która jest bardziej wysmukła, strzelista, a z wnętrza (podobnie jak w *Strukturze fioletowej*) wysypują się warkocze. Po *Strukturze fioletowej*, która zyskała największy spośród tych kompozycji rozgłos, zbliżone formalnie rozwiązania pojawiają się także w innych pracach, takich jak *Ona* z roku 1973 czy nosząca ten sam tytuł *Ona* z roku 1976.

W naszej rozmowie Wojciech Sadley zaznaczył, że w *Fioletowej strukturze*, podobnie jak w późniejszych pracach, takich jak miniatury *Hypnos* i *Tantos* (cykle z lat 70.), chciał pokazać nie tylko przejście na zewnątrz, narodziny, ale i „wysanie”, drogę z powrotem do wnętrza, do Boga, tam, skąd się wyszło. Przechodzenie między życiem a śmiercią. W jedną i w drugą stronę. W *Hypnos* – sen jako stan bliski śmierci, a w *Tantos* – całkowite przejście, śmierć. W *Fioletowej strukturze* tytułowy fiolet obecny jest jako kolor przejścia, śmierci, a także symboliczny kolor macierzyństwa. Warkocze wysypujące się z wnętrza i wysane z powrotem są symbolem splątanego ludzkiego losu. Artysta wskazywał także na magiczne znaczenie warkoczy w różnych kulturach – peruwiańskiej, rzymskiej, frankońskiej i innych. Wspominał też, że opracował specjalne drewniane klocki do tkania *Fioletowej struktury*, a w pracy nad częścią z dzianiną pomagała mu pewna pani z Warszawy. Pokazał jej, jak chce, żeby to było wykonywane, za pomocą tych drewnianych klocków, i pracowali wspólnie, a później odwrócił całość na drugą stronę, uzyskując ostateczną formę.

Irena Huml pisała o tej kompozycji: „*Struktura fioletowa* Sadleya wkraczała w przestrzeń miękko zwisającą materią, wiązaną techniką makramy, uformowaną na kształt ni to wąskiego worka, ni to rogu obfitości z wysypującymi się zeń szalowymi warkoczami”⁵⁵. Komentując wydarzenia z V Biennale Tkaniny w Lozannie, stwierdzała:

Wróciła wówczas do łask jedna z najstarszych technik znanych na ziemiach słowiańskich – macrama. Malarskość pozostała wprawdzie jako formuła rozwiązań kolorystycznych, lecz często sprowadzona do wyrażenia nastroju, oparta zasadniczo na wrażliwości oka, nieraz intensywniejsza w wymowie niż w obrazach olejnych dzięki walorom zastosowanego surowca. Bardziej sugestywne okazało się w oddziaływaniu na tkaninę rzeźbiarskie myślenie, które w konsekwencji doprowadziło do ukształtowania nowego gatunku plastyki – rzeźby miękkiej [...]. [...] Artyści posługujący się włóknem nicomal nie skorzystali z techniki i jej mechanistycznej natury. Ich najczęściej statyczne kompozycje zyskiwały swoistą mobilność przez świadomą lub przypadkową interwencję człowieka. Wprowadzano bowiem obiekty w kołysanie przez lekkie dotknięcie lub wykorzystując ku temu prąd powietrza. [...] Najbliższe okazały się analogie konstrukcji tkanych z biologiczną budową organizmów żywych. [...] Ciężenie tkaniny ku biologii bardziej niż ku technice można interpretować jako przewagę treści humanistycznych [...] i uznać za poważny walor. [...] Tkanina [...] dzięki dystansowi do spraw techniki i równoczesnej symbiozie z naturą zawiera w swych dziełach znaczny ładunek emocji i zachowuje wymiar odwiecznych ludzkich umiejętności oraz ludzkich pragnień⁵⁶.

W retrospektywnym tekście o Wojciechu Sadleyu Danuta Wróblewska zwracała uwagę na równoległość różnorodnych poszukiwań w jego twórczości:

Niezwykle ciekawe jest zestawienie *Oświęcimia* z 1962 r., który był zrobiony na I Międzynarodowe Biennale Tkaniny w Lozannie, czy niewiele późniejszego *Ikara* z nieodległymi w czasie *Fakturą* (1967) lub *Missa abstracta* (1966): dwa pierwsze, piękne technicznie i malarsko, gobeliny nie ustępują placu eksperymentowi dwóch następnych prac. Już od początku jest to więc nie wyrastanie z formy w formę drogą rozwoju linearnego, ale równoległość pomysłów, przypominająca orkiestrującą się całość

⁵⁵ Irena Huml, *Współczesna tkanina...*, s. 48.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 59.

muzyczną. To nie technika wprowadza artystę w świat wizji, to wizja zmusza artystę do znajdowania środków i sposobów technicznych właściwych do jej wyrażenia. W dwóch pierwszych tkaninach gobelin podkreślał ich powierzchniową malarskość. W dwóch następnych naciągi i obciążenia płótnem drewnianych kul (*Faktura*) czy fala swobodnego włókna wyprowadzona z tła gobelinu (*Missa abstracta*) zamieniają malarstwo powierzchniowe na malarską grę przestrzenną z elementami płaskorzeźbienia. *Ikar* sieciowy (inna postać z serii tematycznej) z 1965 r. i *Psalmus* ze skór dziczych, który jest mu w czasie równoległy, uwyrażniają jeszcze bardziej stronę rzeźbiarską przedsięwzięcia – grubością, fakturami i różnorodnością składu dzieł żyją one jeszcze wyraziściej. A trzeba pamiętać, że lata 60. to u Wojciecha nie tylko doświadczenia z tkaniną, ale również papiery malowane i kolażowane, ceramika w architekturze, próby ze szkłem (witraże), że nie wspomnę wcześniejszego malarstwa na jedwabiu. W tych latach Sadley najpełniej chyba uprawia wolną sztukę plastyczną, nie kłopotując się o klasyfikowanie jej obiektów czy o czystość jej genealogii. W swojej radości sięgania po wszystko i wykorzystywania wszystkiego przypomina wielkich ludzi teatru, magów sceny trzymających w napięciu tłumy widowni. I tak też było dosłownie. W latach 60. polska tkanina artystyczna w jej najciekawszych zestawach objeżdża świat. Przez drzwi otwarte w Lozannie do polskich artystów tkaczy zbliżył się świat. Oni sami i ich prace stały się dla tego świata największą niespodzianką. Na II Biennale Sadley pokazuje gobelin *Przejście przez Morze Czerwone*, na III *Bezsenność noc* z wolno puszczonego włókna, na IV *Missa abstracta II*, a na V *Strukturę fioletową*, która połączyła macramę i luźne włókno. Te i inne prace jadą później do São Paulo, Nowego Jorku, Amsterdamu, Tokio i Kioto, Monachium i innych miast świata, by w najprzedniejszych muzeach i galeriach gromadzić rzesze widzów i wielbicieli. Pochód polskiej tkaniny artystycznej trwa również w latach 70., choć wtedy mamy już wielu towarzyszy w eksperymencie i sporo kontynuatorów postawy poszukiwawczej. Dwie osoby z Polski i dwie koncepcje obiektu tkackiego pozyskują najwięcej zainteresowania: Abakanowicz i Sadley. Abakanowicz przede wszystkim architekturą, monumentalnym strukturalizmem swoich prac. Sadley grą wyobraźni, pomysłami na nową materialność tkaniny, ale i poezją metafory.

Ten okres szybko okrzepłej w swoim programie twórczości był u niego najbardziej witalny. Dał też wkrótce dzieła, które stały się pewnym metrum, punktem odniesienia i porównań, własnością historii polskiej sztuki najnowszej. W tym sensie Sadley dał nam wszystkim lekcję nowoczesności⁵⁷.

W 1973 r. Wojciech Sadley po raz ostatni wziął udział w Biennale Tkaniny w Lozannie. Powiedział mi po wielu latach, że z czasem lozańskie Biennale stało się miejscem powielania schematów, było już mniej twórcze, a atmosfera uległa zmianie.

Podsumowaniem twórczości Sadleya na tym etapie jest tekst Danuty Wróblewskiej *W pobliżu tkaniny*, który ukazał się na łamach czasopisma „Projekt” w 1973 r. Wróblewska pisała wówczas:

Pokolenie, które osiągnęło samodzielność w burzliwej drugiej połowie lat pięćdziesiątych, dojrzało bardzo szybko. Dopiero z oddalenia widać, jak wiele talentów podarował nam tamten okres. Ówczesna młodzież – dziś twórcy czterdziestoletni – wniosła w nasze życie artystyczne nowy, wyrazisty ton, a dynamiką ruchu umysłowego i artystycznego przyczyniła się do narodzin kilku propozycji prekursorskich. Jednym z tej grupy pokoleniowej jest Wojciech Sadley, niedokończony muzyk, następnie malarz oraz adept specjalizacji użytkowych warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego twórczość jest zaliczana do dziedziny tkactwa, bowiem posługuje się on najczęściej środkami tego warsztatu lub technik zbliżonych. Ale zastosowanie tak wąskiej klasyfikacji równałoby się uproszczeniu. Zainteresowania Sadleya są szersze i wymagają wielu instrumentów działania. Sadley czuje się malarzem. I jest nim na pewno w tym sensie, w jakim malarstwo znaczy twórczość bezinteresowną, ważną sama dla siebie, zamkniętą w kręgu czystej emocji. A więc to malarz, który kolejno odkrywał zasoby i możliwości materiałowe sąsiednich warsztatów: ceramiki, szklarstwa, grafiki, tkaniny. Wszystkie te jego doświadczenia złożyły się w całość, którą nazwać by można bagażem umiejętności artysty drugiej połowy XX wieku.

Wyobraźnię Sadleya zawsze wprowadzają w ruch sygnały płynące z zewnętrznego świata. Formą pociąga go to wszystko, co bierze się z bezpośredniego otoczenia, treścią nieodmiennie – choć nie zawsze bezpośrednio – staje się człowiek. Sadley krąży myślą wokół swego ziemskiego bohatera, zafrapowany jego mitem i cielesnością. Stąd wywodzą się jego *Ikary*, *Prometeusz* i *Eurydyki*, *korowód Infantów* i *Królowych*. Ale tajemnicze, heroiczne postacie odbijają się w kompozycjach jedynie śladem swej

obecności. Korale, motywy wotywnie, bandaże i ścierki, krzyżaki feretronów i latawców, pióropusze, rozerwane płaty skór zwierzęcych, sieci, dzwonki, drewniane klekotki – oto elementy kształtu, barwy i dźwięku, z jakich buduje on swoją nadrzeczywistą rzeczywistość. Wyzwolone z rygoru jednej dyscypliny i jednego materiału działanie rodzi kompozycje pełne wdzięku niedbałości o kanon. Są to zjawiska z życiodajnego pogranicza; przyjmując wpływy płynące z różnych środowisk – pobudzają wyobraźnię szerszego niż przeciętny kręgu odbiorców. Angażują w procesie odbioru kilka zmysłów naraz, nie tylko oko, tworząc odmianę teatru form, pozbawionego co prawda człowieka – aktora, ale bogatego w całą jego rekwizytornię.

Wśród tego, co było – uwagę Sadleya przyciąga późny Egipt, torsy i draperie greckie, bandaże mumii i miękkość wschodnich tkanin. Z kręgu sztuki dzisiejszej – kinetyka i transformacja przedmiotów, emballage i wszystko, co wynika ze skrzyżowania technik.

To, co jest tkaniną w rozumieniu Sadleya, może być zrobione z elastycznego drutu albo wiotkiego bandaża, z sisalu bądź skóry, ze sznura albo szmat. Może być robione na krośnie, ale on sam najczęściej jako uniwersalnego narzędzia do wiązania i wplotu używa własnych rąk, co gwarantuje redukcję czynnika mechanicznego do zera.

Materialnym motywem większości jego prac staje się jakaś wybrana, wyolbrzymiona cecha, np. sposób zaczepu, splot, elastyczność, rozrost w przestrzeni. Albo też konsekwencje praw fizycznych: ciężenia, rozpychania, bezładności, statyki materiału. Lub przeciwstawienia: brył i płaszczyzn, miękkości użytych środków wobec sztywności innych, bukietu kolorów i monochromu. W ten sposób środek często staje się celem. Tak dzieje się w przypadku sieci, gdzie pierwszej wagi nabiera rytm jej oczek lub supłów. Albo wtedy, gdy napiętą na ramie kompozycję pochłania w całości jeden, narzucony na nią, arbitralny kolor.

Giambattista Vico, wysoko dziś ceniony myśliciel włoski z XVIII w., twierdził, że poezja była pierwotną mową człowieka, a utylitarna proza języka komunikacji potocznej – daleko późniejszym nabytkiem cywilizacyjnym. Jeśli tak, to każdy z nas nosi w sobie pełną gotowość kontaktu z plastyką, która jest przecież niczym innym jak tylko zmateriaлизованą poezją. O tych przypuszczeniach, lub tylko życzeniach, przypomina świat Sadleya. Jego stałe zaprzeczanie – rzeczywistości „praktycznej i użytecznej” pobudza do marzenia⁵⁸.

Tekst Danuty Wróblewskiej został zilustrowany fotografiami: *Zuzanna*, technika własna, z błędną datą 1967, powinno być: 1966; *Seans spirytystyczny*, technika własna, z błędną datą 1969, powinno być: 1968; *Deus ex machina*, technika własna, 1971; *Królowa*, technika własna, 1962; *Bezsenność*, technika własna, z błędną datą 1969, powinno być: 1966; *Latawiec*, struktura przestrzenna, 1970; *U zmięczeniu dnia*, technika własna, powinno być: 1965; *Ikar*, struktura przestrzenna, 1972; *Studium przestrzenne*, 1972; dwa szkice do realizacji, gwasz, 1971; fragment struktury przestrzennej, 1970; technika mieszana, 1970 (pomyłka w podpisie – fotografia przedstawia fragment wystawy w Zachęcie w 1967 r.); *Struktura przestrzenna*, 1970; fragment wystawy indywidualnej w Zachęcie, 1967 (pomyłka w podpisie – w rzeczywistości fotografia przedstawia fragment pracowni artysty, widać m.in. odwrócony do ściany blejtram); *Ona*, struktura przestrzenna, 1972. Wśród ilustracji do tekstu Wróblewskiej znalazła się także fotografia przedstawiająca inny fragment pracowni Wojciecha Sadleya oraz dwie fotografie pokazujące dłonie artysty w trakcie realizacji prac.

Wspomniane już wcześniej miniatury *Hypnos* i *Tantos*, stanowiące osobne cykle prac Sadleya w latach 70. i na początku lat 80., należą do charakterystycznego w tym czasie nurtu zwrócenia się ku mniejszym formom po okresie monumentalizmu, dominującego w tkaninie lat 60. Niewielkie, owalne formy, owinięte włóknem lub zawierające wydobywający się z małego „woreczka” z tkaniny kłębek cienkiego, miedzianego drutu bądź małe „warkocze” włókna – kumulują w sobie ładunek skupionej energii. Niektóre z nich (np. *Tantos*, 1981) swoim kształtem i koncentracją w ścisło owiniętej, owalnej formie bliskie są także *Żądłom* z tego samego okresu twórczości artysty, chociaż pozbawione są charakterystycznego dla *Żądł* ostrza.

⁵⁸ *Eadem*, *W pobliżu tkaniny*, „Projekt” 1973, nr 2, s. 28–29.

W 1974 r. Sadley wystawiał swoje prace na I Międzynarodowej Wystawie Miniatur Tkackich w Londynie, gdzie pokazał cztery małe kompozycje, wykonane z wykorzystaniem złotej nici. W katalogu wystawy określono je jako *Figury* z kolejnymi cyframi porządkowymi. Niektóre z tych form (np. *Figura III*) – wedle słów artysty – nawiązywały do kształtów biologicznych, w tym także ludzkich organów, takich jak serce czy wątroba.

W przypadku twórczości Wojciecha Sadleya zwrot w stronę miniatur nie był trwałą zmianą kierunku w wyborze wielkości form, ale raczej tendencją przewijającą się równoległe z nadal powstającymi kompozycjami wielkich rozmiarów. W 1976 r. powstał gobelin *Tkanina olimpijska*, zaprojektowany i wykonany na zamówienie warszawskiego Muzeum Sportu i Turystyki. Ta monumentalna kompozycja w formacie wydłużonego prostokąta o wymiarach 250 × 1100 cm, mająca charakter fryzu, kolorystycznie rozegrana została między bielą a czernią. Na pierwszy rzut oka wydaje się nietypowa dla twórczości Sadleya – wykorzystuje efekty rastra, uproszczonej fotografii, jednak podziały na strefy bliskie są rozwiązaniom, jakie zastosował on w gobelinie *Oświęcim*, pokazanym w Lozannie w 1962 r., i noszą wyraźny ślad osobowości artysty. W roku powstania *Tkaniny olimpijskiej* w czasopiśmie „Poland”, wydawanym przez Polską Agencję Interpress w językach: polskim, angielskim, francuskim, niemieckim, hiszpańskim i szwedzkim, zamieszczone zostały czarno-białe fotografie całości i fragmentów tego dzieła, wykonane przez Marka Holzmana. Z fotografiami sąsiadował tekst:

„Niezniszczalna jest sława zwycięzców olimpijskich. I ja, synu Arcestratoso, Agesidamosie, na cześć twej Walki, przy złotym wieńcu Kładę mą pieśń”. Tak głosił sławę zwycięzców olimpijskich liryk starożytnej Grecji Pindar (518–438 p.n.e.) w swej odzie, której fragment umieszczony został na reprodukowanym obok olimpijskim gobelinie wykonanym według projektu malarza i architekta wewnątrz Wojciecha Sadleya przez Spółdzielnię Pracy Przemysłu Artystycznego „Wanda” w Krakowie. Gobelin ten [...] powstał na zamówienie i z inspiracji Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie i tam jest obecnie eksponowany w Sali Olimpijskiej. Założeniem twórcy była próba przedstawienia przez jedno dzieło sztuki pięknych i szlachetnych tradycji igrzysk olimpijskich, zapoczątkowanych 2600 lat temu, w 776 r. p.n.e. w Olimpii, w Starożytnej Grecji, a odrodzonych w roku 1896 również w Grecji, na stadionie u stóp Akropolu⁵⁹.

W latach 70. ważny rozdział w twórczości Wojciecha Sadleya zaczęły stanowić *Żądła*, w których artysta przechodzi od tkaniny przestrzennej w stronę form i obiektów bliskich rzeźbie, dowodząc kolejny raz wszechstronności swojego talentu. Jak napisała Danuta Wróblewska, *Żądła* tworzą w twórczości Sadleya „obraz osobny – nagą wyspę Odysa wolną od upiększeń”⁶⁰. „[...] żądła, przypominające noże rytualne – dodaje autorka – to obiekty symboliczne, które znajdują się w pół drogi pomiędzy inspiracją biologiczną a rzeczą stworzoną do łatwo wyobraźnego celu walki. Zarówno kompozycje ze skór, jak i żądła wyprowadzone są, jak w większości prac Wojciecha Sadleya, z tematu człowieka mitologicznego, ze wspomnień najstarszej warstwy kulturowej naszego świata – jest w nich surowość, dostojność, a nawet pewien rys okrucieństwa”⁶¹. W innym tekście Wróblewska pisała: „*Żądła*, w których na sztorc wyciągnięte ostrza kos przedłużone są grubą, miękką owijką z tkackiego sisalu. Drastyczność klingi złagodzona jest w nich ciałopodobnym tworem drugiego krańca kompozycji. Są dziobem – bronią bezbronnego w gruncie rzeczy organizmu ze sznurka. [...] Obok około-mitycznej ich zawartości zwraca uwagę ich siła wyrazowa i fizyczna. Wydaje się, że takie rzeczy towarzyszyły nam od zarania”⁶².

⁵⁹ „Poland” 1976, nr 10, s. 66–67.

⁶⁰ Danuta Wróblewska, *Kordegarda. Wojciech Sadley. Skóry i żądła*, „Informator. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta Warszawa” 1995, nr 1, s. 12.

⁶¹ *Ibidem*, s. 11–12.

⁶² Danuta Wróblewska, *Skóry i Żądła Wojciecha Sadleya...*, s. 1.

W latach 70. często pojawiały się w twórczości Sadleya także kompozycje ze skór zwierzęcych. Już wcześniej, w połowie lat 60., skóra stanowiła główną materię takich dzieł artysty jak *Kobierzec Diany* (1965) czy *U zmierrzchu dnia* (1965), jednak w dwóch następnych dekadach Sadley w większym stopniu wykorzystywał niemal rzeźbiarskie traktowanie powierzchni skóry, poddawanej przezeń odkształceniom i w różny sposób malowanej. W pochodzącej z lat 70. kompozycji *Prometeusz* skóra jest sfałdowana, jakby falowała pod wpływem cierpienia tytułowej postaci. W części środkowej uformowane zostało dramatyczne przedzielenie kształtu, rozdarcie formy, na które artysta zwracał uwagę w jednej z naszych rozmów. Według Sadleya *Prometeusz* (1979) to także temat dzieła, które figuruje w katalogu wystawy w Madrycie w 1984 r. jako *Tatuaż*. Należałoby więc podpisywać tę kompozycję jako *Tatuaż/Prometeusz* (1979). W ponaddwumetrowej kompozycji widoczne jest rozdarcie formy od góry, przypominające niektóre rozwiązania charakterystyczne dla *Trenów* Sadleya. Kształt uformowany został po rzeźbiarsku – sfałdowana działaniem artysty skóra chwyta na swojej powierzchni kontrastowe światłocienie, a dramatycznie wycięty obrys krawędzi kompozycji służy podkreśleniu motywu cierpienia zawartego w temacie. Inny charakter miała sześciometrowa kompozycja ze skóry zrealizowana przez Sadleya do wnętrza hotelu Holiday Inn w Krakowie (1975). Dominowała w niej spokojna statyczność, surowość i monumentalność formy przypominającej tajemnicze wrota. W późniejszych dziełach ze skór (z lat 80.) większą rolę zaczęła odgrywać warstwa malarska na ich powierzchniach – czasami bogata – tak jak w kompozycji *Psalmus* (1984), a czasami bardzo dyskretna, pojawiająca się zaledwie poprzez kilka dotknięć, położonych w miejscach decydujących dla całości kompozycji. W niektórych pracach, w środkowej części dzieła znajduje się rozcięcie ze zwieszonym fragmentem skóry, co obok działania barwy wzmacnia dodatkowo ekspresję – tak jest np. w kompozycjach rozegranych między czerwienią a czernią (*Tren*, 1985).

Danuta Wróblewska pisała w jednym ze swoich tekstów o Sadleyowskich kompozycjach ze skóry:

Ciekawą drogę odbyły obiekty ze skóry. Portrety, psalmy i treny jeszcze w latach 80. solidnie konstruowane, z korpusem wyrazistym i malarskim, w ostatnim dziesięcioleciu przemieniły się w wiotkie monochromy o przytłumionym pobłysku koloru. One też – mimo całej masywności i biologii skóry – sublimowały z czasem swoje istnienie i swoją wyrazowość. I całuny płócienne, i te ze skór, niezależnie od tego, jakie ślady pędzla na sobie noszą, są śladem naszej cielesności, bezradnej i cierpiącej. To, co powinny pod sobą kryć, jest łącznikiem między niebem a ziemią, coraz bardziej znakiem⁶³.

Osobny zespół dzieł Sadleya stanowią *Tatuaże*, które powstawały w latach 70. nie tylko jako kompozycje ze skóry, ale także jako cykl prac na papierze. W *Tatuażach* zrealizowanych w skórze pojawiało się kilka wariantów kompozycji. Przeważnie występuje w nich charakterystyczne ściągnięcie skóry w części środkowej, jednak niektóre odznaczają się większą lapidarnością (np. te z 1976 r., pokazane na wystawach w Kioto i Tokio w Japonii w 1976 i 1977 r.), mniejszą liczbą elementów kompozycji, inne (np. *Tatuaż XI*, 1978) zaś rozwinięte są w dolnej części o charakterystyczne skórzane woreczki i rzemienie z węzłami, dowiązane do głównego korpusu dzieła.

W rozmowie z Wiesławą Wierzchowską w 2001 r. Wojciech Sadley mówił o *Tatuażach*:

W.S.: To wiwiesekcja ciała, które jest szczególne, nie ma takiej drugiej materii, obdarzonej równocześnie sacrum i profanum.

⁶³ *Eadem, Całuny, Twarze, Chusty*, w: katalog wystaw Wojciecha Sadleya w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie „Całuny i Wizerunki. Wojciech Sadley – malarstwo”, Katowice–Olsztyn 2001, s. 6.

W.W.: Czy to doświadczenia z kształtowaniem skór doprowadziły pana do problematyki ciała?

W.S.: W bardzo dalekim odniesieniu, w rozpiętym łuku skojarzeń. Tatuaze realizuję od początków lat 80.⁶⁴ Jestem człowiekiem, który doświadcza, zbiera, poszukuje. Tatuaz zawsze mnie interesował, to zainteresowanie pogłębił pobyt w Afryce w 1981 roku. Tam jest to ważny, u niektórych plemion konieczny sposób dekorowania skóry człowieka. To malarstwo na człowieku podwyższa go i honoruje, odznacza, pokazuje jego inną piękność.

W.W.: Pan znalazł jednak formułę szczególną, niemającą nic wspólnego z wymienionymi funkcjami.

W.S.: To jest wpatrzenie się w człowieka, w tę jego warstwę najbardziej wrażliwą, najbardziej zewnętrzną, najbardziej narażoną. Skóra, która dopiero zostanie czymś pokryta. Ważny jest kolor tej skóry. Jesteśmy biali i róż białej skóry jest dla nas szczególnie fascynujący, kojarzy się przede wszystkim erotycznie. Natomiast skóra brązowa zezwala na wyrafinowaną dekoracyjność, jak gdybyśmy upiększali odlew z mosiądzu. Oczywiście w naszym spojrzeniu białego człowieka. Ciągłe jest to jednak malarstwo. Ale *Tatuaży* nie zrobiłbym olejem na płótnie. Papier nie jest skórą, tu zakłóciłem funkcje papieru⁶⁵.

W 1980 r. w czasopiśmie „Projekt”, w cyklu wypowiedzi artystów zatytułowanym *Forum*, wydrukowany został tekst Wojciecha Sadleya, zaczynający się od słów „Praca nad wyrażaniem siebie...”. Tekst ten w późniejszych latach był niejednokrotnie cytowany, także w katalogach wystaw Sadleya. Jest on jedną z bardzo istotnych wypowiedzi artysty na temat własnej twórczości:

Praca nad wyrażaniem siebie zaczyna się od pracy nad sobą. A to znaczy stawianie sobie pytań, nie tylko – co? ale – jak? i – po co? To znaczy po prostu poznawanie siebie. I ciągle ponawiane próby zrozumienia świata, czy też dojścia z nim do porozumienia. Żeby wreszcie, po doświadczeniach, zyskać przekonanie, że w tym, co robimy – minimum może znaczyć maksimum. Wszystkie te wewnętrzne łamańce i szarpaniny – przechodzimy przez nie prawie wszyscy – budują dojrzałą psychikę. Są więc najistotniejszym składnikiem własnej drogi twórczej. Mówię o tym z dwóch przyczyn: po pierwsze dlatego, że te sprawy dla każdego po połowie życia są ważne, po drugie – że interesują mnie i interesowały zawsze treści i formy związane z człowiekiem i jego otoczeniem wymiernym i niewymiernym. Szukam rozwiązań plastycznych, które by były odpowiedzią na najstarsze tęsknoty i pragnienia towarzyszące ludziom od zawsze. Na swój, niepełny i ułamkowy sposób staram się realizować symboliczną „sferę człowieka” – jego klimat, światło, ślad. Wreszcie jego znak, który mógłby zamknąć w sobie ideę człowieka. Moje zainteresowania w tym zakresie są szerokie, nie dzielę ich jednak na dyscypliny czy rodzaje. Uznając niepodzielność człowieka, przyjmuję to za wskazówkę postawy wobec tematu. We własnej pracy wychodzę zawsze od natury i jej struktur, ich elastyczna niezmiennność, logika i prostota pobudzają i ukierunkowują moją wyobraźnię. We wszystkich rzeczach, naturalnych i stworzonych, interesuje mnie konstrukcja tych rzeczy, jej związki z kodem formy i koloru.

Ciekawi, a nawet fascynuje mnie najbliższy kontakt człowieka z jego tkaniną, tą, którą nosi na sobie, której dotyka i potrzebuje na co dzień i od święta. Taka tkanina tworzy jego drugą skórę od urodzenia do śmierci, przyjmuje jego grzech i cnotę.

Moje kompozycje są postaciami, które noszą swoje własne imiona. Nazwania, jakie im nadaję, mówią jednocześnie o źródłach inspiracji; są jakby skrótem myślowym tematu i drogi do niego prowadzącej. Nie są więc obojętną grą słów, a raczej kluczem. Jestem wykonawcą moich kompozycji i – poza wspomnianą już pozamaterialną treścią tkaniny – w wymiarze fizycznym staram się najpierw sam zrozumieć, a potem w sposób racjonalny wyjaśnić wszystko to, co stanowi jej sens materialny⁶⁶.

W 1980 r. w folderze wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya w Galerii BWA w Lublinie znalazł się kolejny bardzo ważny tekst nieocenionej w propagowaniu twórczości Sadleya Danuty Wróblewskiej, stanowiący zarazem nową próbę całościowego ujęcia twórczości artysty oraz zaakcentowania najbardziej charakterystycznych cech jego sztuki i indywidualności. Wróblewska pisała wówczas:

⁶⁴ Nieścisłość – w rzeczywistości Sadley wykonywał pierwsze *Tatuaże* i pokazywał je już w latach 60.

⁶⁵ *Ślady*, rozmowa Wiesławy Wierchowskiej z Wojciechem Sadleyem, w: katalog wystaw Wojciecha Sadleya w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie „Całuny i Wizerunki. Wojciech Sadley – malarstwo”, Katowice–Olsztyn 2001, s. 20–21.

⁶⁶ Wojciech Sadley, [inc. *Praca nad wyrażaniem siebie...*], „Projekt” 1980, nr 2, s. 72–73.

Trudno jest jednym słowem określić obszar plastyczny czy warsztat, w rozumieniu dyscypliny technicznej, którym oddana została uwaga Wojciecha Sadleya. Jego twórczość bowiem, przydzielona do tkaniny, daleko poza nią wychodzi, nie odpowiadając tradycyjnemu rozumieniu słowa i gatunku. Można powiedzieć, że panuje on nad środkami wyrazu, a nie one nad nim i wobec tego powołuje formę do życia bez jakiegokolwiek wąskiej umowy z materią. Świat jego przedmiotów znajdujący się na przecięciu dróg jest logiczny i uporządkowany.

Sadley to malarz działający w zakresie miękkiego tworzywa, typowego dla kręgu tkaniny. Prócz tego ma zainteresowania muzyczne. Jeśli pierwsza okoliczność jest od razu widoczna przez dobitną obecność koloru, to drugą odbiera się w jego pracach dopiero po bliższym z nimi obcowaniu. Ale ma on w sobie również coś z architekta lub konstruktora. To rezultat styku z architekturą wnętrza, której uczył się jeszcze przed malarstwem. Więc prócz działania kolorem i linią rytmiczną interesuje go struktura tworzonej rzeczy, struktura przede wszystkim miękka, podatna, bezwolna – ale w tej miękkości jakże trwała i indywidualna. Jej elementem może być każde włókno, włosie, skóra, papier, drut, gotowe tekstylia. Trójstronne, pozornie rozstrzelone zainteresowania spotykały się więc w przedmiocie tkaniny czy raczej urodzonych z niej tych miękkich obiektach, które nie mają jeszcze swojej nazwy.

Akceptuje wszystko to, co służy do wyrażenia fizycznych spotkań miękkiej materii z przestrzenią. Wielokrotnie bada konstrukcję zaczepu nici, splot, przeplot, supeł – ich postać pojedynczą i spotęgowaną. A także mechanikę swoich obiektów, ich ciężenie, dynamikę i statykę, opór i elastyczność, zależność od ruchu powietrza. Wreszcie ich gotowość do transformacji, intencjonalnej i przypadkowej.

Ale nie tylko strona fizyczna tworzonych rzeczy zajmuje jego uwagę. W równej mierze ma tu swój udział i coś innego – mitologia przedmiotu, wokół którego krąży. Pociąga go „osobowość” tkaniny. W jej plastyczności i wszechobecności wobec człowieka doszukuje się służby wyższej i niższej. Jest on człowiekiem z wyobraźnią, pociągają go rzeczy spowinowaczone z jednej strony z destruktem tkaniny, z drugiej ze sztandarem. Ta rozpiętość przeznaczeń działa elektryzująco. Ale do budowania obrazów wystarczyłoby mu w gruncie rzeczy jedna elementarna funkcja tkaniny. Fakt bycia drugą skórą człowieka w każdej sytuacji życiowej podsuwa więcej treści, niż zdoła w sobie zmieścić jakikolwiek inny zwyczajny przedmiot. Może dlatego tkanina tak dobrze służy językowi metaforycznemu.

Jest on malarzem, który odmienił sobie warsztat pracy z tradycyjnego na mniej zwyczajny, ale pozostał nim przede wszystkim. Odkąd pamiętam, jego język plastyczny rządzi się ekspresją z gruntu malarską. Aczkolwiek kompozycje prac zamykane są w różnym formacie, choć bywają płaskie i przestrzenne, cykliczne i pojedyncze, monochromatyczne i ciężkie od kolorów, robione techniką cięcia, klejenia, przeplotu czy pędzlem w gwaszu, nieważne jak – ale ważne, że są, zawsze są studium malarskim. Przenikliwym spojrzeniem na świat ducha i materii poprzez kolor. Ta właściwość poparta odwagą badania fizycznego materii dała wielu jego realizacjom siłę i sugestywność, nad którymi się w świecie zdumiano⁶⁷.

Rok później w nowym wydaniu książki André Kuenziego *La nouvelle tapisserie* można było przeczytać o Sadleyu:

Oto przykład Wojciecha Sadleya, który uczestniczył w Biennale w Lozannie i którego można zaliczyć do najbardziej znaczących twórców nowej tkaniny. Trudno zdefiniować te dzieła i słowo „obiekt” byłoby prawdopodobnie najwłaściwszym ich określeniem... nawet jeśli są niezaprzeczalnie spokrewnione z tkaniną. Sadley włącza do nich czasami najbardziej niezwykle materiały: metalowe dzwoneczki, drewniane kule, futra, skóry zwierzęce, sznury i łańcuszki itd., ale potrafi również nas poruszyć środkami pozornie mniej oryginalnymi, jak sieci, długie włosy z lnianych nici o promieniujących kolorach lub żarzących się na powierzchni jak delikatny płomień. Formy, kolory i zawartość emocjonalna są nierozłączne w dziele tego poety, który stara się zawsze, poprzez materiały i przeróżne przestrzenie, odnaleźć „właściwy znak”. „Pracuję nad serią problemów dotyczących konstrukcji i formy. Aby uwzględnić każdy z tych problemów, zaczynam najpierw studiować relację, która istnieje między środkami wyrazu i elementami konstrukcji. Każda seria jest realizowana inaczej, w zależności od wartości emocjonalnych i problemów konstrukcji, które mnie interesują.

Używam wszystkich możliwych form, aby rozwinąć moje idee – rysując, malując, kształtując...”⁶⁸.

⁶⁷ Danuta Wróblewska, [inc. *Trudno jest jednym słowem...*], w: katalog wystawy „Wojciech Sadley. Tkanina. Malarstwo” w Galerii BWA, Lublin 1980, s. 5.

⁶⁸ André Kuenzi, *La nouvelle tapisserie*, Genève 1981, s. 91, tłum. Beata Righesso.

W twórczości Sadleya z lat 80. jeszcze silniej zaznaczył się nurt tematyki sakralnej, który w różnych natężeniach obecny był już w jego wczesnych pracach. O sakralnym wymiarze twórczości tego artysty pięknie pisał w 1997 r. Jerzy Nowosielski w tekście, na który niejednokrotnie powoływano się później, próbując ocenić znaczenie twórczości Sadleya. Nowosielski pisał wtedy:

Wojciech Sadley – wielki artysta. Jak pisać o wielkim artyście? W jego sztuce wszystko się wymyka opisowi, werbalizacji. Może najprościej byłoby porównać taką twórczość do któregoś ze znanych nurtów sztuki pierwszej połowy naszego wieku, bo wtedy istniały kierunki, grupy i są one użyteczne dla nas, bo posiadały programy, ideologie nawet. Miały też swoich teoretyków, swoją literaturę. Tak więc, gdzie tu ulokować Wojciecha Sadleya? Chyba w surrealizmie? Bo tam obiekt sztuki jest zjawiskiem absolutnie autonomicznym. Nie należy do żadnego gatunku artystycznego, do żadnej z dyscyplin, ponieważ nadrealizm to nie żadna dyscyplina. To „stan ducha”. Tak to właśnie jest, ale nadrealizm po drugiej wojnie światowej stał się ideologią. A Sztuka Wojciecha Sadleya do żadnej ideologii nie przystaje. Nie da się wtłoczyć w żadne normy. Jest niezależna, nieprzewidywalna. Jest dzika. Otóż, na czym właśnie ta „dzikość” Sadleya polega? Po pierwsze na tym, że nie uprawia żadnej ze znanych dyscyplin artystycznych. Nie jest ani „malarzem”, ani „rzeźbiarzem” i nie jest też, przepraszam za słowo, „instalatorem”. Dziwne przedmioty, jakie wytwarza, a jakie mogą niepokoić, gorzej, wywoływać uczucie grozy, są czymś absolutnie autonomicznym. Nie wiemy właściwie, co to jest. I o tym nie zamierzam mówić, ponieważ stoję tu przed tajemnicą. Natomiast chciałbym coś powiedzieć o tych dziełach Sadleya, które są choć trochę podobne do „malarstwa”. Jako malarz coś się jednak na malarstwie rozumiem. To są właśnie te chusty nasyczone śladami krwi i ognia. To one są prawdziwą „Chustą Weroniki”, one też są prawdziwym całunem. Bo tu już żadnego śladu postaci ludzkiej czy oblicza ludzkiego nie zobaczymy. Ale to jest świadectwo, dokument cierpienia, rozdarcia ciała ludzkiego, już nie obecności człowieka, tylko właśnie samego cierpienia. Jest w tym Sadley jakby pokrewny Baconowi. Ale jakże inny. U Sadleya to cierpienie ma wymiar duchowego przeżycia i oczyszczenia, nie jest tryumfem zła. Dlatego też mniemam, że Sadley jest wielkim malarzem religijnym. Może największym, jakich my teraz posiadamy. Nic tu nie przesadzam. Kiedy oglądam wydawnictwa europejskie poświęcone sztuce w Kościele, to muszę wyznać, że z malarstwa „religijnego” nic, ale to dosłownie nic, w ciągu wielu lat nie znalazłem. Malarstwo sakralne na Wschodzie jest raczej „pobożną archeologią”, że użyję słów patriarchy Atenagorasa. Na Zachodzie zaś w ogóle nie istnieje. Jednak Sadley należy do tradycji zachodniej – a więc jednak istnieje. To bardzo ważne, abyśmy tu w Polsce zdali sobie z tego sprawę. Tu, u nas, gdzie domintuje raczej „ludowy” styl przeżycia religijnego, jest artysta, który tworzy „sztukę świętą” na poziomie bardzo subtelnej, bardzo filozoficznej refleksji, co może mieć autentyczny, głęboki związek z przeżyciem ludowym, ale nie tym półinteligentkim. Trochę dużo o tym właśnie znaczeniu sztuki Sadleya powiedziałem, ale wydaje mi się to bardzo istotne.

Tym wstępem zapraszam do oglądnięcia wystawy. Dla wrażliwego odbiorcy będzie to na pewno wielkim przeżyciem, jakimś wstrząsem i okazją do zdumienia, które zawsze towarzyszy kontaktom z prawdziwą sztuką⁶⁹.

Bernadeta Nowotna w jednej z rozmów z Sadleyem zapytała artystę o jego stosunek do wypowiedzi Nowosielskiego:

Bernadeta Nowotna: Jerzy Nowosielski tak oto mówi o Panu we wstępie do katalogu poświęconemu Pańskiej twórczości: „[...] mniemam, że Sadley jest wielkim malarzem religijnym. Może największym, jakich my teraz posiadamy”. Zapewne jest to stwierdzenie, które nie sposób inaczej przyjąć jak tylko z pokorą, wiedząc, że stale stajemy przed wyzwaniem odpowiedzialności i wolą kontynuacji obranej drogi artystycznej, twórczości, która jest „głęboko ludzką i głęboko teologiczną”.

Czy dla artysty o tak znaczącym dorobku artystycznym, powszechnie znanego i cenionego, artysty dojrzałego, słowa te wywołują stale na nowo tę samą nieprzemijającą refleksję?

Wojciech Sadley: Myślę, że zostało to już w jakiś sposób powiedziane, że ja stoję przed tym z pokorą, ale ciągle czuję się uczniem, który się uczy i na nowo zaczyna. Trzeba wiedzieć, że jest to dar, który może być w każdej chwili odebrany.

B.N.: I trzeba mieć pokorę!

⁶⁹ Jerzy Nowosielski, [inc. *Wojciech Sadley – wielki artysta...*], w: katalog wystawy „Homosfera”, Legnica–Konin–Wałbrzych 1997, s. 10–12.

W.S.: Będąc artystą, pokorę po prostu się ma, musi się ją mieć. Tak jak trzeba mieć matkę, żeby się urodzić, tak trzeba mieć pokorę, żeby być artystą.

B.N.: A jak Profesor odniósłby się do słów Jerzego Nowosielskiego?

W.S.: Jest to jedna z wypowiedzi bardzo zaprzyjaźnionego ze mną człowieka. My się dobrze znamy, przyjaźnimy. W tej chwili profesor jest chory, więc już nie ma tych kontaktów co dawniej, wspólnego siedzenia przy stole, rozmów...

Pyta pani, czy się cieszę. Cieszę się, że żyję. A czy jestem najwybitniejszym obecnie malarzem religijnym? Trudno tu nie brać pod uwagę głosu bardzo bliskiego człowieka, ale to nie tylko on przecież o tym decyduje. Liczy się czas i ludzie, którzy przyjdą po nas. Czy to potwierdzą? Nie wiem. Być może tak. Stale przecież weryfikujemy swoje poglądy, nie do końca zdając sobie z tego sprawę. O wiele prościej wygląda to na uczelni. Student przynosi indeks i otrzymuje ocenę. W życiu nie jest to niestety takie łatwe!⁷⁰

W latach 80. powstały m.in. cykle *Znaki* i *Charyzmaty*. Sadley mówił mi, że charakterystyczne dla jego *Znaków* ściągnięte, zszyte blizny nawiązują do stygmatów, a prace z cyklu *Charyzmaty* są odniesieniem do darów Ducha Świętego. Są to często prace niewielkie, zawierające jednak potężny ładunek skupionej energii, ześrodkowanej przez artystę w formie pozornie bardzo prostej, lapidarniej, surowej, która przejmująco sugestywnie tworzy obszar kontemplacji i zbliża do sacrum.

Renata Rogozińska tak pisała o *Charyzmatach*:

Dla artysty wszystkie te znaki cierpienia, śmierci, rozkładu, odniesione do ofiary Chrystusa i do losu człowieka, są zarówno świadectwem bólu istnienia, jak i charyzmatem (cykl *Charyzmaty*, lata 80.), a więc darem, dowodem łaski, dobrodziejstwa Boga, szczególnym powołaniem. Cierpienie ma tu zawsze wymiar duchowego przeżycia, oczyszczenia, przemiany. Są one nie tylko objawem kresu, ale równocześnie transformacji, pomostem do wieczności, obietnicą zbawienia. Cieleśność – zarazem zmysłowa, niekiedy wręcz mięsista (kompozycje ze skóry), napiętnowana chorobą i rozkładem, widziana jest zawsze w wymiarze pionowym, w łączności ze sferą ducha⁷¹.

Nawiązując do innych jeszcze prac Sadleya, związanych z tematyką sakralną, Rogozińska pisała:

Jeden z cyklów tkanin jego autorstwa nosi znamienity tytuł *Pontifex Maximus*. Określenie, kojarzone zazwyczaj ze stanem kapłańskim, a także ze sprawowaniem władzy, mówi jednocześnie o łączeniu przeciwieństw, o więzi zachodzącej między doczesnością a światem ponadzmysłowym. Taką właśnie funkcję pośredniczenia między sferą sacrum a profanum pełnił zawsze „największy budowniczy mostów”, które – zgodnie z prastarą symboliką – scalają to, co rozdzielone w czasie i przestrzeni. Podobna rola przypada dziełom Wojciecha Sadleya, wskazującym na biegunowy przebieg życia, ciągle wznoszenie się i opadanie, na dramat ciała oraz wloty ducha wyzwolonego z więzów doczesności. Dlatego właśnie los Ikara stał się tematem całej serii tkanin: ażurowych, wielobarwnych, przesyconych światłem. Z tego również powodu wiele dzieł warszawskiego twórcy mówi o misterium męki Pańskiej, o cierpieniu i zmartwychwstaniu Syna Bożego i przez pryzmat misterium paschalnego ukazuje egzystencję człowieka. Choć w pracach Wojciecha Sadleya trudno dopatrzeć się figuracji, odwzorowania świata przedmiotów i obrazów natury, to jedną z ich cech symptomatycznych pozostaje jednak więź z człowiekiem, z jego ciałem i losem, a także z biologizmem wszelkiego istnienia, z urodą zmysłową, przemijaniem, destrukcją. Związek ten manifestuje się już na poziomie struktury obrazu, powstałej w oparciu o analizę struktur biologicznych, oraz ujawnia się w samym procesie kreacji. Przetwarzając tworzywa pochodzenia naturalnego, preparując i malując skórę, a następnie zszywając ją nicią uzyskaną z żywej rośliny, włącza artysta dzieło swych rąk w cykl nieustannych metamorfoz, jakim podlega każdy rodzaj bytu. Tak jak życie powstaje ze śmierci, tak prace Sadleya rodzą się z umarłej materii organicznej. Początek i kres pozostają ze sobą w nieustającej koegzystencji, dochodzącej do głosu już w warstwie ontologicznej dzieła, w aspekcie jego budowy i genezy⁷².

⁷⁰ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 65–66.

⁷¹ Renata Rogozińska, *Charyzmaty...*, s. 109–116.

⁷² *Ibidem*.

Rogozińska wskazywała przy tym na środki służące artyście do przekazania transcendentnych treści:

Istotne znaczenie do wywoływania złudzenia dematerializacji i transcendowania ma kształt kompozycji. Całuny, chusty, treny rozwieszane w przestrzeni lub osadzone na sztywnym podłożu przypominają niekiedy barwne motyle szybujące w przestworzach. Wrażenie zwiewności wzmagają się zwłaszcza w przypadku realizacji z delikatnie udrapowanej, na wpeł przezroczystej gazy⁷³.

Sięgając po motywy związane ze sferą sakralną, Sadley zachował pełen delikatności, wycucia i pokory stosunek wobec możliwości oddania istoty sacrum w dziele sztuki. Jest to wyraźnie odczuwalne i dość dobitnie wyrażone m.in. w jednej z wypowiedzi artysty w rozmowie z Bernadetą Nowotną:

B.N.: Czy forma rzeczy tworzonych to tylko „opakowanie spraw wyższych”, czy coś więcej? Może emanacja?

W.S.: Czego emanacja?

B.N.: Myślę tutaj o emanacji sfery sacrum.

W.S.: O sacrum nie powinno się mówić. Jego nie można stwarzać, ono istnieje. Nie wiem, czy forma jest opakowaniem. To jest materia, w której trzeba zrealizować swoją myśl. Udaje się to raz lepiej, raz gorzej. Jeśli twórca jest w pełni zdyscyplinowany, to dąży do jej najpełniejszego wyrażenia. Efektem tej realizacji jest dzieło sztuki. Jednak fakt zaistnienia dzieła sztuki nie jest tylko sprawą materialnej realizacji. To, co się po tym z tym dzieje, to jest poza artystą, poza twórcą. Czy to emanuje, czy nie, czy jest sacrum, czy nie, to dzieje się poza twórcą.

B.N.: Myślę, że dotykamy tutaj problemu możliwości zaistnienia epifanii w sztuce.

W.S.: To tak, jak ze Styką, który malował Chrystusa na kolanach. We śnie ukazał mu się Chrystus i powiedział: „...a ty, Styka, maluj mnie dobrze, ale nie na kolanach”.

To jest to samo, znaczy: dobrze namaluj, a jeśli „To Coś” zaistnieje, pojawi się, to oby było namalowane bardzo dobrze.

B.N.: Czy myśli się w jakiś sposób o tym podczas realizacji?

W.S.: Jak ktoś myśli, w jaki sposób „To Coś” wyrazić, to się za bardzo napina. Nie można myśleć. Tak, jak było to powiedziane w dyskusji podczas obrony jednego z dyplomów: „...jeśli ktoś uważa się za świętego, to już w tym momencie przestał być świętym”. Po prostu nie myśli się o tym, nie powinno się myśleć. Trzeba być pokornym⁷⁴.

Ksiądz Andrzej Przekaziński na temat sakralnego wymiaru twórczości Sadleya w swoim tekście *Na granicy światów*, zamieszczonym w katalogu retrospektywnej wystawy artysty w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w 1995 r., pisał:

Trudno omówić wszystkie wewnętrzne czy też metafizyczne treści dzieł profesora Wojciecha Sadleya. Jest ich sporo, zawarte są w całej Jego twórczości.

W zbiorach Muzeum Archidiecezji Warszawskiej znajduje się Jego praca z lat 80.: kwadratowa płachta filcu, na którym artysta umieścił cień twarzy Chrystusa z Całunu Turyńskiego. Farba pokrywa zaledwie włoski filcu, nie ingeruje w jego strukturę, jest mgłą, śladem. Prac, które jak ta podejmują wprost tematykę religijną, jest więcej, poczynając chyba od pierwszych, z czasów ostatniej wojny, lubelskiego okresu młodości: rysunku Chrystusa pocieszającego więźniów i rysunku Chrystusa w pasiaku za drutami kolczastymi. Powstały też prace przeznaczone dla kościołów: ornaty dla Wesołej i oo. Jezuitów w Warszawie, a także relikwiarz-proporzec i ornat do tumbi relikwiarzowej św. Andrzeja Boboli u tychże Jezuitów.

Sadley odwołuje się w nich, jak w innych swoich pracach, do relacji materii z ciałem, i to nie jakimkolwiek, tylko z ciałem ulegającym śmierci. W tym sensie owo ciało i śmierć zostają podniesione do poziomu uniwersum, stają się rzeczami ostatecznymi Jego zainteresowań. Jest Wojciech Sadley gdzieś blisko takich artystów jak Sempoliński czy Sienicki.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 23–24.

[...] Interesuje się biologią, jakże mięsiste są Jego kompozycje ze skóry, ale to tylko środek czy raczej punkt wyjścia ku strzępom i kompozycjom siatkowym, ku temu, co jest produktem działania czasu. Sieć i krata zawsze symbolizowały pułapkę i podział w kategoriach fizycznych, ale też łączność, jedność, a w każdym razie ich pragnienie w kategoriach duchowych. Sieć odnosi je do ewangelicznego opisu połowu ryb i do słów Chrystusa skierowanych do Piotra: „Odtąd ludzi łowić będziesz”. Nad biologią, nad barwami, a nawet zapachem materiału wypisane są „Mene Tekel Fares”, zwiastuny śmierci. Ileż tu form ukrzyżowanej materii, jęku, cierpienia. Koncentruje się na jednym: na granicy życia, która jest siatką jego powiązań z wiecznością.

Znajduję też poszukiwania odwrotne, relacji wieczności i nadprzyrodzoności z materią. Może to jest treść wielu kompozycji pionowych, w których autor szuka wertykalnych zależności tych dwóch sfer. Pisał o nich ks. J.St. Pasierb: „związek życia ze śmiercią nie jest antynomiczny. Nie tylko śmierć wysysa siłę z życia, ale i odwrotnie: życie krzewi się na śmierci. Przechodzenie ustawiczne śmierci w życie odbywa się nie tylko na płaszczyźnie przyrodzonej w organizmach i cywilizacjach, ale i w porządku łaski... – życie chrześcijanina ulega w chwili śmierci przemianie, nie zagładzie”. Ornat Sadleya, w który ubrano szczątki św. Andrzeja Boboli, po jakimś czasie zostanie stamtąd wyjęty i zastąpiony innym, a poświęcone dzieło przeznaczone będzie na pocięcie na maleńkie kawałki-relikwie dla celów kultowych. Patrząc na twarz Chrystusa na filcu, jest tylko muśnięty działaniem artysty, otrzymał jednak nowe życie. To dzieło Artysty i Jego postawa moralna zarazem. Autor nie dramatyzuje śmierci, stawia pytania. Jest tu coś z tego, o czym pisał C.K. Norwid.

„Owszem – śmierć sama i jej piekiel krater

Cóż są?... rzecz wielka lub licha;

W miarę do tego, jak? jaki bohater?

Dopełnił swojego kielicha”.

To wszystko jest w Sadleyu. Kształcił się w okresie wszechpanującego socrealizmu, na przekór czasu. A dziś, gdy u naszych wrót staje komercja, jakaś ponadnarodowość, jakaś ponadkulturowość, pozostaje wierny swemu ukształtowaniu, postawie artystycznej i moralnej⁷⁵.

W 1999 r. o sakralnym wymiarze twórczości Sadleya Wojciech Skrodzki pisał tak:

Znak, ślad, delikatna sugestia pobudzająca naszą wrażliwość na to, co zakryte, wyobrażenia otwierająca perspektywy metafizycznych głębi – to określenia, które winniśmy odnieść do twórczości Wojciecha Sadleya bardziej niż do wielu innych, pozornie pokrewnych zjawisk w sztuce współczesnej. Sugestia, wyobrażenia, otwierające drogi ku czemuś...

Ku czemu? Nie ku bezładnemu wędrowaniu po manowcach jakże bogatej przecież, ale i niejednakowo cennej i wartościowej myśli ludzkiej, ale ku temu, co, mówiąc językiem ewangelijnym, od Słowa Bożego pochodzi.

Poprzez znaki śmierci i przemijalności ludzkiej egzystencji oraz przejścia ku temu, co „poza” (zwłaszcza w obrazowych kompozycjach z użyciem elementu kolażu), poprzez często występujące motywy „śladu” Męki Pańskiej sugerowane zarysem wizerunku Świętego Oblicza na Całunie Turyńskim i podobnie jak tam ledwo tylko zaznaczone, aż po owe bardziej ukonkretnione sugestie, ożywiające naszą wyobraźnię – jakże bogate i żywiłowe wizje Apokalipsy wraz z nieodłącznym motywem ognia, Krzewu Gorejącego (symbolu Boga), wizje Kosmosu i jego materii, najczęściej realizowane przez artystę na ogromnych, luźno zwisających, delikatnych tkaninach.

Zdumiewające jest bogactwo wyobraźni malarskiej artysty – świadectwo najczystsze malarza, choć tak całkowicie odrębne od wszystkiego, co robi się w tym zakresie współcześnie. Owo dyskretne i wysmakowane, subtelne aż do granic możliwości operowanie kolorem, niemająca sobie równych autentyczna oryginalność środków wyrazu – to drugi obok warstwy znaczeniowej powód mojego głębokiego zauroczenia tą twórczością.

Kompozycje Wojciecha Sadleya – i tu się czuje również sugestię biblijną – nie skłaniają do wielomówstwa. Skłaniają raczej do głębokiego, milczącego skupienia i wejścia w ich duchowy świat, do pokłonienia się im.

Bo ten świat duchowy Sadleya – to Bóg, człowiek i jego dusza, wypełniający Kosmos, w którym według wersji artysty nie ma miejsca dla zła i pustki⁷⁶.

⁷⁵ Andrzej Przekaziński, *Na granicy światów...*, s. 9.

⁷⁶ Wojciech Skrodzki, [inc. *Znak, ślad...*], w: katalog trzech wystaw indywidualnych Wojciecha Sadleya, „Wojciech Sadley – kompozycje”, Gorzów Wielkopolski–Bydgoszcz–Kołobrzeg 1999–2000, s. 6.

W tym samym katalogu wystaw w Gorzowie Wielkopolskim, Bydgoszczy i Kołobrzegu w latach 1999–2000 umieszczony został tekst księdza Jana Twardowskiego, napisany w formie listu do Sadleya:

Szanowny i drogi Panie
Było dla mnie wielkim zaszczytem i radością to –
Ze mogłem obejrzeć Pana katalogi.
Jest Pan dla mnie wspaniałym malarzem religijnym, ale nie kościelnym. Pana twórczość – to szukanie tajemnicy. Ciekawe, że powtarza się temat całunu.
Wspaniałe operowanie kolorem. Można podziwiać sztukę operowania nim.
Malarstwo tajemnicze, wielkie, chociaż posługuje się Pan prostymi, ubogimi środkami.
Dziękuję całym wdzięcznym sercem za dobroć dla mnie, za możliwość przebywania z tymi katalogami.
Pamiętam w modlitwach, polecam się pamięci.
Myślę nieśmiało o osobistym kontaktem [kontakcie? – JB]
z Panem.
Ks. Jan Twardowski⁷⁷.

Przez lata Wojciech Sadley zrealizował wiele prac, które – być może – włączyć można do jego najważniejszych cyklów tematycznych: *Wizerunków*, *Trenów* i *Całunów*. Renata Rogozińska pisała o nich tak:

Niezliczone prace, a właściwie całe ich cykle nazwane przez twórcę *Całunami*, *Trenami*, *Chustami*, *Psalmusami* różnią się między sobą rodzajem tworzywa, techniką realizacji, kolorem, kształtem bądź stopniem wyrazistości motywu; ich sens wanitatywno-eschatologiczny pozostaje niezmienny. Raz ślad ciała zdaje się ledwie muśnięty, kiedy indziej jest namotany z nici grubych, postrzępionych, jakby cierniowych. Bywa mgłą, zwiewnym cieniem lub bolesną, krwawą raną brutalnie ściągniętą kawałkiem włókna. Niekiedy zastępują go potężne guzy, blizny, okaleczenia sugerowane środkami malarskimi bądź przybierające postać autentycznych węzłów, pęknięć, przetarć, często zszytych, cerowanych lub przeciwnie – rozchylonych, zionących pustką, przywołujących myśl o braku, spuściznie, zniknięciu. O niedawnej jeszcze obecności człowieka mówią sfalowania i zgniecenia, czasami liczne i nieregularne, kiedy indziej uporządkowane, poddane układom osiowym. Z szczególnie wyraźnym nawiązaniem do pogrzebowych płócien z Turyynu spotkamy się w malowanych na skórze *Trenach* z 1986 roku.

Podobnie prace inspirowane motywem veraikonu bądź mandylionu są zwykle pozbawione dosłowności. Usytuowany centralnie ślad głowy, widoczny jedynie w postaci mrocznego zarysu (*Veraikon*, 1986, filc malowany) lub mglistej plamy o rozmazanych konturach (*Całun*, 1981, kolaż), bywa wyklejany, rysowany, malowany, umarszczony na papierze, jedwabiu, płótnie, filcu czy skórze. Na próżno szukać w nich „prawdziwych” rysów chrystusowej twarzy, niewidzialnej, nieosiągalnej, niewyrażonej. O przebyłym męczeństwie nie mówi bolesny grymas ust bądź pełne boleści spojrzenie, lecz emocjonalne i symboliczne działanie tworzywa, faktury, koloru, relacji światła i cienia⁷⁸.

O wyborze tej tematyki, a także o własnych środkach wyrazu Sadley mówił m.in. w rozmowie z Martą Kowalewską w 2007 r.:

M.K.: Tematy, które Pan porusza, są niesłychanie trudne do zobrazowania, bardzo wrażliwe i wzniosłe, np. *Całuny*, *Treny* obrazują ból i cierpienie.

W.S.: Są bardzo niepopularne wśród odbiorców. Tak naprawdę nie ma na nie odbiorców. Są to tematy, z którymi człowiek cywilizacji XXI wieku nie chce się spotykać. Często są określane epitetem „średniowiecze”, jako równoważnikiem czegoś zacofanego, odbiegającego od nowoczesności, choć mało osób wie, że średniowiecze było pod wieloma względami daleko bardziej nowoczesne niż renesans.

⁷⁷ Jan Twardowski, [inc. *Szanowny i drogi Panie...*], w: katalog trzech wystaw indywidualnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – kompozycje”, Gorzów Wielkopolski–Bydgoszcz–Kołobrzeg 1999–2000, s. 7. W oryginale listu widnieje jeszcze data i miejsce napisania: „W-a 22.2.99” oraz numer telefonu. W katalogu wydrukowana została fotografia tego listu, napisanego odręcznie.

⁷⁸ Renata Rogozińska, *Wojciech Sadley. Szukając Oblicza...*, s. 380–381.

M.K.: Te przedstawienia bólu i cierpienia w Pana kompozycjach są bardzo spokojne, subtelne i wyciszone, nie szokujące, ale skłaniające do refleksji.

W.S.: Bo ja mam taki stosunek do życia. Tworząc, nie czekam na zauważenie, nie chcę zwrócić na siebie uwagi krzykiem czy ekspresją. Robię to, co uważam za swoje własne.

M.K.: Jak Pan postrzega sztukę religijną? Jerzy Nowosielski pisał o Panu jako o największym w Polsce artyście religijnym, który tworzy „sztukę świętą” na poziomie bardzo subtelnej, filozoficznej refleksji.

W.S.: Tak, Jerzy tak mówił. Dla mnie prawdziwe dzieło, podobnie jak czysta miłość i mądrość, to sacrum. Jest to wartość wykraczająca ponad człowieka. Nawet poza twórcę, bo sacrum nie objawia się w sztuce dlatego, że artysta tak chce. Nie każdy może do tego dojść. Odbywa się to dzięki drodze życia artysty, jego wysiłkom, doświadczeniom i dążeniom nie po to, by stworzyć ładny obraz czy interesującą tkaninę, ale aby zgłębić prawdę.

M.K.: Czy jest to obcowanie z Bogiem?

W.S.: Każdy odbiera to inaczej, na miarę swojej osoby. Jerzy Nowosielski bardzo ładnie mówił o swojej sztuce, że jest to jego rozmowa z duchami, rozmowa z aniołami.

M.K.: A jednak odniesienia religijne są u Pana bardzo wyraźne. Choćby *Całuny*, które nasuwają skojarzenia z męką Chrystusa. A może wyrażają po prostu zainteresowanie śmiercią?

W.S.: Całun jest znakiem uniwersalnym. To jest i męka Chrystusa, i turban, który noszą na głowach Arabowie. Całun to jest właściwie to, w co się ma człowiek opakować po śmierci. Człowiek rodzi się w drewnianej kołysce i w drewnianej kołysce odchodzi, tylko większej. Takie tematy są współcześnie bardzo niepopularne, dziś nie rozmawia się na temat znaków śmierci, które w czasach dążenia do piękna jedynie zewnętrznego i niemal nieśmiertelności ciała są wykpiwane i wyśmiewane. Mnie to jednak inspiruje. Jeśli się urodziliśmy, to musimy i umrzeć. Przed tymi tematami nie ma ucieczki, bo są to sprawy, które dotyczą każdego z nas.

M.K.: Czy do tego nawiązują *Wizerunki*, pokazując tych, którzy odeszli?

W.S.: Niekoniecznie. *Wizerunki* są tylko w pewnym sensie dalszą kontynuacją portretu trumiennego. Są wykonane z różnych materii: skóry, korków, materii szlachetnych. To jakby ślady naświetleń na negatywie. *Wizerunki* te są syntezą naszego czasu. Nie można ich identyfikować. Mogą być tylko wskazaniem. Ich uprzedmiotowienie to jakby nadanie im ram ciasnego regulaminu interpretacji. Wiąże się z nimi cały szereg pozaartystycznych wniosków, ale ich wymienianie mogłoby je zniszczyć⁷⁹.

Wizerunki pojawiały się w twórczości Sadleya w latach 90. XX w. i w pierwszym dziesięcioleciu po roku 2000 bardzo często. Malowane zazwyczaj na grubym kartonie lub tekturze, powstające przez łączenie malarstwa z materią naklejoną (fragmentami tkanin, koronek lub skóry), stały się dla Sadleya kolejnym obszarem niezwykle intensywnego zgłębiania problemów duchowości. Poprzedzały je – tworzone na początku lat 80. – bliskie im *Portrety trumienne*, o których pisała Renata Rogozińska:

Świetliście złota lub niebieska aura otacza portrety trumienne wykonane ze skóry (lata 80.). Przedstawiają one ludzkie głowy, torsy, postacie, fragmenty pejzażu, zawsze w sposób sumaryczny, pozbawiony szczegółów, niekiedy prawie nieczytelny, bliski abstrakcji. Syntetyczne i hieratyczne ciemne sylwety, odcinające się zdecydowanie od rozjarzonego tła, budzą skojarzenia z ikoną, podsunęte przez samego twórcę, który eksponuje je w formie ikonostasu⁸⁰.

W 2004 r. pisałem w folderze towarzyszącym wystawie „*Wizerunki i Całuny*” w nieistniejącej już Galerii Osobnej w Warszawie:

W *Wizerunkach* prof. Wojciecha Sadleya mógłby ktoś daremnie szukać kształtów realistycznie dosłownych, dla naszego bezpieczeństwa spętanych w formy znane z rzeczywistości „oswojonej”, gdzie każda twarz powinna mieć np. wyraźnie określone usta i oczy. „Duchowa zawartość” tych obrazów wyrażona jest przy użyciu form dalekich zarówno od realizmu, jak od przyjętych wzorców czy schematów, a jednak przekaz staje się na tyle intensywny, że *Wizerunki* Sadleya można by zestawiać na równi z tradycyjnymi ikonami, choć przedstawione tutaj formy wymagają nieraz podjęcia większego

⁷⁹ *Od eksperymentu...*, s. 6–7.

⁸⁰ Renata Rogozińska, *Charyzmaty...*, s. 109–116.

wysiłku, aby móc podążać drogą, jaką artysta zbliża się ku sacrum. Głębokie uduchowienie tych dzieł sprawia, że – podobnie jak w tradycyjnych ikonach – to, co najważniejsze, nie osadza się na samej tylko powierzchni obrazu, ale znajduje się głębiej: twarze w wizerunkach są jak okna, poprzez które możemy szukać tego, co duchowe, niematerialne i osłonięte Tajemnicą, a istota tkwi w tym, co jest wyczuwalne w głębi tych powierzchni. Obrazy nie starają się tutaj przypominać rzeczywistości już znanej, ale stają się znakami tej rzeczywistości, w której zniszczalna materia naznaczona zostaje duchową pieczęcią i zachowuje odcisk nieśmiertelności. Dokonuje się więc odejście od form już oswojonych, a zamiast tego następuje poszukiwanie formy dla tego, co niewyraźne. Niedookreślenie, unikanie form znanych, przyjętych, ma służyć temu, aby obraz nie skupiał się na powierzchni rzeczy, twarzy, materii, ale by zapraszał do wejścia w głębię, do przebiccia się ku odczuwaniu rzeczywistości poza materią. W niektórych spośród wizerunków służy temu surowość form, w innych – czuła delikatność mgły i koronek, ale zawsze wyczuwalne jest dążenie, aby powierzchnie te nasycić śladami – odciskami rzeczywistości duchowej. Jest w tych obrazach świetlistość jakby wydobywająca się spod materii, zza zasłony materii, zza zasłony, którą jest każda materia. W pięknych, wyrafinowanych rozwiązaniach kolorystycznych ukryte są dyskretne emanacje światła przenikającego materię. Dzieła prof. Sadleya wyrażają wiarę, że pod tą materią, pod powierzchniami rzeczy jest coś więcej, coś, co przeistacza materię i przekracza granicę przemijalności, zniszczenia i śmierci. Wiara ta wyrażana jest jednak poprzez głęboko zmysłowe wyczucie materii i dotykane urabianie jej dla utrwalenia własnej wizji, czemu także służą bogate rozwiązania kolorystyczne, osiągnięte zwykle przy wykorzystaniu niewielkiej liczby pigmentów, wchodzących dopiero na powierzchni obrazu w subtelne związki. Żarliwość koloru jest często jakby utajona, powściągliwa, choć wydobywająca się swoją dyskretną intensywnością spod powierzchni. Czasami jest to głębia światel i cieni ukrytych w mrocznych tonacjach, zaś w innych dziełach – eteryczna, jasna świetlistość. Bez względu na to, jaką materią Sadley posługuje się, zawsze zmierza ku poddaniu jej swoistemu przeistoczeniu w prawdziwie uduchowione dzieło sztuki. Głębokie życie wewnętrzne artysty i mistrzowskie wyczucie formy sprawiają, że to przebijanie się przez zasłony materii ku rzeczywistości duchowej udaje się w tych szczególnych momentach, które zastygają utrwalone jako piękne malarskie świadectwo Wiary, Nadziei i Miłości. Pozostaje przejmujący odcisk świata duchowego na powierzchniach zawsze kiedyś zniszczalnej materii. Nie przypadkiem artysta często odwołuje się także do materii całunu, na której zostają odcisnięte ślady tego, co wykroczyło już poza granice świata materialnego. Kiedy trudno nam pogodzić się z tym, że materia podlega niszczeniu i umiera, dzieła prof. Sadleya mają świadczyć o tym, że możliwe jest przeistoczenie, ponieważ istnieje świat duchowy nasycony swoim Światłem, które wydobywa się spod różnorodnych zasłon materii, przebija się poprzez materię, przybiera dla nas barwy i urzeka oczywistością Tajemnicy⁸¹.

Zestawiając *Wizerunki* z cyklem *Sidla*, przy okazji innej wystawy Sadleya pisałem:

W *Wizerunkach* Sadleya brak jest już śladów duchowych zmagania, których znakomite malarskie ekwiwalenty dominują w *Sidlach*. Obraz duchowej sfery człowieka jest tutaj poddany oczyszczeniu, sublimacji. Pozostaje tylko to, co przeszło już próby i zanurzone zostało w świetle przywołującym nieodparte skojarzenia ze światłem ikon. To światło ogarnia i przenika postacie albo jarzy się dyskretnie w ciemności jak znaki nadziei i przeobrażenia. Sprawia, że materia zostaje przeistoczona i zaczyna istnienie w innym wymiarze ontologicznym. Artysta potrafi oddać to przeistoczenie i uduchowienie materii wielkością swojego talentu. W niektórych kompozycjach pojawia się mocna intensywność kontrastu kolorystycznego między tłem a popiersiem, w innych – głowy i torsy wizerunków spowite są jasnym, delikatnym światłem, które przenika postacie, wnikając przy tym w koronkowe materie lub w skórę – w tych pracach, gdzie artysta posłużył się taką materią, aby dokonać jej sublimacji w dziele sztuki. Są też takie *Wizerunki*, w których pojawia się błękitny nimb wokół głowy i popiersia, a w kompozycjach o ciemnych tonacjach, pełnych powagi, surowości, ale i czułości – w głębi ciemnego popiersia, za zasłoną tajemnicy, żarzy się płomień światła: czerwieni, błękitu lub smugi innych barw, jarzących się w miejscu twarzy dyskretnym światłem, przesączonym jak przez zasłonę, a twarze spowija woal tajemnicy. Zdarzają się popiersia jakby spowite mgłą, w innych zaś – przemienioną materię otaczają płomyki błękitu. Piękne obrysy form mają w sobie lapidarność abstrakcji, a zarazem dają niezwykle odczucie realności. Zwykle pełne są powagi i dostojeństwa, nasycone uroczystą głębią tajemnicy, choć

⁸¹ Jacek Barszcz, [inc. *W „Wizerunkach” Wojciecha Sadleya...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wizerunki i Całuny” w Galerii Osobnej, Warszawa 2004, s. 3–5.

zdarzają się też i takie, w których odczuć można subtelne poczucie humoru, jak w niektórych spośród prac rozegranych w delikatnych, jasnych tonacjach, z punkcikami oczu i ust i koronkami włosów, z czerwienią tła. Dominuje jednak nastrój powagi dokonującego się cudu przeistoczenia. W warstwie malarskiej zachwyca szlachetność tych obrazów przemienionej materii: widoczne jest bogate, różnicujące odczuwanie powierzchni przez Sadleya i podziwiać można przy tym mądrą współpracę artysty z tym, jak wybrana materia przyjmuje plamy koloru, które wnikają w jej strukturę i w jaki sposób materia ta przyjmuje światło. Powstałe powierzchnie malarskie nasycone są niezwykle, bardzo zmysłowym czuciem tych materii, na które artysta nanosi czułe (ale nie czułościowe), zdecydowane i pośpieszne malarskie ślady, dotknięcia powierzchni, bezbłędnie wyczułym kolorem nadając materii uduchowiony wymiar. W niektórych *Wizerunkach* jest to bogata kunsztowność materii, jarząca dyskretnie tłącymi się ciemnymi tonami w koronkach, spod których wydobywa się kolor niezwykle subtelny: zgaszone błękity, czerwienie, fiolety, w innych zaś jest to oszczędność środków i mocna, zdecydowana lapidarność. Niezależnie od rodzajów rozwiązań formy – jak zawsze u Sadleya – podziwiać można wirtuozerskie, wysmakowane rozwiązania kolorystyczne, które równie znakomicie rozgrywane są tutaj zarówno między intensywnymi kontrastami barw, jak i w obrębie tonacji bladych, eterycznych lub przygaszonych, głębokich tonów. Kolor staje się tutaj nośnikiem subtelnej duchowej treści⁸².

Joanna Inglot z Minneapolis w swoim tekście z 1999 r. pisała o Sadleyu jako artyście wskrzeszającym w sztuce treści metafizyczne na progu XXI w. W eseju *Wizje malarskie Wojciecha Sadleya*, dołączonym luźno do katalogu wystawy indywidualnej artysty w Gorzowie Wielkopolskim w 1999 r., napisała:

Wojciech Sadley należy bez wątpienia do grupy wiodących polskich artystów powojennych. Zdobył on międzynarodowe uznanie już z początkiem lat sześćdziesiątych, kiedy jego olbrzymie, trójwymiarowe tkaniny, pokazywane na Międzynarodowych Biennale w Lozannie w Szwajcarii, doprowadziły do radykalnego przełomu w tej dziedzinie sztuki, wprowadzając technikę tkacką w obręb współczesnej artystycznej ekspresji. Sadley jest powszechnie uznawany za twórcę tzw. „antytkaniny”, którą sterował przez odrzucenie tradycyjnej techniki tkackiej, wyeksponowanie surowego włókna oraz poprzez wprowadzenie niekonwencjonalnych materiałów, takich jak metal, drewno i skórę. Niekonwencjonalne podejście do techniki tkackiej, monumentalna skala oraz bogata ikonografia jego prac odegrały bardzo ważną rolę w zredefiniowaniu dominującego pojęcia taktwa jako „dekoracji ściennej” i dały początek wielu eksperymentalnym pracom z włóknem w innych częściach świata.

Koncentrując się na eksploracji nowych technik i materiałów, Sadley zawsze jednak podkreśla bogate znaczenie tematyki poruszanej w swoich pracach. W poszukiwaniu głębszych humanistycznych i duchowych treści artysta często odwołuje się do mitu oraz tematyki biblijnej. Jego tkaniny z lat sześćdziesiątych, takie jak na przykład *Ikar*, *Królowa* i *Król*, są przesiąknięte mityczną, a nawet archaiczną atmosferą. Natomiast dzieła takie jak *Przejście przez Morze Czerwone* nawiązują do tematów religijnych w sposób bardziej konkretny, starając się uchwycić dramat ludzkiego istnienia.

Podobne tematy wyłaniają się znowu z wielką mocą w ogromnych, ekspresyjnych malowidłach na jedwabiu z lat dziewięćdziesiątych. Większość tych prac składa się z jednej lub kilku uproszczonych form, scentrowanych na ogromnych płaszczyznach mocno zabarwionych, płynnych tkanin. Te miękko oddane, biomorficzne kształty, które wypełniają płaską powierzchnię płachty jedwabiu, zdają się lekko poruszać, jakby były jakimiś żywymi organizmami. Niektóre z tych form oddane są drobnymi pociągnięciami pędzla, inne rozlewają się po powierzchni wielkimi płatami, przybierając kształty żywych stworzeń. Jedne z nich przypominają totemy, hybrydy – postaci uchwycone w procesie naturalnego przekształcania. Inne znowu pojawiają się w formie ryb, roślin lub przeróżnych pierwotnych stworów, które mimo różnic współlistnieją w obrębie jednego świata.

Wszystkie z nich jednak zawierają w sobie panteistyczną refleksję nad elementami natury, które składają się na wspólną ideę istnienia. [...]

Wszystkie prace Sadleya ujawniają jego głębokie zainteresowanie relacją między makro- i mikrokosmosem. Bardzo często można zauważyć, jak artysta przemieszcza się w swych pracach pomiędzy światem natury a światem zjawisk nadprzyrodzonych, wskrzeszając jednocześnie tak rzadko spotykaną we współczesnym malarstwie ikonografię chrześcijańską. Większość z jego obrazów, tak jak np. cykl pt. *Krzyże*, *Psalmy*, *Całuny* i *Znaki* eksponują znaczenie tematyki duchowej oraz moc symboliki religijnej.

⁸² *Idem*, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], s. 5.

W swej prostocie symetrii i płaskości kompozycji dzieła te nabierają cech ikon, zapraszając widza do głębszej duchowej refleksji.

[...] Całokształt twórczości Sadleya, wraz z jego najnowszymi pracami, opiera się zdecydowanie na mocnej bazie metafizycznej. Dzieła te zasługują na specjalne uznanie ze względu na ich niezwykle silną oddziaływanie na widza i ich możliwości pobudzania wielu intymnych uczuć, które z kolei zmuszają do stosowania ważnych pytań na temat naszego miejsca we wszechświecie. Przede wszystkim jednak prace te wyrażają głębokie dążenie Sadleya do wskrzeszenia sztuki o charakterze metafizycznym na przełomie stulecia.

W archiwum Wojciecha Sadleya znajduje się list od Joanny Ingot, przesłany faksem 26 maja 1999 r.:

Szanowny Panie,

Serdecznie przepraszam za opóźnienie w przesłaniu Panu mojego eseju do katalogu zbliżającej się wystawy. Zrekompensowałam jednak polskim tłumaczeniem. Myślę, że to pomoże Panu dostarczyć wszystko na czas. Niestety, miałam bardzo mało czasu, aby napisać coś więcej. Wszystko spiętrzyło mi się na koniec roku akademickiego, co, jestem przekonana, jest Pan sobie w stanie wyobrazić. Chciałam zaznaczyć, że mój esej brzmi o wiele lepiej w wersji angielskiej niż polskiej. Niestety, ja nigdy nie piszę o historii sztuki po polsku, stąd też są tam pewnie jakieś błędy lub trochę niezgrabny szyk zdań. Myślę jednak, że ktokolwiek zna angielski, będzie w stanie poprawić te drobiazgi. Bardzo proszę zrobić swobodne zmiany w wersji polskiej, jeśli będzie Pan tego chciał. Ja natomiast chciałabym nadmienić, że byłam bardzo zadowolona, że miałam okazję napisać ten esej. Jestem bardzo zachwycona tymi pracami i głęboko wzruszona ich treścią. Mam nadzieję, że choć częściowo udało mi się przekazać mój szacunek do Pana sztuki. [...]

Przesłałam moc pozdrowień oraz życzę spektakularnej wystawy.

W rozmowie Wiesławy Wierchowskiej z Wojciechem Sadleyem, przeprowadzonej w 2001 r. na potrzeby katalogu wystaw artysty w Galeriach Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i w Olsztynie w tymże roku, padło wiele cennych uwag dotyczących intencji artysty, jego warsztatu, procesu tworzenia, poszczególnych cykli tematycznych, a także percepcji jego twórczości.

Wiesława Wierchowska: Pokazuje pan swoje najnowsze prace, powstałe po roku 1995.

Wojciech Sadley: Tak. To *Całuny*, *Tatuaze* i *Wizerunki*, które są śladem człowieka. Śladem niejednoznacznym, symbolicznym, tylko w niektórych przypadkach można odczytać go jako ślad głowy.

W.W.: Zadziwiła mnie rozpiętość materii i skali tych prac. Co decyduje, że sięga pan po taki, a nie inny format, po takie, a nie inne tworzywo?

W.S.: Ludzie, którzy zajmują się sztuką, są bardzo podobni do nałogowców. Uzależnieni nie mają wyjścia, muszą sięgnąć po określony narkotyk, my mamy alternatywę – jeśli nie możemy pracować na dużym, sięgamy po małe, jeśli nie pracujemy na małym, to będziemy pracować nad czymś jeszcze innym, co nie jest ani małe, ani duże. Bo to nie jest problem wielkości, ale różnicy materii. Materia stwarza proporcje, jakość materii często o nich decyduje. Mówię tu o moich obserwacjach, o moich doświadczeniach.

W.W.: Zaskakuje mnie pan. Zawsze odbierałam jedwab jako materię intymną, bliską ciału, osobistą, a pan tworzy na jedwabkach kompozycje monumentalne, patetyczne w wyrazie...

W.S.: Jedwab jest jedną z tych materii, z których bywają robione wielkie, wielkie zasłony. Można z niego robić olbrzymie płaszczyzny. Jest to jednak równocześnie materia bardzo zbliżona do skóry człowieka, do jego temperatury, jest materią biologiczną. Może być materią na obraz o wielkim formacie i miniaturowy.

W.W.: Powiedział pan jednak, że to materia decyduje o skali?

W.S.: Ale niekiedy trzeba zniszczyć, przeskoczyć jej sugestie. Jeśli jest się skupionym nad formą – to ta forma mówi bardzo dużo o sobie, podpowiada, czy jest przygotowana na monumentalność, czy na kompozycję kameralną. Jedna materia zatrzymuje moje spojrzenie na płytkim poziomie, inna sięga głęboko.

W.W.: Zawsze wyobrażałam sobie, zapewne naiwnie, że w zasadzie to artysta szuka materii, środków do wyrażania tego, co mu się w wyobraźni, w głowie, w sercu marzy...

W.S.: Jest bardzo różnie. Oczywiście fundamentem twórczego działania jest wyobraźnia wytwarzająca propozycje do zrealizowania. Wtedy szukam dla nich materii, takiej, która by ułatwiła mi realizację. Ale bywa, że pewne materie podsuwają pomysły do wykorzystania.

W.W.: Z jedwabiem jako materia swych obrazów zaprzyjaźnił się pan dawno temu. Jak to się zaczęło?

W.S.: W roku 1954⁸³ dostałem zaproszenie do wzięcia udziału w międzynarodowym konkursie olimpijskim. Miała to być tkanina, pracowałem wówczas w Zakładach Jedwabniczych w Milanówku. Pomyślałem więc, że można to namalować na jedwabiu. Powstali *Szermierze*.

W.W.: Potem te związki jakoś się rozluźniły, aby ponownie ożywić po czterdziestu latach?

W.S.: Później skupiłem się na pracach eksperymentalnych, na gobelinie, na skórkach.

W.W.: Z innych chyba jednak powodów sięga się po papier, po skórę czy jeszcze jakieś tworzywo?

W.S.: Uważam, że to ciągle jest jak pisanie tego samego listu. Informuje się ciągle o tym samym. Bazą jest malarstwo, ono sprawdza moją kondycję. Maluję cały czas: olejem, akwarelą, gwaszem, temperą, ale nie należę do klubu malujących olejem na płótnie – realizuję przy pomocy różnych środków. Malarstwo na jedwabiu ma swoją specyfikę. Obraz trzeba namalować w ciągu jednego dnia, inaczej pozostają ślady, plamy. Oczywiście można je zaakceptować, wykorzystać. Tak też próbowałem. Gdy pracuje się na wielkich płaszczyznach, które są najpierw malowane, utrwalane, potem prane, specjalnie prasowane i na koniec zszywane – wszystko musi się ze sobą zgodzić. Trzeba więc malować od razu.

W.W.: Z jakiej potrzeby maluje pan na tak ogromnych formatach?

W.S.: Może dlatego, że jeśli chce się powiedzieć coś bardzo ważnego – trzeba to zrobić krótko i bardzo głośno.

W.W.: Szept bywa niekiedy głośniejszy od krzyku.

W.S.: Tak, ale kiedy ma się nabieranych dużo szepców: szkiców, rozmyślań, koncepcji – to trzeba je w końcu zdefiniować w jedno. Za każdą moją realizacją stoi ogromnie wiele doświadczeń, wyobrażeń, analiz, które muszą uporządkować, opowiedzieć takim językiem, aby to było czytelne. Mocno powiedzieć. [...]

W.W.: Powiedział mi pan kiedyś, iż przemienienie materii w dzieło sztuki nie następuje w sposób bezpośredni, najpierw musi być ona szczególnego rodzaju destruktem, dopiero potem można ją przekształcać. Mówił pan nawet o jej uświęcaniu. Jak dalece jest to proces świadomy?

W.S.: Malarz, tak samo jak dramaturg, musi przewidzieć koniec. Na scenie koniec musi zaświadczyć, że to, co się odbyło, jest uzasadnione, że zostało napisane tak, aby przez formę teatralną został przekazany pewien komunikat.

W.W.: We współczesnej sztuce to chyba trudne. Kiedy decyduje pan, że praca jest skończona?

W.S.: Działa i intuicja, i doświadczenie. W pewnym momencie wie się, że jeszcze, ale już nie. Zostaje coś otwartego, ale już nic nie można dopowiedzieć. Starałem się ten proces prześledzić. Oczywiście nie można być jednocześnie tym, który realizuje, i tym, który obserwuje. Ale czasami, przy zwolnionym procesie realizacyjnym, można spojrzeć z dystansu, w innym momencie jest to tak ściśle, tak złączone, że nie da się stanąć obok. Może to jest tak, że bez przerwy następuje wymiennosc – raz jest się podzielonym, raz zjednoczonym przy tym samym. W momencie zjednoczenia można coś zrobić, w momencie rozdzielenia zastanowić się, czy tak ma być, czy to prowadzić dalej, czy to już. Wysokiej temperaturze tworzenia towarzyszy chłodne oko.

W.W.: Jak dalece pomaga w tym doświadczenie?

W.S.: To jest proces tak pomieszany, że bardzo trudno wyłonić z niego poszczególne składniki. Zasób informacji, które do mnie przychodzą poprzez moją świadomość, to, co widzę, to, co czuję, to, co przewidywałem, to, co chciałem jest przeplecione w intuicyjno-racjonalny warkocz. Zawsze starałem się znaleźć możliwości zapisywania mojej wyobraźni. Bo to nic innego, tylko zapis wyobraźni. Tworzenie śladów, które mogą nas zatrzymać, zatrzymać etapy naszego życia, naszych rozważań, naszych myśli i uczuć.

W.W.: Ślady. Czy swoją twórczość traktuje pan jako sposób przeciwstawiania się przemijaniu, zatrzymanie czasu?

W.S.: Zawsze się z tym borykamy. W tej chwili pijemy kawę – i mamy świadomość, że jest ona pierwsza i ostatnia, następna kawa będzie już inna. Zawsze towarzyszy nam problem odchodzenia, problem ostateczny. Dlatego moje *Całuny* mają tekst Izajasza. Całun jest przypisany nie tylko śmierci, to jest także osłona człowieka zmartwychwstałego, symbol nadziei. Bo cóż jest śmierć bez przyszłości? Koncepcja zasłony, która spadnie. Jest to formuła uniwersalna. Przecież obraz też jest zasłoną.

⁸³ Niećcisłość – Krajowy Konkurs Olimpijski został ogłoszony przez PKOl w 1955 r. i praca *Szermierze* powstała właśnie wtedy. Konkurs był ogólnopolski, a nie międzynarodowy.

W.W.: Zasłoną? Nie odsłonięciem?

W.S.: Jest zasłoną. Wszystko ważne dzieje się przed albo za obrazem. Kiedy zaczynamy na obraz patrzeć.

W.W.: Czy w chwili, gdy zamykają się drzwi pracowni lub galerii, zostają w niej tylko zasmarowane farbami płótna, czy nowe byty, mające własne, niezależne istnienie?

W.S.: One tam są, ale ożywają w momencie kontaktu z nami, wtedy zaczynają powiększać się, ogromnie. Wszystko dzieje się pomiędzy nami a obrazem. A najbardziej poza obrazem, tam, bardzo głęboko. Znaki, którymi jesteśmy obdarzeni przez twórcę artystę, pomagają nam w „zobaczeniu” dzieła, odczuciu jego promieniowania.

W.W.: Zauważył pan, jak zmienia się język w mówieniu o dziele sztuki? Teraz mówimy o jego działaniu, promieniowaniu, energii. Potwierdzają to pana słowa o interakcji między obrazem a widzem. Jakie moce sprawiają, że może pan dokonywać tego szczególnego przemieniania materii w jakość działającą na odbiorcę?

W.S.: Nie wiem, czy mi się to udaje. I trudno o tym mówić. Siebie znam najmniej. Ja siebie realizuję. To jest moje wielkie szczęście.

W.W.: W pana pracy jest więcej momentów szczęśliwych czy udręki?

W.S.: Bardzo dużo szczęśliwych. Bo udręka istnieje w imię szczęścia i zawiera się w pytaniu, jak to należy zrobić i czy jestem do tego przygotowany.

W.W.: Siebie pan zna najmniej? Czy dowiaduje się pan czegoś nowego o sobie ze swoich zrealizowanych prac?

W.S.: Potrafię je odczytać i uporządkować. Nie mam jednak skłonności dopytywania się.

W.W.: To mnie zaskakuje. Jest pan artystą o dużej samoświadomości...

W.S.: Nie o to chodzi. Poza moją świadomością i moimi realizacjami tej świadomości istnieje jeszcze kontakt międzyludzki – kiedy w tym, co ja robię, inny człowiek chce zobaczyć siebie, albo chce zaprotestować. To jest prawo tego drugiego człowieka. On może nie znać mojego pisma, moich znaków i nie odczytać informacji. Albo odczytać i z nią się nie zgodzić.

W.W.: Dziś, kiedy indywidualność wypowiedzi stała się podstawową zasadą sztuki, jak dalece ten osobisty przekaz może być odczytany przez drugiego człowieka? Czy pana system znaków ktoś inny jest w stanie odebrać i zrozumieć?

W.S.: Zastanawiałem się nad tym i doszedłem do wniosku, iż pewne grupy społeczne czy artystyczne wytworzyły wspólne znaki i symbole, którymi się skutecznie posługują. Poza tymi grupami są one mało albo w ogóle nieczytelne. Ja i wielu moich kolegów posługujemy się znakami uważanymi przez nas za znaki naszej świadomości artystycznej. Z nich układamy nasz przekaz.

W.W.: Wydaje mi się jednak, że pewna, bardzo głęboka warstwa dzieła sztuki jest dostępna wszystkim dzięki wspólnemu, ludzkiemu doświadczeniu świata.

W.S.: Doskonale namalowany obraz może być akceptowany szeroko, ale nie może być odczytany do końca poza grupą, wśród której powstał.

W.W.: Chyba nigdy nie może być odczytany do końca. Różne jego warstwy są wysoko nabudowane i wielorakie.

W.S.: Tak, to jest wielowarstwowe. Ktoś wybiera sobie jakąś warstwę i odczytuje część informacji. Ten sam obraz przeniesiony do innego miejsca staje się innym obrazem. Urodzą się ludzie, którzy nie będą znać okoliczności jego powstania i też go inaczej odczytają. Zawarty jest w nim bowiem szereg informacji, które mogą być odczytywane ciągle na nowo, na coraz to innym poziomie znaczeń. Jeśli zostaną spełnione podstawowe warunki klasycznego malarstwa...

W.W.: Jakże?

W.S.: Spełniony porządek – układ planów, koncepcja kolorystyczna, koncepcja formalna, koncepcja kompozycyjna.

W.W.: Czy kreowanie dzieła polega na tworzeniu specyficznego porządku?

W.S.: To musi być porządek uniwersalny. Wiele wieków temu powstała w Egipcie wspaniała rzeźba. Tam zaistniał taki sam porządek, jakiego uczy się studenta Akademii. Istnieją ogólne reguły kształtowania ważne nawet wtedy, kiedy się od nich rzekomo odchodzi. One istnieją i wymuszają klarowność informacji. Informacja ta może mieć pozory zagmatwania, jak obraz z kropek, na którym niby panuje bałagan. Nie, to nie jest bałagan, jeśli ma klarowną kompozycję. Trzeba tylko wiedzieć, na czym jej klarowność polega.

W.W.: Z tego wynika, że te uniwersalne zasady realizowane są na bardzo różne sposoby.

W.S.: Tak, na bardzo różne sposoby. I często ci, którzy znają tylko jeden sposób przedstawienia świata, na przykład realistyczny, nie mogą doszukać się tych zasad, kiedy obraz zbudowany jest z kropek czy kresek.

W.W.: Wydaje się, że w sztuce do stosowania tych uniwersalnych zasad dochodzi się tylko przez indywidualne ich odkrywanie w poszukiwaniu pełni wyrazu. Każde dzieło sztuki zawiera w sobie jakąś pełnię. Dlatego zapewne nigdy nie traci siły swego działania, jest aktualne niezależnie od tego, gdzie i kiedy powstało.

W.S.: Człowiek jako najwyższa istota żyjąca na tej ziemi może sformułować prawdę, która jest jego prawdą. Pełną i niepowtarzalną. To jest ślad, cień człowieka. Jak w Hiroszynie, gdzie od wybuchu bomby atomowej, od tego błysku – człowiek się spalił. A jego cień pozostał na zawsze⁸⁴.

W katalogu indywidualnej wystawy w Jabłonie w 2012–2013 r. pisałem:

Twórczość Wojciecha Sadleya zawsze zmierzała ku temu, aby zgłębiać prawdę, poznawać *sacrum* i dawać świadectwo wartościom najwyższym. Powstające przy tym piękno nie było celem samym w sobie, ale raczej konsekwencją poszukiwania i zgłębiania źródeł Piękna, Dobra, Prawdy i Miłości. Życie artysty, jego wysiłki, doświadczenia i dążenia kształtowały się tak, aby nieustannie przybliżać się do tych źródeł i wartością swoich dzieł zaświadczyć o *sacrum*. W obecnym czasie taka postawa artysty należy do rzadkości i w warunkach postępującej desakralizacji życia i sztuki bywa bardzo często niezrozumiana. Temat całunu w twórczości Sadleya dotyczy śmierci widzianej w wymiarze sakralnym i odważne traktowanie tego tematu także nie jest bliskie dominującym trendom i powszechnym oczekiwaniom wobec sztuki, choć wydawałoby się, że powinno to dotyczyć życia każdego człowieka. W jednej z opublikowanych rozmów artysta stwierdził: „Takie tematy są współcześnie bardzo niepopularne, dziś nie rozmawia się na temat znaków śmierci, które w czasach dążenia do piękna jedynie zewnętrznego i niemal nieśmiertelności ciała są wykpiwane i wyśmiewane. Mnie to jednak inspiruje. Jeśli się urodziliśmy, to musimy i umrzeć. Przed tymi tematami nie ma ucieczki, bo to są sprawy, które dotyczą każdego z nas”. Wojciech Sadley ujmuje ten temat w pryzmacie głębokiej wiary i jego twórczość – poprzez znakomite dzieła malarskie – wskazuje, że całun jest znakiem uniwersalnym. Uniwersalne są także środki, którymi Sadley wyraża tę prawdę o śmierci, która dla człowieka wierzącego nie jest końcem, ale przeistoczeniem i niesie w sobie nadzieję zmartwychwstania. Świadectwo tej prawdy wiary wyrażone jest poprzez mistrzowską formę i bogactwo koloru tajemniczym językiem czystego malarstwa, dalekiego od dosłowności i bliskiego wielkiej, wspaniałej muzyce, która nie naśladuje, ale oddaje prawdę i przenika do głębi⁸⁵.

W roku 1990 (a później także w 1991 i 1992 r.), podczas sesji malarskich zorganizowanych w Milanówku, nastąpił wielki powrót Wojciecha Sadleya do malarstwa na jedwabiu. Pomysł nowych realizacji w tej technice pojawił się w czasie spotkania ze Stanisławem Trzszczkowskim. Przyznane zostało stypendium, w zamian za które artyści część prac przekazali do zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. W zorganizowanych w Milanówku sesjach malarstwa na jedwabiu wzięło udział pięciu artystów: Krystyna Arska-Perepiłyś, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley i Stanisław Trzszczkowski, który – podobnie jak Sadley – powrócił do malowania na jedwabiu po długiej przerwie. Trzszczkowski wspominał później:

Jedwab wrósł we mnie od roku 1976, kiedy po raz pierwszy, jako pracownik Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, spotkałem się z malarnią w Milanówku. Pokochałem jego „jedwabistość”, lśnienie, ulotność. Założeniem grupy artystów malujących na jedwabiu było traktowanie tego malowania jako twórczości autonomicznej, nie usługowej, nie było to projektowanie wzorów na suknie czy chusty. Wydawało mi się, że wielka skala oddzieli malowany przeze mnie jedwab od wszelkiej użyteczności. [...] Bardzo żałuję, że w wielkich wystawach w Zachęcie, niejako podsumowujących niezależną sztukę lat 80., nie znalazła się tkanina. A przecież pani Danuta Wróblewska organizowała w tamtych latach w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej bardzo poważne wystawy tkaniny⁸⁶.

⁸⁴ *Ślady...*, s. 19–23.

⁸⁵ Jacek Barszcz, [inc. *Twórczość Wojciecha Sadleya...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – Całuny” w Galerii Sztuki Współczesnej Oranżeria przy Pałacu w Jabłonie, Jabłonna 2012–2013, s. 10–11.

⁸⁶ Rozmowa Wiesławy Wierchowskiej ze Stanisławem Trzszczkowskim, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992, s. 27.

W innym miejscu Trzeszczkowski wspominał także:

[...] w 1976 roku zostałem tam [do Milanówka – JB] skierowany przez prof. Wandę Telakowską w celu przeprowadzenia pewnego eksperymentu artystycznego⁸⁷. [...] Mijały lata i nigdy nie nadarzyła się okazja, by raz jeszcze dotknąć pędzlem bądź nawet obcować tylko z tą piękną materią. Dopiero w czasie spotkania z prof. Wojciechem Sadleyem, który w latach 50. również miał przyjemność pracować w Milanówku, zrodził się pomysł ponownego zorganizowania tam warsztatów plastycznych. Wspaniałomyślność i, jak myślę, przede wszystkim szacunek dla tradycji „Milanówka”, wyrażony poparciem finansowym warsztatów przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, w okresie od stycznia do czerwca 1991⁸⁸ i 1992 r. pozwoliły grupie pięciu twórców stworzyć kolekcję obrazów na jedwabiu. Program, poza artystycznym, obejmował również część dydaktyczną i promocyjną. Myślę jednak, iż tym razem była to miłość jednostronna. Zakładaliśmy, że plastycy będą pracować wspólnie z malarzami, które mogłyby w ten sposób wiele podpatrzeć i łatwiej wyjść z obezwładniającej malarni rutyny. Tak się jednak nie stało, zostaliśmy odseparowani do innego pomieszczenia, co nam przynajmniej dawało większy komfort i swobodę pracy twórczej. Wystawa w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego okazała się sukcesem, ale, jak się okazało, tylko dla autorów warsztatów; Zakłady zachowały dystans. Dlaczego?⁸⁹

Anda Rottenberg, która była wówczas dyrektorem Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, mówiła o całym projekcie w rozmowie z Małgorzatą Jasser-Gajl na łamach pisma „Design”:

Małgorzata Jasser-Gajl: Wystawa prac, wyników warsztatów artystycznych w „Milanówku”, była niewątpliwie wydarzeniem artystycznym. Ale zanim pięciu twórców, Krystyna Arska, Jacek Dyrzyński, Grzegorz Pabel, Wojciech Sadley i Stanisław Trzeszczkowski, przedstawiło efekty swojej dwuletniej pracy, pierwsze kroki skierowali do Pani.

Anda Rottenberg: Kiedy zostałam dyrektorem Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, gdzie powierzono mi misję zreformowania opieki nad sztuką, postanowiłam nie tylko przyłożyć do tego rękę, ale i finanse. Zorganizowałam nieformalny konkurs projektów. Ponieważ zawsze było mniej pieniędzy niż potrzeb, zaproponowałam Radzie Plastyki, abyśmy oceniali zgłoszone projekty wedle ich atrakcyjności i jakości artystycznej.

M.J.G.: Pani zainteresowania zawodowe jako historyka i krytyka sztuki dalekie były od wzornictwa przemysłowego, a jednak zainteresowała się Pani projektem, którego realizacja była ściśle związana z przemysłem.

A.R.: Myślę, że wpływ prof. Aleksandra Wojciechowskiego oraz jego uznanie i podziw dla prof. Wandy Telakowskiej, wielkiej postaci Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, która w najcięższych latach stalinowskich poprzez tę instytucję starała się poprawić kondycję finansową artystów – oferując im po prostu pracę, miał duży wpływ na mój stosunek do projektu. Żyłam mitem Wandy Telakowskiej. [...]

M.J.G.: W czasie Pani kadencji w MKiS powstała inicjatywa eksperymentalnych milanowskich warsztatów.

A.R.: Niewątpliwie był to eksperyment, który miał przydać nowych wartości malarstwu.

M.J.G.: Czy ten rodzaj artystycznego wyrazu zalicza Pani do malarstwa?

A.R.: Jest to wprawdzie inne malowanie, odległe od europejskiej tradycji, ale ma swój powab. Uznałam więc, że to bardzo atrakcyjny pomysł. Niewątpliwie gwarantujący sukces dzięki zgłaszającym go twórcom o uznanych już w świecie sztuki polskiej nazwiskach.

M.J.G.: Czy tylko to zdecydowało o Pani poparciu dla projektu?

A.R.: Za jego sfinansowaniem przemawiały jeszcze inne względy. Nie była to bowiem dotacja bezwrotna. Wydatki poniesione na zorganizowanie warsztatów zostały w pełni zrekompensowane. Uczestnicy warsztatów ofiarowali wykonane prace Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, które jednocześnie rzekło się dofinansowania przez MKiS na muzealne zakupy, równoważące wartość przekazanych tkanin. To bardzo uczciwy finał. [...]

⁸⁷ Miała miejsce wówczas w Milanówku współpraca Trzeszczkowskiego z pracownikami malarni Zakładów Jedwabiu Naturalnego w Milanówku.

⁸⁸ Pierwsza sesja odbyła się już w 1990 r. – trwała od września do listopada.

⁸⁹ Stanisław Trzeszczkowski, „Milanówek” dzisiaj, „Design” 1992, nr 6, s. 38.

M.J.G.: Podczas otwarcia wystawy wspaniałych malowanych jedwabiu zaproszeni goście otrzymali szalenie gustowne chusteczki do butonierek wykonane i sygnowane przez artystów. Czy Pani zdaniem to pierwszy krok do współpracy polskich galerii ze znanymi artystami?

A.R.: Uważam, że polscy artyści muszą się pojawić na rynku i naszym, i światowym [...]. Pomysł malowania na jedwabiu, moim zdaniem, jest przedsięwzięciem na tyle oryginalnym, że ma szansę przynieść wymierne finansowe efekty. Już wstępny pokaz prac zrobił na mnie ogromne wrażenie. Nie spodziewałam się, że tak szybko rozwiją się moje wątpliwości związane z podjęciem decyzji o poparciu finansowym projektu.

M.J.G.: Miała je Pani jednak?

A.R.: O tak. Malarstwo na jedwabiu to taki ewenement w kulturze europejskiej i technika tak obca artystom, którzy zgłosili się do uczestnictwa w warsztatach. [...] Niewątpliwie zaskoczeniem dla mnie było, że właśnie Stanisław Trzeszczkowski stworzył prawdziwe obrazy z malowanego ręcznie jedwabiu, charakteryzujące się wyraźnie określoną tematyką. Postawił sobie trudne zadanie nie tylko w technice, która jest szalenie skomplikowana. Jego cykl obrazów inaczej się ogląda dzięki ich właściwościom przejrzystości i miękkości. Jest w nich nawet coś niepokojącego.

M.J.G.: Czy spotkała się Pani w kulturze europejskiej z tego rodzaju sztuką?

A.R.: Właściwie w Europie XX w. nie były czynione próby przejścia wschodniej tradycji na szerszą skalę, przynajmniej jeżeli chodzi o technikę. [...] jeśli chodzi o tkaninę, jedynie batik i technika, która jest dla nich charakterystyczna, świadczą o wpływach tradycji chińskiej. Z tego, co wiem – tylko Grzegorz Pabel w sposób świadomy nawiązywał do tej tradycji w swojej twórczości, jeszcze zanim podjął eksperyment z jedwabiem.

M.J.G.: To znaczy, że malowany jedwab jest zjawiskiem nowym, jeśli nie jedynym w Europie?

A.R.: Z całą pewnością. Artyści uzyskali jakościowy efekt, który moim zdaniem przekracza wszystkie dotychczasowe doświadczenia. Żaden znany artysta o światowej randze nie zajmował się tym rodzajem sztuki. Mimo że wielu z nich wcześniej czy później idzie na pewne kompromisy. Nawet najwybitniejsi, podobnie jak swego czasu Picasso, wydają sygnowane serie chustek traktowanych czysto komercyjnie.

M.J.G.: Czy dotychczas nikt nie zrobił interesu na malowanym jedwabiu?

A.R.: Jedwab czekał, by się nim ktoś zajął i odkrył na nowo. [...] Umowa z „Milanówkiem”, który gwarantował surowy jedwab po cenach hurtowych oraz możliwość korzystania z tamtejszych warsztatów. [...] Malowanie na jedwabiu wymaga specjalnych warunków warsztatowych, aby pomieścić ogromne płaszczyzny tkanin oraz dostosować się do pewnych procedur uwarunkowanych technologią. Oddzielny rozdział to używanie koloru. Specyfiką tego rodzaju malarstwa jest pewna niedogodność techniczna znacznie utrudniająca pracę. W trakcie budowania kompozycji nie widać właściwej barwy. Kolor „ma się w głowie”. Jedwab musi być mokry w czasie pokrywania go kolorem⁹⁰ i jest on wtedy dużo ciemniejszy. Dopiero gdy schnie – jaśnieje i ujawnia się malowana na nim gama barwna, która w kolejnych etapach pracy, np. utrwalaniu, także ulega zmianom. [...] Malujący na jedwabiu musi doskonale wiedzieć, jaki walor ma dany pigment, zanim go użyje [...]. Umiejętność stosowania tej techniki jest dowodem mistrzostwa. Józef Czapski, prawie niewidzący, maluje, pamiętając, jak wyglądają kolory. [...] Pyta o nazwy kolorów i słysząc ich nazwę, pewną ręką kładzie odpowiedni kolor na płótno. Podobnie Beethoven, będąc już całkowicie głuchym, miał muzykę „w głowie”. [...] Nie można też bezkarnie naprawiać błędów w trakcie pracy. Na wyschniętym jedwabiu widać każdą poprawkę. Ten rodzaj malowania ma wiele wspólnego ze starą chińską techniką pokrywania bibuły rozcieńczonym tuszem. Technika ta z czasem została przeniesiona na jedwab. Aby uzyskać jeden bezbłędny obraz jednym pociągnięciem pędzla, trzeba było osiągnąć sprawność okupioną tysiącem prób. [...]

M.J.G.: Jakim warsztatem dysponowali artyści malujący na jedwabiu?

A.R.: Większość z nich (poza Pablem i Dyrzyńskim) to nie malarze. Jednak wszyscy posiłkowali się własną znajomością technik malarskich. To doświadczenie wymagało od nich dużej dyscypliny. Zaskakującym odkryciem były dla mnie prace Sadleya, którego jedwabne tkaniny cechowała lekkość, eteryczność i jednocześnie pełnia życia. Zupełne przeciwieństwo jego dotychczasowego dorobku – tkanin mających swój ciężar i grube, wyraźne sploty. [...]

M.J.G.: Czy środowisko artystów zareagowało na to niecodzienne wydarzenie we współczesnej sztuce polskiej [...]

A.R.: Myślę, że wśród artystów istnieje wielka nieufność do technik, które są czymś nietypowym. Malowanie na jedwabiu jest jednak techniką tekstylną.

⁹⁰ Ściślej: maluje się na suchym jedwabiu; jedwab staje się mokry dopiero w czasie nanoszenia płynnej farby i wówczas kolory na mokrym jedwabiu są ciemniejsze niż wtedy, kiedy tkanina wyschnie.

M.J.G.: Podejrzenie o komercyjność?

A.R.: Działania w Milanówku trudno łączyć z komercją. W Polsce istnieją przesady związane ze sztuką oraz dystans do nowatorskich działań plastycznych. Wyczuwam opinie, że jedwab malowany to jednak nie do końca obraz.

M.J.G.: Może z wyjątkiem jedwabnych, oprawionych w ramy obrazów Trzeszczkowskiego. [...]

A.R.: [...] Malarstwu, które co parę lat jako stara technika przeżywa kryzys, dobrze robi wprowadzanie nowego o nim myślenia. [...] Z tego, co wiem, oprócz kilku placówek krajowych także Ministerstwo Spraw Zagranicznych zaproponowało pomoc w propagowaniu tego eksperymentu w innych krajach europejskich. Miejscem ekspozycji mają być polskie ośrodki kultury w kilku krajach. Sądzę, że najpóźniej w styczniu przyszłego roku odbędzie się pokaz malowanych jedwabi w Berlinie.

M.J.G.: Czy poza Instytutem Wzornictwa Przemysłowego i galerią „Atena” w Warszawie prace pokazane były jeszcze w innych miejscach?

A.R.: Jak wiem, malowane jedwabie wystawiano w Biurze Wystaw Artystycznych we Wrocławiu i w Galerii Miejskiej we Włocławku oraz we Francji w Rouen, w Anglii w Brighton, w Niemczech w Oberhausen⁹¹.

W pytaniach Małgorzaty Jasser-Gajl pobrzmiewają wyraźnie wątpliwości wynikające z bardzo schematycznego postrzegania malarstwa, przez co brakowało otwartości na obraz malarski, który niekoniecznie musi być usztywniony ramami (uwaga o oprawionych w ramy jedwabkach Trzeszczkowskiego), może być zawieszony w przestrzeni, a nie przy ścianie, może być transparentny i przy tym poddawać się specyficznej grze światła na jego powierzchni, falującej pod wpływem delikatnych ruchów powietrza. Przypominają się tutaj skostniałe schematy w odbiorze pierwszych tkanin przestrzennych Sadleya, które też w pewnym momencie „oderwały się od ściany”, „nie zachowywały swojego kształtu”, poruszały się delikatnie, wydawały dźwięki, były ażurowe i nieposłuszne wzorcom myślenia o tkaninie.

Obok wielkich cykli tematycznych, takich jak *Wizerunki*, wykonywane na różnych podłożach, i *Całuny*, które swoje największe realizacje otrzymały na jedwabiu, w pierwszym dziesięcioleciu po roku 2000 powracały w twórczości Sadleya także mniej liczne cykle, zapoczątkowane jeszcze w latach 60. Jednym z nich są *Sidła*, które (tym razem jako seria prac malarzkich na papierze, w przeciwieństwie do kompozycji przestrzennych powstałych w latach 60. z wykorzystaniem różnych materii) pojawiły się w latach 2005–2006. Pisałem o tych pracach we wstępie do katalogu jednej z wystaw Sadleya:

W *Sidłach* malowanych w latach 2005–2006 złożoność materii ustępuje obrazom wyrażonym już tylko – i aż – przy pomocy pędzli i farb. Mistrzostwo malarzkiej materii osiągnięte zostaje środkami niezwykle subtelnymi, a zarazem bardzo intensywnymi w wyrazie. Wielkość Sadleya jako wybitnego kolorysty – jednego z największych – przejawia się tak w śmiałych zestawieniach barw kontrastowych, dopełniających, żarliwie intensywnych, jak i w posługiwaniu się tonami pośrednimi, które wydobyte są z czułą delikatnością. Całość jest harmonijnym powiązaniem zróżnicowanych natężeń barw i tonów. W niektórych pracach ogniska intensywnie rozjarzonych plam barwnych wrzucone są mistrzowsko w gładkie powierzchnie tła: zieleni, błękitów, czerwieni, żółci. Wdzierają się w tę gładkość tel swoim dramatem. W innych – mgławicowe plamy (np. niknące w czerni czerwienie, plamy żółci przepływające w czerwień czy czerwienie zjawiskowo przepływające w ulotne zielenie) wyrażają ciągłą zmienność, ciągle zagrożenie i potrzebę czujności w stanie ciągłej walki dziejącej się w sferze duchowej człowieka. Walka rozgrywa się tutaj w obrębie obszaru wyznaczonego przez – dramatycznie narzuconą – brutalność rysunku siatek: ślady boleśnie raniące, ostre miejscami jak ciernie. W niektórych pracach panuje mrok, a sidła są jak kokony mroku: w mroku, jak w kokonach, uwięzione misterną siatką subtelnych (choć kaleczących) dotknięć – żarzą się ogniska czerwieni, błękitu, zieleni, noszące swoją duchową konotację. W innych – plamy pod siłkami są blade, rozmyte. W jeszcze innych pojawia się konstrukcja przypominająca pajęczną sieć, a ciemne, rozsiewające delikatną mgiełkę kule mogą przypominać pajaka czyhającego w sieci na swoją ofiarę. Jak zawsze w twórczości Sadleya, wyczuwalne są silne inspiracje ze świata natury, nie przenoszonej jednak dosłownie, bezpośrednio, ale raczej z intencją oddania samych

procesów zachodzących w świecie przyrody, aby znaleźć całkowicie własną formę, a nie dążyć tylko do prostego przeniesienia, ponieważ w tej twórczości zawsze ważniejsze było malarskie oddanie zapachu kwiatów zamiast odmalowania bukietu wazonie.

Pierwszy plan w porządku przestrzennym w *Sidlach* stanowią ślady linearne, dramatycznie nakreślone pulsującym nerwem rysunku i tworzące konstrukcję dla plam barwnych, zamkniętych w tym szkielecie konstrukcyjnym sideł, a zarazem – szkielecie kompozycji, w którym dzieje się dramat duchowych zmagani: pokus, zagrożeń i zniewoleń. Dopiero poza sidlami, pod ich siecią, ukryta jest prawda o człowieku: o tym, że tam, gdzie jest walka, tam też i może przyjść zwycięstwo duchowe. Porządek przestrzenny tych prac bliski jest pod tym względem *Sidlom* z lat 60.: tutaj też pod strukturą sieci przestrzeń kompozycji rozwija się w głąb od płaszczyzny, na całej powierzchni, jakby w spojrzeniu z góry, z lotu ptaka, na sidła, a pod nimi na jarzące się plamy koloru. Jest tutaj głębia, choć całość rozgrywa się na płaszczyźnie – artysta uzyskał to przez odpowiednie poprowadzenie relacji między konstrukcją sideł a plamami znajdującymi się „pod nimi”. Poza siatką sideł pojawiają się delikatnie mgławicowe plamy i jarzące się ogniska koloru uwięzione w sidlach. Ślady przypominają rany, draśnięcia szybkich dotknięć, bez epatowania cierpieniem, które jest ukryte. Wszystko zatopione bywa w gładkości teł, na których rozgrywa się dramat. Głębokie doznania duchowe oddane są tutaj błyskami szybkich, mistrzowsko trafnych dotknięć pędzlem po powierzchni papieru, z czuciem bardzo bezpośrednim, bez uładzenia i stylizacji – w dążeniu, aby uchwycić nagle błyski prawdy. Ślady są świeże, pozbawione głaskania, nieszukające łatwej ładności, dalekie od prymitywizmu ilustracyjności. Uderza pewność i niechybność w tym, jak Sadley dotyka pędzlem powierzchni papieru. W szybkich dotknięciach zawarta jest tutaj mistrzowska lapidarność malarskiego gestu, a zarazem pragnienie, aby nie mówić tego, co niepotrzebne, a tylko to, co konieczne, i wyrazić to prawdziwie. Przekład doznań sfery duchowej jest niewyglądony, często bolesny i trafiający w sedno. Niechybność znaku przywołuje chwilami skojarzenia z dalekowschodnią kaligrafią i w pewnym sensie jest też zapisem myśli. Zawsze są to jednak znaki przeżywane na nowo, nasycone emocjami, pulsujące żywym nerwem. W *Sidlach* są jak obrazy rozdzieranych strzępów pokus, błyski nagłych natchnień ku wyzwaniu się z pokus. Powstają ślady duchowej walki, zmagani towarzyszących życiu człowieka, a tutaj zawsze znajdujących oparcie w Wierze, Nadziei i Miłości, które mogą pokonać wszystkie zagrożenia. W kolejnych pracach następują próby uchwycenia zjawisk z natury swojej niezwykle trudnych do zatrzymania w formie plastycznej, bardzo subtelnych w swojej duchowej tkance i strukturze. Wnętrza sideł z pulsującymi, rozsiewającymi wokół siebie delikatną mgiełkę plamami koloru, utrwalają błyski nagłych zjawisk. Podziwiać można przy tym wyrafinowaną chromatykę, bogactwo odczuć i doznań wyrażonych przez nagle wybuchy koloru, soczystość barwy, jej żarliwość, ale także miejscami subtelność barwnych mgieł. W niektórych pracach gama kolorystyczna rozpięta jest szeroko, w innych następuje ograniczenie do dwóch kolorów czy nawet jednego, nałożonego na kolor tła, zawsze jednak rozwiązania kolorystyczne Sadleya oddziałują z wielką siłą wyrazu⁹².

Inny – podobnie jak *Wizerunki* i *Całuny* rozciągnięty na lata – cykl prac Sadleya to *Treny*, o których artysta mówił w rozmowie ze mną, że cykl ten nawiązuje do trenów biblijnych, a to, co jest w nim obecne, pojawiało się już wcześniej w *Koszulach śmiertelnych*. *Treny* podejmują motyw bólu, żaloby, a charakterystyczne trójkątne rozchylenie w górnej części tych kompozycji ma wskazywać na to, co niewidoczne. Istotna jest tutaj relacja między tym, co zewnętrzne, a tym, co ukryte, wewnętrzne; między strefą tego, co „tutaj”, a tym, co jest „tam”; między zasłoną materii a tym, co jest poza nią, co przebija, prześwituje. Na pierwszym planie w *Trenach* widoczna jest pozornie mięsista, dotykalna, zmysłowa materia, która jednak nie stanowi antynomii wobec świata duchowego, ale nasycona jest już – głównie za sprawą wysublimowanej kolorystyki tych dzieł – jakby odbłaskiem „tamtego” świata. Następuje przenikanie się tych obszarów w procesie metafizycznej transcendencji. Powraca motyw rozchylenia materii w stronę tego, co należy do rzeczywistości duchowej.

Naderwanie obszaru tego, co materialne, daje odczuć to, co ukryte za zasłoną wszelkiej materii. Następuje otwieranie się ku temu, co głębiej. To, co zewnętrzne, poddane jest temu, co wewnętrzne, niedostępne jeszcze w pełni, ale już ujawniające się: otaczające, widoczne

⁹² Jacek Barszcz, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], s. 4–5.

w rozchyleniu między jednym a drugim obszarem. W niektórych pracach dzieje się to poprzez zestawienie mięsistej materii – cielesnej, cielistej powłoki, z delikatną eterycznością otoczenia. Powstaje sugestywna wizja otwarcia na głębię i nieskończoność, okryte tajemnicą. Obraz ma oddawać zanurzenie w tym bezmiarze duchowości, a przedstawiona materia rozchyła się ku temu, co wieczne, a nie tylko osadzone w czasie.

Jeszcze w latach 70. XX w. zaczęły pojawiać się w twórczości Sadleya *Całuny* – zapowiedź wielu późniejszych kompozycji podejmujących temat, który stał się jednym z dominujących w twórczości artysty z lat 90. XX w. i pierwszego dziesięciolecia wieku XXI. W katalogu wspólnej wystawy Sadleya i Christy Jeitner w 2009 r. we Frankfurcie reprodukowany jest *Całun* z 1978 r.⁹³, namalowany białą, prześwitującą temperą na czarnym papierze o wymiarach 25 × 35 cm. Kiedy oglądałem z profesorem Sadleyem ten katalog, wyjawiał mi, że zanim położył warstwę malatury, ponakłował arkusz papieru. Powiedział o tej pracy, że „jest taka iluzyjna” i że namalował ją tylko jednym kolorem, „bo minimum może dać maksimum”. Artysta podarował tę pracę Chrście Jeitner.

Podobnie jak z większością innych tematów, również i motyw całunu Sadley realizował w różnych technikach: w pracach malarskich łączonych z tkaninami naklejanymi na płótnie, tekturze lub grubym kartonie, w mniejszych pracach na papierze, a także w monumentalnych formach malowanych przez siebie skór i jedwabiu.

O własnym stosunku do materii, którą artysta przekształca w dzieło sztuki, mówił w rozmowie z Wiesławą Wierzchowską w 1992 r.:

Wiesława Wierzchowska: Obserwuję Pan rozwój tkaniny zarówno z pozycji twórcy, uczestnika najważniejszych wystaw światowych, jak i pedagoga, kształtującego młode pokolenie. Jakie tendencje dominują obecnie w tkaninie?

Wojciech Sadley: To, co mnie interesuje jest poza tendencjami – to są pewne właściwości związane z tajemnicą, która jest w każdym dziele sztuki. W tkaninie ta tajemnica wynika bardziej z materii, promieniuje poprzez materię, poprzez metafizykę materii.

W.W.: Wybór tworzywa jest zatem ważny?

W.S.: Nie przywiązuję wagi do żadnej materii, ona jest dla mnie materią śmiertelną. Mogę podejmować moje realizacje w każdej materii, ponieważ jest ona w drugim planie destruktem. To jakaś linia życia, która zostaje zachwiana wszystkim, co powoduje zniszczenie i przeistoczenie tej materii. Takiego przeistoczenia dokonuję ze skórą, gdy ją preparuję, maluję, przekształcam. Podobnie przeistoczona jest nitka przetworzona z żywej rośliny i potem użyta w tkaninie. Tkanina tworzy pewien ruszt konstrukcyjny, strukturę, która nie jest widoczna w innych koncepcjach medialnych. W tkaninie musi być jasna konstrukcja, ponieważ przedmiot jest zawieszony, nie postawiony, są naciągi, fragmenty struktury odkształcają się. Ta fizjologia, a niekiedy także patologia materii, jest dla mnie do wykorzystania.

W.W.: Nie do końca rozumiem sprawę destrukcji. Uważa Pan, że aby materię przeistoczyć w akcie tworzenia, trzeba ją najpierw poddać destrukcji bądź użyć już zdestruowaną?

W.S.: Zdestruowaną tak dalece, żeby z tego swobodnie stworzyć nową jakość. Szczególnie skóra rozpoznawalna jako materia ubioru wcześniej jest materią żywą. Dlatego korzystanie z materii skóry jest dla mnie jak gdyby jej uświęcaniem. W malarstwie nie zachodzi taki proces, gdyż nie ma tego autentycznego, fizycznego rozpadu konstrukcji, może natomiast zaistnieć w niektórych rodzajach rzeźby, tam, gdzie jest przekształcona struktura materii.

W.W.: Jak powstają Pana własne kompozycje?

W.S.: Muszę bardzo dużo pracować, nie ma dnia, żebym nie pracował, zawsze mam przy sobie szkicownik – potem trzeba długo, długo posiedzieć, aby z pewnych warstw świadomości wyjawić znak uniwersalny, to znaczy pojemny, ale nie tak pojemny, że nic z tego nikt nie rozumie. Są przecież takie znaki na ziemi i niebie, można je zrozumieć. Staram się stworzyć własną koncepcję znaku, którym mógłbym operować, posługiwać się, oznaczać.

W.W.: Od czego zależy, że raz sięga Pan po skórę, innym razem maluje na jedwabiu, robi różne inne rzeczy?

W.S.: U mnie proces poszukiwań jest bardzo długi, długo nie wiem, jak ostatecznie mógłbym te swoje myśli wyrazić – w jakimś momencie następuje zjednoczenie wyobraźni i rzeczywistości. Znajduję się wtedy w dużym napięciu, w takim jakby nasłuchu – i nagle „wiem”, że ta koncepcja winna być zrealizowana w malarstwie, ta w tkaninie, tamta jeszcze inaczej, ponieważ sformułowania artystyczne są porządkowane środkami wyrazu.

W.W.: Mówił Pan o „nasłuchu” – czy to to samo co natchnienie?

W.S.: Natchnienie w języku współczesnym nazywa się uspokojeniem...

W.W.: ...uspokojeniem?! Mnie to słowo kojarzy się raczej z napięciem.

W.S.: Człowiek jest w napięciu tylko w chwili, kiedy następuje ten błysk rozpoznania. A uspokojenie jest dziękczynieniem za to, że już wiem, już mogę realizować.

W.W.: Czy ta iluminacja wynika z pracy?

W.S.: Bardziej z kontemplacji. Od pracy trzeba w pewnym momencie odejść, żeby się skupić. Zarówno bez pracy, jak i bez tego prawdziwego skupienia nie można podejmować tworzenia czegokolwiek na nowo.

W.W.: Czy tradycja jest dla Pana punktem odniesienia?

W.S.: Ten problem można by określić następująco: cóż mi z przeszłości, jeżeli nie wiem, jaka będzie przyszłość? Przeszłość to bagaż, mający się zmieścić w drzwi, przez które muszę przejść. I muszę się zastanowić, na ile ten bagaż jest mi potrzebny, dokonać selekcji: wiem, że pewne rzeczy są ważniejsze, inne mniej. Przyszłość wydaje mi się spokojna, natomiast przeszłość jest pełna różnych ludzi, różnych rzeczy, różnych sytuacji, różnych wypadków, różnych chwil. Poruszanie się po tych strefach jest dla mnie równocześnie powrotem do młodości. Przyszłość jest taka, jaką uformowała przeszłość. Nawet nie zabierając żadnego bagażu, jestem cały z przeszłości. Zdaję sobie z tego sprawę, o nic więc nie muszę się martwić.

W.W.: A wystawianie jest Panu potrzebne?

W.S.: Nie jest mi potrzebne. Ale ważne jest dla mnie to, że jest Pani, jest Danusia Wróblewska, jest grono kilku osób, które są przy tym samym stole, przy którym i ja zasiadam, są tymi, z którymi zawsze mogę usiąść do stołu.

W.W.: Do tego stołu zaprasza Pan również młodych...

W.S.: Nie odróżniam wieku. To są moi przyjaciele, mamy wspólną płaszczyznę wartości⁹⁴.

Zagadnienie stosunku do tradycji oraz refleksje nad twórczością Sadleya z perspektywy ponad trzydziestu minionych lat pojawiły się w 1991 r. w recenzji Stanisława K. Stopczyka z wystawy indywidualnej tego artysty w galerii Atena:

Sztuka Sadleya [...] od początku, czyli od trzydziestu lat, często odbywała się bez krosien. Były to np. skóry, nieraz z sierścią, sznury, elementy drewniane etc. Zebrane i uporządkowane w swoiste *objet d'art* o własnej przejmującej poetyce i własnym systemie archetypicznych znaczeń (*Ikar*, *Psalmus*, *Pontifex Maximus*, *Samson*, *Saragossa*, ostatnio cykl *Ornatów*). Liczne z nich to dzieła wielkiej urody, ale wedle ich autora jest to jedynie sprawa przypadku, zdarzenia niezwiązanego z żadną w tym względzie intencją, epizodem na drodze poszukiwania środków odpowiednich dla wyrażenia idei. Nie chcę nikogo szokować ani epatować – mówi Sadley. Po prostu działałam, a moje prace w ciągu lat zmieniają się wraz ze mną, w zgodzie z moimi przeżyciami, doświadczeniami, przyrostem wieku. Poetyka tytułów Sadleyowych dzieł, nawiązująca często do starych kultur i dawnych obrządków, wiąże się jedynie ze źródłem inspiracji, nie jest natomiast nazwaniem tematu. Temat – mówi Sadley – jest czymś, co można zadać w szkole. Człowiek, który ma własną koncepcję życia, po prostu to życie realizuje w sposób, nad jakim panuje najlepiej. Zapytywany o stosunek do tradycji swojej profesji, do tego, co określa się często mianem klasyki, podnosi jej wartość jako pewnego constans, od którego się odchodzi dla sprawdzenia granic możliwości zawartych w tym medium i do którego znowu się powraca. W Sadleyowym rozumieniu twórczości jest coś, co artysta ten zwie apokalipsą: ziarno zniszczenia, rozsypywania, zagłady zawarte w samym procesie budowania. Sztukę tę należałoby traktować jako proces nieustannie otwarty i nie jest winą artysty, że po drodze, niechcący powstają dzieła dla innych, nieświadomych, rzeczy tak piękne swą cielesnością i tak przejmujące tajemnicą swoich znaczeń⁹⁵.

⁹⁴ Rozmowa Wiesławy Wierchowskiej z Wojciechem Sadleyem, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992, s. 25.

⁹⁵ Stanisław K. Stopczyk, „Atena” gości Sadleya, „Art & Business” 1991, nr 5, s. 48.

Renata Rogozińska w tekście o sakralnym wymiarze twórczości Sadleya rozciągnęła pojęcie całunu w jego twórczości także na inne kompozycje poświęcone przemijaniu i śmierci. Pisała tak:

Każdą z nich traktować można jako rodzaj „całunu”, na którym utrwalony został ślad czyjejś egzystencji, jako „...świadek, dokument cierpienia, rozdarcia ciała ludzkiego, już nie obecności człowieka, tylko właśnie samego cierpienia” (J. Nowosielski, fragmenty wypowiedzi w katalogu wystawy *Homofera Wojciecha Sadleya*, Państwowa Galeria Sztuki w Legnicy, kwiecień – maj 1997 r.). Całunami w tym szerokim znaczeniu są więc nie tylko prace noszące tytuł: *Całuny, Veraikony, Chusty* – powstające już od lat 70., ale także *Portrety trumienne, Koszule śmiertelne, Treny, Tatuże, Psalmusy, Charyzmaty* – wykonywane w różnym czasie, kolorze, rozmiarach, a nawet *Apokalipsa złota, czerwona, niebieska* nasycona śladami krwi i ognia. W *Całunach* z lat 70., rysowanych na fizelinie i na papierze, na sfałdowanej gazie, płótnie lub skórze, z płataniny kresek różnobarwnych bądź czarnych, tworzących istny labirynt nie do przebycia, wyłania się ledwie widoczny kształt głowy, całej postaci, krzyża bądź Chrystusa ukrzyżowanego. Raz ślad postaci zdaje się ledwie muśnięty, kiedy indziej jest namotany z nici grubych, postrzępionych, jakby cierniowych. Bywa mgłą, zwiewnym cieniem lub bolesną krwawą raną brutalnie ściągniętą mocną nicią. Niekiedy zastępują go potężne guzy, blizny, okaleczenia ujawniające się bądź w postaci plam barwnych, zazwyczaj czerwonych, lub też węzłów, pęknięć, przetarć, często zszytych, zacerowanych lub przeciwnie: rozchylonych, zionących pustką, ewokujących myśl o braku, spustoszeniu, zniknięciu. O niedawnej jeszcze obecności ciała mówią też zgniecenia, sfalowania, układające się w kształt krzyża, czasami liczne i nieregularne, kiedy indziej usystematyzowane i zrównoważone, poddane układom osiowym. Tak, jakby wpisane były w porządek wszechświata, współtworzyły odwieczny ład, odzwierciedlały wyższą konieczność, tajemniczą, nieubłaganą, ale zarazem nieuniknioną⁹⁶.

O *Całunach* pokazanych na wystawie Wojciecha Sadleya w 1995 r. w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej pięknie pisała Danuta Wróblewska: „Najnowsza seria *Całunów* na blejtramach jest dobitnie surowa. Kolażowane powierzchnie płócien oddychają kolorem, ale nie rozdziera ich żadna ekspresja. Jej śladem zaledwie są delikatne zmarszczki płótna, niezbyt dostrzegalne, jak ślady na wodzie. Widać tutaj wyraźne uspokojenie wyobraźni i ręki – właściwe dojrzałej pracy”⁹⁷. W tekście zamieszczonym w katalogu tej wystawy Wróblewska rozwinęła temat:

Sadley podąża za głosem mitów opowiadających o życiu i losie człowieka, o przeznaczeniu świata. Ale nie tylko. Jak Wielcy Archaiczni wydaje się wierzyć, że sam fakt życia w świecie ma walor religijny, że czas ma początek i koniec, że nie ma rzeczy niewłączonej w pasmo obrzędowe, a zbiorem całości jest kosmos. Zmitologizowanie życia i zmitologizowanie śmierci przenika tę sztukę. Więc niezależnie od jasnej radości, jaka cechuje tę plastykę, druga jej strona dotyka ciemności (*Całuny, Apokalipsa*). Gdzieś w odległym gruncie tego związku-kontrastu rysuje się wspomnienie polskiego baroku: szat liturgicznych i chorągwi, a także ikon i płaszczenic Kościoła wschodniego.

Po ekspansji lat 60. i 70. Sadley skameralizował swoją sztukę (miniatury), teraz rysuje się u niego tendencja tamtej przeciwstawna – upodobanie w wielkim formacie i wielkiej skali rozwiązań. Takie są też i ostatnie prace w skórze, malowanych płótnach, malowanym jedwabiu. Taka jest najnowsza seria obrazów. Zamyka ona ciągnący się od wielu lat temat *Całunów*. Dzisiejsza dziesiątka płócien ma elementarnie prostą kompozycję, osiową i statyczną, która powstaje z układu płócien na płótnie. Warstwy swobodnie ułożonej cienkiej materii scalone są z podłożem. Te łagodnie drapowane reliefy przyjmują gamę czerwieni, błękitów, brązów lub bieli na różnych podkładach. Ustawione w kręgu budują obszar spokoju i skupienia. Jest to wyraźnie sztuka drugiej połowy życia artysty, pokazująca doskonałość techniczną i wielką umiejętność samowyciszenia. Jeśli o pracach Wojciecha Sadleya można mówić na wiele sposobów, to obrazy te przynoszą przede wszystkim pochwałę kontemplacji i stają się do niej zachętą. Warto przyjrzeć się zestawieniu prac młodego artysty z późniejszymi o lat trzydzieści ze świadomością drogi, jaką Sadley przebył między tymi dwoma odcinkami czasu – w sobie samym, w czterech ścianach własnej pracowni i poprzez świat. Jak zaczynał od malowania, malowanie to przemieniał w gobelin, rozpraszał w wymiarach światła i przestrzeni i jak do malowania znów powracał.

⁹⁶ Renata Rogozińska, *Charyzmaty...*, s. 109–116.

⁹⁷ D.W. [Danuta Wróblewska], *Sadley w czwórmasób...*, s. 24.

Pomiędzy jednym a drugim zrewoltował tkaninę artystyczną w Polsce i poza nią, a jego doświadczenia zasilily zwrotnie projektowanie i malarstwo.

Kładł kamienie milowe, znosił bariery, odkrywał nowe harmonie materiałowe. Zmieniał wiele. Nie zmienił Mu się tylko jeden element tej sztuki: treściowy. Ikar z uporem wlatuje w niebo i zawsze z niego spada⁹⁸.

W 2008 r. pisałem:

Także w *Calunach* realizowanych na skórze odczuwalna jest aura, ślad, blask świętości. Dźwigają one w swojej materii uroczystą powagę tajemnicy, dotknięte kolorem w takim stopniu tylko, żeby powiedzieć to, co konieczne, i nie stłumić wielomównością jasności przekazu o tajemnicy Śmierci i Zmartwychwstania. Są to odczucia porównywalne z tymi, które towarzyszą obcowaniu z ikonami: kolor jest w stanie mówić tutaj o sacrum i daje odczucie sacrum w sposób rzadko spotykany w dzisiejszej sztuce⁹⁹.

Stanisław Trzeszczkowski, pisząc o twórczości Sadleya, zwracał uwagę na monumentalizm jego prac i na związek między formą a treściami wyrażanymi przez artystę:

Sadley należy do polskich artystów, którzy wyznaczyli pozycję naszej tkaniny w światowej sztuce. Oglądając Jego ogromny dorobek artystyczny w dziedzinie tkaniny eksperymentalnej i malarstwa, spostrzegam – jako szczególnie wyróżnik – monumentalizm tych dzieł. Stał się on charakterystyczną cechą tej twórczości, niezależną od formatu samego obiektu. Sądzę, że ten zabieg jest świadomą manifestacją Autora, który postanowił poruszać tematy najważniejsze i największe. Tytuły prac i całych cykli potwierdzają to najdobitniej. Sadley mówi zawsze o człowieku, o relacjach między ludźmi i Bogiem, o narodzinach, życiu i śmierci, o wzlotach i upadkach istoty człowieczej.

Operując całą gamą różnorodnych technik i materii, komponuje zdecydowanie i lapidarnie, największe pole pozostawiając barwie. Niecodziennosc zestawień kolorystycznych, intuicyjność umiejscowienia barwy, zdecydowanie, to wszystko składa się na niesamowite misterium tworzenia. Kolor w pracach Sadleya urasta do roli symbolu, odrywa się od swego znaczenia fizycznego, staje się metafizyką, religią¹⁰⁰.

Cytowane wyżej teksty Wróblewskiej i Trzeszczkowskiego znalazły się w katalogu, w którym zamieszczona została także bardzo istotna wypowiedź Sadleya, wielokrotnie później cytowana. W tekście zatytułowanym *Przeistoczenia* artysta określał główne kierunki swoich poszukiwań:

Mój stosunek do rzeczywistości, stosunek do człowieka, do natury i tradycji wynika ze świadomości, że wszystko się przeistacza, ciągle zmienia. To, co robię, służy także tym przemianom, jest przeciwieństwem ich elementem. To ciągle przekształcanie jest naturalne – jak zmiana kolejnych pór roku, przemijanie pokoleń.

Każdy z nas otrzymał w prezencie od swoich przodków pewien „kod przekazów”. Nie zawsze jest on dla nas jasny i zrozumiały, czasem pozostaje pełen zagadek i tajemnic. Myślę, że mądrość nakazuje, aby do końca tych tajemnic nie rozwiązywać, gdyż są one źródłem twórczej energii. Byłoby trudno i chyba nie ma takiej potrzeby, aby tworząc – rozumieć całkowicie swoje impulsy, pomysły i decyzje, choć przecież profesjonalizm nakłada na twórcę odpowiedzialność za ostateczny wynik pracy. Idea dzieła krystalizuje się w procesie ciągłej eliminacji pomysłów, a jej realizacja jest możliwa tylko wówczas, gdy uświadamiamy sobie to, co nas nurtuje, co chcemy wyrazić.

W moich poszukiwaniach plastycznych wychodzę od wzoru i kształtu natury: poprzez analizę struktur biologicznych pragnę dojść do zasady tworzenia własnych kompozycji, do własnych faktów plastycznych. Przy realizacji każdej pracy dokonuję skrupulatnego wyboru środków wyrazu i środków materialnych, aby wybór ten jak najlepiej służył przyjętej koncepcji kompozycji – znaku. Informacja zawarta w nazwie tkaniny nie pozostaje obojętna dla warstwy treściowej, jaką chcę zamknąć w każdej ze swoich prac.

⁹⁸ Danuta Wróblewska, *Sphaera...*, s. 12.

⁹⁹ Jacek Barszcz, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], s. 5.

¹⁰⁰ Stanisław Trzeszczkowski, *O twórczości Wojciecha Sadleya kilka osobistych refleksji*, w: katalog czterech wystaw retrospektywnych „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995, s. 15–16.

Nie przywiązuję wagi do żadnej materii, ona jest dla mnie materią śmiertelną. Mogę podejmować moje realizacje w każdej materii, ponieważ jest ona w drugim planie destruktem. To jakaś linia życia, która zostaje zachwiana wszystkim, co powoduje zniszczenie i przeistoczenie tej materii. Takiego przeistoczenia dokonuję ze skórą, gdy ją preparuję, maluję, przekształcam. Podobnie przeistoczona jest nitka przetworzona z żywej rośliny i potem użyta w tkaninie. Tkanina tworzy pewien ruszt konstrukcyjny, strukturę, która nie jest widoczna w innych koncepcjach medialnych. W tkaninie musi być jasna konstrukcja, ponieważ przedmiot jest zawieszony, nie postawiony, są naciągi, fragmenty struktury odkształcają się. Ta fizjologia, a niekiedy także patologia materii, jest dla mnie do wykorzystania.

Myślę, że naprawę dobre dzieło nie powinno być skończone. Powinno mieć tylko pozory idealnej skończoności technicznej, w rzeczywistości zaś być czymś, co nie kończy się nigdy...¹⁰¹

W tym samym roku pojawiła się jeszcze inna, także bardzo istotna wypowiedź artysty. Została zamieszczona w drugim numerze pisma „Pokaz”, w rubryce „Co Słyszać?”, jako wypowiedź Wojciecha Sadleya (obok innych twórców) o sytuacji tkaniny w tym okresie. Była to odpowiedź na dwa pytania, które redakcja pisma zadała jedenastu znaczącym artystom z kręgu tkaniny. Pytania brzmiały: „Jaka jest dzisiaj sytuacja tkaniny artystycznej (sztuki włókna) i jak ona wpływa na sprawy mojego warsztatu i na moje plany twórcze?”, „Czym jest dzisiaj przedmiot tej sztuki?”. Wojciech Sadley tak odpowiedział wówczas na te pytania:

Tkanina dzisiaj jest taka jak zawsze w sytuacji, kiedy kończy się jedna epoka i jej wartości są poddane na nowo ocenie.

Powstają realizacje „niepewne”, wybiegające nieśmiało w III tysiąclecie, zapowiadające „nowe”, które jest jeszcze „stare”.

Zawsze grupa twórców tworzy syntezę, która jest zaczynem następnych odkryć i początkiem nowego zjawiska.

Tkanina artystyczna nie ma wpływu na mój warsztat i na moje plany twórcze.

Moja wyobraźnia poszukuje optymalnych rozwiązań, koncepcji i pomysłów. Dlatego sięgam po różne materie, między innymi i po włókno.

Przywiązuję wielką wagę do materii, z której mam zrealizować kompozycję. Twierdzę, że jest to ciało dla mojej koncepcji, która ma wyrażać to, co najważniejsze.

Włókno, tak jak inne materie, posiada specjalną (wyjątkową) wartość przekazu i porozumienia – jest artystycznym nośnikiem pełnym znaczeń, jest źródłem emanacji i siły wyrazu.

Tkanina artystyczna to część architektury i na pewien sposób spełnia warunki malarstwa ściennego.

Tkanina jest liczbą i liczeniem. Architektura tkaniny – od węzłów kipu, przez gobelin, dywan wiązany, tkaninę podwójną i, przede wszystkim, rysunki techniczne, które służą do odtworzenia tkaniny z projektu na krosno żakardowe – jest informacją cyfr.

Tkanina artystyczna i architektura są to dwie struktury w budowie i przeznaczeniu podobne do siebie.

*By wznieść dom budujesz ściany,
wstawiasz w nie drzwi i okna,
ale użyteczność domu
jest w pustej przestrzeni
Dlatego korzyść wynika
z wszystkiego, co istnieje,
lecz użyteczność – z tego,
czego nie ma.*

Lao Tsy, fragment wiersza (tłumaczenie M. Fostowicz)¹⁰².

¹⁰¹ Wojciech Sadley, *Przeistoczenia*, w: katalog czterech wystaw retrospektywnych „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995, s. 17. Fragmenty tego tekstu – od słów „Mój stosunek do rzeczywistości” do „co chcemy wyrazić” oraz końcowy akapit, to wypowiedzi artysty, które pojawiły się już wcześniej w rozmowie Sylwii Portasiewicz-Dobrowolskiej w czasopiśmie „Dom i Wnętrze” 1993, nr 4.

¹⁰² Wojciech Sadley, [inc. *Tkanina dzisiaj...*], „Pokaz” 1995, nr 2, s. 22.

Retrospektywne wystawy Sadleya z 1995 r. skłaniały do prób syntezy jego dotychczasowej twórczości. Jedną z nich był tekst Wiesławy Wierzchowskiej, zamieszczony na łamach czasopisma „Art & Business”:

W plakacie i tkaninie artystycznej polscy twórcy znaleźli się w latach sześćdziesiątych w czołówce plastyki światowej i stali się współautorami zasadniczych przemian tych dyscyplin. Jednym zaś z głównych bohaterów tego procesu w dziedzinie tkaniny był Wojciech Sadley.

[...] To on „oderwał tkaninę od ściany” i zawiesił rzeźbiarsko w przestrzeni, on zmienił tradycyjny prostokąt gobelinu w strukturę swobodną, nieregularną, wypłatał ażurowe, delikatne siatki, wyzwolił z płaszczyzny tkaniny luźne, zwisające nitki, używał drewna, metalu, szkła. Tworzył kolaże o wyrafinowanej kolorystyce, odkrył skórę jako materiał o niezwykłych walorach wyrazowych, malował na niej i zszywał ekspresyjne kompozycje, już później na nowo wykorzystał jedwab jako podłoże malarskie o charakterze monumentalnym. Uprawiał także malarstwo sztalugowe, ścienne, mozaikę, rzeźbę. I nieustannie rysował. Szybko też stał się jednym z najbardziej, obok Magdaleny Abakanowicz, znanych artystów polskich, swojego rodzaju klasykiem nowoczesnej tkaniny. Uczestniczył we wszystkich ekspozycjach Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie¹⁰³, jego dzieła pokazywane były na najpoważniejszych wystawach, stworzył drogę poszukiwań wielu młodym twórcom na całym świecie, znalazł także naśladowców. W roku 1968 został pedagogiem w swojej macierzystej uczelni i wprędce okazał się pedagogiem znakomitym, przyciągającym do swojej pracowni utalentowaną młodzież.

Od połowy lat siedemdziesiątych Sadley wystawia coraz rzadziej – ciągle wprawdzie reprezentuje polską tkaninę na pokazach międzynarodowych, jest również obecny w krajowym życiu artystycznym, ale nie jest to już obecność tak ekspansywna jak poprzednio. Wiąże się to, być może, z ogólnym osłabieniem zainteresowania tkaniną i głębokimi przemianami, jakim podlegała sztuka i świadomość artystyczna, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych. Gdziekolwiek jednak pojawiały się na wystawach prace Sadleya, zawsze zwracały uwagę swoim autentyzmem, oryginalnością i kwalitatem. Pokazywał ich jednak niewiele – z wyjątkiem dużej prezentacji malarstwa na jedwabiu w początkach lat dziewięćdziesiątych. Przez wszystkie te lata artysta pracował niezwykle intensywnie, czego dowiódł prawdziwy Sadleyowski festiwal, zorganizowany wiosną w ramach imprez towarzyszących tegorocznemu Międzynarodowemu Triennale Tkaniny w Łodzi i obchodów 45-lecia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Rozpoczął się wielką retrospektywą w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, a następnie odbyły się trzy ekspozycje w Warszawie: „Skóry i żądła” w Galerii Kordegarda, „Ikonosfera” w IWP oraz „Humanosfera” w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej¹⁰⁴.

Właśnie ten ogromny przegląd objawił niejako na nowo twórczość Wojciecha Sadleya, umożliwił spojrzenie na nią z dzisiejszej perspektywy, dostrzeżenie w mnogości poszukiwań i eksperymentów zasadniczej jedności wizji. Świetna ekspozycja wystaw warszawskich, projektu Jana Kosińskiego, podkreśliła głębokie przesłanie, metafizyczny wymiar i intensywność emocjonalnego działania prac Sadleya. Uwidoczniała podstawową zgodność idei i środków jej artykulacji.

Sadley wykorzystywał i wykorzystuje różne materiały, przetwarza je w sposób wyjątkowo niekonwencjonalny, co, mówiąc nawiasem, ułatwia mu perfekcyjna znajomość tradycyjnych technik tkackich i malarskich. [...]

Różnorodne środki wyrazu łączy swoista biologiczność. Umarła materia organiczna służy tutaj jako surowiec do budowania nowych istnień, podobnie jak czyni to życie, wyrastające ze śmierci. Ta głęboko ukryta symbolika nadaje każdej niemal kompozycji Sadleya wymiar egzystencjalny, sprawia, że z pięknych dekoracyjnych przedmiotów stają się dziełami sztuki.

Sposób pracy z tymi różnorakimi materiałami podpowiada mu, wydaje się, natura. Podpatruje plastyczny wyraz tworzonych przez nią struktur i efekty działania w procesie kreacji, aby, na ile jest to możliwe, stosować je w swojej praktyce. Stąd zapewne bierze się owo dojmujące odczucie cielesności, umęczonej albo witalnej, sprawiające, że abstrakcyjne prace Sadleya są tak autentycznie antropomorficzne, ludzkie, naturalne.

Z tej materii dzieła – organicznej i duchowej równocześnie – kształtuje się indywidualna interpretacja wielkich problemów ludzkiej egzystencji zawartych w religii, mitach, znakach kulturowych. Sadley wpisuje swój głos w odwieczną tradycję humanistyczną, przez lata podejmuje te same wątki

¹⁰³ Do 1973 r.

¹⁰⁴ Właśc. „Humanosfera” odbyła się w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, a „Ikonosfera” w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

znaczeniowe, tworząc cykle *Psalatów*, *Całunów*, *Veraikonów*, *Trenów*, *Ikarów*, i czyni to ze świadomością konotacji kulturowych, jakie nazwy te ze sobą niosą, i ze świadomością ich znaczenia dla współczesności. To wzniosła, patetyczna wizja. To wyznania człowieka bardzo wrażliwego na urodę koloru, miękkość bogatych faktur, lśnienie jedwabiu, arabskę spletanego włókna.

Charakter twórczości Sadleya sprawia, że jego prace mogą (i powinny) wisieć w prezbiteriach i nawach kościołów, salach recepcyjnych gmachów publicznych. Mogą także (i powinny) znaleźć się na ścianach mieszkań – i tam, i tu będą na swoim miejscu¹⁰⁵.

Próbie podsumowania dotychczasowej twórczości artysty stanowi także tekst Danuty Wróblewskiej zamieszczony w katalogu indywidualnej wystawy Sadleya „Homosfera”, którą w 1997 r. można było zobaczyć w Legnicy, Koninie i Wałbrzychu. Wróblewska pisała:

Wystawa prezentowana dzisiaj nie porządkuje swojej zawartości w jakiś szczególny, problemowy czy inwentaryzatorski sposób – mimo że obejmuje szmat czasu i wielość zdarzeń. Pokazuje ona po prostu główne punkty oparcia sztuki, która jak krzak płomienisty rozrosła się z ich korzenia i podpory.

Osobowość artystyczna Wojciecha Sadleya i urodzony z niej dorobek są bardzo owocnym fragmentem polskiej plastyki. Prowadzona ona była zawsze ciekawością struktury i materii świata, ale nie tylko. Ważny dla niej był może przede wszystkim trakt duchowy człowieka.

Swoją twórczość Sadley ulokował na skrzyżowaniu różnych zainteresowań i warsztatów artystycznych, również na przecięciu tradycji z dniem dzisiejszym. W rezultacie wyraz tej plastyki ulegał stałemu poszerzaniu i pogłębianiu, a widz konfrontowany z jej scenerią stawał wobec rzeczy i spraw bogatych w niespodzianki, prowadzących do przeżycia pełniejszego, niż to zazwyczaj bywa.

W warsztacie tego artysty malarstwo spotyka się więc ze studiowaniem praw fizyki, prastary przeplot z eksperymentem, rękodzieło z abstrakcyjną ideą piękna, a działania nazwane plastyką jeszcze z czymś innym. Wielość tych części składowych nie burzy spokoju powstałych z nich dzieł, przeciwnie, ich wzajemne delikatne zestrojenie ład rzeczy buduje. Zresztą, zewnętrzność dzieł to jedno, a ich zawartość wewnętrzna to drugie. Wojciech Sadley przywiązany jest przede wszystkim – mimo upodobania w materii – do istoty wypowiedzi plastycznej, do jej otoczki duchowej, do przeżycia kontemplacyjnego. Samą formę rzeczy tworzonych traktuje jako opakowanie spraw wyższych lub jako ich emanację. Ten artysta widzi przemijalność rzeczy i na nią się godzi. Przecież każda technika jest niszczalna, fizycznie lub w starciu ze zmiennością mód i upodobań. Nie ma niczego, co dałoby się zatrzymać na zawsze. Czy jest to Akropol, celtycka iluminacja, czy pieśń madrygału, wszystko traci swoją pierwotną postać, pozostaje (o ile pozostaje) zaledwie echem siebie.

Podobnie jak w przyrodzie istnieje przepoczwazanie i trwa bezustanny ruch zmian, tak i w sztuce jej wewnętrzne prawo dopuszcza ruch formy. Niezmienna pozostaje właśnie tylko istota sprawy przez te formy anonsowanej. Niezmienna dlatego, że sięga ponad mechanikę warsztatową, powyżej kruchości małego bytu, do sfer trudnych do nazwania i najważniejszych.

Różnorodność plastyczna wzięła się zatem u Sadleya z jego dyspozycji i z jego niepodległości jednej wybranej regule. Artysta jest malarzem, to pewne, lecz malarzem rozumiejącym tę kategorię bardzo szeroko. Ale przed malarstwem była u niego muzyka. Jest on również poetą, jeśli pod tym określeniem zechcemy widzieć organizowanie emocji, umiejętność metafory, czucie mitu i operowanie siłą znaku. Jego sztuka ma wymowny język. Gdyby chciało się szukać dla postawy Sadleya paraleli historycznej, to przede wszystkim, jak sądzę, nasunąłby się czas polskiego baroku – w pieśniach, sztukach, ceremoniach, w jędrności plastyki, w grotesce i poczuciu humoru. Ten ważny okres umiał łączyć krańcowości.

Surowce w pracach Sadleya są wprost nie do wyliczenia, bo to i włókna tkackie, i skóry, i papiery, i jedwabie, i cytaty przedmiotów potocznych. Zbiera on, co człowiek ma lub mógłby mieć wokół siebie. Wszystko podnosi, przekształca i uświęca do rangi sztuki. Symbolem wartości wynoszącej, wznoszącej rzecz jest kolor. Wszystkie prace z ręki Sadleya jak gdyby celują w niebo, są – jak Ikar – zatrzymaną w locie aspiracją człowieka. Nie darmo właśnie Ikar był motywem całej serii kompozycji. Inny cykl, królewski, mówił o wielkościach mitycznych, *Pontifex Maximus* przywodził do ołtarzy. Te wielkie tematy rozgrywały się na progu czytelności, kierowane do intuicji odbierającego. Człowiek fizyczny nie zjawiał się w jego dziełach często. W cyklu *Portretów* bywa jedynie sylwetą, śladem. Ale powyżej tej fizyczności, ze szczególnym ludzkim udziałem, są u niego *Psalmy*, *Treny*, *Veraikony*, *Chusty*. Wreszcie *Całuny*, gdzie znak cierpienia jest jednakowo ludzki, jak i boski.

Z biegiem lat sztuka Wojciecha Sadleya upraszcza się i klasycznieje. Jest to zjawisko spotykane u twórców dojrzałych, którym doświadczenie daje mądrość. Słabnie więc dzisiaj koncert dobitnych rozwiązań przestrzennych. Za to spokój, większy spokój spływa spod pędzla na lekko tylko poruszone płótna kolaży. Kolor zmierza ku monochromom, chętnie jasny i wewnętrznie przejrzysty. Wydaje się, że przestrzeń, ta tak dla Sadleya ważna kategoria dzieła, staje się teraz czym innym. Zamiast dosłownej trójwymiarowości metrycznej zjawia się teraz sugestia nieskończonej kosmicznej przestrzeni, z której ręka artysty ujawnia raz te, kiedy indziej tamte fragmenty. Gdy patrzę na takie otwarcia się ostatnich *Całunów*, myślę, że widać przez nie więcej, niż można by się spodziewać, niż podpowiada surowość kompozycji. Myślę też wtedy o nie do końca zrozumianych, pięknych i heretyckich zarazem wizjach Teilharda de Chardin. I w jednych, i w drugich zjawia się podobny, wynoszący w górę poryw. Jest jasność, ale jest i ciemna tajemnica¹⁰⁶.

Największe realizacje Wojciecha Sadleya w latach 90. oraz po 2000 r. to obrazy malowane na jedwabiu. W tekście z 2002 r. Danuta Wróblewska pisała:

Sadley w ciągu czterdziestu lat swojej pracy warsztatowej brał do ręki rozmaite surowce i posługiwał się nimi również na różne sposoby, stosownie do potrzeby. Jednak nie one były ważne, ważna była potrzeba. A potrzeba odnosiła się zawsze do obecności dobra i zła, ciemności i światła, drogi i bezdroży, nieba i otchłani. Zarysowanie tego to zarysowanie symboliczne, nie zawsze do uchwycenia okiem, prędzej czuciem, bez nazywania. Często występowało jak morał bajki, odniesienie do mitu, palec Księgi. Ale również wyrażało się samym zderzeniem kolorów organizujących pracę, jej strukturalną dramaturgią i jej specjalnym, rapsodycznym brzmieniem. Będąc świetnym malarzem, artysta ten miał się różnych sposobów technicznych. To rozrzutne rzemiosło ręki nie zmieniło mu powołania malarza. Był malarzem – moralistą¹⁰⁷.

W katalogu wystawy „Malarstwo na jedwabiu” w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, a następnie także we wspólnym katalogu dwóch wystaw z 1996 r. – w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi i w Textilmuseum Max Berk w Heidelbergu, na luźno umieszczonych wewnątrz obwoluty katalogu kartach z reprodukcjami prac artystów oraz ich wypowiedziami, na karcie z reprodukcją *Całunu* (1995) znalazła się następująca wypowiedź Wojciecha Sadleya, świadcząca o niezwykle intymnej relacji, jaka istnieje między artystą a materią, którą się posługuje:

Malowanie jedwabiu jest czynnością z pogranicza magii i racjonalności. Malowanie fresku jest na pewien sposób również tym samym w zakresie emocji i samej techniki. Przygotowanie farb, rozpinanie jedwabiu na stołach, wydawanie przez materię dźwięku¹⁰⁸ stanowią razem zjawisko niepowtarzalne, które przypomina mi moją kolekcję motyli i owadów zbieranych w dzieciństwie. Delikatność ich skrzydeł jest bliska materii jedwabiu. Ta wyjątkowość kokonu jest budulcem rzeczy również wyjątkowej; nitka jedwabna tak jak linia prowadzi do filozofii nieskończoności¹⁰⁹.

Powrót Sadleya do malarstwa na jedwabiu nastąpił – jak już wspomniałem – po wielu latach i wówczas nurtujące artystę motywy (m.in. z *Całunów*) przybrały nowe kształty, w nowej materii, zachwycając kolorem i monumentalną formą. Wśród kompozycji artysty z 1991 r. jest niezwykle w swoim napięciu kolorystycznym jedwab *Veraikon*, w którym ślady krwi są błękitne, otoczone czerwienią i oranżem. Obraz namalowany na zwiewnej materii jedwabiu wzmacnia

¹⁰⁶ Danuta Wróblewska, *Zmienność, niezmienność*, w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Homosfera”, Legnica–Konin–Wałbrzych 1997, s. 5–9.

¹⁰⁷ *Eadem*, [inc. *Sadley w ciągu czterdziestu lat...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Całuny i Wizerunki” w galerii Aula, Warszawa 2002, s. 5.

¹⁰⁸ Chodzi o charakterystyczne skrzywienie naprężonego jedwabiu pod wpływem nacisku pędzla na materiał w czasie malowania.

¹⁰⁹ Wojciech Sadley, [inc. *Malowanie jedwabiu...*], w: katalog wystawy „Malarstwo na jedwabiu”, Warszawa 1991–1992, s. 63; katalog dwóch wystaw pod wspólnym tytułem „Drogi jedwabiu, drogi sztuki współczesnej”, Łódź–Heidelberg 1996, s. 22.

tym więcej wrażenie bliskości wobec istniejącej w ikonograficznej tradycji Chusty św. Weroniki, a oddziaływanie mocnym kolorystycznym akordem i charakter śladów pozostawionych przez artystę na jedwabiu przynoszą głębokie, przenikające odczucie treści sakralnej, mimo pozornie abstrakcyjnego charakteru kompozycji i braku bezpośrednich, jednoznacznych nawiązań do twarzy Chrystusa. Artysta unika płytkiej dosłowności czy ilustracyjności w ujęciu tradycyjnego ikonograficznego tematu. W kontekście tego dzieła należy pamiętać o wypowiedzi Sadleya, która padła w rozmowie z Renatą Rogozińską. W artykule o twórczości tego artysty Rogozińska pisała:

Największa rola w sugestii transformacji materii artystycznej przypada jednak barwie i światłu. W pracach odwołujących się do pasji Chrystusa dominuje, co naturalne, czerwień i kolor niebieski. Ich skomplikowane relacje, raz obfitujące w napięcia i kontrasty, kiedy indziej ujawniające się przez wzajemne przenikanie się, przez nacechowaną mistycznie transformację czerwieni w niebieski, tworzą wielkie bogactwo znaczeń i nastrojów. Czasami są one klarowne w przesłaniach symbolicznych, kiedy indziej migotliwe, ulotne, trudne lub wręcz niemożliwe do eksplikacji. Zdarza się, że krew malowana bywa barwnikiem niebieskim, ewokującym zarówno stan śmierci, jak i zmartwychwstanie, a ognista czerwień wyraża naturę duchową prezentowanej sytuacji. Artysta wyznaje: „Mnie zawsze fascynowała krew, może ze względu na przeżycia z dzieciństwa. W tej krwi leżałem w czasie wojny. Jest to kolor mistyczny, co wyraża się zwłaszcza w jego związku z błękitem. Przeistoczenie czerwieni w błękit stanowiło dla mnie zawsze źródło najgłębszych przeżyć. Moja fascynacja pojęciem całunu, chusty Weroniki, treściami ukrzyżowania wywodzi się i łączy z tą przemianą. [...] Ja przedstawiam śmierć po to, aby ją przekroczyć, by pokazać, że jest jeszcze jakieś «dalej»” (wypowiedź w rozmowie z autorką tekstu z dnia 30 marca 1996 r.)¹¹⁰.

Nawiązała do tego Bernadeta Nowotna w rozmowie z Sadleyem:

B.N.: Największa rola w sugestii transformacji materii przypada głównie barwie. To w kolorze, w przeistoczeniu czerwieni w błękit, odnalazł Pan źródło swoich najgłębszych przeżyć – jak mówi Pan w jednym z wywiadów.

Czy w tym przeżyciu można odnaleźć fakt zaistnienia w Pańskiej twórczości całej rzeszy tematów granicznych, mówiących, że jest jeszcze jakieś „dalej”?

W.S.: Prawdopodobnie tak. Symbolika barw, znaczeń, skojarzeń jest tak wielka, że można ją rozstrzygać na wielu płaszczyznach. Inna jest symbolika religijna czy symbolika informacji wizualnej na ulicy, inna także jest symbolika w codziennym życiu i np. symbolika kwiatów. To odbywa się na wielu płaszczyznach. Ten symbolizm, zestawialność, przenikanie i odczytywanie daje o sobie znać poprzez podświadomość.

B.N.: W Pana wypowiedzi zacięła mnie szczególnie myśl o przeistoczeniu czerwieni w błękit. Jaka jest symbolika tego przeistoczenia?

W.S.: W sakralizacji Krwi Chrystusa odbywa się przemiana krwi w błękit, który jest Jej świętym kolorem.

B.N.: W związku z tym, co Pan powiedział, nasuwa mi się skojarzenie z obrazem Miłosierdzia Bożego namalowanego pod wpływem siostry Faustyny Kowalskiej przez Kazimierowskiego. Tam z przebitego boku wypływają krew i woda, a więc pojawia się czerwień i biel.

W.S.: Tak, istnieje takie przedstawienie, ale na temat tego, o czym wcześniej wspominałem, nie ma przedstawień, nie ma odpowiedniej ikonografii, która ukazywałaby treść¹¹¹.

Niezwykle intensywne odczucie treści sakralnej, pozbawione płytkiej dosłowności czy ilustracyjności, dotyczy nie tylko wspomnianej kompozycji *Veraikon*, ale także wielu innych obrazów malowanych przez Sadleya na jedwabiu. W większości z tych prac treści sakralne wyrażone są przede wszystkim poprzez kolor, którego oddziaływanie jest tutaj niezwykle intensywne, czemu sprzyja zarówno mistrzostwo Sadleya w posługiwaniu się barwą, jak i materia jedwabiu, przyjmująca kolor w sposób wyjątkowy, podlegający subtelny modulacjom w świetle. Renata Rogozińska pisała:

¹¹⁰ Renata Rogozińska, *Charyzmaty...*, s. 109–116.

¹¹¹ Bernadeta Nowotna, *op. cit.*, s. 28.

Operując całą gamą różnorodnych technik i materii, szczególne znaczenie przypisuje Sadley barwie, której symboliczno-estetyczne działanie potęgowane jest przez bogactwo faktury, przez lśnienie jedwabiu i grę światła i cienia na silnie sfałowanej tkaninie. Raz posługuje się tonacją jednolitą, w obrębie której działają wysublimowane zestroje tonów i walorów barwnych, kiedy indziej stosuje zestawienia kontrastowe intensywnie nasyconych plam koloru – położonego płasko, niemal bez modulacji.

Formalna odkrywczność i wielostronność zainteresowań wiążą się ze świadomością symbolicznego charakteru pierwotnej tkaniny i głęboko sakralnego sensu pracy twórczej. To wypełnione niegdyś znaczeniami medium staje się dla warszawskiego artysty szczególnie przydatne do wyrażania wartości wyższych, do wskazywania na prawdy o rodowodzie transcendentnym.

Przywiązanie do materii artystycznej oraz skłonność do nasycania każdego dzieła treściami o charakterze egzystencjalnym i symbolicznym są ściśle współzależne. Prym wiedzie jednak myśl dyskursywna i doznania wewnętrzne, dla których poszukuje artysta najbardziej adekwatnych materiałów i sposobów artykulacji plastycznej. Jest twórcą skupionym, zamkniętym, nierzadko hermetycznym, przeznaczającym całe tygodnie na lekturę, medytację, na notowanie i rozpamiętywanie pomysłów, które dojrzewać muszą długo w nim samym, zanim przybiorą postać zmysłową. Nic więc dziwnego, że dzieło Sadleya budzi uznanie nie tylko nowatorską formą, ale także głębią znaczeń, wyrażonych w sposób poetycki przez symbol, znak, asocjacje. Sprzyja ono kontemplacji, wznoszącej się ponad rozumowanie i rozważanie tematyczne¹¹².

O tryptyku malowideł na jedwabiu *Apokalipsa niebieska, Apokalipsa czerwona i Apokalipsa złota* (1995), a także o jedwabiach z cyklu *Gorejący krzew* (1997) Rogozińska pisała:

Według interpretacji teologicznych, krzyż jest „Gorejącym Krzewem” Nowego Przymierza. Słupy ogniste oraz krzak płonący to obrazy prawdziwego ognia Bożego, który bucha z drzewa krzyżowego, aby oczyścić z grzechów całą ludzkość. Nie ma krzyża bez ognia ani ognia bez krzyża (W. Łyko OMI, *Ognisty krzyż*, w: *Księga krzyża. Antologia pasyjna*, oprac. B. Arsoba, Kraków 1998, s. 152). Ten płomień budzi grozę, sieje zniszczenie, ale posiada też działanie przemieniające. Do takiego rozumienia krzyża nawiązuje namalowana na jedwabiu triada przedstawię: *Apokalipsa czerwona, Apokalipsa złota*, a zwłaszcza *Apokalipsa niebieska* (1995), gdzie w miejsce „jeziora gorejącego ogniem i siarką” (Ap 21,8) pojawia się wizja Golgoty płonącej krwawym blaskiem. Ponad nią widnieją rozognione strzepy trzech ukrzyżowanych postaci na tle błękitno-fioletowego nieba. W tryptyku *Gorejący krzew*, wykonanym w tym samym materiale dwa lata później, przeobrażająca moc Bożego ognia manifestuje się w sposób nie mniej wyrazisty i okazały. W pierwszej części, ukazującej ognistą teofanię, pojawia się na wpół abstrakcyjne wyobrażenie płonącego krzewu, który dzięki podobieństwu do czerwono-złocistego całunu staje się zapowiedzią zwycięskiego męczeństwa. W przedstawieniu usytuowanym centralnie na całunie, tym razem ciemnobrazowym ze światłami czerwieni i błękitów, widnieje ciało Chrystusa spoczywające w pozie ukrzyżowania w otoczeniu wizerunków słońca i księżyca w zaćmieniu. W ostatniej części tej monumentalnej kompozycji forma całunu ulega kolejnej metamorfozie. Rozdarty (efekt iluzji malarskiej), z rozległymi prześwitami płomiennej czerwieni, zawiera wyobrażenie wniebowstąpienia. Zbawiciel zesłany na ziemię, doświadczony ogniem męki krzyżowej, dla zbawienia świata zmierza ku swemu przemienieniu¹¹³.

Joanna Inglot zaś tak pisała w 1999 r. o jedwabiach Sadleya:

Klimat jedwabów Sadleya często waha się pomiędzy krańcowymi odczuciami kontemplacji i apokaliptycznej wizji. Jego posępne, elegijne *Psalmy* i *Całuny* tworzą atmosferę spokoju i medytacji, zwracając się w stronę ludzkiego wnętrza i skłaniając nas do zadumy nad mistycznym znaczeniem Pasji, Ukrzyżowania czy też Całunu Turyńskiego. Wiele z tych kompozycji podąża głęboko w kierunku nieskończoności, konfrontacji światła z ciemnością, życia ze śmiercią, obecności z pustką, nadziei z wiecznym potępieniem, zwycięstwa z klęską. Część tych prac związana jest bezpośrednio z tematyką Apokalipsy, obrazując Jeźdźców Apokalipsy, gromy i błyskawice, przepych niebios i bogactwo świata lub też kosmiczną katastrofę, która wywołuje lęk, ale także obiecuje zbawienie i odnowę życia.

¹¹² Renata Rogozińska, *Charyzmaty...*, s. 109–116.

¹¹³ *Ibidem*.

Sadley przekazuje nam ten egzystencjalny i duchowy dramat również poprzez kolor: intensywne żółcie, purpury, czerwienie i błękity. Kolor jest chyba najmocniejszym środkiem wyrazu w tych malowidłach. Sadley wykorzystuje potencjał koloru na wielu płaszczyznach. Z jednej strony artysta używa kolorów w sposób symboliczny; ponure barwy swoją mocą przywołują poczucie smutku i tragizmu, rozlane plamy żółci i pomarańczu emanują energią życia, przepychem i radością. Czerwień pojawia się jako symbol Umęczenia i Zmartwychwstania, niebiańskie błękity i świetlane, słoneczne żółcie stają się łącznikiem pomiędzy niebiosami a sferą ziemską. Z drugiej strony jednak kolor w pracach Sadleya nie jest tylko religijnym symbolem, ale jest sam w sobie główną treścią jego malarstwa. Kolor jest również narzędziem, które wywołuje całą gamę stanów psychologicznych, kreuje nastrój lub też objawia się jako manifestacja czystej energii twórczej.

Moc koloru u Sadleya pozostaje w bezpośrednim dialogu z monumentalną skalą jego prac. Te dwa elementy kreują razem efekt totalnego odbioru – *gestalt* – angażując kompletnie zmysły widza, aby przekazać zamierzone treści. Wielka skala tych dzieł wzmacnia w widzach świadomość przedmiotu i ich własny stosunek do przedstawionego tematu. Te właściwości wzmagają również poczucie intymności kontaktu z dziełem, eliminując przestrzeń i tym samym dystans między obrazem i publicznością. Rozciągając się w przestrzeni i wypełniając kompletnie pole widzenia, malowidła te stają się miejscem do kontemplacji i duchowych doznań.

Zarazem dominujące i bezpretensjonalne, wyszukane, lecz proste, tajemnicze i znajome, malowane jedwabie Sadleya wyrażają tajemnicę stworzenia, świętości, śmierci i zmartwychwstania. Ale zawsze mają one zdolność poddania się nowym, metaforycznym interpretacjom, stają się zarazem częścią egzystencjalnego procesu przemian, podkreślając ich ukryte niuanse¹¹⁴.

Zawsze obecne w twórczości Sadleya bezbłędne wyczuwanie właściwości materii, którą się posługuje, także w przypadku malarstwa na jedwabiu przyniosło nową, inspirującą jakość artystyczną. W tekście do katalogu wystawy artysty w Kielcach w 2008 r.¹¹⁵ pisałem o tym tak:

Mądra współpraca artysty z materia – przejawiająca się m.in. w umiejętności wykorzystania tego, w jaki sposób wybrana materia przyjmuje światło – widoczna jest także w malowanych na jedwabiu *Całunach*. Mistrzowskie u Sadleya odczuwanie koloru znajduje tutaj materię posłuszną wydobywaniu dźwięczności o wyjątkowym brzmieniu. Na powierzchni jedwabiu, gdzie światło ślizga się w niepowtarzalny sposób – blask i szlachetność chromatycznych orkiestracji, całe kolorystyczne mistrzostwo Sadleya znajduje mocny, pełny wyraz i może stanowić wzór dla wielu współczesnych malarzy w tym, co można naprawdę zrobić z kolorem w malarstwie, ponieważ koncerty malarskie Sadleya na jedwabiach brzmią w sposób, który nie może nie wywoływać podziwu u osób wrażliwych na działanie barwy. Mocne, intensywne brzmienie kontrastów, bogactwo tonów pośrednich, świetlistość uzyskanych barw, w innych płomienie koloru jak języki ognia, składają się w całości na wizjonerski, zjawiskowy, sakralny charakter tych kompozycji i wywołują głębokie wrażenie obcowania z tajemnicą *sacrum*.

O „dialogu materii *Całunów* ze światłem” pisała Renata Rogozińska:

Zarówno mroczne zarysy postaci, jak i rany, widniejące na powierzchni tkaniny, często rzedną ku krawędziom, stapiając się stopniowo z błękitniejącym lub rozłożonym tłem. Sama tkanina, niekiedy bardzo jasna i przejrzysta, jednobarwna lub naznaczona śladami błękitów i czerwieni zdaje się siedliskiem światła. Bywa, że światło przychodzi z zewnątrz i kładzie się na jej powierzchni smugą blasku lub iskrzy wśród rozwichrzonych, różnobarwnych plam o rozległej skali tonów. Częściej rozświetla całość od wewnątrz, przenika poszczególne formy i motywy, sięga głębi. [...] Z dialogu materii *Całunów* ze światłem, realizowanego przez twórcę już nie tylko na dziesiątki, ale na setki sposobów, rodzą się prace o zróżnicowanych treściach i tonacji ekspresyjnej, wywołujące najróżniejsze doznania od silnie dramatycznych po najbardziej wzniosłe, wniebowzięte¹¹⁶.

¹¹⁴ Joanna Ingot, *Wizje malarskie Wojciecha Sadleya*, w: katalog wystaw indywidualnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – kompozycje”, Gorzów Wielkopolski–Bydgoszcz–Kołobrzeg 1999–2000, s. 1–2.

¹¹⁵ Jacek Barszcz, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], s. 5.

¹¹⁶ Renata Rogozińska, *Charyzmaty...*, s. 109–116.

W 2002 r. we wstępie do katalogu wystawy Sadleya w galerii Krypta u Pijarów w Krakowie Danuta Wróblewska spróbowała dokonać syntezy okresu twórczości Sadleya, związanego z malarstwem na jedwabiu:

To, czym w ostatnich latach zajmuje się w swoim warsztacie malarskim Wojciech Sadley, stało się na pewien sposób odwrotnością jego działań poprzednich. Dawniej węzłem sieci, mięsistym skórą, gęstym przywieszkom korpusu tkaniny towarzyszyły lekkie wyobrażeniowo treści: pamięć ikarowego lotu, motyw baśni, fraza muzyczna. Kompozycje te ubrane w ciężkie i różnokształtne ciała kryły w sobie, jak delikatne echo, uspokajającą zawartość. Natomiast prace Sadleya datowane znacznie później, więc nam najbliższe, rozgrywają się jak gdyby w odwróconej ekspresji. Powłoki cienkich jedwabi połykliwe lub jak welon wpeł przetrzyste, rozpięte w powietrzu i żywe w powiewie przejmują na siebie ciężar tematyki ostatecznej, przypominają płótna śmierci. Chociaż całuny te można zobaczyć inaczej, inaczej w perspektywie ocalenia i zmartwychwstania, są one jednak przede wszystkim, w pierwszym odbiorze, świadkami męki.

Jedwabie Sadleyowe są gęste od zapisu malarskiego, od orkiestracji koloru, ale może głównie od emocji, którymi wypełnia je autor. Mimo całego dramatu ciała, o czym mówią, jest w nich piękno wysublimowane, wywyższone, a więc prowadzące do akceptacji tego dramatu. Niekoniecznie zresztą chodzi autorowi, jak sądzę, o fakt nowotestamentowy sprzed dwóch tysięcy lat, choć jest to kierunek, tło myślowe tych obrazów. Ostateczność odejścia, nieuchronność doświadczeń bolesnych, pięć ran i krwawa korona mijają mało kogo. Są nam przypisane jako próba czy główny składnik losu. Więc każdy w swoim bagażu życiowym powinien przewidzieć własny całun. I nie upatrywać w nim tylko przyszłej czerni i czerwieni, ale i błękit transformacji, zieleń witalności, biel uniesienia i żółcień świętości. Malowanie na wielkich płachtach rozpiętego jedwabiu wymaga tęgiego znanstwa. Jest to sposób połączony z ryzykiem. Raz położonej kompozycji nie da się zetrzeć, zmienić czy poprawić. Powstaje z ruchu pędzla *alla prima* i taka już pozostaje. Decyzję obrazu trzeba mieć w sobie jasną i niechwiejną. Im większy rozmiar prac, im ważniejsze jest posłanie, jakie ma nieść forma, tym trudniej. Jedwab zbyt łatwo kojarzy się z konfekcją i potocznym luksusem, by z nim nie walczyć, zmuszając do wyższej służby sztuce. Wojciech Sadley jest w tej walce od wielu lat zwycięzcą. Jego malarstwo na tym podłożu to nie tylko pełna świadomość i dojrzałość zawodowa, to przede wszystkim triumf ducha¹¹⁷.

Obok wielkoformatowych realizacji na jedwabiu nadal powstawały prace w mniejszych formatach: *Całuny*, *Wizerunki* na tekturach, papierze, płytach spilśniionych. I – jak zawsze u Sadleya – wiele rysunków, stanowiących często przygotowanie do większych kompozycji, ale jednocześnie pozostających samodzielными dziełami. Po roku 2000 prace takie pojawiały się na wystawach. Rysunkom Sadleya poświęciłem tekst, zamieszczony w 2002 r. w katalogu indywidualnej wystawy artysty w Galerii Prezydenta m.st. Warszawy w Warszawie. Pisałem tak:

Pozbawiony świadomej stylizacji, szybko powstający rysunek może niekiedy ujawniać te cechy osobowości artysty, które w pracach malarskich często ukryte są w pierwszym zarysie obrazu, składając się na jego wewnętrzną, niewidoczną konstrukcję. Kiedy rysunek zachowuje tę bezpośredniość przekazu, jego powstawanie staje się wówczas procesem tak naturalnym, niepowtarzalnym i prawdziwym jak pismo człowieka. Rysunki Profesora Wojciecha Sadleya posiadają tę bezpośredniość przekazu w stopniu tak nieskażonym, że mogą niekiedy zrażać surowością swojej prawdy – zwłaszcza tych odbiorców sztuki Sadleya, którzy przyzwyczajeni są do intensywności oddziaływania koloru w jego pracach.

W rysunkach Wojciecha Sadleya konstrukcja przekazu zostaje boleśnie obnażona, prawdziwa jak bezpośredni zapis elektrokardiogramu, notującego z bezlitosną obiektywnością prawdę o tym, co dzieje się we wnętrzu człowieka.

Rysuje się w ten sposób wykres, z którym trudno dyskutować, bo jest rzeczywistym zapisem chwili, zapisem kondycji człowieka, który tworząc te rysunki, pozostawia prawdę o sobie, cenną jak intymny brulion zapisany słowami, gdzie zostaje wydrapana pamięć o tym, co człowiek przeżywał, co chciał przekazać, i gdzie kleksy są tak samo ważne i cenne jak równo zapisane litery. Następuje utrwalenie chwili, rysunki powstają jak zapis pulsu, temperatury, emocji, przeżyć intymnych, dziejących się w chwili

¹¹⁷ Danuta Wróblewska, *W całunach*, w: katalog wystawy Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wizerunki” w galerii Krypta u Pijarów, Kraków 2002, s. 3.

obecnej, ale zarazem wykraczających poza tę doczesność, dotykających obszarów głębiej położonych, wymykających się zmysłowemu tylko postrzeganiu.

Powstaje unikatowy dokument, wiele mówiący o osobistej, odrębnej wizji artysty, o nim jako o człowieku i odniesieniach, jakie kierują jego życiem. Od nas zależy, na ile chcemy i zdołamy w tę wizję wniknąć, szukając prawdy także o własnym życiu – czy obrzucimy te prace szybkim, nieuwważnym spojrzeniem, nie znajdując (pozornie bezpiecznego) zatrzymania na kolorystycznym bogactwie malarzkich prac Sadleya, czy będziemy próbować odnaleźć w nich prawdę. O człowieku czasami więcej prawdy mówią pokreślone, pełne kleksów brudnopisy niż uładzona kaligrafia.

W odniesieniu do późnej twórczości Wojciecha Sadleya w tekstach różnych autorów powracają wcześniejsze trudności z właściwym odczytaniem dzieł artysty. We wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Sadleya w Muzeum Lubelskim w 2010 r. Dorota Kubacka pisała:

Tytuły jego prac zawierają informacje, które nie są obojętne dla warstwy treściowej, trudnej do odczytania, ponieważ ukazanej w sposób abstrakcyjny, implikujący metaforyczność. Stąd właśnie możliwość wielorakiej interpretacji prezentowanych dzieł, które poza szczególną wrażliwością wymagają od odbiorcy wyjątkowego przygotowania. Można zatem odczytać te dzieła jako obrazy religijne, jako ikony bądź też całkowitą abstrakcję. Odejście od realizmu, od wszelkiej dosłowności umożliwia ukazanie wtajemniczenia, świętości, sacrum. Owo ukazanie dokonuje się w sposób niezwykle dyskretny, refleksyjny i jednocześnie oczywisty. Zatem tematyka tych dzieł dotyka problemu Boga, który w istocie nie jest materialny, wyobrazalny i, chciałoby się dodać, przedstawialny. A jednak jest. Stanowi centrum niezwykłej malarzkiej wizji. Wyłania się z głównych środków wyrazu: barw i linii powiązanych ze sobą w sposób niekonwencjonalny. W dziełach Wojciecha Sadleya kolor pełni istotną rolę. Z jednej strony potraktowany jest jako religijny symbol, z drugiej zestawienia błękitu z czerwienią i żółcią można odczytać jako wyraz silnych ludzkich emocji, doświadczanych zarówno przez twórcę, jak i odbiorcę. [...] Dzieła Wojciecha Sadleya nie powstały wyłącznie jako zapis estetyczny, są one próbą zrozumienia przez obraz siebie, świata i Boga¹¹⁸.

W katalogu wystawy „Sol Invictus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej” w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach z 2003 r. ukazał się tekst Danuty Wróblewskiej *Sadley, jedwab i papiery*, zawierający także rozważania nad sakralnym wymiarem sztuki:

Człowiek w gruncie rzeczy nigdy nie uciekł od poczucia sacrum. Nie wydaje się, by i sztuka – sztuka, a nie wytwórczość – mogła być zupełnie z tego poczucia wyzwolona. Owszem, bywała mniej go świadoma, a nawet wobec niego buntownicza, ziemiska i tylko ziemiska, ale z całym tym płaszczem negacji czy tylko pytań, o ile jest twórczością, samym swoim istnieniem świadczy przeciwnie. Sacrum na pewien sposób jest rdzeniem sztuki, jej powodem i przyczyną.

Nie mówimy o zleconych zadaniach, tylko o wolnej manifestacji artystycznej. Wypełnienie obiektami przestrzeni kultowej jest właśnie zleconym zadaniem. Choćby najstaranniej wykonane jest ono zawsze czym innym niż stałe twórcze ujawnianie stanu artystycznej świadomości, swojej wewnętrznej drogi do istoty czy syntezy świata. Artysta, wdzierając się w obszar Tajemnicy, staje się jej częścią. Wojciech Sadley miał w swoim dorobku kilka dużych zamówień kościelnych, takich jak ornaty, malarstwo ścienne, gobeliny. Wszystkie one miały prawdziwie niewieczny żywot, były zdejmowane albo usuwane w inny sposób. Pytanie dlaczego, skłopotaloby niejedną duchową [sic!] osobę.

Jednocześnie z tymi przypadkami Sadley jest artystą, którego wyobraźnia nie przestaje odżywiać się poczuciem sacrum i który w gruncie rzeczy od początku swoją sztukę z tym trudnym do opisu, ale stabilizującym wysiłkiem fundamentem wiązał. Jego obrazowanie w procesie dojrzewania zbliżyło się do ikony człowieka, zespoliło z jego znakami, wniknęło w dramat bytu i przybrało wymiar uniwersalny. Odsuwając same bogactwa warsztatu i jego różnorodność, Sadley ześrodkował uwagę na tym, co dla niego stało się najważniejsze – obszarze wnętrza ludzkiego i jego doświadczeniach wobec nieskończoności. Mitologiczny czy ewangeliczny człowiek jest mu – jak u Dantego Wergili – przewodnikiem po sferach cierpień. To on szedł przez Morze Czerwone, był Ikarem, królem, Psalmistą i wykonawcą

żałobnych trenów, wreszcie Ofiarą, której jedynym świadectwem identyfikacyjnym pozostał całun. Ciemny, zatarty wizerunek – archetyp człowieka jest w gruncie rzeczy projekcją niedoskonałości całego naszego portretu zbiorowego, wyobrażeniem gatunku dotkniętego grzechem pierworodnym. Na chusty współczucia przechwytywany jest ten obraz artystyczny, raz rozjaśniony, raz chromatycznie ściśniony, ale zawsze ten sam, do którego możemy się sami dopisać. W ostatnich latach właśnie te dwa tematy, Całunu i Wizerunku, zdominowały u Sadleya wszystko inne. W tym malarstwie dokonującym się w płachtach jedwabiu i na papierach spełnia się teraz dojrzała synteza myśli i surowa rewizja warsztatu. Piękno formalne zdaje się być teraz tylko kołem ratunkowym, pomocą daną z góry w tej dramatycznej wspinaczce ku niebu. Kiedy przerzucając strony dziejów sztuk pięknych, szukam wśród epok czy kierunków zbliżenia do treści i napięć obrazowania Sadleyowego, zatrzymuje mnie w nich zazwyczaj rozdział wstępny. Jest to czas neolitu, a więc pierwszego formowania bezinteresownego, jeszcze przed świtem naszej historii. Człowiek neolitu manifestacyjnie odprawiał na drugi świat swoich bliskich i zwierchnich. Stawiał im w niewyobrażalnym trudzie słupy megalitów, których gigantyzm był wyrazem tęsknoty do nieba. Przeszły kolejne kultury i cywilizacje, minęło parę tysięcy lat – i oto mam przed sobą, zrodzone w innych okolicznościach, różne w materii, ale w sile podobne do tamtego, wołanie sztuki w stronę nieba. *Sol magnus, sol invictus.*

W innym tekście Danuty Wróblewskiej, napisanym z okazji indywidualnych wystaw Sadleya w Katowicach i w Olsztynie w 2001 r., synteza późnego okresu twórczości artysty poszerzona została o piękną retrospekcję, która w pewnym sensie zamyka cykl wspaniałych, mądrych, wnikliwych opisów, dokonywanych przez autorkę na przestrzeni prawie czterdziestu lat. Wróblewska pisała w zamieszczonym w katalogu tekście:

To nazwisko znaczy wiele w obrazie współczesnej twórczości plastycznej, nie tylko polskiej. Jeszcze niedawno do Sadleya, studiować tkaninę eksperymentalną, przyjeżdżali młodzi ludzie z różnych krajów świata. Czego szukali? Oczywiście szli za renomą miejsca, które odrodziło tkactwo artystyczne, a raczej wyrwało to tkactwo z szeregu rzemiosł, podnosząc je do wysokości sztuki samodzielnej i pełnej wewnętrznej energii. Ale nie tylko. W jego pracowni zaprzyjaźniały się ze sobą najstarsze i najnowsze sposoby wyróżnienia rzeczy w przestrzeni, zbliżały się również ze sobą duch i materia. I to ostatnie może było najważniejsze.

Kiedy czterdzieści lat temu powstawało, z siły tradycji i głosu nowoczesności, zjawisko polskiej tkaniny artystycznej, pomiędzy kilkoma przodującymi w jej zakresie postaciami, jak Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowiczowa czy Jolanta Owidzka, zaznaczyło się bardzo wcześnie, z dużą wyrazistością, nazwisko Wojciecha Sadleya, najmłodszego pomiędzy nimi i wiekiem, i stażem. Sadley na dynamizujący się obszar miękkiego tworzywa wszedł różnorodnie do tej pracy przygotowany, najpierw muzycznie w konserwatorium (co nie pozostało bez wpływu na kompozycję, „barwę” i dźwięczność środków), potem przez architekturę wnętrz i z niej wyłonioną tkaninę, a także przez studiowanie problemów światła i koloru w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, praktykę malarstwa ściennego i ceramiki. Można powiedzieć, że jego potrzeba tworzenia miała bardzo szeroką amplitudę i głęboką symbiozę warsztatów. Organizują ją dzisiaj, podobnie jak organizowały ją u początku drogi, dwie szczególnie silne skłonności – do muzyki i do malarstwa. Była jeszcze i trzecia: słuch poetycki, ale ta, jak sądzę, to dziecko dwóch pierwszych wrażliwości. Na wiele więc sposobów sprawdzona i rozwinięta wyobraźnia przy podjęciu tkactwa lub działań tkactwu pokrewnych dała więc szybko niezwykle rezultaty. To Sadley pierwszy odchodzi od gobelinu w kierunku własnych wiązań, splotów i zaczepów, on wprowadza przestrzeń w korpus miękkiego dzieła, on łączy surowce. W latach 60. bierze nie tylko bardzo widoczny udział w lozańskim Biennale Tkaniny, ale jego prace w pochodzie polskiej tkaniny przez świat wzbudzają zdumienie i zachwyt. Te rodziny międko kształtowanych obiektów, sieci z przywieszkami, elementarnych w prostocie struktur przestrzennych i lotnych jak ważki przejrzystych form o zminimalizowanej przyczepności do podłoża rodziły się lekko i jakby samowolnie, jak rodzic się może wiersz albo piosenka. Blisko im było do natury gałązki lub pajęczyny. A także – w zawartości, którą niosły – do baśni lub mitu. Stąd i baśniowość tytułów tych kompozycji, ich „ikarowość” łatwo prowadząca nas gdzieś indziej lub unosząca do nieba. Pod lekką postacią takich tkanin nie czuło się ich żelaznej zasady, struktury i konsekwencji. A one były i mówiły o tym, że środki zawsze muszą służyć celowi, a cel jest podległy idei wywołującej całe działanie. Sadley, co trzeba bardzo podkreślić, mimo całego swego eksperymentatorstwa i swobody twórczej, był, jest i pozostanie artystą wielkiej wewnętrznej dyscypliny i człowiekiem jednej drogi. Tą drogą jest samopoznanie, poznanie i sacrum.

Jeśli lata 60. w jego pracy przypominają pełną energii i plusku strugę lub potok, w późniejszym czasie ta rzeka poszerza i uspokaja swoje lustro. Mniej w sobie niesie porwanych i nieoczekiwanych dodatków, wyraźniej odbija niebo. Z biegiem lat w sposobach realizacji tkackich, a i w samej tematyce prac, nastąpiło u niego wyciszenie formy i jej wewnętrzne skondensowanie. Nie ma już teraz tylu niespodzianek, gry z przestrzenią i światłem, za to więcej jednorodnych, jakby czyszczących wybrany model lub znak plastyczny. Ostatnie w serii gobeliny z gęstym okryciem spadających nici przypominały zresztą wodospady, w ich dostojnych pionach kompozycyjnych kryło się jednak pożegnanie przeszłego bogactwa formy. W miejsce tej zamykającej swoje życie rodziny tkackiej rozbudowały się w latach 80. i 90. płaskie kolaże łączące z kartonem podłoża zazwyczaj płótno – z jego udziału i z udziału malarskiego koloru brała się surowa wyrazowość tych obrazów. Tak powstawał wielki cykl trenów, chust, a potem już dominujących dzisiaj małych i wielkich całunów. Naniesiony na te nierówne, mięte powierzchnie kolor mówił teraz ściszym głosem, w wybranych gamach ciemnych lub jasnych, z pojedynczym, jak nuta, wybrzmieniem barwy. Całuny, przytrzymywane od góry za krawędź tkaniny, zakrywały przed naszymi oczami coś, co ukryte było pomiędzy nimi a ekranem kartonu i stały się znakiem tajemniczej obecności. Ich materia tworzyła granicę pomiędzy naszą rzeczywistością a rzeczywistością poza nimi. Czego nie daje się wyrazić językiem, wyraża obraz. Podobne przybliżanie się do krańca języka plastycznego, kiedy ten chce jak gdyby przekroczyć prawa materii, odnajdujemy u Sadleya jeszcze w veraikonach.

[...]

Na końcu Sadleyowskich doświadczeń znalazł się jedwab i malarstwo na jedwabiu. I ono również należy do ciągu całunów, choć jest to w tej tematyce nowy rozdział. Skóra przypomina o życiu, płótna całunów i veraikonów – o śmierci. Natomiast wielkie płachty kompozycji rozmalowywanych na jedwabiu na swój sposób mówią o zmartwychwstaniu. Te delikatne, prześwietlone kolorem i podatne na ruch powietrza obrazy z łatwością pokonują okoliczności miejsca im przydanego, są spontanicznym okrzykiem radości na nowo odnalezionej przez malarza i człowieka wiary. O ile rzeczy pierwsze są męskie i heroiczne w swojej prostocie, jedwab przyjmuje malarstwo wyrafinowane, dodając mu lustr i przejrzystość.

Kolaże, skóry, seria ciemnych wewnętrznie głów i sylwet, wreszcie feeria jedwabi. Dzisiejszemu Sadleyowi, który po czterdziestu latach pracy przeszedł już na drugą, sumującą stronę twórczości, to wystarcza, tym bardziej, że tworzą one razem jeden pień i jeden temat. Kto wcześniej rozwinął skrzydła sztuki najszerszej, wie, że przychodzi czas ich zwijania. Tak właśnie jest w twórczości Wojciecha Sadleya. Gdybym była pewna, że określenie to dobrze odda istotę dzisiejszej postawy tego artysty, to odważyłabym się zaliczyć jego dokonania do strefy konfesyjnej. Ale myślę, że takie rozstrzygnięcie byłoby za śmiałe i postawiłoby w jego twórczości nieuprawnioną barierę. Jest to sztuka po prostu poważna i odważna w odkrywaniu powołania i wzbijaniu się ponad okoliczności miejsca i czasu.

Ale artysta oczyszczający siebie, oczyszczający swoją myśl i intencję, a także swój warsztat z doraźności i ducha czasu dołącza do szeregu samotników. Staje się ikonoklastą w tym sensie, że przeciwstawiając się płaskiemu obrazowaniu świata i człowieka, przeciwstawia mu tylko kilka symboli zawierających w sobie wszystko, co najważniejsze. Sadley jest samotnikiem, który patrzy w niebo, który stara się z całą uwagą i skupieniem śledzić granicę światów i który chce odkryć nadzwyczajność, jaką każdy z nas ma w sobie. Tę nadzwyczajność zasypywaną codziennie przez cywilizacyjne śmieci. Sadley wierzy w dobro i zło i ich walkę wewnątrz człowieka. Wierzy, że bez dobra, sztuki, muzyki Mozarta nie można żyć i że są one tarczą przeciw wszystkiemu¹¹⁹.

W katalogu indywidualnej wystawy Sadleya w galerii Aula w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 2002 r. pojawiła się krótka, ale bardzo wyrazista wypowiedź Sadleya, która jest dopełnieniem i potwierdzeniem słów z tekstu Wróblewskiej. Artysta napisał wówczas: „Nie można się urodzić bez ojca i matki. Jest dobro i zło. Kwestia wyboru pomiędzy dobrem a złem jest najważniejsza. Bez dobra żyć nie można”¹²⁰.

Powyższe cytaty mogłyby stanowić zamknięcie niniejszego rozdziału poświęconego analizie twórczości Wojciecha Sadleya. Jako swoisty suplement do tych rozważań wydają się jednak ważne jeszcze dwie wypowiedzi artysty, zawarte w przeprowadzonych z nim rozmowach.

¹¹⁹ Danuta Wróblewska, *Całuny, Twarze, Chusty...*, s. 5–7.

¹²⁰ Wojciech Sadley, [inc. *Nie można się urodzić bez...*], w: katalog indywidualnej wystawy Wojciecha Sadleya „Całuny i Wizerunki” w galerii Aula, Warszawa 2002, s. 5.

W 2010 r., w czasie trwania wystawy Sadleya w Muzeum Lubelskim, rozmowę z artystą przeprowadził Waldemar Sulisz:

[Waldemar Sulisz:] Wciąż pan pracuje z młodzieńczą radością. Jak to się robi?

W[ojciech] S[adley]: Trzeba sobie znaleźć ustronne, spokojne miejsce i pracować.

[...] [Waldemar Sulisz:] Co pan odbija w swoich całunach? To, co przeminęło?

W.S.: Moje myśli, światło, znaki. Jak patrzymy na niebieskie niebo, to tam więcej widzimy niż tylko niebo. Cudowne wakacje, piękne chwile, które zdarzyły się w czasach młodości, radość z dnia.

[Waldemar Sulisz:] Całuny są znakiem przemijania?

W.S.: Wszystko jest znakiem przemijania. Ale to nie jest tak, że teraz maluję przemijanie. To czasem wychodzi przemijanie.

[Waldemar Sulisz:] Jak pan teraz patrzy na swoje życie wstecz, to co w nim jest najważniejsze?

W.S.: Wszystko jest ważne. Ale trzy rzeczy są najważniejsze: wartości rodzinne, etyczne i sztuka. Wszystkie trzy spinają się w jedną całość. Ale można je rozpiąć. I błędem jest je rozpinać. Jeśli ten triumwirat jest, to wtedy jest świetnie. Trzeba się starać, żeby rodzina trwała, wtedy każdy może siebie realizować. I jednocześnie żyć tak, żeby nikogo nie skrzywdzić. To wystarczy. Już więcej nie potrzeba.

[Waldemar Sulisz:] Czujecie pan, że czas płynie coraz szybciej?

W.S.: Wiem jedno: pracuję coraz wolniej. Ze względów zdrowotnych. Ale nie czuję, żeby mi czas mijał coraz szybciej. Jeśli wiem, co mam w życiu zrobić jeszcze, i staram się to wypełnić, to czym mam się przejmować? Muszę przyzwyczaić się do swoich ograniczeń. Bo jestem chory, to, tamto, dziesiąte. Wiek spowalnia. Przez to mniej możemy zrobić. Więc muszę sobie tak zbudować dzień, żeby zrobić, co zaplanowałem. I być z tego zadowolonym. Trzeba przyhamowywać.

[Waldemar Sulisz:] Czy z upływem lat podchodzi pan do życia spokojniej. Mniej się denerwuje? Przejmuje?

W.S.: Nie interesuję się ludźmi, bo wyznaję zasadę, że trzeba się nimi interesować, kiedy trzeba pomóc. I nie ma się co denerwować. Mało tego, ja się cieszę, że niektórych rzeczy w życiu nie zrobiłem.

[Waldemar Sulisz:] Dlaczego?

W.S.: Bo mogłem się skompromitować. Widocznie byłem dobrze kierowany. To chciałem, tamto chciałem, ale nie za bardzo chciałem. Ja nigdy za bardzo nie chcę.

[Waldemar Sulisz:] To jest recepta na życie?

W.S. Nie wiem, czy recepta. Ja tak postępuję. Dla innych to jest nie do przyjęcia. W życiu muszą sobie wywalczyć. Ja nigdy nie walczyłem. Ja tylko robiłem swoje¹²¹.

W 2011 r. w rozmowie z Krystyną Matuszewską Wojciech Sadley mówił m.in.:

W.S.: Minęło tak wiele czasu, ale zawsze przede mną stoi jakieś zadanie do zrealizowania. Zawsze sobie stawiam to zadanie i bardzo się denerwuję, że nie mogę go zrealizować. W końcu realizuję i wtedy pojawia się następne. Dzięki temu nie czuję jakby upływu czasu...

K.M.: Pojawia się wątek nieprzemijalności...

W.S.: Mój przyjaciel Jerzy Nowosielski powiedział mi ciekawą rzecz. Malował obrazy, na których byli przedstawieni i święci, i zwykli ludzie, ale miał też wiele obrazów abstrakcyjnych. Zapytałem kiedyś: „Dlaczego u Ciebie jest taki rozróżnienie? Nawet trudno to zrozumieć”. Odpowiedział: „To jest rozmowa z duchami. Gdy maluję wymiar abstrakcyjny, to ja tam to czuję”. Ładne określenie, bo sztuka jest rzeczywiście rozmową z duchami. Jedną ręką dotykamy tego, co przeszło i pragniemy zatrzymać, ale z drugiej strony jesteśmy bardzo ciekawi, co nas dalej spotka, i prawą ręką sięgamy po tę współczesność. Pogodzenie jednego z drugim jest bardzo trudne. Ale w sztuce możliwe¹²²;

K.M.: Pewien krytyk, opisując Pana poszukiwania artystyczne, stwierdził: „Z chwilą, gdy [artysta] sięgnął po jedwabną materię, jednocześnie wyraził w niej największe treści, których waga kontrastuje z jej lekkością”. Czym jest dla Pana malarstwo na jedwabiu i jakie znaczenie ma sytuacja, w której ze względu na sam charakter materii nie można dokonywać korekt?

W.S.: Nie czuję się mistrzem, ale moi nauczyciele zwracali uwagę, że mistrz powinien mieć opracowaną wizję. Ja też do koncepcji, np. cyklu dziesięciu jedwabii, mam 300 wcześniejszych rysunków.

¹²¹ *Złoty środek*, rozmowa Waldemara Sulisza z Wojciechem Sadleyem, „Dziennik Wschodni” 2010, nr 50 (z 17.03), s. 7.

¹²² *Porządkowanie wyobraźni...*, s. 49.

Działam w czerni i bieli, ale widzę kolor. Potem już bez żadnego projektu podchodzę, maluję i nic nie poprawiam. Mam to w głowie – można mnie w nocy obudzić... Jedwab to jest szczególny materiał, przywiązuje się go do specjalnego stołu i maluje... i czuje Pani, jak ten jedwab zaczyna się ruszać, pęcznieć. Gdy jest cicho, on nawet wydaje szmery, bo to jest materiał biologiczny, to jest życie. Musi być przy tym odpowiednia temperatura zewnętrzna, temperatura farb, odpowiednia ilość farby na pędzlu.

K.M.: Praca, która wymaga dużego skupienia i uwagi...

W.S.: Każda powinna taka być¹²³.

Materialny wymiar tego, co nieuchwytnie

Jarosław Maciej Zawadzki

Czy można pisać o materialnym wymiarze sztuki? Czy wypada? Z jednej strony chodzi o materiał, surowiec, z którego artysta wykonywał swoje dzieła, o drogi jego pozyskiwania, co nie było przecież łatwe w dobie PRL, a z drugiej wprost o wartość rynkową. Ile płacono za jego prace? W archiwum Wojciecha Sadleya jest pewna liczba dokumentów finansowych. Dla historyka to ogromna pokusa, aby prześledzić to, co dzieje się na styku artysta – dzieło sztuki – rynek. Nie będzie to jednak analiza cen czy dochodów, a jedynie zasygnalizowanie bogactwa tematyki w tym zakresie. Opieram się jedynie na wyborze dokumentów głównie z lat 60. i niewielkiej liczbie z lat późniejszych.

W latach 60. i 70. następowała mechanizacja rodzimego rolnictwa. Do maszyn niezbędne były materiały eksploatacyjne, m.in. niezwykle wytrzymały, naturalny sznurek sizalowy, wykonywany z importowanych włókien agawy. Popularnie nazywano go sznurkiem do snopowiązałek. W drugiej połowie lat 60., a zwłaszcza w latach 70. materiał ten okazał się niezwykle inspirujący dla twórców tkaniny. Powstawały prace monumentalne i miniaturowe, wręcz użytkowe, np. wykonane w technice makramy. Często był też wykorzystywany w szkołach czy w ogniskach plastycznych podczas zajęć ręcznych dla dzieci i młodzieży. W latach 80. w sklepach można było nabyć podłużne myjki z sizalu wykonane techniką przypominającą makramę. W epoce PRL, gdy panowała tzw. gospodarka planowa, bywało, że w czasie żniw brakowało sznurka do snopowiązałek. W końcu lat 70. i w następnej dekadzie dziennikarze szeroko informowali o tego typu brakach, które utrudniały sprawne prowadzenie prac żniwnych. Na szczęście nikt nie stawiał wówczas w opozycji dwóch środowisk: rolników i artystów. Choć zdarzało się, że ci ostatni kupowali większe ilości sznurka. W tym miejscu warto przytoczyć fragmenty korespondencji właśnie w sprawie sznurka. W 1969 r. Wojciech Sadley pisał do Zjednoczenia Przemysłu Filcowego i Tkanin Technicznych w Łodzi: „Uprzejmie proszę o umożliwienie zakupu 100 kg sizalu w różnych grubościach (liny, powrozy). Sizal jest materiałem dla mnie niezbędnym w moich realizacjach artystycznych. W 1970 r. mam zaplanowaną indywidualną wystawę, do której obecnie przygotowuję się”. Na odwrocie tego pisma jest pieczętka ZPAP i jednozdaniowe poparcie prośby twórcy podpisane przez dyrektora Okręgu Warszawskiego

ZPAP Julię Klarner. Poniżej widnieje pieczęć Ministerstwa Kultury i Sztuki i dwuzdaniowe poparcie z pieczęcią dyrektora Zespołu do Spraw Plastyki¹.

Oprócz włókien naturalnych czy syntetycznych do tworzenia dzieł wykorzystywano elastyczne siatki przywodzące na myśl rybackie sieci, drut, dzwonki, drewniane kule i wiele innych elementów niekojarzonych dotąd ze sztuką. Na ten temat nieco można wyczytać w piśmie artysty do Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Wytwórnia wiosną 1967 r. chciała podpisać umowę na wykonanie gobelinu do filmu *Polska tkanina współczesna*. Do realizacji nie doszło, ale pozostały dokumenty. „Szanowny Panie – czytamy w jednym z nich – część materiałów w zestawieniu ogólnym zazwyczaj nabywam w detal. sprzedaży (sklepy). Dlatego o tym piszę, ponieważ należy wziąć pod uwagę możliwość otrzymania paragonu zamiast rachunku. Konstrukcje aluminiowe, które są załączone (rurki), należy przewidzieć w zakupach, jeśli wytwórnia nie posiada w magazynie”². Z początku 1968 r. pochodzi korespondencja związana z barwieniem surowca. Co ciekawe, zawiera ona rzucony mimochodem opis kwestii niezbędnych do podjęcia prac przez tkaczki. Pracownica spółdzielni Wanda pisze do Sadleya: „Szanowny Panie! Nareszcie «pojechały» nici do farbowania i w związku z tym proszę, aby Pan był tak uprzejmy i skontaktował się z «Ładem». Dołączam kopię pisma, które tam razem z Inem poszło. Mam nadzieję, że teraz sprawa weźmie już szybszy obrót i w najbliższym okresie skompletujemy surowiec, rysunek techniczny i wolne krosno i zrealizujemy projekt”³. Treść wspomnianego pisma spółdzielni Wanda i spółdzielni Ład: „Stosownie do przeprowadzonych rozmów telefonicznych przesyłamy przy niniejszym 70 kg nici lnianych z uprzejmą prośbą o dokonanie wybarwienia w kolorach trwałych. Dyspozycję kolorystyczną poda art. plastyk Ob. Sadley, który zwróci się do Was w tej sprawie”.

Gdy powstał zamysł, szkic lub karton, artysta mógł tkaninę wykonać samodzielnie na krośnie, ramie lub inną techniką bądź zlecić osobom zajmującym się tkaniem zawodowo. Ogromną wartością jest samodzielne tkanie, konstruowanie tkaniny przez artystę, jednak największym przeciwnikiem bywa czas. Artysta jest osobą funkcjonującą w określonych realiach, najczęściej związaną z konkretnym miejscem pracy, mającą określone obowiązki, życie rodzinne. Ponadto aby w krótkim czasie przygotować cykl tkanin, nie sposób wykonać tej pracy w pojedynkę. Chyba najbardziej ceniona w zakresie przyjmowania tego typu zleceń była Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego Wanda w Krakowie. Takie przedsiębiorstwa miały ściśle określone reguły działania. Gobeliny były podzielone na klasy, a te z kolei różniła m.in. cena za metr kwadratowy wytworzonej tkaniny, np. w połowie 1962 r. koszt wykonania gobelinu w klasie czwartej wynosił 4200 złotych⁴. Autor po przyjęciu projektu do realizacji musiał dość często zaglądać do pracowni tkackiej, aby na bieżąco konsultować wykonywanie swojego dzieła, czuwać nad poprawnością realizacji. Spółdzielnia miała siedzibę w Krakowie, więc artyści mieszkający w innych miejscowościach musieli liczyć się z kosztami dojazdów.

Gdy prace artysty zyskiwały zainteresowanie zagranicznych galerii, muzeów, prywatnych odbiorców i znajdowali się chętni na kupno, twórca mógł sprzedawać swe dzieła jedynie za pośrednictwem upoważnionej instytucji państwowej. Wyłączność w tym zakresie posiadało Biuro Handlu Zagranicznego Desa. Państwo chciało mieć kontrolę w tym zakresie i czerpać z tego zyski. Gdy szwajcarski propagator tkaniny nowoczesnej Pierre Pauli chciał zorganizować w Europie objazdową wystawę prac Sadleya połączoną ze sprzedażą, artysta wykonał siedem tkanin o łącznej powierzchni 54,25 m² i w grudniu 1963 r. podpisał z Desą umowę.

¹ Archiwum Wojciecha Sadleya, list Wojciecha Sadleya do Zjednoczenia Przemysłu Filcowego i Tkanin Technicznych w Łodzi, 15.09.1969.

² Archiwum Wojciecha Sadleya, list Wojciecha Sadleya do nieznanego adresata, ok. 1966.

³ Archiwum Wojciecha Sadleya, list M. Domańskiej do Wojciecha Sadleya, 18.01.1968.

⁴ Archiwum Wojciecha Sadleya, pismo ze spółdzielni Wanda, 19.06.1962.

W archiwum artysty zachował się też interesujący dowód księgowy wydany przez Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Dotyczy on udziału pracy *La Nuit Blanche* w ruchomej wystawie trwającej od końca 1967 do końca 1969 r. Wartość dzieła określono na 2640 dolarów. Taka wycena pracy przez jedno z najważniejszych muzeów na świecie dla polskiego artysty w tym czasie była niezwykle nobilitacją i zaliczeniem go wprost do czołówki twórców światowych.

Niekiedy ze strony rodzimych placówek muzealnych nadchodziły interesujące propozycje udziału w wystawach zagranicznych. Jedną z nich pojawiła się w lutym 1968 r.:

Dyrekcja Muzeum Włókiennictwa zawiadamia uprzejmie, że w roku bieżącym organizuje reprezentacyjną wystawę współczesnych tkanin polskich w Meksyku podczas Olimpiady. Na wystawie zostaną przedstawione najlepsze przykłady tkanin ze zbiorów Muzeum oraz tkaniny najwybitniejszych artystów stanowiące ich własność prywatną. Istnieje możliwość wystawienia 1–2 tkanin Pana(i), lecz ze względu na wielkość sal winny to być raczej tkaniny o dużych wymiarach. Mogą to być tkaniny przeznaczone na sprzedaż, której podejmuje się „Desa”. Jeśli dysponuje Pan(i) odpowiednimi tkaninami i chciałby Pan(i) wziąć udział w organizowanej przez nasze muzeum wystawie, prosimy o nadesłanie zgłoszenia. W zgłoszeniu winny być zamieszczone wszystkie dane, tzn. tytuł, wymiary, technika, materiał, rok realizacji, cenę wg kosztów autora / podaną w zł polskich (dla asekuracji) za 1 m² i cenę sprzedaży w dolarach USA za 1 m² netto dla autora. Ze względu na konieczność szybkiego ustalenia zestawu wystawy termin nadesłania zgłoszenia – 29 luty 68 r. jest ostateczny. Materiały katalogowe (fotografie oraz dane) musimy otrzymać do końca lutego, zaś tkaniny do końca kwietnia, gdyż przed wysyłką do Meksyku będą poddane komisyjnej ocenie oraz będą musiały przejść zabiegi konserwatorskie. Dyrektor Muzeum mgr Krystyna Kondratiuk⁵.

Twórczość artystyczna wiązała się nie tylko z projektowaniem, tkaniem i współpracą z galeriami, ale także z kosztami materiałów, a niekiedy i transportu. We wrześniu 1966 r. Biuro Handlu Zagranicznego Desa przesłało artyście notę korygującą i wezwało do pilnej zapłaty kosztów transportu tkanin do Antibes w wysokości 2411 złotych⁶.

Koszty leżące po stronie artysty związane z inną wystawą wyszczególnia korespondencja z 1970 r.:

W związku z udziałem artystów polskich w V Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie r. 1971 – Zespół ds. Plastyki ustala, co następuje:

1. Artyści, którzy – zgodnie z regulaminem Biennale – wysyłają dokumentację projektową – opłacają opracowanie i wysyłkę tej dokumentacji z własnych środków finansowych.
2. Zespół zwraca koszty opracowania i wysyłki dokumentacji (zgodnie z obowiązującymi cennikami) tym artystom, których prace zakwalifikuje do wysyłki. Termin okazania dokumentacji w Zespole – do 18 września br.
3. Za dokumentację projektową niezakwalifikowaną przez Zespół nie zwraca się poniesionych kosztów.
4. Artyści mogą dokumentację wysłać na własny koszt i ryzyko.
5. Wszystkim artystom, których prace Międzynar. Jury w Lozannie zakwalifikuje do udziału w Biennale Zespół:

a/ zwraca koszty opracowania i wysyłki dokumentacji,

b/ załatwia i opłaca koszty związane z zapakowaniem i transportami prac.

Dyrektor Zespołu do Spraw Plastyki mgr Franciszek Kuduk⁷.

Rok 1989 r. przyniósł ostateczne uwolnienie artystów z krępującego ich gorsetu kontroli państwa. Niespodziewanie to rynek zaczął wyznaczać ceny dzieł polskich twórców. Powstawały w pełni prywatne galerie, antykwariaty. Organizowano pierwsze aukcje dzieł sztuki, w tym sztuki współczesnej. Pojawiło się czasopiśmiennictwo fachowe, profesjonalne katalogi aukcyjne. W praktyce zaczął zanikać mecenat państwowy, uspołeczniony, a rodząca się klasa rodzimych

⁵ Archiwum Wojciecha Sadleya, pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, 12.02.1968.

⁶ Archiwum Wojciecha Sadleya, pismo z Biura Handlu Zagranicznego Desa, 28.09.1966.

⁷ Archiwum Wojciecha Sadleya, pismo z Zespołu do Spraw Plastyki MKiS, 8.09.1970.

kapitalistów tylko w znikomym ułamku była zainteresowana czymś, co zaczęto nazywać inwestowaniem w sztukę współczesną. Jakie miejsce zajęła w tych okolicznościach twórczość Sadleya, to temat, który dopiero czeka na zbadanie. Warto jednak zauważyć, że nadal trwa zainteresowanie jego sztuką, że pojawiają się artykuły monograficzne, wywiady. Co więcej, jeden z najbardziej prestiżowych miesięczników na naszym rynku, jakim jest „Art & Business”, w 1995 i 2007 r. na okładce umieścił reprodukcje dzieł mistrza.

Nowa sytuacja gospodarcza zaczęła sprzyjać różnym sposobom gromadzenia funduszy na cele, z których finansowania państwo się wycofało lub finansowało je niedostatecznie. Pojawiły się aukcje na szlachetne cele, działania charytatywne.

Z 1998 r. pochodzi list z zaproszeniem do uczestnictwa w jednej z takich akcji charytatywnych:

Szanowni Państwo,

Pragnąc podtrzymać trwającą od kilku lat akcję ARTYŚCI ŚWIATA PACJENTOM TWOREK – zwracamy się z serdeczną prośbą o darowanie na ten cel prac własnych lub pozostających w Państwa posiadaniu. Dzięki uzyskanym dotąd dochodom – na rzecz pacjentów Szpitala Tworowskiego – powstały pracownie plastyczne, Galeria na terenie Szpitala, a także zabezpieczane są środki do pracy twórczej pacjentów i tego rodzaju terapii. Otwarcie kolejnej wystawy pod tytułem RAZEM W SZTUCE I ŻYCIU – odbędzie się w GALERII ZAPIECZEK w Warszawie w dniu 5 października 1998 roku. Towarzyszyć ona będzie ŚWIATOWEMU DNIU ZDROWIA PSYCHICZNEGO. Gorąco prosimy o zgłaszanie swego udziału i przekazywanie prac w terminie do 15 września 1998 na adres: GALERIA ZAPIECZEK [...]. Z organizatorami wystawy współpracę podjęła Telewizja Edukacyjna, Program I Polskiego Radia („Cztery Pory Roku”), Gazeta Wyborcza oraz inne środki masowego przekazu. Celem wystawy jest nie tylko niesienie pomocy pacjentom Szpitala, znajdującym się w coraz trudniejszej sytuacji zarówno życiowej, jak i materialnej, ale i kruszenie barier społecznych, prawnych i ludzkich. Będziemy głęboko wdzięczni za udział w tej niezwykle humanitarnej akcji⁸.

Na początku rozdziału padło pytanie, czy wypada pisać o materialnym wymiarze sztuki. Z pewnością, jeśli są dokumenty – warto. Dzięki temu dorobek badawczy historii sztuki jako dziedziny staje się bogatszy o nowe, społeczne i gospodarcze konteksty. Dowiadujemy się, jakie problemy niosło zdobywanie materiałów niezbędnych do aktu twórczego. Możemy też zyskać wiedzę, jak wyceniano prace artystów w poszczególnych epokach i kto był w stanie je nabyć.

Bibliografia

Wydawnictwa zwarte

- Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.
- Królak Wiesława, *Katalog zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki. Część 3: Zbiory sztuki – tkanina*, Warszawa 1992.
- Kuczyńska Teresa, *Harmonia piękna i użyteczności. „Wanda” Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego*, Warszawa, 1977.
- Kuenzi André, *La nouvelle tapisserie*, Genève 1981.
- Łuszczek Dominik Krzysztof, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, Warszawa 1998.
- Rogozińska Renata, *Wojciech Sadley. Szukając Oblicza*, w: eadem, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.
- Styczyński Jan, *Twórca i dzieło*, Warszawa 1976.

Prace magisterskie

- Kraus Maria, *Wątki sakralne w tkaninie unikatowej na podstawie prac Heleny i Stefana Galkowskich, Urszuli Plewki-Schmidt i Wojciecha Sadleya*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Andrzeja K. Olszewskiego, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1986.
- Nowotna Bernadeta, *Aspekty sakralne w twórczości Wojciecha Sadleya*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Bogusława Mansfelda, Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych, Instytut Artystyczny, Toruń 2000.

Artykuły w czasopismach

- (AN), *Festiwal Tkaniny w Krakowie. Nagrody i wystawy*, „Dziennik Polski” 2007, nr z 18.05.
- Bartoszewicz Dariusz, *Powrót murarskiej trójki z ulicy Freta*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” 2013, nr 267 (z 16–17.11).
- Billeter Erika, *3rd International Tapestry Biennial*, „Craft Horizons” 1967, vol. 27, nr 4.
- (BŁK), *V Aukcja Wielkiego Serca*, „Art & Business” 1996, nr 9.
- (bow), *Sukces polskiej tkaniny artystycznej*, „Kulisy. Express Wieczorny” 1962, nr 33 (z 19.08).
- Ciepiela Hanna, *Medytacje w jedwabiu*, „Gazeta Lubuska” 1999, nr 132 (z 9.06).
- Ciesielski Zygmunt, *Wystawa tkanin*, „Gazeta Białostocka” 1971, nr 54 (z 24.02).
- Ciszek Krystyna, Dobrochna Strumiłło-Olkiewicz, *Tkanina unikatowa w Galerii „Atena”*, „Design” 1992, nr 6.
- Cygan Włodzimierz, współpraca Małgorzata Buczek-Śledzińska, *Relacja z podróży polskich artystów do Izraela w październiku 1998 roku*, „Text i Textil” 1998, nr 4.
- Czerewacz Donat, *Z paletą na stadion*, „Sportowiec” 1956, nr 45 (z 7.11).

- Czerwiec w „Zachęcie”: Nikifor i inni, „Sztandar Młodych” 1967, nr 152 (z 27.06).
- Damięcka Violetta, *Rouen po raz drugi*, „Design” 1992, nr 6.
- [Inc. *Do atrakcji III Ogólnopolskiego...*], „Kontrasty” 1971, nr 4.
- (DoW), *Znany, ale nieobecny. Festiwal twórczości Wojciecha Sadleya*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 64 (z 16.03).
- D.W. [Danuta Wróblewska], *Mozaiki ścienne Sadleya i Sikory*, „Projekt” 1964, nr 2.
- D.W. [Danuta Wróblewska], *Sadley w czwórmasób*, „Pokaz” 1995, nr 2.
- D.W. [Danuta Wróblewska], *Zagraniczne tournée polskich gobelinów*, „Projekt” 1964, nr 1.
- (g), *Wizje Wojciecha Sadleya*, „Kurier Polski” 1967, nr 148 (z 24–25.06).
- Gajewski Marek, *Aż ciepło w Zachęcie*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 115.
- Garztecka Ewa, *Awans gobelinu. Festiwal Sztuk Pięknych – Warszawa 66*, „Trybuna Ludu”, 1966, nr 271 (z 1.10).
- Garztecka Ewa, *Nowe wystawy w „Zachęcie”*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 166 (z 17.06).
- Garztecka Ewa, *Ogólnopolska wystawa tkaniny, ceramiki i szkła. Sztuka od święta i na co dzień*, „Trybuna Ludu” 1964, nr 114 (z 25.04).
- Grand Paul-Marie, *Confrontation internationale à la Biennale de la tapisserie*: [...] *Place de la Pologne, de la Yougoslavie et de l’Espagne*, „Le Monde” 1965, nr 6365 (z 2.07).
- Grand Paul-Marie, *La première Biennale internationale de la tapisserie*: [...] *Du style français au charme polonais*, „Le Monde” 1962, nr 5424 (z 27.06).
- Groom Susan, *Modern Polish Tapestries*, „Arts Review” 1966, vol. 18, nr 17 (z 3.09).
- (grt), *Sukces polskich plastyków na szwajcarskim Biennale Gobelinów*, „Express Wieczorny” 1962, nr 185 (z 7.08).
- (grt), *Sukcesy polskiej tkaniny w NRF*, „Express Wieczorny” 1964, nr 303 (z 18.12).
- Grubert Halina, *5 olbrzymich wystaw w pięciu galeriach stolicy. Festiwal Sztuk Pięknych*, „Express Wieczorny” 1966, nr 227 (z 23.09).
- Grubert Halina, *Na wystawie w warszawskiej „Zachęcie”*, „Express Wieczorny” 1967, nr 143 (z 17.06).
- Gutowski Maciej, *W Galerii „Pryzmat”*, „Dziennik Polski” 1968, nr 120 (z 21.05).
- (hc), *Stawiał dobre oceny. Wystawa 14 artystów w Gorzowie*, „Gazeta Lubuska” (Zielona Góra) 2001, nr 66 (z 19.03).
- Huml Irena, *Antytkanina*, „Współczesność” 1967, nr 17 (z 16–29.08).
- Huml Irena, *Ceramika Bolesława Książka*, „Projekt” 1965, nr 5–6.
- Huml Irena, *Gobeliny w Kordegardzie*, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 5.
- Huml Irena, Lech Grabowski, *Wystawa tkaniny i rzeźby Okręgu Warszawskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 3.
- Huml Irena, *Polska na Biennale w Lozannie – 1962*, „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 6.
- Huml Irena, *Polska tkanina artystyczna na wystawie w Meksyku*, „Ty i Ja” 1968, nr 11.
- Huml Irena, *Zagadnienia współczesnej tkaniny monumentalnej*, „Problemy” 1966, nr 4.
- Jagoszewski M., *Parada polskiej tkaniny*, „Dziennik Łódzki” 1969, nr 94 (z 22.04).
- Jeżewska Zofia, *I Festiwal Sztuk Pięknych Warszawa 1966. Tkanina*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 2.
- Jeżewska Zofia, *II Biennale Gobelinu w Lozannie*, „Przegląd Artystyczny” 1966, nr 2.
- Jeżewska Zofia, *Polski gobelin w Lozannie (Korespondencja własna „Życia”)*, „Życie Warszawy” 1965, nr 160 (z 6.07).
- Jeżewska Zofia, *Polskie gobeliny współczesne na II Międzynarodowym Biennale w Lozannie*, „Świat” 1965, nr 41 (z 10.10).
- J.O. [Jolanta Owidzka], [inc. *W Lozannie otwarto IV Międzynarodowe...*], „Kultura” 1969, nr 27 (z 6.07).
- (JPD), *Polskie gobeliny na wystawie w Lozannie*, „Słowo Powszechne” 1965, nr 113 (z 13.05).
- (k), *W „Zachęcie” – tkanina i ceramika*, „Życie Warszawy” 1964, nr 86 (z 9.04).
- Kaczmarek Janusz, *Przegląd galerii warszawskich 15 IV–15.VI 1967*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 5.
- Kaczmarek Janusz, *Przegląd galerii warszawskich*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 2.
- Kasprzak Wacława, *Biała fabryka skarbcem włókiennictwa*, „Express Wieczorny” 1963, nr 8 (z 10.01).
- Kawalerowicz Kinga, *Metafizyka ikonosfery*, „Życie Warszawy” 1995, nr 80 (z 22.03).
- Kolor w pamięci*, rozmowa Małgorzaty Jasser-Gajl z Andą Rottenberg, „Design” 1992, nr 6.
- Konfrontacje u plastyków*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 138 (z 20.05).
- (koss), *Sacrum i człowieczeństwo*, „Słowo – Dziennik Katolicki” 1995, nr 54 (z 16.03).
- Kowalska Bożena, *Przegląd wystaw warszawskich*, „Stolica” 1967, nr 35 (z 27.08).
- Kuenzi André, *La Tapisserie de demain est née en Pologne*, „Gazette de Lausanne” 1963, nr 91 (z 20–21.04).
- Kuryluk Jerzy, *O malarstwie iluzyjnym rzecz podstuchana*, „Stolica” 1954, nr 45 (z 7.11).
- L’art du tissu en Pologne de 1962 a 1972*, „Combat” 1972, nr 8766 (z 25.09).
- Laus Harry, [inc. *Spośród ekspozycji sztuki międzynarodowej...*], cyt. za: „Przegląd Artystyczny” 1966, nr 4.
- Lilejko Nina, *Tkaniny Wojciecha Sadleya*, „Zwierciadło” 1967, nr 53 (z 31.12).
- Loewer Claude, *Première Biennale internationale de la tapisserie*: [...] *Une surprise: l’envoi de la Pologne*, „L’Impartial” (La Chaux-de-Fonds) 1962, nr z 21.06.
- Łukaszewicz Idzi, *Kompozycje Wojciecha Sadleya*, „Gazeta Białostocka” 1968, nr 11 (z 13–14.01).
- (m), *Sport w oczach plastyków*, „Trybuna Ludu” 1971, nr 51 (z 20.02).
- Miszkin M., *W kręgu religijnej inspiracji*, „Stilon Gorzowski” 1998, nr 4.
- [Inc. *Niezniszczalna jest sława zwycięzców olimpijskich...*], „Poland” 1976, nr 10.

- Od eksperymentu do dzieła sztuki, rozmowa Marty Kowalewskiej z Wojciechem Sadleyem, „Art & Business” 2007, nr 4.
- Oko Marcin, Wróblewska-Markiewicz Małgorzata, *Łódź w Angers*, „Text i Textil” 1998, nr 4.
- Orłowska Lucyna, *Migawki plastyczne*, „Za i Przeciw” 1967, nr 35 (z 27.08).
- Oseka Andrzej, *Znak poetycki*, „Polska” 1965, nr 10.
- Owidzka Jolanta, *II Biennale gobelinu w Lozannie*, „Projekt” 1965, nr 5–6.
- Owidzka Jolanta, *Od początku – Polska Szkoła Tkaniny*, „Text i Textil” 1995, nr 2.
- Owidzka Jolanta, *Po Biennale w Lozannie*, „Projekt” 1962, nr 5.
- Owidzka-Lipska Jolanta, *Eksperymenty tkackie*, „Projekt” 1963, nr 3.
- Pankiewicz Ewa, *„Dzieło otwarte”. Wojciech Sadley: głębia, wszechstronność i nieustanny rozwój niezwykłego talentu*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 12 (z 19.03).
- (PAP), *Prace Nikifora na wystawie w „Zachęcie”*, „Życie Warszawy” 1967, nr 137 (z 10.06).
- Philipp Ann, *Flax, fur, folk-lore in Grabowski Gallery. Polish Tapestries*, „Post-Mercury Series” 1966, nr z 9.09.
- Polonica za granicą, „Życie Warszawy” 1964, nr 312 (z 30.12).
- [Inc. *Polska sztuka współczesna...*], „Życie Literackie” 1974, nr 32 (z 11.08).
- Porządkowanie wyobraźni, rozmowa Krystyny Matuszewskiej z Wojciechem Sadleyem, „Forum Akademickie” 2011, nr 5.
- Prokop Aleksandra, *Alchemia barw i światła. Wojciech Sadley: Ikonosfera i Humansfera*, „Nowa Europa” 1995, nr 77 (z 31.03) (dodatek „Koniec Tygodnia”).
- Przedpeński Andrzej, *Tchnienie Wschodu*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 291 (z 14–15.12).
- ROCH [Renata Ochwat], *Pod znakiem krzyża*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Zachodnia”, 1998, nr z 6.04.
- ROCH [Renata Ochwat], *Sadley pyta o tajemnicę*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Zachodnia” 1999, nr 130 (z 7.06).
- Rogosińska Renata, *Charyzmaty. Twórczość Wojciecha Sadleya*, „Przegląd Powszechny” 2000, nr 1.
- Romanowska Milena, *Malarska wrażliwość i tkacka wyobraźnia*, „Gazeta Łódzka” 1995, nr 35 (z 10.02) (dodatek „Verte”, nr 40).
- Rowiński Aleksander J., *Atrakcje artystyczne sopockiego lata (Korespondencja własna „Expressu”)*, „Express Wieczorny” 1966, nr 200 (z 24.08).
- Rudnicka Dorota, *W salonie BWA. Głębokich przeżyć nieskończoność...*, „Promocje Pomorskie” 1999, nr 9.
- Russocka Janina, *Sadley*, „Wiedza i Życie” 1965, nr 12.
- Sadley Wojciech, *Poszukiwanie materii*, „Polska” 1965, nr 12.
- Sadley Wojciech, [inc. *Praca nad wyrażaniem siebie...*], „Projekt” 1980, nr 2.
- Sadley Wojciech, [inc. *Tkanina dzisiaj...*], „Pokaz” 1995, nr 2.
- (SAM), *Sadley, Frycz, Trenerowski*, „Słowo Powszechne” 1967, nr 145 (z 20.06).
- Skrodzki Wojciech, *Całuny Męki Pańskiej*, „Przegląd Katolicki” 1995, nr 15 (z 9.04).
- Skrzynecki Piotr, *Zobaczcie „Seans” i „Nocny lot”*, „Echo Krakowa” 1968, nr 119 (z 21.05).
- Smerd Krystyna, *Inne spojrzenie*, „Tygodnik Wałbrzyski” 2007, nr 28 (z 9.07).
- Spencer Charles S., *London Sees Lissitzky's Art*, „The New York Times. International Edition” 1966, nr 39700 (z 4.10).
- Stasiak Janina, *Lot w Homosferę*, „Legnicki Informator Kulturalny” 1997, nr 3.
- Stopczyk Stanisław K., *„Atena” gości Sadleya*, „Art & Business” 1991, nr 5.
- Stopczyk Stanisław K., *Nikifor i Sadley*, „Kultura” 1967, nr 27 (z 2.07).
- [Inc. *„Szermierze” Wojciecha Sadleya...*], „Polska” 1960, nr 6.
- Ściepuro Andrzej, *Twórczość Wojciecha Sadleya*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1968, nr 164 (z 11.07).
- Taranienko Zbigniew, *Wszystko z tkaniny*, „Nowa Europa” 1992, nr 66 (z 6.05).
- Trella Aleksandra, *Malarstwo na jedwabiu w Elblągu*, „Text i Textil” 1998, nr 4.
- Trzeszczkowski Stanisław, *„Milanówek” dzisiaj*, „Design” 1992, nr 6.
- Trzeźniowski Zygmunt, *Ekspresja naturalnego włókna we włocławskiej galerii*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1993, nr 11–12.
- Trzeźniowski Zygmunt, *Twórcy i odbiorcy sztuki w relacjach odwrotnych*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1993, nr 7–8.
- Trzeźniowski Zygmunt, *Wojciech Sadley w Galerii „Nad Wisłą”*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1993, nr 7–8.
- Twarowska Maria, *Na nowych drogach sztuki. Abakanowicz-Sadley-Gostomski*, „Projekt” 1966, nr 1.
- (U.I.), [inc. *Der polnische textilkünstler...*], „Neue Zürcher Zeitung” 1973, nr 251 (z 14.09).
- Warszaty tkackie – Dłużew*, „Text i Textil” 1995, nr 2.
- Wierzchowska Wiesława, *Problem tożsamości*, „Design” 1992, nr 9.
- Wierzchowska Wiesława, *Sadley na nowo objawiony*, „Art & Business” 1995, nr 6.
- Williams Sheldon, *Polish Tapestries. Jingle, Shock and Shine*, „New York Herald Tribune. Paris” 1966, nr 26017 (z 6.09).
- Witz Ignacy, *„Rekonans” i tkaniny*, „Życie Warszawy” 1964, nr 86 (z 9.04).
- Witz Ignacy, *Festiwal Sztuk Pięknych*, „Życie Warszawy” 1966, nr 229 (z 23.09).
- Witz Ignacy, *Festiwal: tkanina. Pokaz tkanin „Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie”*, „Życie Warszawy” 1968, nr 237 (z 2.10).

- Witz Ignacy, *Na Mazowieckiej*, „Życie Warszawy” 1966, nr 271 (z 11.11).
- Witz Ignacy, *Tkanina, rzeźba, malarstwo*, „Życie Warszawy” 1967, nr 151 (z 27.06).
- [Inc. *W nowo otwartej galerii BWA...*], „Gazeta Białostocka” 1975, nr 144 (z 27–29.06).
- [Inc. *Wojciech Sadley – przedstawiciel średniego pokolenia artystów...*], „Radio i Telewizja” 1976, nr 18 (z 25.04).
- Wpisane w przestrzeń*, rozmowa Sylwii Dobrowolskiej-Portasiewicz z Wojciechem Sadleyem, „Dom i Wnętrze” 1993, nr 4.
- Wróblewska Danuta, *Ekspansja warszawskich tkaczy*, „Projekt” 1964, nr 4.
- Wróblewska Danuta, *Kordegarda. Wojciech Sadley. Skóry i żądła*, „Informator. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta” 1995, nr 1.
- Wróblewska Danuta, *Mozaiki ścienne Sadleya i Sikory*, „Projekt” 1964, nr 2.
- Wróblewska Danuta, *Mozaiki ścienne*, „Stolica” 1964, nr 27 (z 5.07).
- Wróblewska Danuta, *Polskie miejsce w Lozannie*, „Projekt” 1965, nr 5–6.
- Wróblewska Danuta, *Tkactwo monumentalne*, „Projekt” 1962, nr 5.
- Wróblewska Danuta, *Tkactwo Wojciecha Sadleya*, „Projekt” 1963, nr 3.
- Wróblewska Danuta, *W pobliżu tkaniny*, „Projekt” 1973, nr 2.
- Wróblewska Danuta, *Wojciech Sadley*, „Form” 1968, nr 4.
- Wystawa tkaniny artystycznej Wojciecha Sadleya*, „Gazeta Toruńska” 1968, nr 138 (z 11.06).
- Zawisza Norbert, *Sadley*, „Kalejdoskop” 1988, nr 6.
- Zawisza Norbert, *Silk Painting in Poland*, „Surface Design Journal” 1993, vol. 17, nr 3.
- Zawisza Norbert, *Tkaniny w „Białej Fabryce”*, „Kalejdoskop” 1988, nr 6.
- Z inspiracji Kościoła*, rozmowa Renaty Ochwat z Renatą Rogozińską, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Zachodnia” 1998, nr z 6.04.
- Złoty środek*, rozmowa Waldemara Sulisza z Wojciechem Sadleyem, „Dziennik Wschodni” 2010, nr 50 (z 17.03).

Teksty w katalogach i zaproszeniach

- Barszcz Jacek, [inc. *Pozbawiony świadomej stylizacji...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Tkanina, rysunki” w Galerii Prezydenta m.st. Warszawy, Warszawa 2002.
- Barszcz Jacek, [inc. *W „Wizerunkach” Wojciecha Sadleya...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wizerunki i Całuny” w Galerii Osobnej, Warszawa 2004.
- Barszcz Jacek, [inc. *Twórczość Wojciecha Sadleya...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – Całuny” w Galerii Sztuki Współczesnej Oranżeria przy Pałacu w Jabłonce, Jabłonna 2012–2013.
- Barszcz Jacek, [inc. *Próby ogarnięcia i zrozumienia...*], w: katalog wystawy „Wojciech Sadley. Malarstwo”, Kielce 2008.
- Brabant A., [inc. *L'art a ceci de particulièrement positif...*], w: katalog wystawy Wojciecha Sadleya i Juliana Henryka Raczki „La Création Contemporaine Polonaise” w Denain, Denain 1988–1989.
- Cuchra-Cukrowski Stanisław, [inc. *Ekspozycja łódzka...*], w: katalog „Ogólnopolskiej wystawy tkaniny. Artyści tkacze w Polsce”, Łódź 1969.
- Gąsiorek Jerzy, [inc. *Mija dziesięć lat...*], w: ulotka towarzysząca VI Biennale Sztuki Sakralnej, Gorzów Wielkopolski 1994.
- Giza Henryk, [inc. *Idea Festiwalu jest...*], w: katalog wystawy „Probaltica '98”, Toruń 1998.
- Huml Irena, [inc. *Gobelin, zyskując ponownie wysoką rangę...*], w: katalog I Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1966.
- Huml Irena, [inc. *Kilka dziedzin twórczości...*], w: katalog wystawy „W kręgu współczesnej tkaniny polskiej”, Koszalin 1978.
- Inglot Joanna, *Wizje malarskie Wojciecha Sadleya*, katalog wystaw indywidualnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – kompozycje”, Gorzów Wielkopolski–Bydgoszcz–Kołobrzeg 1999–2000.
- Janota Andrzej, [inc. *Pierwszy Festiwal Sztuk Pięknych...*], w: katalog I Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1966.
- Jeitner Christa, *Sadley i ja – z notatek*, w: katalog wystawy „Gegenüber / Zbliżenia / Wojciech Sadley / Christa Jeitner / Vier Jahrzehnte / Cztery dziesięciolecia”, Frankfurt nad Odrą / Gorzów Wielkopolski 2009.
- Jurga Halina, [inc. *Na II Targach Sztuki...*], w: katalog wystawy II Międzynarodowe Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart '85 (tkanina, ceramika, szkło), Poznań 1985.
- Jurga Halina, [inc. *Wkład artystów polskich...*], w: katalog wystawy „Tkanina artystyczna w 40-leciu PRL”, Warszawa–Łódź–Częstochowa–Szczecin–Kraków 1984.
- Klisowska-Filipczuk Irena, [inc. *Udostępniając ekspozycję...*], w: katalog wystawy „Galeria dzieł dedykowanych dzieciom Domu Dziecka” w galerii 5xD, Jelenia Góra 1986.
- Kondratiuk Krystyna, [inc. *Przedstawiamy...*], w: katalog XXII Festiwalu Sztuk Plastycznych „Nurty, Poszukiwania, Propozycje”, Sopot 1969.

- Kondratiuk Krystyna, [inc. *Artystyczne tkactwo polskie...*], w: katalog wystawy „Polska tkanina awangardowa”, Poznań 1969–1970.
- Kondratiuk Krystyna, [inc. *Ostatnio jeszcze nieliczni...*], w: katalog wystawy „Gobelin i kobierzec polski 1962–1966”, Sopot 1966.
- Kubacka Dorota, [inc. *Obecność wystawy Wojciecha Sadleya...*], w: katalog wystawy „Wojciech Sadley – Całuny i Wizerunki”, Lublin 2010.
- Kurpik Wojciech, [inc. *Tkactwo artystyczne...*], w: katalog wystawy „Tkanina. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w Łodzi”, Warszawa 1997.
- Nowosielski Jerzy, *Wojciech Sadley – wielki artysta...*, w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Homosfera”, Legnica–Konin–Wałbrzych 1997.
- Przedpełski Andrzej, *Sztuka i projektowanie*, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992.
- Przekaziński Andrzej, *Na granicy światów*, w: katalog czterech wystaw retrospektywnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995.
- Rogozińska Renata, *Piękno przychodzi skądinąd*, w: katalog VIII Biennale Sztuki Religijnej „Sacrum 1998”, Gorzów Wielkopolski 1998.
- Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Jerzym Zdanowskim, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992.
- Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Wojciechem Sadleyem, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992.
- Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej ze Stanisławem Trzeczczkowskim, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992.
- Sadley Wojciech, [inc. *Malowanie jedwabiu...*], w: katalog wystawy „Malarstwo na jedwabiu”, Warszawa 1991–1992 oraz katalog dwóch wystaw pod wspólnym tytułem „Drogi jedwabiu, drogi sztuki współczesnej”, Łódź–Heidelberg 1996.
- Sadley Wojciech, [inc. *Nie można się urodzić bez...*], w: katalog indywidualnej wystawy Wojciecha Sadleya „Całuny i Wizerunki” w galerii Aula, Warszawa 2002.
- Sadley Wojciech, *Przeistoczenia*, w: katalog czterech retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995.
- Siemaszko Piotr, *Mistrz, Mistrz i uczniowie*, w: katalog wystawy „Mistrz i uczniowie”, Szymbark 2013.
- Skrodzki Wojciech, [inc. *Znak, ślad...*], w: katalog trzech wystaw indywidualnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – kompozycje”, Gorzów Wielkopolski–Bydgoszcz–Kołobrzeg 1999–2000.
- Sowińska Teresa, [inc. *Zamierzeniem wystawy...*], w: katalog wystawy „Laureaci Nagród Państwowych i Ministra Kultury i Sztuki przyznanych w 35-lecie PRL”, Warszawa 1979.
- Stępek Marian, [inc. *Wystawa zbiorowa „Rzeka czy most”...*], w: ulotka towarzysząca wystawie „Rzeka czy most”, Toruń 1994.
- Stopczyk Stanisław K., [inc. *Prace Wojciecha Sadleya...*], w: ulotka-zaproszenie na spotkanie z Wojciechem Sadleyem w Domu Artysty Plastyka przy ul. Mazowieckiej w Warszawie, 20 (23?).05.1967, Warszawa 1967.
- Ślady*, rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Wojciechem Sadleyem, w: katalog wystaw „Całuny i Wizerunki. Wojciech Sadley – malarstwo”, Katowice–Olsztyn 2001.
- Śniadewicz Grażyna, *Ars longa, vita brevis*, w: katalog wystawy „Sztuka na jedwabiu”, Milanówek 2004.
- Trzeczczkowski Stanisław, *Artyści i projektanci w Milanówku*, w: katalog wystawy „Sztuka na jedwabiu”, Milanówek 2004.
- Trzeczczkowski Stanisław, *O twórczości Wojciecha Sadleya kilka osobistych refleksji*, w: katalog czterech wystaw retrospektywnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995.
- Trzeźniowski Zygmunt, *Dwa głosy o wystawie*, w: *Aneks do katalogu sporządzony w trakcie i po dokonaniu realizacji*, Toruń 1994.
- Twardowski Jan, [inc. *Szanowny i drogi Panie...*], list do Wojciecha Sadleya napisany 22.02.1999, w: katalog trzech wystaw indywidualnych Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley – kompozycje”, Gorzów Wielkopolski–Bydgoszcz–Kołobrzeg 1999–2000.
- Ulotka towarzysząca wystawie „Oblicza przemian, przemijań”, Toruń 1994.
- Ulotka wydana z okazji Międzynarodowych Targów Sztuki „Interart 90”, Poznań 1990.
- Więckowski Tadeusz, *Współczesna sztuka użytkowa w Polsce*, w: katalog wystawy „Artyści plastycy z kręgu «Cepelii»”, Warszawa 1973.
- Wróblewska Danuta, *Całuny, Twarze, Chusty*, w: katalog wystaw „Całuny i Wizerunki. Wojciech Sadley – malarstwo”, Katowice–Olsztyn 2001.
- Wróblewska Danuta, *Grupa 5*, w: katalog wystawy „Grupa 5”, Warszawa 1966.
- Wróblewska Danuta, *Jedwab i pędzel. Pięć odmian opisu świata*, w: katalog wystawy „Polska na jedwabnym szlaku / La Pologne sur les Routes de la Soie”, Paryż 1998 (opublikowany także w: katalog wystawy „Sztuka na jedwabiu”, Milanówek 2004).
- Wróblewska Danuta, *Malarstwo i jedwab*, w: katalog wystawy „Malarstwo na jedwabiu”, Kraków 1997.
- Wróblewska Danuta, *Malarstwo na jedwabiu. Pięć propozycji*, w: katalog „Malarstwo na jedwabiu”, Włocławek 1992.
- Wróblewska Danuta, *Materiae*, w: katalog wystawy „Materiae”, Warszawa 1992.

- Wróblewska Danuta, [inc. *Sadley w ciągu czterdziestu lat...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Całuny i Wizerunki” w galerii Aula, Warszawa 2002.
- Wróblewska Danuta, *Skóry i Żądła Wojciecha Sadleya w Kordegardzie*, w: ulotka towarzysząca wystawie „Skóry i żądła”, Warszawa 1995.
- Wróblewska Danuta, *Sadley jedwab i papiery*, w: katalog wystawy „Sol Invictus. Malarstwo a chrześcijaństwo we współczesnej sztuce polskiej” w Galerii Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2003.
- Wróblewska Danuta, *Sphaera*, w: katalog czterech retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995.
- Wróblewska Danuta, [inc. *Trudno jest jednym słowem...*], w: katalog wystawy Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Tkanina. Malarstwo” w Galerii BWA, Lublin 1980.
- Wróblewska Danuta, *W całunach*, w: katalog wystawy Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wizerunki” w galerii Krypta u Pijarów, Kraków 2002.
- Wróblewska Danuta, *Wspólnota poszukiwań*, w: katalog wystawy „Gegenüber / Zbliżenia / Wojciech Sadley / Christa Jeitner / Vier Jahrzehnte / Cztery dziesięciolecia”, Frankfurt nad Odrą / Gorzów Wielkopolski 2009.
- Wróblewska Danuta, [inc. *Les temps où nous vivons...*], w: folder-prezentacja polskich artystów na IV Biennale Tkaniny w Lozannie, Lozanna 1969.
- Wróblewska Danuta, [inc. *Wystawa, której skromnym komentatorem...*], w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa prac” w CBWA Zachęta, Warszawa 1967.
- Wróblewska Danuta, [inc. *Zgodzę się, że z adoptowaniem sztuki Sadleya...*], w: katalog wystawy „Wojciech Sadley – wystawa kompozycji”, Białystok 1967–1968.
- Wróblewska Danuta, *Zmienność, niezmienność*, w: katalog wystawy indywidualnej Wojciecha Sadleya „Homosfera”, Legnica–Konin–Wałbrzych 1997.
- Wróblewska Danuta–Markiewicz Małgorzata, [inc. *W jednym z wywiadów Wojciech Sadley...*], w: zaproszenie na wystawę „Malować na jedwabiu”, Łódź 2009–2010.
- Zalewski Jerzy, [inc. *Z inicjatywy Biura Wystaw Artystycznych...*], w: katalog wystawy „Galeria dzieł dedykowanych dzieciom Domu Dziecka” w galerii 5xD, Jelenia Góra 1986.
- Zawisza Norbert, [inc. *Państwa szczególnej uwadze...*], w: katalog wystawy „Malarstwo na jedwabiu”, Kraków 1997.
- Zawisza Norbert, *Wojciech Sadley. Człowiek, twórca, legenda*, w: katalog czterech retrospektywnych wystaw Wojciecha Sadleya „Wojciech Sadley. Wystawa twórczości”, Łódź–Warszawa 1995.
- Zawisza Norbert, wstęp, w: katalog wystawy „Drogi jedwabiu, drogi sztuki współczesnej”, Łódź–Heidelberg 1996.
- Żuławska Zofia, *Artyści w historii Milanówka*, w: katalog wystawy „50 lat później w Milanówku...”, Milanówek 1995.

Niepublikowane wywiady w zbiorach autorów

- Rozmowa Jacka Barszcza z Jolantą Owidzką, 2007.
- Wywiad z braćmi Wojciechem i Andrzejem Wadasami, przeprowadzony przez Jacka Barszcza i Jarosława Macieja Zawadzkiego, 28.02.2013.
- Wywiad z Zofią Kluczyńską–Wadas, przeprowadzony przez Jacka Barszcza i Jarosława Macieja Zawadzkiego, 19.02.2013.

Archiwalia

- Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Spis nagród i wyróżnień Wojciecha Sadleya złożony w Fundacji im. Batorego, 1993
- Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Teczka akt osobowych Wojciecha Sadleya.
- Muzeum ASP, Akta osobowe Wojciecha Sadleya, sygn. KD 210, „Życiorys”, 15.09.1968
- Owidzka Jolanta, faks rękopisu „Polska tkanina współczesna”, 2.05.2001.
- Parafia św. Jana, Lublin, Metrykalnia, akt małżeństwa nr 187/1929.

Archiwum Wojciecha Sadleya

Papiery personalne

- Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys personalny”, mps, 25.06.1980.
- Archiwum Wojciecha Sadleya, „Życiorys artystyczny”, mps, 25.06.1981.
- Archiwum Wojciecha Sadleya, „Legitymacja tymczasowa” [ubezpieczeniowa], 1949.
- Archiwum Wojciecha Sadleya, „Nagrody i wyróżnienia”, mps.
- Archiwum Wojciecha Sadleya, „Praca pedagogiczna”, mps, 25.06.1980.
- Archiwum Zakładowe Kuratorium Oświaty w Lublinie, pismo z 15.01.1948.
- Świadectwo pracy, 9.06.1960.

Korespondencja

- Kartka od Krystyny Kondratiuk do Wojciecha Sadleya, 15.11.1968.
- List Bernarda Keplera do uczestników wystawy w Edynburgu, 16.07.1982.
- List Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 8.07.1968.
- List Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 14.09.1968.
- List Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 15.02.1968
- List Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 19.01.1968.
- List Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 24.05.1968.
- List Bogusława Mansfelda do Wojciecha Sadleya, 8.07.1968.
- List Eduarda de Wilde do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 17.12.1968.
- List Eduarda de Wilde do Wojciecha Sadleya, 21.11.1968.
- List Eduarda de Wilde do Wojciecha Sadleya, 27.05.1968.
- List z galerii Zapiecek do Wojciecha Sadleya z lipca 1998 r. (datownik: 27.08.1998).
- List Jagody Krajewskiej i Aurelii Mandziuk do Wojciecha Sadleya, 10.04.1995.
- List Jagody Krajewskiej i Aurelii Mandziuk do Wojciecha Sadleya, 19.03.1995.
- List Jill Higgins z British Crafts Centre do Wojciecha Sadleya, 23.03.1976.
- List Joanny Ingot do Wojciecha Sadleya, 26.05.1999.
- List Józefa Kluzy i Stanisława Cieńskiego do Wojciecha Sadleya, 21.02.1968.
- List Leszka Itmana do Wojciecha Sadleya, 13.11.1975.
- List Luisa Gonzáleza-Roblesa do Wojciecha Sadleya, 1.12.1969.
- List M. Domańskiej do Wojciecha Sadleya, 18.01.1968.
- List Marii Berny do Wojciecha Sadleya, 14.06.1982.
- List Marii Berny do Wojciecha Sadleya, 25.05.1976.
- List Michaela Sellersa do Wojciecha Sadleya, 18.02.1976.
- List Michaela Sellersa do Wojciecha Sadleya, 29.11.1974.
- List Michała Sadowskiego do Wojciecha Sadleya, 3.11.1972.
- List Mirosławy Arens z galerii Zapiecek do Wojciecha Sadleya, 29.09.1995.
- List Norberta Zawiszy do Wojciecha Sadleya, 18.10.1993.
- List Norberta Zawiszy do Wojciecha Sadleya, 22.12.1995.
- List Dagmar Tučnej do Wojciecha Sadleya, 11.09.1968.
- List Dagmar Tučnej do Wojciecha Sadleya, 23.10.1968.
- List Norberta Zawiszy do Wojciecha Sadleya, 22.06.1997.
- List Mildred Constantine do Wojciecha Sadleya, 28.09.1967.
- List Pierre'a Paulego do Wojciecha Sadleya, 3.06.1969.
- List Stanisława Cieńskiego do Wojciecha Sadleya, 25.03.1968.
- List Stefana Szydłowskiego do Wojciecha Sadleya, 3.02.1999.
- List Wojciecha Sadleya do British Crafts Centre, 14.03.1976.
- List Wojciecha Sadleya do British Crafts Centre, 20.03.1978.
- List Wojciecha Sadleya do Eduarda de Wilde, 14.10.1968.
- List Wojciecha Sadleya do Eduarda de Wilde, 6.02.1969.
- List Wojciecha Sadleya do Fundacji im. Batorego, 11.10.1993.
- List Wojciecha Sadleya do Mildred Constantine, 14.09.1967.
- List Wojciecha Sadleya do Wila Bertheux, 17.12.1968.
- List Wojciecha Sadleya do Zjednoczenia Przemysłu Filcowego i Tkanin Technicznych w Łodzi, 15.09.1969.
- List Wojciecha Sadleya do Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, ok. 1966.
- List Waldemara Dąbrowskiego do Wojciecha Sadleya, 14.09.2000.
- List Władysława Ratusińskiego do Wojciecha Sadleya, bez daty (data stempla pocztowego na kopercie: 30.03.1999).
- List z Ambasady Polskiej w Meksyku do Krystyny Arskiej-Perepłyś i Stanisława Trzeszczkowskiego, 25.09.1996.
- List z CITAM do Wojciecha Sadleya, 23.11.1966.
- List Zofii Morawskiej do Wojciecha Sadleya, 20.03.1978.
- Pismo z Biura Handlu Zagranicznego Desa Wojciecha Sadleya, 28.09.1966.
- Pismo Danuty Wróblewskiej do ministra kultury i sztuki Andrzeja Zakrzewskiego, 15.07.1999.
- Pismo z Departamentu Plastyki MKiS do Wojciecha Sadleya, 5.03.1973.
- Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 3.04.1967.
- Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 17.06.1967.
- Pismo dyrektora BHZ Desa do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 10.04.1985.
- Pismo Marcina Oko i Cezarego Saneckiego do Wojciecha Sadleya, 11.09.2014.
- Pismo Mariana Nowińskiego z ZPAP do Wojciecha Sadleya, 9.07.1997.
- Pismo Marie-Claude Brulhardt do Wojciecha Sadleya, 15.12.1970.
- Pismo Marii Pałuby z Towarzystwa Amici di Tworki i Mirosławy Arens z galerii Zapiecek do Wojciecha Sadleya, 10.10.1994.

Pismo Marka Podulaka, dyrektora Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego, do Wojciecha Sadleya, 10.12.1996.

Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 12.02.1968.

Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 17.04.1965.

Pismo dyrektora Zakładów Artystycznych ZPAP Art Stanisława Gołofita do Wojciecha Sadleya, 22.02.1967.

Pismo Kazimierza Korda do Wojciecha Sadleya, 17.01.1995.

Pismo prof. Adama Myjaka do ministra kultury i sztuki Andrzeja Zakrzewskiego, 14.07.1999.

Pismo prof. dr. Wojciecha Kurpika do ministra kultury i sztuki Andrzeja Zakrzewskiego, 14.07.1999.

Pismo prof. Stanisława Trzeszczkowskiego i prof. Wojciecha Sadleya do ministra kultury i sztuki Zdzisława Podkańskiego, 12.12.1996.

Pismo ze spółdzielni Wanda do Wojciecha Sadleya, 19.06.1962

Pismo Wojciecha Sadleya do Biura Handlu Zagranicznego Desa, 9.04.1984.

Pismo Desy do Rosity Green-Turetsky, 18.02.1986.

Pismo z British Crafts Centre do Wojciecha Sadleya, 19.01.1978.

Pismo z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 22.04.1997.

Pismo z Fundacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie do Wojciecha Sadleya, podpisane przez prof. Henryka Tomaszewskiego, 1.03.1993.

Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki (Zespół do Spraw Plastyki) do Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzkiej i Wojciecha Sadleya, 27.05.1968.

Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki do Stanisława Trzeszczkowskiego i Wojciecha Sadleya, 2.01.1997.

Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki do Stanisława Trzeszczkowskiego i Wojciecha Sadleya, 23.06.1997.

Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 26.03.1968.

Pismo z Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi do Wojciecha Sadleya, 31.10.1968.

Pismo z Zespołu do Spraw Plastyki MKiS do Wojciecha Sadleya, 8.09.1970.

Dokumenty księgowo, wysyłkowe, umowy, protokoły, formularze, spisy prac

Dokument wysyłki tkaniny ze spółdzielni Wanda w Krakowie do Wojciecha Sadleya, 8.05.1967.

Dowód depozytowy, 10.09.1965.

Dowód depozytowy, 8.09.1965.

Dowód depozytowy, 15.02.1967.

Dowód depozytowy, 18.02.1967.

Dowód depozytowy, 18.04.1966.

Dowód depozytowy, 19.04.1966, prace przeznaczone na wystawę w Antibes.

Dowód depozytowy, 2.07.1966.

Dowód depozytowy, 27.02.1967.

Dowód depozytowy, 6.11.1965.

Dowód przyjęcia do sprzedaży Biuro Handlu Zagranicznego Desa, 21.01.1976.

Dowód przyjęcia do sprzedaży Biuro Handlu Zagranicznego Desa, 21.01.1976.

Dowód przyjęcia do sprzedaży przez Desę, 21.01.1976.

Dowód przyjęcia do sprzedaży przez Desę, 31.05.1985.

Dowód przyjęcia do sprzedaży przez Centralę Handlu Zagranicznego Ars Polona, 27.03.1991.

Dowód przyjęcia nr 119/85.

Faktura Spółdzielni Pracy Przemysłu Artystycznego Wanda, 4.10.1966.

Faktura spółdzielni Wanda, 4.10.1966.

Formularze zgłoszenia prac Wojciecha Sadleya na wystawę w Stedelijk Museum, 1969.

Odręczny spis prac sporządzony przez Wojciecha Sadleya na wystawę w Ein Harod, 1991.

Odręczny spis prac sporządzony przez Wojciecha Sadleya przed wystawami w USA, 1974.

Odręczny spis prac sporządzony przez Wojciecha Sadleya przed wystawami w Legnicy, Koninie i Wałbrzychu, 1997.

Odręczny spis prac sporządzony przez Wojciecha Sadleya przed wystawą w Pradze, 1974.

Odręczny spis prac sporządzony przez Wojciecha Sadleya przed wystawą w Zurychu, 1973.

Odręczny spis prac sporządzony przez Wojciecha Sadleya w Ferme de la Chapelle w Lancy, 9.04.1984.

Pokwitowanie dla Desy, 23.05.1975.

Pokwitowanie na wysyłkę prac Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Sztuk Plastycznych, 3.05.1973.

Pokwitowanie tymczasowe Biura Handlu Zagranicznego Desa, 18.09.1974.

Pokwitowanie tymczasowe Biura Handlu Zagranicznego Desa, 19.09.1974.

Protokół z konferencji w BHZ Desa, odbytej 10.11.1966, zredagowany 12.11.1966 i poprawiony 21.11.1966.

Rachunek dla Biura Handlu Zagranicznego Desa, 24.07.1984.

Rachunek dla Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, 3.08.1962.

Rachunek dla Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, b.d., zapewne z czerwca 1962.

Specyfikacja dla Desy, 28.12.1984.

Spis prac na wystawę, sporządzony przez galerię Faust, Genewa, 1985.

Umowa Biura Handlu Zagranicznego Desa z Wojciechem Sadleyem, 3.03.1976.
Umowa Biura Handlu Zagranicznego Desa z Wojciechem Sadleyem, 31.05.1985.
Umowa z Desą, 16.09.1965.
Umowa z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, 20.03.1976.
Umowa z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, ...12.1963.
Umowa z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, 19.04.1966.
Umowa z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, 26.07.1966.
Umowy komisowe zawarte w 1991 r. między Wojciechem Sadleyem a galerią Atena, Warszawa.
Wniosek o ustalenie ceny, spółdzielnia Wanda, 6.05.1967.
Zaświadczenie BHZ/FK/286/67 Biura Handlu Zagranicznego Desa, 30.01.1967.
Zeznanie podatkowe, 24.03.1966.

Bazy danych

Kazimierz Rymut, *Słownik nazwisk używanych w Polsce na początku XXI wieku*, Kraków 2003 (płyta CD).

Wojciech Sadley

Weaving of life

Summary

Wojciech Sadley (born in 1932), after graduating from the Faculty of Interior Design (1949-1954) and Painting (1954-1959) at the Academy of Fine Arts in Warsaw, began to realize weavings that along with the work of other Polish artists, such as Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska, Maria Łaskiewicz, Jolanta Owidzka, Anna Śledziewska and Krystyna Wojtyna-Drouet were presented at the 1st Textile Biennale in Lausanne in 1962 and soon became a revelation on a global scale, shown at many exhibitions around the world and referred to as “Polish School” of weaving. In the 1960s, Wojciech Sadley’s work, regarded as one of the most avant-garde, contributed to the development of spatial weaving “detached from the wall” and set new directions for the development of modern weaving.

The artist became world-famous in the 1960s, first thanks to refined in colour and texture-rich tapestries, and then avant-garde, extremely bold works produced in his own technique, which influenced the development of spatial weaving in the world. Wojciech Sadley started making his first spatial weavings in 1958. They were the first compositions on mesh with loosely bound fibers, e.g. “Queen” (1958), “Icarus” (1959), “Him” (1960).

Years later, in one of the interviews, the artist said: I wanted to do something that hadn’t been named yet. Something that was neither painting nor weaving, nor sculpture. My goal was to create something that I wanted to reach but it wasn’t there yet. It’s a type of archetype. It could not be made through traditional techniques found in the principles of the workshop. [...] At some point, even in Poland, where modern weaving was born, they did not want to exhibit my works because they could not be classified. [...] I was most fascinated with this primordial thing, which was the beginning of the very concept of weaving. So I solved emerging problems, for example, through compositions of strained meshes that filled the space like a film, like in butterfly or dragonfly wings.

In the 1960s, Wojciech Sadley became one of those artists who to the greatest extent created the history of avant-garde weaving around the world in the second half of the 20th century and significantly influenced other artists. It is evident while browsing collective catalogues of textile exhibitions from those years.

In 1962, the tapestry “Oświęcim” was realized - a breakthrough in the artistic biography of Wojciech Sadley, because it was submitted as one of the Polish works for the 1st Textile Biennale in Lausanne, which paved the way for Sadley’s international career in textiles.

“Oświęcim” (1962) is the vision presented in the large-format tapestry as a passage through the fire, but also as ultimate hope - rising to the sky in silvery and flames of blue. For this topic, Sadley found the nearly abstract formula of symbolic signs of the passage of human figures through martyrdom, i.e. through earthly hell. What is striking in this work is the deeply thought-out colouring of this weaving (e.g. in using warm colours - in the sound of red or gently woven orange), subtle tone transitions, richly differentiated unevenness of texture which shape the raw fleshiness of matter.

Textural and colour search is also visible in other Sadley’s tapestries that were created in the first half of the 1960s. The artistic dramaturgy of these works still derives from their two-dimensional structure, which, however, seems to be more and more spatially oriented when it comes to formal solutions.

In 1965, at the second Textile Biennale in Lausanne, Sadley showed the “Crossing the Red Sea” tapestry (1965), which was delightful in its beautiful, intense colours and rich texture. The work is very painterly in the nature and shape of colourful spots, maintaining a vivid feeling of brush action and expressive flow of paint in a painting project, which some reviewers associated with Tachism.

For several years, Wojciech Sadley had already been working on compositions that focused on “tearing the weaving from the wall”, although - as the artist recalled years later - these compositions were then considered too bold and for some time were unlikely to be shown in galleries. In parallel with tapestry designs, the most innovative spatial works were created in Sadley’s studio whose structure was usually built on a construction resembling grid made of cotton cord or more delicate mesh with ethereal features. On this grid, the artistic and spatial composition grew, shaped in accordance with the needs of the artist’s imagination by tying and fixing various elements on the grid: fibers, strings, fragments of wood, metal or leather. On the “construction grid”, on which the artist tied loosely released fibers, cotton cords, metal plaques, fragments of animal leather, small bells and wooden elements (including wooden balls), differentiating the density of the resulting texture of the work and usually preserving composition symmetry. Such Sadley’s compositions began to be exhibited in 1964, although the artist began to create similar spatial works in 1958.

Since his earliest works, Sadley has manifested an interest in the subtle and refined colour. The original usage of intense colours remains an outstanding feature of Sadley’s entire work, whereas the richness of chromatic features is enchanting with an extremely wide scale and the ability to use both contrasting, intense hues combinations and muted, monochrome tones. Constant modulation of colour intensities is an interesting feature in the spatial weavings. These modulations result from the fact that if these works are shown in different circumstances, due to their flexibility and the presence of loosely attached elements, e.g. fibers, they are subject to certain changes in the structure of the composition, i.e., in its span, extension, tension and colour - e.g. a given work presented in different exhibition spaces, and with different lighting is subject to modulation resulting from different density of mesh. Loosely suspended individual elements on the structure are subject to changes caused by movement in space. As a result, at least to some extent the artist obtained the “living” structure of the work. The ability to gently move loosely falling elements of the entire composition (for some works it is also the ability to produce sounds when moving, e.g. small bells hung on the structure) is a feature typical of a number of Sadley’s works from that period, e.g.: “She” (1959), “The King” (1962), “The Queen” (1962), “Icarus” (1964), or “Icarus” from 1965.

Wojciech Sadley has always referred to nature as one of his most important inspirations. In Sadley's spatial weavings from the 1960s, the reference to nature is very clear. The revolutionary character of these compositions, however, is not just imitating forms existing in nature, but rather imitating creation processes, principles of action and laws in nature: the "ways" of creation present in nature, the types of "building" and functioning of existing structures in nature. Such an approach of the artist signifies that showing a hanging bat, cobweb, or a colourful composition of butterfly wings is not as important as showing the "mechanics" of a such an overhang, the structure of such a network or divine logic in the composition of colours existing on butterfly wings.

Sadley's weavings do not depict two-dimensional objects such as nature, architecture, people or even their abstracted equivalents, but through the artist's activity they themselves become an area of creating new things, "organisms", subject to movement and deformation and constant modifications. They owe their separate existence to the artist who gives them names and thus makes them alive with a use of symbolism. Thanks to this phenomenon, the identity of the "organisms" can be discovered, however, deciphering the code is not an easy procedure. The area of symbolism and meanings always remains open, letting the mystery remain inside the work.

These things, or organisms live their "life": they hang in accordance with the laws of gravity, and statics given by the artist, they are not fastened, they can move under the influence of air movements or touching them, some may make sounds, e.g. bells. There are no attempts to imitate reality, but it is not an abstraction either. A new reality arises, born earlier in the artist's mind, which begins to exist in a visible and tangible way, in space.

The most famous works of Wojciech Sadley created in the mid-1960s include "At Twilight of the Day" (1965), "Psalmus" (1965) and "Diana's Tapestry" (1965), in which the artist for the first time used leather as the material for his artistic work. The outline of these compositions acquires a dramatic, threatening, disturbing form in the intricacies of the contour of the outer edges and cut-outs.

Apart from previously created spatial compositions, made on a structural foundation, which constituted networks and structures, where animal leather became the basic material for the artist, in the early second half of the 1960s a new type of spatial weavings appeared in Wojciech Sadley's work. It combined tapestry with the artist's own technique. On a flat tapestry background, the artist began to weave loosely released fibers that hung from a dense stream of yarn, softly bringing two-dimensional structure into the space. The famous "Sleepless Night / Missa abstracta" (1966) was such a composition and it was presented by Sadley at the third Textile Biennale in Lausanne in 1967. Among these compositions, there were also very important works, such as "Barbarossa" (1967) and "Samson" (1967), "Blue Hair" (1969-1970) or "Missa abstracta II" (1968 or 1969), which were shown at the 4th Textile Biennale in Lausanne in 1969.

In 1970, the spatial weaving "Kite" (1970) turned out to be a huge success. As the title suggested, the work resembled the vertically suspended structure of a great kite. This composition was honoured with a Special Award at the *Exempla 1970* Exhibition in Munich. Around 1970, the world of Wojciech Sadley's forms became enriched with other important spatial concepts, referring to macrame - the ancient art of braiding strings. At the beginning of 1971, a tall, monumental, almost six-meter composition "Purple structure" (1971) was created. It is an elongated, soft form from which interwoven braids come out, spilling out from the inside out and later sucked in as a symbol of intertwined human fate.

Danuta Wróblewska, an art critic, wrote: "In the 1960s, Polish artistic weaving travels around the world in its most interesting sets. The world came closer to Polish weavers thanks to the door open in Lausanne. They and their work have become the biggest surprise. At the

2nd Biennale, Sadley shows the tapestry "Crossing the Red Sea", on the 3rd "Sleepless night" with loosely attached fiber, on the 4th "Missa abstracta II", and on the 5th "Purple structure", which combined macrame and loose fiber. Then these and other works go to São Paulo, New York, Amsterdam, Tokyo and Kyoto, Munich and other cities around the world to gather crowds of viewers and admirers in the most-important museums and galleries. The successful procession of Polish artistic weaving continues in the 1970s, although at that time there are many companions who assist in the experiment and a lot of followers who adopted similar searching approach. Two people from Poland and two concepts of weaving are gaining the most interest: Abakanowicz and Sadley. Abakanowicz attracts attention primarily through the architecture and monumental structuralism of his works. Sadley, through the game of imagination and ideas for a new usage of the weaving, but also through poetry of metaphor."

"Hypnos" and "Tantos", constituting separate cycles of Sadley's works in the 70s and early 80s, belong to the then popular trend towards turning to smaller forms after the period of monumentalism that dominated in the 1960s. Small, oval forms, wrapped in fiber or a small "pouch" of weaving from which either a bundle of thin copper wire, or small "braids" of fiber come out - accumulate a charge of concentrated energy. Some of them ("Tantos", 1981) - with their shape and concentration in a tightly wrapped oval form - are also close to Sadley's "Stings" from the same period, although they lack the blade characteristic of "Stings".

In the 1970s, "Stings" started being an important chapter in Wojciech Sadley's work, in which the artist moves from spatial weaving towards forms and objects resembling sculpture, once again proving the versatility of his talent. As Danuta Wróblewska wrote: "Stings" make up a separate image in Sadley's work. The naked island of Odysseus that is free from embellishments [...] stings, reminiscent of ritual knives, are symbolic objects that are halfway between biological inspiration and a thing created for an easily imaginable goal of struggle. Both leather and sting compositions, as in most of Wojciech Sadley's works, derive from the theme of mythological man, from the memories of the oldest cultural layer in our world - they include austerity, dignity and even a certain cruelty."

"Tattoos" are a separate set of works created by Sadley with the use of leather. The "Tattoos" cycle appeared in the 1970s. These works were created not only as leather compositions, but also as a series of works on paper. Several variants of the composition made in leather appeared in "Tattoos". They usually have characteristic leather tightening in the central part of the composition. Some of the "Tattoos" are more concise (e.g. "Tattoos" from 1976, shown at exhibitions in Kyoto and Tokyo in Japan in 1976 and 1977 respectively), have fewer elements of the composition, and others (e.g. "Tattoo XI", 1978) are developed in the lower part with characteristic leather pouches and straps with knots, tied to the main body of the work.

In 1980, Wojciech Sadley wrote:

Work on self-expression begins with work on yourself. And that means asking yourself questions, not just what? but how? for what? It just means getting to know yourself. And repeated attempts to understand the world or reach an agreement with it. And finally, after experience, to gain the conviction that the minimum can mean the maximum in what we do. All these internal twists and struggles - almost everyone goes through them - build a mature psyche. So they are the most important component of your own creative path. I speak about it for two reasons: firstly, because these matters are important for everyone who has reached half of their life, and secondly - that I have always been interested in content and forms related to man and his tangible and intangible environment. I am looking for artistic solutions that would answer the oldest longings and desires that have always accompanied people. In my own incomplete and fractional way, I try to realize the symbolic "sphere of man" - his environment, light, trace. Finally, his sign that could encapsulate the idea of man. My interests in this area are wide, but I do not divide them into disciplines or types. I recognize the indivisibility of man and take this as a cue for my attitude towards the subject. My own work always derives from nature and its structures, their flexible permanence, logic and simplicity stimulate and direct my imagination.

In all things, natural and created, I am interested in the construction of these things, its relationship with the code of form and colour.

The theme of “Images” can be seen in Sadley’s works created in the 1990s and in the first decade of the 21st century. Often painted on cardboard, being created by combining painting with glued matter (fragments of weavings, lace or leather), for Sadley, they became another area of unusually intensive exploration of the problems of spirituality with the help of the matter of the emerging work of art.

The “spiritual content” of these images is expressed by means of forms far from both realism and accepted patterns or schemes, and yet the message becomes so intense that Sadley’s “Images” could be compared to traditional icons. However, the forms presented here sometimes require a greater effort so as to follow the path that the artist uses to approach the sacred. The deep spiritualization of these works means that - just like in traditional icons - what is most important is not the layer deposited on the surface of the image, but something which is deeper: the faces in the images are like windows through which we can look for something spiritual, immaterial and shielded by the Mystery, and the essence is located within these deep surfaces. Vagueness, avoidance of known and accepted forms is intended to ensure that the image does not focus on the surface of things, faces, matter, but invites to enter into the depth and break through to the perception of reality outside matter. In some of the images, the austerity of forms serves this purpose, in others it is the delicate tenderness of fog and lace, but there is always a tendency to saturate these surfaces with traces, imprints of spiritual reality. There is brightness in these paintings as if coming out from under the matter, from behind the veil of matter, from behind the veil, which is all matter. The beautiful, sophisticated colour concepts hide discrete emanations of light penetrating matter. Sadley’s works express faith that under this matter, under the surfaces of things there is something more, something that transforms matter and crosses the border of transience, destruction and death.

In Wojciech Sadley’s “Laments”, the pure, concise painting reflects the subtle relations between the material and the spiritual in a truly fascinating way. The artist presents the apparent separation, which actually is the interpenetration of these two areas. The relations between the external, material and hidden, internal and spiritual, between the sphere “here” and the sphere “there” - are expressed by the penetration of matter forms with the tissue of colour and in the motive of diversion towards the hidden. Tearing the area of the material gives a sense of what is hidden behind the veil of all matter. It opens to deeper things. The external is subject to the internal, not yet fully available, but already visible: surrounding, visible in the gap between the areas. In some works, this phenomenon is realized by juxtaposing fleshy and bodily matter with a delicate ethereal environment. A suggestive vision of openness to depth and infinity arises, shrouded in mystery. The image is to reflect immersion in this vastness of spirituality and the presented matter diverges towards what is eternal.

Shrouds’ began to appear in Sadley’s work in the 1970s, which was a preview of many later compositions dealing with this topic that became one of the artist’s dominant works from the 1990s and the first decade of the 21st century.

Wojciech Sadley wrote:

My attitude towards reality, man, nature and tradition results from the awareness that everything is changing, constantly changing. What I do also serves the same purpose, it is all about changing and after all my work is just an element of changes. This continuous transformation is natural - like changing the seasons, passing the generations. Each of us received a certain “transfer code” as a gift from our ancestors. It is not always clear and understandable to us, sometimes it remains full of riddles and mysteries. I think that wisdom requires that you do not solve these mysteries until the end, because they are a source of creative energy. It would be difficult and not necessary to completely understand your impulses, ideas and decisions while creating, although professionalism imposes

responsibility on the creator for the final result of the work. The idea of the work crystallizes in the process of continuous elimination of ideas, and its implementation is possible only when we realize what bothers us, what we want to express. In my artistic search, I start from the pattern and shape of nature: through the analysis of biological structures I want to come to the principle of creating my own compositions, my own artistic facts. During the process of creation of each work, I make a meticulous selection of means of expression and material means so that this choice best serves the adopted concept of composition - the sign. The information contained in the weaving name is not indifferent when it comes to the content that I want to enclose in each of my works. Matter used for artistic creation is destructible and mortal for me. Any matter is to be destroyed when used in my artistic realization. It is some kind of a lifeline that causes the destruction and transformation of this matter. I make such a transformation with the leather when I prepare, paint, transform it. Similarly, the thread is transformed from a living plant and then used in the weaving. The weaving creates a certain structural grate, a structure that is not visible in other media concepts. There must be a light structure in the weaving, because the object is hung, not erected, there are strings, fragments of the structure are deformed. This physiology, and sometimes also the pathology of matter, is for me to use. I think a really good work shouldn't be finished. It should only have the appearance of finished technical perfection, and in fact it should be something that never ends...

In 1995, Wiesława Wierzchowska wrote about Sadley:

When it comes the poster and artistic weaving of the 1960s, Polish artists found themselves in the forefront of world art and became co-authors of the fundamental changes of these disciplines. Wojciech Sadley was one of the main heroes of this process.

[...] he was the one who "ripped the weaving from the wall" and hung it sculpturally in space, he changed the traditional tapestry rectangle into a free, irregular structure. He weaved openwork, delicate grids, freed loose weaving and hanging threads from the plane, used wood, metal, glass. He created collages with refined colours, discovered the leather as a material with unusual expression values, painted on it and stitched expressive compositions, and later re-used silk as a painting base of a monumental character. He also exercised easel painting, wall painting, mosaic and sculpture. And he drew constantly. Together with Magdalena Abakanowicz, he quickly became one of the most famous Polish artists, a kind of classic of modern weaving. He participated in [...] exhibitions of the International Textile Biennale in Lausanne, his works were shown at the most serious exhibitions, opened the way for many young artists, and found followers around the world.

The greatest projects of Wojciech Sadley in the 1990s and after 2000 were silk paintings. The artist's wise cooperation with matter was manifested in using selected matter in such a way that it received light. It can be seen in the "Shrouds" painted on silk. Sadley's masterful perception of colour brings out the sonority of a unique sound. On the silk surface, where the light slides in a unique way with the splendour and nobility of chromatic orchestrations, Sadley's entire colour mastery is strong and fully expressed and can be a model for many modern painters in terms of what can be done with colour in painting, because Sadley's silk painting concerts sound so profoundly that they are bound to awaken people who are sensitive to colour. The strong, intense sound of contrasts, the richness of intermediate tones, the brightness of the colours, sometimes flames of colour like the tongues of fire, make up the visionary, phenomenal, sacral nature of these compositions and evoke a deep impression of communing with the secret of the sacred.

Danuta Wróblewska wrote about Sadley: "When forty years ago, the phenomenon of Polish artistic weaving arose from the power of tradition and the voice of modernity, among several leading figures such as Magdalena Abakanowicz, Zofia Butrymowiczowa and Jolanta Owidzka, the name of Wojciech Sadley came to prominence. He was the youngest one [...] It is Sadley who first moves away from the tapestry towards his own bindings, weaves and catches, he introduces space into the body of a soft work, he combines raw materials. In the 1960s, not only does he take part in the Lausanne Textile Biennale, but his works in the procession of

Polish weaving arouse astonishment and delight throughout the world. These families of softly shaped objects, networks with tags, elemental in simplicity of spatial and volatile structures like dragonflies, transparent forms with minimized adhesion to the ground, were born easily and somehow arbitrarily, just like a poem or song may be born. They were close to the nature of twigs or cobwebs. And also - in the content they carried - to the fairy tale or myth.”

Jacek Barszcz

Jarosław Maciej Zawadzki

Przekład na język angielski: Jacek Steinbrich

Indeks dzieł Wojciecha Sadleya*

- Admirał*, gobelin (wyst. Kongens Lyngby, 1967) 93
Ajax, 1970, technika własna, szał (wyst. Göteborg 1971, Nowy Jork 1974) 136, 146, 151, 156
Ajax, 1972, technika własna (wyst. Hawana 1972) 139
Amballage przestrzenny (wyst. Poznań 1969–1970), 126
Animals, 1966 (wyst. Warszawa 1967, Białystok 1967–1968) 94, 104
Anioł, 1960, technika własna 29, 281
Apokalipsa 222, 316
Apokalipsa, 1996, jedwab 228
Apokalipsa, 1998, jedwab 245
Apokalipsa, 2002, jedwab (wyst. Warszawa 2009) 251
Apokalipsa (wyst. Gorzów Wielkopolski 1998) 221
Apokalipsa czerwona/Czerwona apokalipsa, 1995, jedwab 220, 228, 316, 323
Apokalipsa niebieska, 1995, jedwab 316, 323
Apokalipsa złota, 1995, jedwab, 223, 316, 323
Apokalipsy 204
Arka, jedwab (wyst. Kair 1993) 192
Autoportret, 1946, 264
- Barba Rossa/Barbarossa* 149
Barbarossa, 1967, gobelin, technika własna 94, 107, 127, 200, 245, 281, 285, 288
Barbarossa/Barba Rossa, 1975, technika własna, szał (wyst. Bazylea 1975) 149, 151, 153
Basniowa noc (błędnie podany tytuł pracy *Bezsenna noc*, 1966) 91
Bez tytułu, 1991, jedwab (wyst. Łódź 2014) 258
Bez tytułu, kolaż (aukcja Warszawa 1993) 189
- Bez tytułu*, tkanina (wyst. Boston 1977) 155
Bezsenna noc, 1966, gobelin, technika własna 88, 101, 103, 110, 133, 138, 284, 284–285, 292
Bezsenna noc/La Nuit Blanche (błędnie: *Biała noc*), 1966 102, 113, 285, 333
Bezsenna noc/Missa abstracta, 1966, gobelin, technika własna 88, 101, 133, 138, 146, 156, 164, 165, 176, 281, 284–285, 291, 292, 293
Broda Barbarossa (Barbarossa) 94
- Całun*, 1978, papier 314
Całun, 1981 (kat. Denain 1988–1989) 178
Całun, 1981 (wyst. Rzeszów 1994) 194
Całun, 1981, kolaż 302
Całun, 1982, kolaż (wyst. Warszawa 1996) 210
Całun, 1985 247
Całun (1), 1989, papier (Ein Harod 1991) 182
Całun (2), 1989, papier (Ein Harod 1991) 182
Całun (3), 1989, papier (Ein Harod 1991) 182
Całun (4), 1989, papier (Ein Harod 1991) 182
Całun (5), 1989, papier (Ein Harod 1991) 182
Całun (1), 1990, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Całun (2), 1990, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Całun (1), 1990, kolaż (kat. Lublin 2010) 255
Całun (2), 1990, kolaż (kat. Lublin 2010) 255
Całun, 1994, skóra (wyst. Warszawa 1995) 201
Całun, 1995, jedwab (wyst. Łódź 1995) 208, 211, 212, 213, 321
Całun, 1997, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Całun, 1997, jedwab (wyst. Holon 1998) 226

* Pismem pogrubionym podano numery stron, na których znajdują się fotografie prac (nie dotyczy wkładki ilustracyjnej).

- Catun*, 1999, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Catun (1), 2000 247
Catun (2), 2000 247
Catun, 2000, jedwab (wyst. Abano Terme 2007) 249
Catun (1), 2001 247
Catun (2), 2001 247
Catun (1), 2001, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Catun (2), 2001, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Catun, 2001, jedwab (wyst. Abano Terme 2007) 249
Catun, 2001, skóra (wyst. Warszawa 2004) 244
Catun (1), 2002, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Catun (2), 2002, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Catun (3), 2002, jedwab (kat. Lublin 2010) 255
Catun, 2002, jedwab (wyst. Warszawa 2002) 243
Catun, 2002, jedwab (wyst. Warszawa 2009) 251
Catun, 2007, skóra (kat. Lublin 2010) 255
Catun, karton (wyst. Jelenia Góra 1986) 169
Catun (1), technika własna (wyst. Toruń 2001) 240
Catun (2), technika własna (wyst. Toruń 2001) 240
Catun (3), technika własna (wyst. Toruń 2001) 240
Catun (wyst. Gorzów Wielkopolski 1998) 221, 222
Catun (wyst. Gorzów Wielkopolski 2002) 242
Catun (wyst. Gorzów Wielkopolski 2004) 244
Catun (wyst. Krosno 2012) 256
Catun (wyst. Warszawa 2000) 235
Catun/Kompozycja II, kolaż (wyst. Paryż 1989) 179
Catuny 190, 199, 200–202, 204, 216, 230, 233, 234, 236, 243, 249, 250, 257–260, 302, 303, 305–307, 312–314, 316, 317, 320, 323–325, 328, 329
Catuny Roku Liturgicznego dla Zakonu Szentszackiego, 1989 179
Catuny, jedwab (wyst. Jabłonna 2012–2013) 256
Catuny, jedwab (wyst. Pelplin 2014) 258
Catuny, kolaże (wyst. Warszawa 2001) 241
Catuny (wyst. Legnica 1997) 215, 216
Catuny (wyst. Warszawa 2004) 245
Cantico, 1986 (wyst. Rzym 1987) 174
Carista, 1992 (kat. Włocławek 1992) 187, **212**
Charista, 1991, jedwab 182
Charyzmaty 299, 316
Chrystus, 1956 268
Chrystus w więzieniu i pociesza uwięzionych, 1949–1941 263, 300
Chusta św. Weroniki 262
Chusty 216, 295, 302, 316, 320
Chusty, 1991, jedwab 183
Chwała zwycięzcom olimpijskim, skóra (wyst. Barcelona 1979) 159
Czarna noc, 1970, technika własna, sizal (wyst. Sztokholm, Ystad, Trelleborg, Larvik 1970, São Paulo 1971, Zurych 1973) 128, 131, 136, 139, 140, 144
Czarodziejskie szaty króla (Król, Szaty króla), 1962 **56**, 59, **61**, 63, 73, 94, 95, 102, 104, 126, 133, 144, 167, 173, 270, 278, 281
Czarodziejskie szaty królowej (Królowa, Szaty królowej), 1962 59, 73, 126, 167, 173, 278, 281
Czerwona apokalipsa/Apokalipsa czerwona, 1995, jedwab 220, 228, 316, 323
Czerwony anioł, 1969, technika własna (wyst. Madryt, Barcelona 1969, São Paulo 1971, Zurych 1973) 125, 127, 136, 144
Ćma, ok. 1964–1965, gobelin (repr. Kraków 1965) 63, 280
Deus ex machina, 1969, technika własna (wyst. Essen 1970) 127
Deus ex machina, 1971 293
Dwie figury, 1991, jedwab 183
Edypus Rex. Missa abstracta 116
Epigram, 1972, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Epitafium (1), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
Epitafium (2), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
Epitafium I, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Epitafium II, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Eurydyka 292
Faktura, 1967 291, 292
Fantom, 1964 (wyst. Lancy 1984) 165
Faun (wyst. Lancy, 1984) 165
Figura (1), 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Figura (2), 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Figura (1), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
Figura (2), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
Figura (3), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
Figura I, 1974, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146, 158
Figura I, miniatura, technika własna (wyst. Londyn, Zurych, Lozanna 1974–1975) 147, 148
Figura II, 1974, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146, 158
Figura II, miniatura, technika własna (wyst. Londyn, Zurych, Lozanna 1974–1975) 147, 148
Figura III, 1974, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146, 158
Figura III, miniatura, technika własna (wyst. Londyn, Zurych, Lozanna 1974–1975) 147, 148, 294
Figura IV, 1974, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146, 158
Figura IV, miniatura, technika własna (wyst. Londyn, Zurych, Lozanna 1974–1975) 147
Figura V, technika własna (wyst. Nowy Jork 1975) 148, 158
Figury 294
Fioletowa struktura/Struktura fioletowa, 1970–1971, technika własna 132–135, 146, 150, 290–292
Freski na Nowym Mieście, Warszawa 1954–1956 33–34, 268–269
Gobelin, ok. 1963–1964, 200 × 150 cm (wyst. Kordegarda, Warszawa 1964) 57
Gobelin, ok. 1963–1964, 250 × 280 (wyst. Kordegarda, Warszawa 1964) 57
Gobelin, ok. 1964 (wyst. Wrocław 1964) 59
Gobelin (wyst. Poznań 1966) 87
Gobeliny dla klasztoru Redemptorystów, Paczków 173
Gorejący krzew, 1983, pastel (wyst. Kraków 1996) 213
Gorejący krzew, 1991, jedwab 182
Gorejący krzew, 1997, jedwab 323
Gorejący krzew, 2005, jedwab (wyst. Łódź 2014) 258
Gorejący krzew, jedwab 184, 323
Gorejący krzew, jedwab (wyst. Gorzów Wielkopolski 2012) 256
Gorejący krzew, jedwab (wyst. Kair 1993) 192

- Gorejący krzew* (wyst. Gorzów Wiekopolski 1998) 222
- Gorejący krzew* (wyst. Legnica 1997) 215
- Gwasze, 1960–1973 (wyst. Zurych 1973), 144
- Hara-kiri*, 1970, technika własna, sizal (wyst. Sztokholm, Ystad, Trelleborg, Larvik 1970, São Paulo 1971, Mannheim 1973) 128, **131**, 136, 139, 145
- Hiszpania*, 1969, technika własna, sizal (wyst. Sztokholm, Ystad, Trelleborg, Larvik 1970) 128, **130**
- Hypnos* 291, 293
- Hypnos*, 1973, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Hypnos*, 1975–1980, bawełna, miedź (wyst. Ein Harod 1991) 182
- Hypnos*, 1998 (wyst. Holon, 1998) 226
- Hypnos*, miniatura (wyst. Londyn 1976) 153
- Ichtios*, 2000, jedwab (wyst. Puławy 2001, Abano Terme 2007) 233, 240, 249
- Ichtios*, rysunek 233
- Ikar* 29, 100, 101, 105, 107, 199, 202, 273, 279, 288, 291, 292, 305, 315, 320
- Ikar*, 1959, technika własna 270, 279
- Ikar*, 1961, technika własna 270, 279
- Ikar*, 1963, len (wyst. Lancy 1984) 165
- Ikar*, 1963, technika własna (wyst. Zurych 1973) 143
- Ikar*, 1964, technika własna (wyst. Warszawa 1984) 165, 166, 172, 176, 177, 270, 281
- Ikar*, 1964, technika własna (wyst. Zurych 1973) 143, 281
- Ikar*, 1964 (wyst. Iwanowo 1985–1986) 168
- Ikar*, ok. 1964–1965, gobelin (wyst. Kraków 1965) 63
- Ikar*, 1965, gobelin (wyst. Meksyk 1968) 110, 111
- Ikar*, 1965, liny i różne materiały (wyst. Hawana 1967) 91
- Ikar*, 1965, technika własna (wyst. Buenos Aires, Montevideo, Meksyk, Guadalajara, Morelia, Rio de Janeiro) 76, 108
- Ikar*, 1965, technika własna (wyst. Essen 1970) 127
- Ikar*, 1965, technika własna (wyst. Łódź 1969) 117, 118
- Ikar*, 1965, technika własna (wyst. Praga 1968) 108, 281
- Ikar*, 1965, technika własna (wyst. Zurych 1973) 143
- Ikar*, 1965 (repr. „Form” 1968, nr 4) 104, 281
- Ikar*, 1966, technika własna (wyst. Galeria DAP, Warszawa 1966) 88
- Ikar*, ok. 1966, technika własna (wyst. Muzeum Historyczne, Warszawa 1966) 82, 84, 88
- Ikar*, 1968 (wyst. Lancy 1984) 165
- Ikar*, 1971, technika własna (wyst. Haarlem 1972, Nowy Jork 1974) 139, 146, 169
- Ikar*, 1972 293
- Ikar*, 1972, technika własna (wyst. Zurych 1973) 144
- Ikar*, 1999 (wyst. Abano Terme 2007) 249
- Ikar*, technika własna, sizal (wyst. Ingelheim 1978) 156
- Ikar* (1) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Ikar* (2) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Ikar* (3) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Ikar* (1) (wyst. Kraków 1968) 104
- Ikar* (2) (wyst. Kraków 1968) 104
- Ikar* (wyst. Londyn 1979) 158
- Ikar* (*Ikar I*), 1962 (w niektórych źródłach błędnie: 1964), gobelin 48, 53, 55, 61, 63, 81, 124, 143, 276
- Ikar* (*Ikar III*), 1964, gobelin (wyst. Oslo, Kopenhaga, Lipsk, Karl-Marx-Stadt, Linz, Praga 1965, Antibes 1966) 59
- Ikar I*, 1963, gobelin 150, 276
- Ikar I*, 1965, tkanina (wyst. Warszawa 1967) 94, 95, 104
- Ikar I*, 1966, grafika (wyst. Warszawa 1967) 94, 95
- Ikar II*, 1963, gobelin 53, 55, 61, 63
- Ikar II*, 1964, gobelin (wyst. Hamburg 1975) 150
- Ikar II*, 1966 (wyst. Warszawa 1967) 94
- Ikar II*, 1966, grafika (wyst. Warszawa 1967) 94, 95
- Ikar II*, 1966, technika własna (wyst. Galeria DAP, Warszawa 1966) 88
- Ikar II*, gobelin (wyst. Nowy Jork 1965) 76
- Ikar III* (*Ikar*), 1964, gobelin (wyst. Oslo, Kopenhaga, Lipsk, Karl-Marx-Stadt, Linz, Praga 1965, Antibes 1966) 59, 62, 63, 75, 77, 79, 80
- Ikar III*, 1966 (wyst. Warszawa 1967) 94
- Ikar III*, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 94
- Ikar IV*, 1964, gobelin (wyst. Eindhoven 1965, Arnheim 1965, St. Gallen 1965, Antibes 1966) 61, 63, 79
- Infant* 29, 105, 111, 144, 280, 281, 292
- Infant*, 1961, technika własna (wyst. Warszawa 1991) 181, 182
- Infant*, 1966 (wyst. Warszawa 1967) 94
- Infant*, 1967, technika własna (wyst. Zurych 1973) 143
- Infant*, technika własna (wyst. Lund 1967) 90
- Infant* (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Infant* (wyst. Kraków 1968) 104
- Infant I*, 1964, technika własna 59, 278, 279
- Infant II*, 1964, technika własna 59, 278
- Infantka* 1961, technika własna (wyst. Warszawa 1991) 181, 182
- Infantka*, 1966 (wyst. Warszawa 1967) 94, 95
- Infantka*, 1969, technika własna (wyst. Londyn 1975) 149
- Infantka*, 1974, technika własna (wyst. Wrocław 1986) 169
- Infantka*, sieć (wyst. Lund 1967) 91
- Infantka*, technika własna, sizal (wyst. Ingelheim 1978) 156
- Infantka/Infanta*, 1964, technika własna (wyst. Zurych 1973) 143
- Inicjacja*, 1969, technika własna (wyst. Madryt, Barcelona 1969, São Paulo 1971, Zurych 1973, Nowy Jork 1974, Wrocław 1976) 125, **126**, 127, 136, 144, 145, 150
- Jedwabie w restauracji Nove Miasto, Warszawa 184, 264
- Jeźdźcy Apokalipsy*, 262, 323
- Kobierzec Diany*, 1965, skóra, technika własna 73, **74**, 91, 94, 107, 282, 295
- Kolibier*, ok. 1964–1965, gobelin (wyst. Kraków 1965) 63, 277
- Kolibier*, ok. 1964–1965, gobelin (wyst. Nowy Jork 1965, Boston 1966) 76, 79
- Kompozycja*, 1951 266
- Kompozycja* (1), 1965, kolaż (wyst. Galeria Alice Pauli, Lozanna 1965–1966) 77, **77**
- Kompozycja* (2), 1965, kolaż (wyst. Galeria Alice Pauli, Lozanna 1965–1966) 77
- Kompozycja* (3), 1965, kolaż (wyst. Galeria Alice Pauli, Lozanna 1965–1966) 77
- Kompozycja*, ok. 1966?, gobelin (wyst. Praga 1966) 81

- Kompozycja*, ok. 1966?, skóra, technika własna (wyst. Londyn 1966) 86
- Kompozycja*, 1972, technika własna (wyst. Zurych 1973, Nowy Jork 1974) 144, 146
- Kompozycja*, technika własna (wyst. Edynburg 1972) 140
- Kompozycja II/Catun*, kolaż (wyst. Paryż 1989) 179
- Kompozycja X* (wyst. Beauvais 1980) 160, **162**
- Kompozycja ceramiczna, Szczygłowice, 1967 104
- Kompozycja tkacka, włókno, sieć (wyst. Kolonia 1967) 103
- Kompozycja ze skóry dla hotelu Holiday Inn, Kraków 1975 295
- Kompozycja ze skóry dla Ośrodka Kultury Włoskiej, Warszawa 1977 156
- Kompozycje* (tempera na deskach, wyst. Galeria Alice Pauli, Lozanna 1964) 54
- Kompozycje przestrzenne, Helsinki, 1971 137
- Kompozycje*, 1953 266
- Koncert*, 1940 264
- Koncert*, 1944 264
- Konstrukcja I*, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
- Konstrukcja II*, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
- Kopernik*, gobelin (wyst. Warszawa 1973) 143
- Koszule śmiertelne* 313, 316
- Kościół boberski w Lublinie*, 1953, tusz 265
- Król* 29, 202, 280, 288, 305
- Król*, technika własna (wyst. Lund 1967) 90
- Król* (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Król (Szaty króla, Czarodziejskie szaty króla)*, 1962 (w niektórych źródłach błędne daty: 1964, 1968) **56**, 59, **61**, 63, 73, 94, 95, 102, 104, 126, 133, 144, 167, 173, 270, 278, 281
- Król Dawid* 262
- Król Dawid śpiewający psalmy*, 1954 267
- Królowa*, technika własna (wyst. Lund 1967) 90
- Królowa* 105, 199, 202, 277, 280, 288, 292, 293, 305
- Królowa*, 1963 (repr. „Ty i Ja” 1968, nr 11) 111
- Królowa*, 1964, technika własna (wyst. Paryż 2013–2014) 257, 281
- Królowa*, 1967 (wyst. Warszawa 1967) 94
- Królowa*, technika własna, 1958 270
- Królowa*, technika własna (repr. „Problemy” 1966, nr 4) 72
- Królowa*, technika własna (wyst. Galeria Alice Pauli, Lozanna 1964) 54
- Królowa* (wyst. Kraków 1968) 104
- Królowa (Szaty królowej, Czarodziejskie szaty królowej)*, 1962 (w niektórych źródłach błędna data 1964) 59, 73, 126, 167, 173, 278, 281
- Krzew Gorejący*, 2007, jedwab (wyst. Abano Terme 2007) 249
- Krzew Gorejący*, jedwab (wyst. Gorzów Wielkopolski 1998) 221
- Krzew Gorejący* (wyst. Legnica 1997) 216
- Krzyże* 305
- Krzyże*, 1950 267
- Krzyże*, 1953 267
- Kupony*, 1991, jedwab 183
- La Nuit Blanche/Bezsenność noc* (błędnie: *Biała noc*), 1966 102, 113, 285, 333
- Lament I*, 1985, papier (wyst. Ein Harod 1991) 182
- Lament II*, 1985, papier (wyst. Ein Harod 1991) 182
- Lament III*, 1985, papier (wyst. Ein Harod 1991) 182
- Lament VI*, 1984, skóra (wyst. Ein Harod, 1991) 182
- Lament VII*, 1984, skóra (wyst. Ein Harod 1991) 182
- Latawiec*, 1969, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 145
- Latawiec*, 1970 (wyst. Göteborg 1971) 136
- Latawiec/Struktura przestrzenna*, 1970, technika własna (wyst. Monachium 1970) 127, 163, 164, 167, 173, 174, 290, 293
- Łyżwiarka*, 1954(?) 268
- Madonna z Dzieciątkiem*, 1944 264
- Martwa natura* 266
- Matnia*, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) **94**, 94, 95
- Matnia*, 1969, kolaż (wyst. Zurych 1973) 144
- Matnia* (wyst. Kraków 1968) 104
- Matnia I*, 1967, tkanina (wyst. Warszawa 1967) 94
- Matnia II*, 1967, tkanina (wyst. Warszawa 1967) 94
- Matnie* 100, 105, 288
- Miniatury* 184, 210, 216, 228
- Missa abstracta* 200, 204
- Missa abstracta*, 1968, gobelin, technika własna (wyst. Norrköping 1969) 123
- Missa abstracta*, 1968 (wyst. Amsterdam 1969) 116
- Missa abstracta*, 1969, gobelin, technika własna (w kat. wyst. Dar El Fan, Bejrut, 1972. Prawdopodobnie błąd – reprodukowana w katalogu praca to *Missa abstracta/Bezsenność noc*, 1966) 137, 138
- Missa abstracta*, 1969, gobelin, technika własna (w kat. wyst. Kopenhaga 1971. Prawdopodobnie błąd – reprodukowana w katalogu praca to *Missa abstracta/Bezsenność noc*, 1966) 133
- Missa abstracta*, 1971 (wyst. Glasgow 1984, Bratysława 1986) 167, 168, 173
- Missa abstracta* (wyst. Lancy 1984) 165
- Missa abstracta* (wyst. Łódź 1987) 174
- Missa abstracta* (wyst. Sopot 1969) 122
- Missa abstracta* (wyst. Włocławek 1993) 193
- Missa abstracta I*, 1968, gobelin, technika własna (wyst. São Paulo 1971) 136
- Missa abstracta II*, 1969, gobelin, technika własna (wyst. Lozanna 1969, Paryż 1969, São Paulo 1971) 119, 124, 136, 285, 292
- Missa abstracta/Bezsenność noc*, 1966, gobelin, technika własna 88, 133, 138, 146, 156, 164, 165, 176, 177, 281, 284, 285, 291–293
- Mozaiki w Teresinie, 1964 60, 61, 277
- Niebieska noc*, 1973, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974, Praga 1974) 146, 147
- Niebieskie włosy*, 1969 (w niektórych źródłach 1969–1970), gobelin, technika własna (wyst. São Paulo 1971, Haarlem 1972, Zurych 1973) 136, 139, 144, 285
- Nieśmiertelny Ikar*, 1967, sieć (wyst. La Chaux-de-Fonds 1967) 93
- Noc*, projekt kurtyny, 1954 268

- Noc w Wenecji*, projekt kurtyny, 1954 268
- Nocny lot*, 1952, gwasz 268
- Nocny lot*, 1965, skóra, technika własna 73, 94, 95, 100, 104, 105, 107, 113, 116, 123, 143, 147, 149, 273, 277, 279
- Obraz (1), 1983 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (2), 1983 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (3), 1983 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (1), 1984 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (2), 1984 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (3), 1984 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (4), 1984 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (5), 1984 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (1), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (2), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (3), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (4), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (5), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (6), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (7), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (8), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (9), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (10), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (11), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Obraz (12), 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
- Odbicie*, jedwab (wyst. Kair 1993) 192
- Odpyływ morza*, 1965, mozaika, kopalnia Szombierki, Bytom, 77–79, 277, 278, 289
- On*, 1960 29, 270, 279
- On*, 1966 (wyst. Lancy 1984) 165
- On*, 1971 (wyst. Haarlem 1972) 139
- On*, 1980 210
- On*, technika własna (wyst. Chicago 1976) 151
- On I*, 1970, technika własna (wyst. São Paulo 1971, Zurych 1973, Nowy Jork 1974, Praga 1974) 136, 144, 145, 147
- On II*, 1971, technika własna (wyst. São Paulo 1971, Zurych 1973, Nowy Jork 1974), 136, 144, 146
- Ona* 200
- Ona*, 1959 281
- Ona*, 1960 (kat. Zamość 1989) 179
- Ona*, 1965 (wyst. Lancy 1984) 165
- Ona*, 1966 (wyst. Lancy 1984) 165
- Ona*, 1970, technika własna, sizal (wyst. Göteborg 1971) 136
- Ona*, 1972 293
- Ona*, 1973 291
- Ona*, 1976 291
- Ona*, technika własna (wyst. Chicago 1976) 151
- Ona*, technika własna (wyst. Grenoble 1970) 128
- Ona* (kat. Lublin 1980) 159
- Ona I*, 1969, technika własna (wyst. São Paulo 1971, Zurych 1973) 143
- Ona I*, 1969, technika własna, sizal (wyst. Sztokholm, Ystad, Trelleborg, Larvik 1970) 128, 131
- Ona II*, 1969, technika własna, sizal (wyst. Sztokholm, Ystad, Trelleborg, Larvik 1970, São Paulo 1971, Zurych 1973) 128, 131, 136, 144
- Ona III*, 1970, technika własna (wyst. São Paulo 1971, Zurych 1973, Nowy Jork 1974) 136, 144, 146
- Ona IV*, 1970, technika własna (wyst. São Paulo 1971, Nowy Jork 1974) 136, 145
- Oni*, 1969–1970 (wyst. Haarlem 1972) 139
- Ornat* (wyst. Mannheim 1973) 145
- Ornat* (wyst. Monachium 1976) 151
- Ornaty* 315
- Ornaty, proporzec-relikwiarz i ornat trumienny dla relikwii św. Andrzeja Boboli, 1988 29, 177, 300, 301
- Oświęcim*, 1962, gobelin 29, 36–38, 42, 44, 46, 81, 92, 109, 110, 116, 126, 143–145, 161, 165, 168, 174, 224, 230, 253, 257, 274, 275, 291
- Pejzaż*, 1949, papier 265
- Pejzaż*, 1951 265
- Pejzaż*, jedwab (wyst. Kair 1993) 192
- Pejzaż z Lublina*, 1951, papier 265
- Pejzaż z Warszawy, nad Wisłą*, 1951–1952 265
- Persefona*, 1965, skóra, technika własna (wyst. Kolonia 1966, La Chaux-de-Fonds 1967) 80, 81, 93
- Peruka*, 1970, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 145
- Peruka*, 1970, technika własna (wyst. Zurych 1973) 144
- Peruka I*, 1973, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146, 151
- Peruka II*, 1973, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Peruka III*, 1973, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Peruka IV*, 1974, technika własna (wyst. Praga 1974, Ingelheim 1978) 147, 156
- Pieczenie* 262
- Pielgrzym*, technika własna (wyst. Londyn 1982) 161, 162
- Piłkarze* 21
- Plaskorzeźby ze skóry w hotelu Holiday Inn, Kraków, 1975 149
- Południe* 273
- Pontifex*, 1980, technika własna, sizal (wyst. Lancy 1984) 165
- Pontifex* (1), 1983, technika własna, sizal (wyst. Lancy 1984) 165
- Pontifex* (2), 1983, technika własna, sizal (wyst. Lancy 1984) 165
- Pontifex*, technika własna (wyst. Londyn 1979) 158
- Pontifex*, technika własna (wyst. Warszawa 1991) 181
- Pontifex Maximus* 299, 315, 320
- Pontifex Maximus*, 1976, technika własna (wyst. Wrocław 1986) 169
- Portret* (1), 1970 (wyst. Wrocław 1986) 169
- Portret* (2), 1970 (wyst. Wrocław 1986) 169
- Portret*, 1980, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret* (1), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret* (2), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret* (3), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret*, 1982, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret* (1), 1983, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret* (2), 1983, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
- Portret* (kat. Lublin 1980) 159
- Portret ojca*, 1942 264
- Portret Tadeusza Milewskiego*, 1954 265
- Portrety* 295, 320
- Portrety* (wyst. Legnica 1997) 215, 216
- Portrety trumienne* 303, 316
- Portrety z lat 1986–1987 (wyst. Denain 1988–1989) 178

- Postacie przy fortepianie*, 1940, tusz 264
Projekt kurtyny do *Krakowiaków i Górali*, ok. 1953 267
Prometeusz, ok. 1953, gwasz 267
Prometeusz, 1962, gobelin 29, 47, 53, 55
Prometeusz/Tatuaż, 1979 164, 295
Przejście przez Morze Czerwone, 1965, gobelin 29, 64, 68–70, 72, 81, 82, 92, 126, 167, 174, 224, 253, 273, 278, 292, 305
Przejście przez Morze Czerwone, 1965, karton do gobelinu **64**, 66
Psalm (1), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (2), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (3), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (4), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (5), 1981, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (1), 1982, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (2), 1982, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm (3), 1982, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm, 1983, kolaż (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm, 1989/*Treny*, 1986, skóra (wyst. Bayreuth 1993–1994) 191
Psalm (Psalmus), 1963, gobelin 53, 55, 61, 63
Psalm I, 1984, filc (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm II, 1984, filc (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm III, 1984, filc (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm IV, 1984, filc (wyst. Lancy 1984) 165
Psalm V, 1984, filc (wyst. Lancy 1984) 165
Psalmus (Psalm), 1963, gobelin 53, 55, 61
Psalmus, 1965, skóra, technika własna 73, 94, 95, 282, 288, 292
Psalmus, 1983, gobelin, technika własna (wyst. Kopenhaga 1989) 179
Psalmus, 1984 (w innych źródłach 1981, 1982, 1986–1987), skóra (kat. Denain 1988–1989) 178, **178**, 179, 295
Psalmus, 1985, gobelin, technika własna (wyst. Denain 1988–1989) 177
Psalmus, 1985, gobelin, technika własna (wyst. Kopenhaga 1989) 179
Psalmus, 1989, skóra (wyst. Warszawa 1995) 201
Psalmus, 1990, technika własna (wyst. Warszawa 1992) 185
Psalmus, 1991, jedwab 183, 209
Psalmus II, 1981, gobelin, technika własna (kat. Denain 1988–1989) 178, 203, 281
Psalmusy 29, 176, 193, 199, 200, 202, 273, 302, 315, 316
Psalmi 100, 200, 273, 295, 305, 320, 323
Psalmi, 1991, jedwab (wyst. Warszawa 1991–1992) 182
Psalmi, jedwab 184
Ptak, 1963–1964, gobelin (wyst. Oslo, Kopenhaga, Lipsk, Karl-Marx-Stadt, Linz, Praga 1965, Antibes 1966, Londyn 1970, Praga 1974, Iwanowo 1985–1986) 29, **55**, 59, 62, 75, 79, 80, 128, 146, 168
Ptak Południa, ok. 1964–1965 (wyst. Kraków 1965, Kongens Lyngby 1967) 63, 92, 277
Rajski ptak, ok. 1964–1965, gobelin (wyst. Kraków 1965) 63, 277
Reliefy rzeźbiarskie w skórze dla hotelu Gdynia, Gdynia 160
Ryba, 1963, gobelin 53, 55
Ryba, ok. 1965–1966, gobelin (wyst. kolekcji Hurschlerów w USA, 1966) 79, 90
Ryba brązowa, gobelin (wyst. Warszawa 1973) 143
Ryba czarna, gobelin (wyst. Warszawa 1973) 143
Ryba czerwona, gobelin (wyst. Warszawa 1973) 143
Ryba granatowa, gobelin (wyst. Warszawa 1973) 143
Rysunek, ok. 2002 **242**
Rysunki 167, 190, 196, 207, 263, 325, 326
Rysunki, 1960–1973 (wyst. Zurych 1973) 144
Rysunki, 1983 (wyst. Genewa 1985) 167
Rysunki, 1984 (wyst. Genewa 1985) 167
Rysunki, 1985 (wyst. Genewa 1985) 167
Salome, 1963, gobelin 53, 55, 61, 63
Salome, 1966, technika własna (wyst. Zurych 1973) 143, 144
Samson 262, 315
Samson, 1967, technika własna (wyst. Warszawa 1967, Białystok 1967–1968, Praga 1974) 94, 95, 104, 105, 147, 285
Samson, 1967–1968, technika własna (wyst. Norrköping 1969) 123
Samson, 1972 (wyst. Hawana 1972, prawdopodobnie błędne datowanie i tytuł pracy. Reprodukowana w katalogu praca to *On*, 1967 – według archiwum W. Sadleya) 139
Samson (wyst. Lancy 1984) 165
Saragossa, 1965, skóra, technika własna (wyst. Kolonia 1966, Lund 1967) 81, 90, 94, 315
Seans spirytystyczny, 1967 (repr. „Form” 1968, nr 4) 104
Seans spirytystyczny, 1968 (wyst. Amsterdam 1969) 116, **116**, **120–121**, 136, 293
Seans spirytystyczny, 1968 (wyst. Norrköping 1969) 123
Seans spirytystyczny, 1968 (wyst. São Paulo 1971) 136
Seans spirytystyczny, 1968 (wyst. Zurych 1973) 143, 144
Seans spirytystyczny (wyst. Białystok 1967–1968) 104
Seans spirytystyczny (wyst. Sopot 1969) 122
Seans spirytystyczny I, 1967 (wyst. Warszawa 1967) 94, 100, 105, 107
Seans spirytystyczny II, 1967 (wyst. Warszawa 1967) 94
She 284
Sidla 105, 200, 250, 286, 288, 304, 312, 313
Sidla, 1967 (wyst. Warszawa 1967) 94, 95
Sidla I, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla I, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla I, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla I (wyst. Kraków 1968) 104
Sidla II, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla II, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla II, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla II, 1968 (wyst. Kraków 1968, Zurych 1973), kolaż 104, 144
Sidla III, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla III, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla IV, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Sidla V, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Skóra 201

- Skóra* (wyst. Legnica 1997) 215
- Skóry* 186, 201, 203, 205
- Sowa*, ok. 1964–1965, gobelin (wyst. Nowy Jork 1965) 76, 277
- Spodnie* (1), 1970, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Spodnie* (2), 1970, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Starzec*, 1960 270
- Starzec* (wyst. Kraków 1968) 104
- Starzec* (wyst. Lancy 1984) 165
- Starzec I*, technika własna (wyst. Londyn 1966) 86, 270
- Starzec II*, technika własna (wyst. Londyn 1966) 86, 270
- Starzec III*, technika własna (wyst. Londyn 1966) 86, 270
- Struktura fioletowa/Fioletowa struktura*, 1970–1971, technika własna 132–135, 146, 150, 290–292
- Struktura przestrzenna*, 1970, technika własna (wyst. São Paulo 1971) 136, 293
- Struktura przestrzenna* (wyst. Łódź 1972) **138**, 139
- Studia rysunkowe do kompozycji ze skóry, 1970 (wyst. Warszawa 1995) 201
- Studia rysunkowe do kompozycji ze skóry, 1973 (wyst. Warszawa 1995) 201
- Studia rysunkowe do *Żądęł*, 1970 (wyst. Warszawa 1995) 201
- Studium postaci*, 14.02.1951 265
- Studium postaci kobiecej*, 1949 265
- Studium przestrzenne*, 1972 293
- Studium rysunkowe do *Calunu* (1), 1980 (wyst. Warszawa 1995) 201
- Studium rysunkowe do *Calunu* (2), 1980 (wyst. Warszawa 1995) 201
- Sutra*, 1970 (w niektórych źródłach 1965 lub 1969), technika własna (wyst. Mannheim 1973, Nowy Jork 1974, Hamburg 1975) 145, 150, 151, 179
- Szaty króla (Król, Czarodziejskie szaty króla)*, 1962 **56**, 57–59, **61**, 63, 73, 94, 95, 102, 104, 126, 133, 144, 167, 173, 270, 278, 281
- Szaty królowej (Królowa, Czarodziejskie szaty królowej)*, 1962 59, 73, 126, 167, 173, 278, 281
- Szeherazada*, 1967, sieć (wyst. La Chaux-de-Fonds 1967) 93
- Szermierze*, 1955, jedwab 21, 23, 34–36, 128, 154, 269, 307
- Szkice*, 1971, gwasz 293
- Szkice do pracy dyplomowej, 1954 **16**, 21
- Szkice koncepcyjne, 1973, gwasze (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Szkice koncepcyjne, 1974 (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Świt*, 1964 (w niektórych źródłach błędna data 1965), gobelin 61, 63, 127, 150, 276
- Tanatos/Tantos*, 1973, technika własna, sizar (wyst. Madryt 1984) 164, 165, 167, 169, 172, 174, 176, 177
- Tantos* 291, 293
- Tantos*, 1973, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Tantos*, 1975–1980, bawełna, miedź (wyst. Ein Harod 1991) 182
- Tantos*, 1981 293
- Tantos*, 1998 (wyst. Holon 1998) 226
- Tantos*, miniatura (wyst. Londyn 1976) 153
- Tatuaż* 105, 166, 208
- Tatuaż*, 1973, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
- Tatuaż*, 1979, skóra (wyst. Madryt 1984) 164, **164**, 168
- Tatuaż*, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
- Tatuaż* (kat. Budapeszt 1984) 166
- Tatuaż* (kat. Düsseldorf 1980) 160
- Tatuaż* (1) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Tatuaż* (2) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
- Tatuaż* (1) (wyst. Kraków 1968) 104
- Tatuaż* (2) (wyst. Kraków 1968) 104
- Tatuaż* (kat. Lublin 1980) 29, 159
- Tatuaż I*, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 95
- Tatuaż I*, 1976, skóra (wyst. Kioto, Tokio 1976–1977) 154
- Tatuaż II*, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 95
- Tatuaż II*, 1976, skóra (wyst. Kioto, Tokio 1976–1977) 154
- Tatuaż III*, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 95
- Tatuaż III*, 1976, skóra (wyst. Kioto, Tokio 1976–1977) 154
- Tatuaż IV*, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 95
- Tatuaż IV*, 1976, skóra (wyst. Kioto, Tokio 1976–1977) 154
- Tatuaż IX*, skóra (wyst. Londyn 1979) 158
- Tatuaż V*, 1967, grafika (wyst. Warszawa 1967) 95
- Tatuaż V*, 1976, skóra (wyst. Kioto, Tokio 1976–1977) 154
- Tatuaż XI*, 1976, skóra (wyst. Manitoba 1986) 172
- Tatuaż XI*, 1978, skóra (wyst. Londyn 1979, Glasgow 1984) 158, 167, 174, 217
- Tatuaż XIII*, skóra, 1980 (wyst. Glasgow 1984, Manitoba 1984) 167, 172
- Tatuaż/Prometeusz* 164, 295
- Tatuaże* 105, 202, 203, 243, 295, 296, 306, 316
- Tchnienie przestrzeni/Oddech w przestrzeni*, 1973, technika własna (wyst. Lozanna 1973, Nowy Jork 1974) 141, **142**, 146, 160, 161, 167, 174, 177
- Tkanina olimpijska*, 1976, gobelin 257, 259, 294
- Tren* (1), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
- Tren* (2), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
- Tren* (3), 1974, kolaż (wyst. Praga 1974) 147
- Tren*, 1980, papier (wyst. Kraków 1996) 213
- Tren*, 1981, skóra **176**
- Tren*, 1982, skóra **224**
- Tren*, 1982, skóra (kat. Zamość 1989) 179
- Tren*, 1983, skóra (kat. Denain 1988–1989) 178
- Tren* (1), 1983, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (2), 1983, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (3), 1983, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (4), 1983, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren*, 1983, skóra (wyst. Zamość 1989) 179
- Tren*, 1984, gobelin, technika własna (wyst. Denain 1988–1989) 177
- Tren*, 1984, skóra, technika własna, (wyst. Denain 1988–1989) 177
- Tren* (1), 1984, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (2), 1984, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren*, 1985, skóra 295
- Tren* (1), 1985, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (2), 1985, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (3), 1985, skóra (wyst. Genewa 1985) 167
- Tren* (4), 1985, skóra (wyst. Genewa 1985) 167

- Tren*, 1985, skóra (wyst. Warszawa 1996) 210
Tren, 1985 (wyst. Koszalin 1986) 173, 174
Tren, 1987, skóra (wyst. Denain 1988–1989) 178
Tren, 1987 (wyst. Meksyk 1988–1989) 177
Tren, 1988, skóra, technika własna (wyst. Denain 1988–1989) **177**, 178
Tren, 1988, technika własna (wyst. Warszawa 1992) 185
Tren, 1989, technika własna (wyst. Warszawa 1992) 185
Tren, lata 80., skóra (wyst. Wałbrzych 2015) 259
Tren, gobelin (wyst. Legnica 1997) 216
Tren, skóra (wyst. Legnica 1997) 215
Tren (kat. Lublin 1980) 159
Tren (1) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
Tren (2) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
Tren (3) (wyst. Białystok 1967–1968) 104
Tren (1) (wyst. Kraków 1968) 104
Tren (2) (wyst. Kraków 1968) 104
Tren (3) (wyst. Kraków 1968) 104
Tren (4) (wyst. Kraków 1968) 104
Tren I, 1965, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94, 95
Tren I, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Tren I, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren I, 1984, skóra (wyst. Warszawa 1995) 201
Tren II, 1965, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Tren II, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Tren II, 1972, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren II, 1973, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren II, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren II, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren II, 1985, skóra (wyst. Warszawa 1995) 201
Tren III, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967), 94
Tren III, 1967, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Tren III, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren III, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren III – Elegie III (repr. „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 5) 98
Tren IV, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Tren IV, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren IV, 1974, kolaż (wyst. Nowy Jork 1974) 146
Tren V, 1966, kompozycja przestrzenna (wyst. Warszawa 1967) 94
Treny 29, 105, 176, 182, **193**, 199, 200, 202, 204, 224, 225, 256, **257**, 273, 284, 295, 302, 313, 316, 320
Treny, 1983, technika własna (wyst. Łódź 1994) 197
Treny, 1984–1985 **177**
Treny, 1986/*Psalm* 1989, skóra (wyst. Bayreuth 1993–1994) 191, 302
Treny, 1987–1988 (wyst. Łódź 1988) 176
Treny, 1991, jedwab 183, 228
Treny z lat 1984–1985, technika własna (wyst. Denain 1988–1989) 178
Trio (kat. Lublin 1980) 159
Trio (wyst. Vaud 1983) 164
Trio I (wyst. Monachium 1976) 151
Trio II, 1974, technika własna (wyst. Praga 1974) 146
Trio III (wyst. Bruksela 1976) 153
Trio III (wyst. Monachium 1976) 151
Trio, 1963, gobelin 53, 55, 61, 63, 92
Trio, 1965 (wyst. Meksyk 1968) 110
Trio, 1967, technika własna, sizal (wyst. Lancy 1984) 165
Trio, 1973, trzy kompozycje, technika własna (wyst. Zurych 1973, Nowy Jork 1974) 144, 146
Trio, 1974, technika własna (wyst. Nowy Jork 1974) 146, 169
U zmierzchu dnia, 1965, skóra, technika własna **63**, 73, 75, 81, 88, 94, 95, 103, 104, 107, 277, 282, 293, 295
Umierające ptaki, lata 50. 268
Umierający ptak, 1967 (wyst. Warszawa 1967) 94
Veraikon, 1986, filc 300–302
Veraikon, 1991, jedwab 182, 196, 258
Veraikon, jedwab 184, 226, 321, 322
Veraikon (wyst. Legnica 1997) 215
Veraikony 202, 216, 273, 316, 320
Weronika (1), 1967 (wyst. Lancy 1984) 165
Weronika (2), 1967 (wyst. Lancy 1984) 165
Westerplatte, ok. 1965, gobelin (wyst. Nowy Jork 1965, Boston 1966) 76, 79
Wizerunek, 1990 (wyst. Warszawa 2004, kat. Lublin 2010) 245, 255
Wizerunek, 2000, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek, 2003 (prawidłowa data: 1990), technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek, 2003, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek (1), 2004 247, **247**
Wizerunek (2), 2004 247
Wizerunek (3), 2004 247
Wizerunek, 2004, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek (1), 2006, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek (2), 2006, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek (3), 2006, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek (1), 2007, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek (2), 2007, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek, 2008, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek, 2008, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek, 2009, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunek, 2009, technika własna (kat. Lublin 2010) 255
Wizerunki 242, 244, 249, 250, 255, 256, 266, 302, 303–306, 312, 313, 325
Wizerunki (wyst. Warszawa 2004) 245
X, 1970, technika własna (wyst. São Paulo, 1971) 136
X 1, 1971, technika własna (wyst. São Paulo 1971) 136
X 2, 1971, technika własna **127**

- Znak*, 1981 (kat. Zamość 1989) 179
Znak (kat. Toruń 1987) 176
Znaki 29, 253, 299, 305
Znaki, 1982, tusz, papier (wyst. Warszawa 1995) 198
Znaki czasu I, 1990, technika własna (wyst. Meksyk 1990–1991) 180
Znaki czasu II, 1990, technika własna (wyst. Meksyk 1990–1991) 180
Zuzanna, 1966, technika własna 85–88, 104, 147, 293
- Żądła* (wyst. Legnica 1997) 215, 216
Żądło 29, 193, 201, 203, 205, 257, 271, 284, 293, 294
Żądło, 1973 (wyst. Lyon 1987) 174, 175, 177
Żądło, 1973 (wyst. Łódź 1985) 167, 174
Żądło, 1973 (wyst. Madryt, 1984) 164, 165
Żądło, 1978 (wyst. Lozanna 1983, 2000) 163, 234
Żądło, 1979 (wyst. Koszalin 1986) **163**, 173
Żądło, 1980 (wyst. Iwanowo 1985–1986) 167–169
Żądło, 1980 (wyst. Piła 1987) 175
Żądło, 1981 (wyst. Genewa 1985) 167
Żądło, 1981 (wyst. Lyon 1987) 174
Żądło, 1981 (wyst. Łódź 1987) 174, 176, 177
Żądło, 1985 (wyst. Meksyk 1986) 172
Żądło, lata 70. **166**
Żądło, lata 70. **216**
- Żądło* (kat. Praga 1982) 162
Żądło (wyst. Bayreuth 1993–1994) 191
Żądło (wyst. Warszawa 1992) 184, 186
Żądło I, 1975 (wyst. Warszawa 1992) 185
Żądło I, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło I, 1975–1980 (wyst. Ein Harod 1991) 182
Żądło I, 1977 (wyst. Antwerpia 1977) 155
Żądło I, 1980 (wyst. Londyn 1982, Edynburg 1982) 161, 162
Żądło II, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło II, 1977 (wyst. Antwerpia 1977) 155
Żądło II, 1980 (wyst. Londyn 1982, Edynburg 1982) 161, 162
Żądło III, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło IV, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło V, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło V, 1977 (wyst. Wrocław 1986) 169
Żądło VI, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło VI, 1978 (wyst. Wrocław 1986) 169
Żądło VII, 1975 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło VII, 1978 (wyst. Wrocław 1986) 169
Żądło VIII, 1980 (wyst. Warszawa 1995) 201
Żądło X, 1980 (wyst. Bukareszt 1980, USA 1980–1983) 160, 161

Indeks nazw geograficznych

- Aalborg 140
Abano Terme 249
Abbaye Fontevraud 149
Aberdeen 153, 157
Afryka 219, 259, 296
Akron 161
Akropol 294, 320
Allentown 111
Allersmaborg 174, 229
Ameryka 113, 212, 219, 241, 259
Ameryka Łacińska 76
Ameryka Południowa 115
Ameryka Północna 163
Ames 157, 161
Amsterdam 28, 57, 92, 116, 117, 125, 157, 292
Anchorage 156
Angers 224, 225, 244
Anglia 69, 86, 241, 252, 312
Antibes 79, 80, 333
Antwerpia 91, 155, 179
Argentyna 76
Arizona 241
Arnhem 49, 55, 57, 61, 139
Athens 157, 161
Aubusson 45, 50, 66, 68
Austin 111, 141
Australia 148, 153, 259
Austria 37, 62, 64, 69, 75, 79, 90, 92, 123, 149, 157, 248
- Barcelona 125, 127, 159
Bath 140
Bayreuth 191
Bazylea 149, 154, 157
Beauvais 66, 160
- Beer Sheva zob. Beer Szewa
Beer Szewa (Beer Sheva) 210, 228
Bejrut 137, 138
Belgia 25, 37, 53, 64, 69, 91, 92, 153, 155, 179, 182, 190
Belgrad 159, 213
Berlin 28, 81, 90, 125, 159, 163, 167, 252, 312
Berlin Wschodni 252
Berlin Zachodni 148, 252
Berno 234
Białystok 104, 132–134, 148, 175, 179, 289, 291
Biberach 31
Biri 210
Bliski Wschód 68, 137, 138, 240
Boliwia 113
Borås 218
Bosque de Chapultepec zob. Chapultepec
Boston 79, 155
Bośnia i Hercegowina 243
Bratysława 27, 149, 161, 162, 167, 173, 190
Brazylia 64, 73, 76, 136, 240, 241
Brda 231
Brema 232
Brighton 312
Bruksela 76, 91, 92, 153
Budapeszt 28, 166, 241, 243
Buenos Aires 76
Bukareszt 160
Bułgaria 90, 193, 252
Bydgoszcz 180, 195, 229, 230, 235, 302
Bytom 77, 278
- Cedar Rapids 111
Chapultepec (Bosque de Chapultepec) 76, 110
Charleroi 91, 92

Chełm 11
 Chicago 145, 151, 156, 174, 242
 Chiny 219, 259
 Chorezm 219
 Chorwacja 210
 Cleveland 141
 Coldwater 156
 Colorado Springs 90, 161
 Como 242
 Cortina d'Ampezzo 268
 Cortland 156
 CSRS zob. Czechosłowacja
 Curitiba 240
 Czechosłowacja (CSRS) 16, 38, 62, 64, 65, 77, 81, 90,
 108, 109, 144, 146, 149, 161, 173
 Czechy 190, 193, 252
 Częstochowa 165, 225, 235

Daleki Wschód 68, 232, 240
 Damaszek 138
 Dania 29, 62, 64, 92, 133, 140, 179, 182, 217, 222
 Denain 177, 178, 193
 Detroit 156
 Dłużew 207, 220
 Dortmund 49, 55, 57, 145
 Düsseldorf 49, 55, 57, 156, 159

East Hampton 242
 Edynburg 139, 161–163
 Egipt 115, 138, 192, 226, 252, 293, 308
 Ein Harod 182, 227
 Eindhoven 49, 55, 57, 61
 Elbląg 174, 196, 225, 226, 235
 Enschede 139
 Essen 127
 Estońska SRR 109
 Europa 25, 49, 68, 88, 115, 157, 187, 191, 206, 211–
 213, 219, 222, 232, 240, 241, 250, 254, 259, 262,
 270, 311, 332
 Europa Środkowa 65, 176
 Europa Wschodnia 65, 103
 Europa Zachodnia 53, 58, 163, 222

Finlandia 27, 29, 137, 173
 Flint 111
 Florencja 124, 125
 Fort Collins 156
 Francja 11, 25, 29, 38, 64, 66, 68, 69, 79, 80, 90, 114,
 124, 128, 140, 149, 151, 152, 157, 160, 174, 177–
 179, 184, 188, 193, 224, 226, 228, 232, 244, 252,
 257, 263, 312
 Frankfurt 157
 Frankfurt nad Odrą 252, 253, 255, 314
 Fredericton 151
 Frostburg 156

Gandawa 91, 92
 Gdańsk 117, 192, 195, 207, 224, 232, 241, 248, 259
 Gdynia 160, 255
 Genewa 167
 Glasgow 139, 163, 167
 Gniezno 244
 Gorzów Wielkopolski 31, 195, 221, 229, 232, 235, 236,
 240, 242, 244, 252, 256, 305

Göteborg 136
 Grecja 64, 294
 Greensburg 156
 Grenoble 128
 Groningen 139
 Grudziądz 181, 182, 223
 Guadalajara 76, 212

Haarlem 25, 139
 Hajfa 227, 228
 Halifax 149
 Hamburg 49, 55, 57, 150
 Hanower 150
 Hartford 148
 Hawana 28, 91, 139, 178, 182
 Heidelberg 211, 212, 321
 Helsinki 137
 Hiroszima 309
 Hiszpania 64, 66, 69, 125, 127, 157, 159, 164, 198,
 211, 219, 226, 252
 Holandia 25, 29, 38, 46, 52, 53, 55, 57, 61, 64, 66–70,
 92, 105, 115–117, 122, 139, 153, 157, 174, 191, 229
 Holon 226, 227

Indie 113, 219, 248
 Ingelheim am Rhein 156, 157
 Iran 115
 Italia 211
 Ithaca 141, 156
 Iwanowo 168, 173
 Izrael 182, 208, 210, 222, 226–228, 232, 241, 248

Jabłonna 256, 258, 309
 Jacksonville 111
 Japonia 27, 29, 38, 64, 137, 145, 153, 154, 182, 219,
 242, 295
 Jelenia Góra 168, 169
 Jerozolima 227
 Józefów 179
 Jugosławia 64, 66–70, 122, 151, 153, 159

Kair 138, 192
 Kalifornia (California) 28, 90
 Kamienna Góra 173
 Kanada 38, 39, 64, 111, 147, 149, 151, 157, 159, 161,
 172, 271
 Karl-Marx-Stadt 62, 63, 125, 172, 175
 Karlsruhe 151
 Karpaty 157, 250
 Katowice 104, 232, 235, 243, 306, 326, 327
 Kielce 217, 250, 324
 Kijów 9
 Kioto 154, 212, 241, 292, 295
 Kołobrzeg 221, 229, 242, 302
 Kolonia 49, 55–57, 80, 103, 148
 Kolumbia 151, 153
 Kongens Lyngby 92
 Konin 215, 320
 Kopenhaga 62, 133, 140, 179
 Koszalin 157, 173
 Kowary 191
 Kraków 14, 16, 36, 37, 38, 50–52, 57, 58, 63, 76, 79,

- 90, 102, 104, 136, 149, 156, 165, 210, 213, 218–220, 229, 233, 234, 236, 240, 242, 248, 251, 252, 274, 285, 288, 294, 295, 325, 332
- Kraśnik 11
Krosno 248, 250, 256
Kuba 76, 91, 139, 178, 182
- La Chaux-de-Fonds 46, 93
La Jolla 90
Lancy 165
Landskrona 137
Larvik 128
Laski 155
Lasy Janowskie 11
Legnica 215, 320
Leningrad zob. Sankt Petersburg
Leszno 247
Liban 137
Lille 178
Linz 62, 75
Lipsk 62, 125, 193, 252
Litwa 223
Liverpool 140
Locle 93
Logan 156
Londyn 28, 86, 128, 137, 140, 147–149, 153, 157, 158, 161–163, 167
Long Island 145, 147
Los Angeles 90
Lozanna 28, 36–39, 45, 49, 50, 53, 54, 64, 65, 67–69, 71, 72, 77, 83, 101, 102, 115, 118, 119, 124, 125, 132–137, 141, 147, 148, 153, 157, 158, 163, 164, 234, 259, 271, 292, 294, 333
Lublin 9–14, 21, 54, 117, 139, 159, 216, 218, 221, 244, 255, 263, 265
Lubniewice 244
Lund 90, 91
Lwów 213, 259
Lyon 174, 211, 212, 219
- Łotewska SRR 116
Łotwa 223
Łódź 13, 16, 29, 50, 51, 58, 62, 117, 118, 122, 125, 138, 145, 155, 159, 161, 165, 167, 173–176, 179, 180, 186, 189, 190, 197, 198, 207, 208, 210, 211, 212, 220, 224, 226–229, 231, 233–235, 240, 241, 248, 249, 251, 256, 258
- Łysa Góra 78
- Macon 111
Madryt 57, 125, 159, 164, 295
Majdanek 263
Malines 91, 92
Malmö 145
Manchester 118, 125, 191
Manitoba 172
Mannheim 49, 53, 55, 57, 145
Masada 227
Mediolan 115, 145, 174
Meksyk (miasto) 29, 76, 156, 172, 177, 180, 212, 213
Meksyk (państwo) 27, 29, 76, 110, 113, 115, 156, 172, 177, 180, 181, 212, 214, 226, 333
Melbourne 21, 34, 35
- Memphis 161
Międzylesie 24
Międzyzdroje 234
Milanówek 17, 23, 25, 28, 34, 180, 183, 184, 187, 209, 210, 213–215, 218, 245–247, 261, 269, 307, 309, 310, 312
Minneapolis 305
Monachium 30, 31, 127, 151, 212, 290, 292
Montevideo 76
Montgomery 156
Montreal 111
Morelia 76, 172
Morgantown 157, 161
Morze Martwe 227
Moskwa 24, 118, 125, 161, 162, 195
- Namur 91, 92
New Dowse 161
Nieder-Ingelheim am Rhein 156, 157
Niemcy 105, 181, 182, 191, 193, 208, 211, 232, 233, 252, 312
Norrköping 123, 125
Norwegia 29, 38, 61, 62, 64, 128, 130, 137, 210, 223, 248
Norymberga 233
Nottingham 140
Nowa Zelandia 161
Nowy Jork 29, 46, 57, 76, 106, 111–113, 125, 128, 134, 145, 147, 148, 155, 182, 271, 292, 333
Nowy Sącz 233
Nowy Sad 159
NRD 62, 63, 90, 159, 163, 167, 172, 175, 252
NRF zob. RFN
- Oakland 156
Oberhausen 312
Oklahoma City 145, 147
Oldenburg 208
Olsztyn 194, 235, 236, 244, 255, 327
Omaha 90
Oporów 226
Oslo 61, 62, 137, 210
Ostromecko 180
Owen Sound 172
- Paczków 173, 216
Palm Springs 79
Pamir 219
Paryż 9, 11, 23, 29, 43, 45, 46, 50, 107, 124, 128, 135, 140, 141, 148, 152, 179, 211, 228, 232, 241, 257, 270
Pasadena 90
Pelplin 229, 258
Peru 51, 113, 115
Phoenix 90
Piła 175
Piotrków Trybunalski 227, 229
Podkarpacie 78
Portland 157, 161
Porto Alegre 241
Portugalia 38, 64, 79, 90
Poznań 87, 117, 125, 165, 168, 181, 143, 223, 232, 236, 243
Praga 62, 77, 81, 108, 125, 146, 161, 190, 193

Prešov 248, 250, 256
 Przemysł 11
 Przeworsk 11
 Puebla 212–214
 Puławy 27, 236, 257

 Quebec 151

 Radom 251
 Rawenna 221
 RFN (NRF) 25, 30, 31, 46, 53, 55, 57, 61, 69, 80, 103, 127, 145, 148, 150, 151, 153, 156, 159, 179
 Rio de Janeiro 76, 241
 Rochester 161
 Rosja 195, 251, 252
 Rotterdam 153
 Rouen 184, 188, 312
 Rumunia 64, 160
 Rybnik (powiat) 104
 Ryga 116
 Rzeszów 11, 194, 248, 251
 Rzym 93, 124, 174

 Sackville 172
 Saint Paul 161
 Salzburg 123
 San Diego 157, 161
 San Francisco 105, 161
 Sanborn 156
 Sankt Petersburg (Leningrad) 28, 109, 110, 116, 251
 Santa Barbara 90
 São Paulo 73–75, 115, 136, 292
 Sarajewo 159, 243
 Sarasota 111
 Saskatoon 151
 Seattle 111, 156
 Serbia 213
 Sheffield 88
 s'-Hertogenbosch 139
 Słowacja 190, 248, 250, 252, 256
 Słupsk 160, 173
 Sofia 29, 90, 193
 Sopot 58, 81, 122, 197
 Soreq Cave 227
 South Bend 156
 Springfield 161
 St. Cloud 111
 St. Gallen 49, 57, 63
 St. Louis 157, 161
 Stany Zjednoczone zob. USA
 Storrs 156
 Stuttgart 55, 125, 150, 157, 181
 Styal 191
 Sulejówek 21
 Svidník 248, 250, 256
 Sycylia 211
 Sydney 153
 Syria 138, 219
 Szczecin 160, 165, 234
 Sztokholm 128, 146, 149, 191, 194, 212
 Szwajcaria 25, 28, 29, 36–38, 42, 46, 53–55, 57, 61, 63, 64, 68, 69, 77, 93, 101, 105, 115, 118, 133, 141, 143–145, 147–149, 151, 153, 154, 157, 158, 163–167, 182, 234, 259, 305
 Szwecja 27, 29, 38, 64, 66, 90, 123, 128, 130, 136, 137, 149, 191, 194, 212, 218, 223, 252
 Szymbark 257, 258

 Śląsk 78

 Tallin 109, 110, 116
 Tampere 173
 Teheran 125
 Tel-Aviv 226, 227
 Teresin 60, 277
 Terrassa 198, 219
 Tilburg 157, 191
 Tirlement 91
 Tivon 228
 Tokio 29, 237, 154, 242, 292, 295
 Toronto 114, 147, 157, 159, 161
 Toruń 106, 107, 175, 190, 194, 196, 197, 210, 213, 221, 223, 229, 233, 236, 240, 248, 258,
 Tournai 190
 Trelleborg 128
 Troy 148
 Tucson 241
 Tulsa 148, 161
 Tunezja 124
 Tunis 124
 Turyn 35, 302
 Tworki 208, 209, 220, 228

 Uchanie 9
 Ukraina 248, 250, 259
 Ulm 145
 Urugwaj 76
 USA (Stany Zjednoczone) 29, 38, 42, 64, 69, 76, 79, 90, 111, 113, 115, 141, 145, 147, 148, 151, 153, 155–157, 161, 174, 182, 232, 242, 248, 271, 333
 Ustka 208

 Valenciennes 178
 Vancouver 157, 161
 Varrelbusch 208
 Vaud 158, 164
 Venlo 139
 Veracruz (stan) 212

 Wałbrzych 177, 207, 215, 235, 242, 249, 259, 320
 Warszawa *passim*
 Waszyngton 141, 155, 156
 Wejherowo 248
 Wenecja 134, 223, 268
 Wesola 277, 300
 Węgry 166, 243, 248, 250, 256
 Wiedeń 29, 92, 123, 149, 157, 241
 Wielka Brytania 27, 29, 38, 64, 86, 88, 128, 137, 139, 140, 147, 149, 153, 157, 158, 161, 162, 167, 191
 Wilmslow 191
 Windsor 151
 Winnipeg 149
 Wisła 232, 265
 Włochy 35, 38, 64, 93, 124, 159, 169, 174, 221, 225, 242, 249
 Włocławek 60, 187, 193, 195, 221

Worcester 157, 161
Wrocław 16, 58, 59, 117, 146, 150, 169, 191, 196, 208,
221, 227, 252, 279
Xalapa 212
Ystad 128
Zagrzeb 159
Zaklików 20, 21
Zakopane 58, 62, 143, 145, 241
Zalęgerszeg 248, 256
Zamość 13, 178, 217
Zelandia Zachodnia 217
ZSRR (Związek Radziecki) 29, 109, 110, 116, 161,
168, 173
Zurych 103, 134, 143–145, 147, 148, 151, 271
Związek Radziecki zob. ZSRR

Indeks osobowy*

- AN, autor(ka) recenzji 248
Abakanowicz Magdalena 23, 37–39, 42–46, 50, 53–55, 57–59, 61, 63–65, 67–73, 75, 77, 79–82, 84, 86, 88–91, 93, 100–104, 108–111, 114–119, 122–125, 127, 128, 132, 133, 135–141, 143–147, 149, 152, 154–158, 162–166, 176, 180, 193, 194, 196, 213, 224, 225, 228, 230, 231, 236, 241, 244, 247, 248, 274, 279, 280, 292, 319, 327
Accatino Enrico 118
Achimescu Bogdan 236
Adam Henri-Georges 38, 45, 64, 66, 101
Adamiecki Wojciech 226, 227
Adams Mark 38, 64
Adamson Mari 118
Agam Ja'akow 133
Akers Adela 125, 127
Albers Anni 111, 145
Al-Hilali Neda 133
Altrych-Trawińska Teresa 168
Amaral Olga, de 101, 111, 113, 133, 141, 145, 153, 163
Anderson Beryl 141
André Maurice 38, 79
Andruszkiewicz Olga zob. Szczęsnowicz-Andruszkiewicz Olga
Andryszczak Maria Ewa 168
Andrzej Bobola, św. 177, 300, 301
Andrzej, św. 29
Andrzejewski Stanisław 28, 157, 163, 164, 168, 172, 220
Anselevicius Evelyn 111, 133
Anto Maria 91, 153, 179, 213
Apollonio Umbro 134
Arbour Renée 77
Ardon Mordechaj 101
Arend Fritz 64
Arens Mirosława 197, 209
Arp Jean 46, 64, 66, 68, 69
Arp Sophie zob. Taeuber-Arp Sophie
Araska-Perepłyś Krystyna 150, 162, 163, 172, 182–185, 187–190, 192–194, 196, 198, 207, 209, 211–214, 218–220, 225, 228, 233, 244–247, 249, 251, 259, 309, 310
Arsoba Barbara 323
Artymowski Roman 155, 179, 180
Atenagoras, patriarcha 298
Attalai Gábor 125, 127
Attar Brunhild, el 125, 127, 133, 141
Atys Kuba 199
Aust-Łapińska Maria 209
Autzinger Louise 101
bow, autor(ka) recenzji 45
Babicz-Bereźnicka Natalia 158
Bacon Francis 298
Baczyński Jan 168
Baier Jean 77
Baj Stanisław 180, 251
Balcerski Krzysztof 168
Balev Dimitre 101, 118
Balle Grete 154
Bán István 38, 90
Banachowicz Andrzej 243, 251

* Nie obejmuje postaci biblijnych, mitologicznych i literackich.

- Banasik-Kostrzewa Weronika 81, 91
 Banaszewski Roman 90
 Banaszkiwicz Jolanta 117, 123, 127, 161, 162, 163, 168, 181
 Bandiera Cerantola Marisa 141
 Bankowsky Marc 141
 Banyś Anna 256, 257, 259
 Baran Edward 225
 Bareja Hanna zob. Kotkowska-Bareja Hanna
 Barszcz Jacek 9, 12–15, 17–22, 24, 26, 235, 236, 242–245, 247, 250, 255–259, 262, 287, 304, 309, 313, 317
 Bartoszewicz Dariusz 34, 268
 Barynina-Hernmarck Helena 64, 101, 118
 Baworowska Barbara 150
 Bąblewska-Rolke Wiesława 95, 162
 Becherer Thelma 111
 Beckett Samuel 50
 Bednarczuk Anna 168
 Bednarski Grzegorz 236
 Beethoven Ludwig, van 14, 311, 258
 Beksiński Zdzisław 153, 179
 Bellier Jean-Claude 153
 Bełzycki Maciej 224
 Ben Israel Sara 226, 227, 241
 Berbecka Hanna zob. Kiedrzyńska-Berbecka Hanna
 Berdyszak Jan 140, 150, 159, 180
 Bereś Jerzy 149, 155, 159, 248
 Bereznička Natalia zob. Babicz-Bereznička Natalia
 Bereznicki Kiejstut 73, 180, 213, 251
 Berger Raymond 158, 165
 Berger René 119, 134
 Bergman Anna-Eva 141
 Bernik Janez 77, 101
 Bernuth Suse 125, 127
 Berny Maria 150, 162
 Bersz Janusz 77
 Besana Paola 133
 Bettiol Zorávia 241
 Beutlich Tadek 101, 148
 Bezem Naftali 77
 Białas-Terakowska Maria Teresa 117, 122, 125, 132, 133, 137–140, 157, 164, 168
 Białogłowicz Stanisław 180
 Bielawski Andrzej 228
 Bielski Leon 82
 Bieniasz Maciej 168, 248, 255
 Bieńkowski Andrzej 179
 Bigoszewski Jacek 199
 Billeter Erika zob. Gysling-Billeter Erika
 Birecki Piotr 223
 Bittleman Dolores Dembus 111, 133
 Blakstad Siri 127
 Blanc-Falaize Odette 101
 Bloc André 79
 Bloch Alina 236, 242, 259
 Blum Helena 63
 Błaszczuk Adriana 197, 221, 229
 Błaszczuk Kazimiera zob. Frymark-Błaszczuk Kazimiera
 Błaszkowski Jerzy 103
 Błażejowski Tadeusz 47
 Boccioni Umberto 279
 Bochen-Jasionowska Jolanta 158
 Bochniarz Henryka 185
 Boeckl Herbert 37
 Bogh Lei 222
 Bogucki Janusz 53, 174
 Bogusz Marian 93, 155
 Bohdziewicz Emilia 161–163, 168, 185, 210
 Bojkowska Izabela 215
 Bołtryk Paweł 223
 Boniński Jerzy 179
 Bonnet Anne 37
 Bonnier Jean 224, 225
 Bons Jan 38
 Boot Caroline 191
 Boratyński Antoni 90
 Borcz Andrzej 195
 Borowski Włodzimierz 140
 Boruch Janina Katarzyna 117, 122, 123
 Bosscher Madeleine 141
 Botelho Carlos 38
 Bouda Cyril 38
 Boudaille George 67
 Bourquin-Walfard Cyril 163
 Brabant Arthur 178
 Braniewska Izabella 153
 Brassäi 133
 Brătescu Geta 64, 118
 Brejda Tomasz 210, 226
 Brennan Archie 108
 Brennan Archie 64
 Breyer Tadeusz 33, 268
 Brodkiewicz-Splawińska Zofia 154
 Brodzikowska Maria zob. Niedźwiecka-Brodzikowska Maria
 Brodzka-Piątkowska Krystyna 61, 75, 77, 124, 139, 152, 158, 163
 Brulhardt Marie-Claude 134
 Brunius Jan 136
 Brunori Enzo 38
 Brunsz Artur 180
 Brykowicz Katarzyna 219
 Brylewska-Pędziałek Grażyna 164, 168, 210
 Brzezicka Maria zob. Morawińska-Brzezicka Maria
 Brzozowska Barbara zob. Gawdzik-Brzozowska Barbara
 Brzozowski Tadeusz 7, 21, 34, 91, 127, 154, 158, 168, 180, 202, 228, 244
 Buczek-Słedzińska Małgorzata 181, 226, 228
 Buczkowska Anna 157
 Budionny Siemion 9
 Buić Jagoda 64, 66, 67, 70, 72, 79, 101, 103, 108, 111, 113, 115, 116, 118, 122, 125, 127, 128, 133, 141, 145, 154, 163, 164, 176
 Bujak Maria 34, 35, 61, 75, 77, 82, 127, 132, 133, 143, 146, 154, 241
 Bukowska Helena 114, 117
 Burri Albert 279
 Buszko Ewa zob. Rosiek-Buszko Ewa
 Butler Anne 133
 Butlewska-Cofta Joanna 235, 236, 242, 256, 257, 259
 Butrymowicz Zofia (Bosia) 37, 44, 46, 47, 52–55, 57, 58, 61, 63, 67, 71, 72, 75, 77, 79–82, 84, 86, 88–93, 101, 104, 109–111, 113, 115–118, 124, 125, 127,

- 128, 132, 133, 136–139, 146, 150, 154–157, 162, 163, 224, 327
- Buzás Árpád 125, 127
- Bylina Michał 154
- Bystroń Alojzy 103
- Byszewski Z., konsul 163
- Calvet Carlos 79, 90
- Camarinha Guilherme 38, 64
- Cankova-Kubasiak Lidia 161, 163
- Carau-Ischi Marguerite 79, 101, 116, 118, 133, 163
- Caron Roger 101
- Carrel Alexis 78
- Carvalho Genaro, de 64
- Casarił-Zamichieli Wanda 101
- Casimiro Manuel 133
- Cecul-Lotochowa Barbara 154
- Červený Jaroslav 118, 133
- Chardin Teillard, de 321
- Charles Olivier 77
- Charrua António 79, 90
- Chełmicka-Żórawska Janina 154
- Chevaláz Georges-André 135
- Chevalley Pierre 101, 118
- Chmielewski Bogdan 195
- Chojnacka-Gontarska Maria 118, 119, 122, 124, 127, 128, 133–135, 139, 139, 147, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 165, 181, 195, 221, 226
- Chromy Bronisław 37, 155, 195
- Chromy Jacek 250, 258
- Chrostowska Halina 91, 168
- Chrzanowski Tadeusz 73
- Chwałczyk Jan 140
- Ciechomski Andrzej 103
- Ciecierski Tomasz 179, 209
- Cienfuegos Luis 64, 125, 127
- Cieński Stanisław 104, 105
- Ciepiela Hanna 229, 230
- Cierniak Krystyna 81, 91, 124, 125, 139
- Ciesielska Maria 117, 118
- Ciesielski Zygmunt 132, 133
- Cieślewicz Roman 93
- Čihánková-Semianová Jarmila 134
- Ciołek Erazm 255
- Cioni Carlo 77
- Ciosek Jolanta 194
- Ciszek Krystyna 181, 182, 184
- Clemencia Gomez 159
- Codina Marie-Thérèse 101, 116, 125, 127, 134
- Cofta Joanna zob. Butlewska-Cofta Joanna
- Cohen Harold 101, 127
- Collison Judith 86
- Conduto Fernando 79, 90
- Constantine Mildred 113, 128, 134
- Cook Lia 141
- Corneille 101
- Crunelle José 37
- Cságoty Klára 134
- Cuchra-Cukrowski Stanisław 117
- Cukier Stanisław 236
- Cutuli Gracia 134
- Cwenarski Waldemar 268
- Cybis Jan 47, 209, 213
- Cybulska zob. Veillard z Cybulskich
- Cygan Włodzimierz 172, 196, 207, 224, 226, 228
- Cygańska Zofia zob. Matuszczyk-Cygańska Zofia
- Czajkowska Hanna 35–37, 92, 224, 226
- Czajkowski Józef 114
- Czajkowski Piotr 258
- Czapla Marian 195, 221–223, 251
- Czapski Józef 244, 311
- Czarnocka Krystyna 117, 124, 127, 153, 156, 163
- Czasznicka Zofia 47, 114
- Czechowicz Józef 11
- Czerewacz Donat 35
- Czerniejewska Barbara 158
- Czyszczoń Władysław 103, 168
- DoW, autor(ka) recenzji 200
- D.W. zob. Wróblewska Danuta
- Dalecka Krystyna zob. Mieszkowska-Dalecka Krystyna
- Dambiermont Mary 37, 64
- Damięcka Violetta 188, 189
- Damski Stefan 90
- Danielewicz Krystyna 117
- Daquin Pierre 118, 134, 164
- Dawidek, kolega z dzieciństwa 12
- Dawo Sofie 101, 125, 127
- Dąbkiewicz Joanna 197, 236, 242
- Dąbkowska-Skriabin Hanna 122, 125, 139
- Dąbrowski Waldemar 234
- Delaunay Sonia 101, 145
- Demarco Richard 161
- Dewitz Irena 17, 23, 247
- Dębowska-Tarasin Zofia 91
- Dębska Jadwiga 95
- Diekmann Heinz 64
- Dirks Meggie 134
- Dhubak Zbigniew 93
- Dobkowski Jan 136, 140, 179, 180, 209, 248
- Dobrowolska Stanisława 19
- Dobrowolska-Portasiewicz Sylwia 9, 216, 283, 284
- Dobrowolski Stanisław 14, 19
- Dobrzyńska Janina 90, 153
- Dołgolewska Małgorzata 213
- Dom Robert 64
- Domańska Joanna zob. Wiszniewska-Domańska Joanna
- Domańska M., pracownica spółdzielni Wanda 332
- Domańska Maria 92, 117, 154
- Dominik Tadeusz 91, 93, 140, 155, 172, 179, 180, 209, 223, 228, 259
- Dorchy Henry 101
- Doré Gustave 262, 263, 267
- Dormael Simone, van 153
- Dousa Stefan 249
- Drnková-Zárecká Věra 90, 108, 118, 128
- Drouet Krystyna zob. Wojtyna-Drouet Krystyna
- Droźniak Edward 76
- Dryll-Glińska Elżbieta 205, 206
- Drzyzga-Rozak Ewa 210
- Dubrunfaut Edmond 38, 64
- Dubuffet Jean 279
- Duchowski Mirosław 207
- Duda-Gracz Jerzy 168
- Duffy Helen 125, 127

- Dufo Alain 101
 Dunikowski Xawery 158
 Dupeux Geneviève 134, 141
 Durko Janusz 82, 94
 Dürrenmatt Friedrich 50
 Dwurnik Edward 159, 168, 175, 179, 180
 Dydyńska Krystyna 114
 Dyrda-Kortyka Krystyna 197, 221, 226
 Dyrzyński Jacek 182–184, 187–190, 192–194, 196, 198, 207, 209, 211, 213, 214, 218–220, 225, 228, 231, 233, 244–247, 249, 251, 259, 309–311
 Džamonja Dušan 77
 Dziechciaruk-Maj Bogna 219
 Dziekońska Anna 207
 Dziekiewicz Marek 207, 220
 Dziędziara Jan 155
 Dziwisz Stanisław 251
- Edens Gerda 134
 Eibisch Eugeniusz 21, 47, 100, 255, 265, 267
 Eichenberger Regula 101
 Eid Abdel Fattah 138
 Eidrigevičius Stasys 228
 Eisenmenger Rudolf Hermann 64
 Eldar Esther 227
 Eliade Micrea 222
 Elk Ria, van 119
 Elżbieta belgijska, królowa 21
 Estève Maurice 101
 Eymont-Szarras Danuta 46, 55, 57, 58, 61, 63, 81, 92, 117, 127, 166
 Eysymont Janusz 179
 Ezra, syn krawca 12
- Fabierkiewicz Teresa 117, 122, 125
 Failhauer Henryk 168
 Faitakis Jean 64
 Falaize Odette zob. Blanc-Falaize Odette
 Falender Barbara 179
 Falkowska Barbara 47, 51, 61, 64, 65, 67–69, 71, 72, 75, 77, 80–82, 90–92, 110, 111, 116–118, 123–125, 127, 139, 143, 146, 154, 156, 157, 161, 164, 165, 168, 172, 224, 231
 Fałat Antoni 180
 Fangor Wojciech 270
 Farvèze 64
 Faustyna Kowalska, św. 322
 Fedier Franz 77
 Fedorová Silvia 119, 128
 Feito Luis 134
 Fera Steinbacher Guérite 119
 Fett Jolan 125, 127
 Fijałkowski Stanisław 93, 149, 168
 Filipczuk Irena zob. Klisowska-Filipczuk Irena
 Filipczuk Stanisław 168
 Flavia Maria 79, 90
 Fogtt Andrzej 180
 Forseth Einar 38
 Fostowicz M. 318
 Francine Lambert 159
 Francman Alicja 47, 51, 61, 75, 77, 81, 91, 92, 110, 116, 124
 Freyer Zofia zob. Kodis-Freyer Zofia
- Frogner Åse 127
 Frühtrunk Günter 77
 Fruytier Wilhelmina 64, 66, 67, 70, 79, 101, 108, 113, 119, 125, 127, 128, 153
 Frycz Władysław Dariusz 96, 98
 Frymark-Błaszczyk Kazimiera 61, 75, 77, 81, 91, 110, 116, 124, 125, 161–164, 168, 195, 197, 224, 226, 229
 Fuglevaag Warsinski Brit 101, 125, 127, 134, 164
 Fujioka Keiko 141, 154
 Fulla L'udovít 64
 Fumeron René 79, 90
 Funk Lissy 64, 119, 163
 Funkiewicz A., fotograf 33
 Fůsek Jiří 38
- g, autor(ka) recenzji 98, 99
 grt, autor(ka) recenzji 45, 55
 Gabbai Yeshaa'yahu 208, 210
 Gaczyńska, studentka 26
 Gaj Jacek 90, 91, 236
 Gajda Wiktor 153, 179, 209
 Gajewski Marek 166
 Gajl Małgorzata zob. Jasser-Gajl Małgorzata
 Gałęcka Maria 195, 229
 Gałkowska Helena 36, 39, 44, 52, 63–65, 67–69, 71, 72, 82, 84, 92, 110, 116, 117, 125, 133, 137–139, 146, 156
 Gałkowski Stefan 36, 39, 44, 52, 63–65, 67–69, 71, 72, 80, 82, 84, 92, 110, 116–118, 125, 133, 137, 138, 146, 156, 241
 Garboliński Wiesław 139
 Garrido Luis 125, 127
 Garriga Josep zob. Grau-Garriga Josep
 Garztecka Ewa 47, 58, 83, 96, 97
 Gavillet André 234
 Gawdzik-Brzozowska Barbara 168
 Gawlik Józef 103
 Gąsienica-Szostak Marta 164, 168
 Gąsiorek Jerzy 195, 221, 223, 230, 236
 Gąsiorowski Jan 9, 11, 25
 Gelli Franco 77
 George Stefan 157
 Geremek Bronisław 223
 Germond Françoise zob. Ragno-Germond Françoise
 Giauque Elsi 64, 101, 108, 113, 115, 116, 119, 125, 127, 128, 134, 137, 141, 145, 154, 163, 164
 Gidaszewska Kazimiera (Kaja) 82, 119, 133, 139, 152, 153, 156, 157, 163, 172, 181, 193, 224
 Gielniak Józef 91
 Gieraga Andrzej 168, 179, 180
 Gieraltowski Krzysztof 180
 Gierowski Stefan 27, 47, 91, 149, 153, 155, 158, 179, 180, 194, 198, 209, 223, 228, 243, 248
 Gieryszewski Ryszard 168, 209
 Giezen Krijn 101, 119, 134, 141
 Gilioli Émile 101, 119
 Giza Henryk 223
 Gleb Thomas 134
 Glomp Józef 243
 Glińska Elżbieta zob. Dryll-Glińska Elżbieta
 Głowacka-Mróż Magdalena 163
 Głowacki Janusz 180
 Godlewski Krzysztof 197

- Goebel Anna 210, 226
 Goecke Irma 37
 Gogh Vincent, van 15, 20
 Goliszewska Anna zob. Zaniewicka-Goliszewska Anna
 Golonka Jan 225
 Gołkowska Wanda 140
 Gołofit Stanisław 104
 Gomulicki Juliusz 82
 Gonczyńska Aleksandra 103
 Gontarska Maria zob. Chojnacka-Gontarska Maria
 González Robles Luis 125
 Gorełówna Maria 103
 Gorp Marie, van zob. CErle van Gorp Marie, van
 Gostomski Zbigniew 73, 91, 93, 155, 198, 228, 279, 280
 Górska Krystyna zob. Nadratowska-Górska Krystyna
 Grabowska Teresa 256, 257, 259
 Grabowski Jerzy 180, 209
 Grabowski Józef 86
 Grabowski Lech 53
 Grabowski Piotr 92
 Gracht Gisèle, van der 38
 Graffin Daniel 141, 164
 Gralewicz, wdowa po kolejarzu 17
 Gralewska Maria 103
 Grand Paul-Marie 45, 46, 65
 Grau-Garriga Josep 64, 79, 101, 119, 125, 127, 128, 148, 164, 225
 Green-Turetsky Rosita 167
 Gregor Helen Frances 119, 163, 176
 Grète Balle 164
 Grodecka Julia 92
 Groom Susan 86, 87
 Grossen Françoise 113, 119, 128, 134, 141, 145, 163
 Groth Jan 64, 119, 128
 Grotowski Jerzy 50
 Grubert Halina 84, 86, 96
 Gruszczyńska Anna zob. Kramarz-Gruszczyńska Anna
 Grütze Johannes 119
 Grynzel Dorota 28, 157, 163, 181, 182, 221, 228, 231, 236, 242
 Grzeškowiak Alicja 229
 Grzybek Krystyna 256, 257, 259
 Gugąła-Stolarska Eugenia Seweryna 158
 Guitte René 37
 Guitet James 141
 Gulczyński Andrzej 195
 Gulyás Kati 163
 Güntner Anna 91
 Gutowski Maciej 105, 106
 Gynning Lars 38, 90
 Gysling-Billeter Erika 103, 144, 151, 234
- hc, autor(ka) recenzji 236
 Habisiak Jolanta zob. Rudzka-Habisiak Jolanta
 Haim, syn krawca 12
 Hajdú Étienne 134
 Hajnal Gabriella 119
 Hałas Józef 93, 180
 Hamann-Hartmann Thyra 125, 127
 Hamatani Akio 176
 Hamsíková Květa 108
 Hans Tamara 81, 82, 92, 93, 110, 116, 127
 Hansen Oskar 274
 Hansen Zofia 274
 Hara Dora 259
 Harcman Ana 227
 Hartmann Thyra zob. Hamann-Hartmann Thyra
 Hartung Hans 134
 Hartung Hans 141
 Hasegawa Shoichi 77
 Hasior Joanna 101, 117, 125, 133, 137, 138, 224
 Hasior Władysław 73, 89, 90, 93, 99, 101, 136, 140, 146, 150, 194, 244, 253, 288
 Hayart Andrée 79
 Heer Eva 101, 134, 141
 Heer Wilhelm 101, 134, 141
 Henez Katarzyna 207
 Héritier Robert 77
 Hermansdorfer Mariusz 150
 Hernmarck Helena zob. Barynina-Hernmarck Helena
 Hessing Mona 101, 119
 Hicks-Zañartu Sheila 101, 108, 113, 115, 116, 119, 125, 127, 128, 134, 141, 145, 154, 164, 271
 Higgins Caroline zob. Pierce-Higgins Caroline
 Higgins Jill 148
 Hiole Gitt Jobs 127
 Hiroshige Hokusai 219
 Hjelle Elisabeth 127
 Hladík Jan 64, 77, 101, 108, 119, 125, 127, 163
 Hladíková Jenny 101, 108, 125, 127, 163
 Hodge Helen Maureen 64, 101
 Hoffmeister Adolf 65
 Högestätt Eje 91
 Holtsmark Karen 64
 Holuka Z., fotograf 59
 Holyman Michel 37
 Holzman Marek 53, 294
 Hołdanowicz Leszek 93
 Hołownia Bogdan 195
 Horbowy Zbigniew 103
 Horst Loes, van der 119, 134, 141, 164
 Hryniewicz Anna 197
 Hulanicka Barbara 117
 Huml Irena 17, 18, 31, 35, 36, 39, 42, 43, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 70–73, 78, 83, 86, 95, 101, 103, 110, 111, 113, 122, 125, 134, 136, 137, 139, 141, 143, 144, 147, 153, 157, 164, 176, 270, 274, 275, 278, 282, 285, 287, 291
 Hunger Ryszard 180
 Hurschler Flora 90
 Hurschler J.L. (Paul) 79, 90
- Ichter Marie-Anne 211
 Ikeda Masuo 104
 Imhof Gérard 77
 Ingham-Mohrhardt Eta 119
 Ingot Joanna 229, 235, 305, 306, 323, 324
 Ionesco Eugène 50
 Ischi Marguerite zob. Carau-Ischi Marguerite
 Itman Leszek 150
- JPD, autor(ka) recenzji 65
 Ja'akow Agam 141
 Jaccard Paul-Henri 36, 38, 65, 119
 Jachtoma Aleksandra 179

- Jackiewicz Władysław 91, 93, 180
 Jackowski Tadeusz 73, 90, 91
 Jacobi Peter 119, 128, 141, 163, 164, 176
 Jacobi Ritzi 119, 128, 134, 141, 163, 164, 176
 Jagat Claude 77
 Jagoszewski M., autor recenzji 118
 Jajko-Sankowska Dorota 197, 236, 242
 Jakobsen Else Marie 101
 Jakubowska Teresa 180
 Jan III Sobieski 241
 Jan Paweł II 229
 Jan XXIII 223
 Jan z Kolna 152
 Janda Krystyna 209
 Janiak Anna 235, 236, 242, 259
 Jankowska Krystyna 256, 257, 259
 Janota Andrzej 82, 83
 Janowska Maria 46, 57, 58, 61, 75, 77, 81, 91–93, 117, 123, 125, 127, 133, 137–139, 143, 153, 154
 Janowska-Karpińska Janina 117
 Januszewski Zenon 90
 Jarczak B., artyst(k)a 168
 Jarema Joseph (Józef) 79, 101
 Jarema Maria 247
 Jaromski Marek 209
 Jarosiewicz-Olesiak Jadwiga 168
 Jarońska Irena 53
 Jaroszyńska Ewa zob. Pachucka-Jaroszyńska Ewa
 Jask-Flanczewska Irma (Irmína) 55, 61, 63, 81, 91, 154
 Jasionowska Jolanta zob. Bochen-Jasionowska Jolanta
 Jaskółka Wojciech 248
 Jasser-Gajl Małgorzata 310, 312
 Jastrzębowski Wojciech 47, 114
 Jastrzębska Joanna 207
 Jastrzębska Maria zob. Łuszczkiewicz-Jastrzębska Maria
 Jaworska Aleksandra 117
 Jaworska Janina 217
 Jeanneret Charles-Édouard zob. Le Corbusier
 Jeitner Christa 252–254, 276, 314
 Jessen Gro 127
 Jestadt Mariola zob. Żylińska-Jestadt Mariola
 Jeżewska Zofia 53, 68, 70, 84
 Jobin Arthur 101, 119
 Johansen Marg 64, 119
 Johnsen Eli-Marie 127
 Jonas Andrzej 189
 Jonsborg Kåre 38
 Jonscher Barbara 155
 Josef Rachela 227
 Józefczyk Anna 63
 Jullien L.M., twórca tkanin 38
 Jung Hanna 152, 153, 156–158, 161, 163, 164
 Jurga Halina 92, 124, 164, 166, 168, 224
 Jurkiewicz Emil 194
 Jurkiewicz Zdzisław 140, 149
 Jurko H., fotograf 60

 k, autor(ka) recenzji 58
 koss, autor(ka) recenzji 202
 Kabala Andrzej 153
 Kaczmarek Jacek 14
 Kaczmarek Janusz 14, 89, 90, 97, 98, 153, 155
 Kaczyński Lech 243
 Kadow Elisabeth 64, 101, 119, 125, 127
 Kalcher Katharina 134
 Kalina Andrzej 168, 209
 Kalina Jerzy 209, 248
 Kamińska Cecylia 82
 Kamiński Antoni 76, 79
 Kamiński Tomasz 195
 Kamoji Kōji 243
 Kämpfer Fritz 252
 Kanagini Niki 64, 134
 Kaneko Kenji 274
 Kantor Tadeusz 91, 93, 149, 150, 158, 228, 244, 275
 Karczewski Jan 77
 Karłowicz Mieczysław 258
 Karpińska Halina 114
 Karpińska Janina zob. Janowska-Karpińska Janina
 Karpińska-Kintopf Helena 47, 117, 118
 Karwacki Janusz 153
 Kasperek Piotr 208
 Kasprzak Wacława 46, 47
 Kaszteluk Anna 35, 132, 154
 Katsumura Ken 101
 Kaufmann Herbert 77
 Kawakita Michiaki 154
 Kawalerowicz Kinga 202, 203
 Kazimierowski Eugeniusz 322
 Keller Lilly 38, 101, 134
 Kepler Bernard 162, 163
 Kędzia Elżbieta 168
 Kędziński Piotr 249
 Kiczura Ludwik 103
 Kiedrzyńska-Berbecka Hanna 61, 75, 77, 110, 116, 124, 125, 137, 138
 Kierzkowska Władysława (Ada) 38, 39, 42–47, 52–55, 57–59, 61, 63, 68, 69, 71, 72, 75, 77, 79, 84, 86, 88–91, 109, 110, 115, 116, 122–125, 127, 137, 138, 146, 166, 231
 Kierzkowski Bronisław 91, 140, 155
 Kijak Agnieszka 154
 King Ronald 141
 Kintopf Helena zob. Karpińska-Kintopf Helena
 Kintopf Lucjan 47, 114
 Kintopf W. 241
 Kirchner Ernst Ludwig 145
 Kiriazopoulos Tasios 103
 Kisiel Kazimiera 133
 Kjellaug Hølaas 125, 127
 Klarner Julia 332
 Klinger Annemarie 113
 Klink Teresa 180
 Klisowska-Filipczuk Irena 168, 169
 Klonowski Przemysław 197
 Kluza Józef 104, 105
 Kłosowski Edward 209
 Kłosowski Roman 17
 Knothe Czesław 15, 16, 47, 127, 143, 267
 Knychala Roman 256
 Knychala Roman 257, 259
 Kobayashi Masakazu 141, 176
 Kobayashi Naomi 163, 176
 Kobierski Bogusław 180

- Kobuszewski Jan 17
 Kobzdej Aleksander 91, 93
 Kochanowski Jan 82
 Kociołek Stanisław 153
 Kocol Mirosław 195
 Kodis-Freyer Zofia 44, 47, 52, 61, 75, 77, 110, 116
 Kodym Marta 153
 Kołaczowska Urszula 62, 75, 77, 132
 Kołwzan-Nowicka Danuta 90
 Kominowski Waław 189
 Komissar Anne-Marie 101
 Komorowska Maria 185
 Konarski Roman 156
 Kondratiuk Krystyna 36, 38, 43, 51, 53, 62, 65, 75, 81, 92, 93, 109, 110, 116, 123, 124, 126, 133, 138–140, 146, 176, 333
 Koralewicz-Wojcieszek Hanna 117, 154
 Korczak-Tomaszewska Ewa 161, 162
 Kord Kazimierz 198
 Korolkiewicz Łukasz 159, 179, 228, 248, 255
 Korsak Maria 77
 Kortyka Krystyna zob. Dyrda-Kortyka Krystyna
 Kosiński Jan 47, 95, 166, 183, 185, 186, 199, 319
 Kosmowski Jan 73
 Kossowski Łukasz 243, 255
 Kostrzewa Weronika zob. Banasik-Kostrzewa Weronika
 Kotkowska-Bareja Hanna 155, 160
 Kotkowska-Rzepecka Teresa 251
 Kotkowski Włodzimierz 153
 Kotlewski Janusz 195, 197, 236, 242
 Kowalewska Bożena 209
 Kowalewska Dobrosława 161, 163, 168
 Kowalewska Marta 15, 18, 20, 24, 27, 36, 37, 271, 302
 Kowalewski Bogusław 158, 161, 163, 168
 Kowalewski Janusz 209
 Kowalewski Paweł 179
 Kowalska Bożena 100, 101
 Kowalska Danuta 161
 Kowalski Grzegorz 140, 209
 Kowalski Stanisław 81, 91, 110, 116, 124, 137, 138
 Kowarski Felicjan Szczęsny 33, 268
 Kozłowska Barbara 140
 Kozyrski Aleksander 155
 Kradolfer Fred 38
 Krajewska Helena 82
 Krajewska Jadwiga 210, 226
 Krajewska Jagoda 208
 Krajewska Magdalena 185
 Kramarz-Gruszczyńska Anna 117, 118
 Krancowa Felicja 113
 Krasieński Edward 149
 Krasuska Jolanta 8
 Krasuska Łucja, córka Jacka Barszcza 8
 Krasuska Maja, córka Jacka Barszcza 8
 Krasuski Mateusz, syn Jacka Barszcza 8
 Kraupe Janina 73, 90, 91
 Krawczyk Jerzy 91
 Krawczyk Józef 93
 Krechowicz Jerzy 180
 Krejčí Luba 119, 128, 145, 164
 Krowacka Anna zob. Urbanowicz-Krowacka Anna
 Królak Wiesława 34, 159
 Królikowska Cecylia zob. Siólkowska-Królikowska Cecylia
 Kruczek Marian 103
 Kruczkowski Wiesław 179
 Krygier Stefan 140
 Kryński Wojciech 284
 Krzyszpin Jerzy 168
 Krzysiak Agnieszka 235
 Książek Bolesław 77, 78, 104, 277
 Kubacka Dorota 255, 326
 Kubasiak Lidia zob. Cankova-Kubasiak Lidia
 Kubová Bożena 90
 Kubrakiewicz Katarzyna 235
 Kuchařová Alice 108
 Kucharski Janusz 196, 210, 226
 Kucz Jan 209, 223, 248, 249, 255
 Kuczyńska Ewa 168
 Kuczyńska Teresa 36
 Kuduk Franciszek 139, 152, 333
 Kudukis Teresa 124
 Kuenzi André 43, 44, 49, 50, 52, 67, 70, 71, 89, 297
 Kukkasjärvi Irma 164
 Kulisiewicz Tadeusz 47, 180
 Kulka Lilla 159, 161, 163, 168, 172, 226
 Kulon Józef 103
 Kulon Stanisław 159, 221–223
 Kunka Lech 140
 Kunz Dorota 168
 Kunz Włodzimierz 90
 Kurpik Wojciech 217, 220, 231, 232
 Kuryluk Ewa 244
 Kuryluk Jerzy 34
 Kurzątkowska Anna 103
 Kurzątkowski Jan 15, 47
 Kuzio Bożena 236, 242, 259
 Kwiecień Ryszard 92, 117, 161, 163, 207
 Kybal Antonín 38, 64, 108, 119, 128, 134
 Kybalová Ludmila 64, 134
 Lach-Lachowicz Natalia 103, 140
 Lachowicz Andrzej 103, 140
 Lachowicz Anna 236, 240, 242
 Lachowicz Natalia zob. Lach-Lachowicz Natalia
 Lahusen Aliska 28
 Lahusen Thomas 122
 Laliberté Norman 148
 Lammeyer Ferdinand 64
 Landuyt Octave 119
 Lao Tsy 318
 Larpin Jean-Pierre 119
 Larsen Jack Lenor 113, 128
 Lasik Paweł 179
 Laska Szymon 245
 Latkowska-Żychska Ewa 164, 172, 207, 220, 226, 229, 231
 Latocha Barbara 51, 55, 61, 62, 63, 75, 77, 81, 91, 92, 110, 124, 137, 138, 224
 Laurell Isabella 64
 Laus Harry 73
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) 38, 45, 128, 145
 Le Moal Jean 101
 Le Nouën Patrick 225

- Leavitt Thomas W. 90
 Lebenstein Jan 91, 93, 243, 244
 Lee Ung-No 141
 Lenica Alfred 82, 91, 93, 149, 155, 213
 Lenica Jan 93
 Lercher Marek 168
 Leszczyński Michał 209
 Leśniak Jan 90
 Levittoux-Świdowska Barbara 81, 117, 123, 154, 156–159, 163, 168, 172, 181, 185, 186, 197, 229, 231
 Lewandowska Emanuela 95
 Lewińska Aleksandra zob. Michalak-Lewińska Aleksandra
 Licata Riccardo 101
 Likszet Marek 168
 Lilejko Nina 288, 289
 Linartas Androna 180
 Lindgren Charlotte 101, 119, 137, 163
 Liner Carl 77
 Lino António 79
 Lipiński Janusz 168
 Lis Jan 155, 198
 Litak Zofia 110, 117, 118, 124, 133, 137, 138
 Liver Beatrix zob. Sitter-Liver Beatrix
 Loewer Claude 38, 46, 64
 Loisy Françoise, de 224
 Lorens Jan 33, 34, 268
 Lorentz Stanisław 47, 82
 Lotochowa Barbara zob. Cecul-Lotochowa Barbara
 Lundahl Gunilla 104
 Lupas Ana 119, 134, 176
 Lurçat Jean 36, 38, 45, 49, 64, 66, 68, 69, 101, 128, 136, 224, 225
 Lurçat Simone 225
 Luściński Marcin 197
 Luy Nelly 38
- Łapińska Maria zob. Aust-Łapińska Maria
 Łapiński Tadeusz Andrzej 209
 Łaskiewicz Maria 24, 38, 39, 42–47, 52–55, 57, 59, 61–64, 67–72, 75, 77, 79, 81, 82, 84, 90, 91, 93, 101, 109, 110, 114, 115–117, 119, 122–125, 127, 128, 133–139, 146, 147, 152, 154, 156–158, 163–165, 241
 Łętowska Kazimiera 103
 Łopuszyńska Krystyna 90
 Łubowski Andrzej Maciej 243
 Łuczkiwiak Barbara 185, 236, 240, 242
 Ługowski Ryszard 209
 Łukasiewicz Zygmunt 181, 185
 Łukaszewicz Idzi 290
 Łukomski Józef 82, 84, 117, 122, 124, 125, 146, 168, 180, 195, 196, 231
 Łuszczek Dominik Krzysztof 173, 234
 Łuszczkiewicz-Jastrzębska Maria 90, 168
 Łyko W. 323
- m, autor(ka) recenzji 132
 Mach Małgorzata 8
 Machaj Zofia 63
 Machtens Edmond 153
 Machura Ewa zob. Żelazny-Machura Ewa
 Maciejewski Sławomir 195
 Maciejewski Zbysław 213
 Maciejowska Agnieszka 227
 Mackiewicz-Sienkiewicz Danuta 62, 75, 77, 81, 91, 110, 116, 124, 133, 137–139, 156, 157
 Madeyski Jerzy 47
 Magierecka Aleksandra 209
 Magnelli Alberto 119
 Magnenat Pierre 234
 Magner Zygmunt 207
 Maj Bogna zob. Dziechciaruk-Maj Bogna
 Majewski Mieczysław 91, 168
 Makarewicz Zbigniew 140
 Makowski Zbigniew 54, 77, 91, 93, 149, 155
 Malina Marian 91
 Malinowski Kazimierz 87, 93
 Malraux André 64
 Malski Krzysztof 73
 Małkowski Eugeniusz 180
 Mandziuk Aurelia 208, 210, 226, 227
 Manessier Alfred 101, 119
 Mansfeld Bogusław 11, 106, 107
 Mańczak Aleksandra 161, 163, 168, 210
 Mańkowska Ewa 250
 Marcjan Izabela 117, 132, 133, 156, 157, 161–163, 168
 Marczyński Adam 140
 Marein Shirley 119, 128
 Markiewicz Katarzyna 185
 Markiewicz Małgorzata zob. Wróblewska-Markiewicz Małgorzata
 Markowski Eugeniusz 91, 93, 117, 153, 155, 179, 180, 213
 Markowski Wiesław 140
 Marx Yocheved 210
 Masiques José 77
 Masojada Hanna Ewa 249, 251, 256, 257, 259
 Masson André 134
 Maśluszczak Franciszek 168, 180
 Matégot Mathieu 38, 79, 90
 Mathieu Georges 119, 290
 Mathison Fiona 141
 Mathys F.K. 154
 Matisse Henri 38
 Matta 134
 Matter Anne-Marie 134, 163
 Matthiasen Niels 140
 Matusiak Krystyna 168
 Matuszczyk-Cygańska Zofia 35, 62, 75, 77, 103, 110, 116, 117, 124, 132, 137, 138, 154, 168
 Matuszewska Krystyna 15, 24, 26, 269, 329
 Matuszewski Andrzej 77
 Mauersberger Adam 47
 Maydanowicz Maria 137, 138, 158
 Mazanem Anna 103
 Mazur Krzysztof 195, 196
 Mazurkiewicz Alfons 243
 Mazuś Jerzy 168
 Mądzik Leszek 244
 Mejor Molle-C 127
 Melanton Kaisa 101
 Menne Walter 134
 Mesko Bogdan 77
 Messagier Jean 134, 141
 Mianowski Lucjan 90, 91

- Michalak-Lewińska Aleksandra 62, 75, 77, 92, 110, 116, 247
- Michalski Jan 209
- Michałowska Maria 140
- Michniewicz Anna 181, 182
- Michno Danuta 247
- Michulec Józef 158, 161, 164
- Mickiewicz Hanna 209
- Mieszkowska-Dalecka Krystyna 122, 158, 168, 181, 182
- Milhãescu Eugen 77
- Miklaszewska Krystyna zob. Szczepanowska-Miklaszewska Krystyna
- Miksa Magdalena zob. Pilawska-Miksa Magdalena
- Mikulski Kazimierz 91, 93, 180, 244
- Mila, tkaczka w spółdzielni Wanda 37
- Milewska Maria 154
- Milewski Tadeusz 13, 18, 19, 265
- Miliński Dariusz 168
- Millecamps Yves 38, 119, 134
- Miltyk Dorota 207
- Milwicz Stefania 47
- Miró Joan 15
- Miszkin M. 222, 223
- Mitoraj Igor 236
- Młodożeniec Jan 93, 168
- Modrzejewska Helena 241
- Modzelewski Jarosław 179, 243
- Mohrhardt Eta zob. Ingham-Mohrhardt Eta
- Moiescu-Stendl Teodora 119
- Moralis Yannis 64
- Morawińska-Brzezicka Maria 154
- Morawska Zofia 155
- Moreau Sabine 141
- Moroz Ewa 34, 268
- Morris William 86, 241
- Mortensen Richard 101
- Mozart Wolfgang Amadeusz 328
- Mrázek Bohdan 101, 103, 108, 116, 125, 127, 137, 141, 164
- Mroszczak Józef 80, 93
- Mróz Daniel 91
- Mróz Magdalena zob. Głowacka-Mróz Magdalena
- Mucha Eugeniusz 236
- Müller Josef 90
- Müller Wojciech 210
- Müller-Ortloff Edith 64
- Mundt Barbara 151
- Muñoz Aurèlia 64, 66, 108, 119, 125, 127, 128, 134, 141, 163, 164, 176
- Murata Hirozo 38, 64, 101, 119, 128
- Musiał Grzegorz 210
- Musiałowicz Henryk 93, 179, 209, 228, 248
- Muszyńska Joanna 249
- Muszyńska Teresa 82, 110, 119, 122, 123, 125, 127, 128, 133, 136–140, 148, 153, 156
- Myjak Adam 155, 159, 179, 209, 228, 231, 234, 236
- Mytnik Bronisława 132, 133
- Nacht-Samborski Artur 236
- Nadratowska-Górska Krystyna 163
- Nahoum Philippe 128
- Nakagawa Chihaya 141
- Namysłowska Janina 63, 93
- Namysłowski J., tkacz 143
- Napiórkowska Lucyna 92
- Narzyński Juliusz 140, 155
- Nechajowa Emilia Wanda 9
- Negreiros José de Almada 38
- Nehring Beata zob. Witaczek-Nehring Beata
- Nemours Aurélie 134
- Nery Eduardo 64, 79, 90, 101, 119
- Niedźwiecka-Brodzikowska Maria 158
- Niemczycki Zbigniew 185
- Niewęglowski Wiesław 217
- Nikifor 73, 95, 98
- Nita Kazimierz 15
- Nitowa Janina zob. Pisarska-Nitowa Janina
- Nodzyński Tadeusz 168
- Norwid Cyprian Kamil 301
- Nottingham Walter G. 113, 134
- Nowakowska Wanda 117, 123
- Nowicka Danuta zob. Kołwan-Nowicka Danuta
- Nowiński Marian 221
- Nowosielski Jerzy 29, 91, 93, 158, 180, 213, 216, 228, 236, 243, 244, 298, 299, 303, 316, 329
- Nowotna Bernadeta 11, 20, 173, 174, 262, 263, 273, 275, 281, 283, 284, 287, 288, 298–300, 322
- Nygren Veronica 64
- Nykiel Jadwiga Anna 168
- Obino Carla 241
- Ochwat Renata 223, 230
- Oddy Revel 140
- Örle van Gorp Marie, van 38
- Ogórek Michał 210
- Ohndorf-Rösiger Uta 64
- Okińczyc Andrzej 236
- Oko Marcin 199, 224, 225, 258
- Okołów Lech 180
- Okoń Krzysztof 209
- Olczyk-Kocikowa Anna 117, 137, 138
- Olechowski Andrzej 210
- Olejniczak Janusz 210
- Olesiak Jadwiga zob. Jarosiewicz-Olesiak Jadwiga
- Olkiewicz Dobrochna zob. Strumiłło-Olkiewicz Dobrochna
- Olszewska Barbara 197
- Olszewski Tomasz 168
- Onagui Yōichi 141
- Opalka Roman 149
- Orłowska Lucyna 100
- Ortloff Edith zob. Müller-Ortloff Edith
- Oseka Andrzej 47, 53, 276, 277
- Ostrogórski Jerzy 180
- Ostrzeszewicz Tadeusz 143
- Oszajca Wacław 195
- Otręba Ryszard 168
- Owczarski Marian 103
- Owidzka Joanna 197, 229
- Owidzka Jolanta 8, 17–19, 23, 24, 26, 37–39, 42–47, 50, 52, 53, 55, 57–59, 61–67, 69–71, 73, 75, 77, 79, 81, 82, 84, 86, 88–91, 93–95, 103, 104, 108–110, 113, 115–118, 122–125, 127, 128, 133–136, 138–140, 143, 146, 153, 156, 157, 160–166, 168, 172, 176, 185, 186, 193, 195, 220, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 240, 248, 249, 270, 271, 274, 327

- Owidzka-Lipska Jolanta zob. Owidzka Jolanta
 Owidzki Roman 93, 180
- Pabel Grzegorz 180, 182–184, 187–190, 192–194,
 196–198, 207, 209, 211, 213, 214, 218–220, 225,
 228, 231, 233, 244–247, 249, 251, 259, 309, 310, 311
- Pachucka-Jaroszyńska Ewa 113, 115, 123, 128
- Paczos Stanisława 103
- Paes Leme Shirley 241
- Paklikowska-Winnicka Wanda 228
- Palka Irena Maria 195, 221
- Pałka Julian 93
- Pałuba Maria 197
- Pana Elena 101, 119
- Panek Jerzy 91
- Panek Jerzy 91, 236
- Pankiewicz Ewa 200, 201
- Paolozzi Eduardo 134
- Pasierb Janusz 198, 235, 301
- Pasquet Nicolás 258
- Pauli Pierre 38, 43, 44, 46, 49, 50, 52, 53, 57, 79, 101,
 119, 124, 132, 134, 136, 332
- Pauli, małżonkowie 65
- Paweł VI 223
- Pawlak Lidia zob. Ziemińska-Pawlak Lidia
- Pawlak Włodzimierz 180, 209, 255
- Pągowska Teresa 93, 155, 179, 180
- Pearce-Higgins Caroline 157
- Penderecki Krzysztof 223, 224
- Perepiłyś Krystyna zob. Arska-Perepiłyś Krystyna
- Perrot René 38
- Petit Pierre 10, 11
- Petrasch Ernst 151
- Petrovici Emilia Niculescu 64
- Petrycki Roman 152
- Petty Andrzej 209, 245
- Pędziałek Grażyna zob. Brylewska-Pędziałek Grażyna
- Philipp Ann 87
- Philippe Ch.F. 38
- Phillips Walker Mary 113
- Piątkowska Krystyna zob. Brodzka-Piątkowska Krystyna
- Picart Le Doux Jean 38, 45, 64, 68
- Picasso Pablo 64, 68, 69, 311
- Piechucka Inez 8
- Piecyk Beata 207
- Pierucci Louise 101
- Pierzgalska Barbara 197
- Pierzgalska Janina zob. Tworek-Pierzgalska Janina
- Pierzyńska Gizela 81, 117
- Pietsch Andrzej 73, 91, 153
- Pignon Édouard 101
- Pilawska-Miksa Magdalena 8
- Pilet Gérard 225
- Pindar 294
- Piontek Natalia 168
- Piotrowicz Edmund 91
- Piotrowicz Edmund 91, 168
- Pisarska-Nitowa Janina 103
- Pituła Krzysztof 196
- Piwocki Ksawery 104
- Piwowska Monika 103
- Plachy Maria 64, 90, 101
- Plasse Le Caisne Bilou 101
- Plasse Le Caisne Jacques 101, 119
- Plewka-Schmidt Urszula 134, 135, 139, 140, 141, 143,
 145, 146, 150, 156, 157, 161, 163, 164, 168, 176,
 196, 224, 231, 243
- Płęskowska Romana zob. Szymańska-Płęskowska
 Romana
- Plucińska Pojata 117
- Pluta Wanda 63
- Plutyńska Eleonora 17, 35, 47, 51, 62, 75, 77, 81–83,
 91, 110, 115–117, 127, 146, 165, 166, 241
- Pławner Piotr 258
- Podeanu Mimi 64, 101
- Podfigurny Jan 103
- Podkańska Barbara 92, 110, 117, 124, 133, 137, 138, 156
- Podkański Zdzisław 213
- Podlasiecka Izabela 117
- Poli Jacques 101
- Poliakoff Serge 134
- Policzkowska Krystyna 158
- Poniewierska Irena zob. Trzebińska-Poniewierska
 Irena
- Popielak Jerzy 103
- Popiołek Irena 236
- Popławski Stefan 161, 162, 164, 168, 172, 176
- Poradowska-Werszler Ewa Maria 226, 250
- Portasiewicz Sylwia zob. Dobrowolska-Portasiewicz
 Sylwia
- Pöschel Werner 134
- Potts Jean 101, 119, 128
- Prampolini Enrico 279
- Prassinis Morio 38, 64, 66, 68, 69, 101, 119, 128, 134
- Prażmowski Tomasz 284
- Prażmowski Wojciech 255
- Prokop Aleksandra 203, 204
- Pruchnicka Zofia 117
- Przedpełski Andrzej 183–185
- Przekaziński Andrzej 174, 199, 200, 202, 204–206,
 263, 300, 301
- Przybylski Janusz 136, 140, 153, 155, 180
- Przybytek Aleksander 152
- Przywarski Leon 80
- Pukaczewska Aleksandra 161, 163
- Pycia-Sznajder Aniela 117
- ROCH zob. Ochwat Renata
- Raczko Julian 168, 177, 178
- Ragno 128
- Ragno-Germond Françoise 64, 108, 163
- Rajch Andrzej 224
- Ramułt Aleksandra 117
- Ransy Jean 37
- Rantanen Kirsti 134
- Rapoport Debra E. 134, 141
- Ratusiński Władysław 225
- Rauschenberg Robert 279
- Raymondin Daniel 77
- Reiter Edda zob. Seidl-Reiter Edda
- Rekosz Krystyna 156
- Rembrandt (wł. Rembrandt Hamenzoon van Rijn) 15
- Rey J.D. 67
- Ribeiro Rogério 38, 79, 90
- Richter Heinrich 77

- Riedl Fritz 64, 79, 90, 108, 119
 Riedl-Ursin Herta 64
 Righesso Beata 8, 46, 52, 54, 65, 178, 297
 Riley Judith 101, 119, 128
 Riopelle Jean-Paul 119, 141
 Ritschard Claude 141
 Rivier Jean 119
 Rodici Mateja 64
 Rodziński Stanisław 221, 236, 243, 244
 Rogozińska Renata 221–223, 263, 264, 299, 300, 302, 303, 316, 322–324
 Rohozińska Anna 154
 Rojewski Marian 90
 Rolicz-Lieder Waclaw 157
 Rolke Tadeusz 73, 77
 Rolke Wiesława zob. Bąblewska-Rolke Wiesława
 Roman Victor 77
 Romanowska Milena 199
 Rosenstein Erna 155
 Rosiek-Buszek Ewa 248
 Rosołowicz Jerzy 140
 Rossbach Ed 113
 Roszak Andrzej 210
 Roszak Ewa zob. Drzyzga-Roszak Ewa
 Roszkowski Aleksander 179
 Rottenberg Anda 310, 312
 Rouault Georges 267, 268
 Rousseau-Vermette Mariette 38, 64, 101, 113, 134, 163
 Rowiński Aleksander J. 82
 Różga Leszek 153
 Rudnicka Dorota 230, 231
 Rudowicz Teresa 91, 93, 236
 Rudzka-Habisiak Jolanta 193, 196, 211, 212, 224, 225, 233
 Ruskin John 241
 Russocka Janina 272, 273, 278
 Ruszczyc Ferdynand 209
 Ruszczynska-Szafrńska Agnieszka 117, 122–125, 127, 133, 136–140, 154, 157, 162, 163, 181
 Rybarczyk Stanisław 221
 Rychlicki Zbigniew 168
 Rykała Jacek 228
 Ryszka Adolf 195
 Rzepa Stanisław 90
 Rzepecka Teresa zob. Kotkowska-Rzepecka Teresa
- SAM, autor(ka) recenzji 98
 Sá Nogueira Rolando 79
 Sabara Jerzy 53
 Sadlej Aniela 257
 Sadlej Kinga 144
 Sadlej Paweł 22, 98
 Sadlej Tomasz, syn Wojciecha 182, 256–259
 Sadlej Tomasz, wnuk Wojciecha 257, 258
 Sadlej Wojciech, wnuk Wojciecha 257, 258
 Sadlej z Wiertelaków Joanna 21
 Sadlej-Stelmach Anita 207, 257, 258
 Sadlej Krzysztof 12, 21
 Sadley Roman 9–12, 264
 Sadley Wojciech *passim*
 Sadley z Gąsiorowskich Stanisława 9–12, 21
 Sadley Zdzisław 9
 Sadowska Krystyna 38, 39
- Sadowski Michał 151
 Saint-Saëns Marc 38
 Sakuma Michiko 141
 Sanecki Cezary 258
 Sankowska Dorota zob. Jajko-Sankowska Dorota
 Sapetto Marek 255
 Sapka Ilona 259
 Sarnecki Wszewład 103
 Sasson Motti 226, 227
 Sato Akiko 141
 Saura Antonio 253
 Sawicki Stefan 244
 Sąchocka Halina 117
 Schiele Moik 113, 119, 134, 141, 145, 163, 164
 Schiller Leon 267
 Schira Cynthia 141
 Schmidt Joyce 210
 Schmidt Urszula zob. Plewka-Schmidt Urszula
 Scholten Herman 64, 101, 108, 113, 119, 134, 141
 Scholten-van de Rivière Désirée 101, 108
 Schumacher Emil 77
 Schwitters Kurt 279
 Scordia Antonio 101
 Seidl-Reiter Edda 64, 79, 90, 101, 108, 119, 125, 127, 128, 163
 Sekimachi Kay 113, 141
 Sekuła Ryszard 207
 Sekunda Władysław 180
 Sela Sima 227
 Sellers Michael 148, 153
 Selva Sergio 101
 Semianová Jarmila zob. Čihánková-Semianová Jarmila
 Sempoliński Jacek 158, 180, 209, 228, 243, 248, 300
 Seuphor Michel 64, 101, 119
 Shawcroft Barbara 141
 Siara Michał 168
 Siegfried Liselotte 145, 163
 Sieklucka Stefania 62, 75, 77
 Siemaszko Piotr 257
 Siemion Wojciech 209
 Sienicki Jacek 155, 160, 180, 209, 213, 228, 243, 248, 273, 300
 Sienkiewicz-Mackiewicz Danuta zob. Mackiewicz-Sienkiewicz Danuta
 Sieńkowska Aleksandra 157
 Sigmund Marian 114
 Sikora Stanisław 60, 61
 Silva Amândio 38
 Simon Maria 141
 Singier Gustave 64
 Siodłowska-Wiśniewska Alicja 134, 135, 139, 152, 163
 Siólkowska-Królikowska Cecylia 62, 75, 77, 81, 82, 91, 110, 116–118, 133, 137–139
 Sitter-Liver Beatrix 119, 128, 134, 163
 Skarbek Krzysztof 180
 Skierska Anna zob. Skrzypiec-Skierska Anna
 Skoczylas Władysław 33, 268
 Skoczylas-Urbanowicz Maria 17
 Skopińska Helena 117
 Skorupa Leszek 217
 Skowron Roman 90
 Skórko Anna 82, 127, 156
 Skriabin Hanna zob. Dąbkowska-Skriabin Hanna

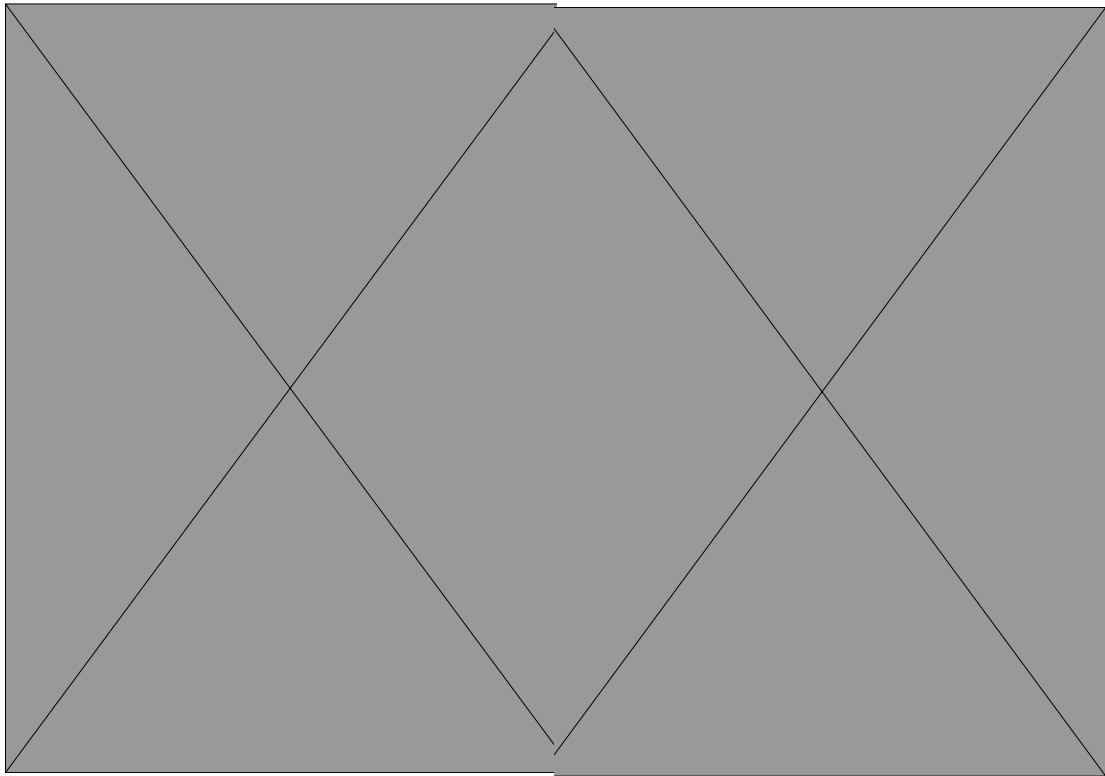
- Skrodzki Wojciech 204, 229, 301
 Skrzynecki Piotr 105
 Skrzypiec-Skierska Anna 207
 Skulicz Witold 90, 91
 Skura Stanisław 103
 Slana France 64
 Słonina Stanisław 168, 209
 Smerd Krystyna 249
 Smith Scherri 113, 134, 141, 163
 Smolana Anna 103
 Snoch Maksymilian 168
 Sobczyk Marek 213, 243
 Sobocki Leszek 236, 248, 255
 Soboniak Hieronim 33, 34, 268
 Sołtan Aleksander 270
 Sołtan Jerzy 15
 Somville Roger 38, 64
 Sosnowski Kajetan 140
 Sosnowski Paweł 184
 Soulages Pierre 64, 69
 Sowińska Teresa 158
 Spencer Charles S. 87
 Sperling Marie 79
 Spieth Robert 77
 Spill-Witteveen Marie, ter 134
 Splawińska Zofia zob. Brodkiewicz-Splawińska Zofia
 Srbiniović Mladen 64
 Sroka Jacek 236
 Srzednicki Konrad 91
 Stadler-Stölzl Gunta 113, 145
 Staehelin Marlise 141, 145
 Stahly Claude 119, 134
 Stahly François 101, 119, 134
 Stajuda Jerzy 93, 155, 180
 Stamsta Jean 134
 Stanisławski Ryszard 63, 73, 75, 91, 93, 134, 136
 Staniszewski Stefan 162
 Stanny Janusz 160
 Starczewski Antoni 81, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 143, 162, 164, 168
 Starmach Andrzej 194, 210
 Starowieyski Franciszek 93, 228
 Stasiak Janina 216, 217
 Stażewski Henryk 93, 140, 149, 150, 153, 155, 160, 180, 228
 Stelmach Anita zob. Sadlej-Stelmach Anita
 Stendl Ion 119
 Stendl Teodora zob. Moisescu-Stendl Teodora
 Stephan Ewa 128, 136, 152, 153
 Stern Jonasz 91, 180, 213
 Sternińska Izabela 103
 Stępak Jędrzej 168
 Stępak Marian 195–197
 Stniślawski Ryszard 55
 Stocker Hans 38, 64
 Stokowska Joanna 197, 210, 226
 Stolarska Eugenia Seweryna zob. Gugała-Stolarska Eugenia Seweryna
 Stölzl Gunta zob. Stadler-Stölzl Gunta
 Stopczyk Stanisław K. 94, 100, 280, 315
 Stoskopf Jean-Léonard 77
 Straszewska Anna 8
 Strawiński Igor 50
 Strent Rafał 160
 Strogonow, projektant z Moskwy 24
 Strumiłło-Olkiewicz Dobrochna 81, 181, 182, 184
 Stryjecki Ryszard 180
 Stryjeński Karol 114
 Strzelecka Zuza 259
 Strzelecki Marian 259
 Strzelecki Mieczysław 140
 Strzemiński Władysław 247
 Studnicki Juliusz 91
 Stultiens-Thunnissen Marijke 134
 Styczyński Jan 151
 Styka Adam 180, 198, 300
 Suberlak Stefan 91
 Suchoński Maksymilian 117
 Sulisz Waldemar 329
 Sundbye Karin 119, 127
 Suski Andrzej 229
 Svanberg Max Walter 64, 119
 Sychra Vladimír 38
 Syposz Mieczysław 103
 Szabó Eva 125, 127
 Szafrąńska Agnieszka zob. Ruszczczyńska-Szafrąńska Agnieszka
 Szajna Józef 180, 228
 Szamborski Wiesław 248, 255
 Szancenbach Jan 180, 213
 Szancerowa Gizela 76
 Szańkowski Maciej 155
 Szarras Danuta zob. Eymont-Szarras Danuta
 Szczepanowska Krystyna 47, 52, 241, 247
 Szczepanowska Wanda 117
 Szczepanowska-Miklaszewska Krystyna 62, 75, 77, 81, 82, 91, 117, 127
 Szczepański Stanisław 12, 13
 Szczęsna Anna 181
 Szczęsnowicz-Andruszkiewicz Olga 92
 Széchenyi Lenke 64
 Szeligowski Tadeusz 14
 Szewczyk Andrzej 243
 Sznajder Aniela zob. Pycia-Sznajder Aniela
 Szopen Fryderyk 241
 Szostak Marta zob. Gąsienica-Szostak Marta
 Sztabiński Grzegorz 180
 Szubińska Barbara 179
 Szuppán Irén 125, 127
 Szutter Edward 168
 Szwacz Bogusław 155, 179
 Szwaja Adela 35, 82, 84, 117, 124, 132, 154, 157, 158, 195, 221, 226
 Szwalbe Andrzej 180
 Szydłowska Zofia 82
 Szydłowski Stefan 228
 Szymańska Alicja 168
 Szymańska Ludmiła 117, 118, 133, 154
 Szymańska-Płęskowska Romana (Roma) 117, 122, 123, 132, 133, 139, 154, 157, 168, 172
 Szymański Mieczysław 17–19, 53, 82, 114, 115, 241
 Szymański Tadeusz 103
 Ściepuro Andrzej 107
 Śledziwska Anna 17, 26, 28, 38, 39, 42–45, 47, 52, 62, 69, 72, 75, 77, 81, 82, 90, 91, 103, 109, 110,

- 115–118, 123, 124, 125, 127, 133–135, 137–139, 143, 146, 154, 157, 165, 166, 241
 Śledzińska Małgorzata zob. Buczek-Śledzińska Małgorzata
 Ślusarczyk Maria 81, 91, 110, 116, 137, 138
 Śniadewicz Grażyna 209, 245
 Śniadewicz Robert 209
 Świda Walentyna 37, 63
 Świdowska Barbara zob. Levittoux-Świdowska Barbara
 Świerzy Waldemar 93
 Świtek Gabriela 8
 Świtka Jan 140
- Tachker 128
 Tadeusz, ps. Buła 14
 Tacuber-Arp Sophie 145
 Taпта zob. Wierusz-Kowalski Maria
 Taranczewski Wacław 91
 Tarasewicz Leon 243
 Tarasin Jan 30, 73, 91, 93, 155, 175, 179, 180, 198, 209, 213
 Tarasin Zofia zob. Dębowska-Tarasin Zofia
 Tarjan Jadwiga 64
 Tatarczyk Tomasz 228
 Tatsumura Ken 64
 Tatsumura Moto 119
 Tawney Lenore 113, 115, 145, 271
 Taylor Janet Roush 141
 Tchorek Zofia 117, 125, 137, 138, 154
 Tchórzewski Jerzy 91, 93, 155, 158, 175, 180, 198, 209, 223, 228, 248
 Telakowska Wanda 23, 24, 53, 247, 310
 Tengblad Arne 77
 Tennberg Lea 119, 134
 Terakowska Maria Teresa zob. Białas-Terakowska Maria Teresa
 Teresa, św. 20
 Terlikowska Małgorzata 185, 186
 Thévoz Michel 119, 141
 Thomas Danuta 62, 75, 77
 Thunnissen Marijke zob. Stultiens-Thunnissen Marijke
 Tichý Jiří 64, 101, 108, 119, 125, 127, 128, 134, 163
 Tichy Karol 114
 Tisdall Hans 38, 64
 Tobolka Etelka 64
 Tokarz W., artyst(k)a 168
 Tollu Vittorio 77
 Tomaszewska Ewa zob. Korczak-Tomaszewska Ewa
 Tomaszewski Henryk 93, 103, 189
 Tomaszewski Henryk Albin 161, 162, 180
 Tomaszewski Bolesław 28, 81, 92, 110, 116–118, 125, 163, 164, 168
 Torres Chasserot Carolina 125, 127
 Tourlière Michel 38, 64, 66, 68, 69, 108, 119
 Tóth Sándor 134
 Trawińska Janina 44, 52, 84, 110, 116, 154
 Trawińska Teresa zob. Altrych-Trawińska Teresa
 Treliński Jerzy 180
 Trella Aleksandra 225, 226
 Trenerowski Józef 98
 Triller Maria 64, 66, 101
 Trojan Władysław 103
- Truszyński Olgierd 140, 153, 155
 Trybalski Paweł 168
 Trzebiatowski Janusz 180
 Trzebińska-Poniewierska Irena 103
 Trzeszczkowski Stanisław 25, 182–185, 187–190, 192–196, 198–200, 205–207, 209, 211–214, 218–220, 225, 228, 233, 241, 244–247, 249, 251, 259, 309, 310–312, 317
 Trześniowski Zygmunt 190, 191, 193, 196
 Tučná Dagmar 108
 Turek Aleksander 90
 Turetsky Rosita zob. Green-Turetsky Rosita
 Turkiewicz Witold 168
 Tuschnerová Inez 134
 Twardowski Jan 229, 230, 302
 Twarowska Maria 279, 280
 Tworek-Pierzgalska Janina 81, 82, 84, 90, 92, 93, 103, 110, 116–119, 123–125, 127, 128, 133–139, 148, 150, 156–158, 161, 163–165, 224
 Tyszkiewicz Beata 209, 210
 Tzara Tristan 286
- U.I., autor(ka) recenzji 144
 Ubac Raoul 119, 134
 Unger Vitkin Piutha 227
 Urbanowicz Anna 133
 Urbanowicz Bohdan Tadeusz 15, 17, 20, 33, 34, 155, 265, 268, 269
 Urbanowicz Maria zob. Skoczylas-Urbanowicz Maria
 Urbanowicz-Krowacka Anna 117, 127, 137–139, 157, 158, 163, 164, 168
 Ursin Herta zob. Riedl-Ursin Herta
- Vahle Fritz 64, 108
 Vahle Inge 108, 125, 127, 134
 Vanková Marie 134
 Varbanov Maryn 134, 141
 Varbanova Song 134, 141
 Vasarely Victor 64, 101, 105, 119, 128, 145
 Vasiliu Chintilă Simona 101
 Vehle Inge 141
 Veillard z Cybulskich, żona profesora 65
 Veillard, profesor 65
 Verkade Riet 141
 Vermette Mariette zob. Rousseau-Vermette Mariette
 Vico Giambattista 293
 Vieira da Silva Maria Helena 101
 Villon Jacques 79
 Vitkin Piutha zob. Unger Vitkin Piutha
 Vlasselaer Julien, van 64
 Vohánka Jindřich 101, 108, 116, 164
 Voïta Denise 38, 108, 163
 Vouga Michel 119
 Vrsajkov Isidor 101
 Vrus Goranka 77
 Vyšata Karolina 8
- Wachowiak Krzysztof 209, 228
 Wadas Andrzej 8, 13, 18–20, 22, 92, 110, 124, 133, 137, 138
 Wadas Wojciech 8, 13, 14, 18–20, 22, 110, 124, 137, 138
 Wadas z Kluczyńskich Zofia 8, 13, 14, 16, 17 18

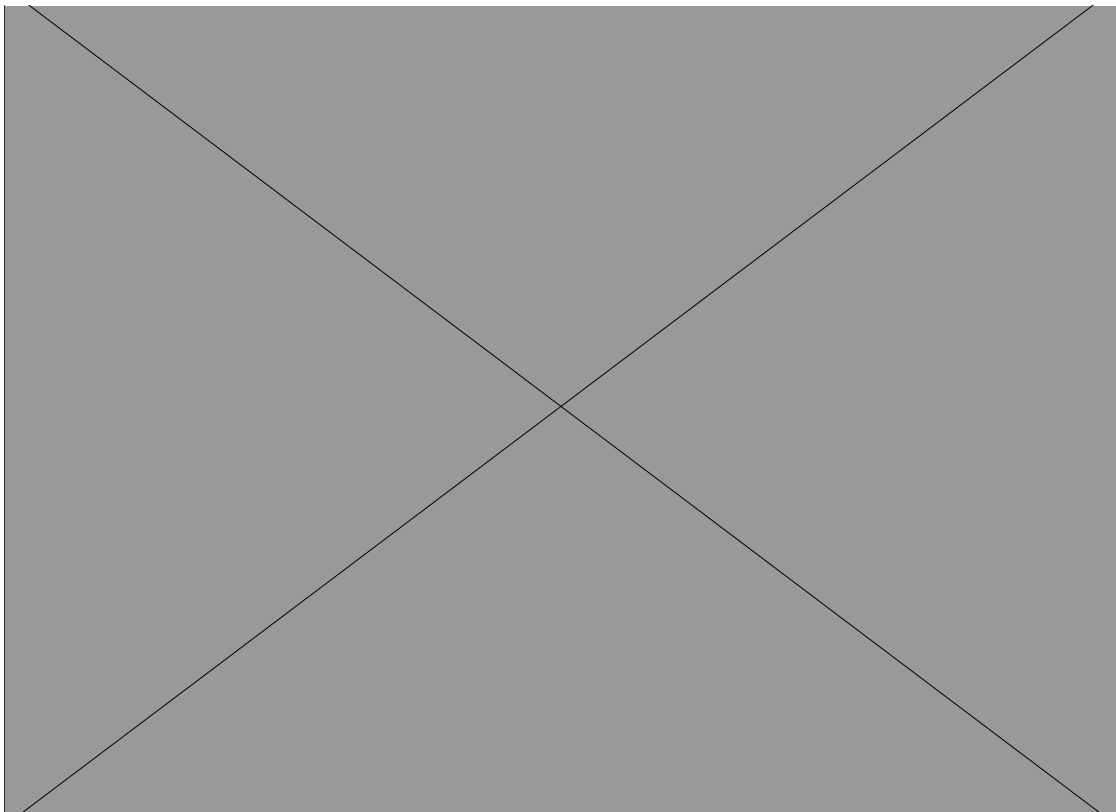
- Wagner Jolanta 210
 Walczak Helena 137, 138
 Waldorff Jerzy 209
 Walfard Cyril zob. Bourquin-Walfard Cyril
 Waller Gilly 207
 Waltoś Jacek 236, 243, 248
 Waniek Henryk 160, 180, 213
 Warchałowski Jerzy 114
 Warsinski Brit zob. Fuglevaag Warsinski Brit
 Warzecha Marian 93
 Wasyluk Elżbieta 195
 Weelen Guy 77
 Wehrli René 134
 Weiss Wojciech 100
 Weitzman Susan 113, 141
 Wejman Mieczysław 47, 91
 Welter Mieczysław 153
 Werner Władysław 73
 Werszler Ewa Maria zob. Poradowska-Werszler Ewa Maria
 Westberg Dominique 77
 Wick Susan 141
 Wielicki Jerzy 153
 Wiertelak z Safianów Waleria 96
 Wierusz-Kowalski Maria, ps. Tapta 125, 127, 128
 Wierzchowska Wiesława 34, 186, 187, 190, 235, 242, 244, 295, 296, 306, 309, 314, 315, 319, 320
 Więcek Magdalena 155
 Więckowski Tadeusz 143
 Wilczek Teresa zob. Żółtowska-Wilczek Teresa
 Wilczyńska Irena 15, 17, 19, 20, 33, 34, 82, 155, 268
 Wilde Eduard, de 116, 117
 Wilkoń Józef 106, 160
 Wilkowski Henryk 103
 Williams Sheldon 87
 Wilski Wojciech 52, 80, 82, 118
 Wimmer Gayle 28, 241
 Wincze Władysław 114
 Wind Gerhard 77
 Wind Naomi 227
 Winiarski Ryszard 93, 140, 149, 150, 155, 180, 198, 228
 Winkler Michał 255
 Winnicka Wanda zob. Paklikowska-Winnicka Wanda
 Winter Fritz 37
 Wiszniewska-Domańska Joanna 210, 226
 Wiśniewska Alicja zob. Siodłowska-Wiśniewska Alicja
 Witaczek-Nehring Beata 245
 Witczkówna Stanisława 23
 Witteveen Marie zob. Spill-Witteveen Marie, ter
 Witz Ignacy 53, 58, 84, 89, 91, 99, 100, 109
 Wnuk Marian 82
 Wnukowa Józefa 241
 Wogensky Robert 38, 64
 Wojciechowska Anna 209
 Wojciechowski Aleksander 140, 155, 209, 217, 310
 Wojciechowski Andrzej 195
 Wojciechowski Maciej 179
 Wojciechowski Ryszard 153
 Wojcieszek Hanna zob. Koralewicz-Wojcieszek Hanna
 Wojewoda Iwona 235
 Wojik (Wójcik) Lech S. 158
 Wojniak Bronisław 132, 133
 Wojtowicz Stanisław 91
 Wojtyna-Drouet Krystyna 39, 42–45, 47, 52, 53, 55, 59, 61–63, 69, 75, 77, 79, 81, 82, 90–93, 103, 110, 115–117, 119, 122–125, 127, 128, 133–135, 137–139, 145, 146, 156–158, 163, 168, 181, 193, 224
 Wolf Joanna 236, 240, 242
 Wolff Jerzy 155
 Wolski Lech 197
 Wołkowycki Mikołaj 19
 Woszczyński Mariusz 259
 Woźniakowski Jacek 244
 Wójcik Anna 125
 Wroński Stanisław 140
 Wróbel Dorota 196
 Wróblewska Danuta 44, 45, 48, 49, 53, 54, 59, 60, 61, 66, 68, 73, 88, 95, 104, 107, 119, 136, 140, 154, 159, 166, 174, 178, 182, 183, 185–188, 196, 199–201, 205, 213, 214, 216, 219, 220, 228, 231, 232, 235, 242–247, 249, 254, 269, 270, 273, 276, 277, 279, 285, 286, 289–297, 309, 315–317, 320, 321, 325, 327, 328
 Wróblewska Marzanna 195
 Wróblewska Wanda 154
 Wróblewska-Markiewicz Małgorzata 8, 224, 225, 251
 Wróblewski Andrzej Jan 136
 Wsiołkowski Adam 251
 Wyszacki Leszek 82
 Wyszynski Ryszard 249
 Wyzner Krzysztof 209
 Yarmolinsky Sirpa 141
 Yoors Jan 38, 64
 Zacharski Marek 195
 Zając, tkacz 143
 Zakrzewska Zofia 117, 122, 132, 133
 Zakrzewski Andrzej 231
 Zalewski Jerzy 168, 169
 Załuska Elżbieta 103
 Zamecznik Juliusz 185, 215
 Zamecznik Stanisław 47, 95, 98, 100, 270
 Zamecznik Wojciech 93
 Zamichieli Wanda zob. Casaril-Zamichieli Wanda
 Zámocka Hana 167
 Zańartu Sheila zob. Hicks-Zańartu Sheila
 Zaniewicka Jadwiga 62, 57, 77, 110, 116, 122, 137, 138, 154, 158, 168
 Zaniewicka-Goliszewska Anna 158
 Zanoziński Jerzy 100
 Zanzi Anic 234
 Zářecká Věra zob. Drnková-Zářecká Věra
 Zaremska Jadwiga 81, 103
 Zaremski Jerzy 81, 103
 Zawadzka Jagoda 8
 Zawadzka Magda 8
 Zawadzka Małgorzata 8
 Zawadzka Zosia 8
 Zawadzki Jarosław Maciej 7, 8, 13, 17, 20
 Zawadzki Staś 8
 Zawisza Norbert 166, 176, 177, 181, 183, 192, 199, 211, 214, 217–219, 224, 249, 259, 261, 262, 271
 Zdanowski Jerzy 185, 187
 Zeidman Dorothy 153
 Zeisler Claire 116, 134, 141, 145, 153, 271
 Zeller Michèle 38

Zemła Kazimierz Gustaw 179, 195, 209, 223, 228
Zieliński Krystyn 93
Ziemińska-Pawlak Lidia 207
Ziemski Jan 93, 140
Ziemski Rajmund 63, 91, 93, 153, 155, 198, 209
Zieniewicz Dariusz 236, 240, 242
Ziętara Krzysztof 168
Znamierowska Joanna 207
Zoric Militza 101
Zubala Wojciech 207
Zürcher Ruth 64, 119
Zwierzchowski Andrzej 228
Zychowicz Karolina 8
Zydroń Antoni 180

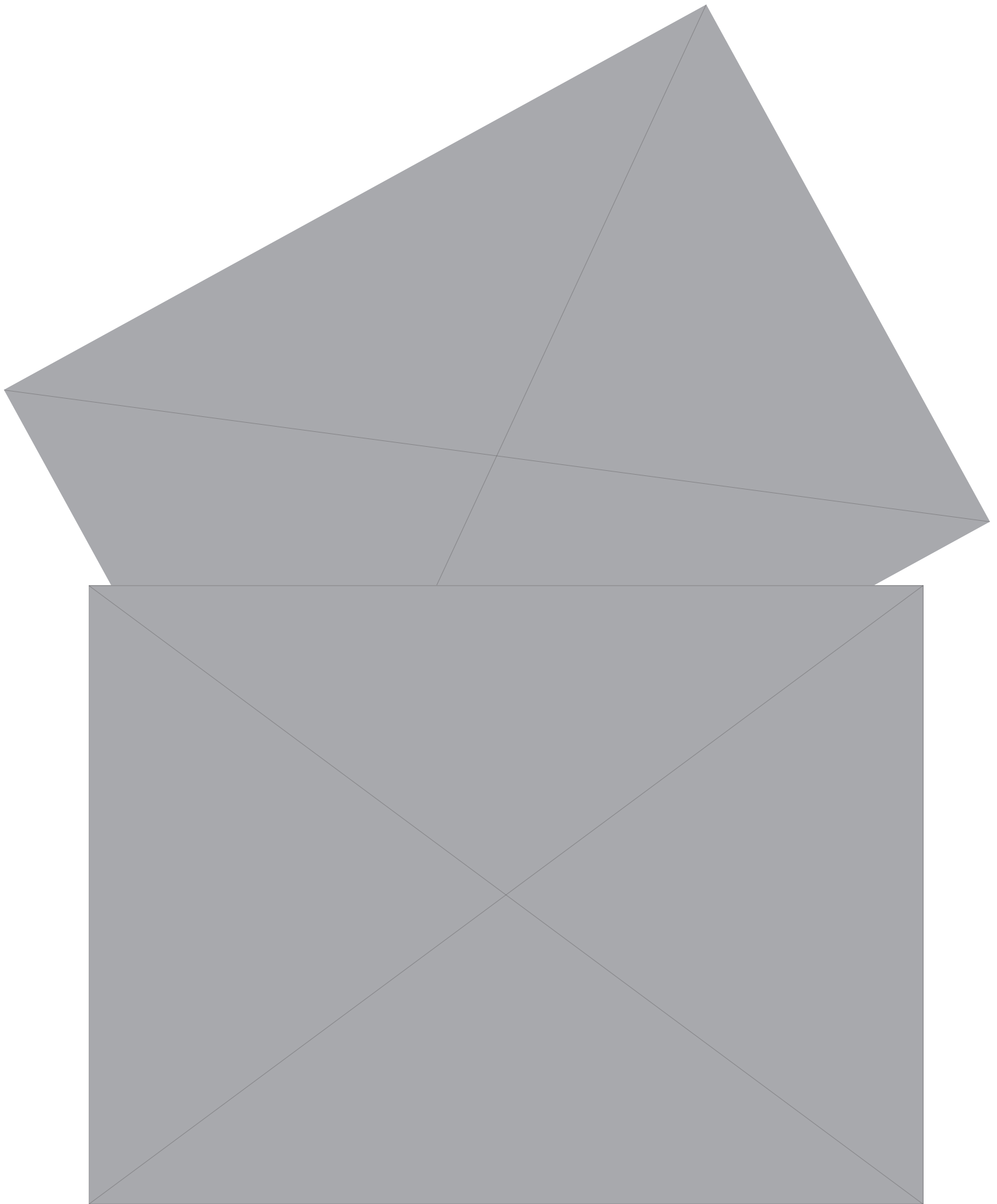
Żabska Maria 132, 133
Żabski Antoni 132, 133
Żebrowska Bożena 207
Żelazny-Machura Ewa 256
Żmudzińska Agnieszka 180
Żołyniak Jadwiga 180
Żółtowska Wanda 62, 75, 77
Żółtowska-Wilczek Teresa 53
Żórawska Janina zob. Chełmicka-Żórawska Janina
Żuławska Hanna 103
Żuławska Zofia 23
Żylińska-Jestadt Mariola 236, 240, 242
Żylska Ewa zob. Latkowska-Żychska Ewa
Żytkiewicz-Ostrowska Ludwika 259



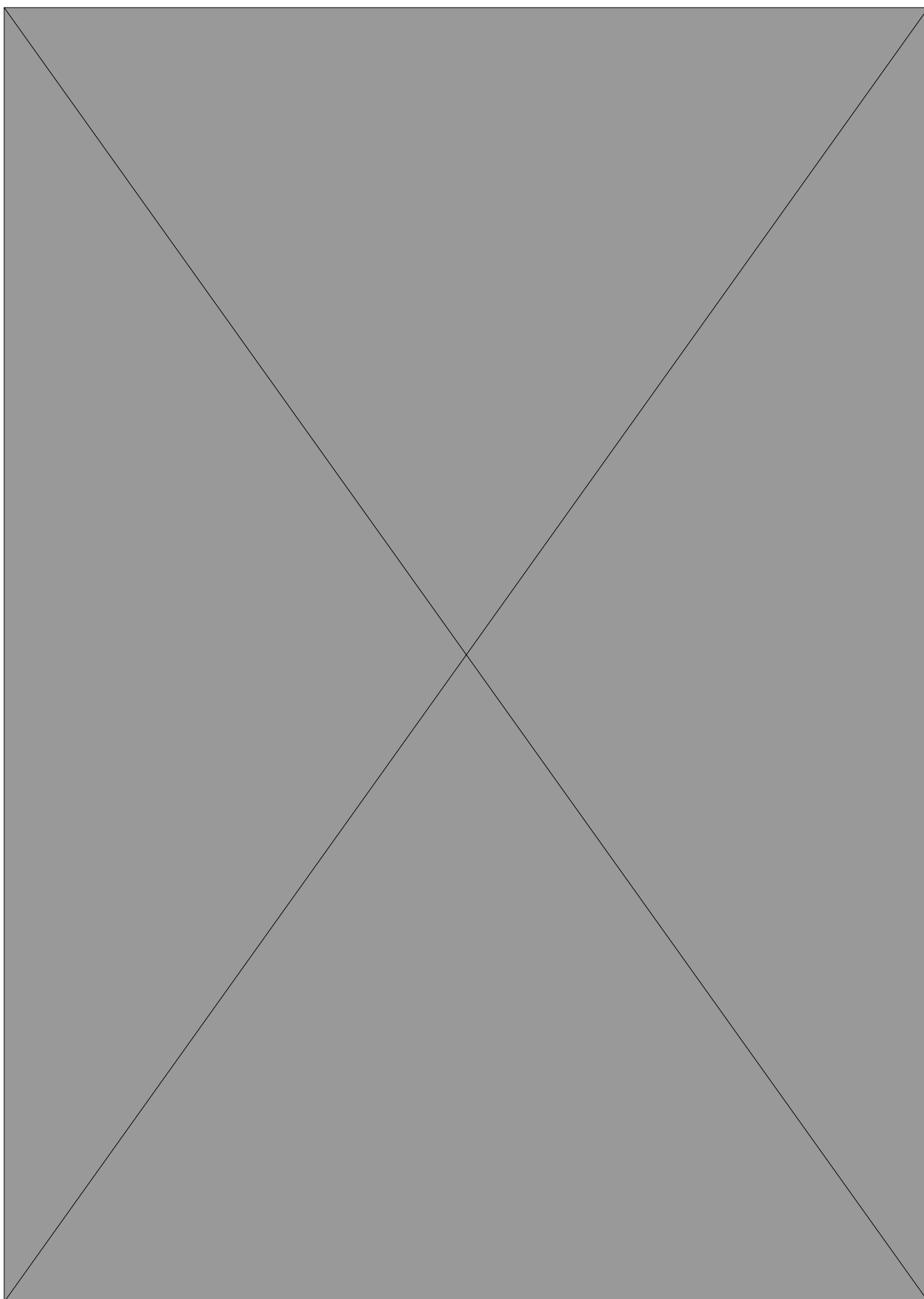
19. Karta wędkarska ojca artysty, Romana Sadleya, lipiec 1945



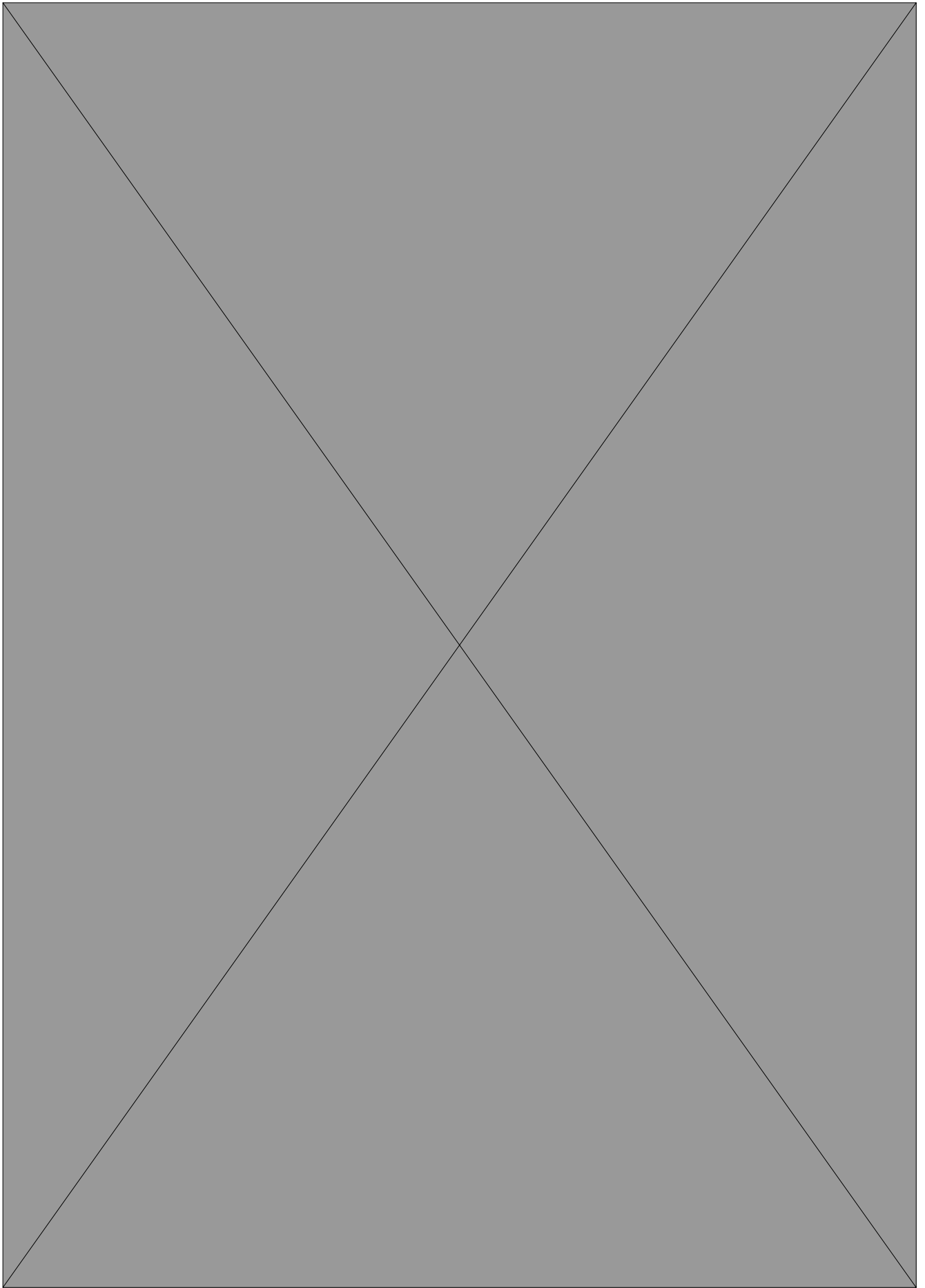
20. Legitymacja ubezpieczeniowa Romana Sadleya ze zdjęciem posiadacza i syna Wojciecha, 1949

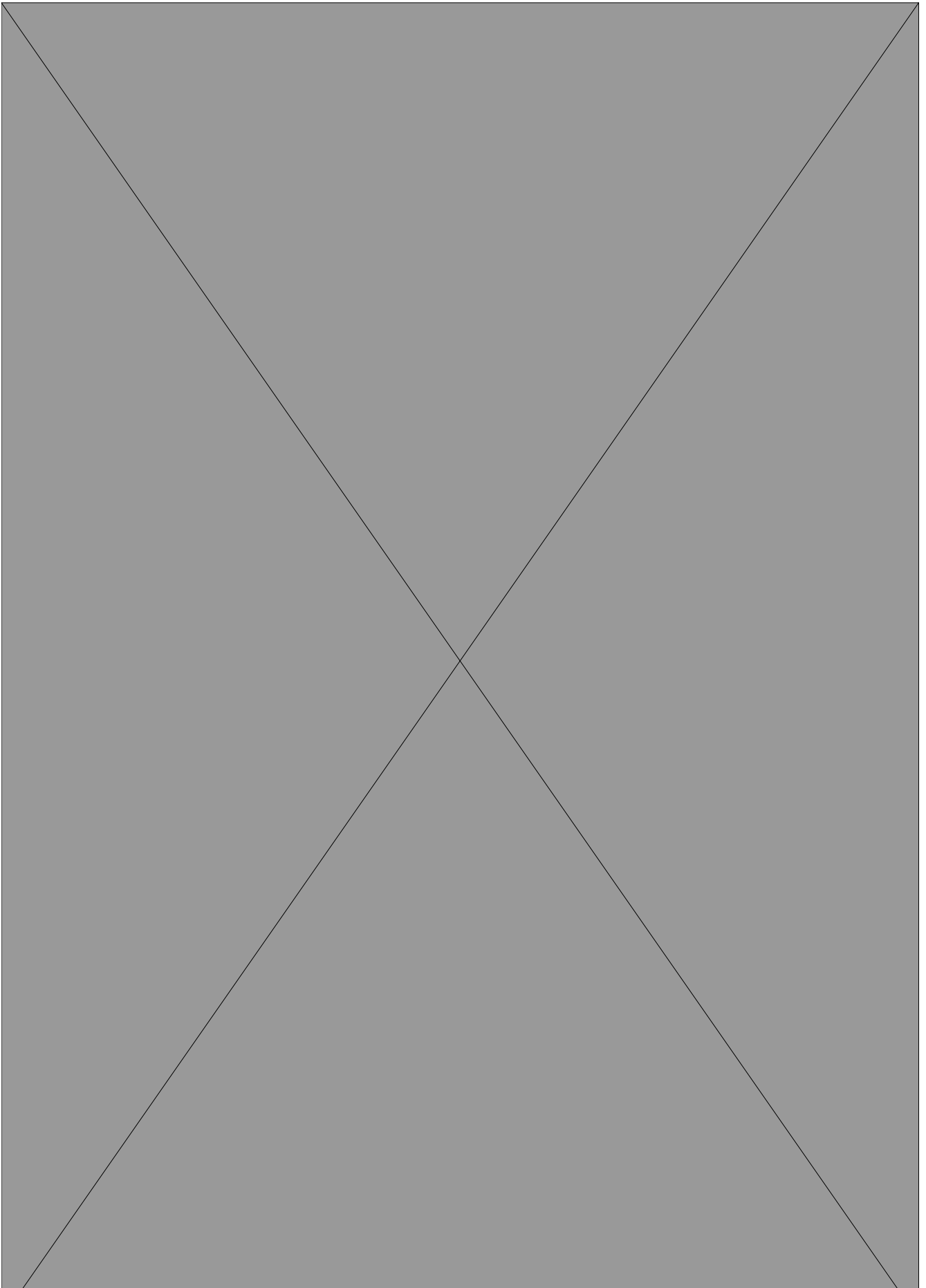


21. Jeden z przykładów na dowolność zapisu nazwiska w rodzinie. W sierpniu 1956 r. Roman Sadley napisał z Lublina list do syna, do Warszawy. Nazwisko adresata podał jako „Sadlej”, a nadawcy – „Sadley”

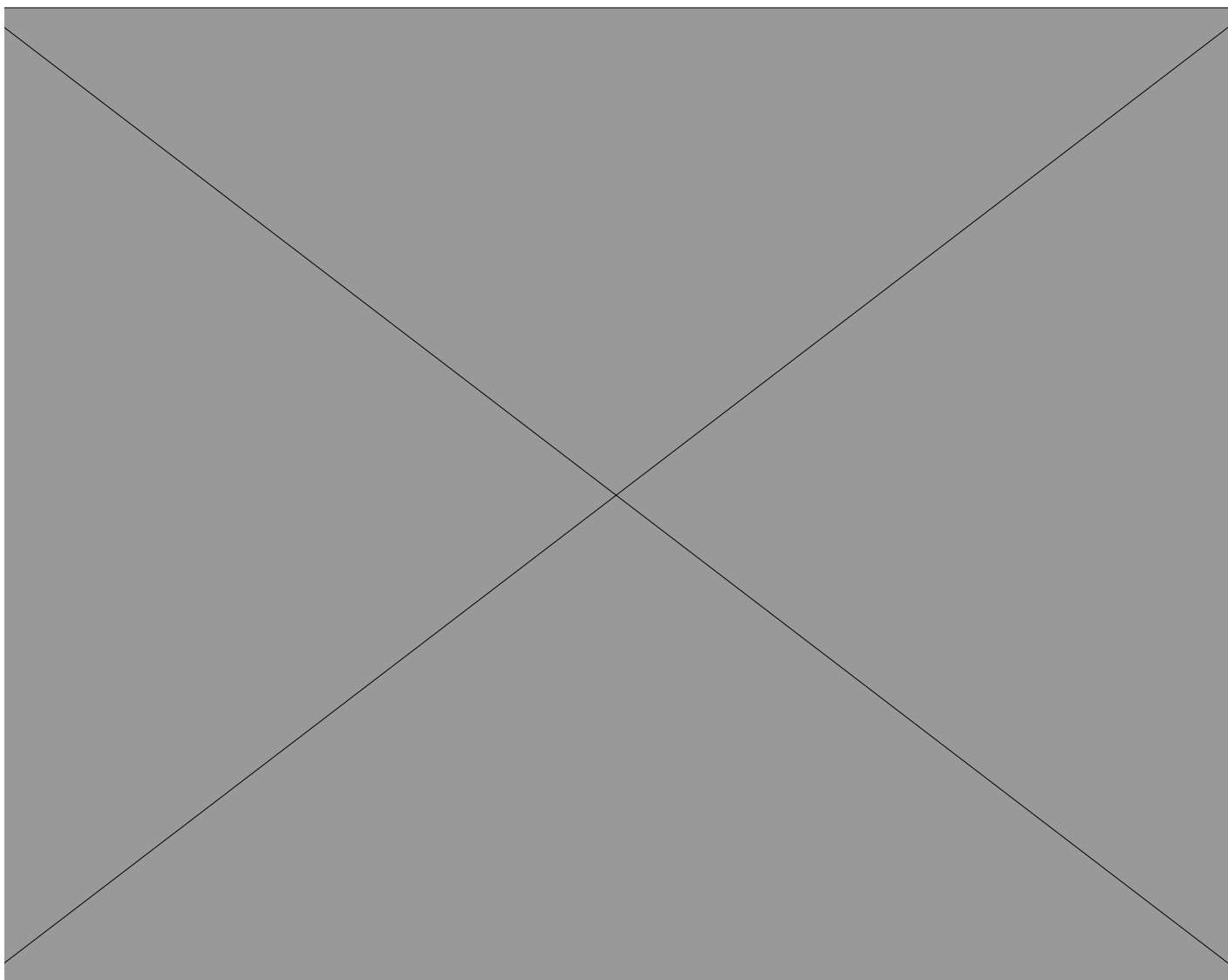


22. Telegram (strona adresowa i strona z treścią) Związku Polskich Artystów Plastyków, 1966

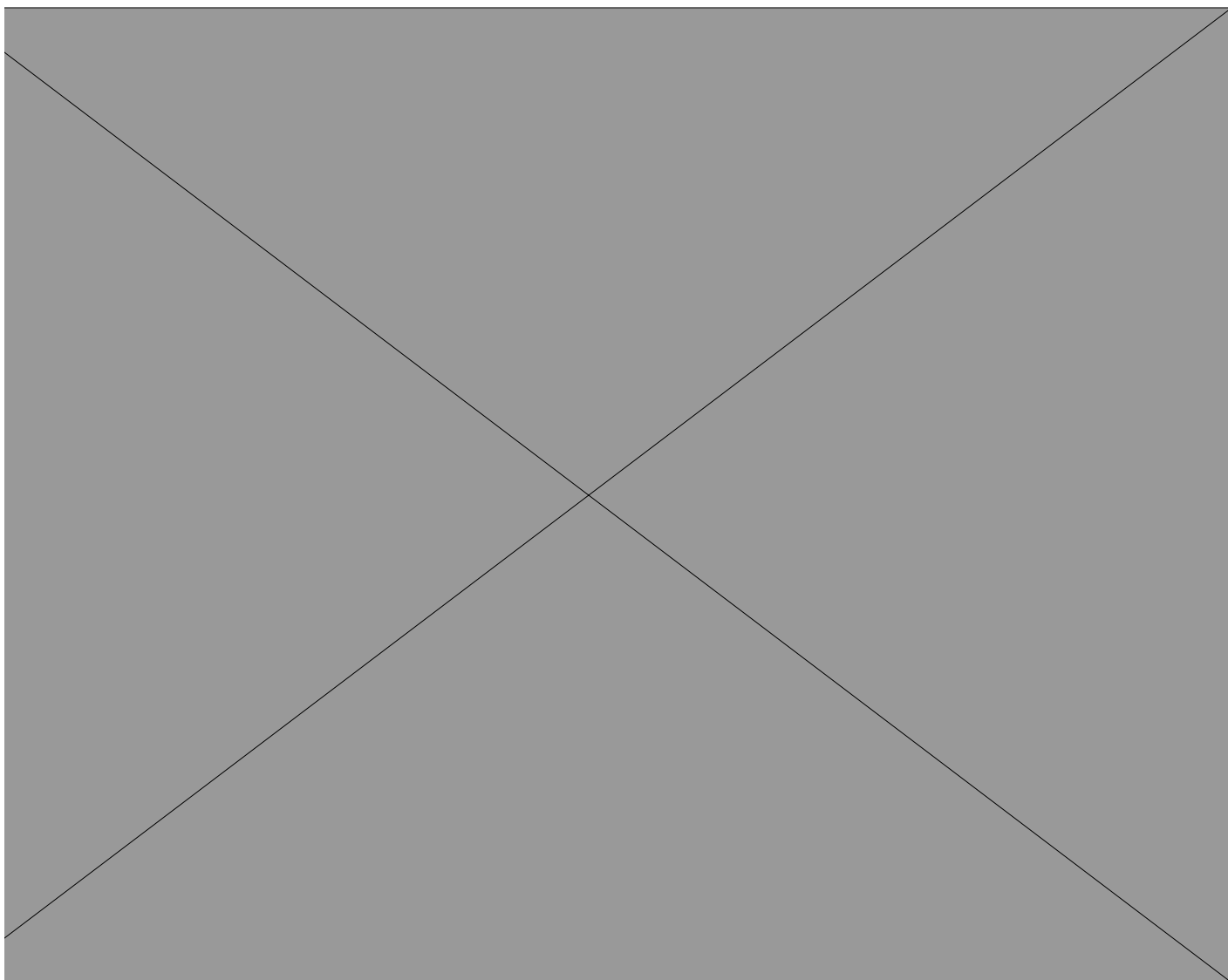




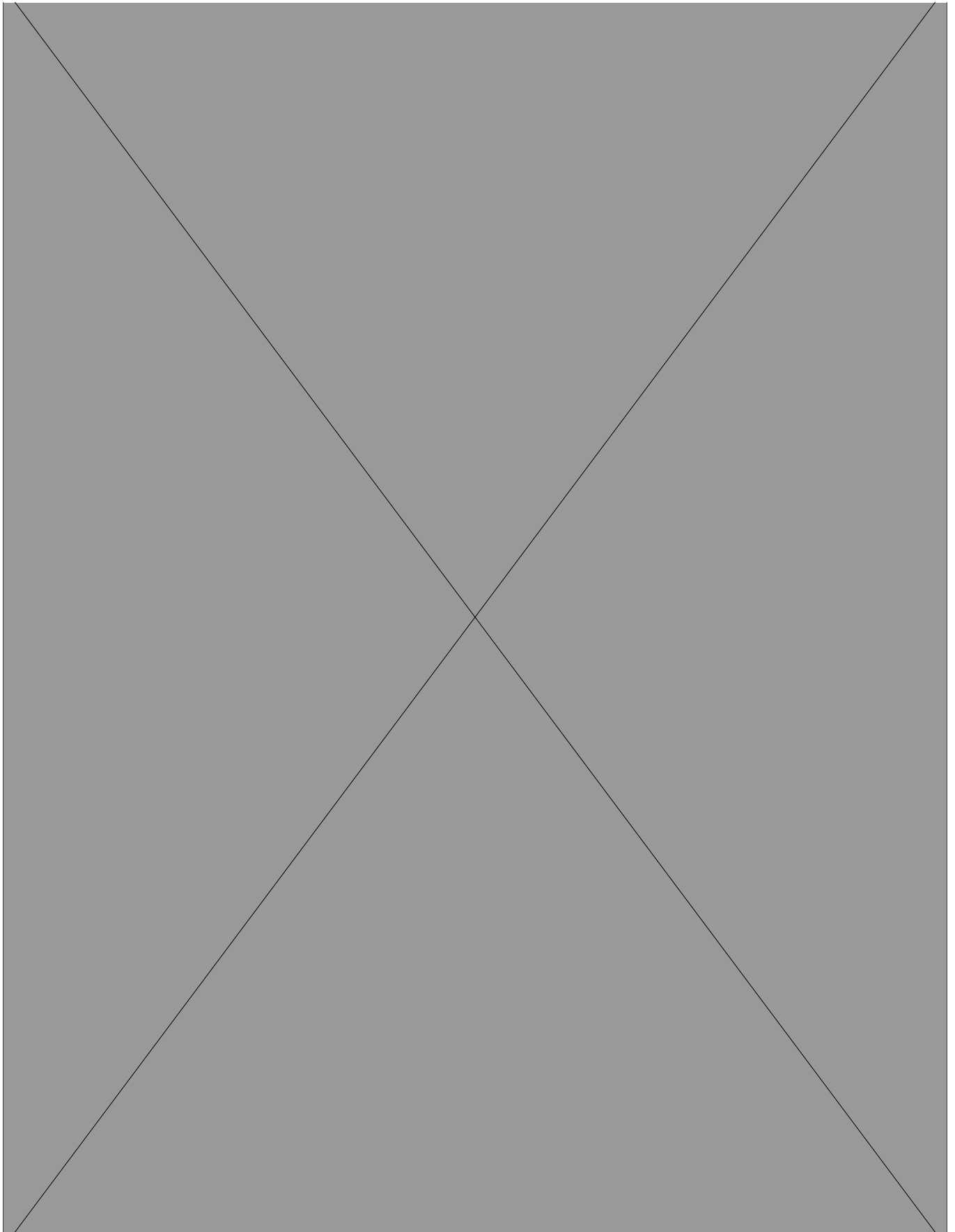
23. Zaproszenie na uroczystość wręczenia nagród za twórczość artystyczną, 1969



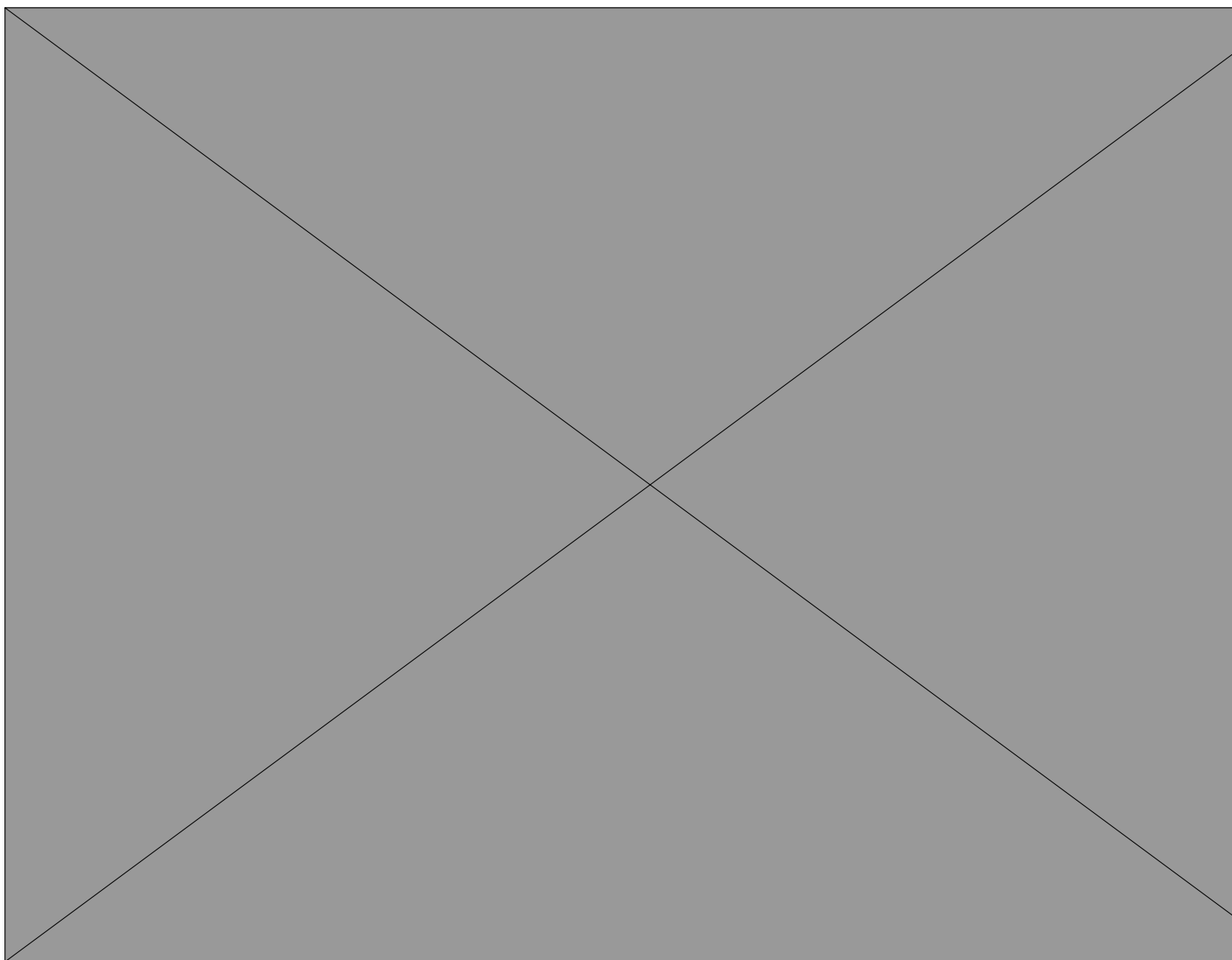
24. Wojciech Sadley w pracowni w ASP w Warszawie, 1979. Fot. Jerzy Sabara



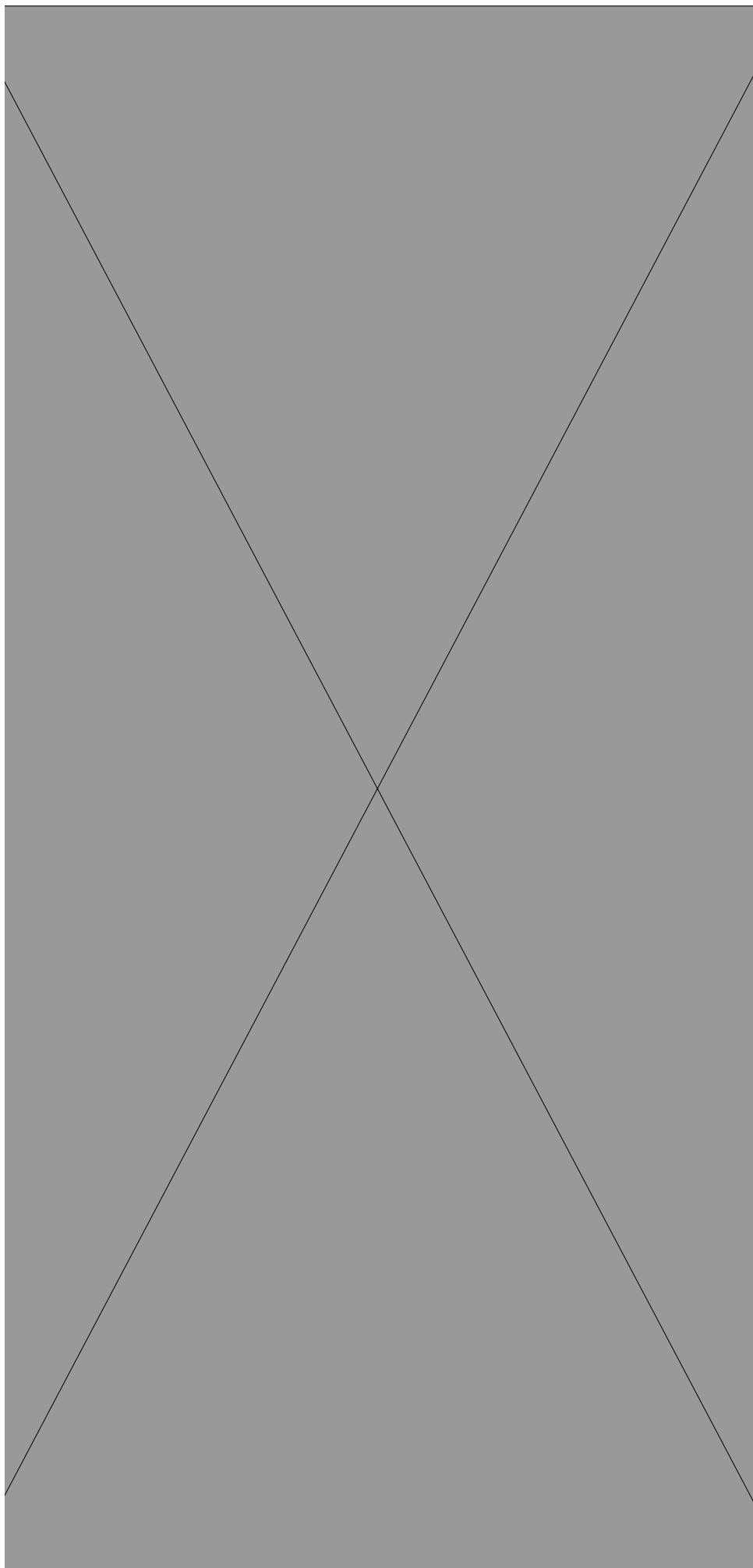
25. Wojciech Sadley w pracowni w ASP w Warszawie, 1979. Fot. Jerzy Sabara



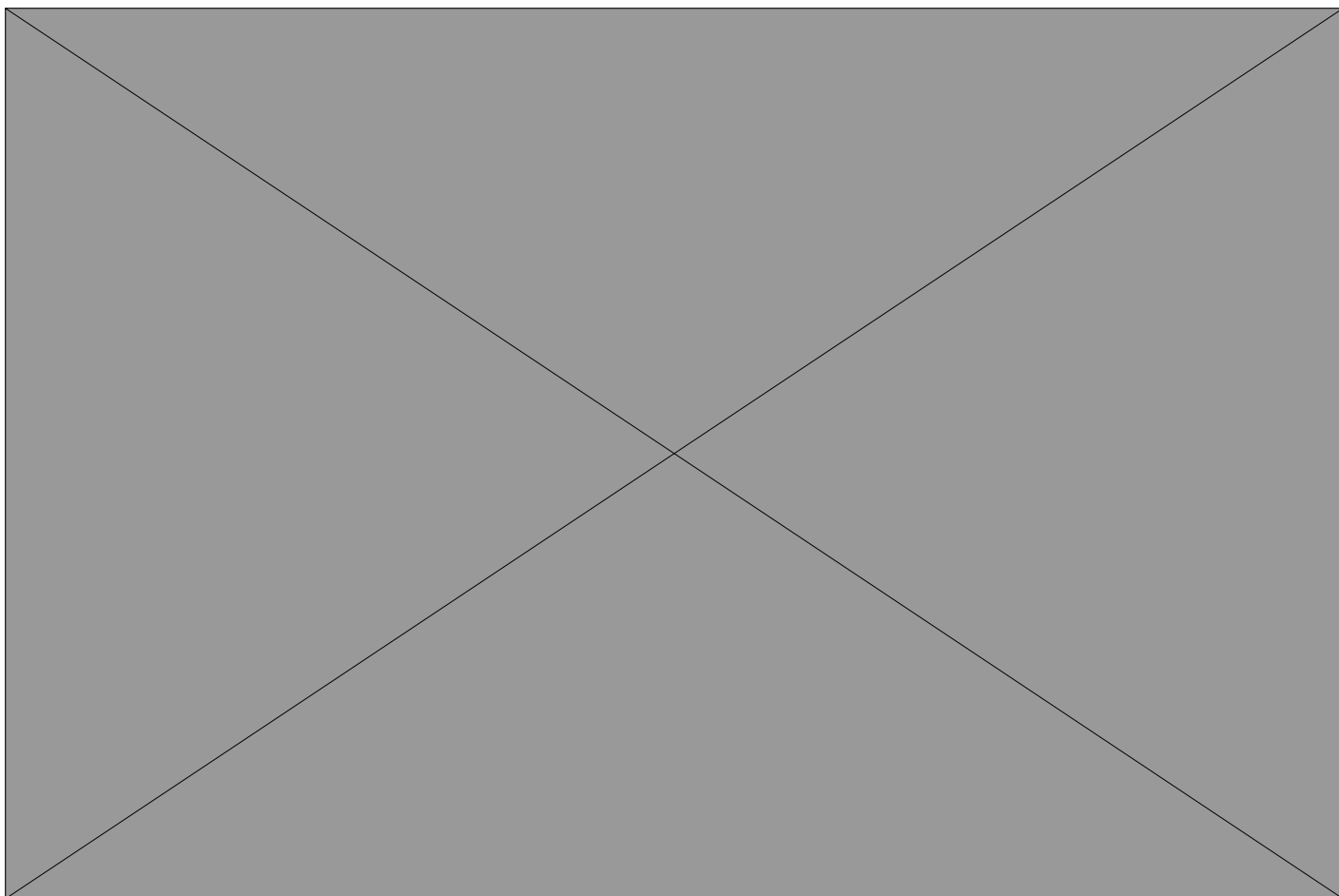
26. Dyplom nagrody rektorskiej, 1989



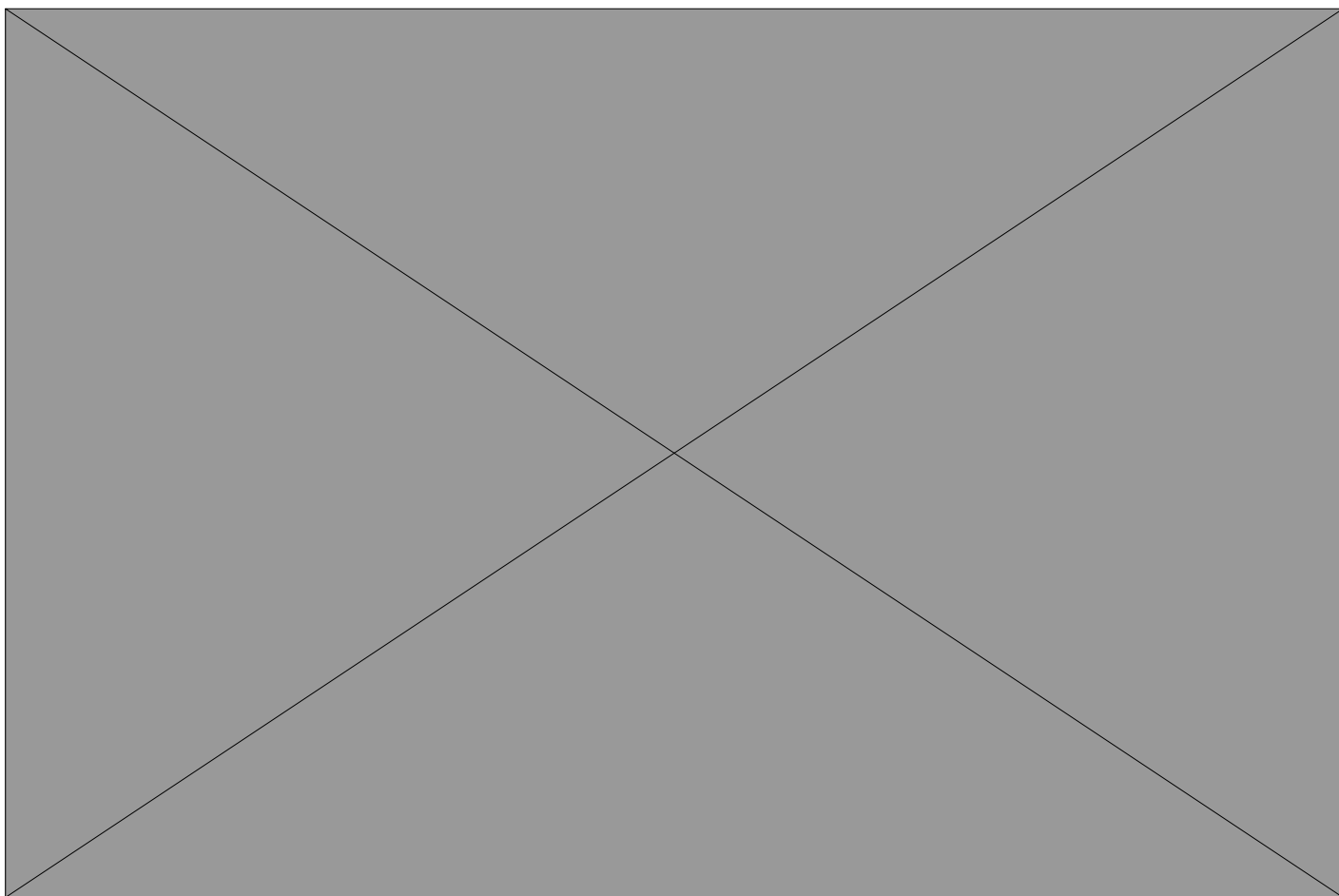
27. Wojciech Sadley w pracowni w ASP w Warszawie, 2001. Fot. Jerzy Sabara



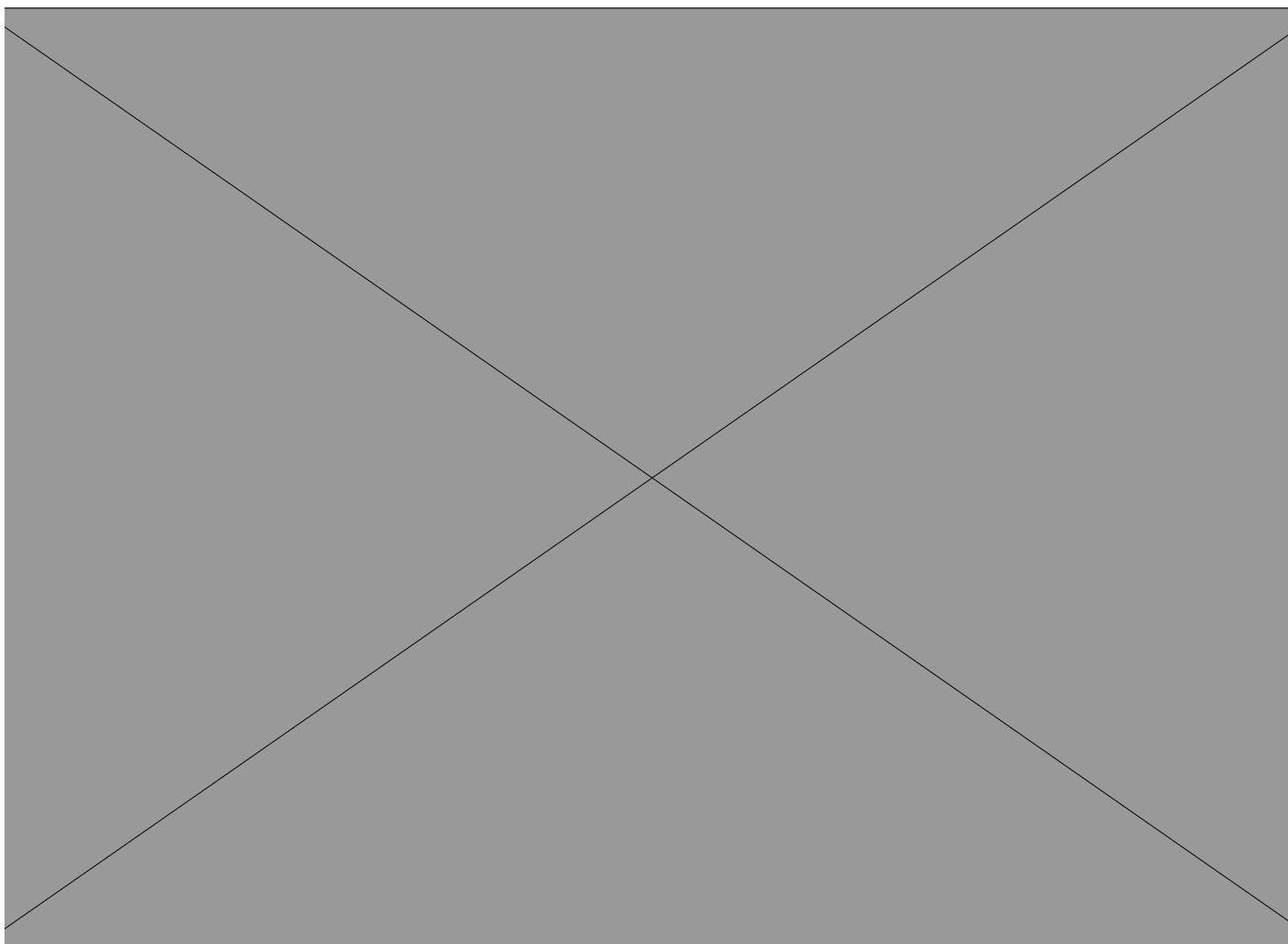
28. Odręczne notatki dotyczące udziału w wystawach i innych wydarzeniach kulturalnych, 1997



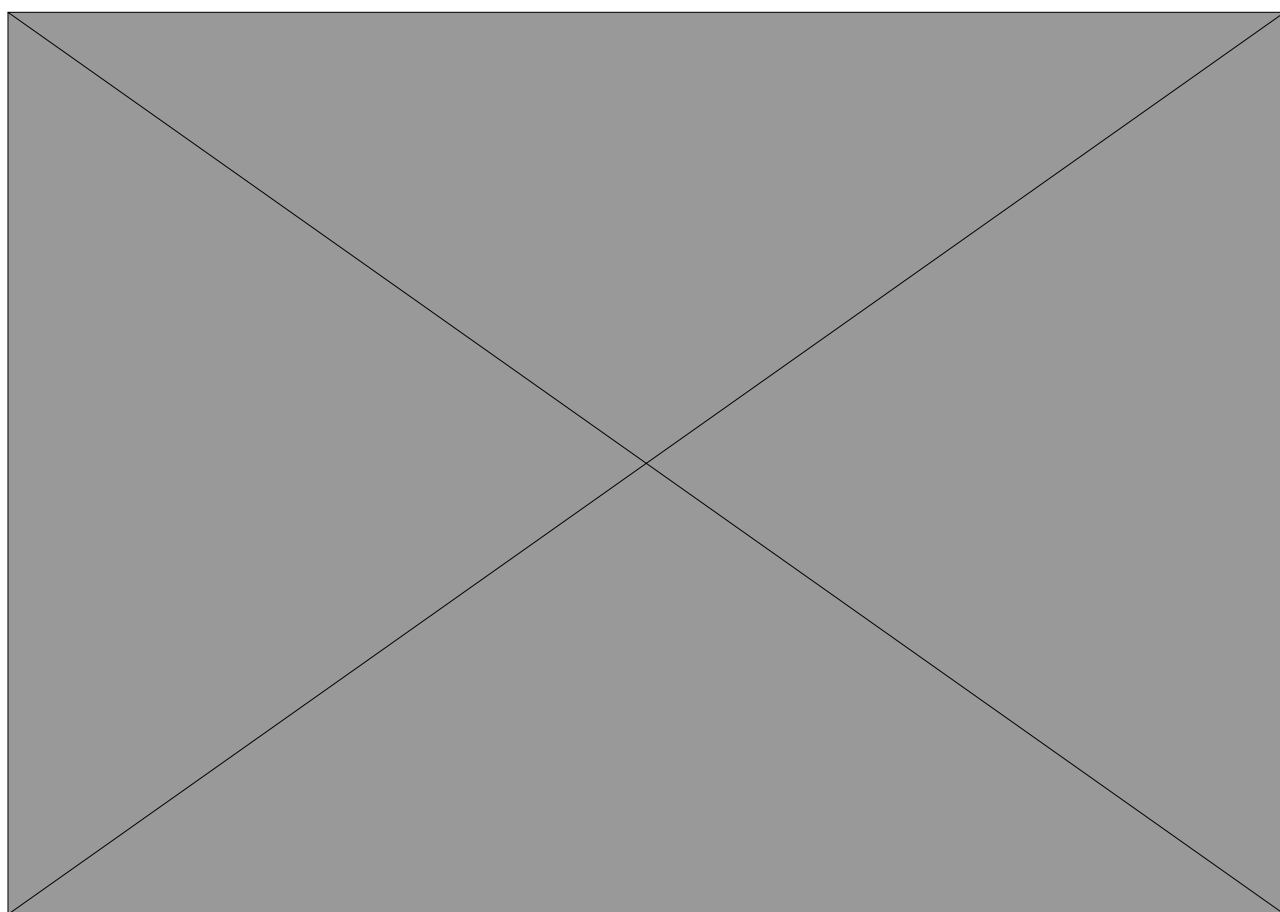
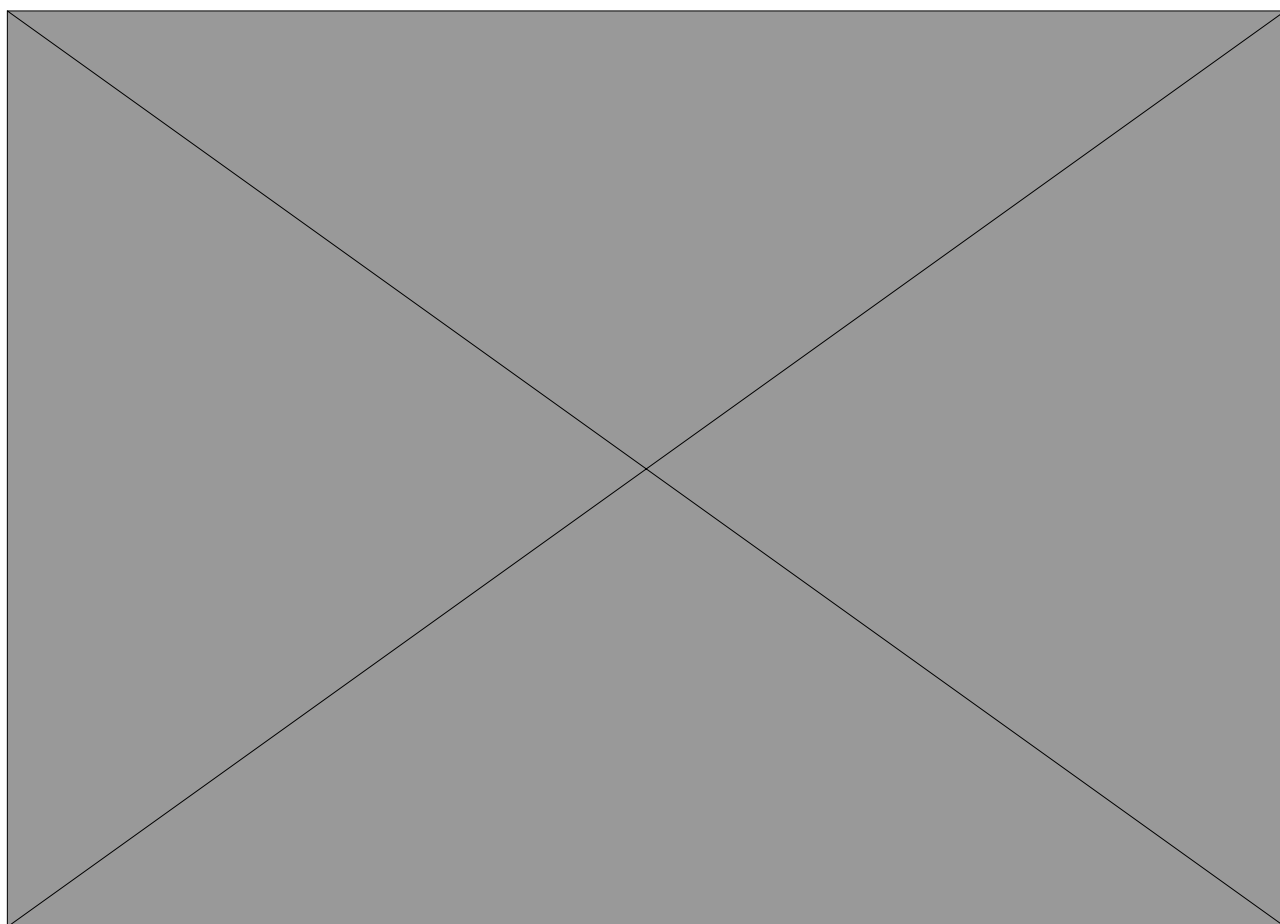
29. Wojciech Sadley w trakcie wernisażu, 2002



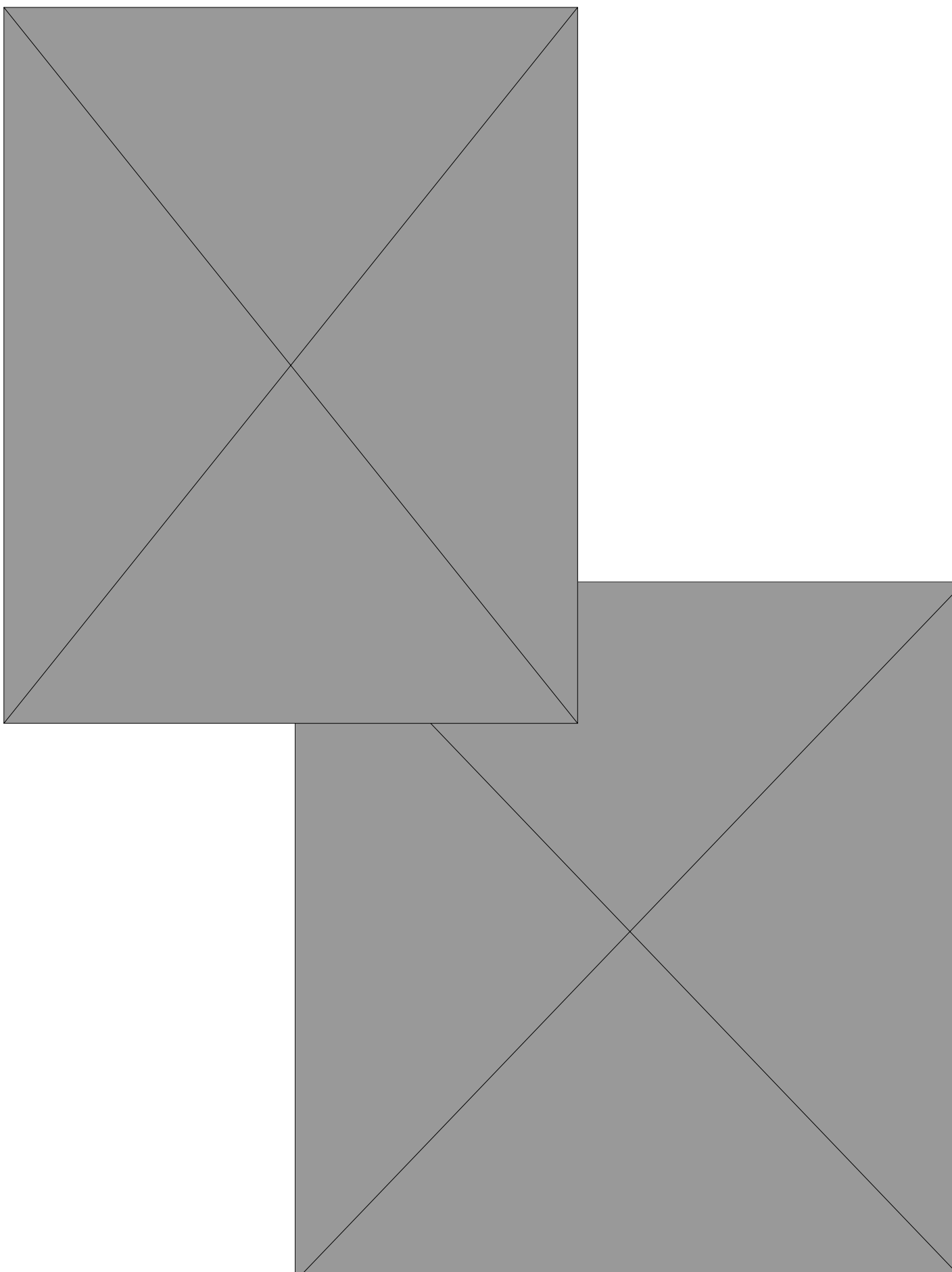
30. Wojciech Sadley w rozmowie z Jackiem Barszczem, 2002



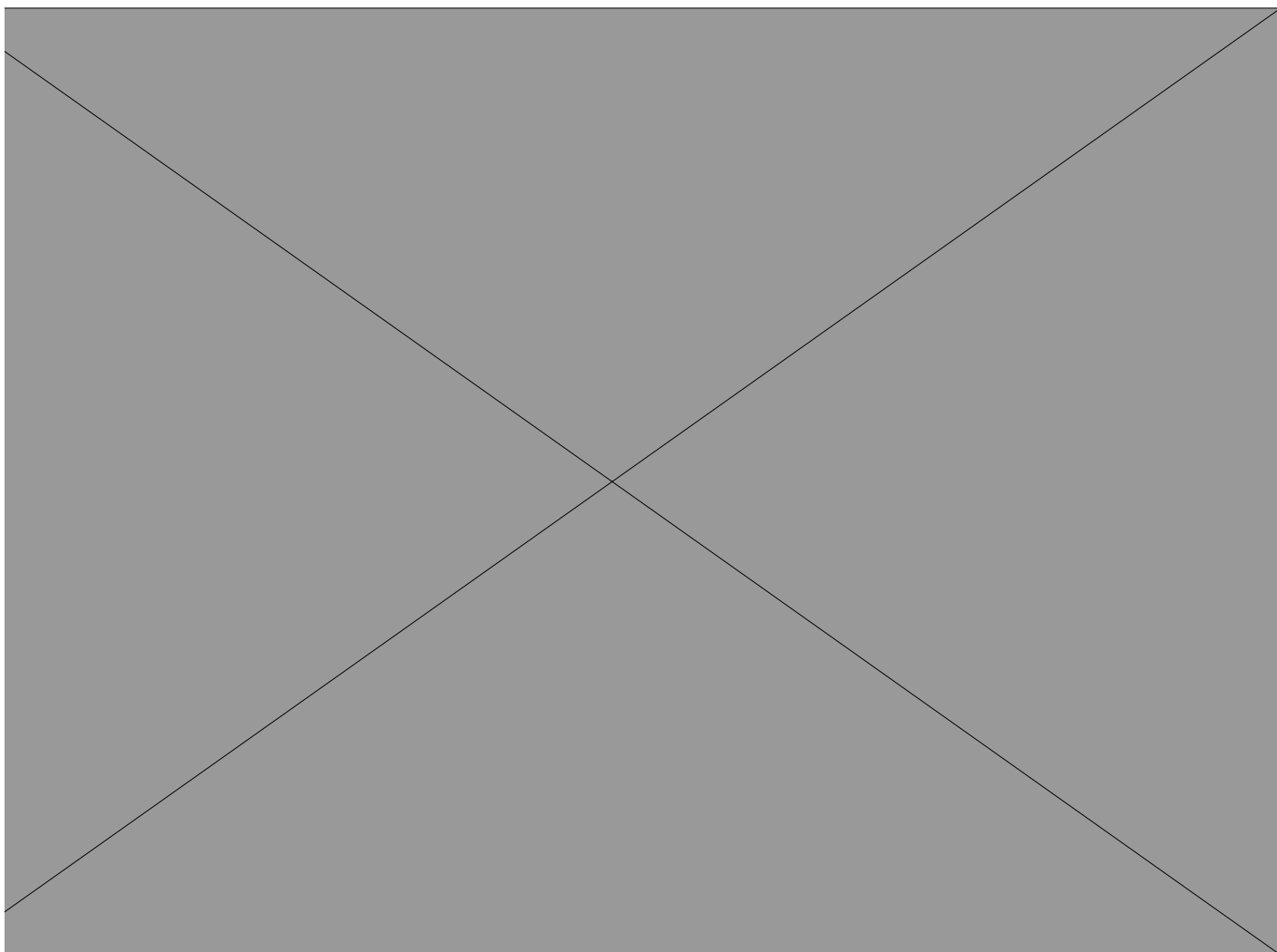
31. Wojciech Sadley, Grodno, 2003. Fot. Lucjan Kasprzak



32. Koperta i karta stałego wstępu nadesłana przez organizatorów Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie, 1962

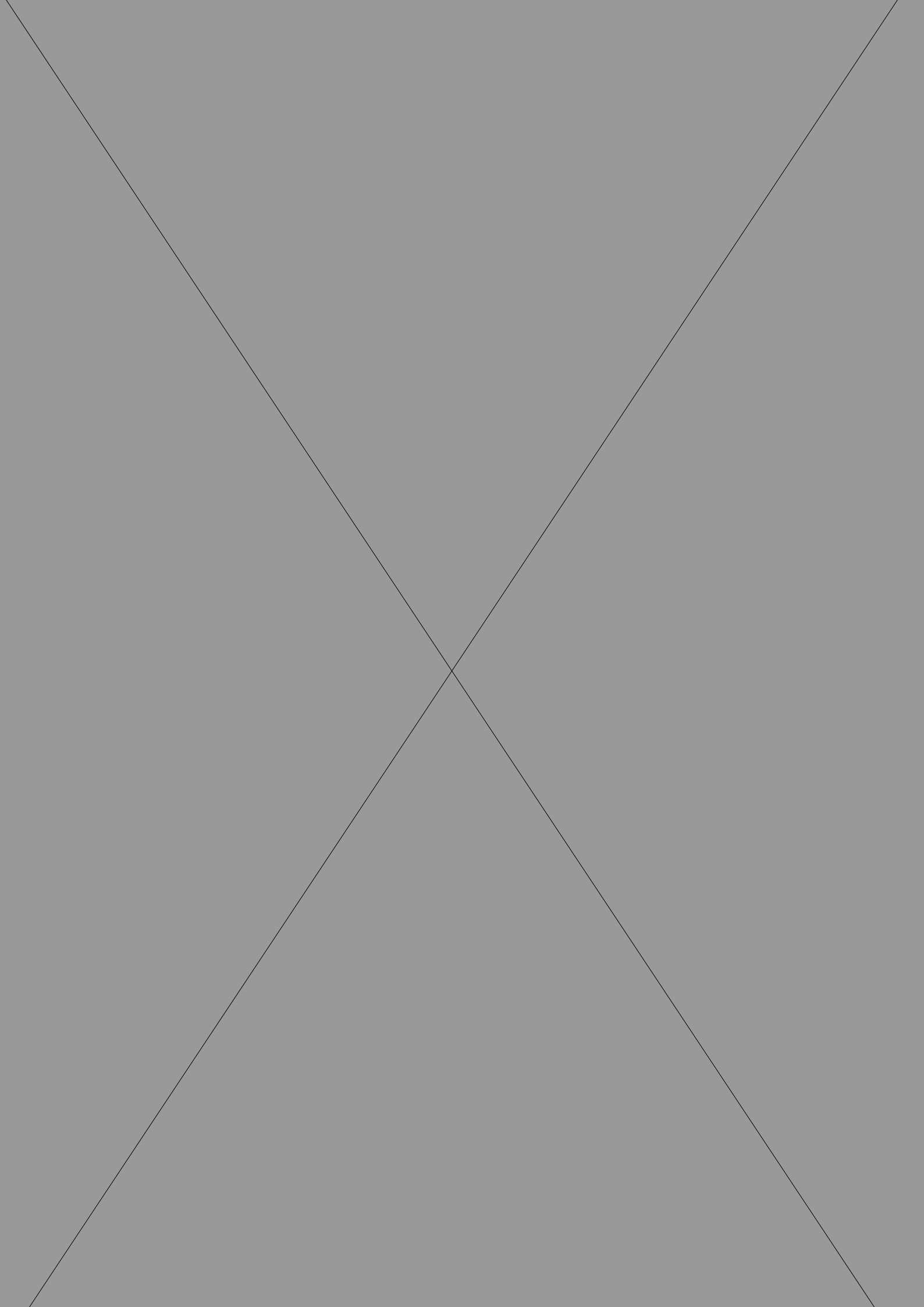


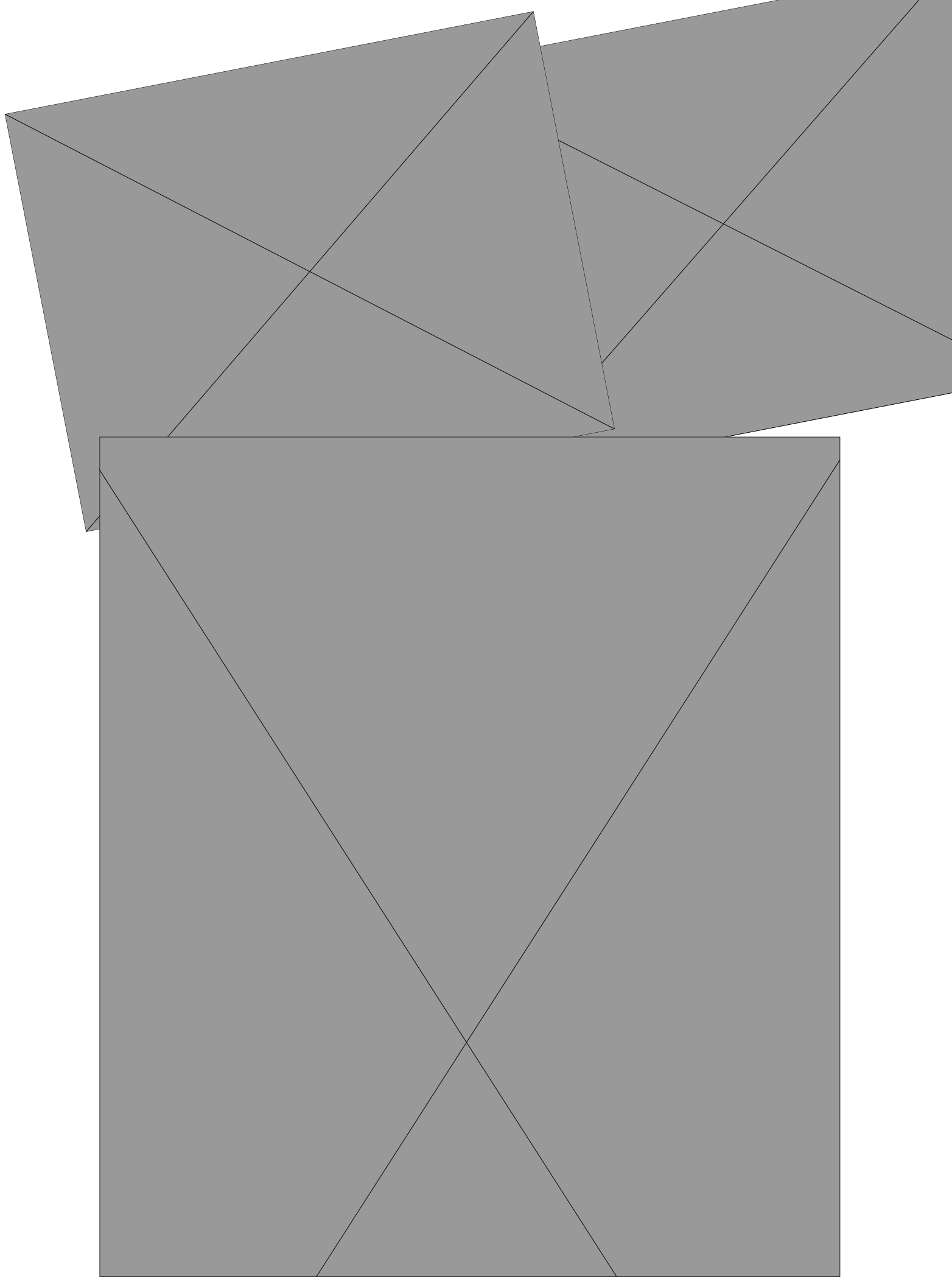
33. Osobiste życzenia świąteczne skierowane do Wojciecha Sadleya przez Pierre'a Paulego, twórcę i kuratora lozańskich Biennale Tkaniny, krytyka sztuki o światowej renomie, połowa lat 60.



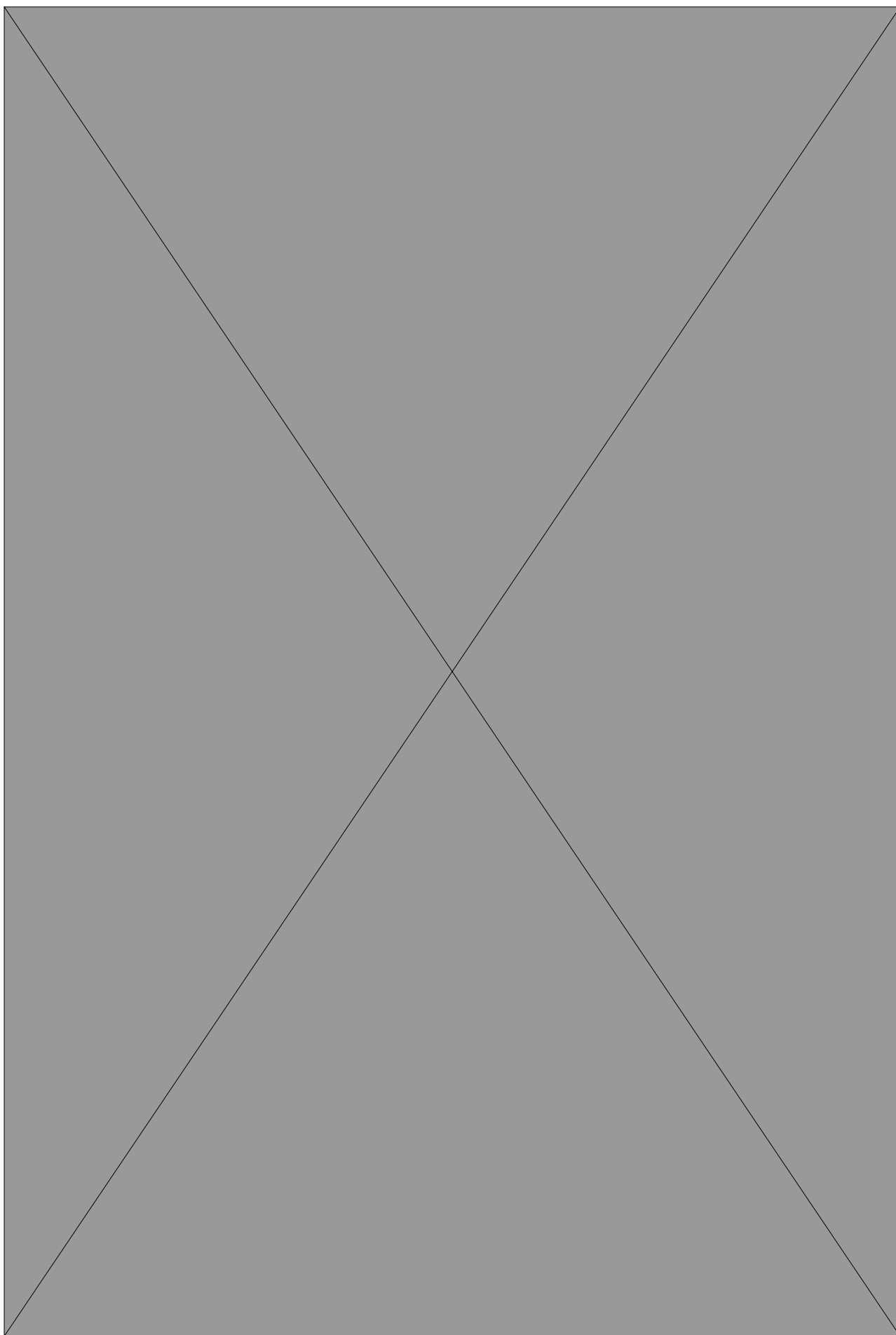
34. Zawiadomienie dotyczące możliwości udziału w II Międzynarodowym Biennale Tkaniny Współczesnej w Lozannie, 1964

35. „Kultura” 1967, nr 27, s. 10 ▶

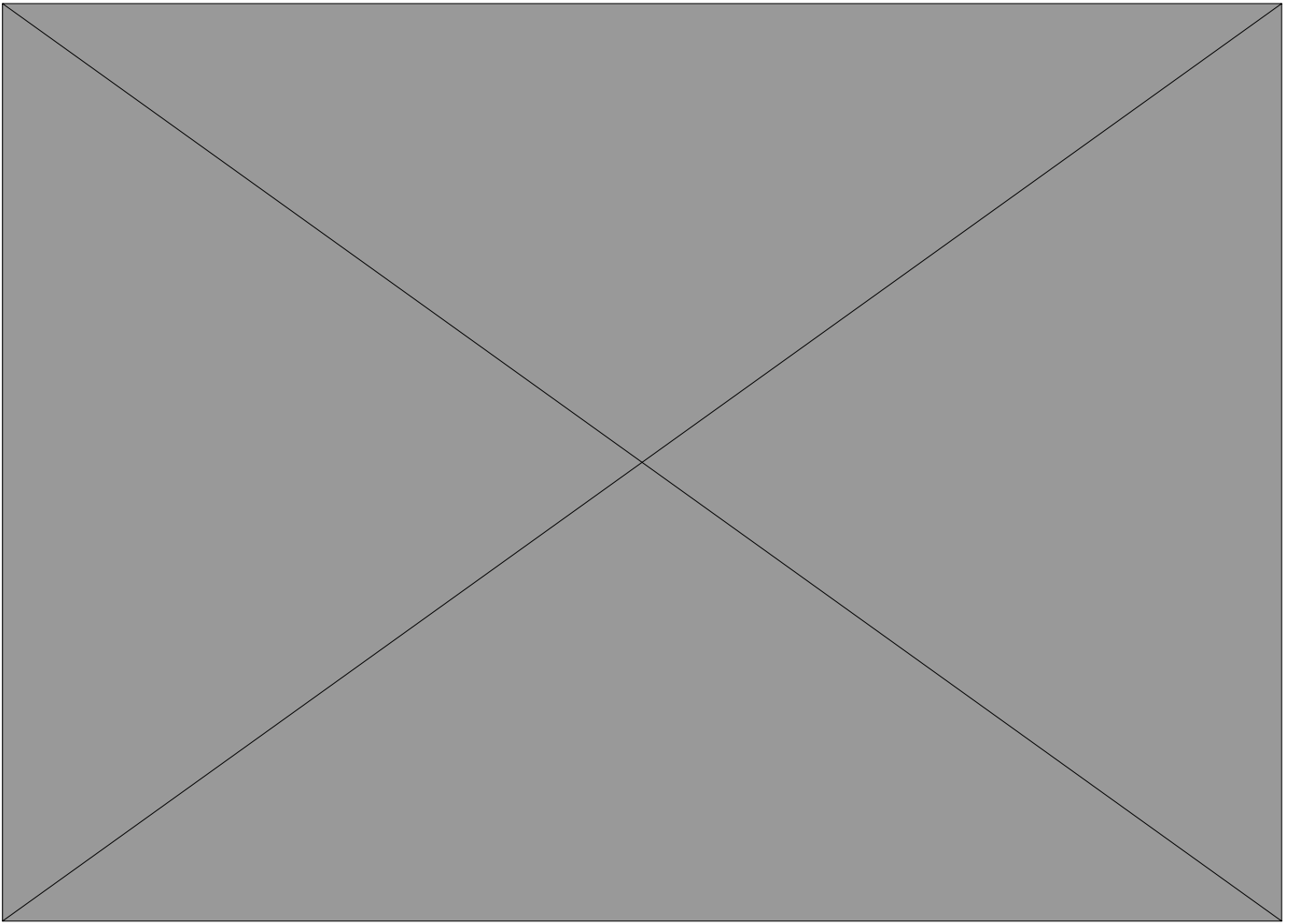




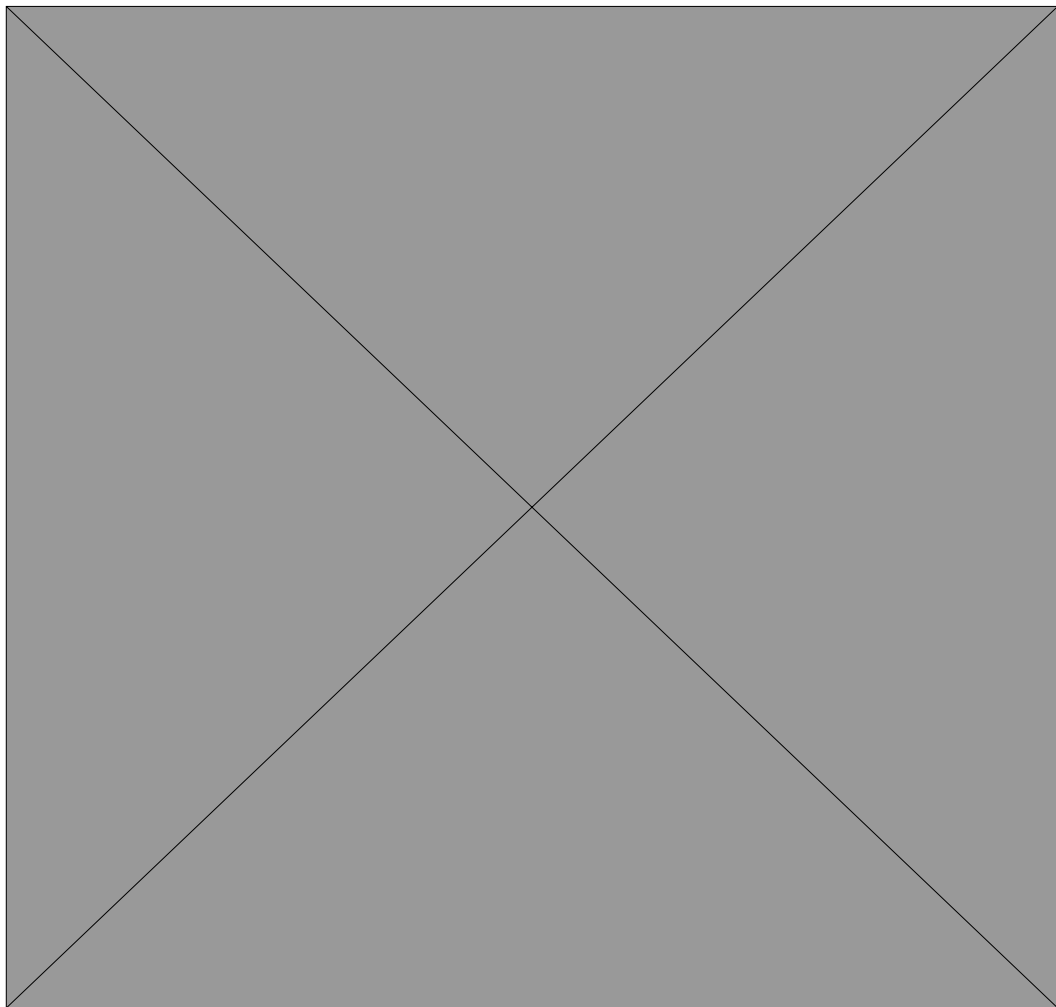
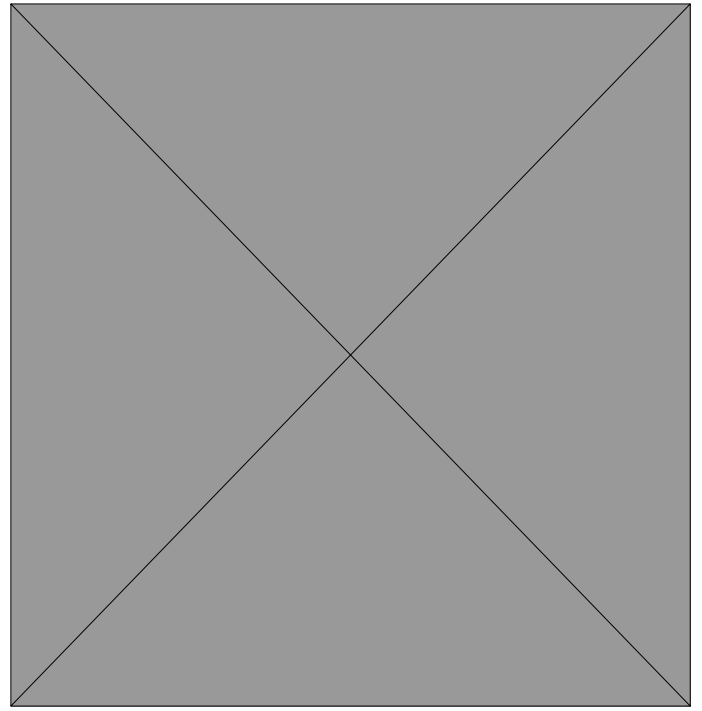
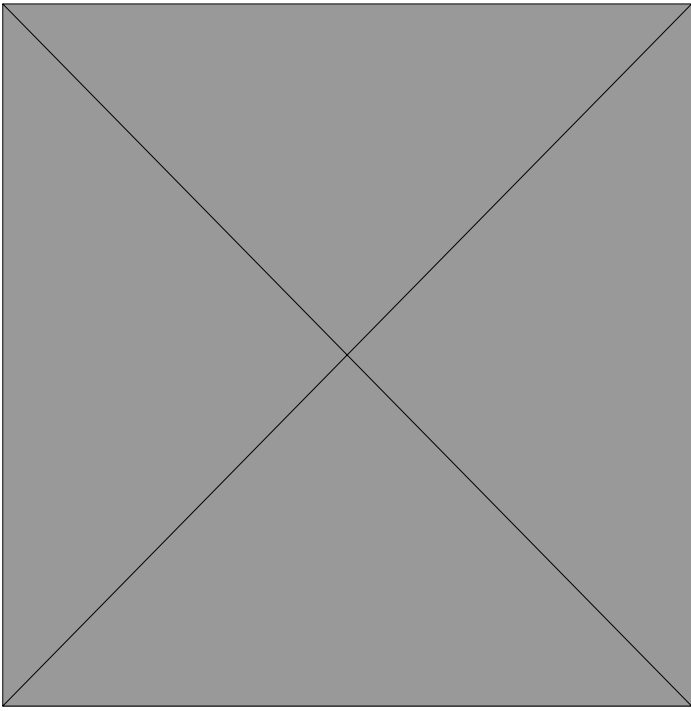
120. Korespondencja z Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, 1966



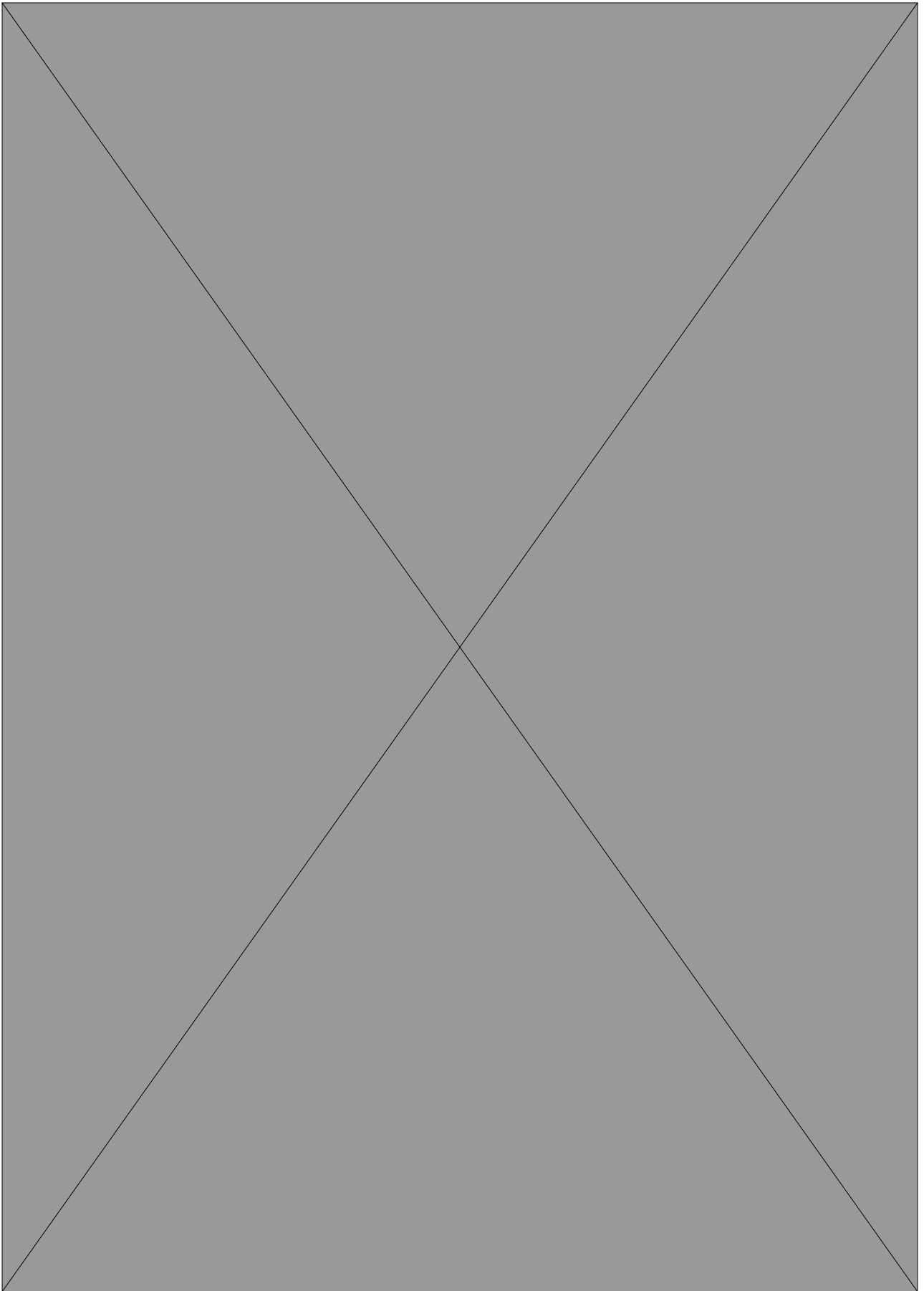
122. Pismo Zarządu Okręgu Krakowskiego ZPAP dotyczące planowanej wystawy prac Wojciecha Sadleya w galerii Pryzmat wraz ze szkicem sali ekspozycyjnej, 1968



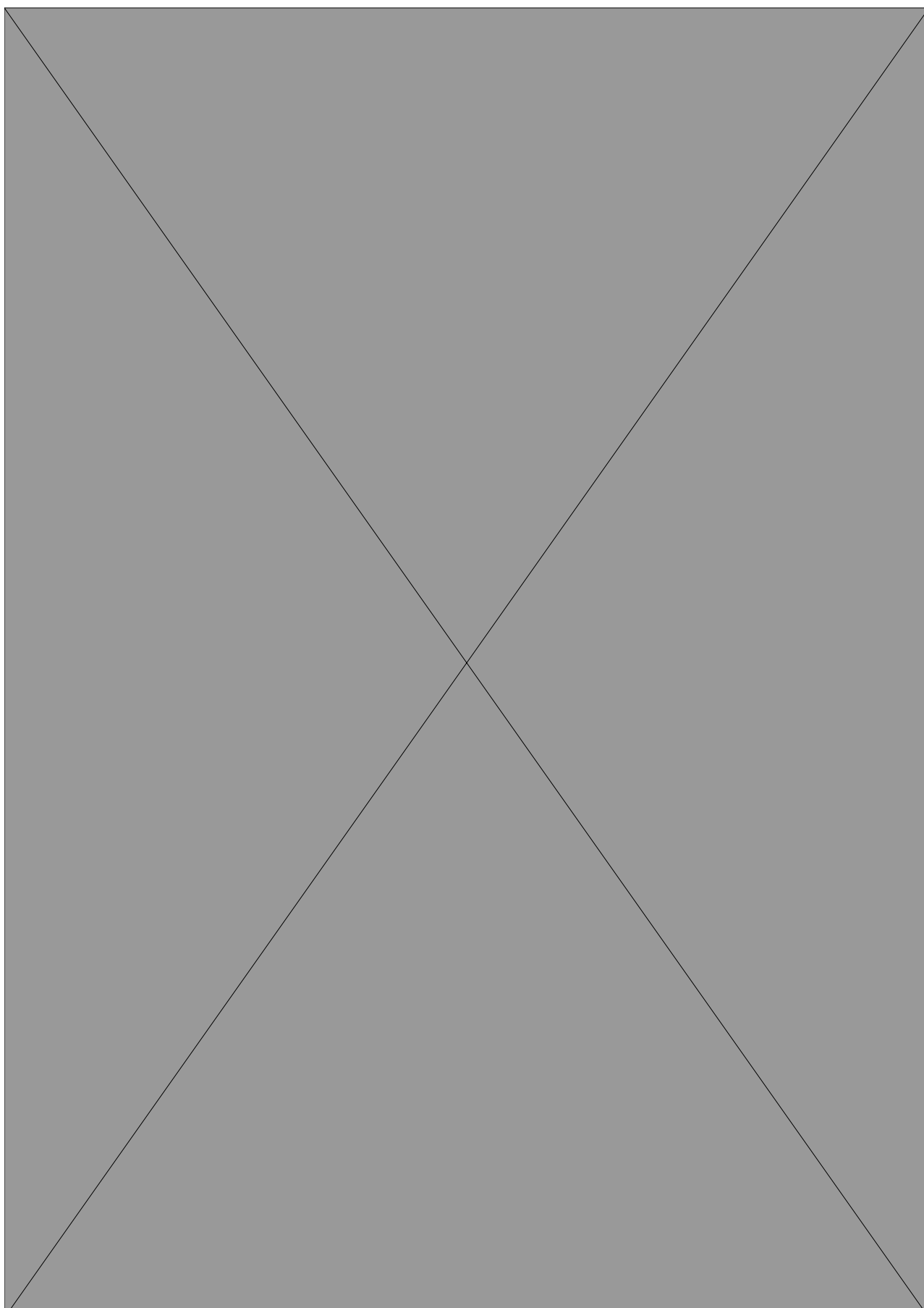
123. Ponaglający telegram w sprawie wysyłki prac do galerii Pryzmat, 1968



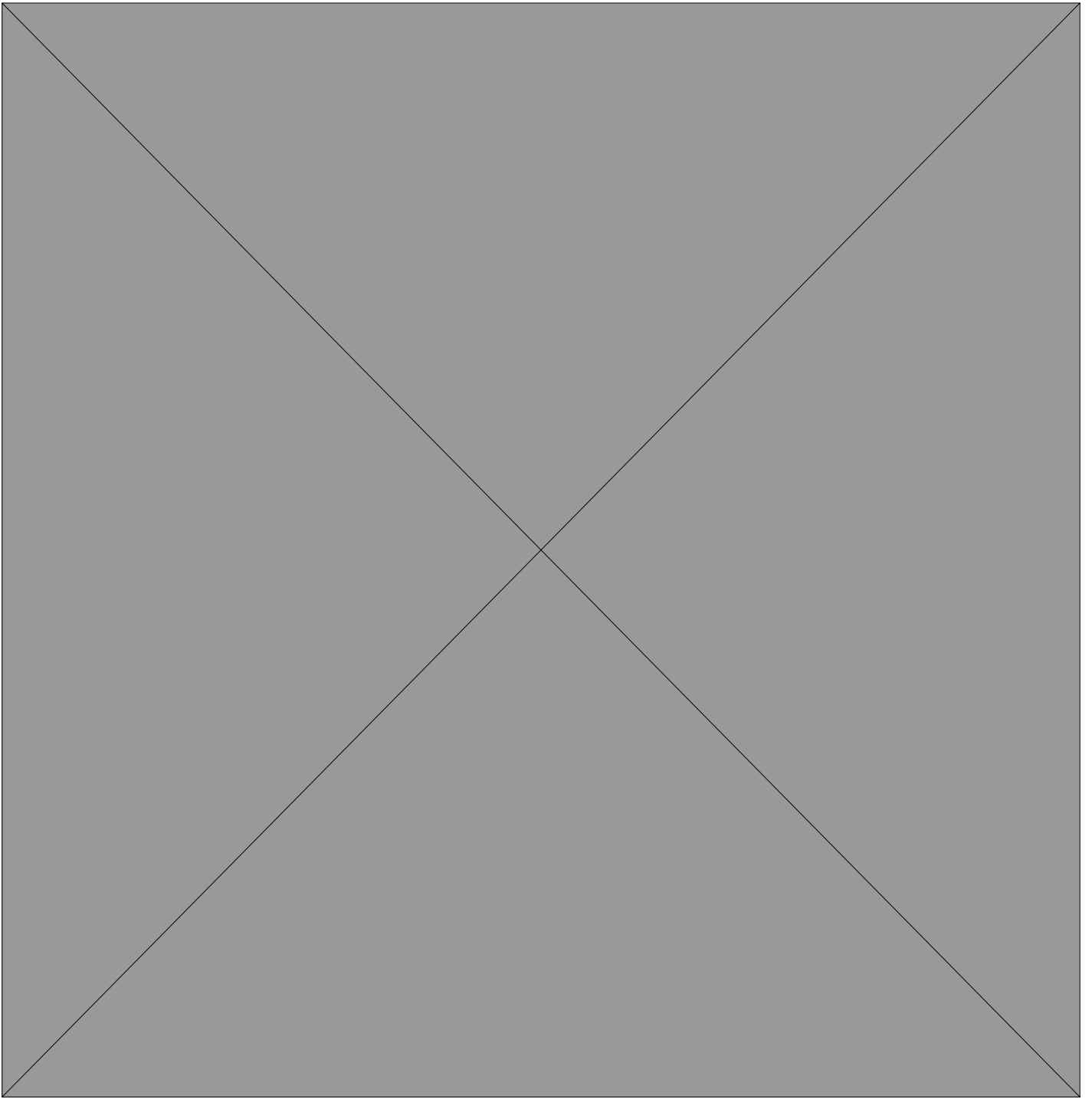
124. Korespondencja od Jacka Larsena, amerykańskiego projektanta tkanin, krytyka sztuki, kuratora wystawy tkanin w Museum of Modern Art, 1969. Jack Larsen był m.in. autorem tapicerki do produkowanej od 1970 r. najsłynniejszej serii samolotów Boeing 747, tzw. Jumbo Jet



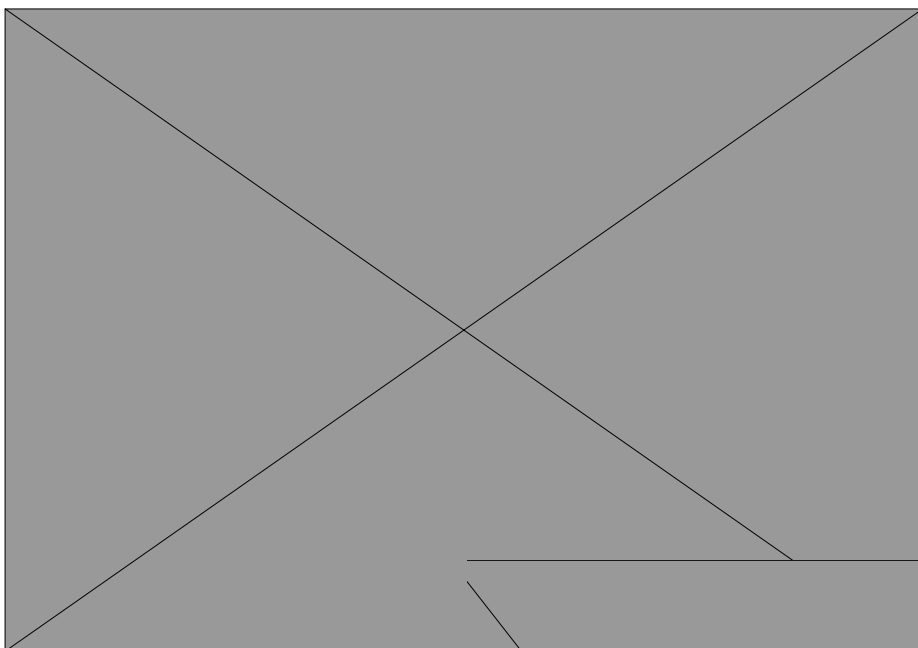
125. Pismo organizatorów V Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie (1971) z informacją o zakwalifikowaniu jednej z tkanin Wojciecha Sadleya na wystawę, 1970



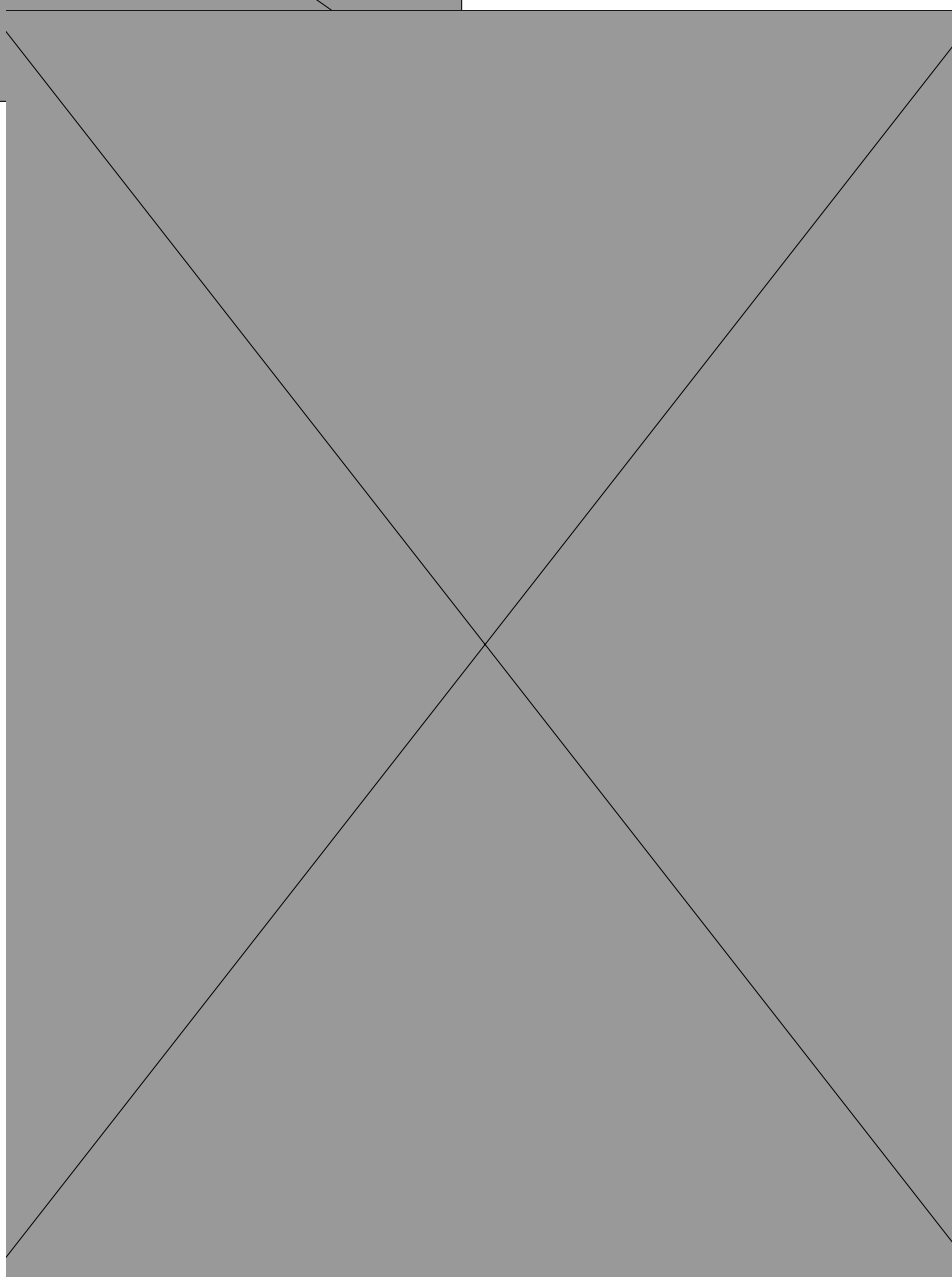
126. Kwestionariusz zgłaszający jedną z prac na wystawę w Lozannie, 1970



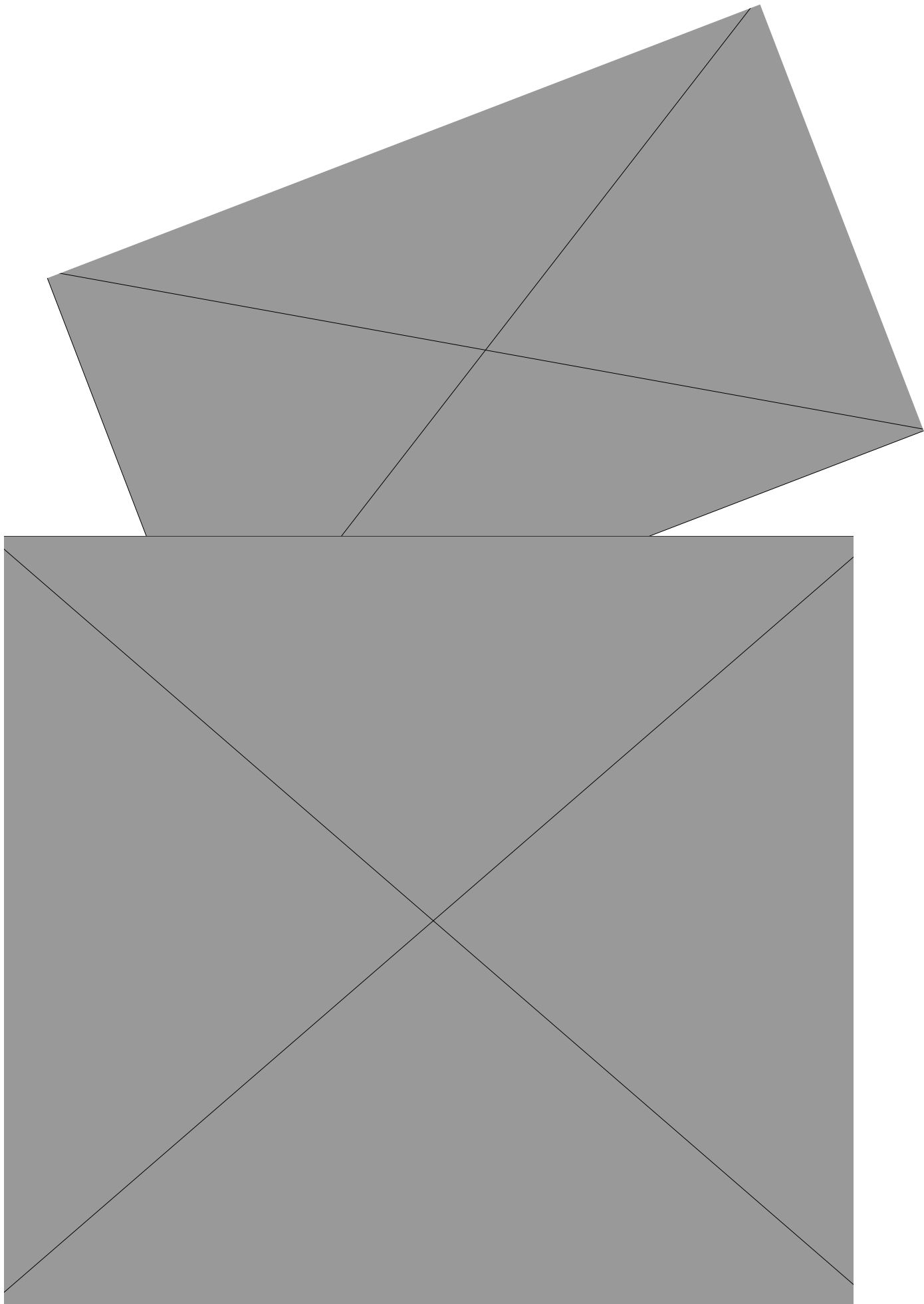
127. *Zuzanna*, 1966, detail



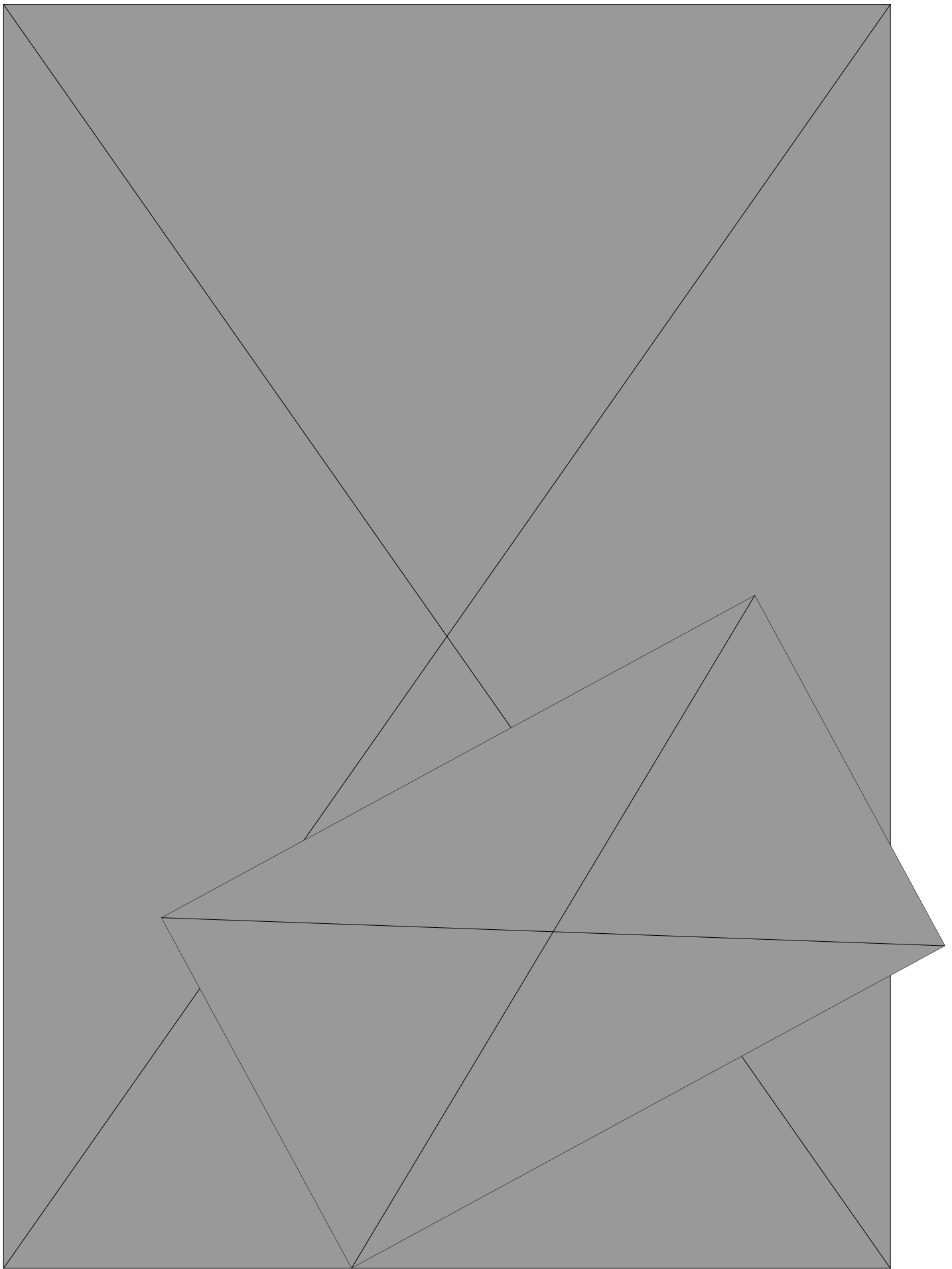
128. Odręczna notatka
Wojciecha Sadleya



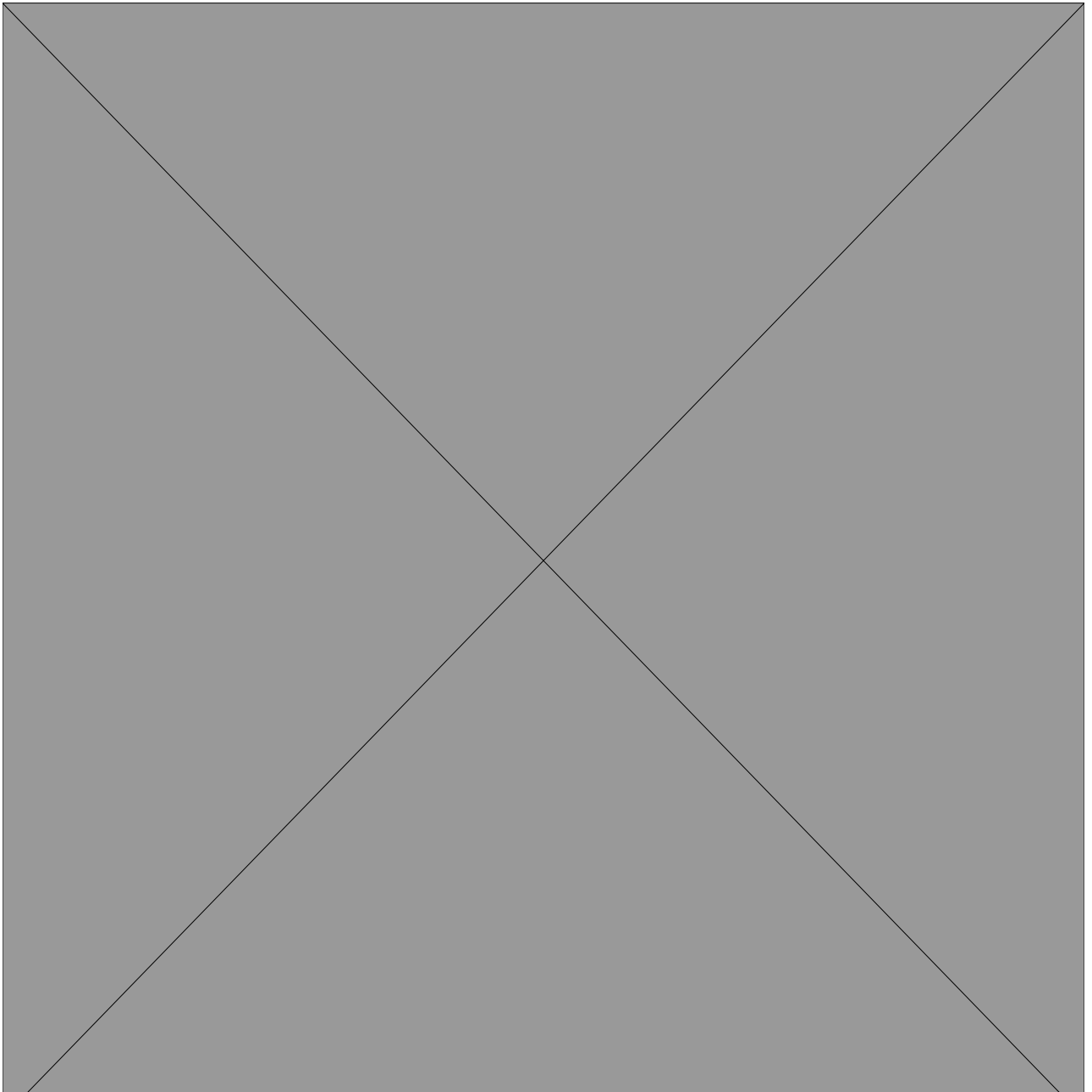
129. Fragment druku towarzyszącego indywidualnej wystawie twórczości
Wojciecha Sadleya w nowojorskiej Arras Gallery, 1974



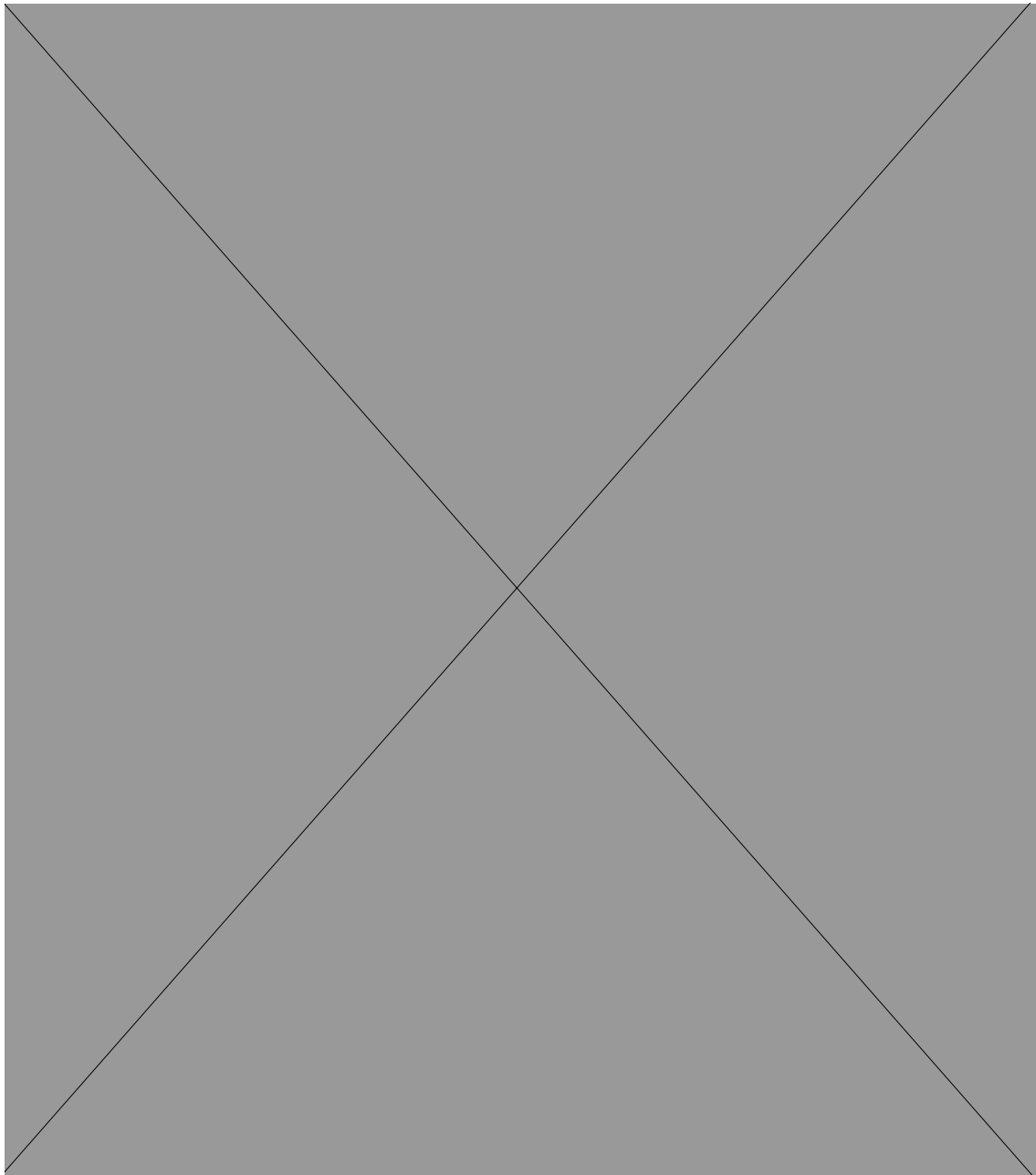
130. Korespondencja Irene Waller, brytyjskiej krytyk sztuki, autorki publikacji o trendach charakterystycznych dla tkaniny artystycznej w XX w., 1974



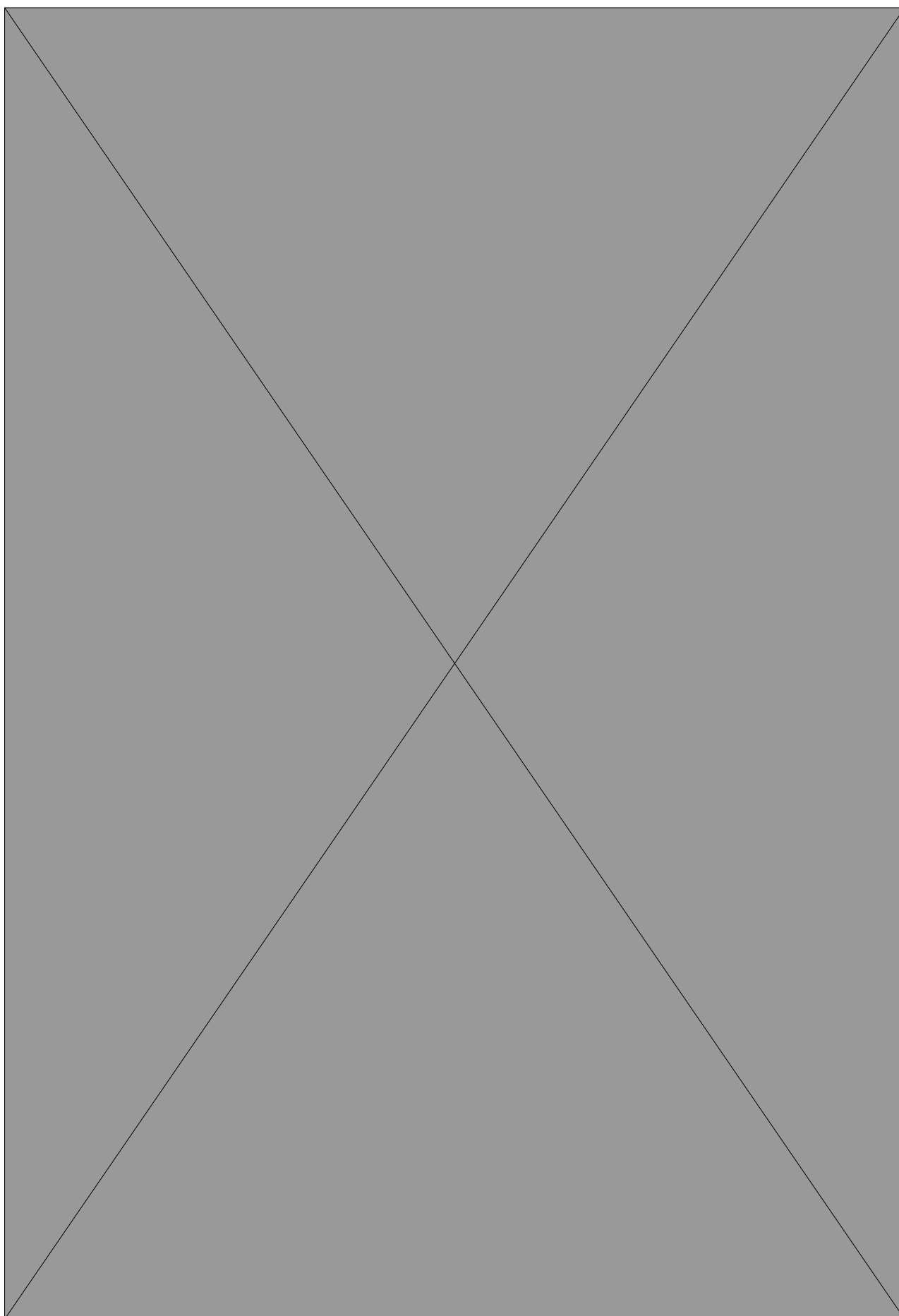
131. Korespondencja Michaela Sellersa z British Craft Centre, organizującego w Szwajcarii dwie ekspozycje tkanin miniaturowych, 1975



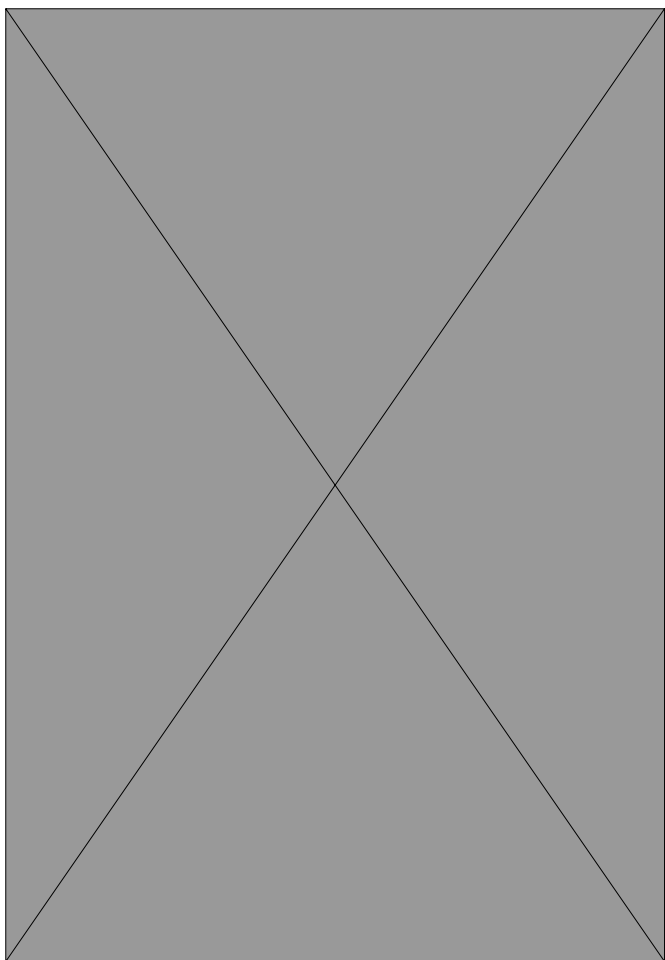
132. Fragment katalogu wystaw w Tokio i Kioto, 1976



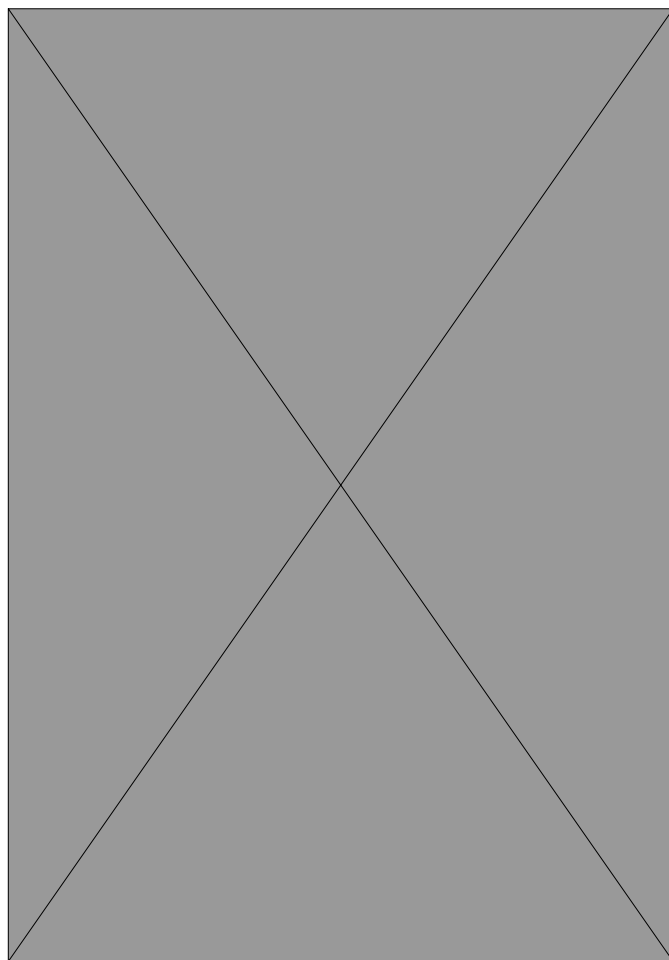
133. Fragment katalogu wystaw w Tokio i Kioto z reprodukcją kompozycji *Tatuaż*, 1976



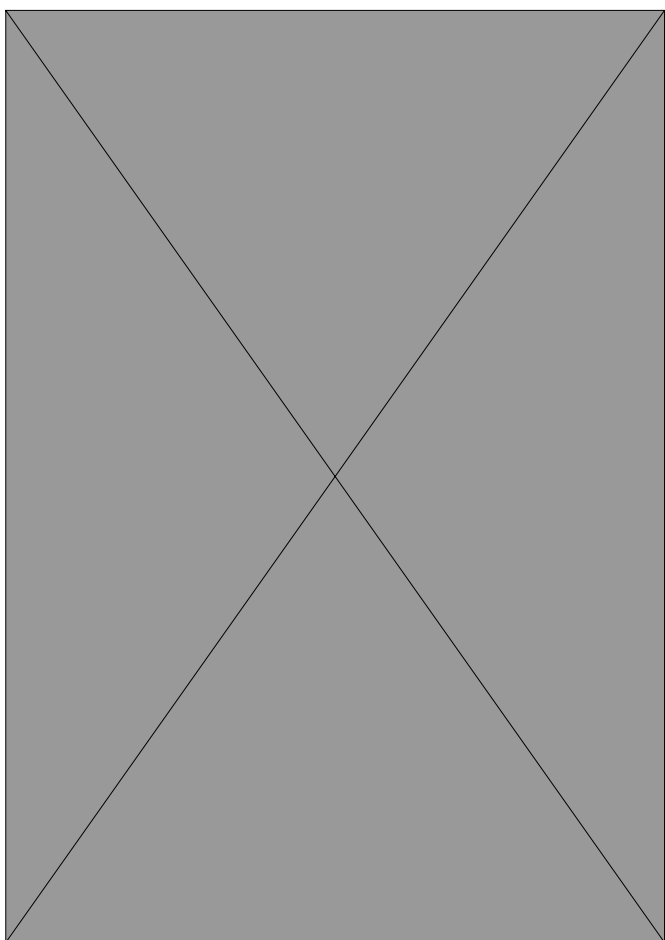
134. Druk towarzyszący indywidualnej wystawie twórczości Wojciecha Sadleya w Szwajcarii, 1984



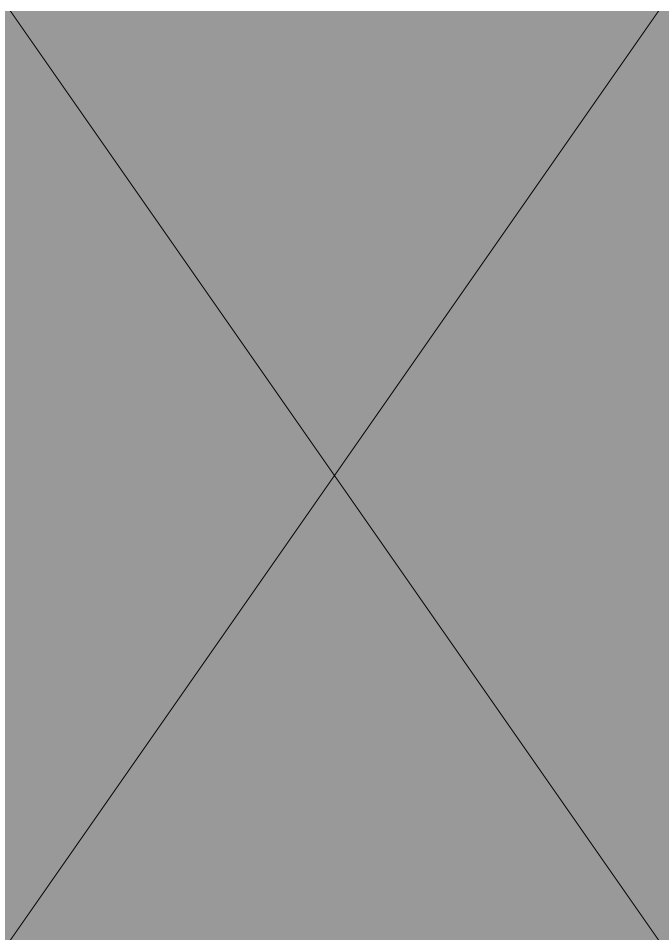
135. Fotoreportaż z wernisażu wystawy w Szwajcarii, 1984



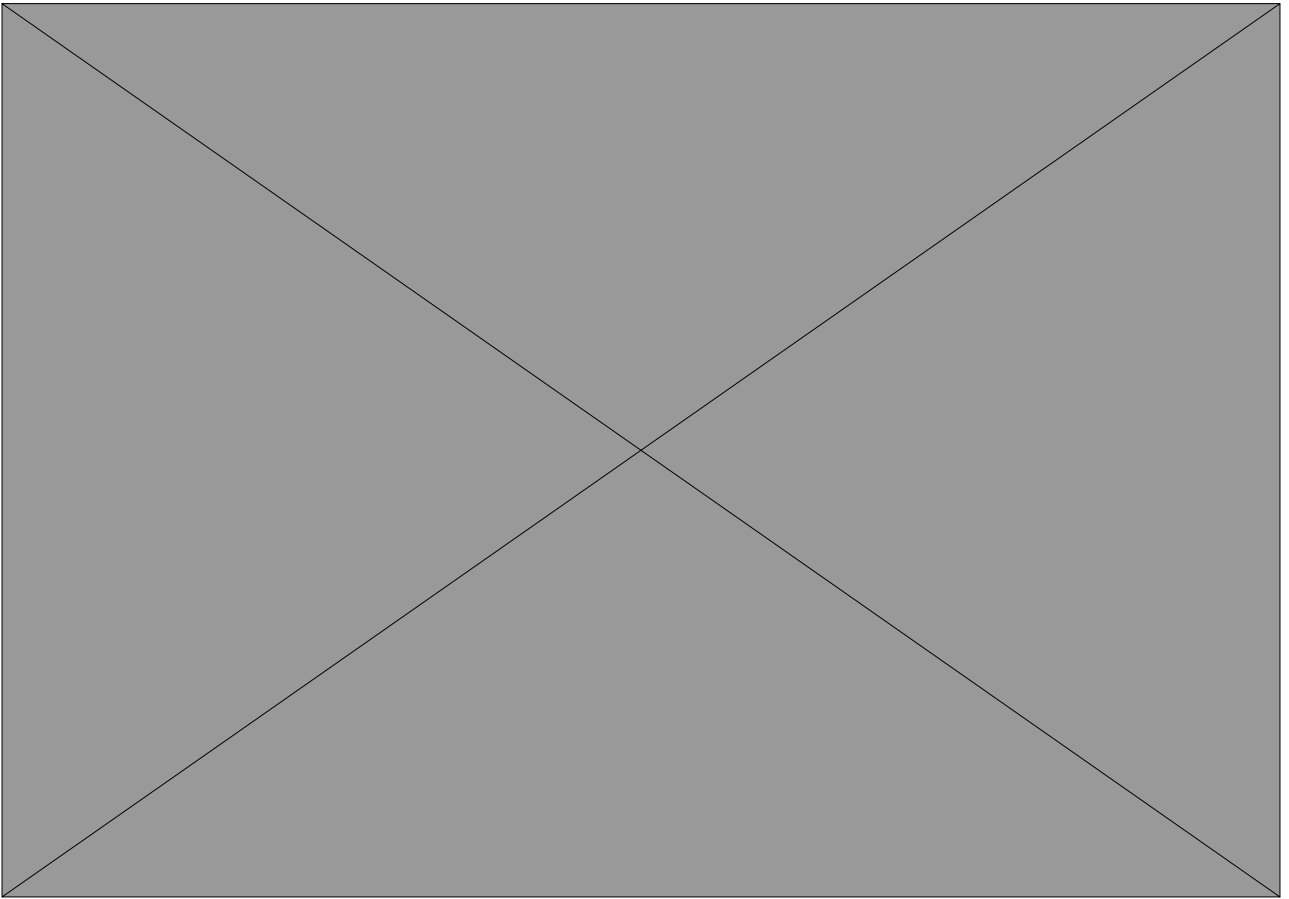
136.



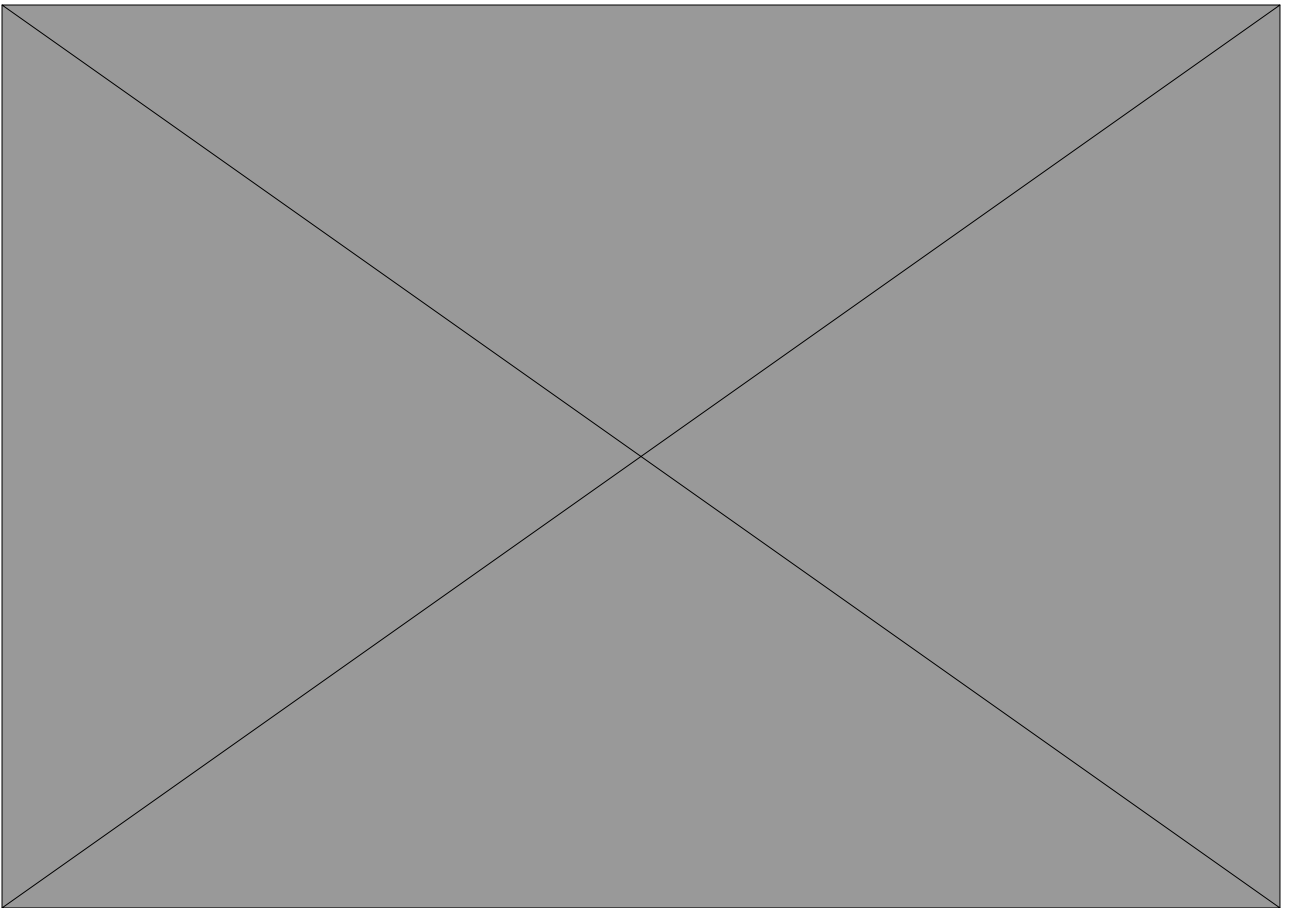
137.



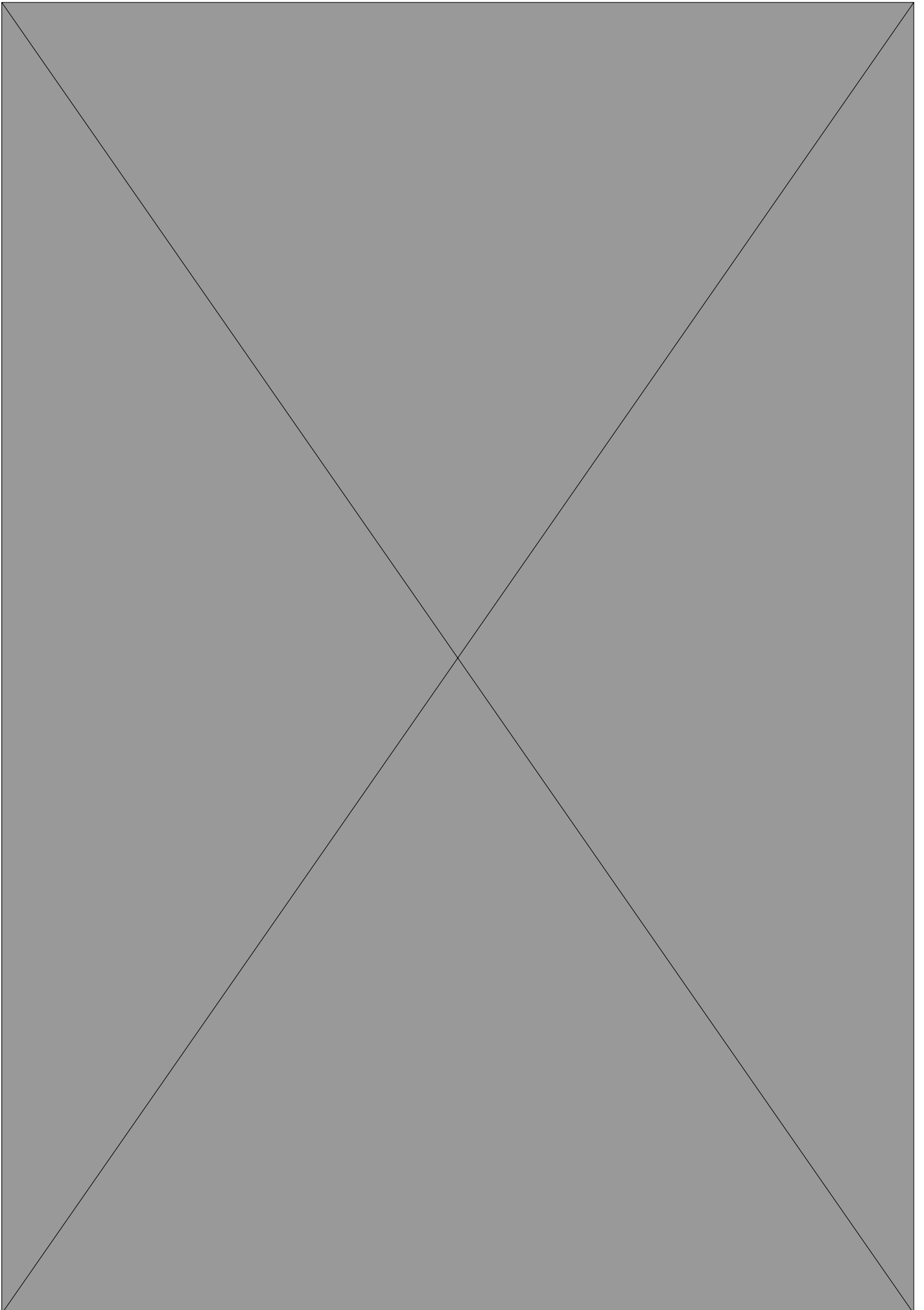
138.

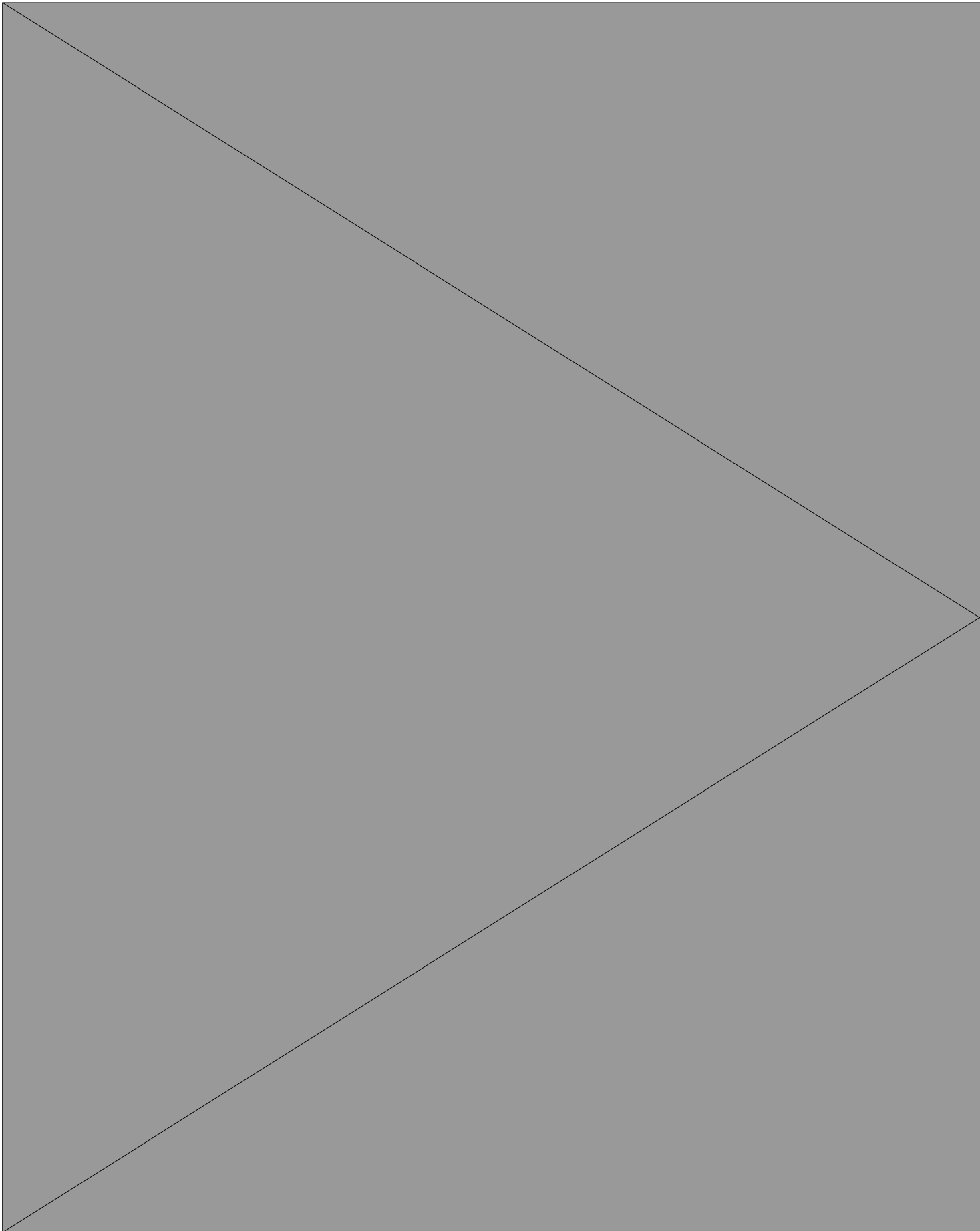


139.



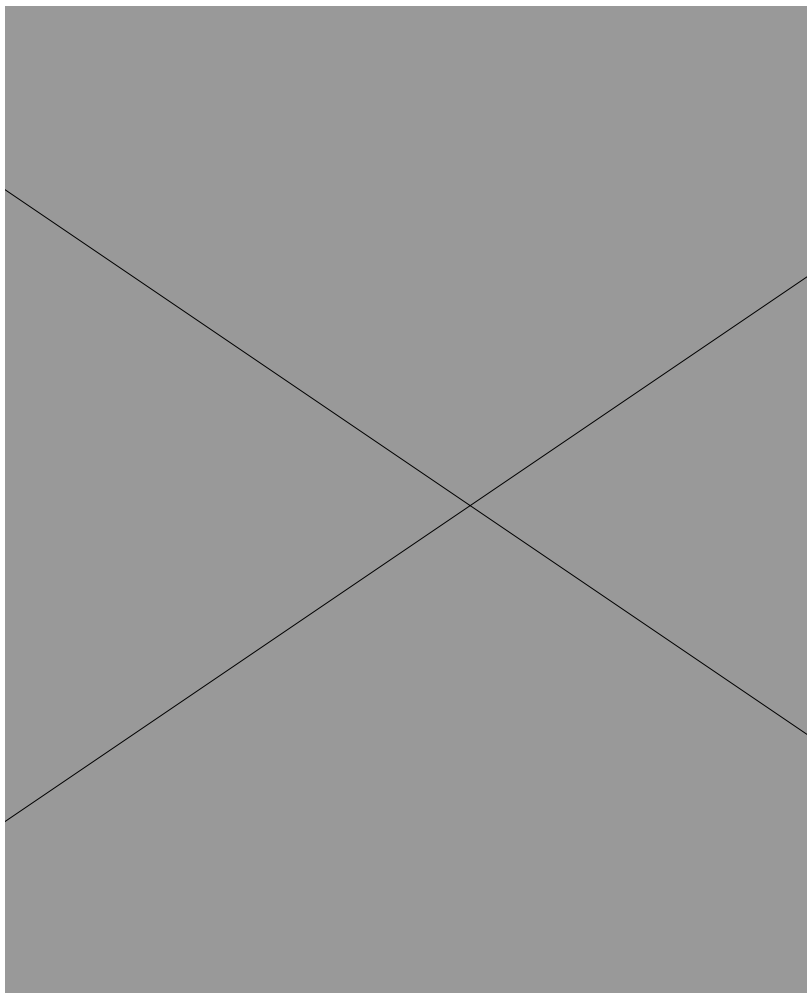
140.



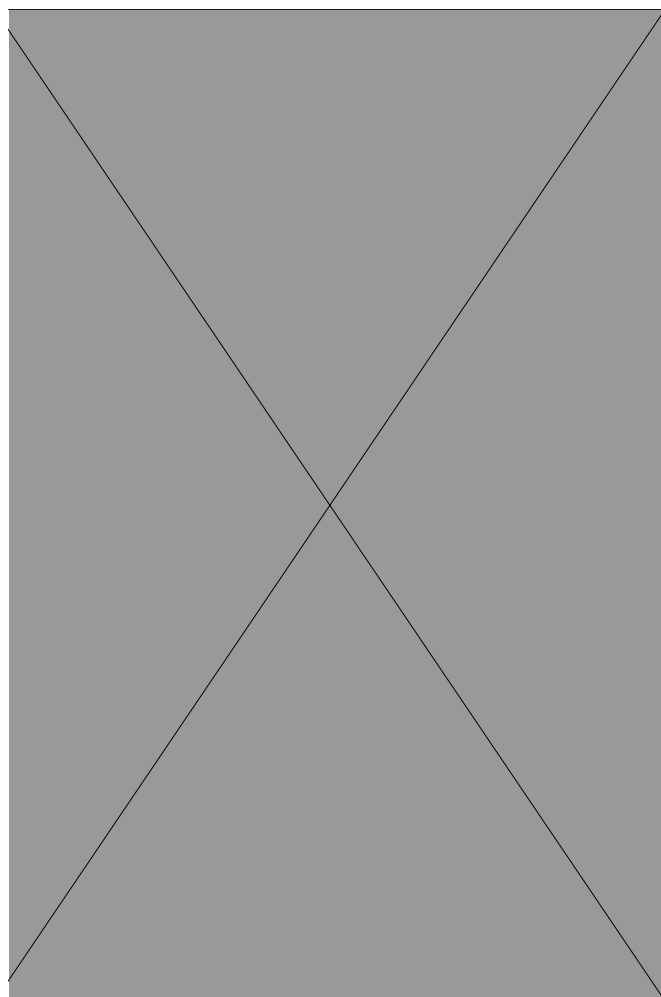


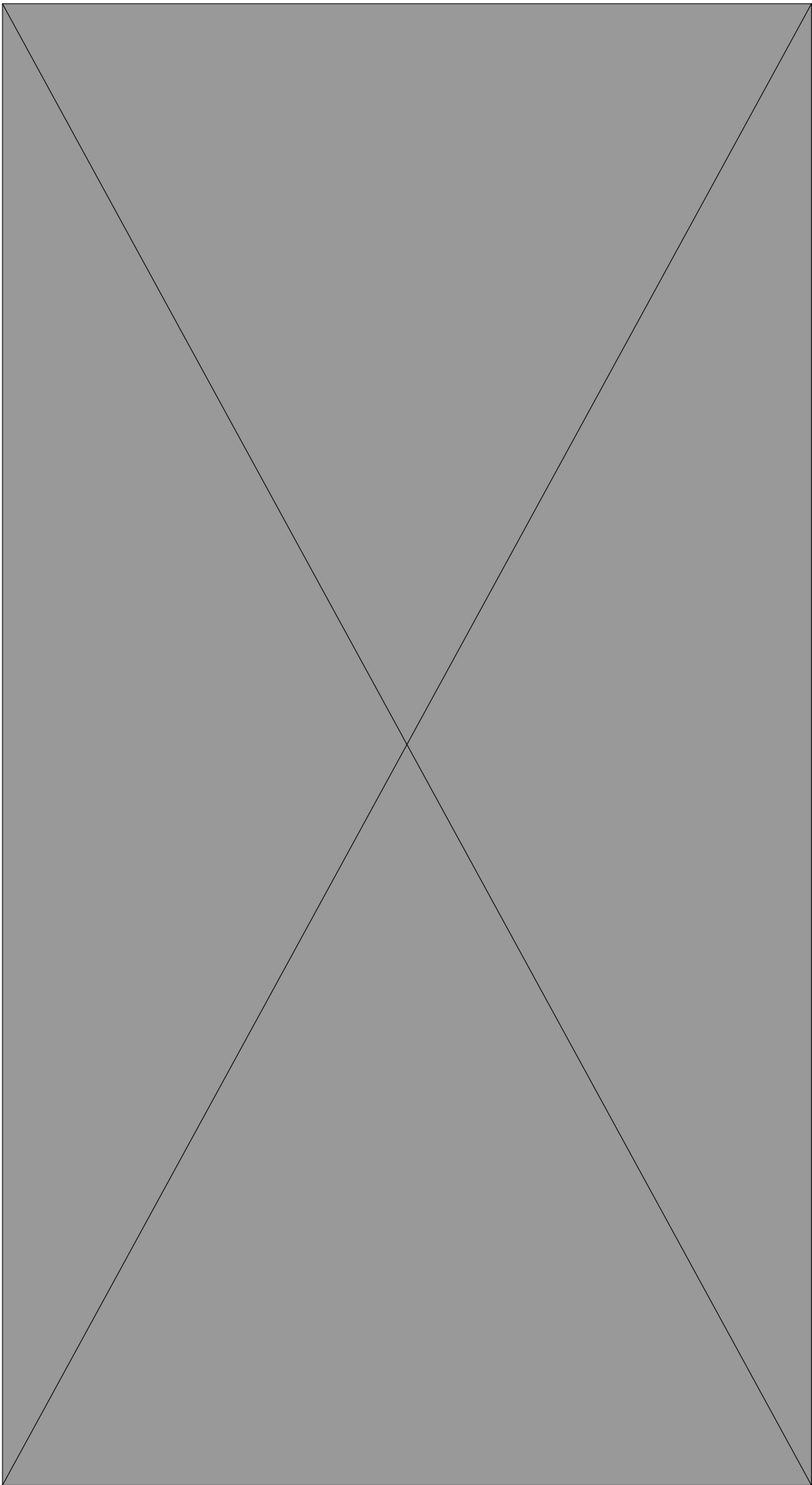


143. Ekspozycja w galerii Faust
w Genewie, 1985

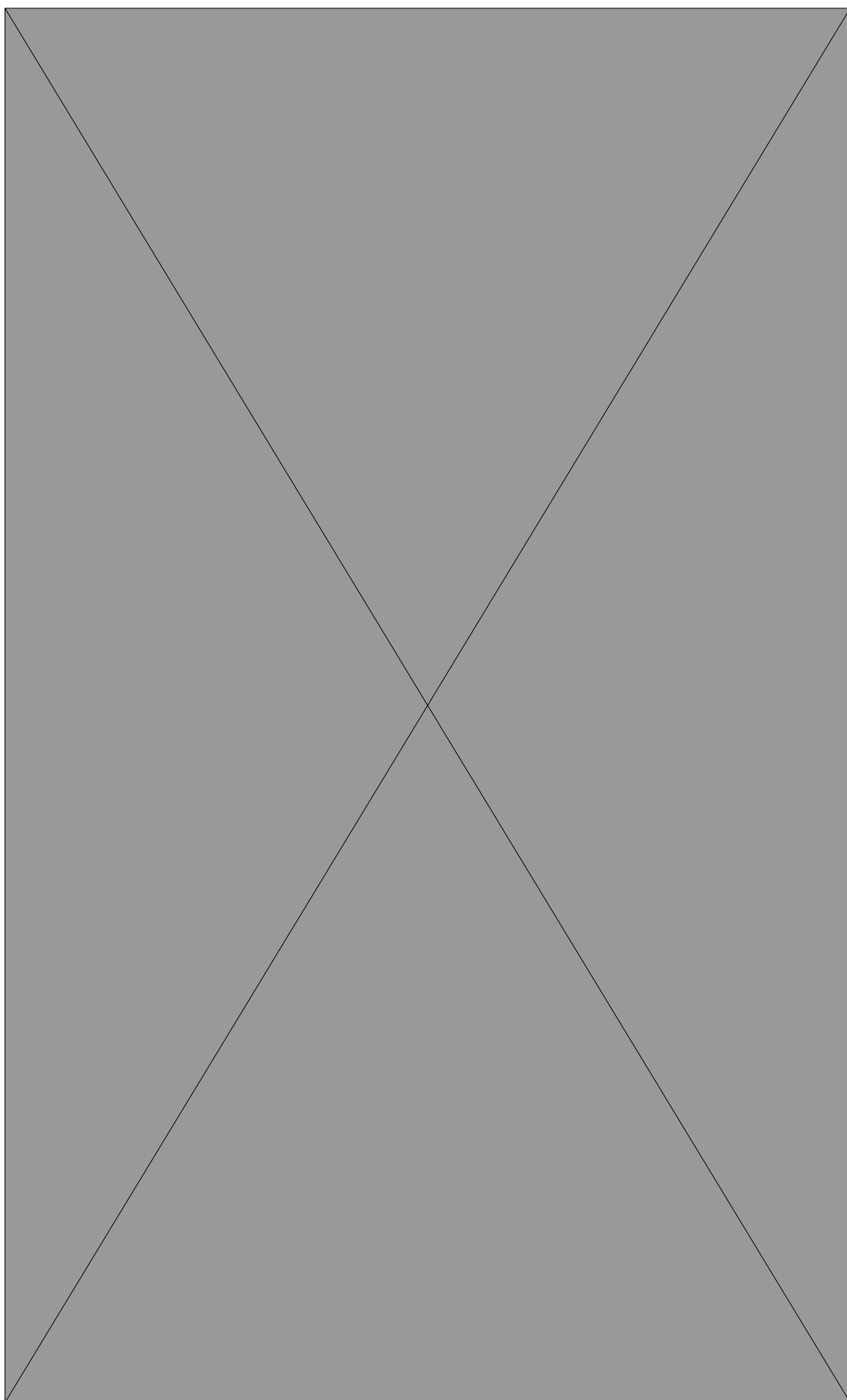


144. Ekspozycja w galerii Faust
w Genewie, 1985





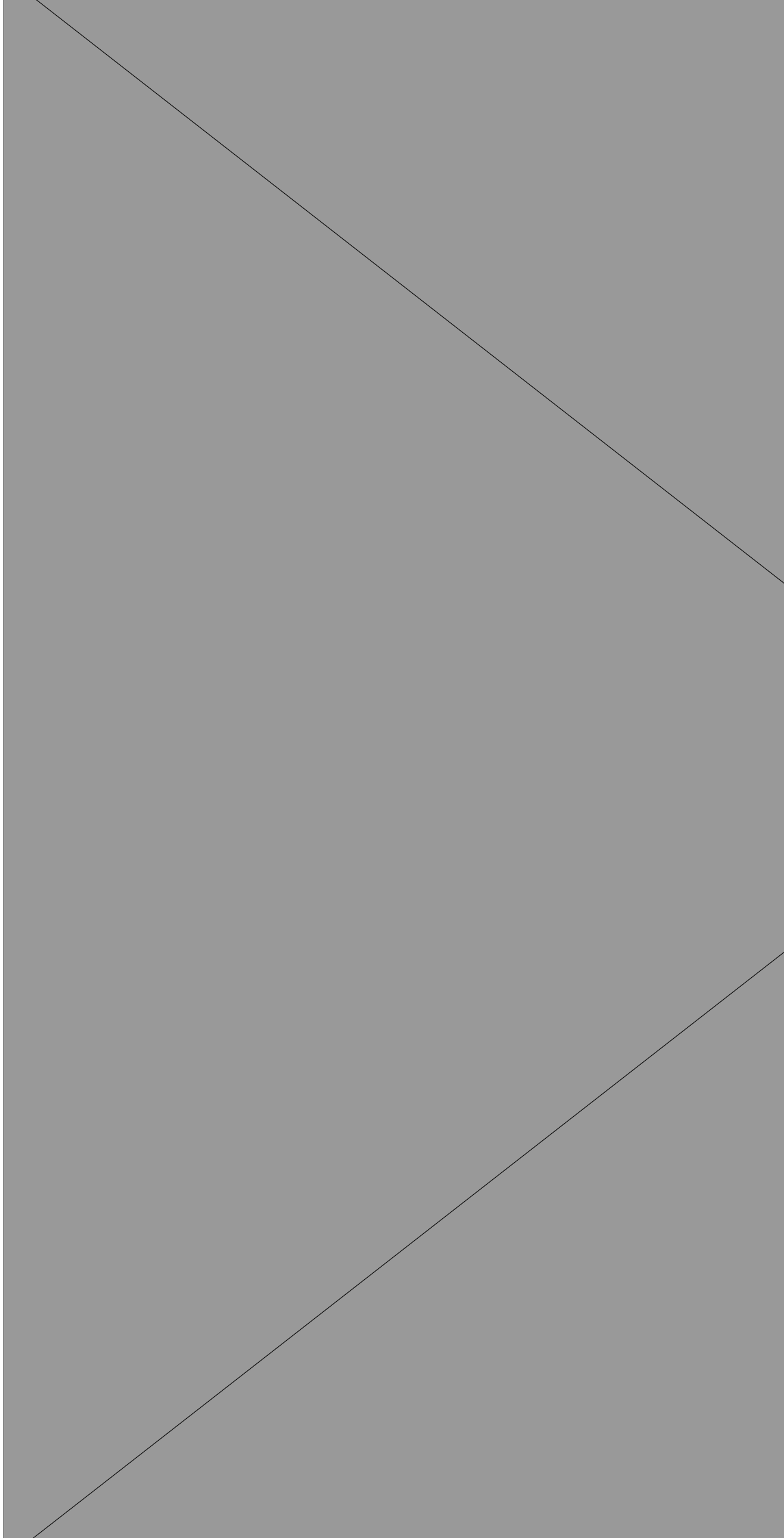
145. *Westerplatte*



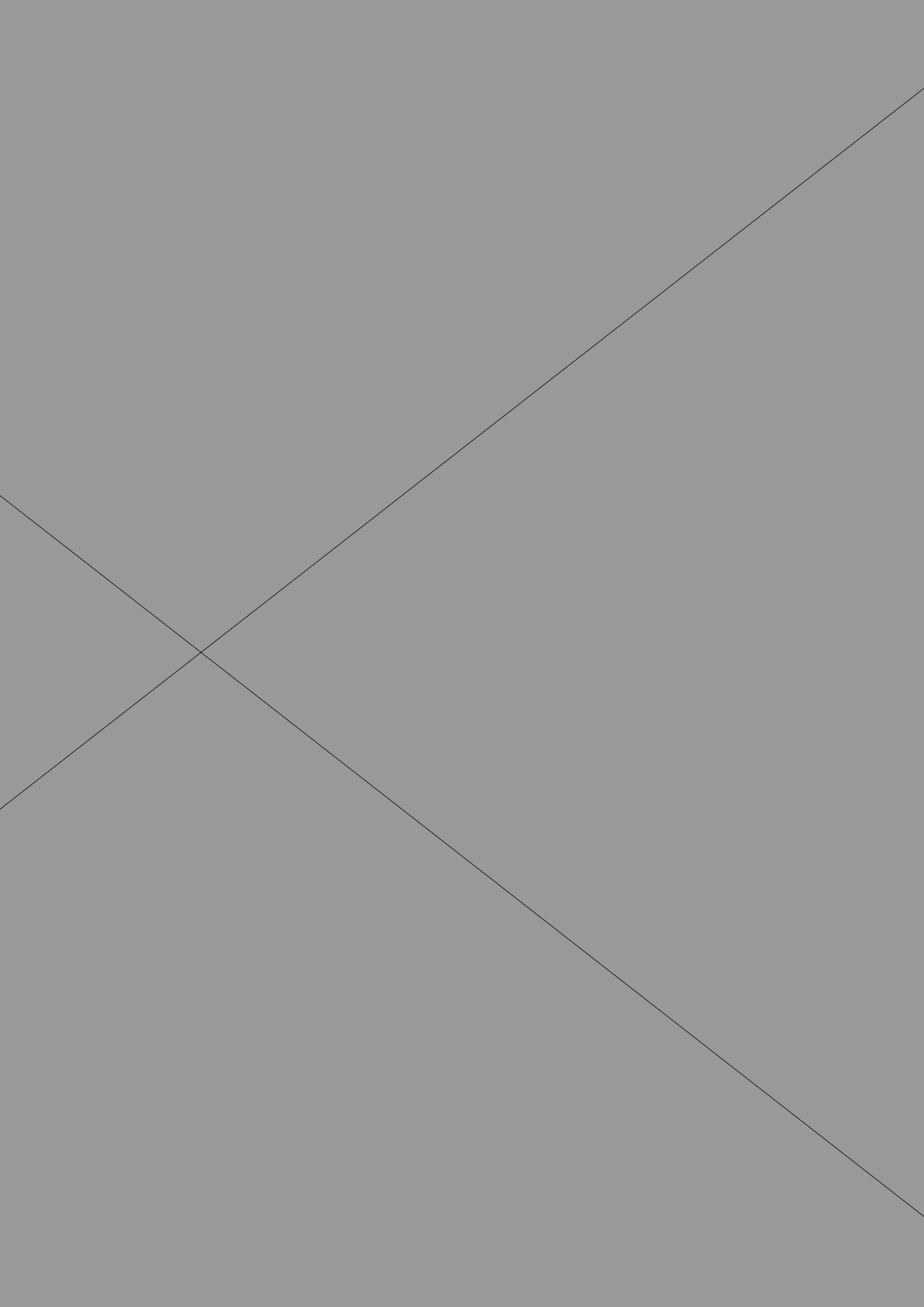
146. *Psalmus*, 1981

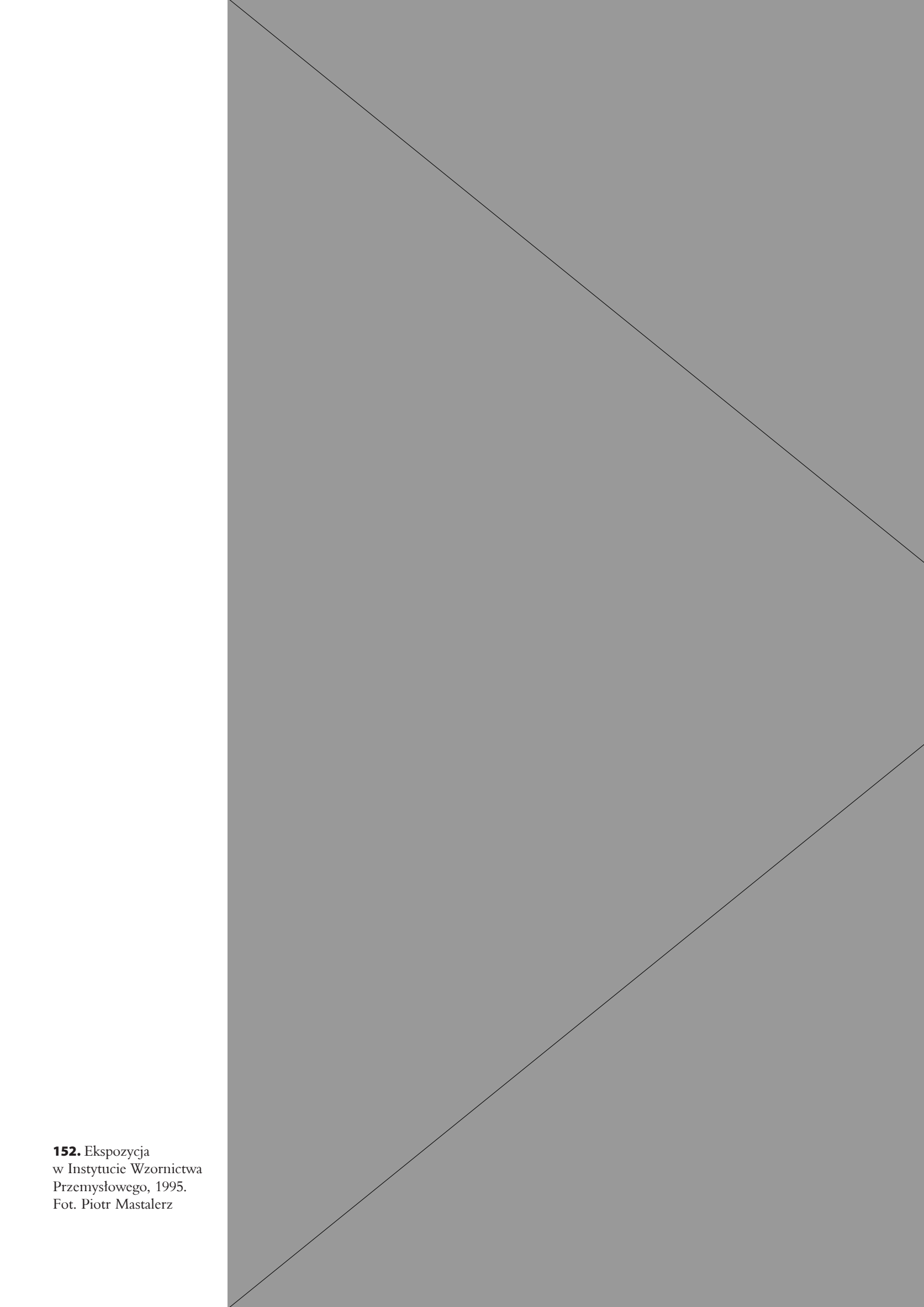
150. Wojciech Sadley udzielający wywiadu w trakcie wernisżu wystawy indywidualnej w warszawskim Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, 1995



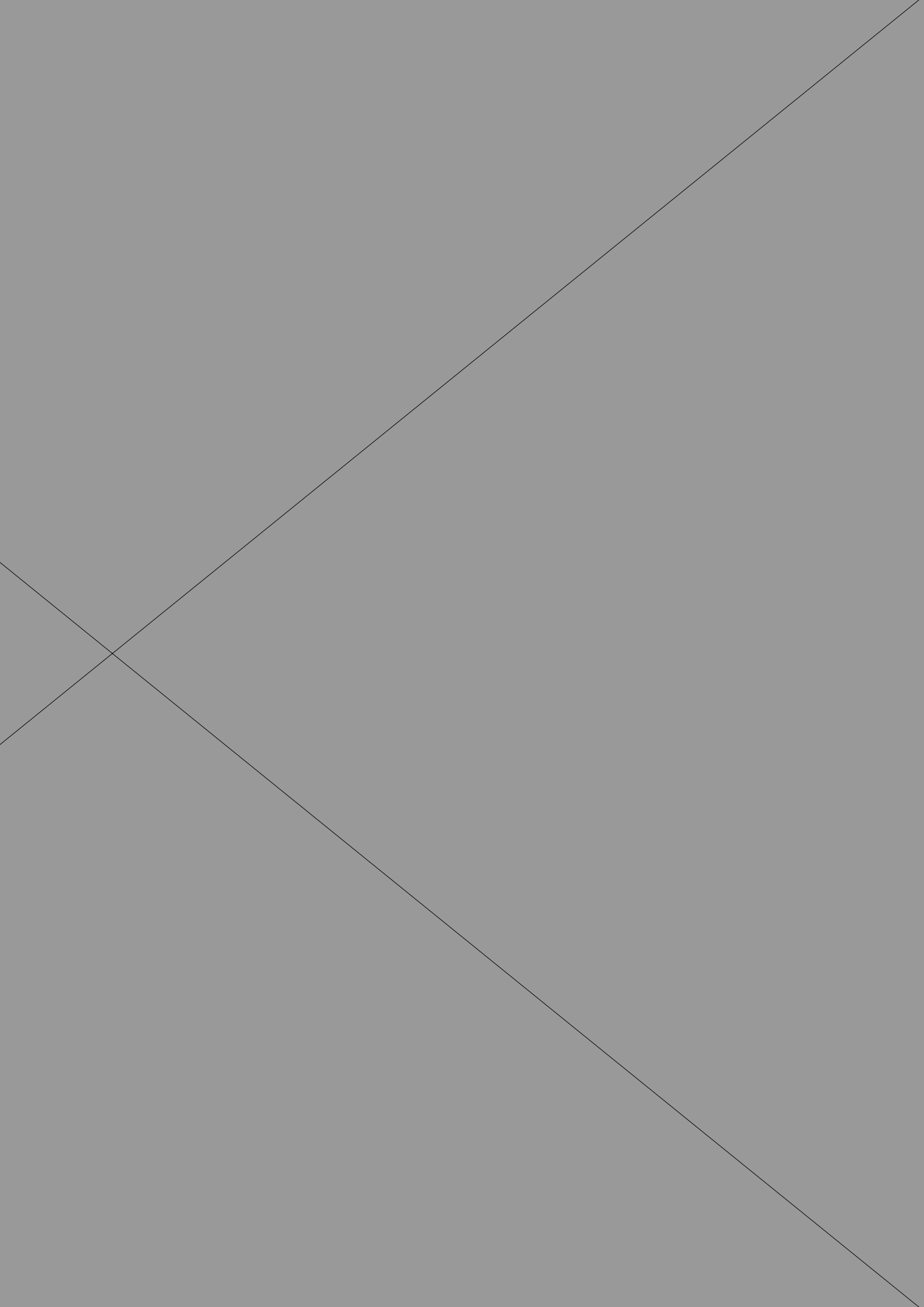


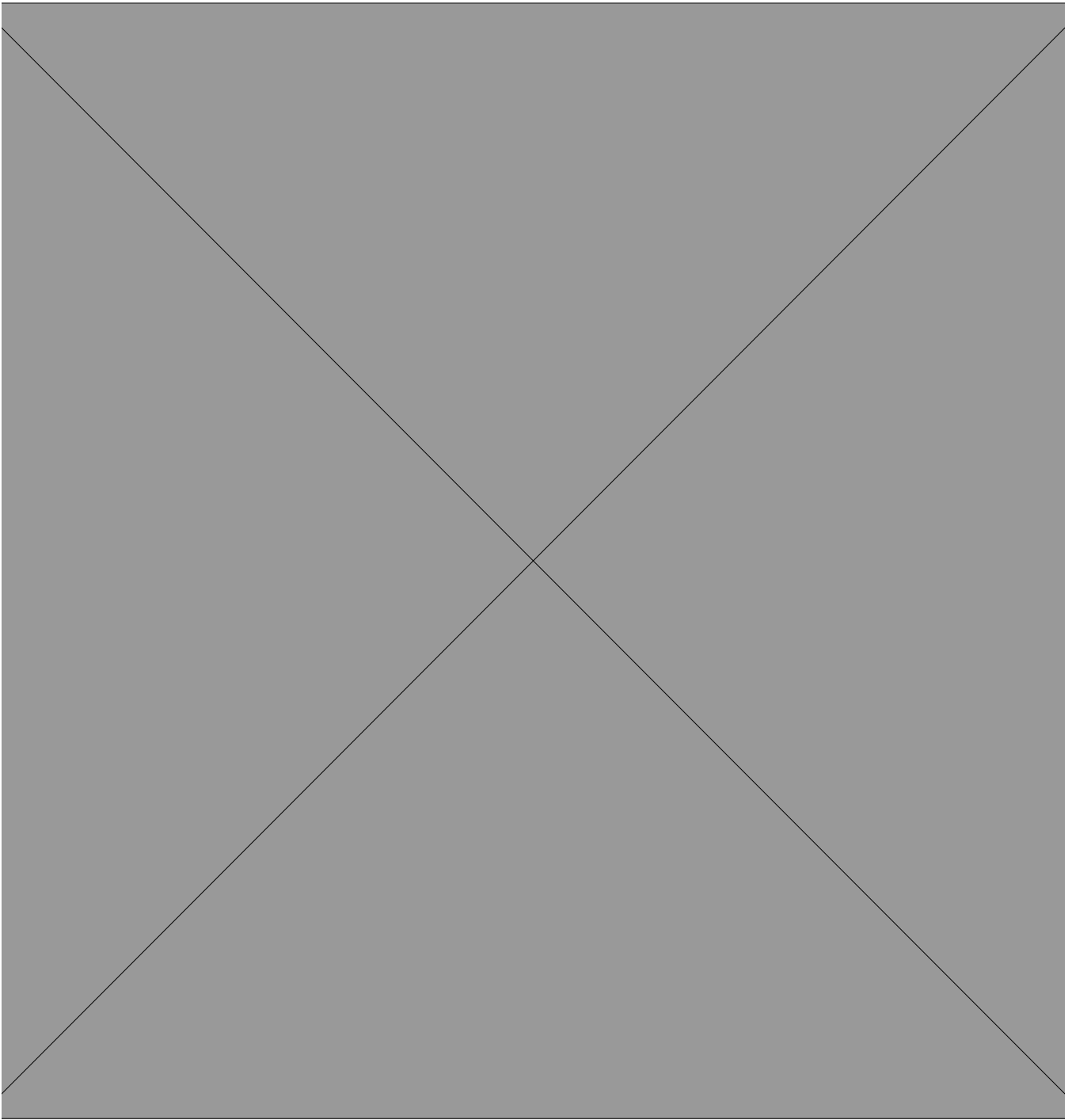
151. Ekspozycja w Instytucie
Wzornictwa Przemysłowego,
1995. Fot. Piotr Mastalerz



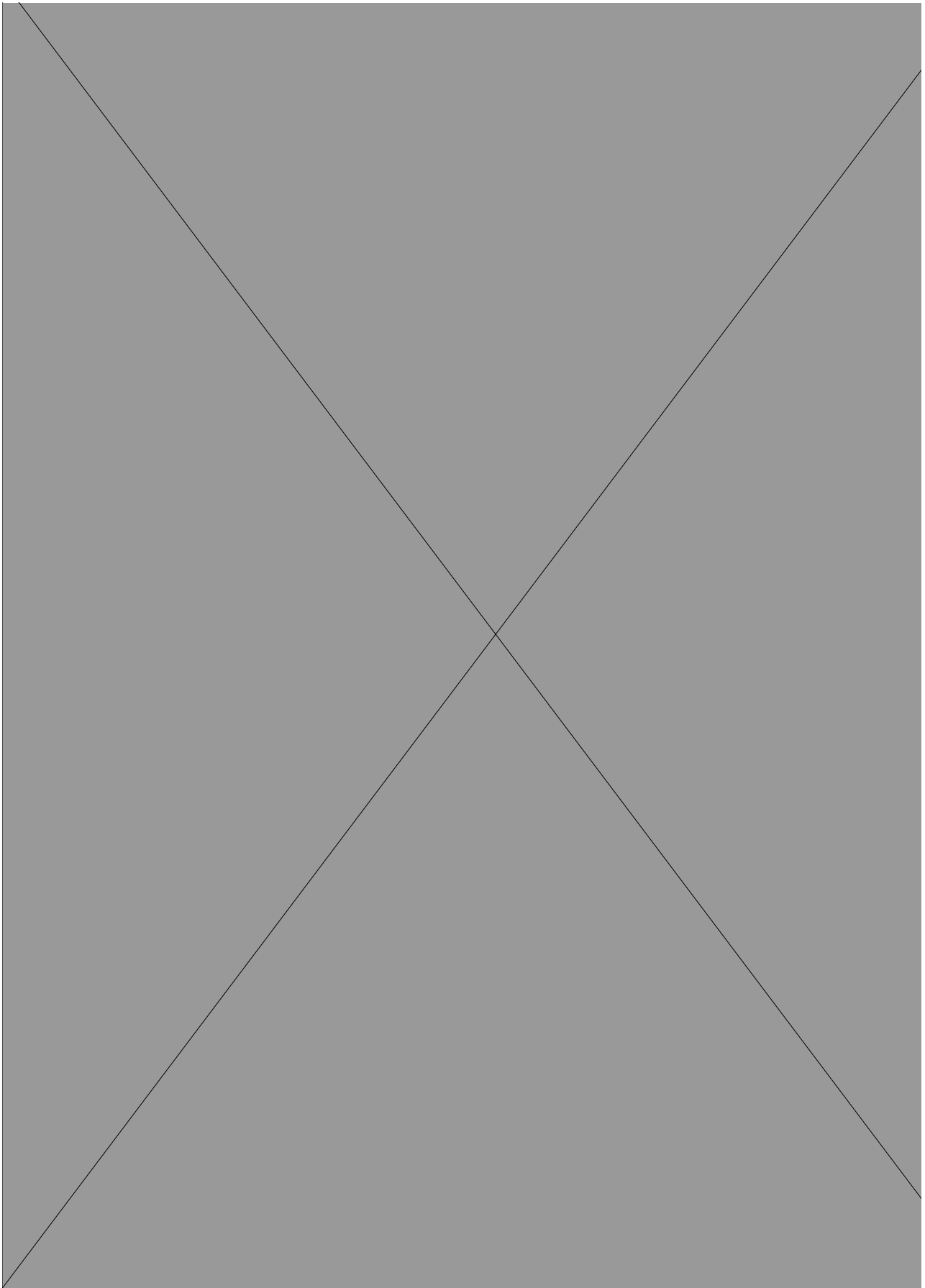


152. Ekspozycja
w Instytucie Wzornictwa
Przemysłowego, 1995.
Fot. Piotr Mastalerz





153. *Tren*

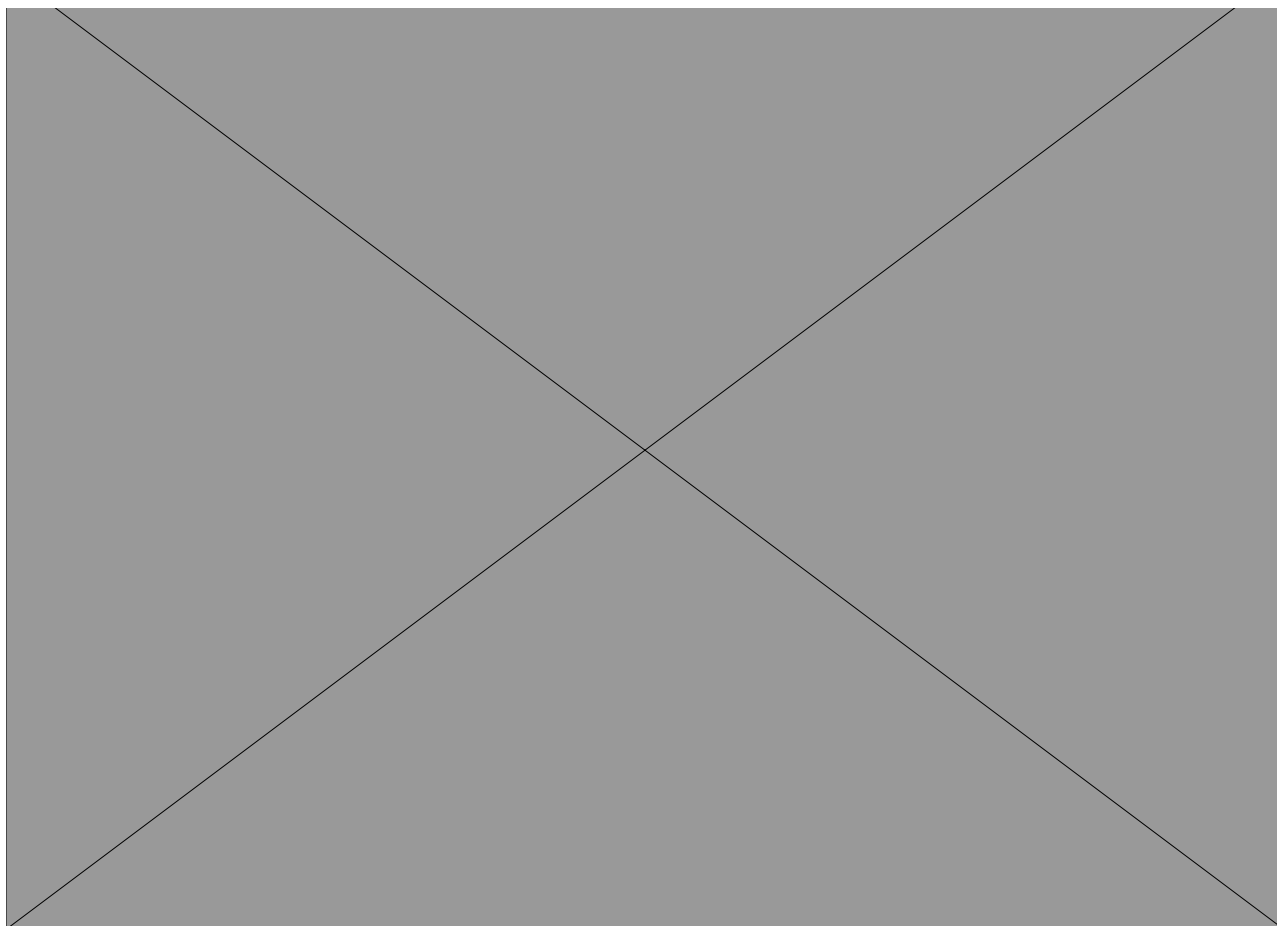


154. Artykuł dotyczący Festiwalu Tkaniny w Krakowie, „Dziennik Polski” 2007, nr z 18.05, s. 15

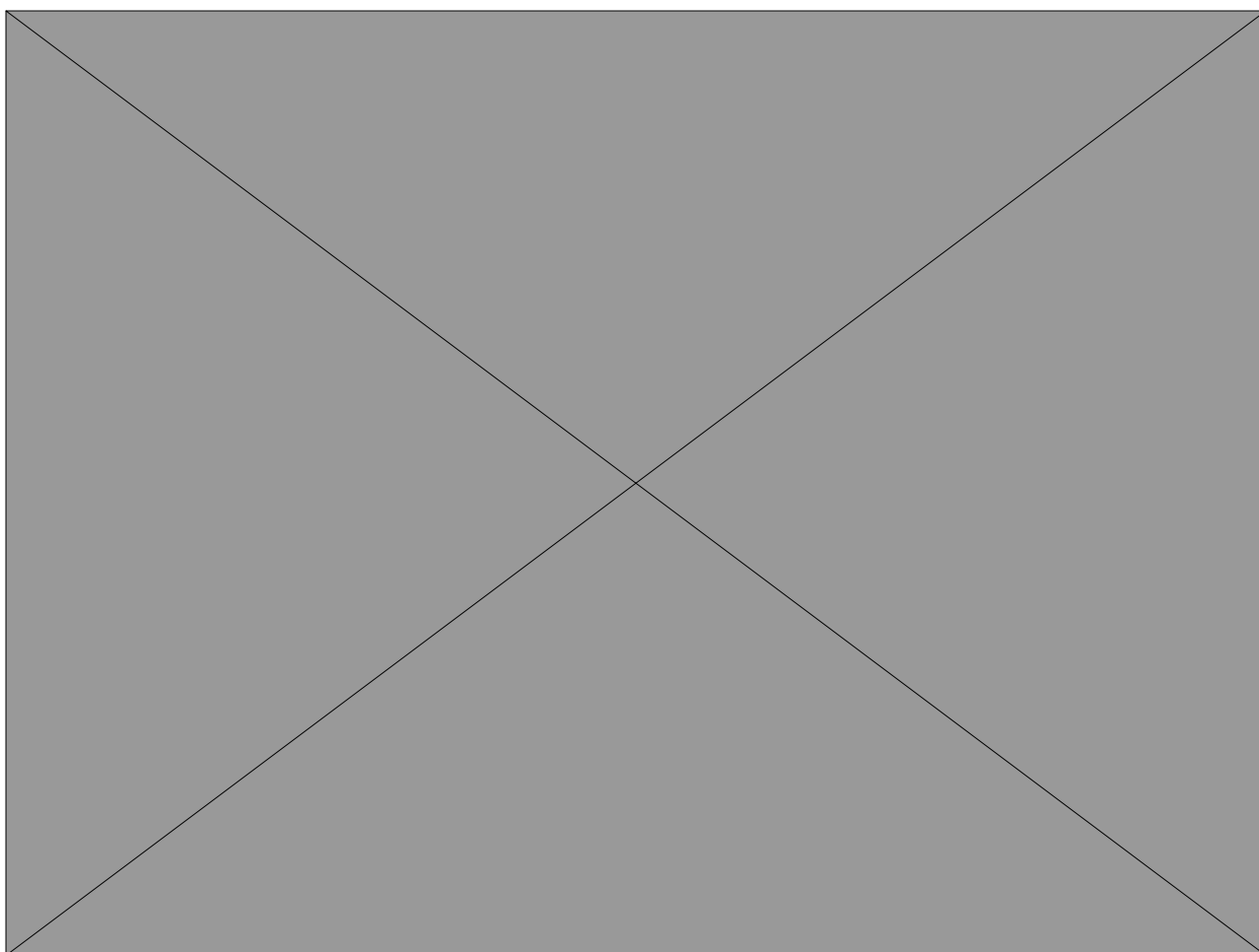




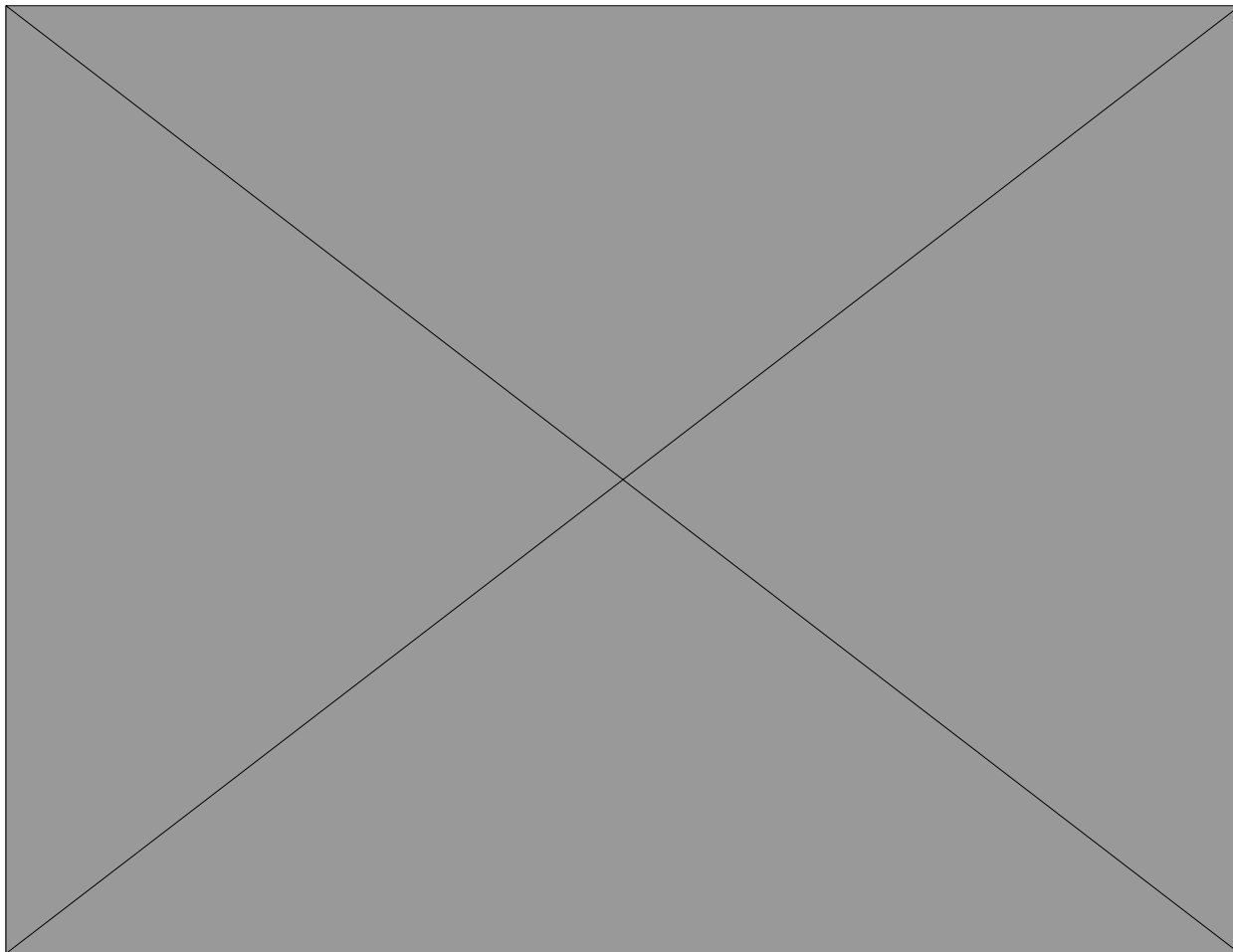
156. Praca Wojciecha Sadleya eksponowana w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi na wystawie „Malować na jedwabiu”, 2009. Fot. Krystyna Jankowska



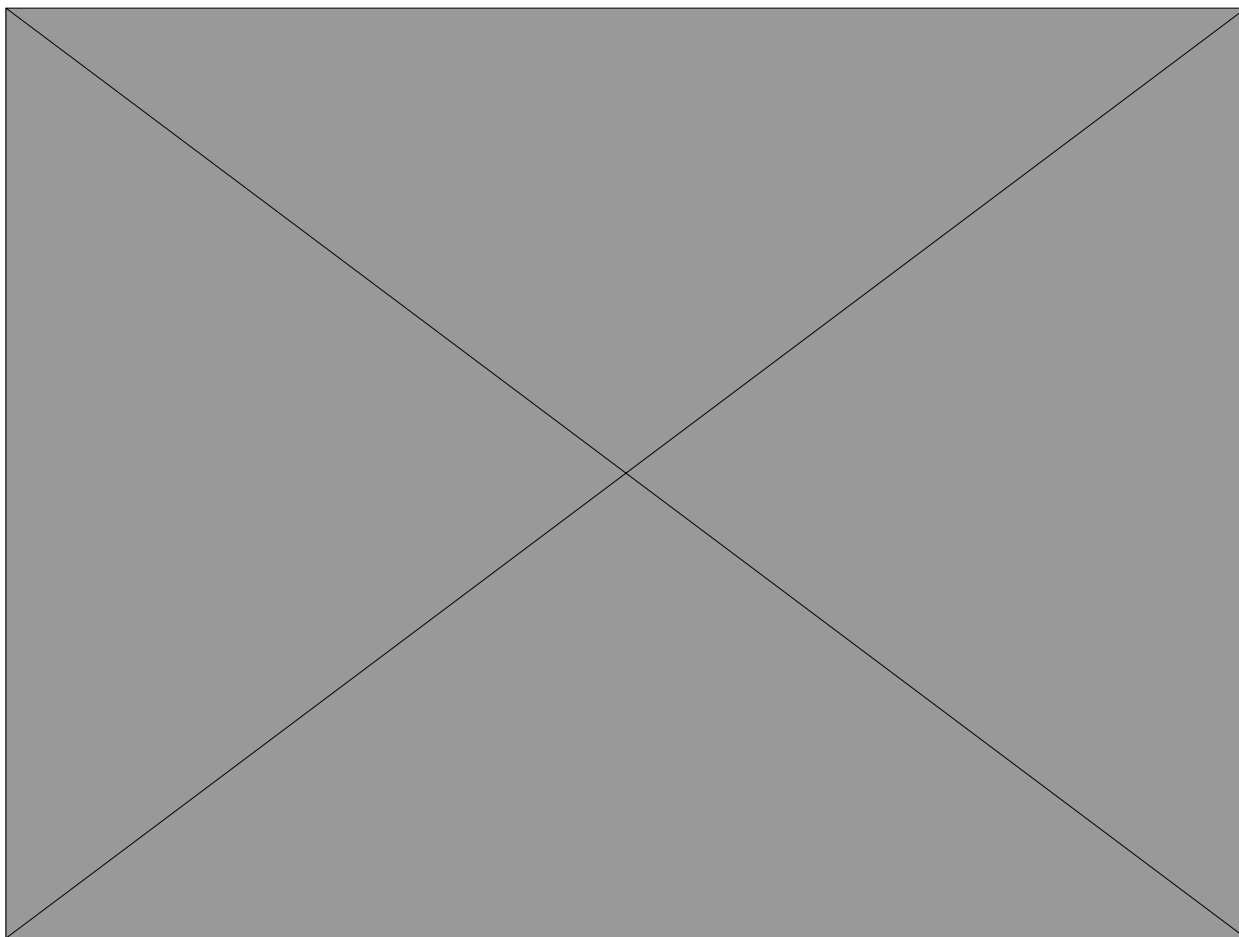
157. Wernisaż wystawy prac Wojciecha Sadleya, pałac w Jabłonnice, 2012. Fot. Jarosław Maciej Zawadzki



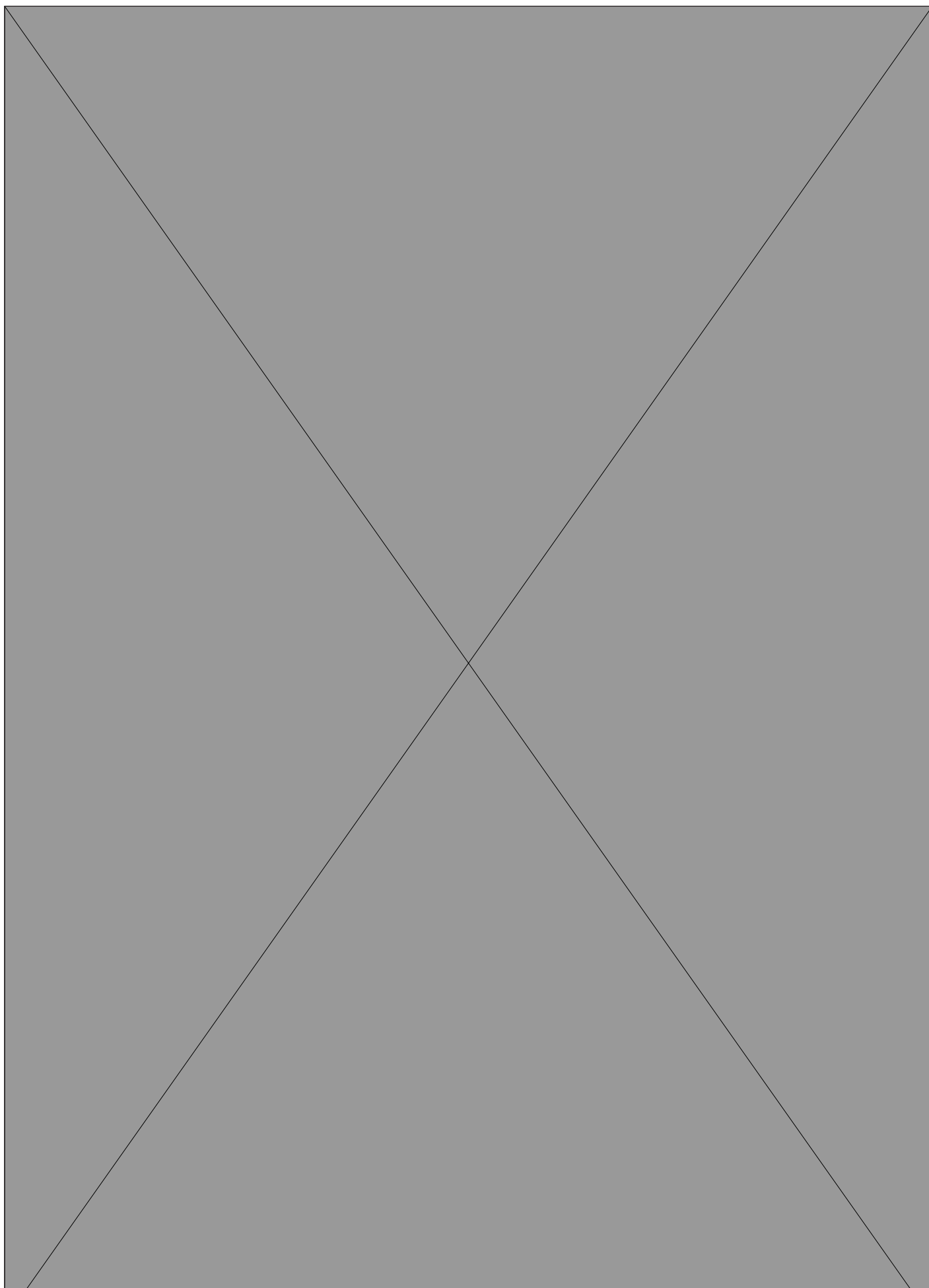
158. Wernisaż wystawy prac Wojciecha Sadleya, pałac w Jabłonnice, 2012. Fot. Jarosław Maciej Zawadzki



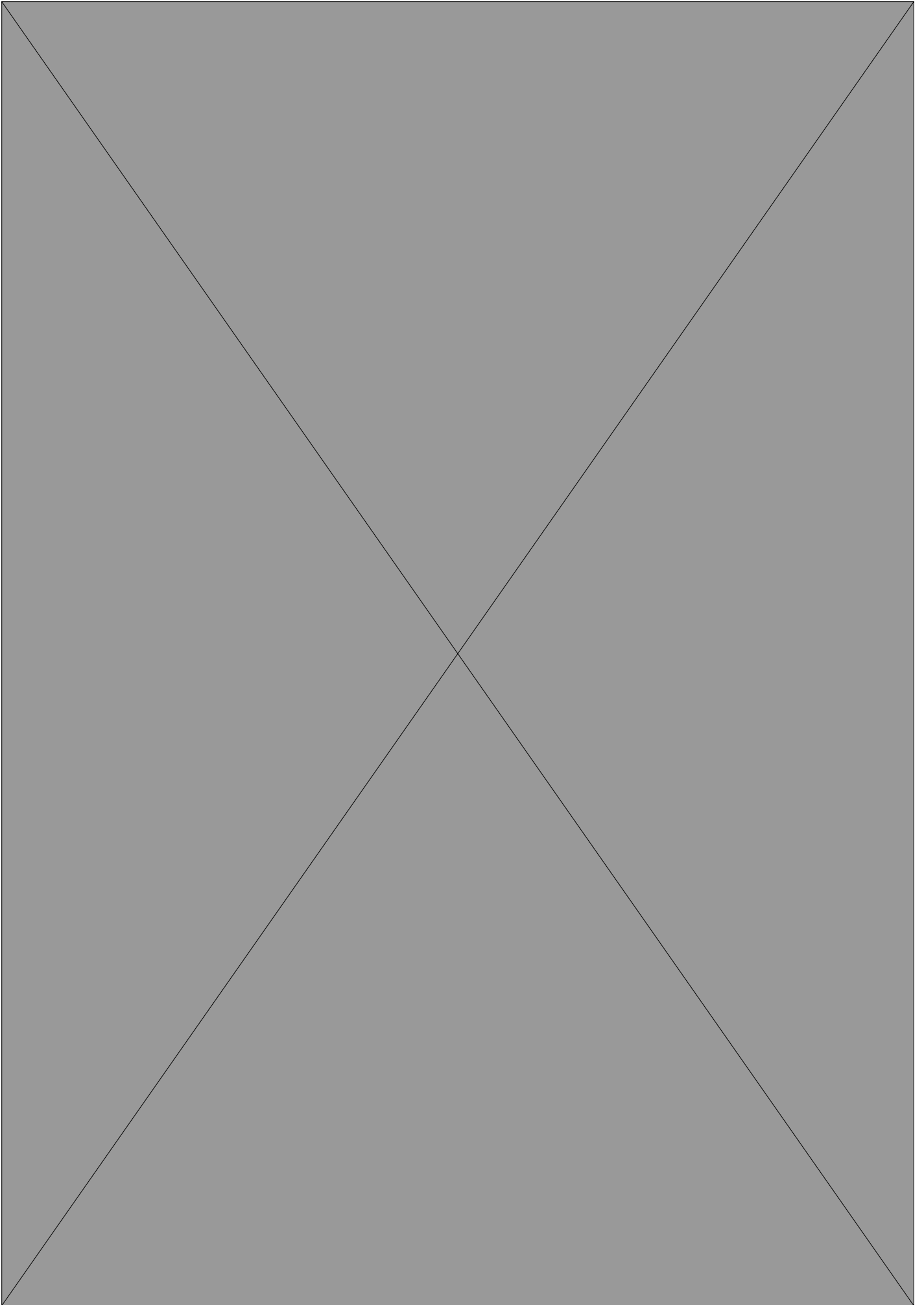
159. Wernisaż wystawy prac Wojciecha Sadleya, pałac w Jabłonnie, 2012. Fot. Jarosław Maciej Zawadzki

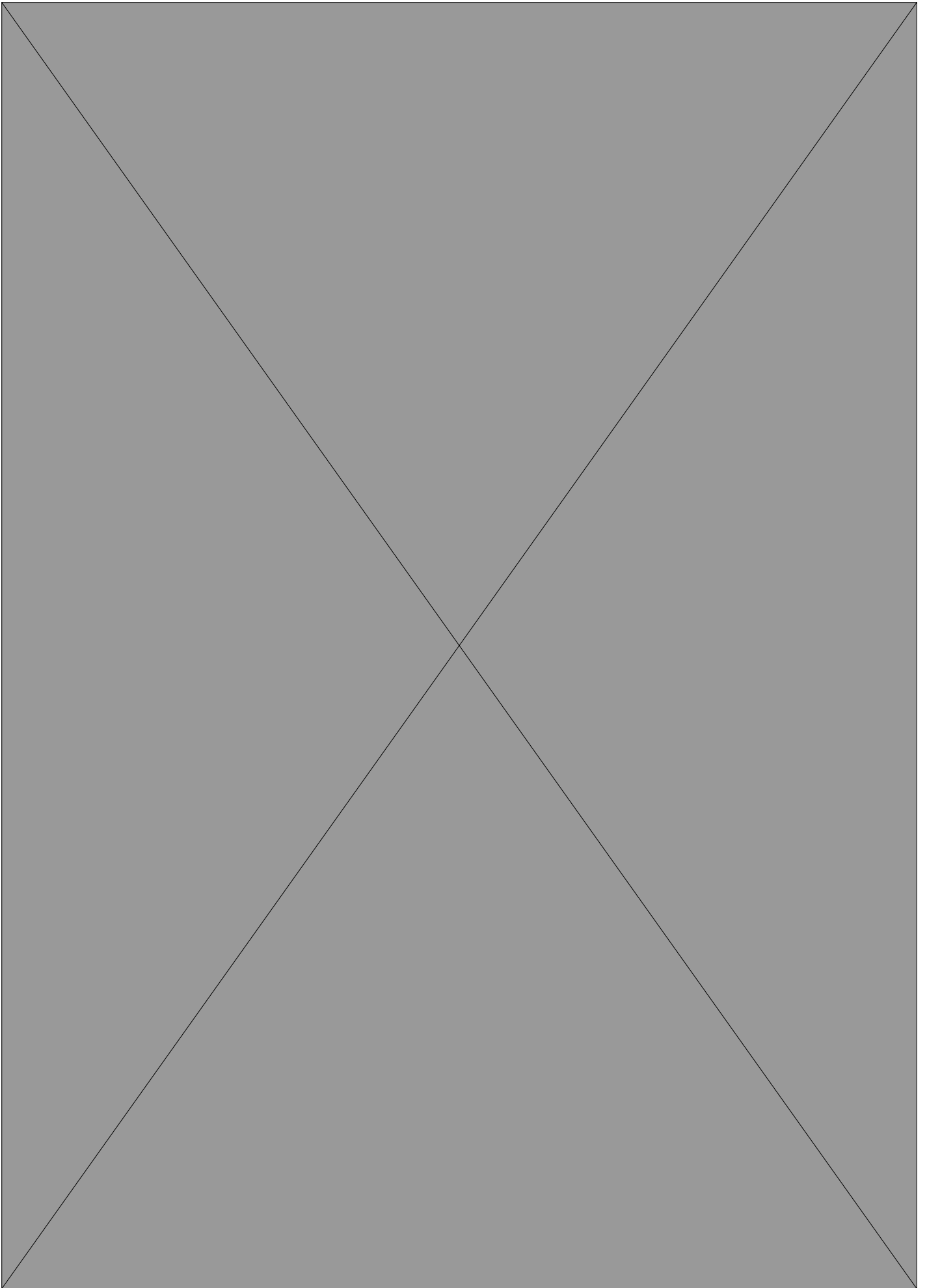


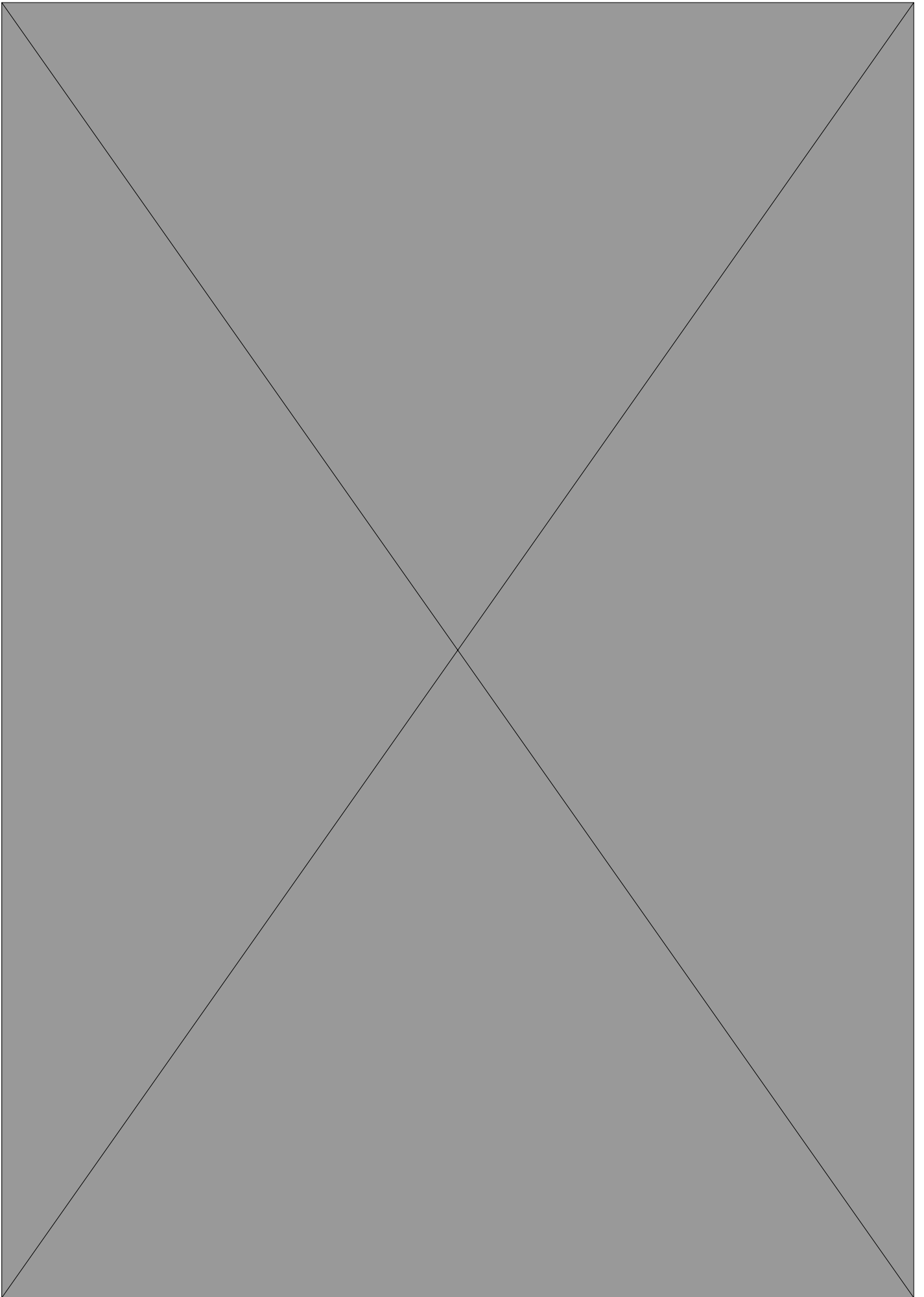
160. Detal jednej z prac, wystawa w Jabłonnie, 2012. Fot. Jarosław Maciej Zawadzki

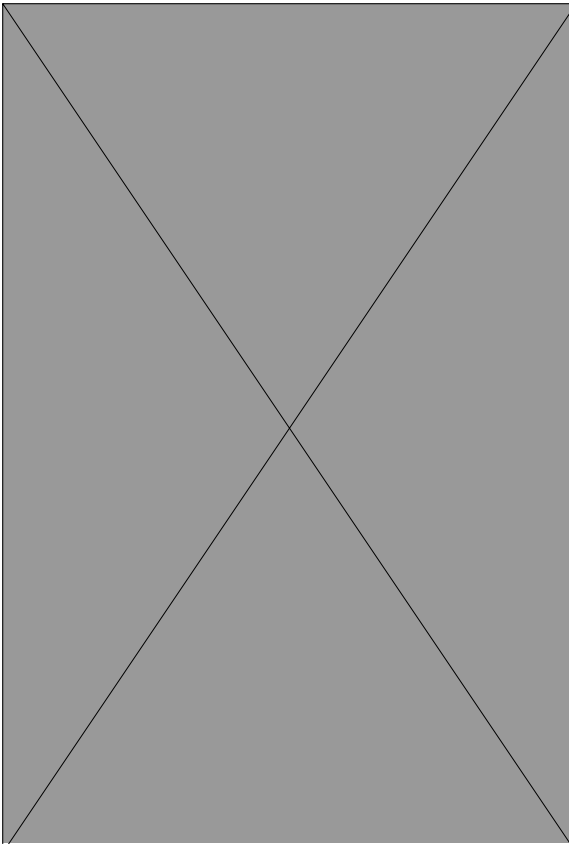


161, 162, 163, 164. Katalog wystawy prac trzech pokoleń rodziny Wojciecha Sadleya, 2014



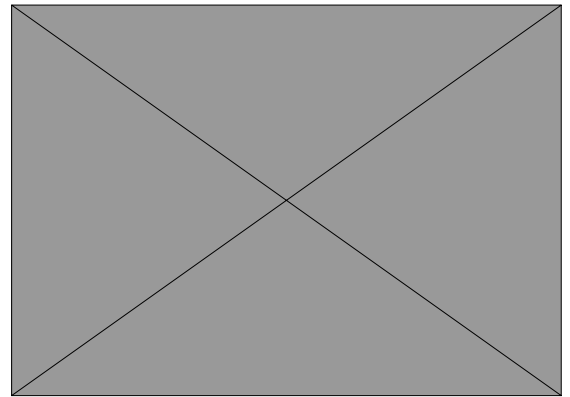
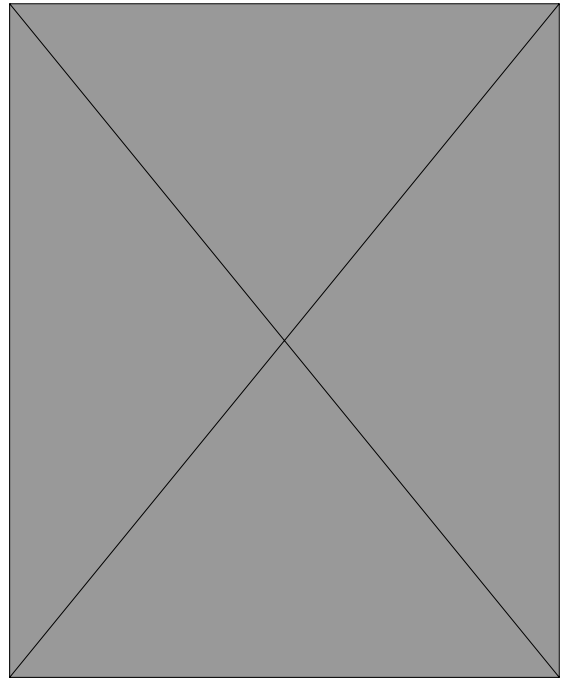




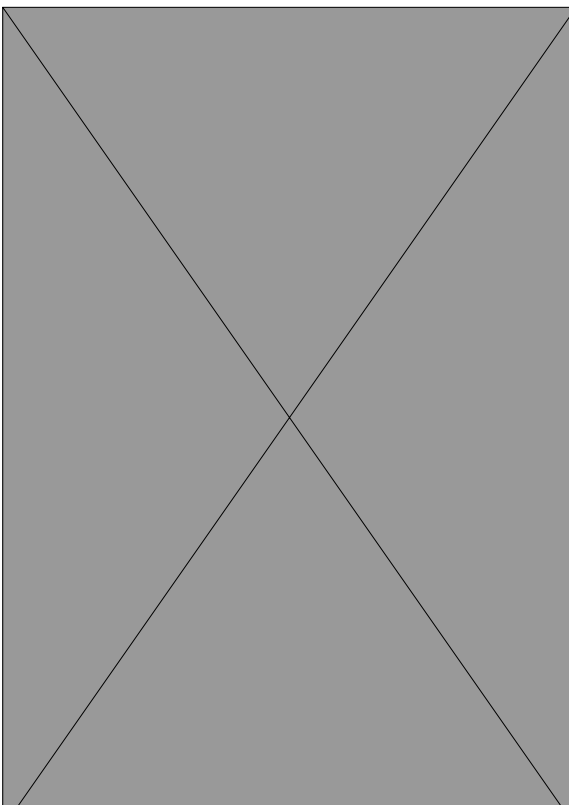


165. *Postacie przy fortepianie*, 1940, tusz, papier

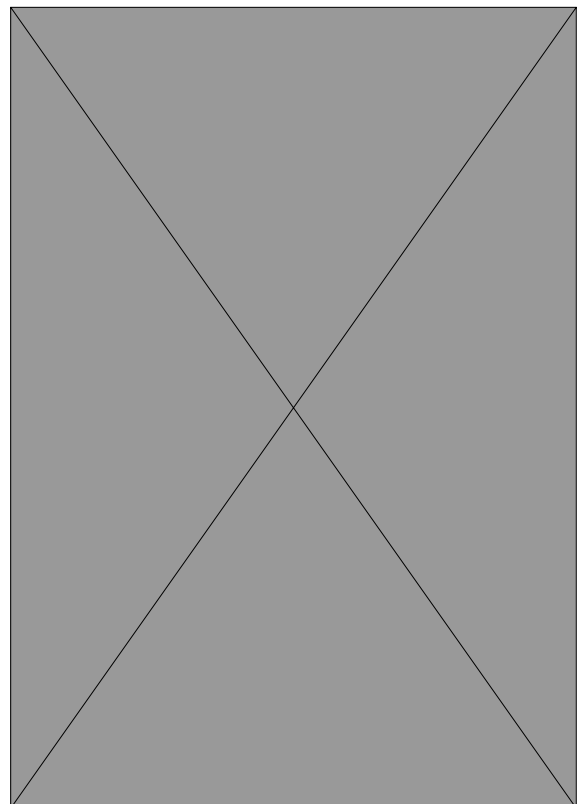
167. *Studium
z modelu*, 14.02.1951,
tuszu, papier



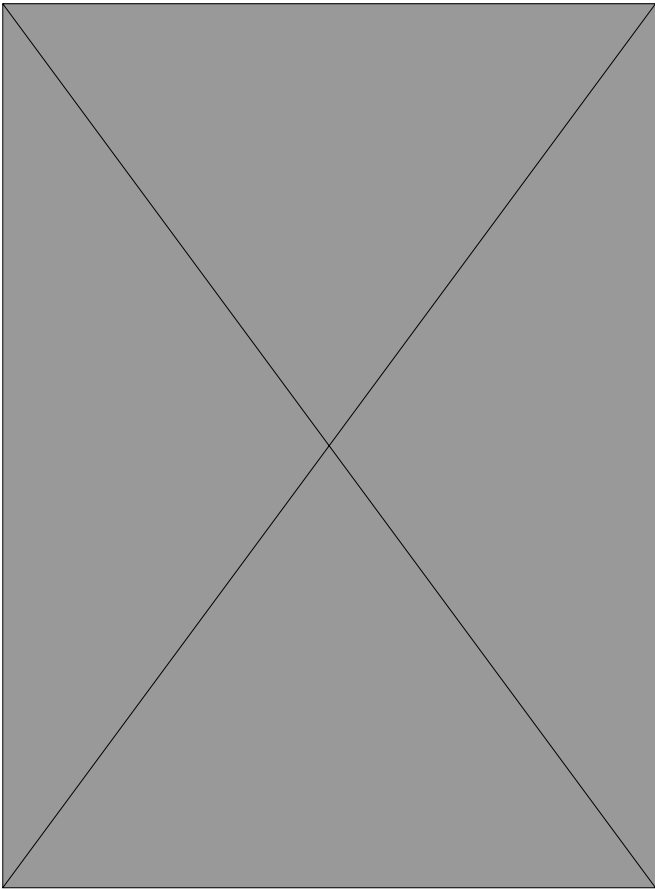
168. *Pejzaż*, 1951,
tuszu, papier



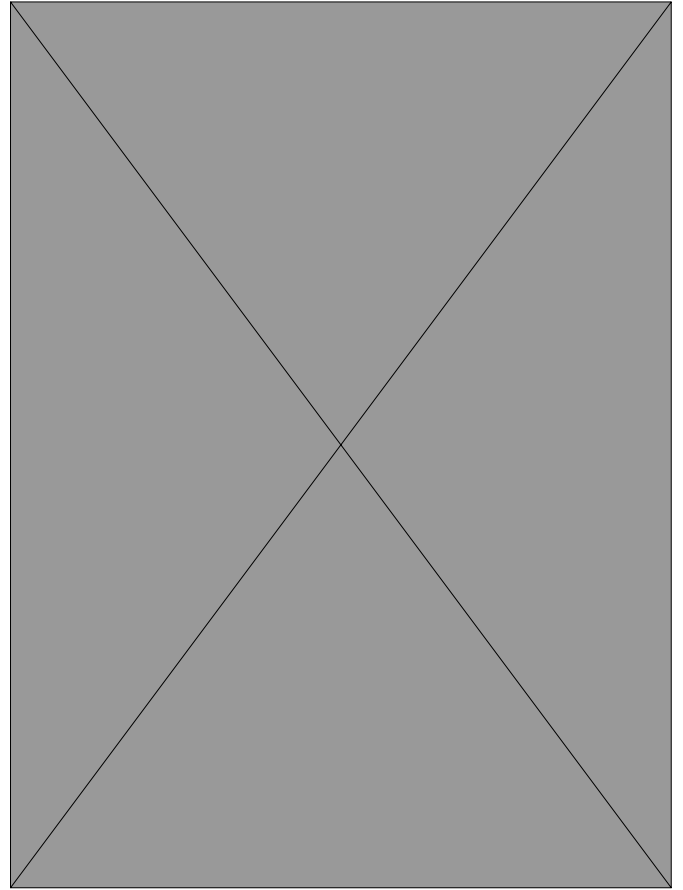
166. *Portret ojca*, 1942, tusz, papier



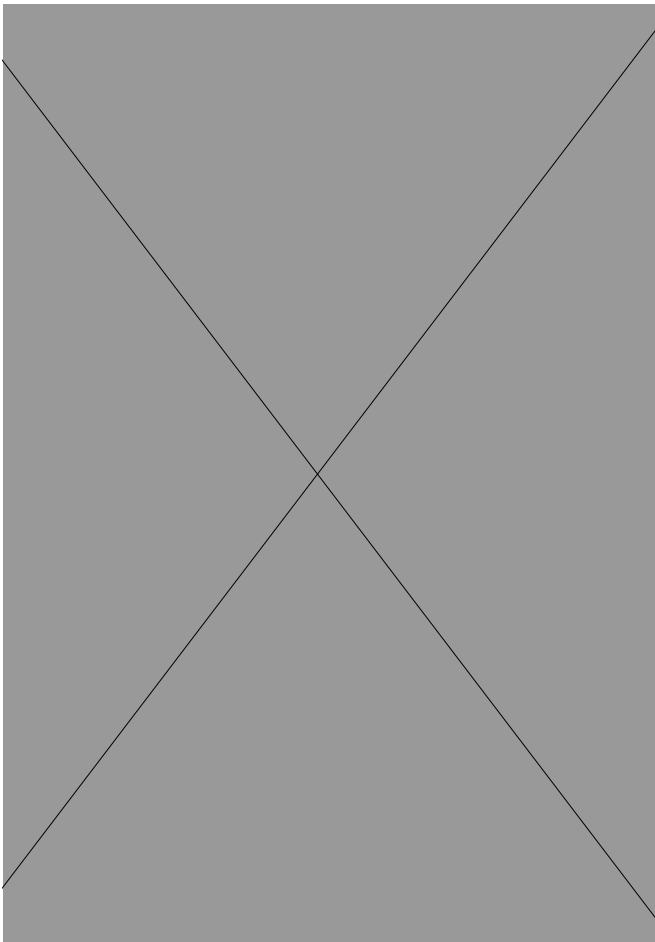
169. *Kościół pobernardyński
w Lublinie*, 1953, tusz, papier



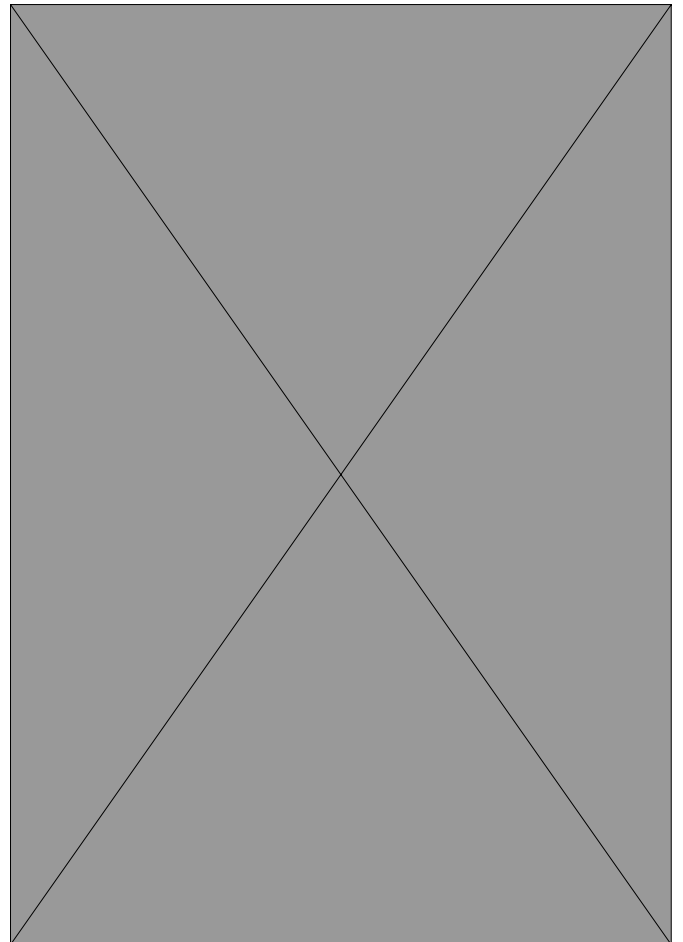
170. *Kompozycja*, 1953, gwasz, papier



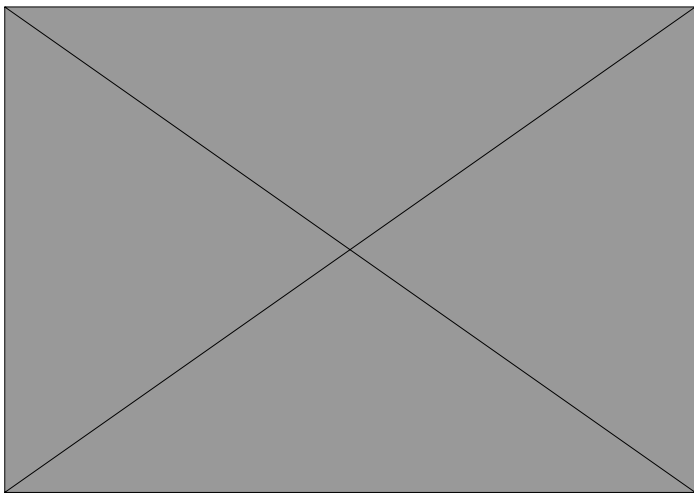
171. *Kompozycja*, 1953, gwasz, papier



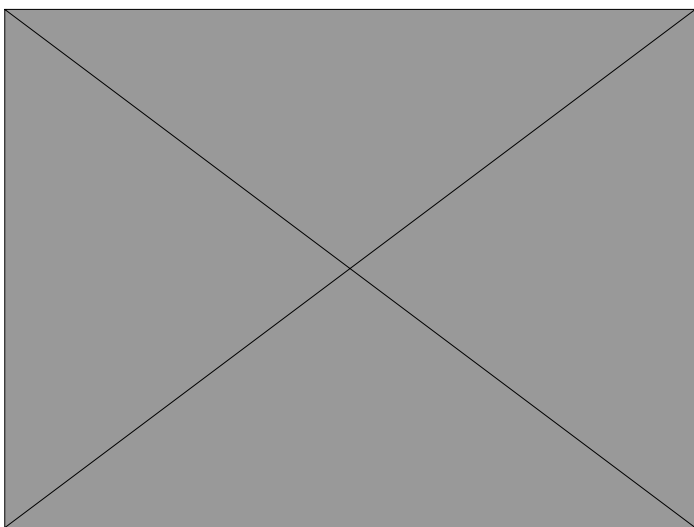
172. *Kompozycja*, 1953, gwasz, papier



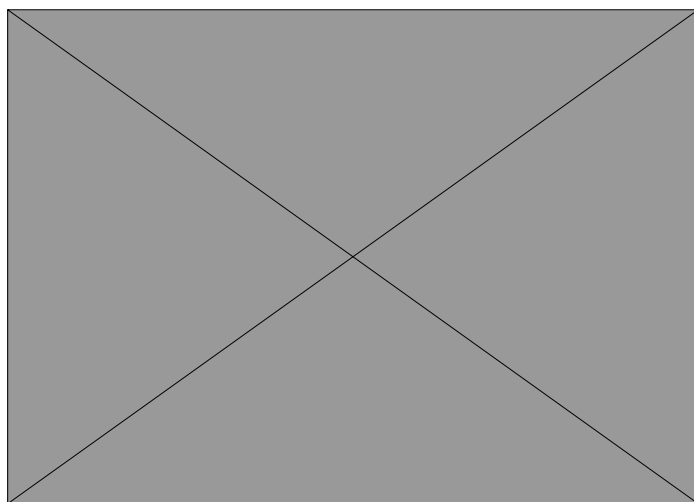
173. *Kompozycja*, 1951, gwasz, papier



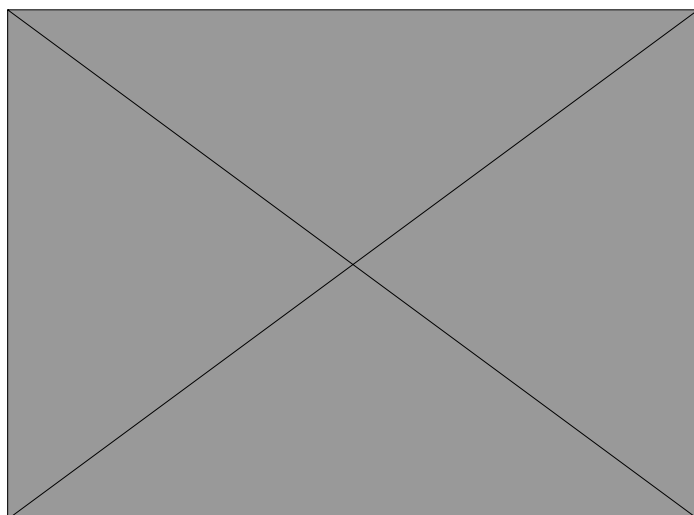
174. *Król Dawid śpiewający psalmy,*
ok. 1954, gwasz, papier



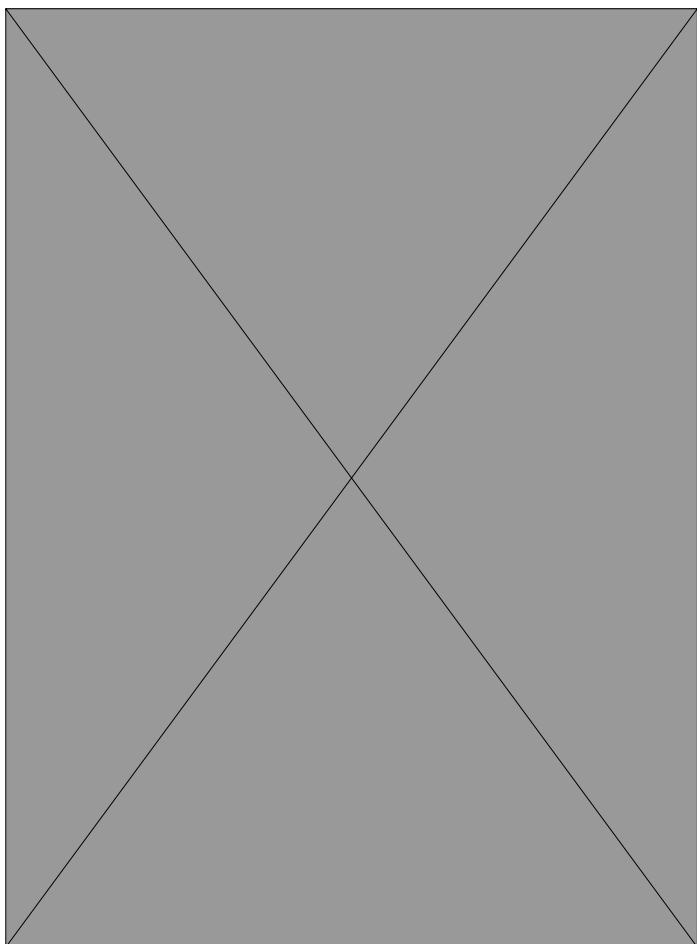
175. *Projekt kurtyny*
do Krakowiaków i Górali,
ok. 1953, gwasz, papier



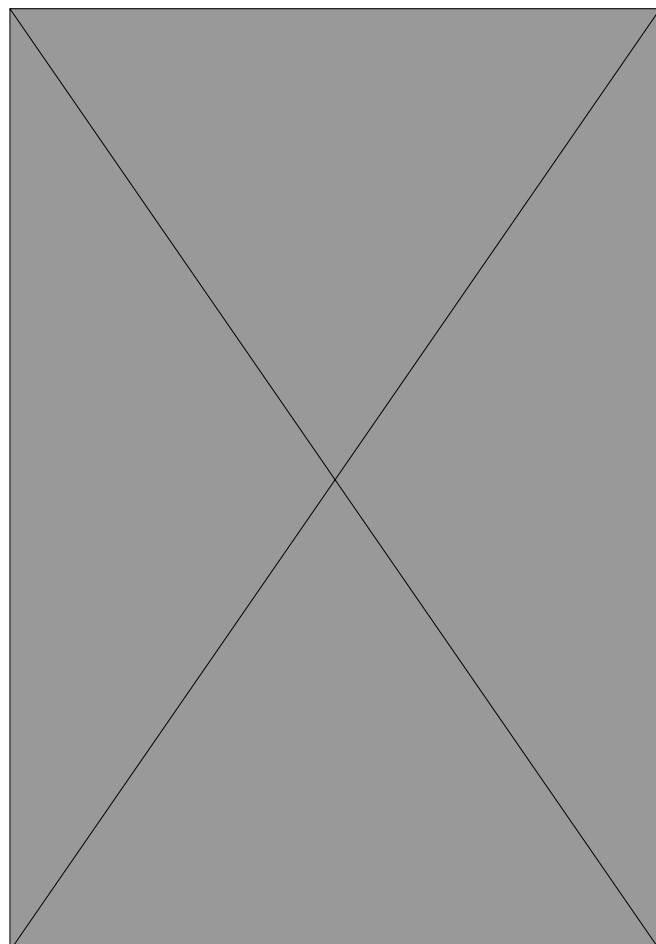
176. *Noc w Wenecji,*
1954, gwasz, papier



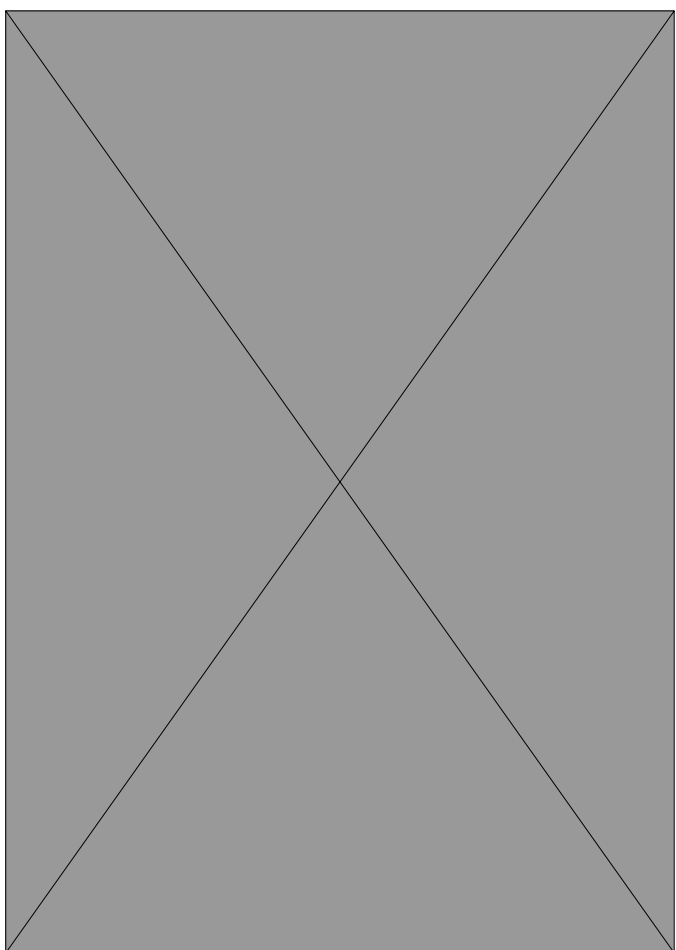
177. *Łyżwiarka,* 1954,
gwasz, papier



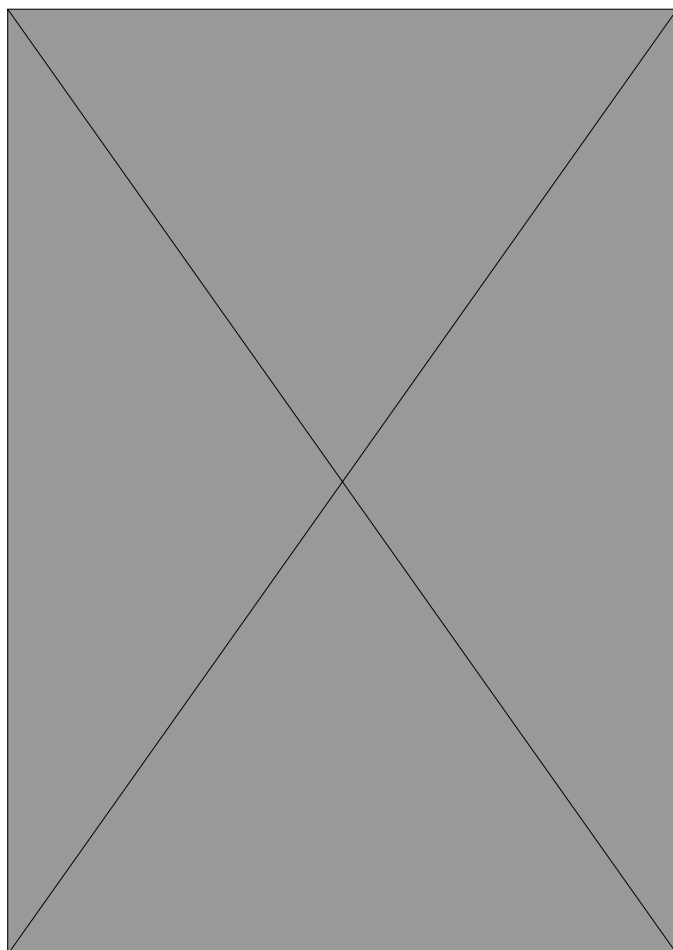
178. *Prometeusz*, ok. 1953, gwasz, papier



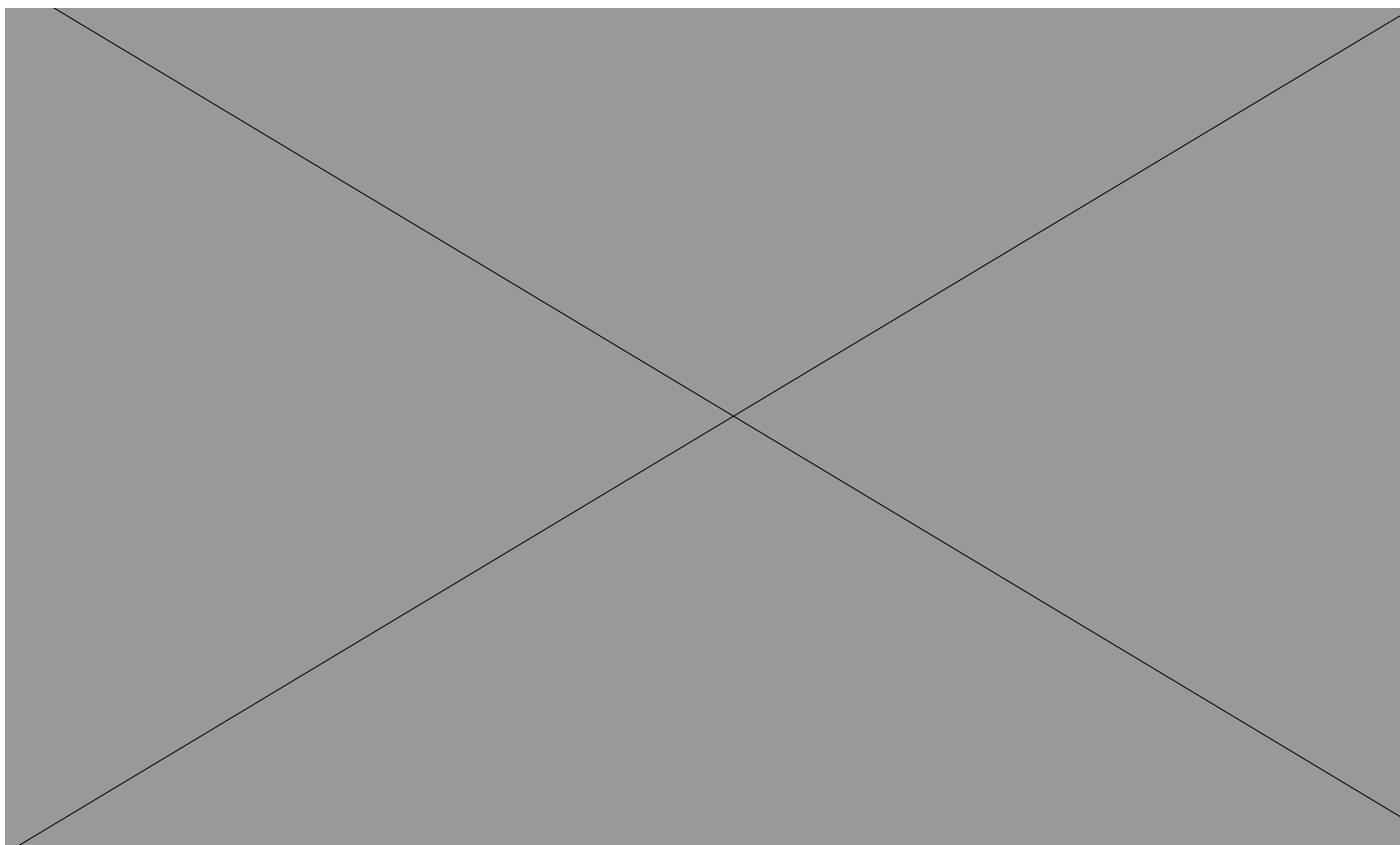
179. *Umierający ptak*, 1956, gwasz, papier



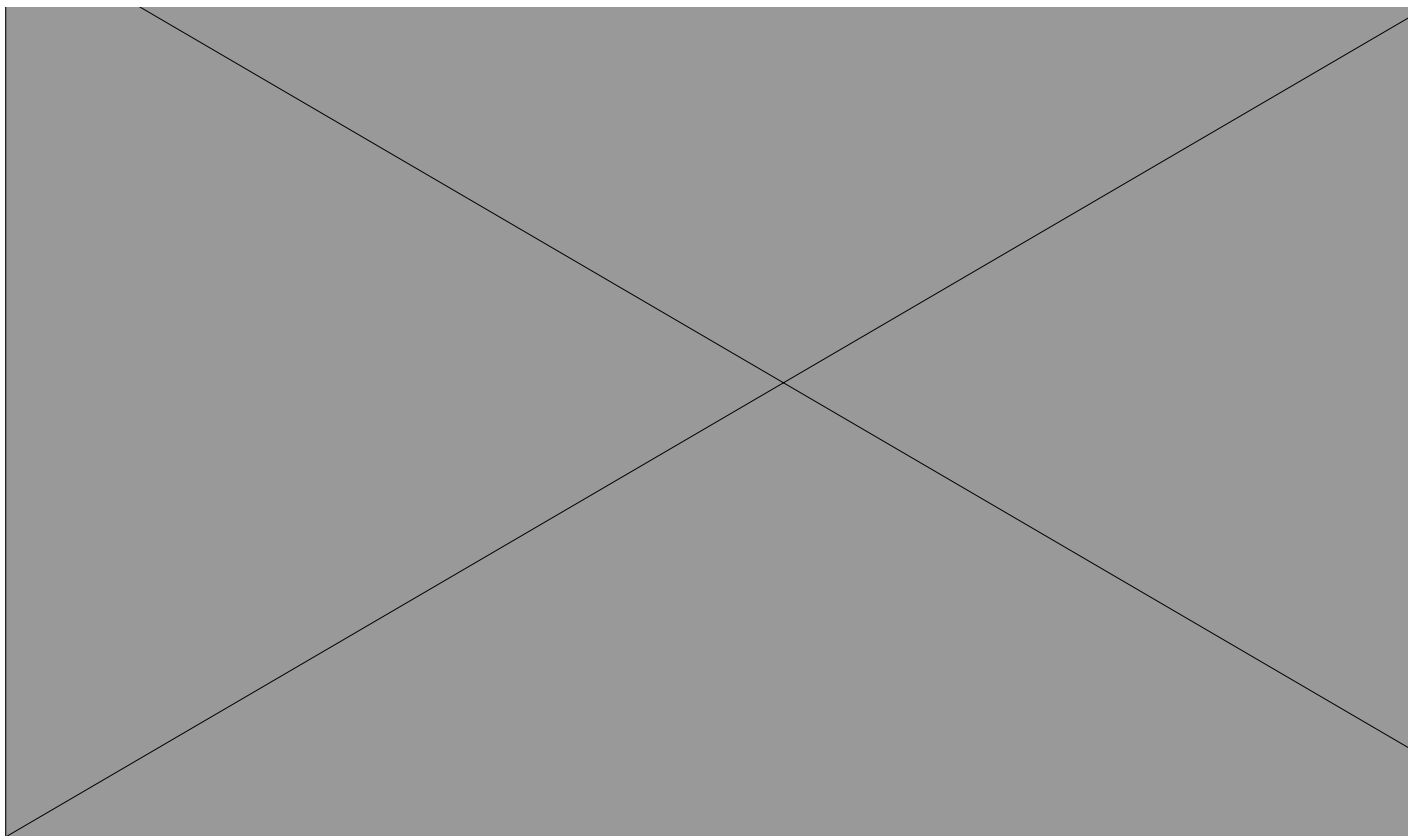
180. *Umierający ptak*, 1956, gwasz, papier



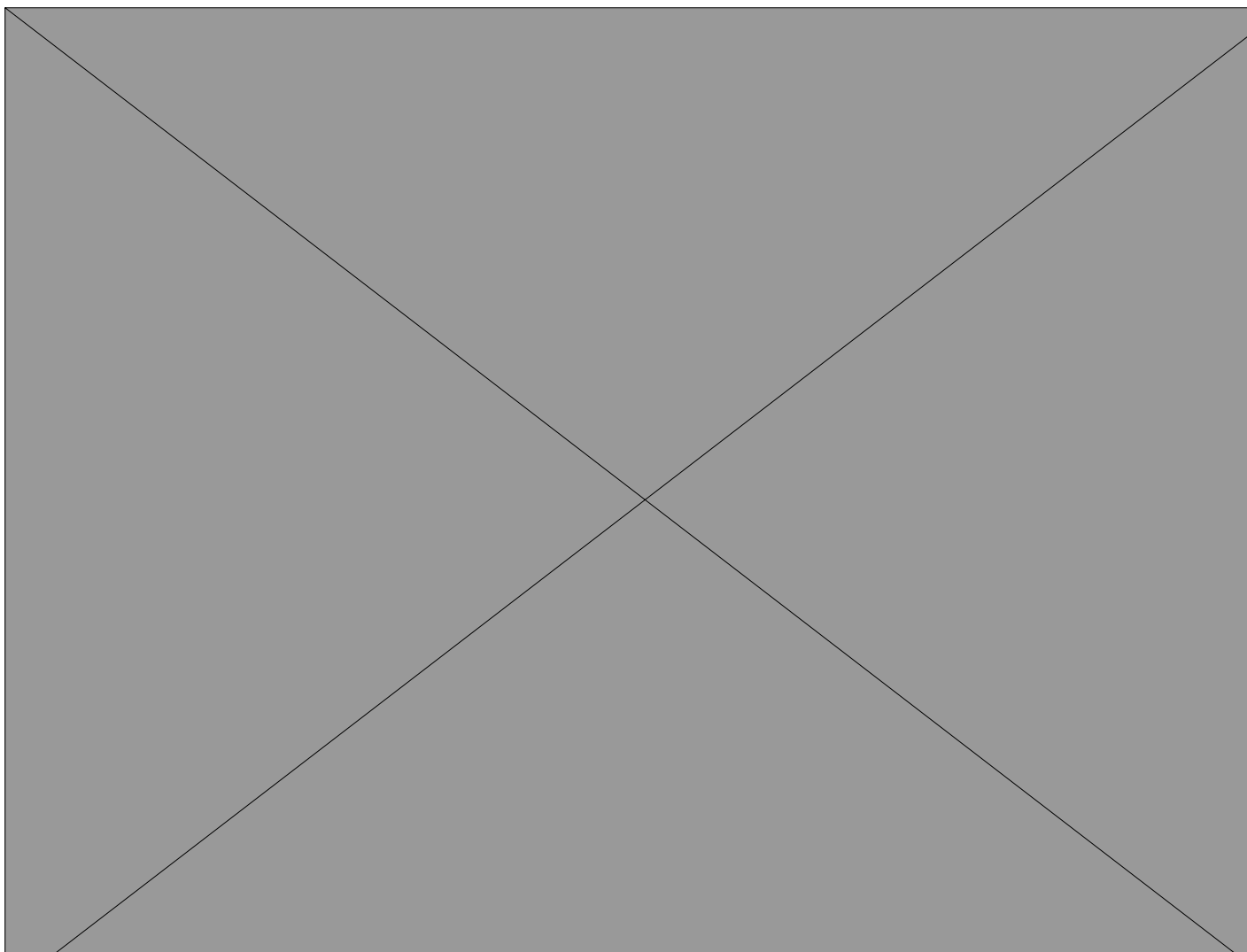
181. *Chrystus*, 1956, gwasz, papier



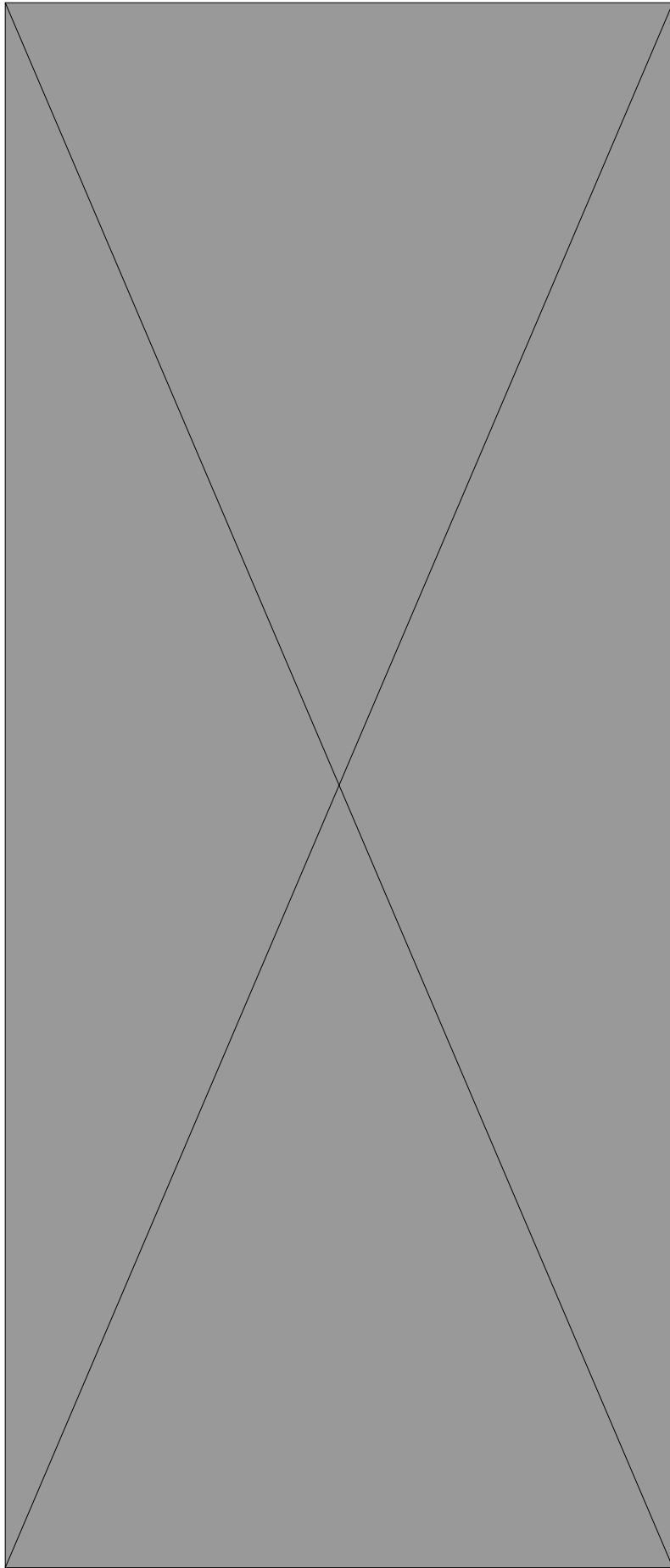
182. *Murarze Starówki*, 1954, praca prof. Bohdana Urbanowicza i zespołu (prof. Irena Wilczyńska oraz studenci: Jan Lorens, Hieronim Soboniak i Wojciech Sadley), Warszawa, ul. Freta 12, elewacja boczna, fresk na mokrym tynku, 350 × 600 cm. Fot. Jacek Barszcz



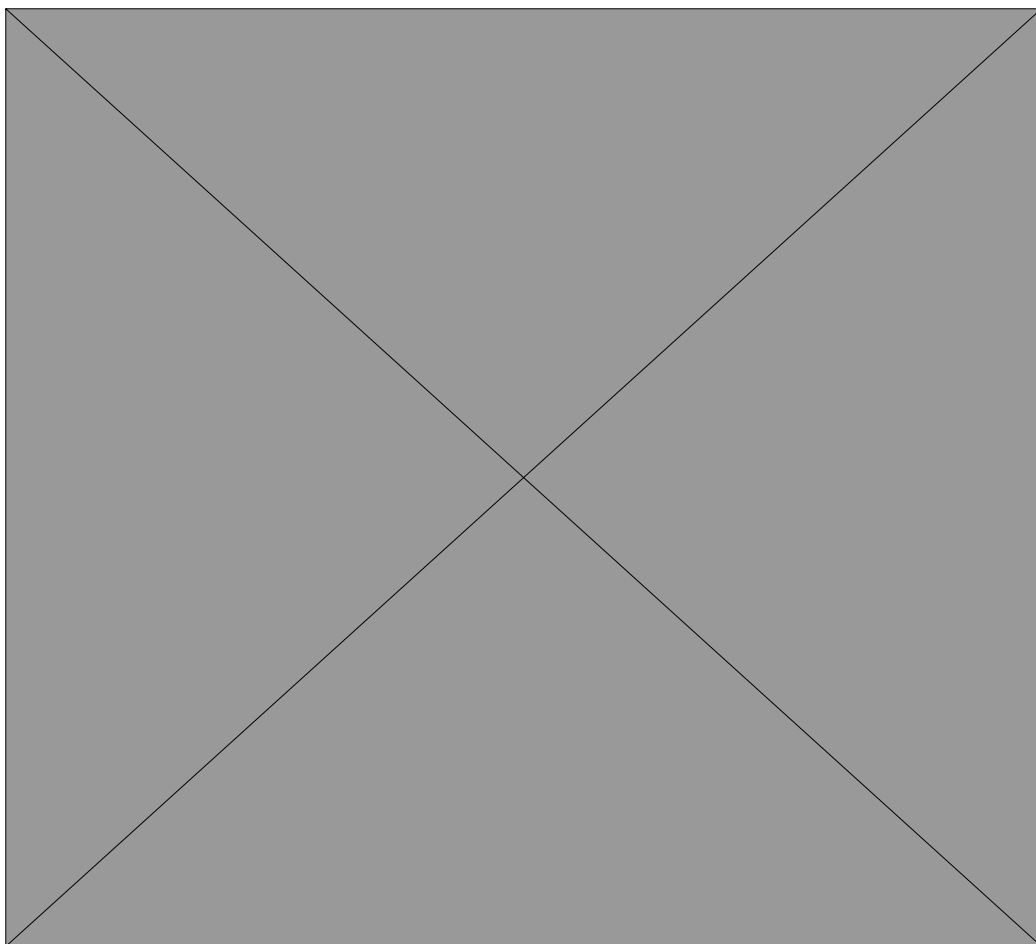
183. Freski na bocznej elewacji kamienicy przy ul. Freta 12 w Warszawie, praca prof. Bohdana Urbanowicza i zespołu (prof. Irena Wilczyńska oraz studenci: Jan Lorens, Hieronim Soboniak i Wojciech Sadley), fresk na mokrym tynku. Fot. Jacek Barszcz



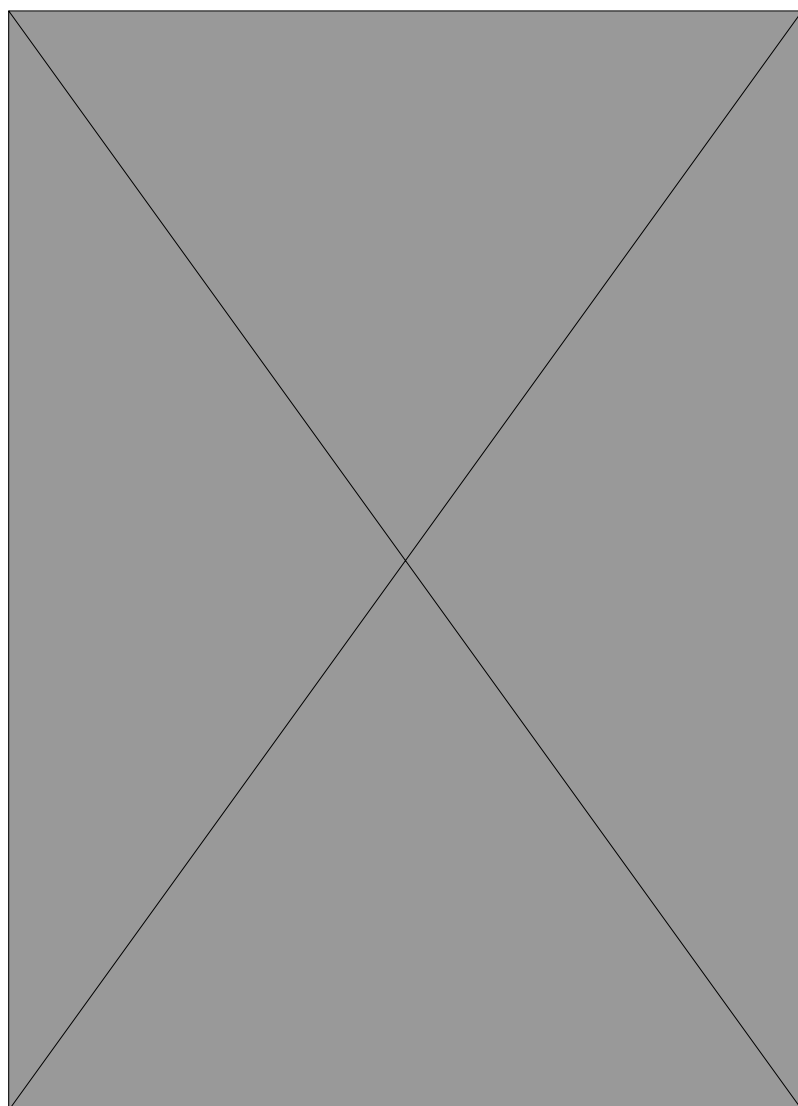
184. *Szermierze*, 1955, jedwab malowany, 300 × 450 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki, Warszawa
(fragment strony z czasopisma „Polska”, nr 6, w którym w 1960 r. ukazała się po raz pierwszy reprodukcja
pracy Wojciecha Sadleja)



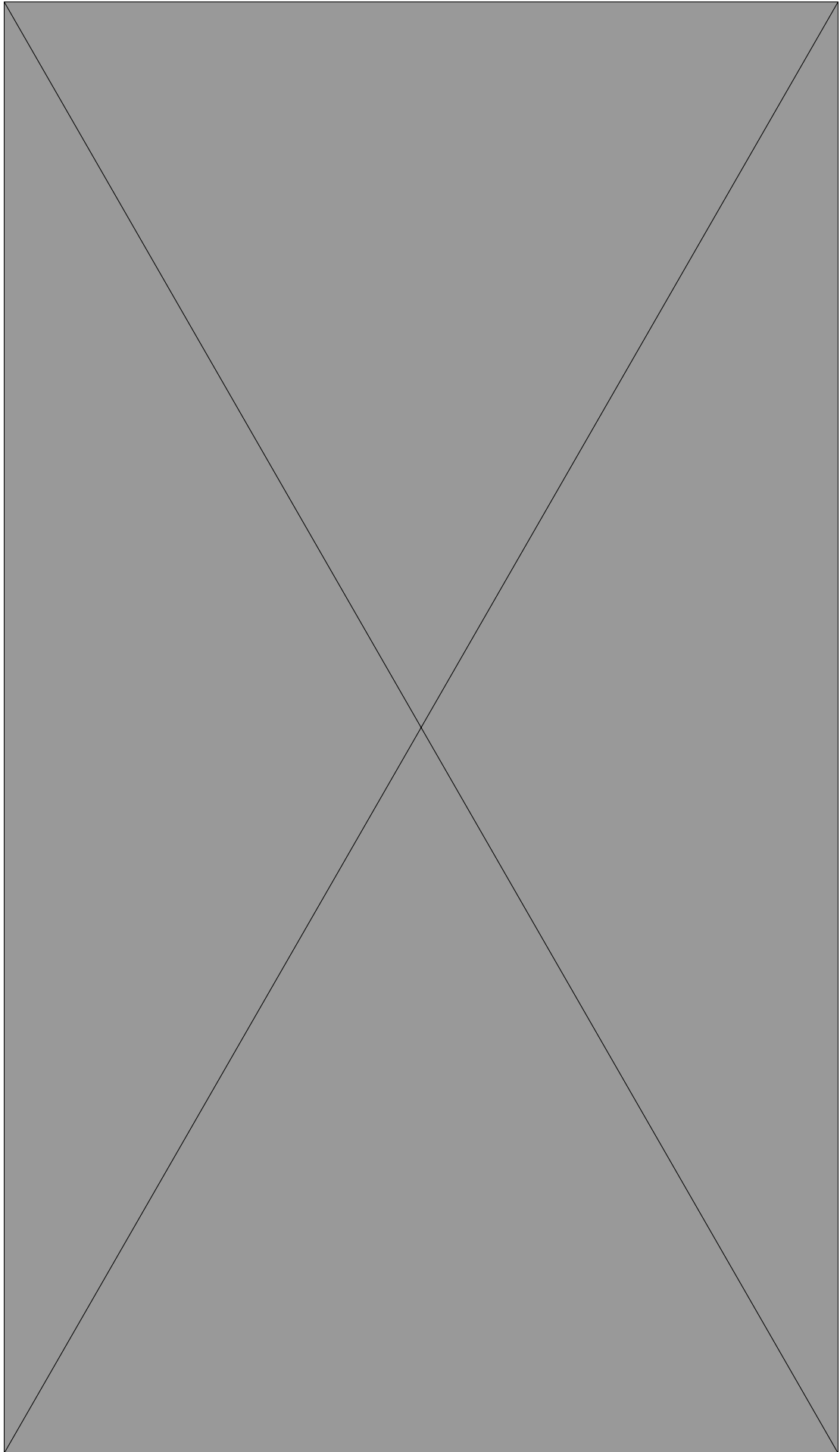
185. *Aniol*, 1960, technika własna



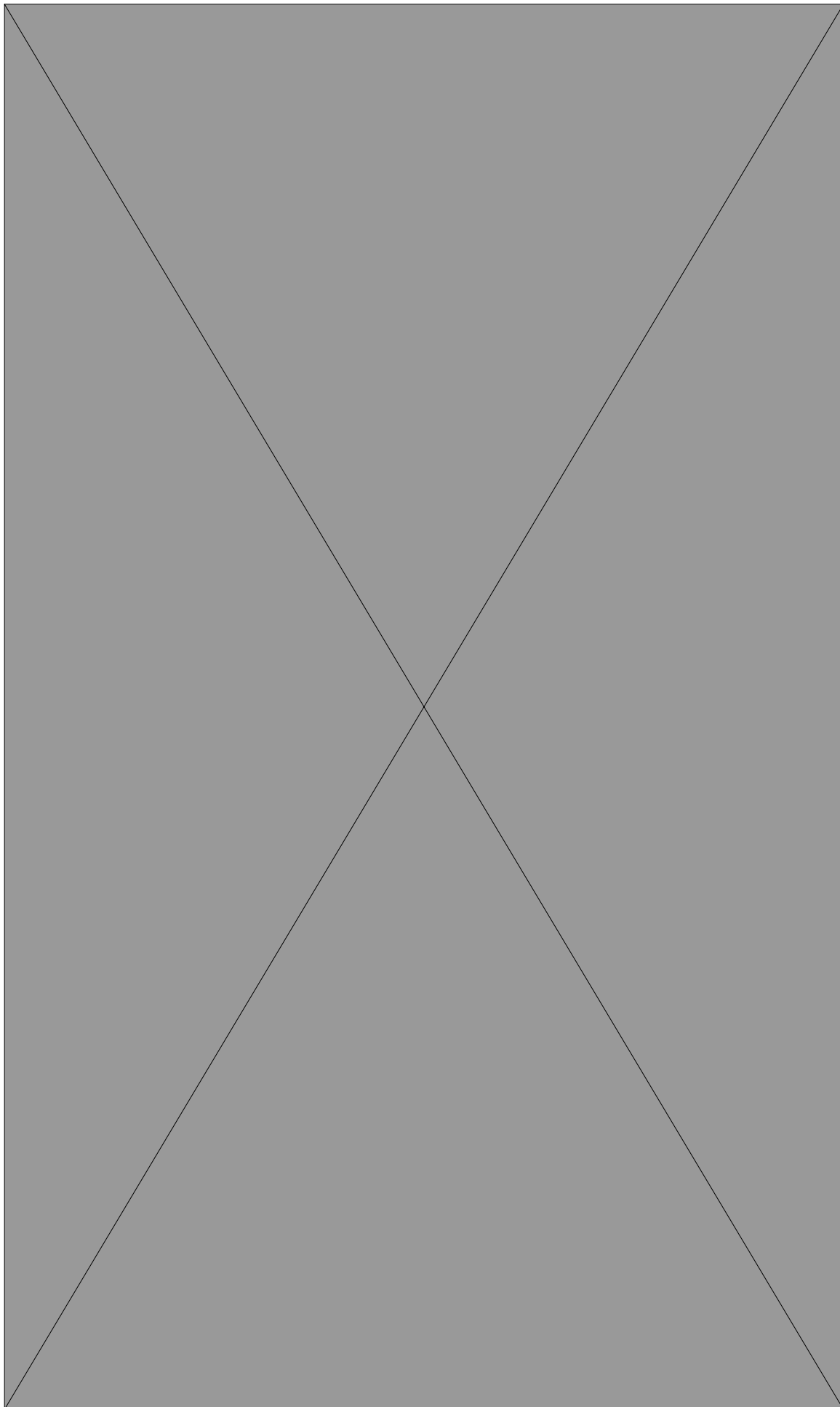
186. *Ikar*, 1961, technika własna, 250 × 350 cm



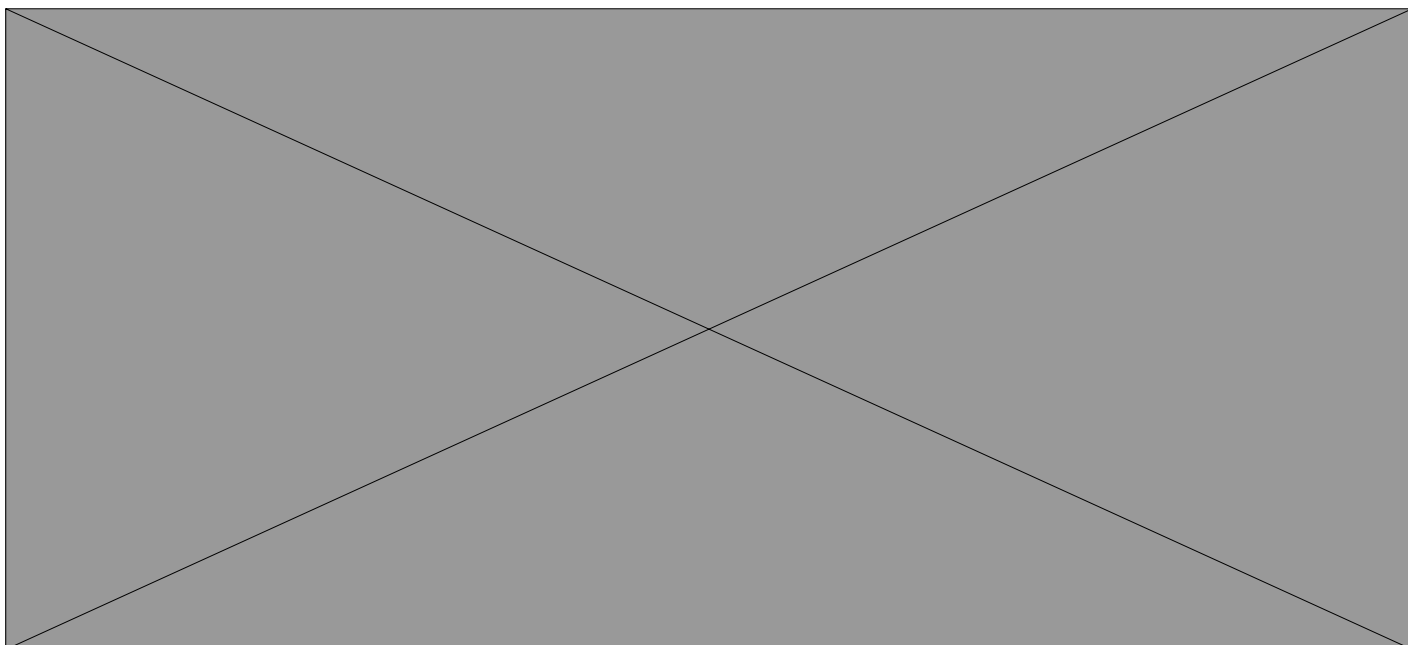
187. *Król*, 1962, technika własna, 248 × 94 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi;
Królowa, 1962, technika własna, 248 × 94 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



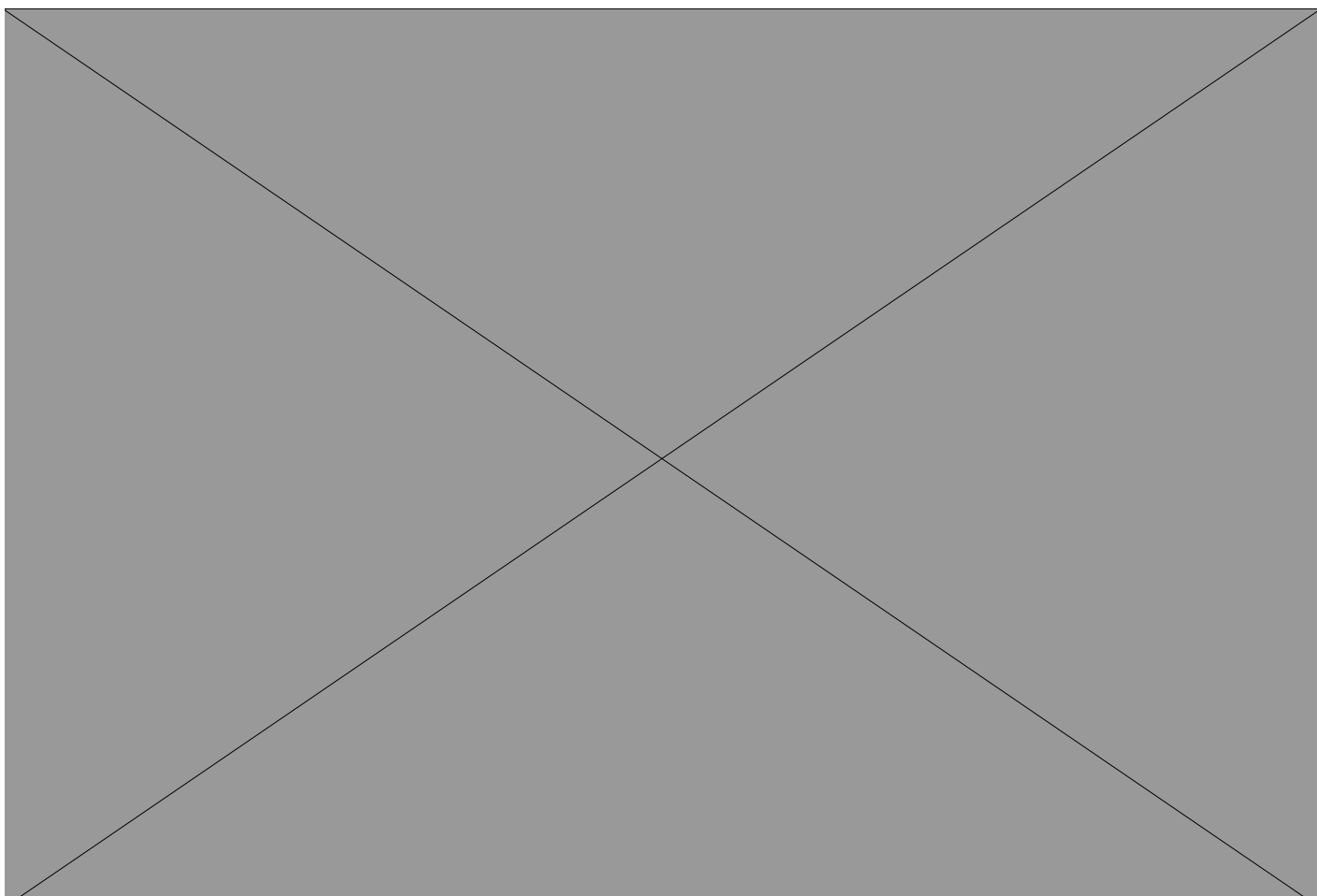
188. *Król*, 1963, technika własna, 300 × 100 cm



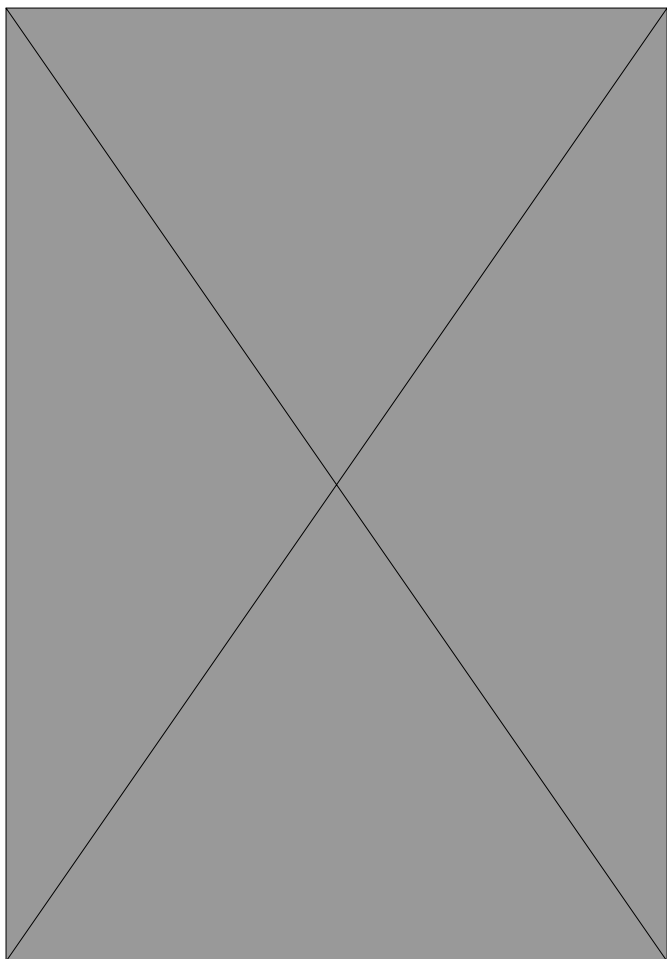
189. *Królowa*, 1963, technika własna, 300 × 150 cm, kolekcja prywatna, Zurych



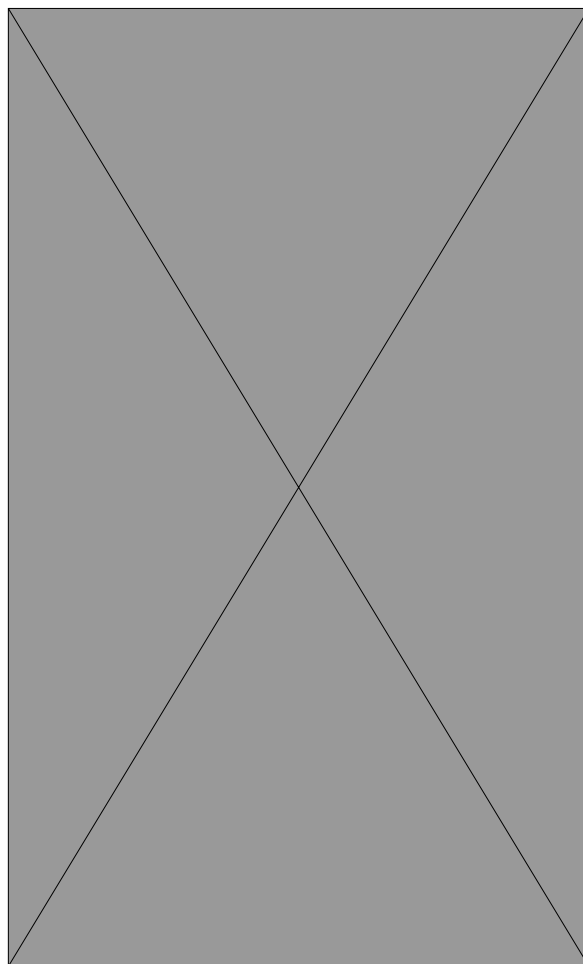
190. *Oświęcim*, 1962, gobelin, wełna, len, 238 × 540 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



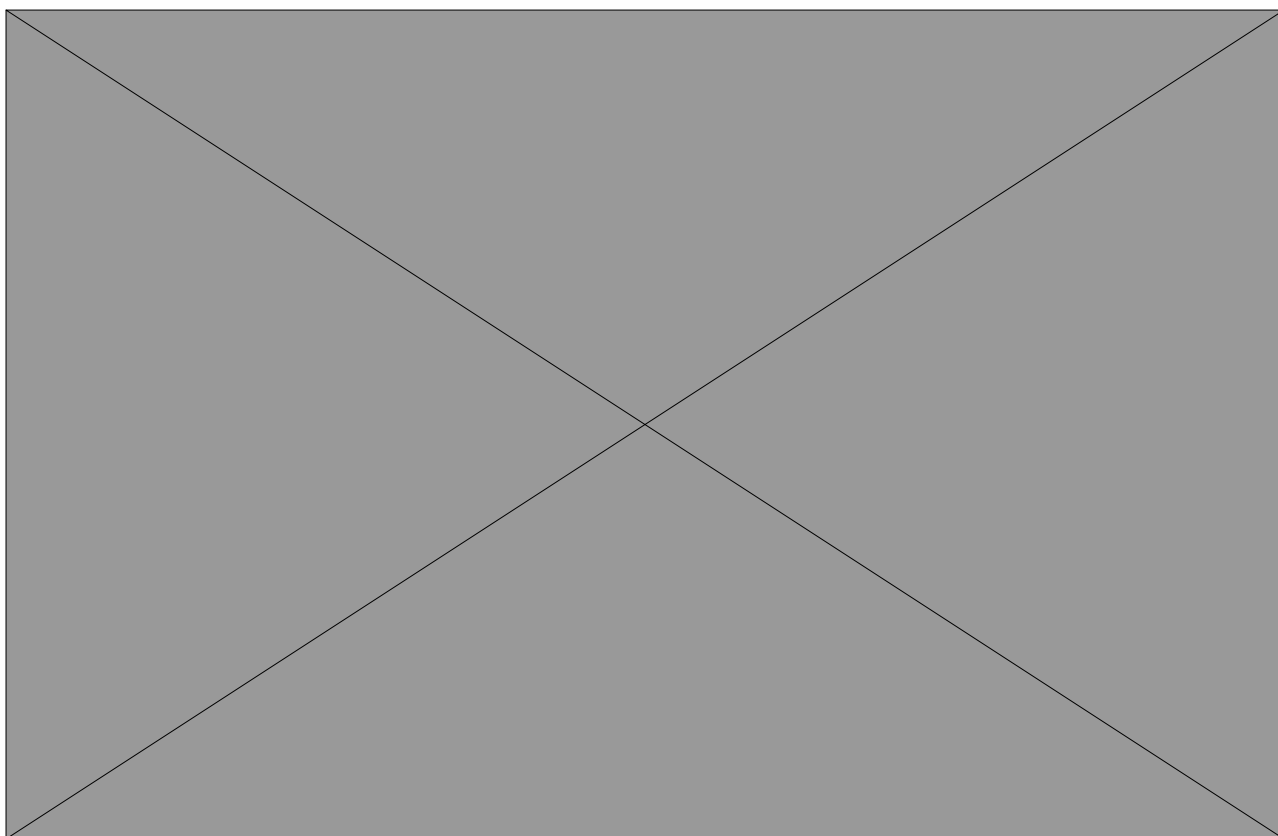
191. *Ikar*, 1962, gobelin, 200 × 300 cm



192. *Ćma*, pierwsza połowa lat 60., gobelin

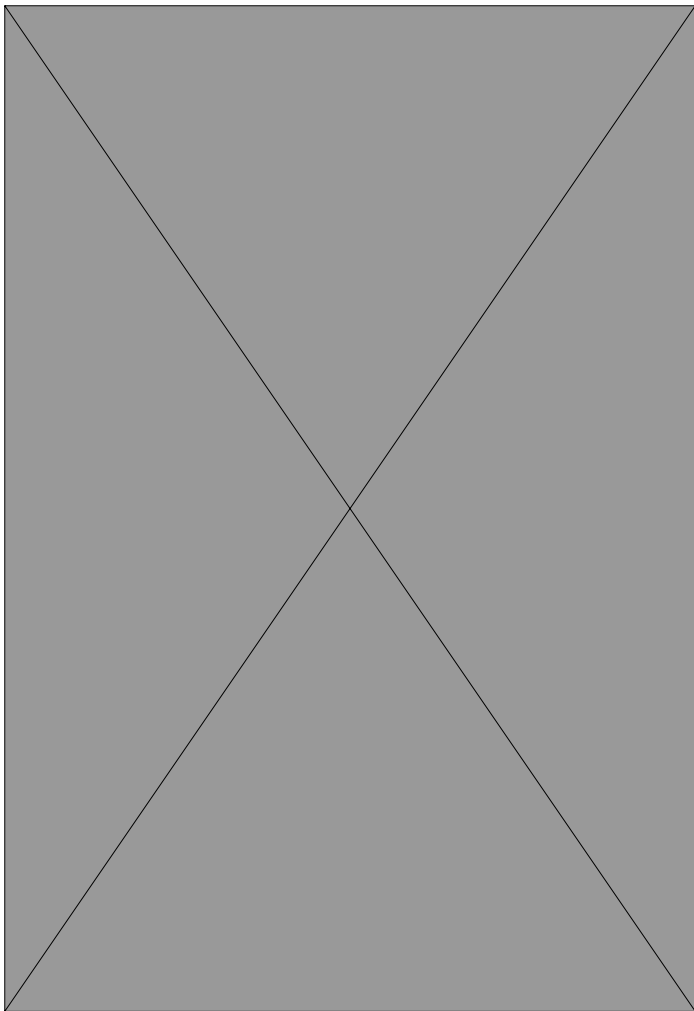


193. *Ikar (Ikar III)*, 1963–1964, gobelin, 250 × 146 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Jadwiga Dębska, Emanuela Lewandowska

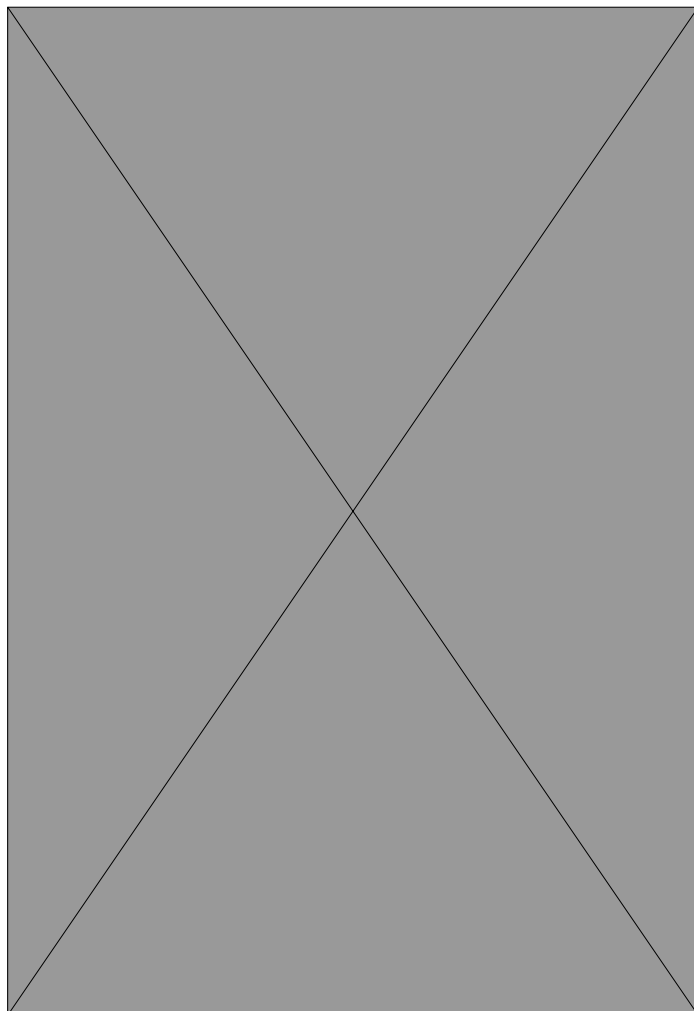


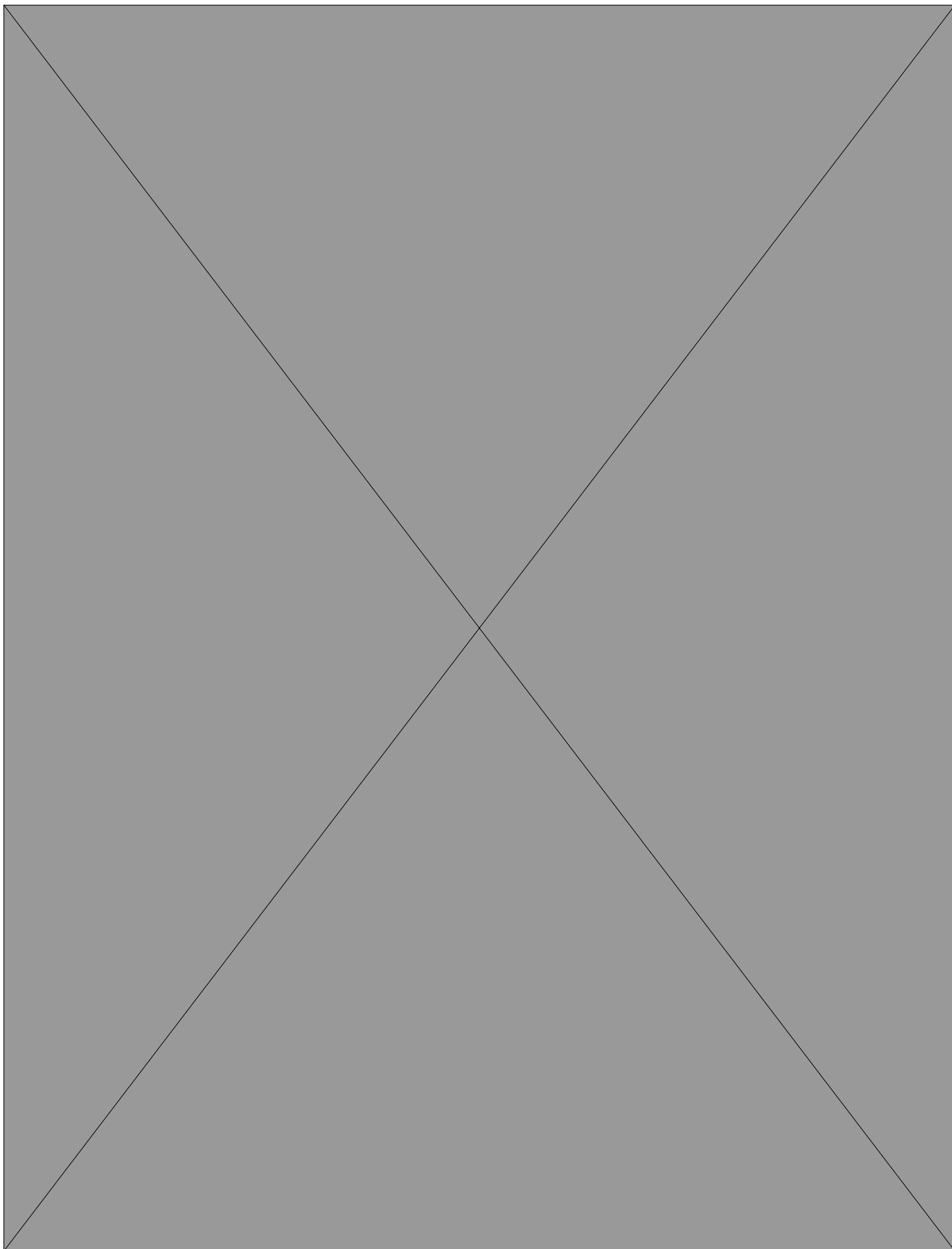
194. *Świt*, 1964, gobelin, 250 × 360 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

195. *Ryba brązowa*, lata 60.,
gobelin, 102 × 75 cm

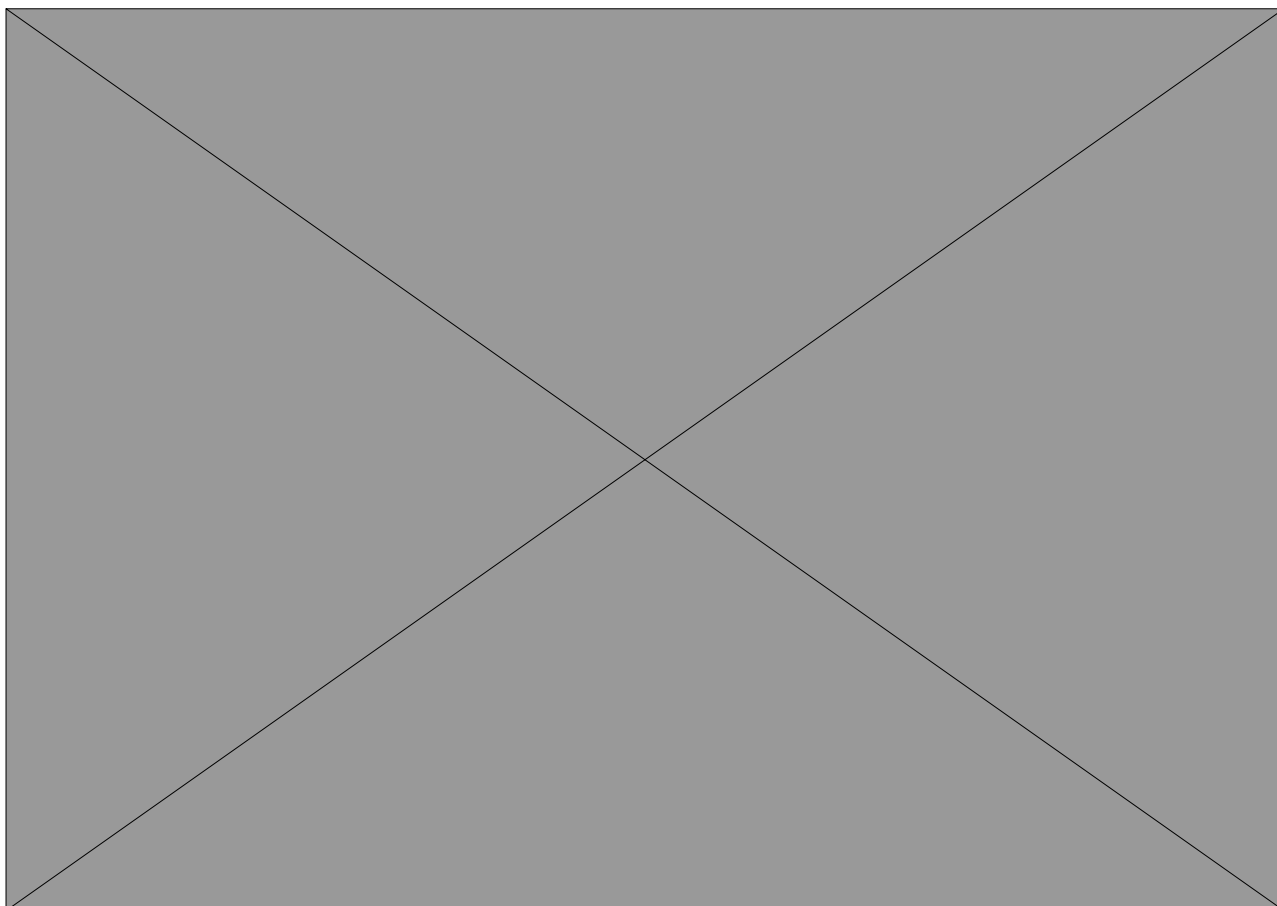


196. *Sowa*, 1965, gobelin

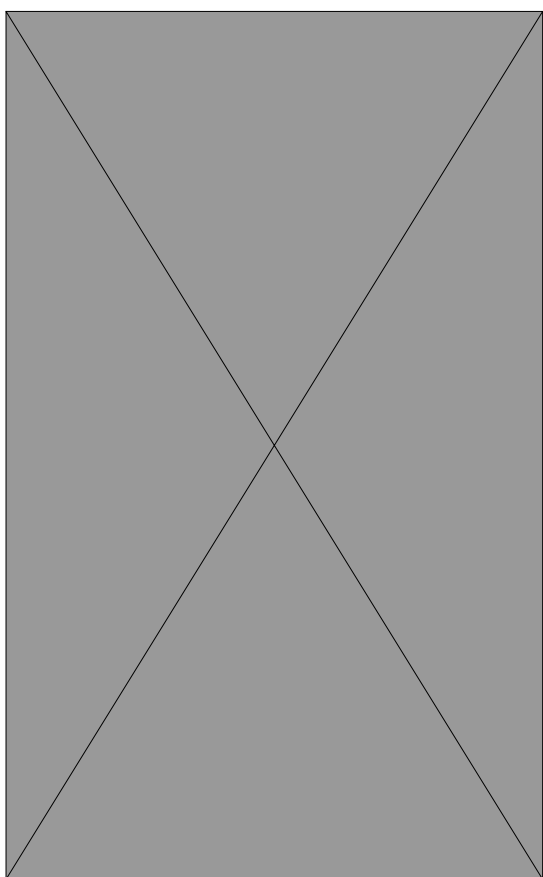




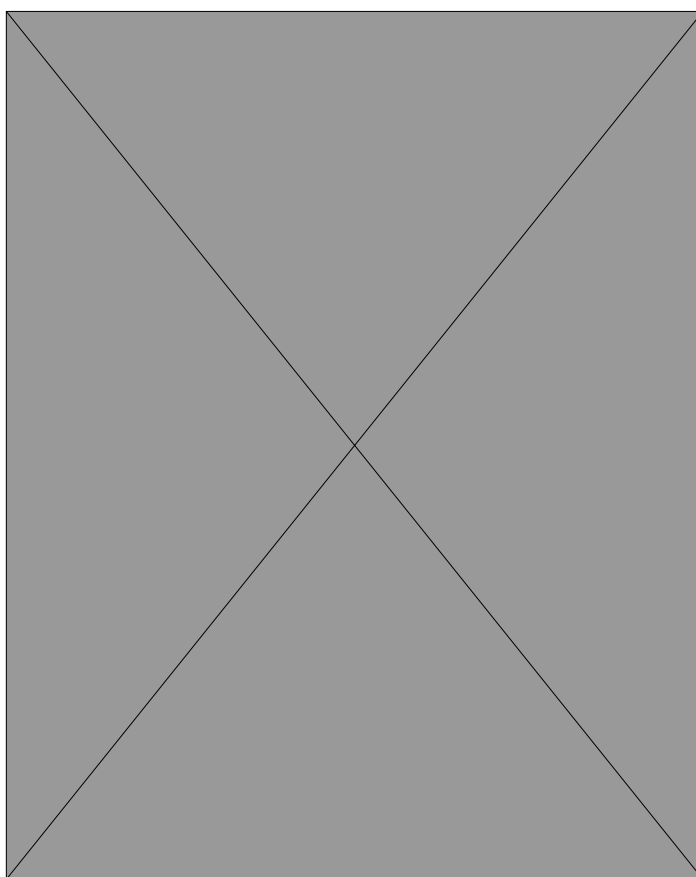
197. Strona z czasopisma „Polska” (1965, nr 12) zawierająca informacje o fryzie ceramicznym Wojciecha Sadleya w kopalni Szombierki, Bytom, 1965. Na zdjęciu po lewej na dole Wojciech Sadley i Bolesław Książek, mistrz ceramiki, współtwórca fryzu



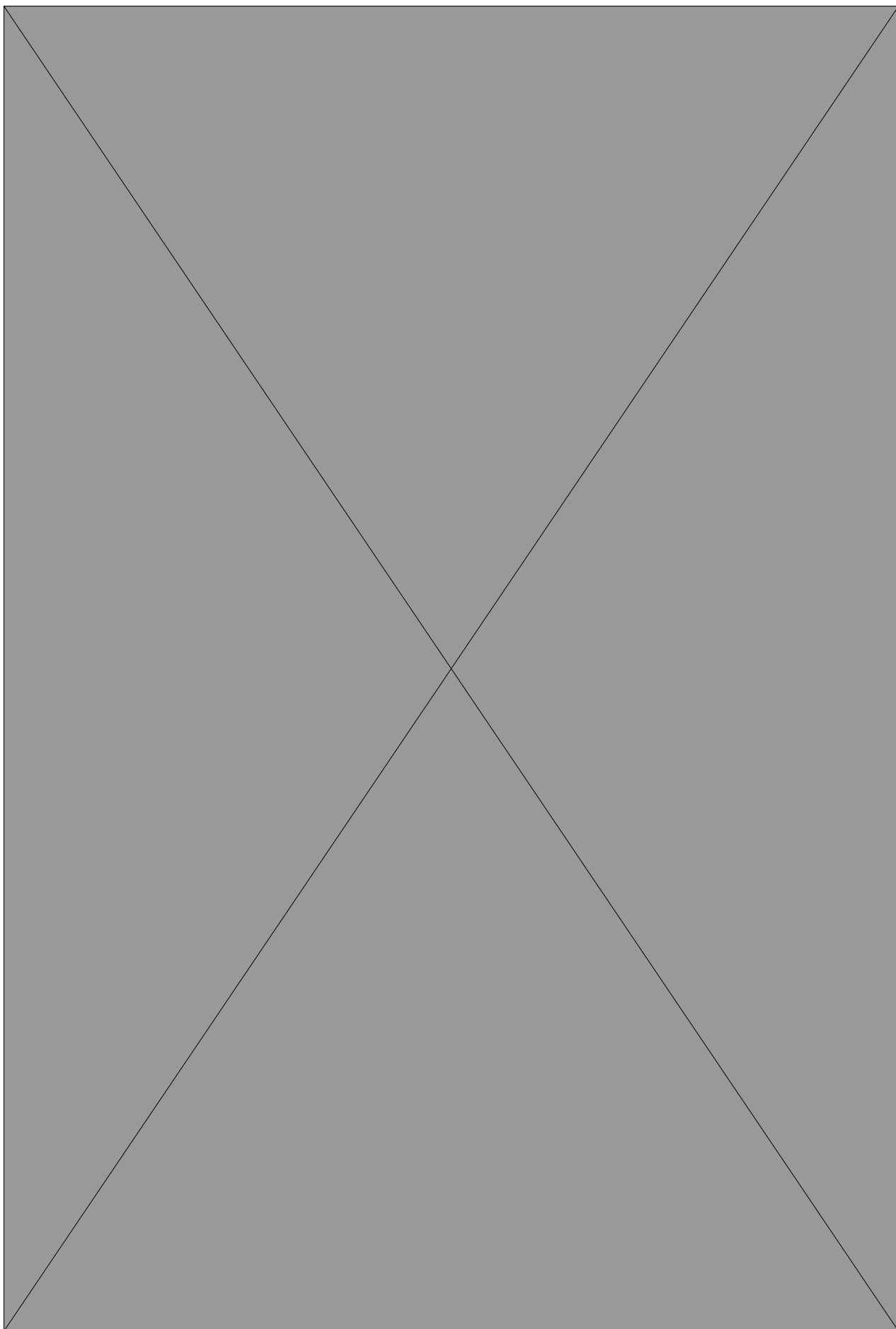
198. *Przejście przez Morze Czerwone*, 1965, gobelin, 250 × 350 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



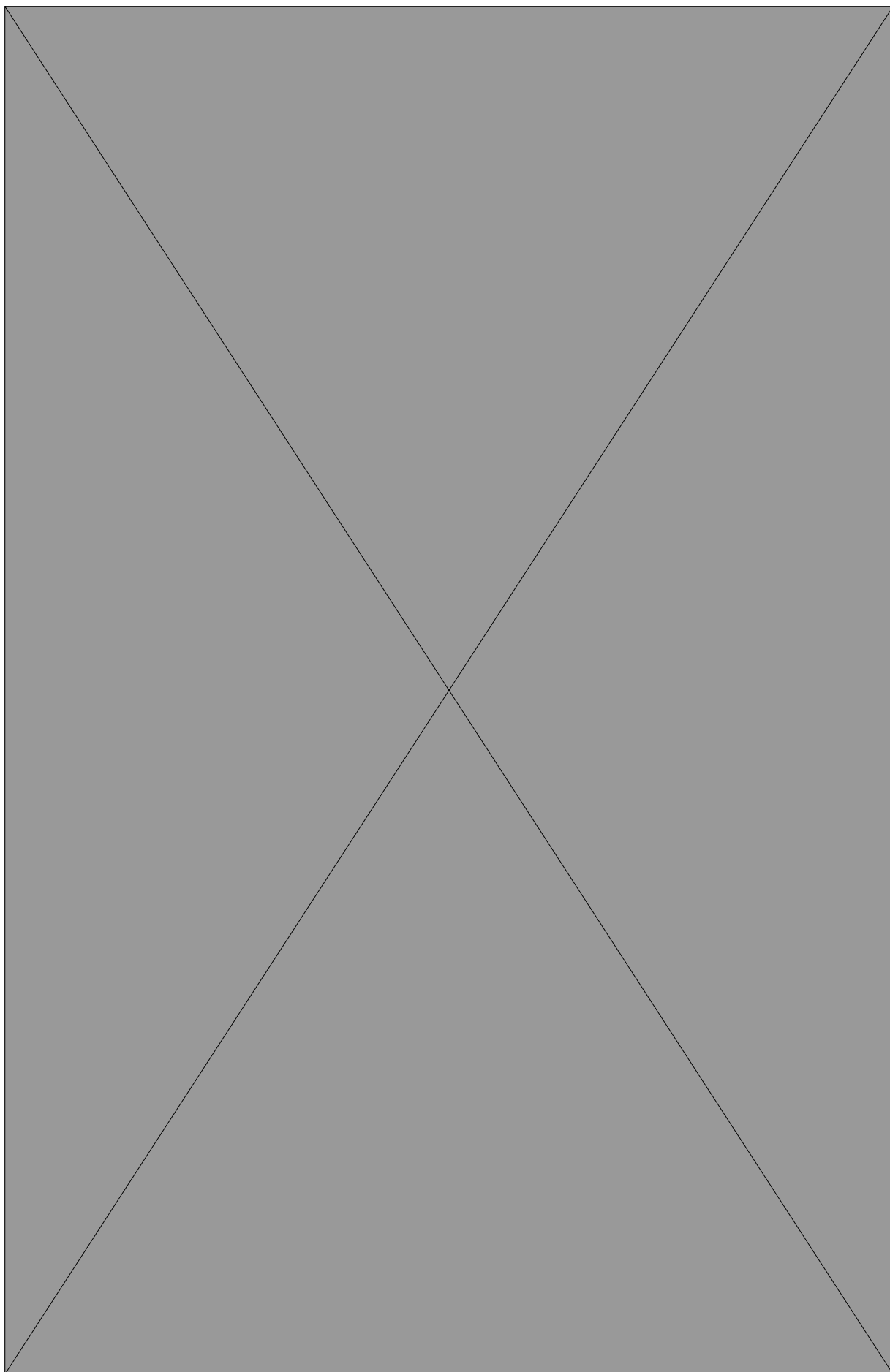
199. *Infant*, 1964, technika własna, 200 × 100 cm



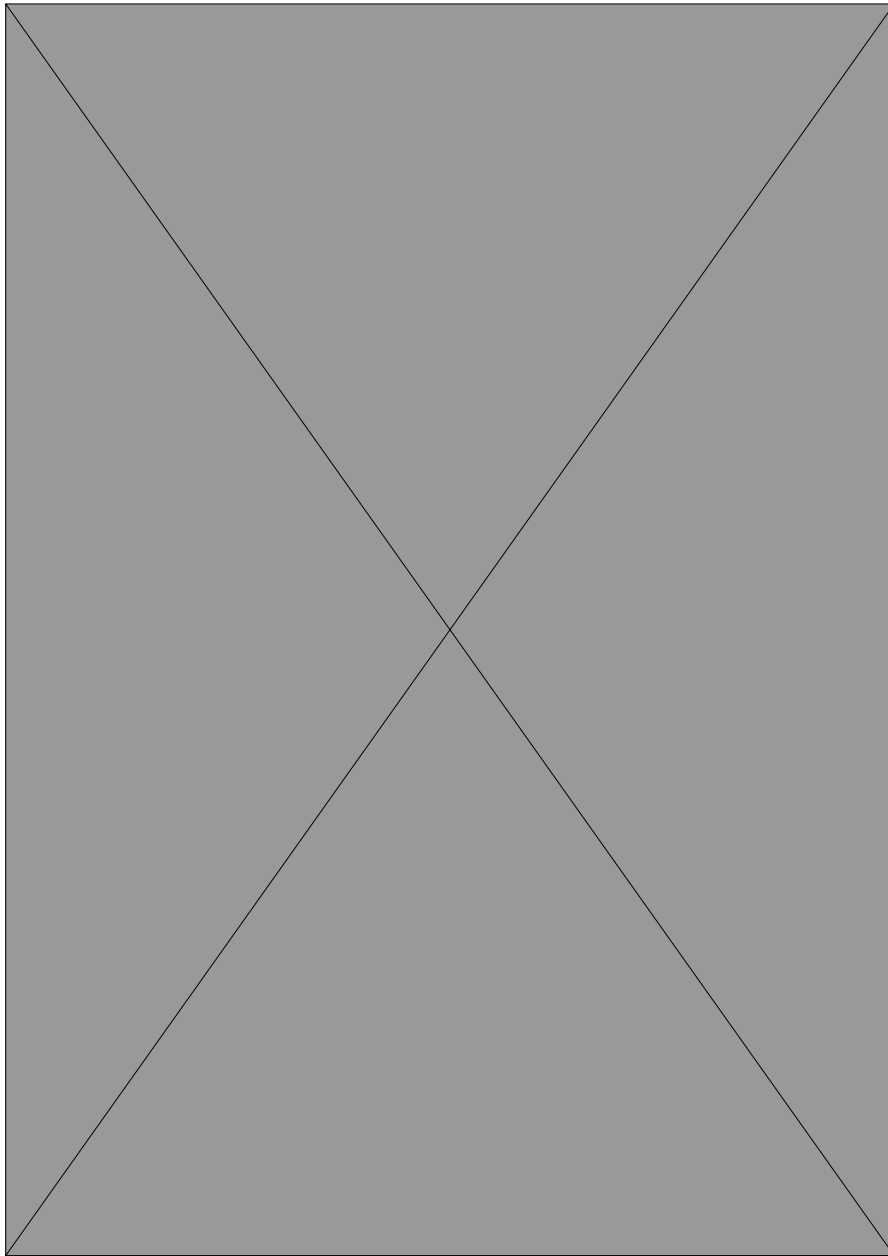
200. *Ikar I*, 1965, technika własna, 250 × 150 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie



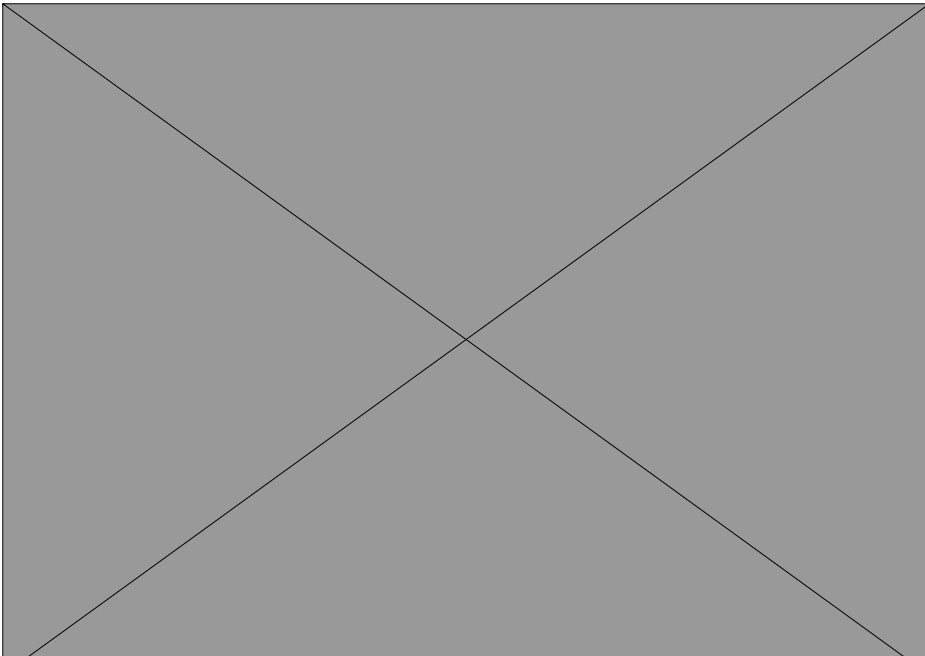
201. *Bezsenna noc (Missa abstracta)*, 1966, gobelin, technika własna, wełna, len, 300 × 200 cm,
wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



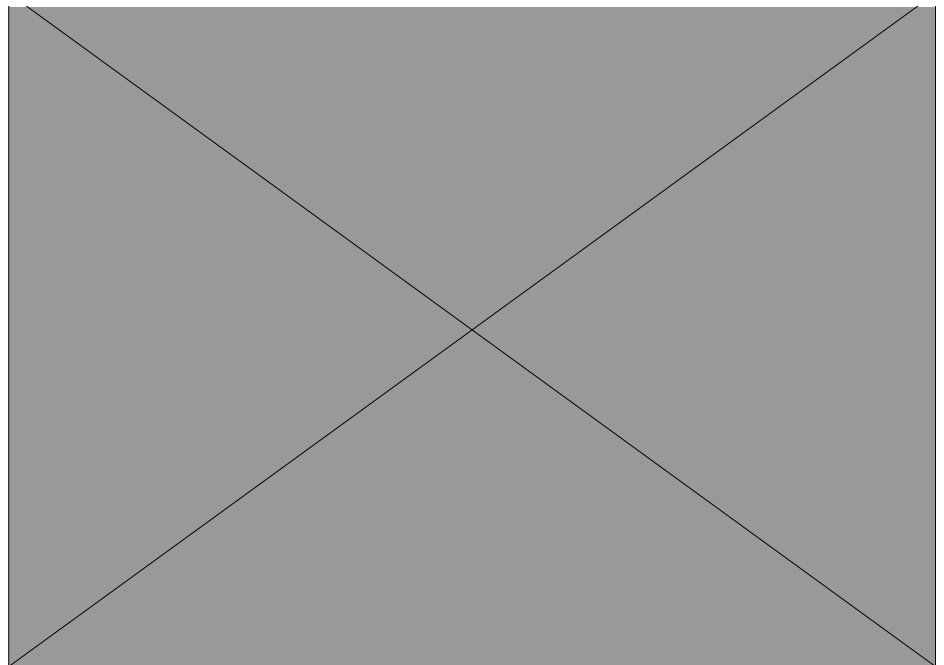
202. *Barbarossa*, 1967, gobelin, technika własna, 300 × 200 cm, wł. Muzeum Narodowego w Warszawie



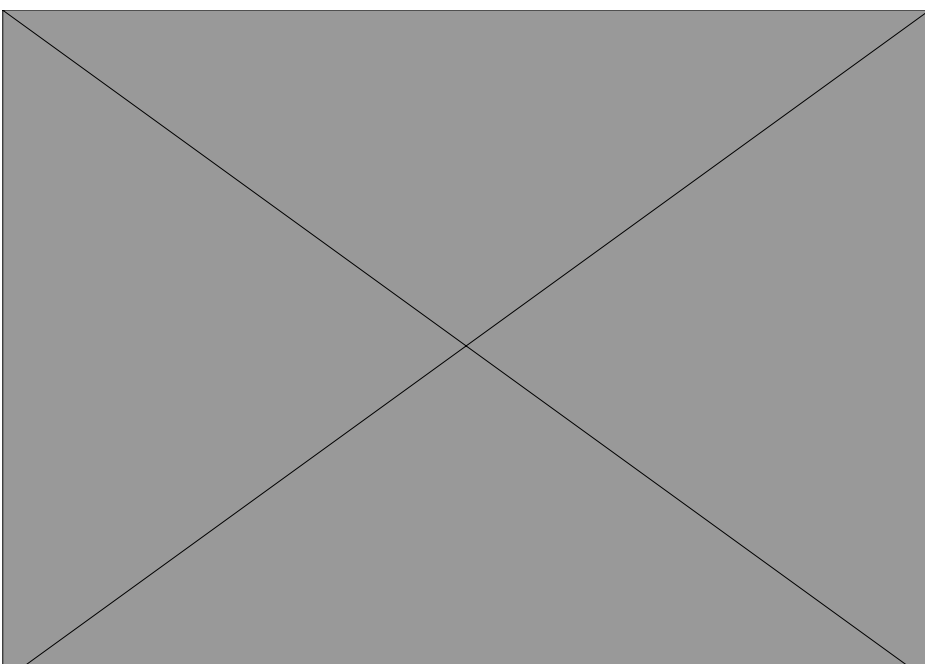
203. Notatki Wojciecha Sadleya do przygotowywanej wystawy w Zachęcie, 1967



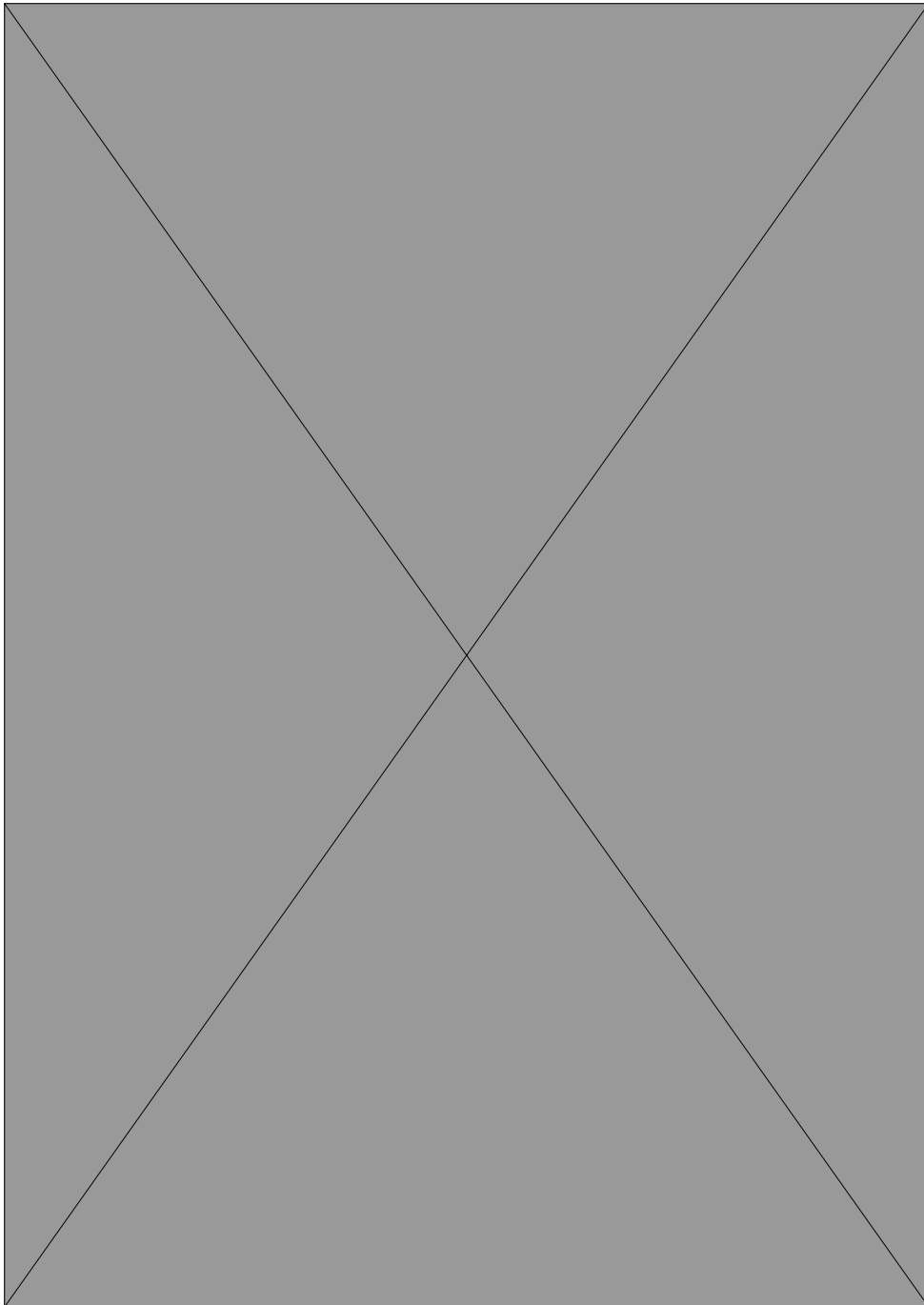
204. Szkic projektowy i notatki
do wystawy w Zachęcie, 1967



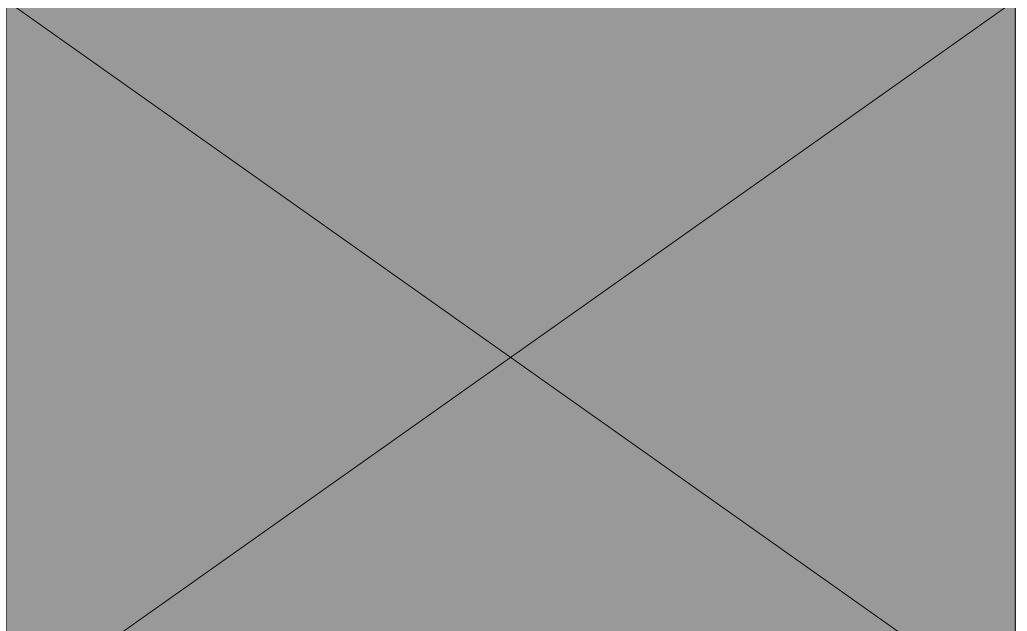
205. Szkice projektowe do
wystawy w Zachęcie, 1967



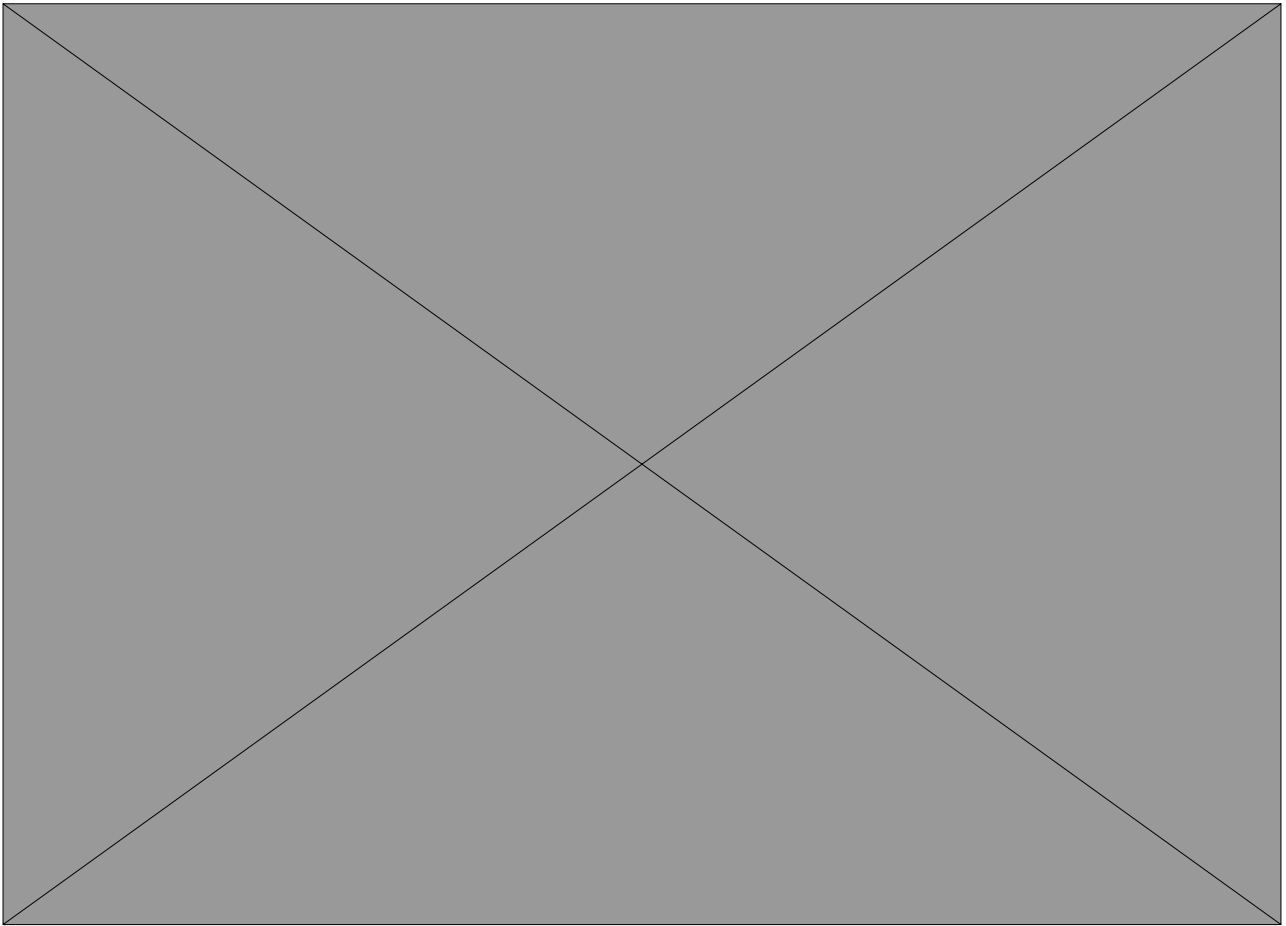
206. Szkice projektowe
do wystawy w Zachęcie, 1967



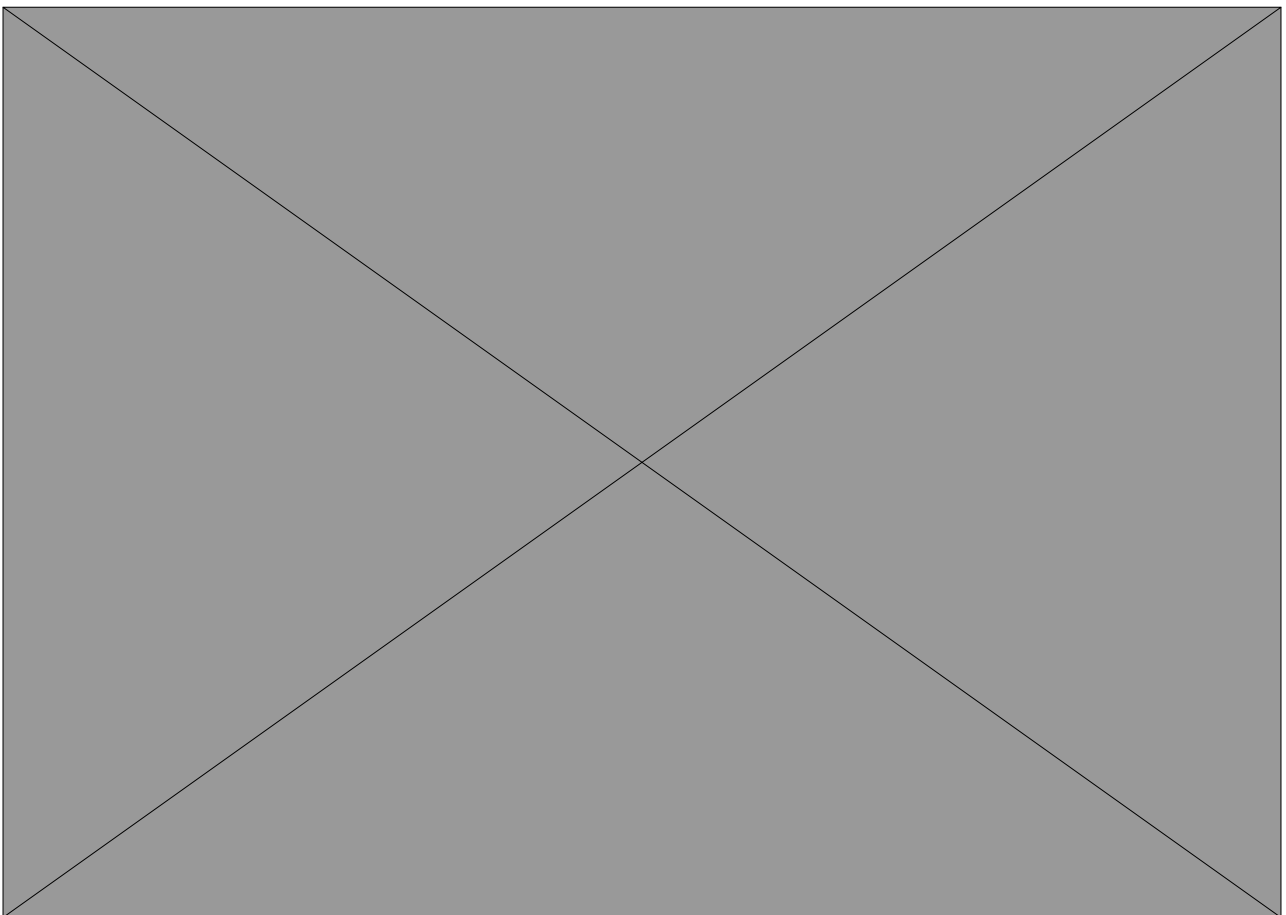
207. Szkice projektowe
do wystawy w Zachęcie, 1967



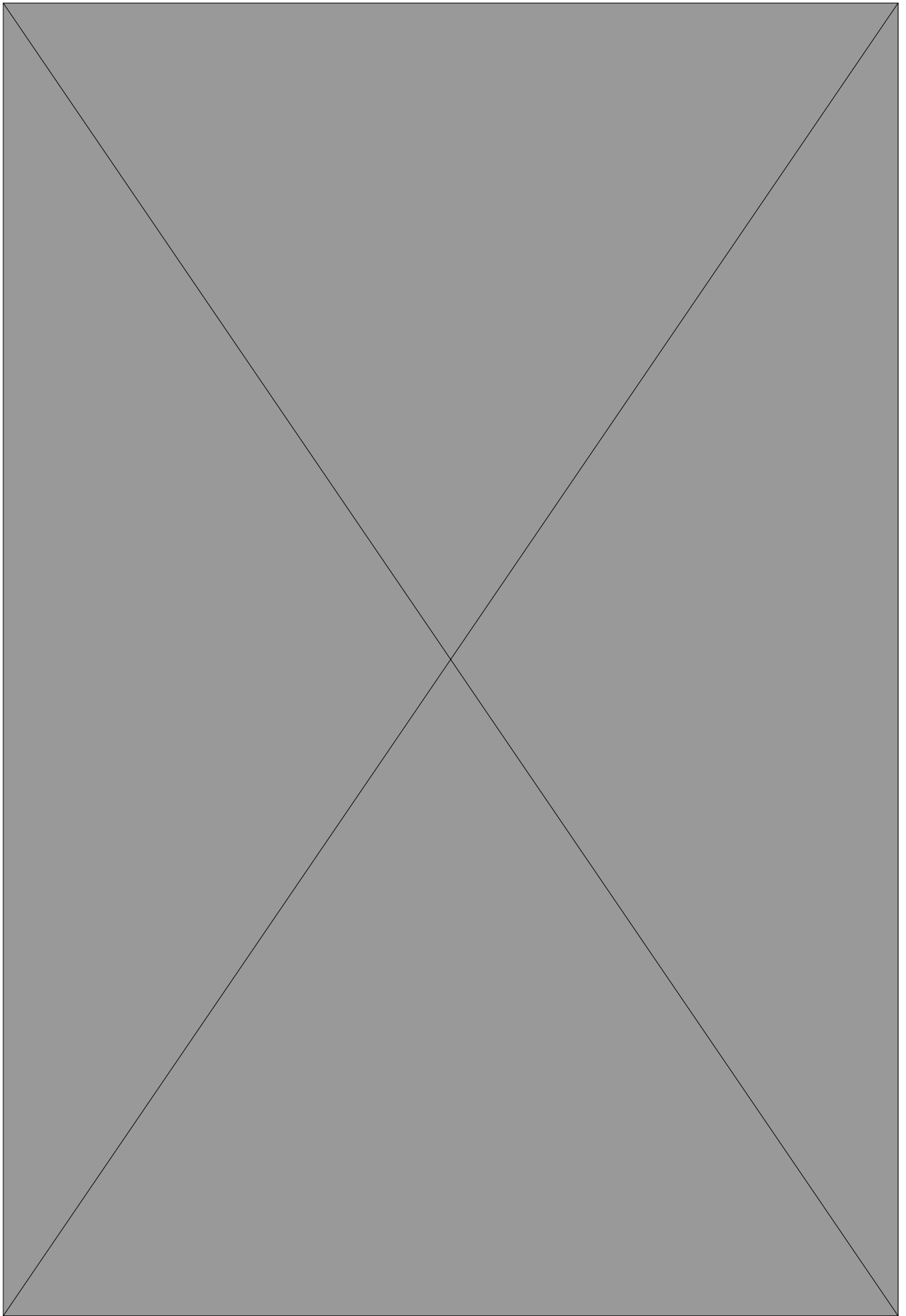
208. Szkice projektowe
i notatki do wystawy
w Zachęcie, 1967



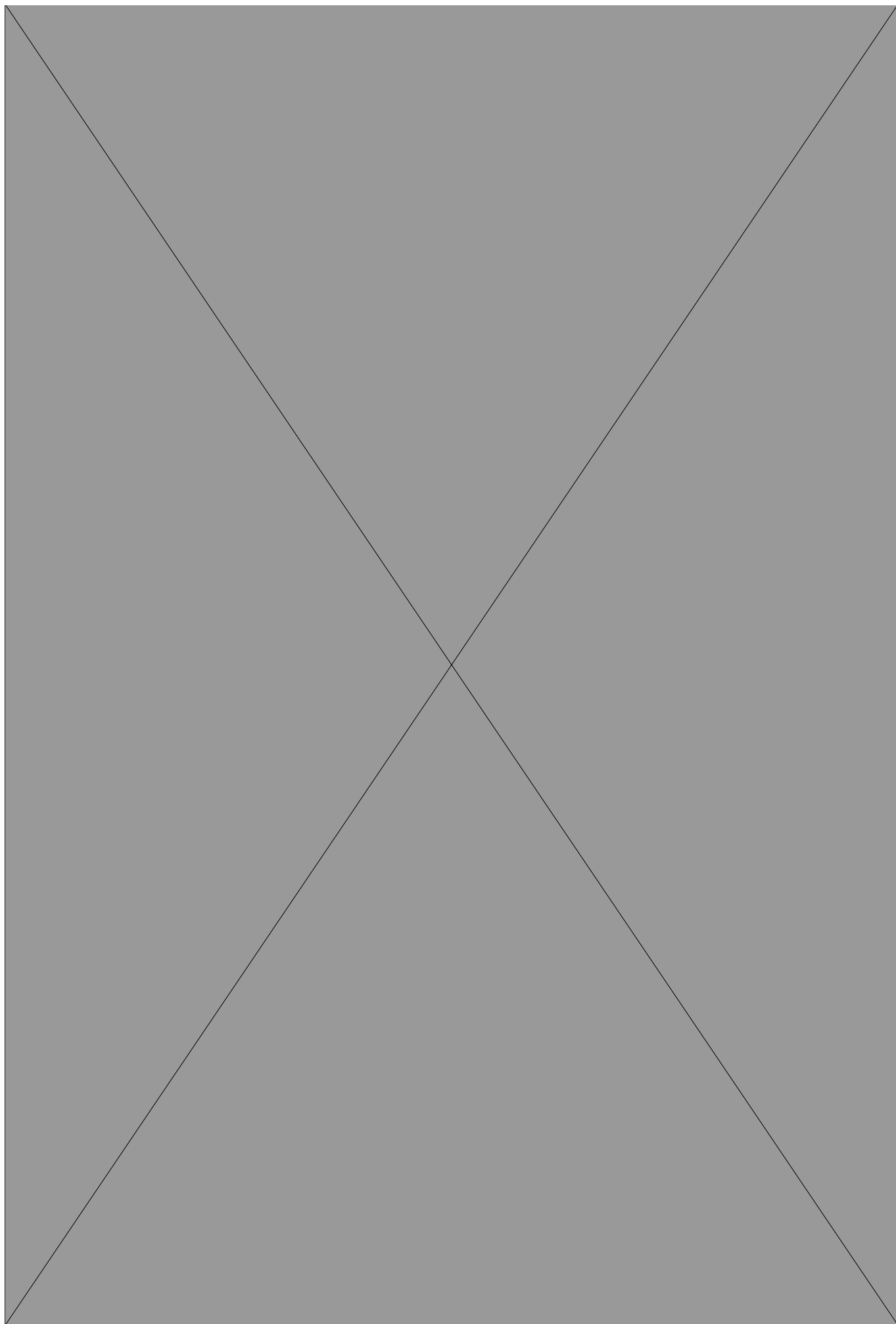
209. Szkice projektowe do wystawy w Zachęcie, 1967



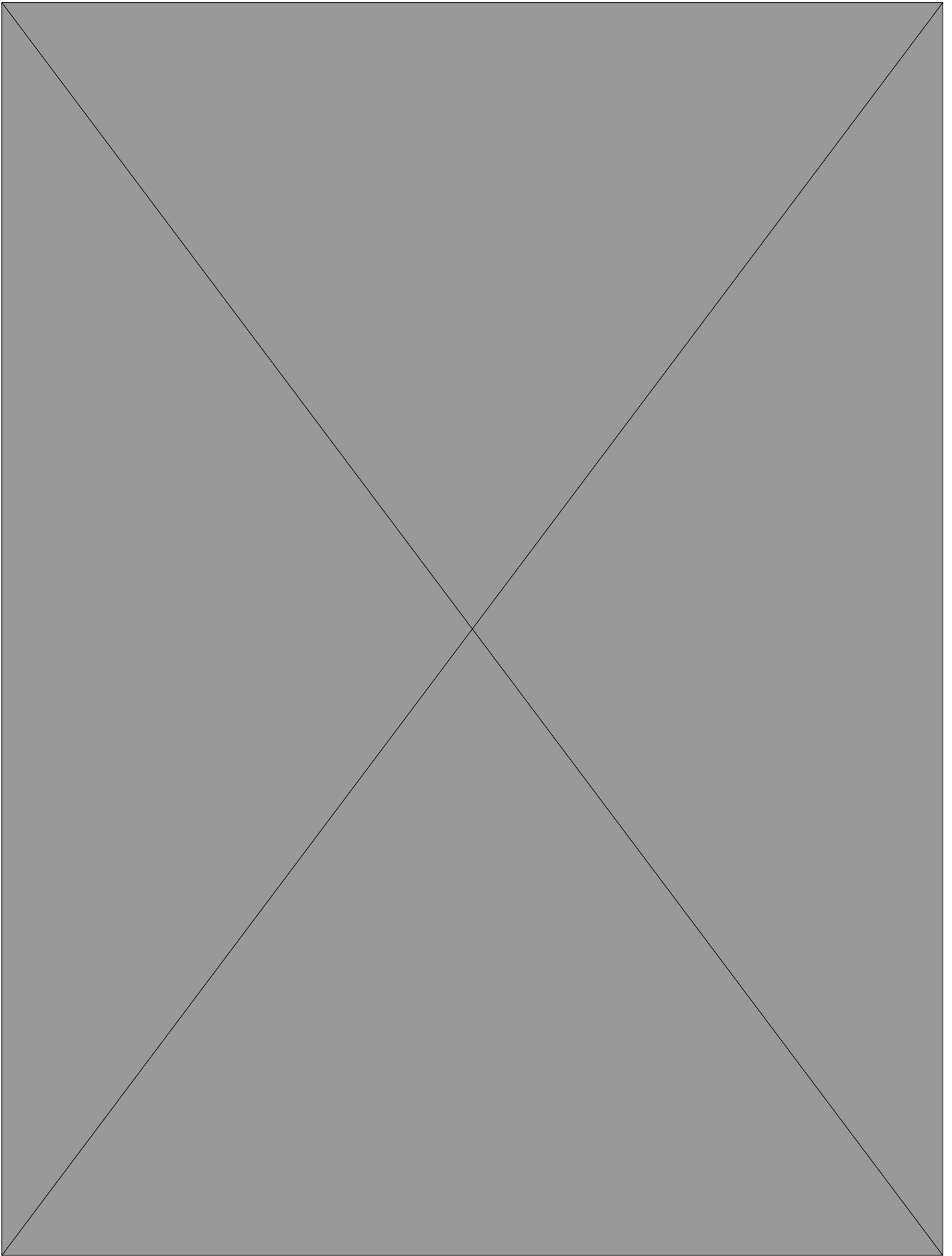
210. Szkice projektowe do wystawy w Zachęcie, 1967



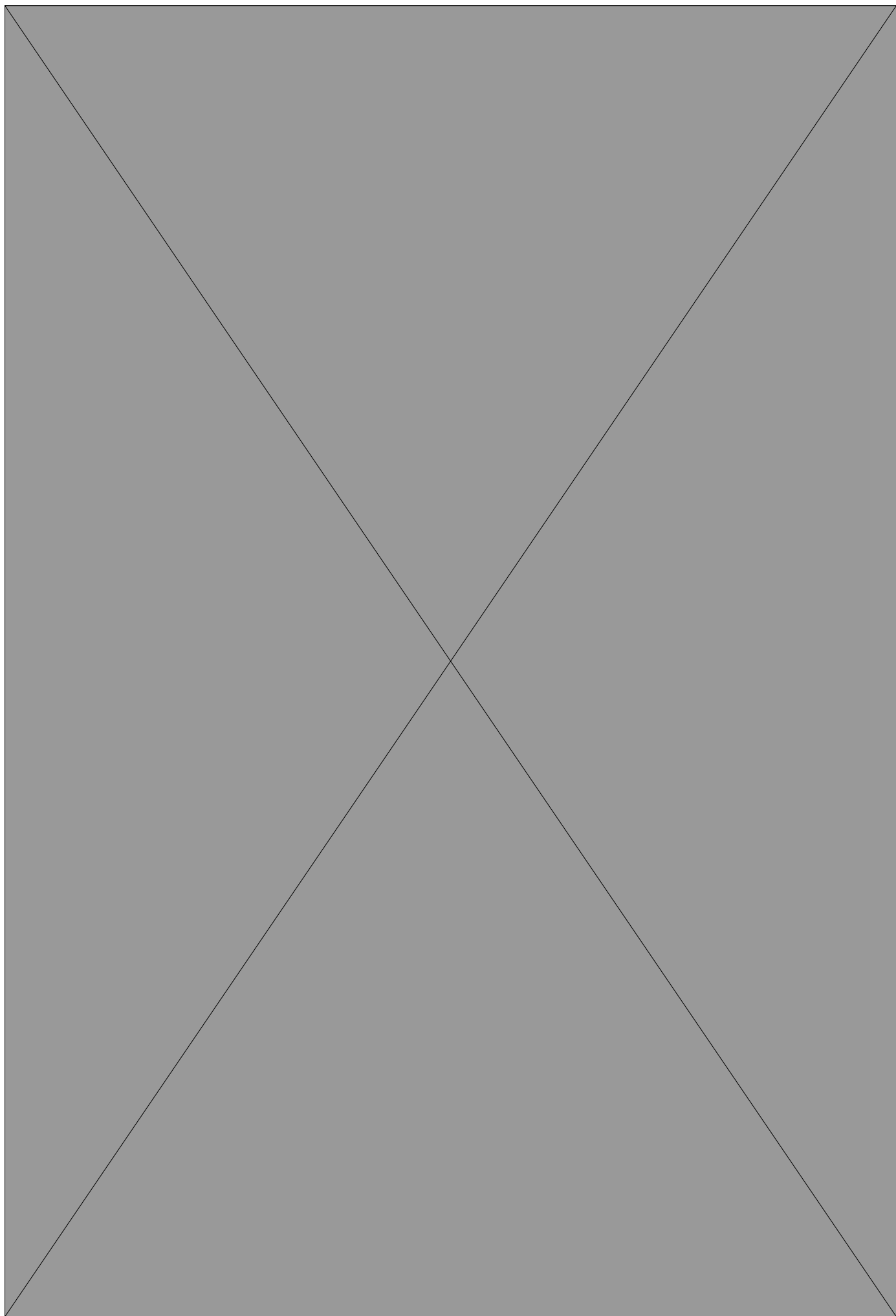
211. *Ikar*, 1966, technika własna, 300 × 200 cm



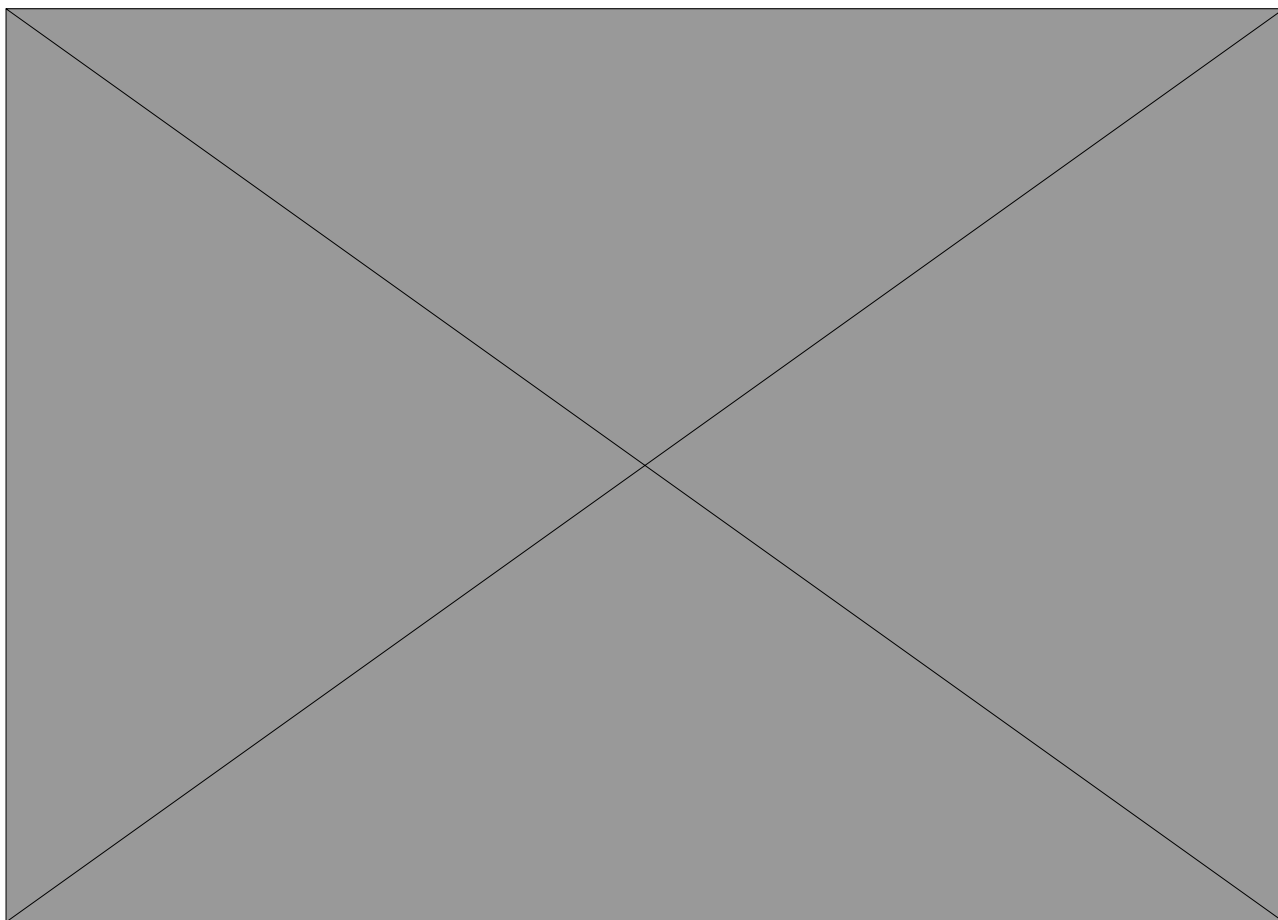
212. *Nocny lot*, 1965, technika własna, szał, drewno, blacha, 250 × 150 cm. Fot. Jadwiga Dębska



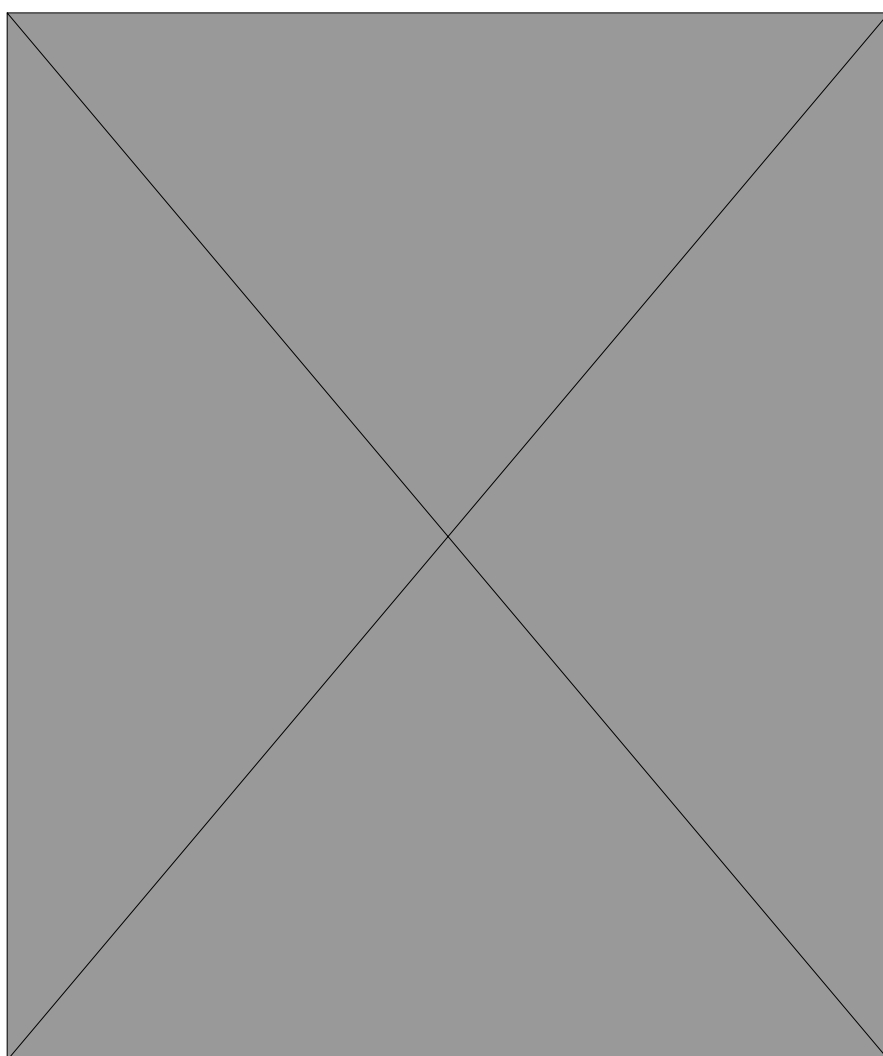
213. *Nocny lot*, 1965, detail



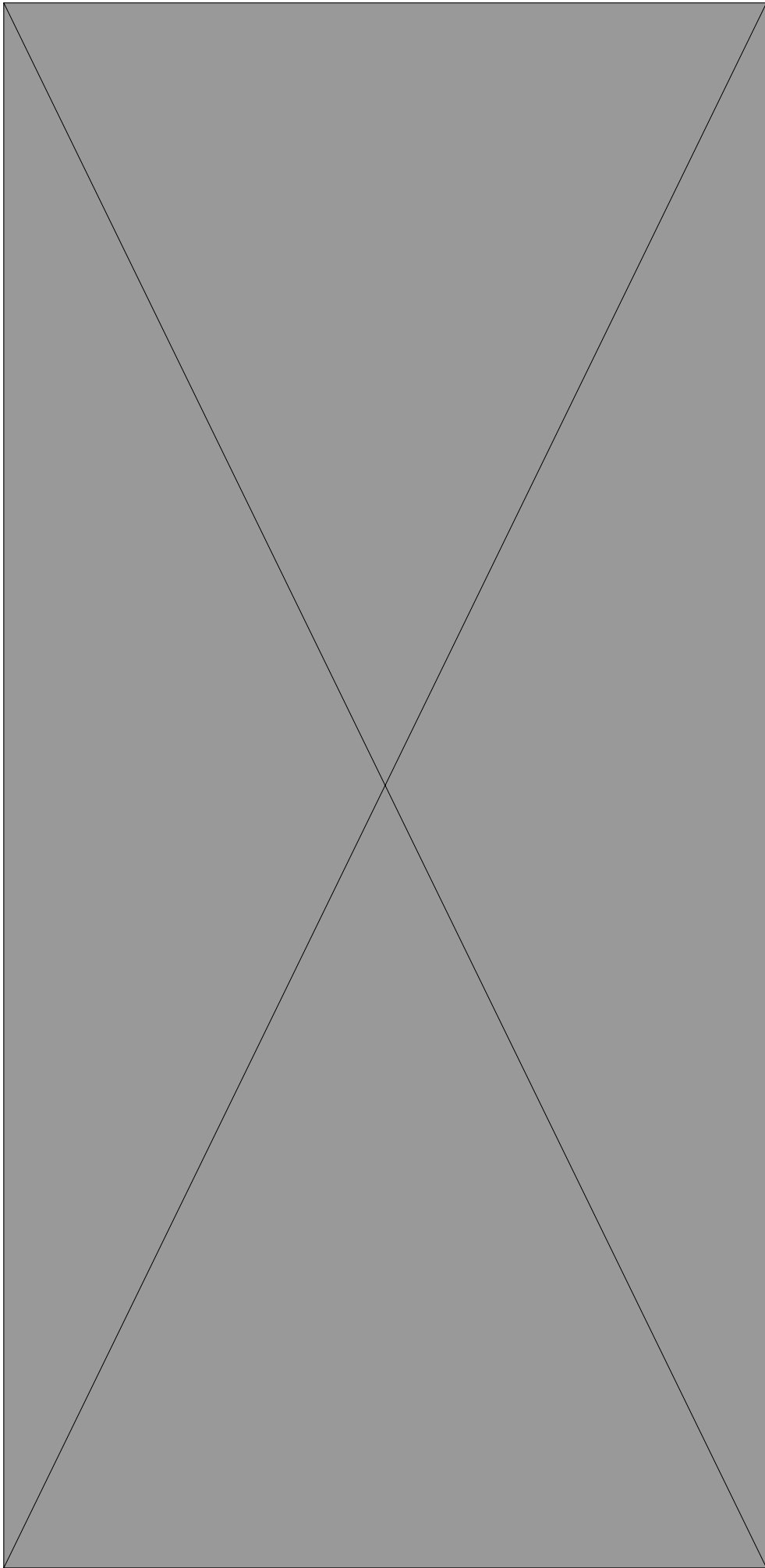
214. *U zmierzchu dnia*, 1965, skóra, technika własna, 250 × 150 cm



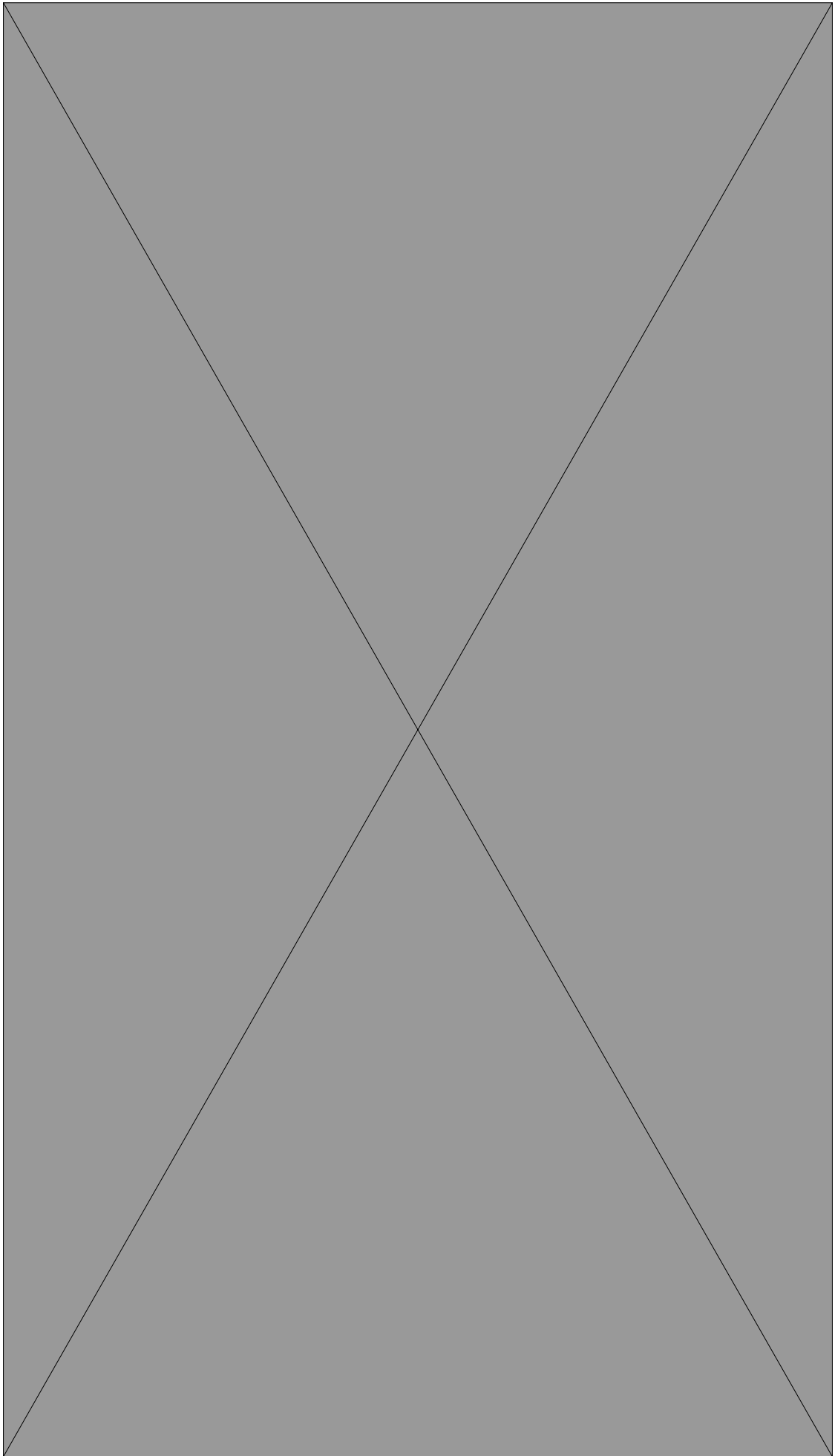
215. *Kobierzec Diany*, 1965, skóra, technika własna, 250 × 200 cm



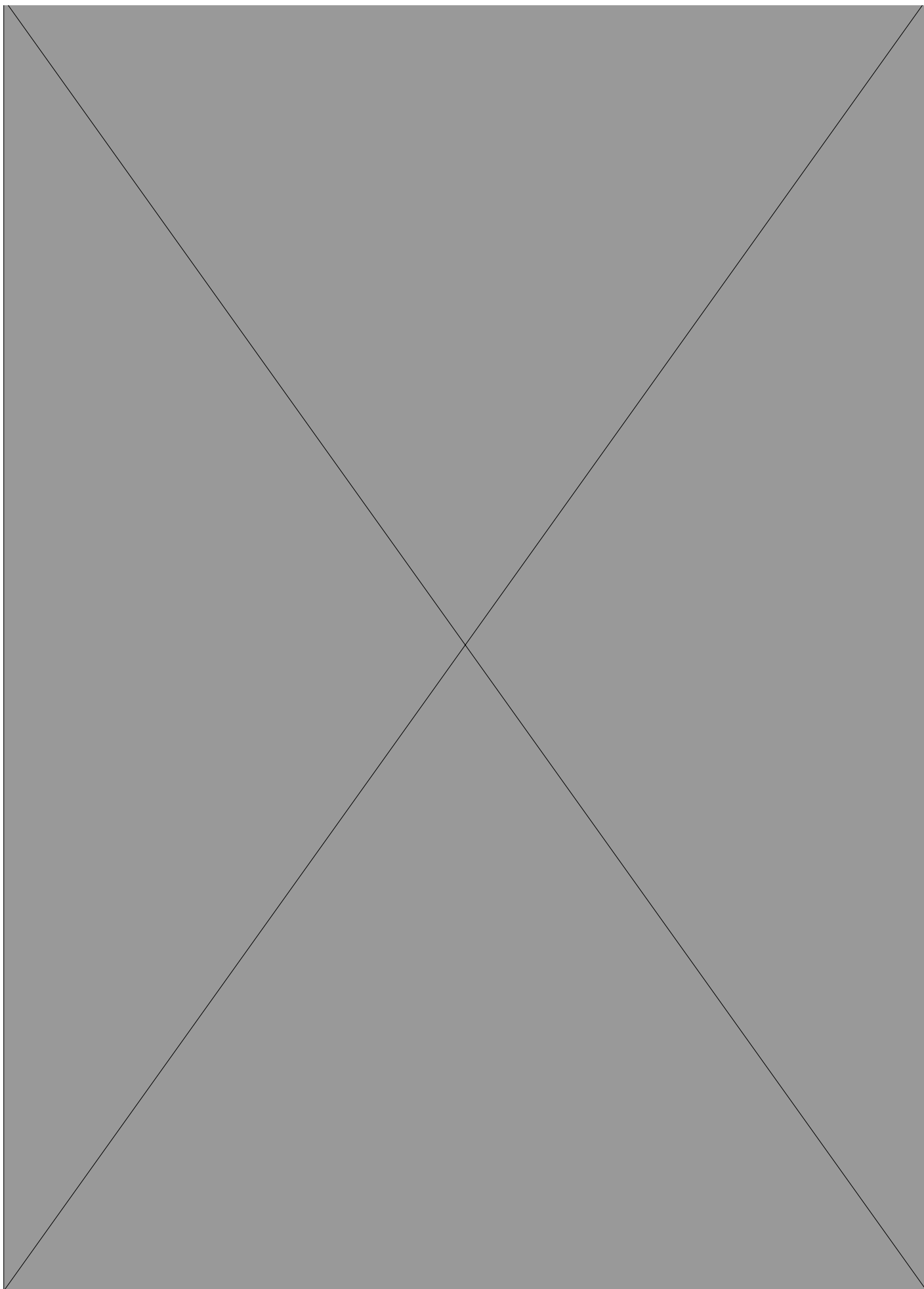
216. *Matnia*, 1967, kolaż, technika własna, 100 × 83 cm



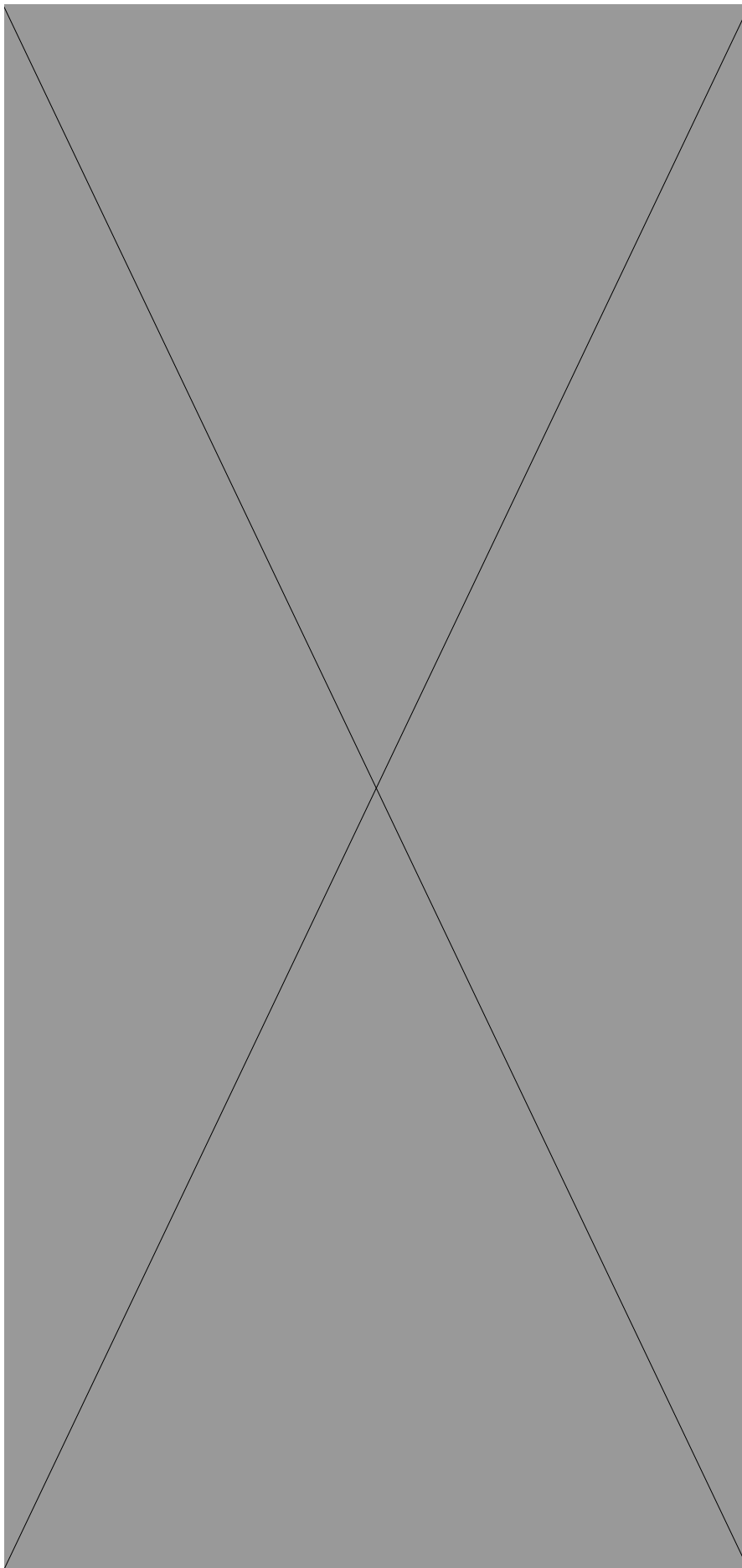
217. *Latawiec*, 1970, technika własna, 600 × 200 cm



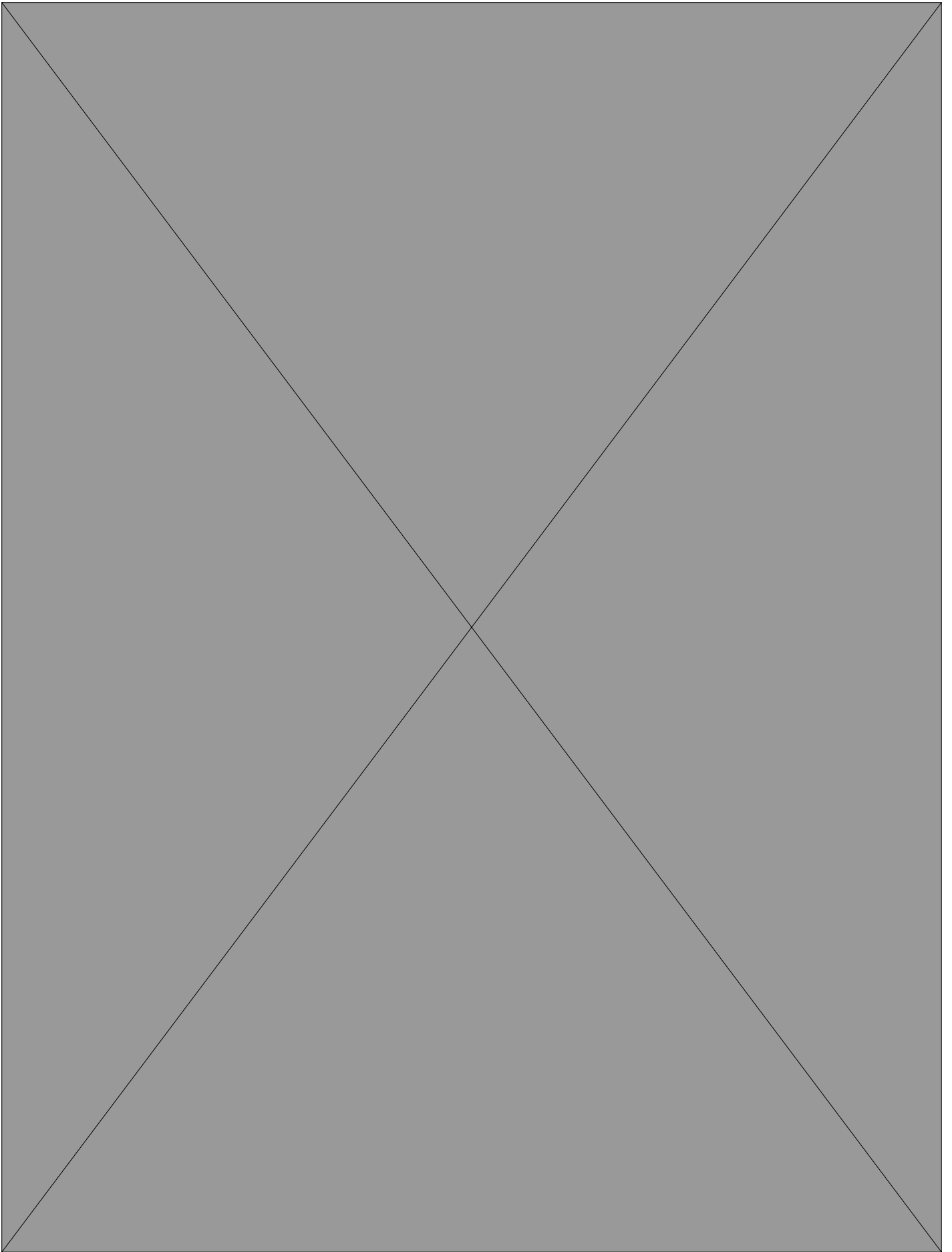
218. *Fioletowa struktura*, 1970–1971, technika własna, 600 × 100 × 50 cm



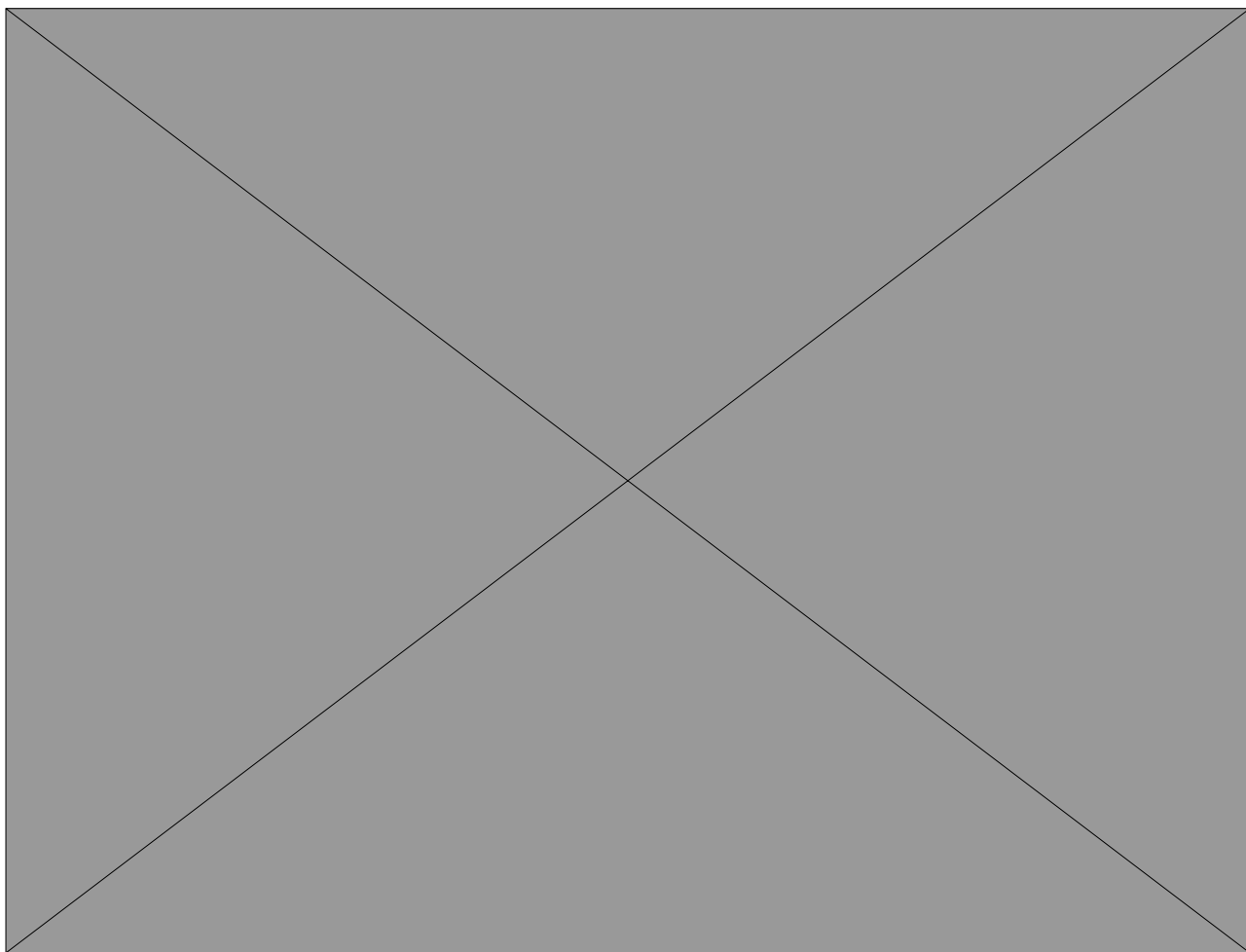
219. *Fioletowa struktura*, 1970–1971, detal



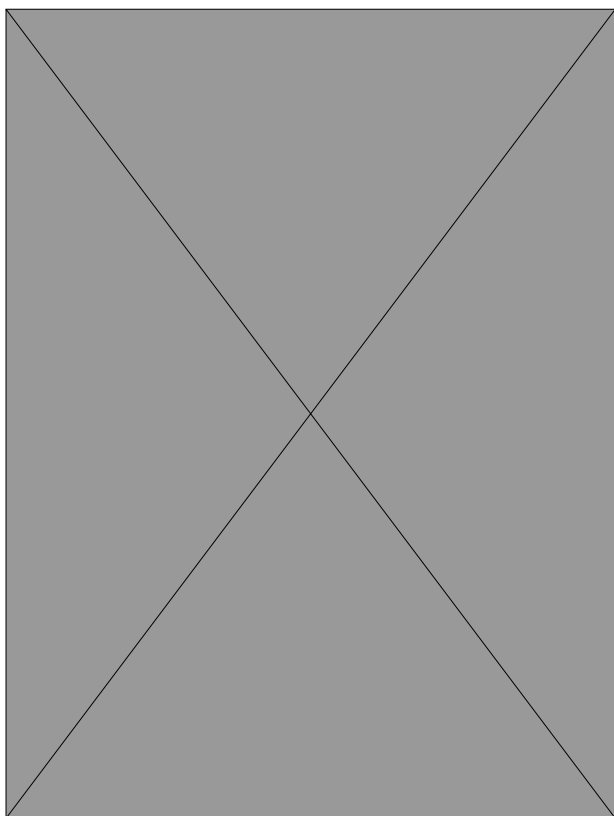
220. *Sutra*, 1969–1970, technika własna, 500 × 40 × 50 cm



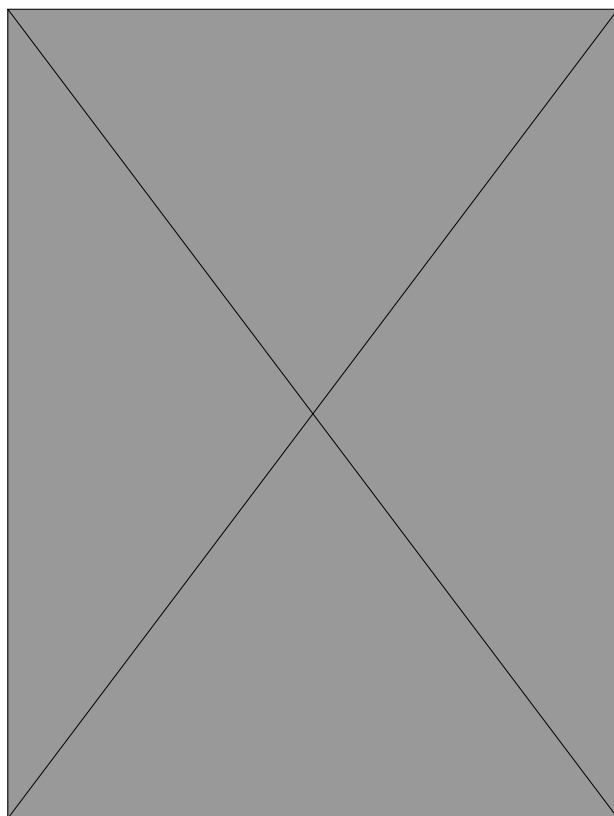
221. *Sutra*, 1969–1970, detail



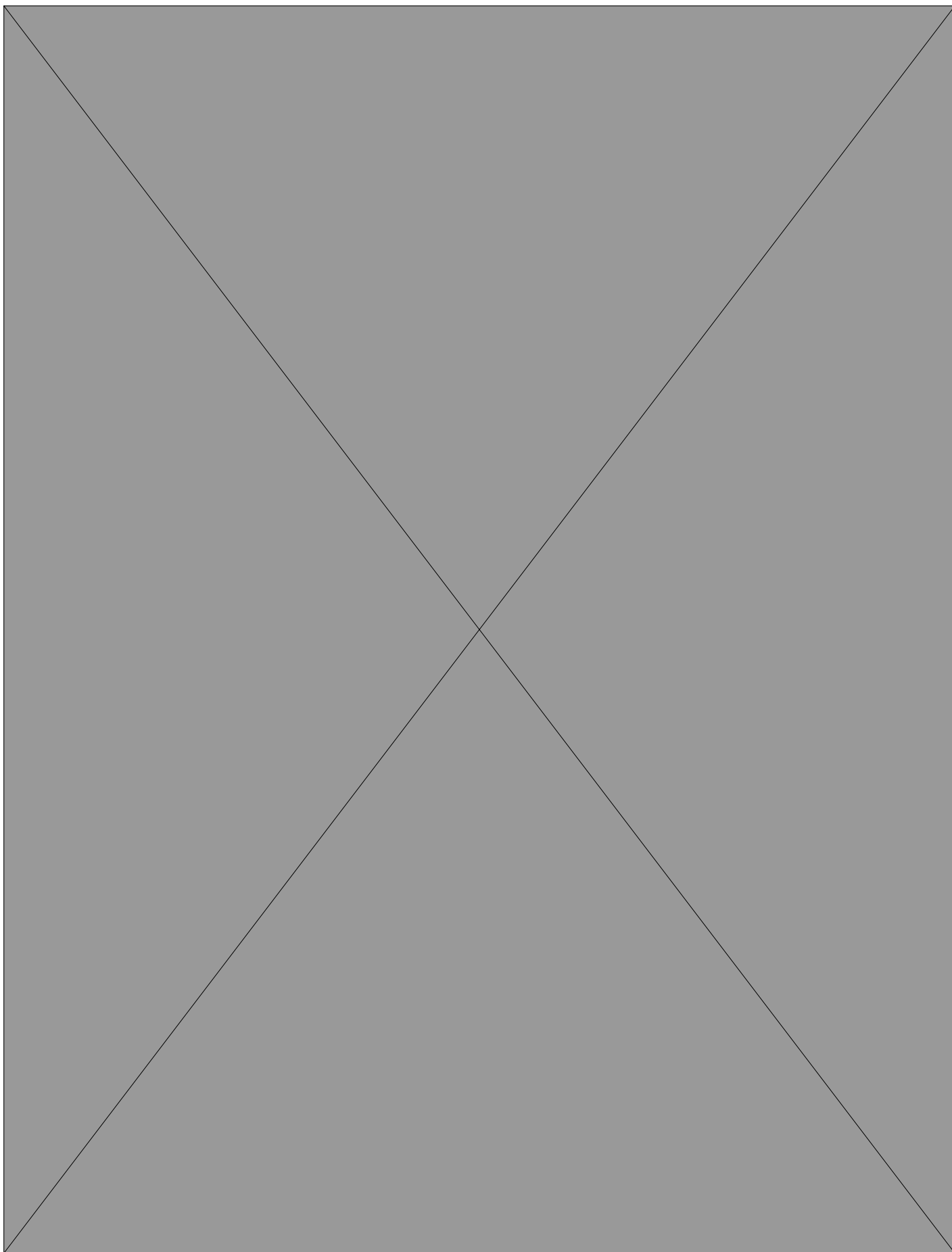
222. *Trio*, 1969, technika własna, 300 × 50 cm, wł. prywatna, Genewa



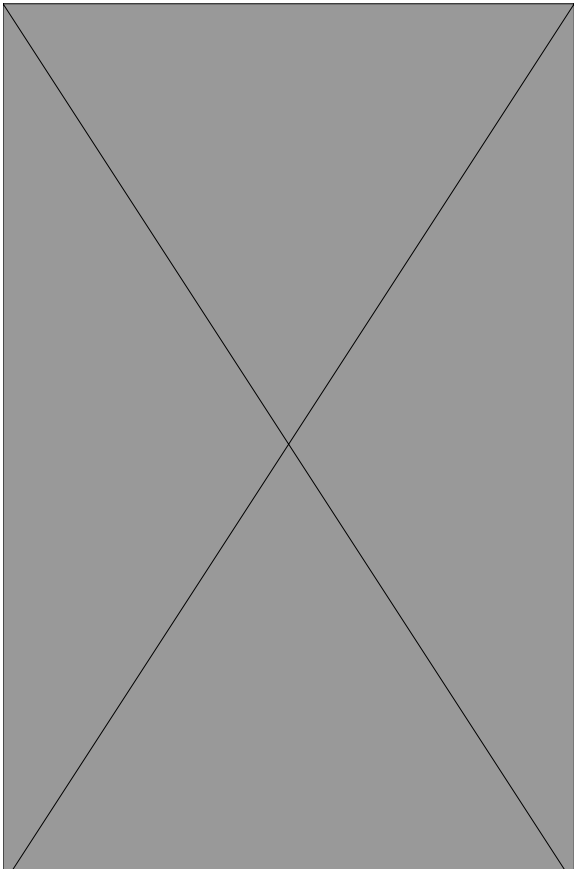
223. *Trio* (jedna z części), 1969



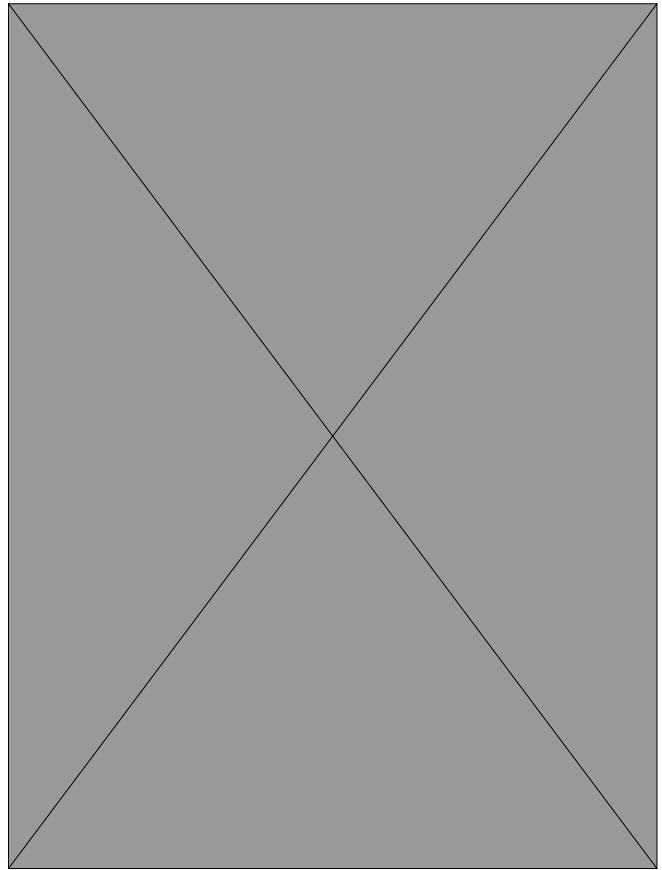
224. *Trio*, 1969



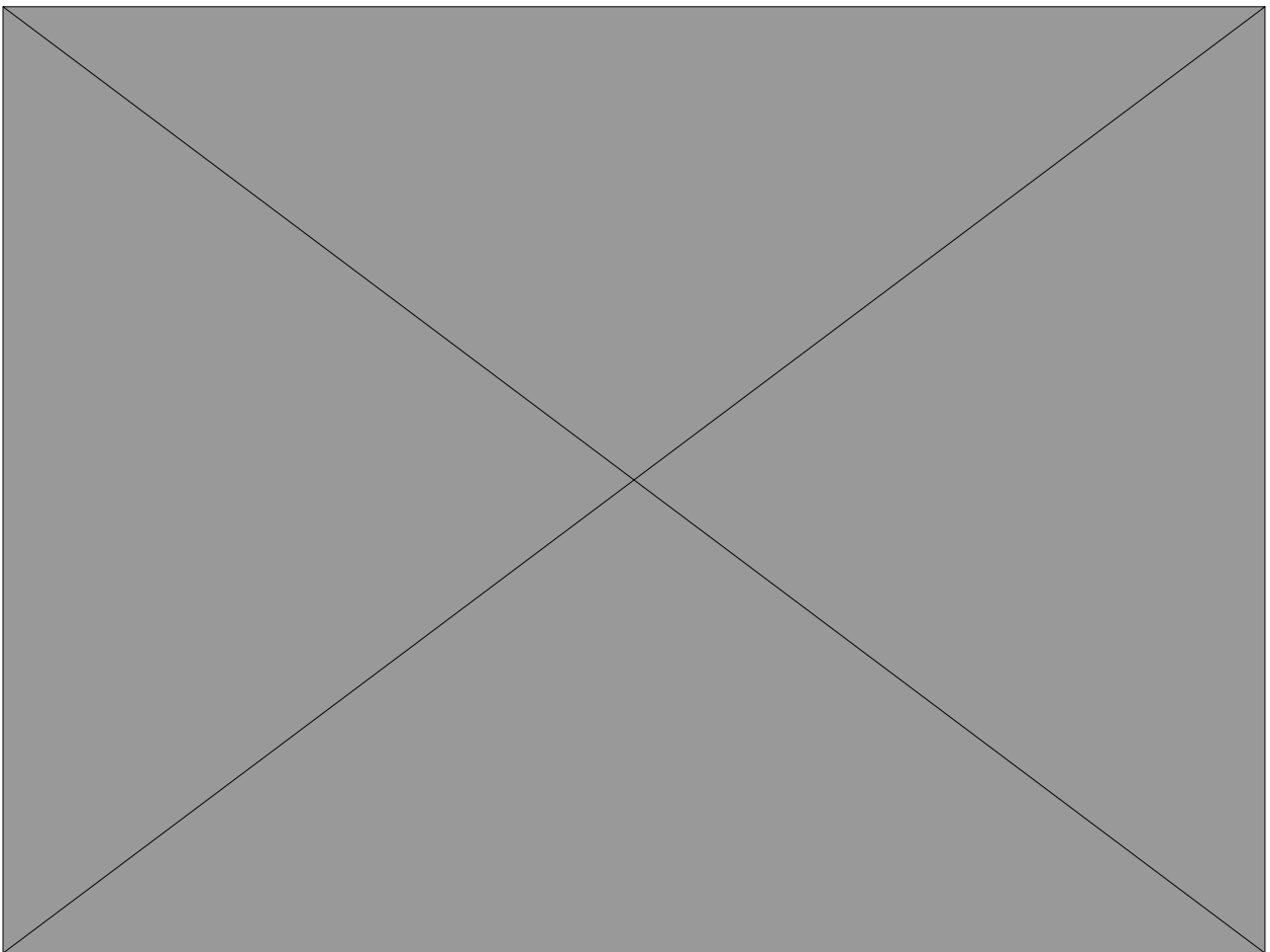
225. *Peruka*, 1973, technika własna, 150 × 50 cm, wł. prywatna, Genewa



226. *Peruka*, 1973, technika własna

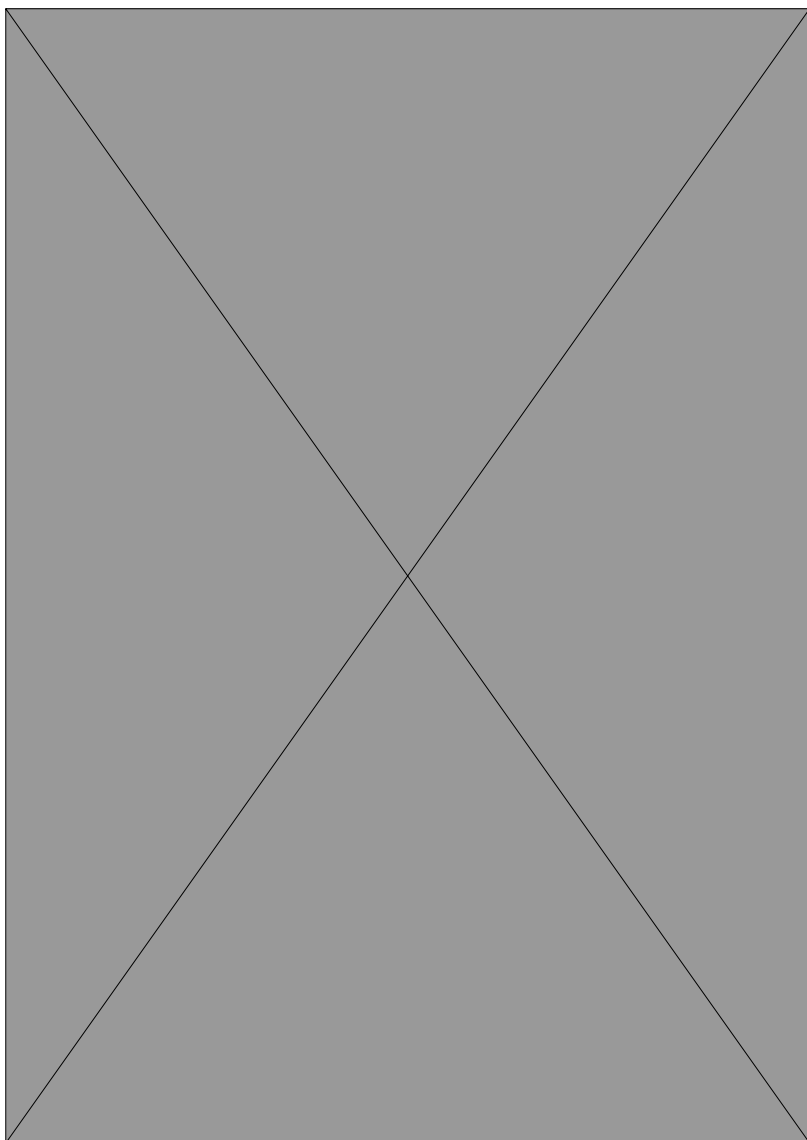


227. *Peruka*, 1973, technika własna. Fot. Jacek Barszcz

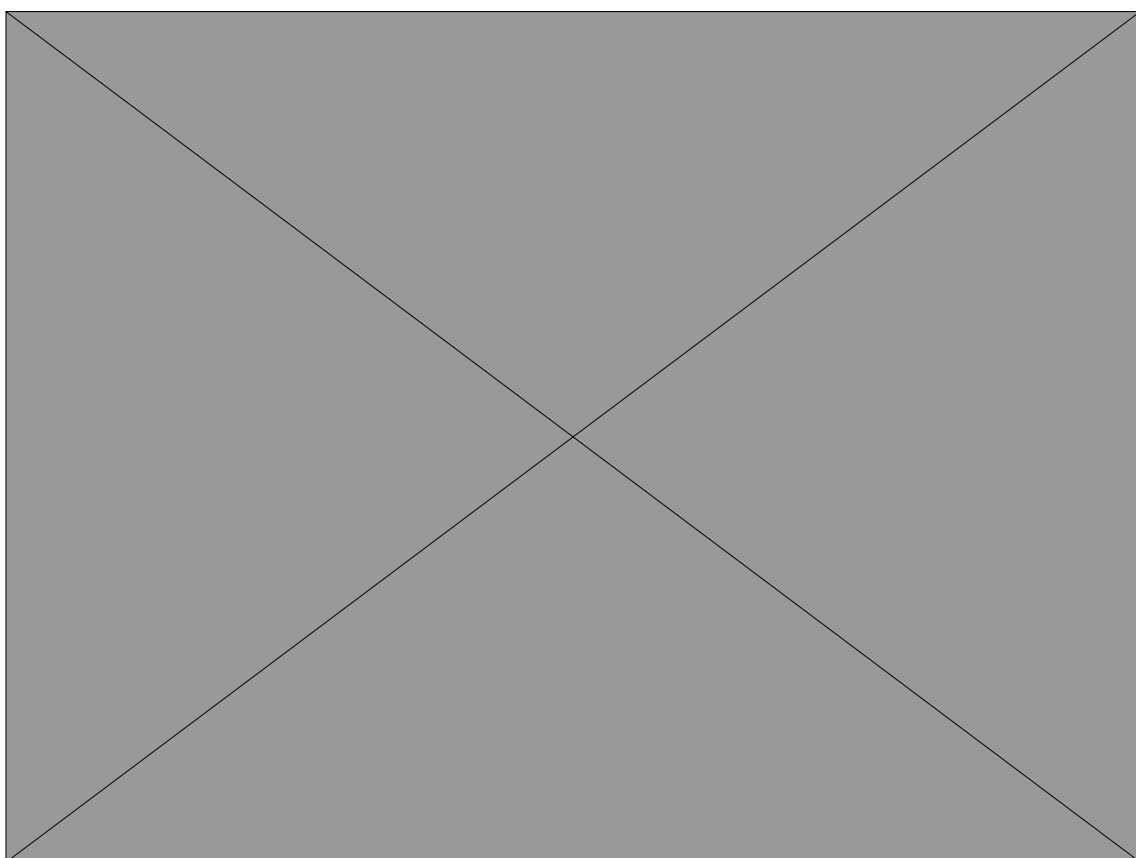


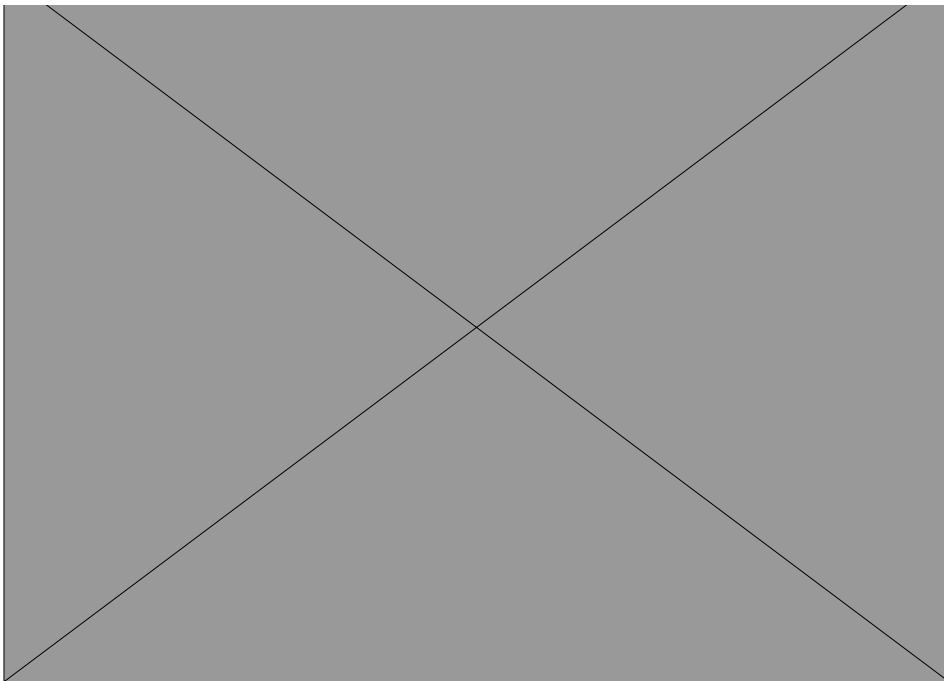
228. *Peruka*, 1973, sygnatura. Fot. Jacek Barszcz

229. *Infantka*, 1974, technika własna.
Fot. Jacek Barszcz

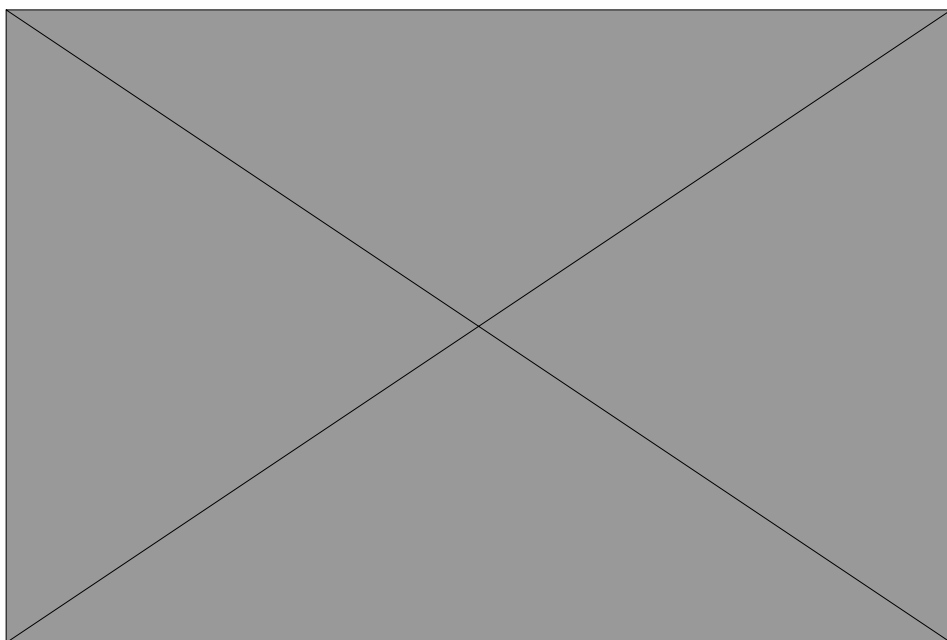


230. *Infantka*, 1974,
sygnatura.
Fot. Jacek Barszcz

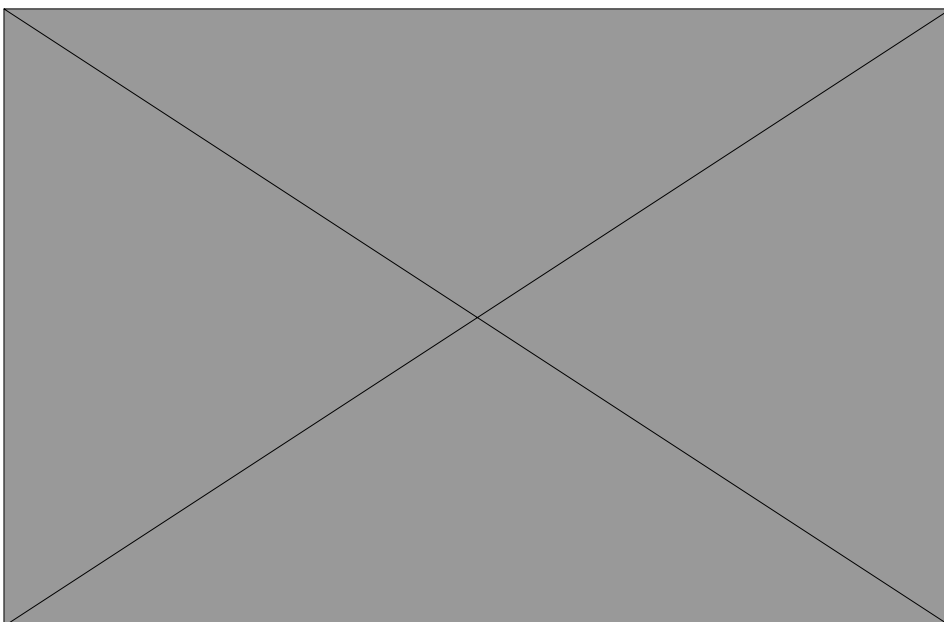




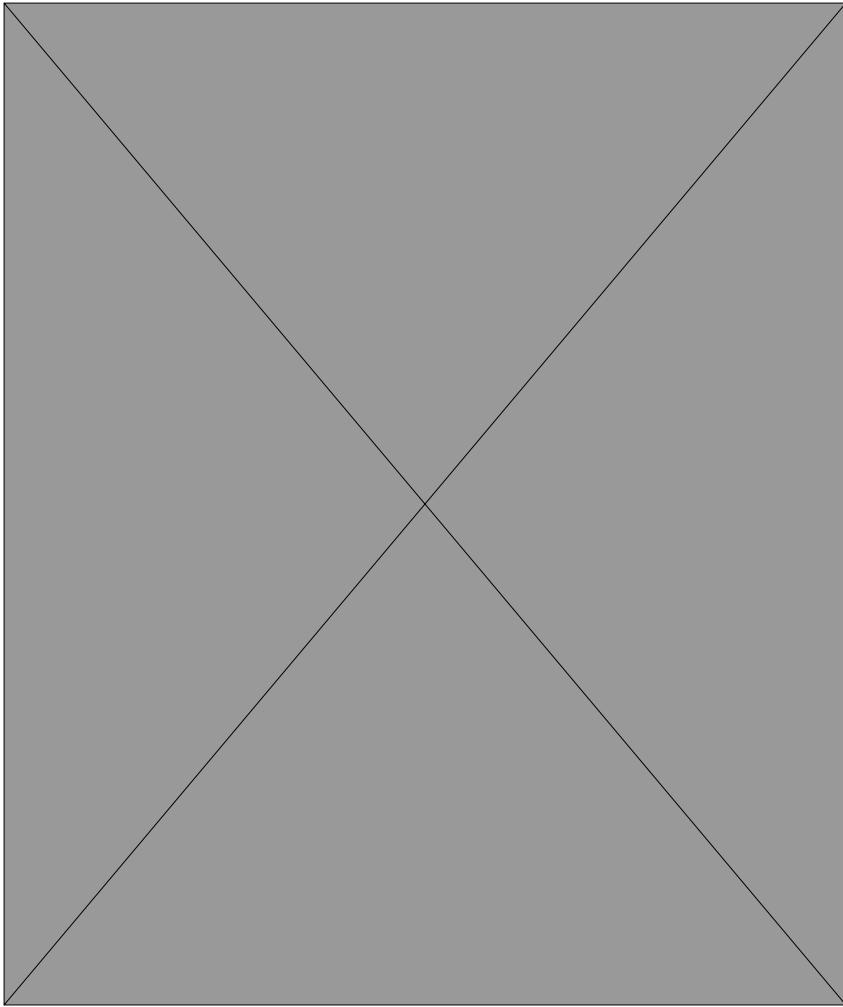
231. *Hypnos*, 1976,
technika własna,
20 × 20 × 20 cm



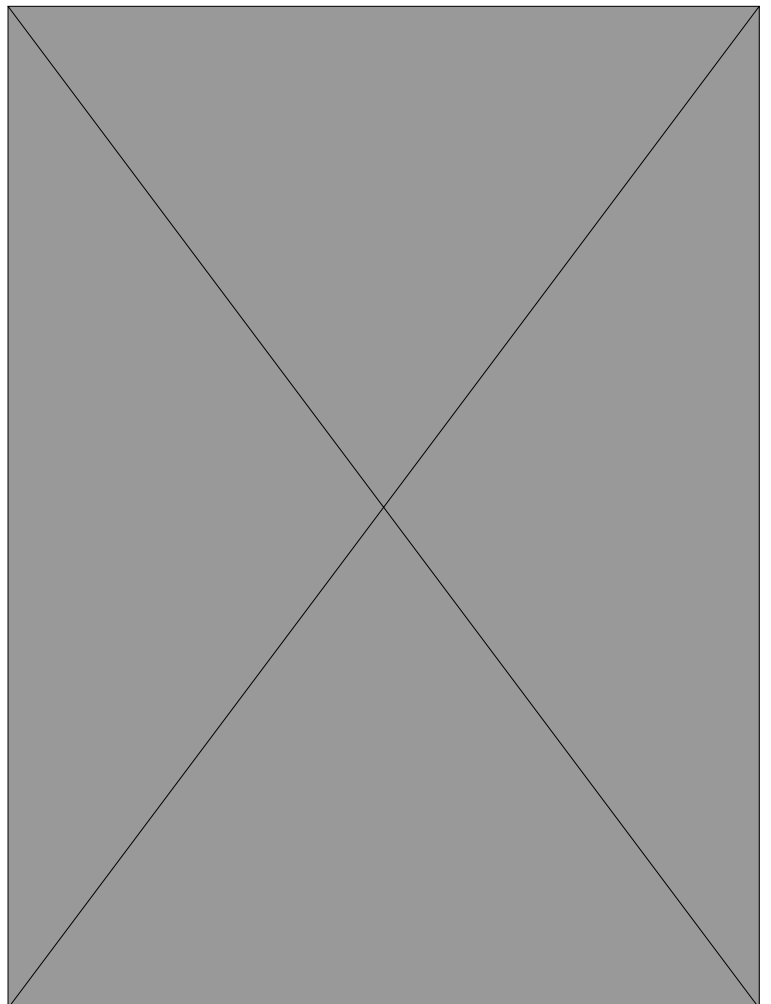
232. *Hypnos*, 1976,
technika własna,
20 × 20 × 20 cm



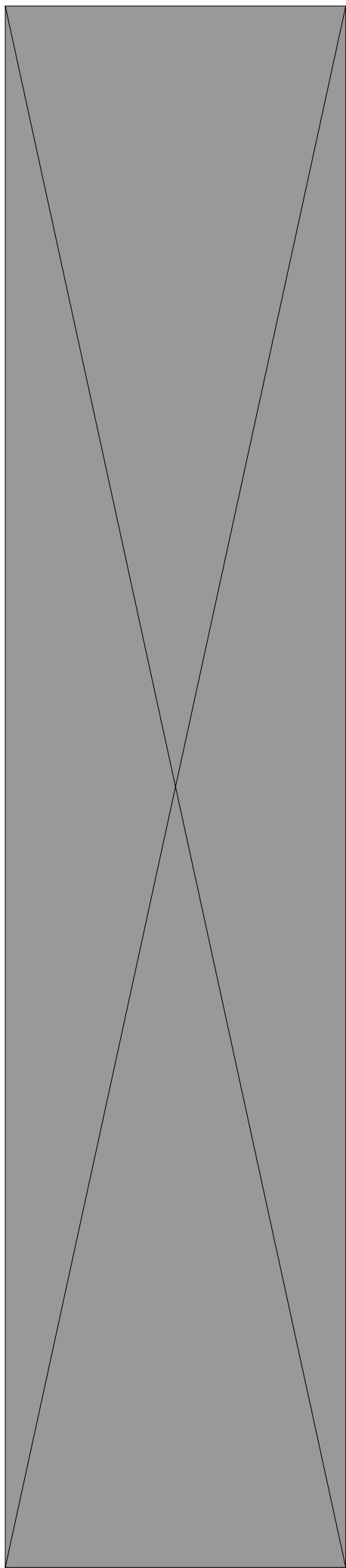
233. *Tantos*, lata 70.,
prawdopodobnie 1976



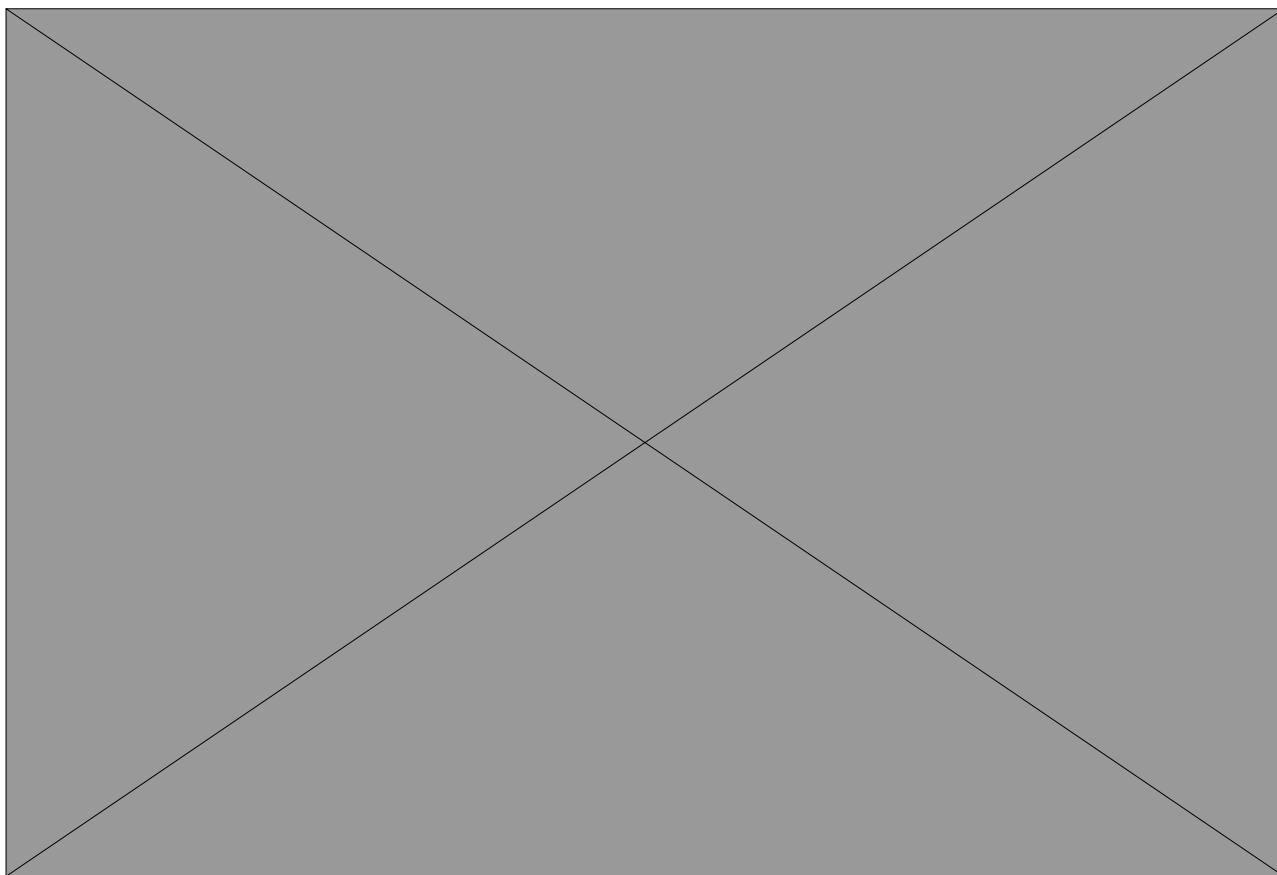
234. *Figury*, 1974, technika własna,
20 × 20 × 20 cm



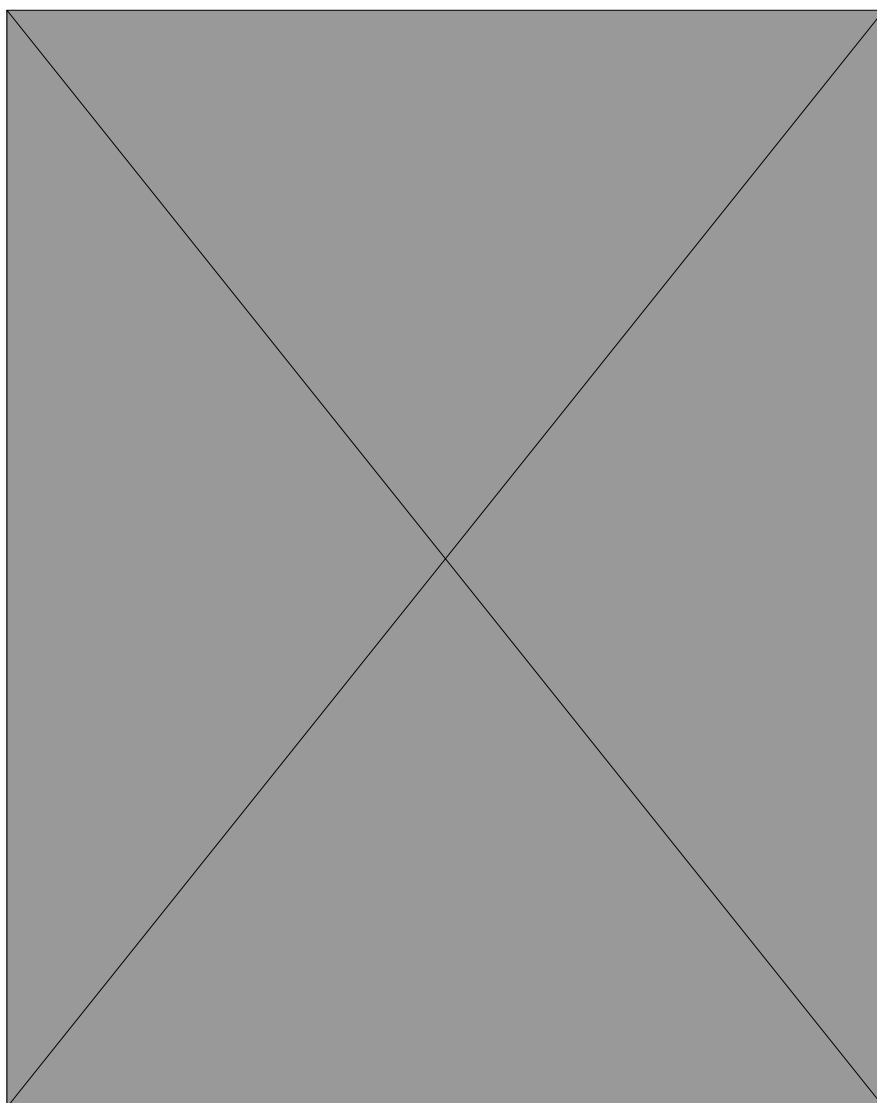
235. *Figura*, 1974



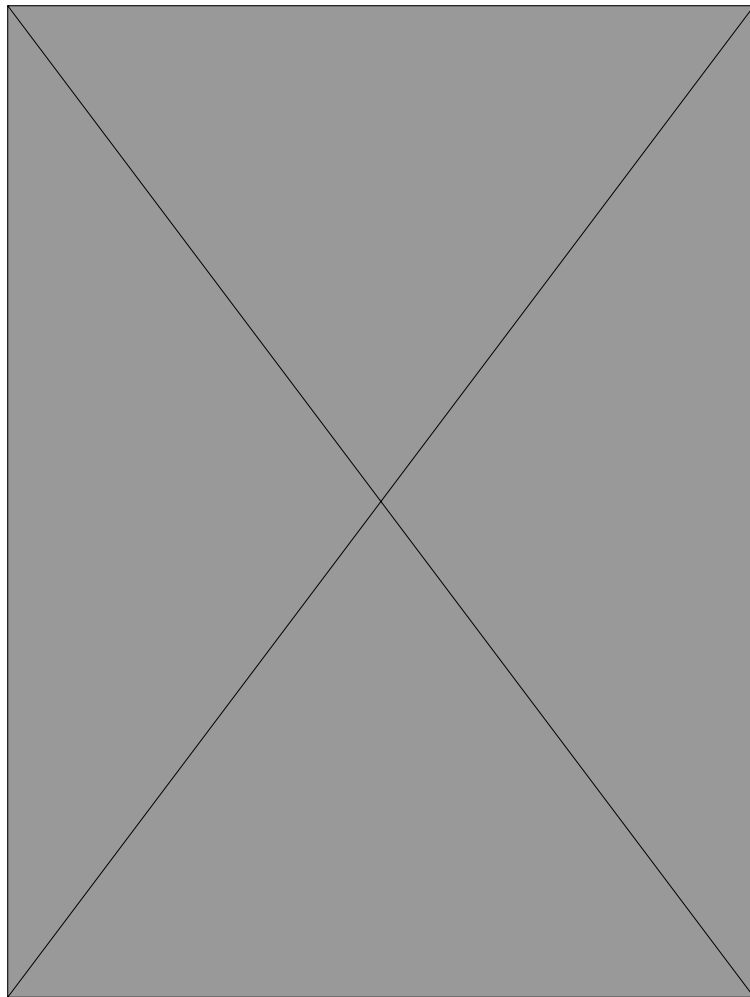
236. *Tkanina olimpijska*, 1976, gobelin, wełna, 250 × 1100 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie



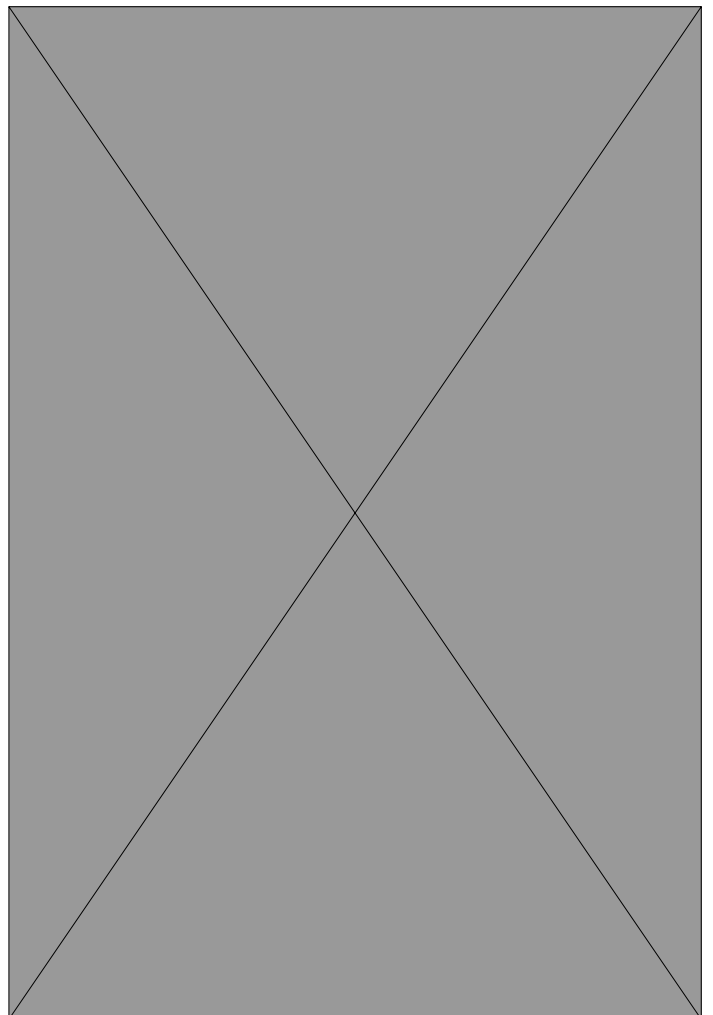
237. *Żądło*, lata 70., technika własna, naturalne włókna, metal



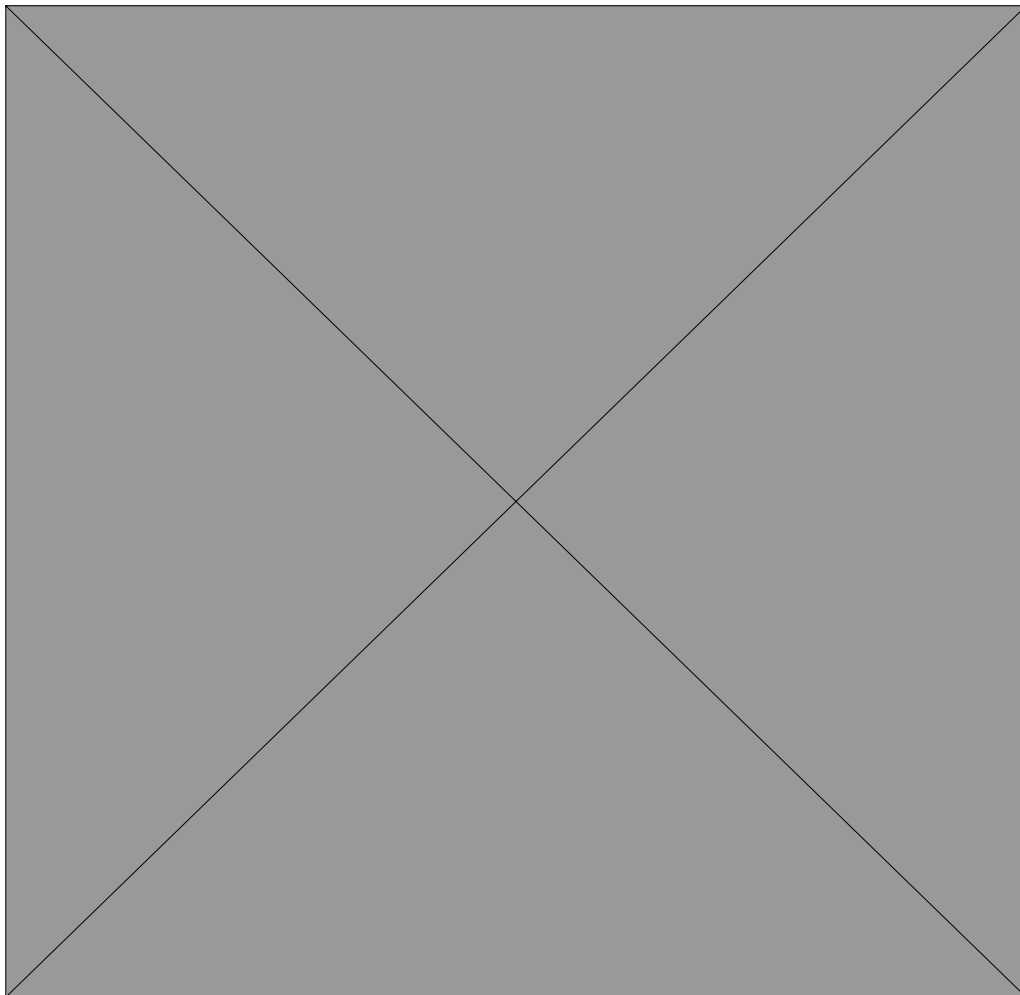
238. *Żądło*, 1978, technika własna, naturalne włókna, metal, wł. Muzeum Lubuskiego im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim



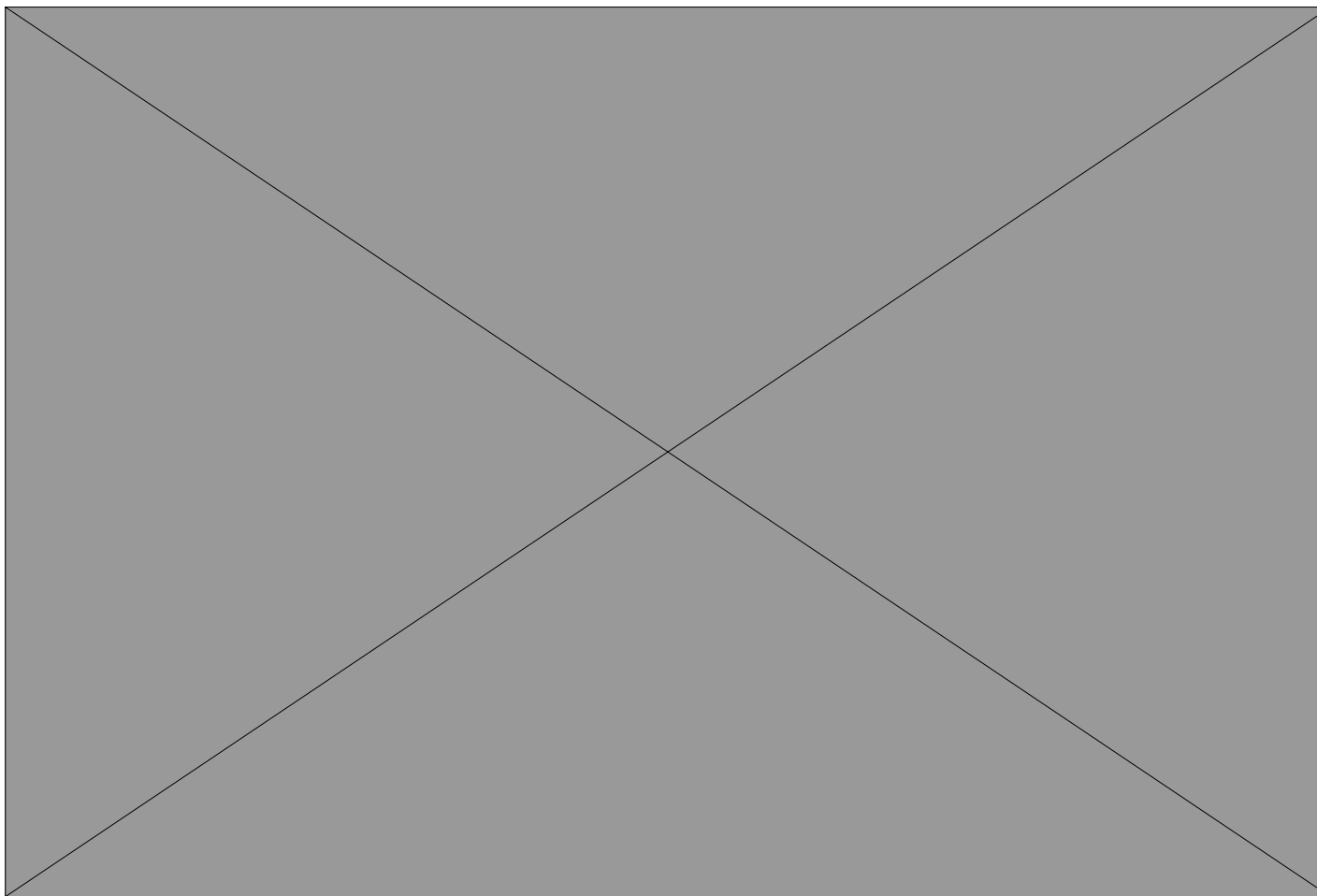
239. *Prometeusz*, lata 70.,
skóra, technika własna



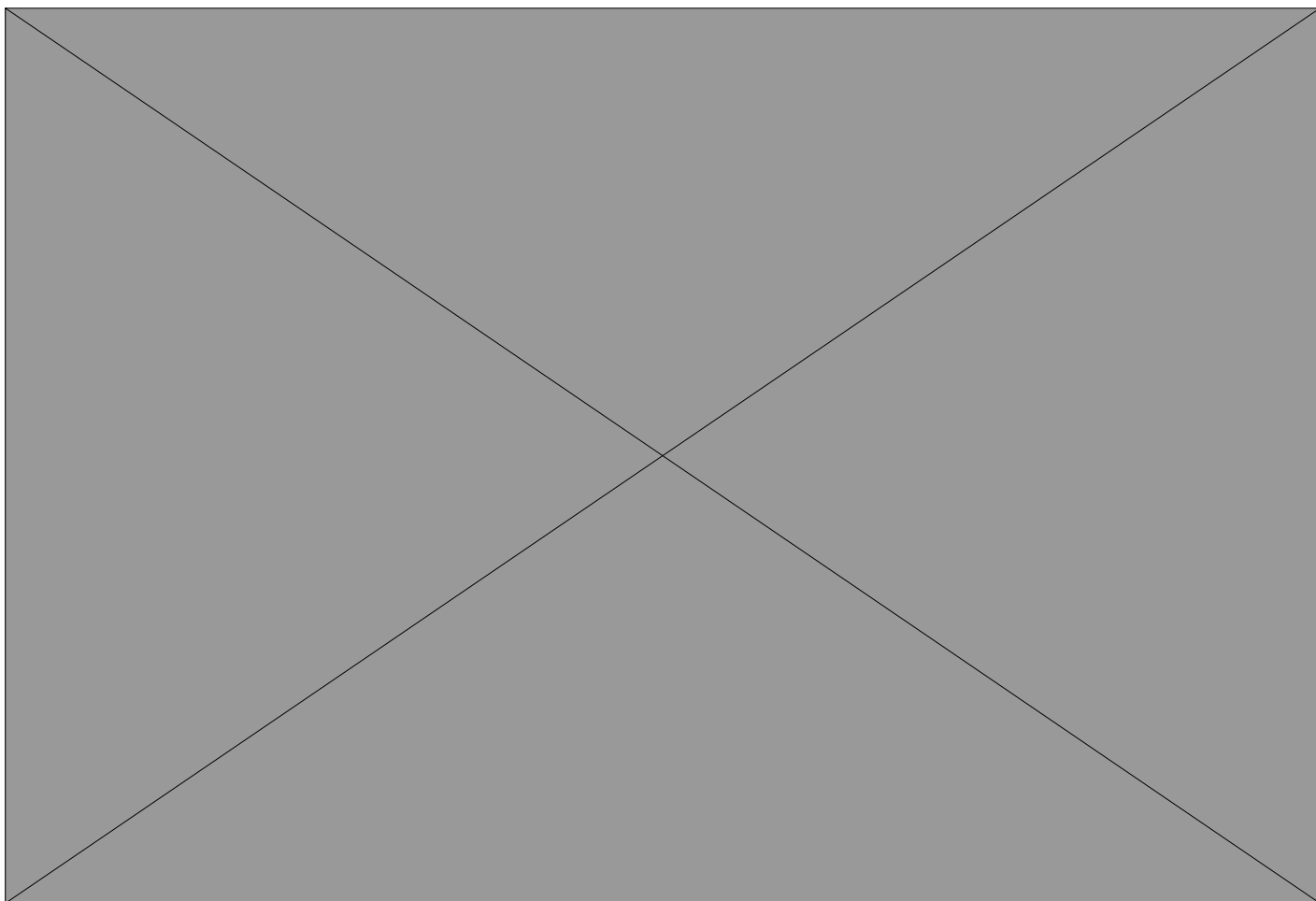
240. *Tatuaż*, 1979, skóra, technika
własna, 215 × 188 cm



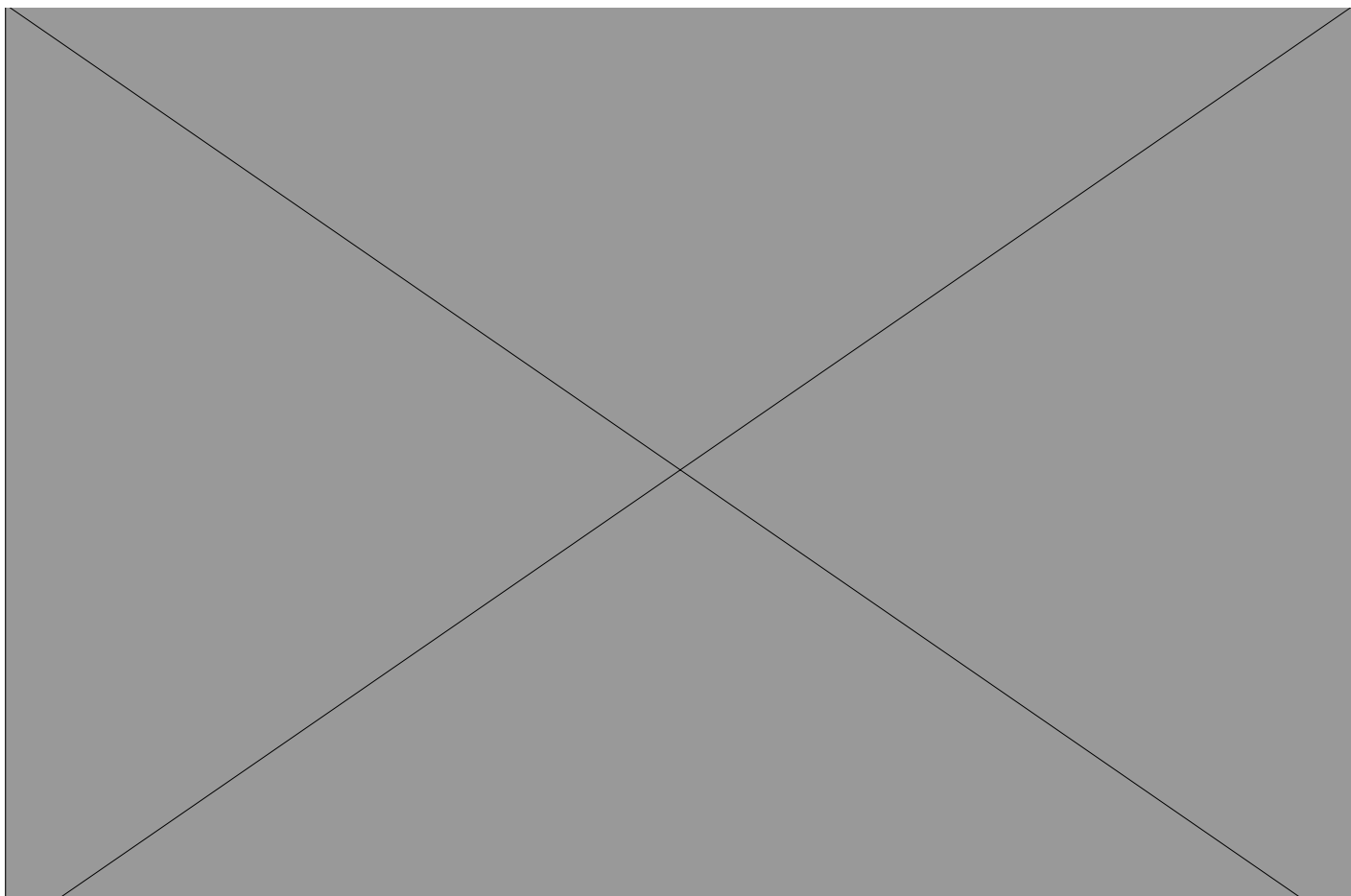
241. Kompozycja ze skóry
dla hotelu Holiday Inn
w Krakowie, 1975,
400 × 600 cm



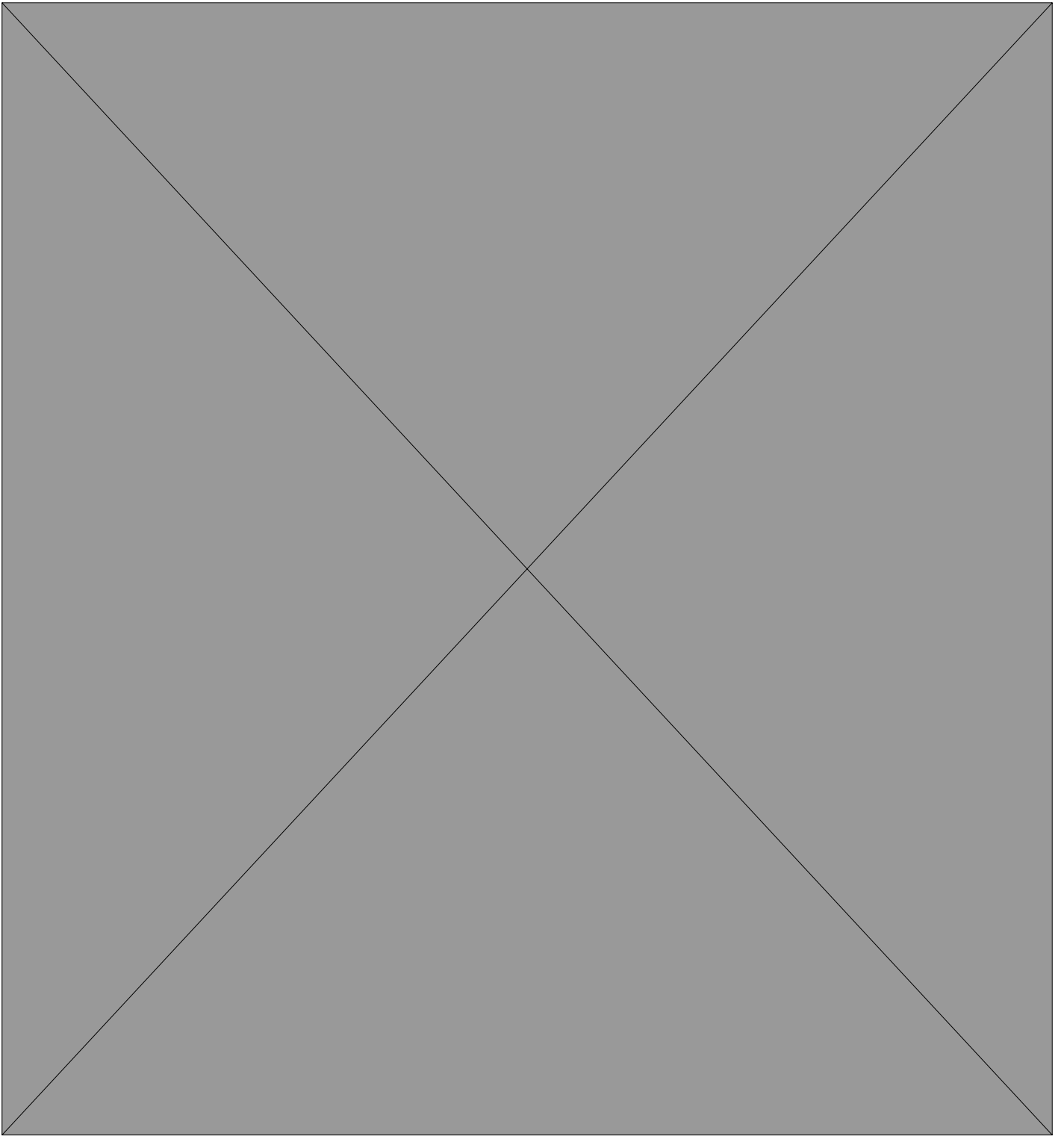
242. Kompozycja dla hotelu Holiday Inn w Krakowie, 1975, detal



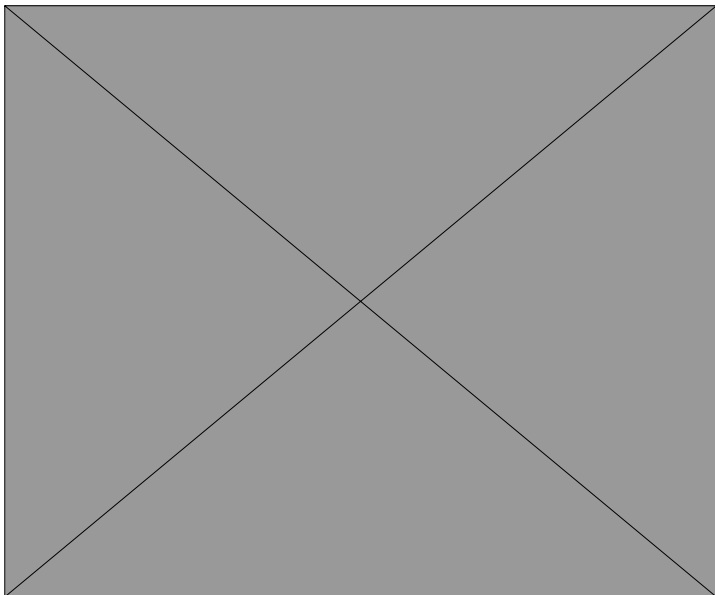
243. *Tatuaż XI*, 1978, skóra, technika własna, 195 × 55 × 140 cm, wł. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



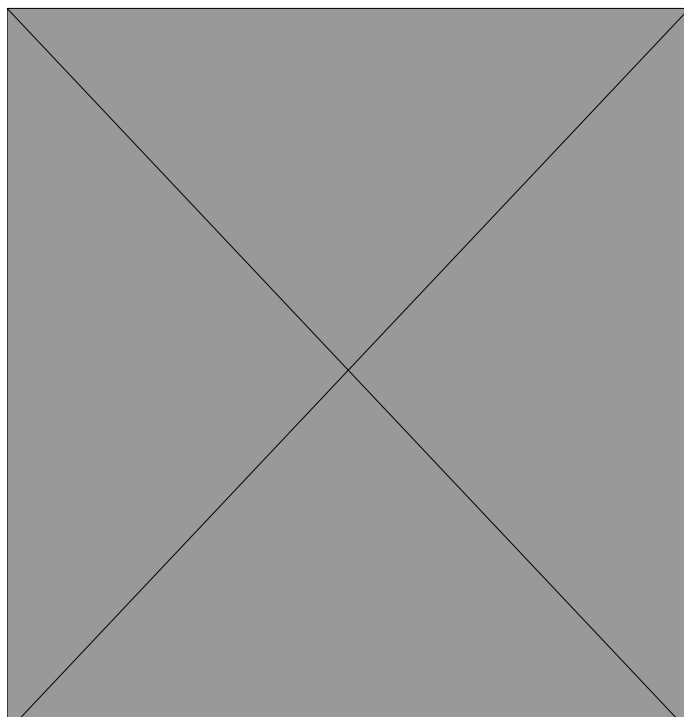
244. *Tatuaż XI*, 1978, detal



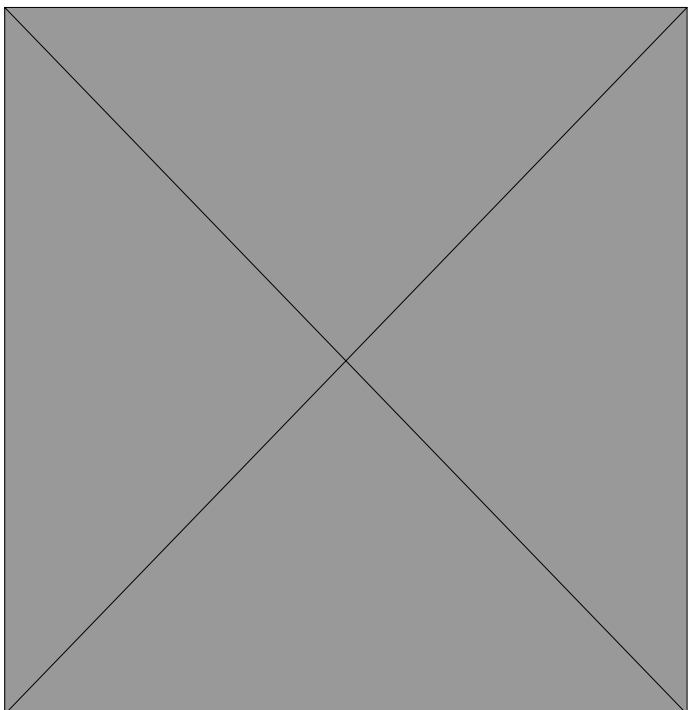
245. *Tatuaż*, 1976, skóra, technika własna



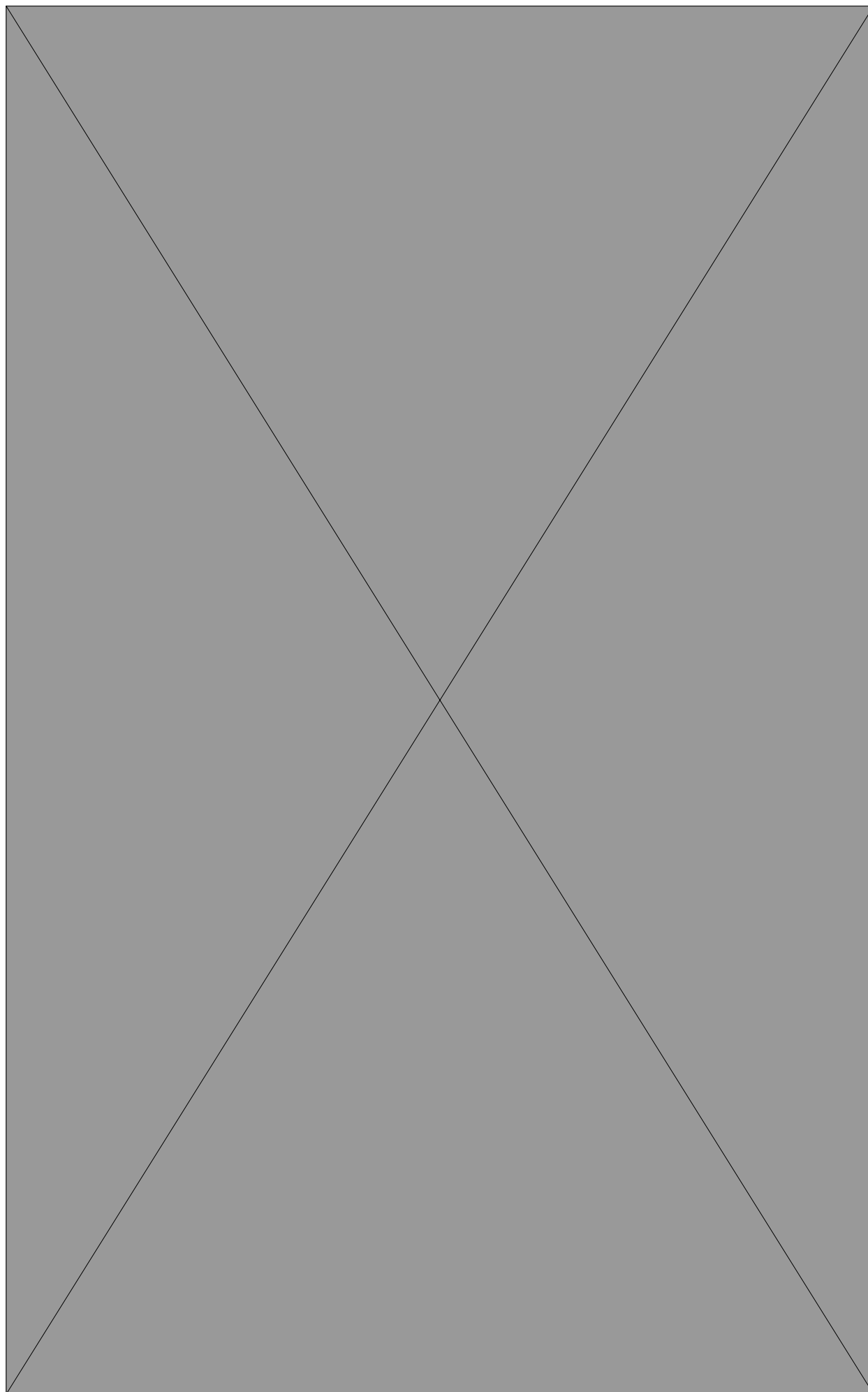
246. *Znak*, 1981,
technika własna



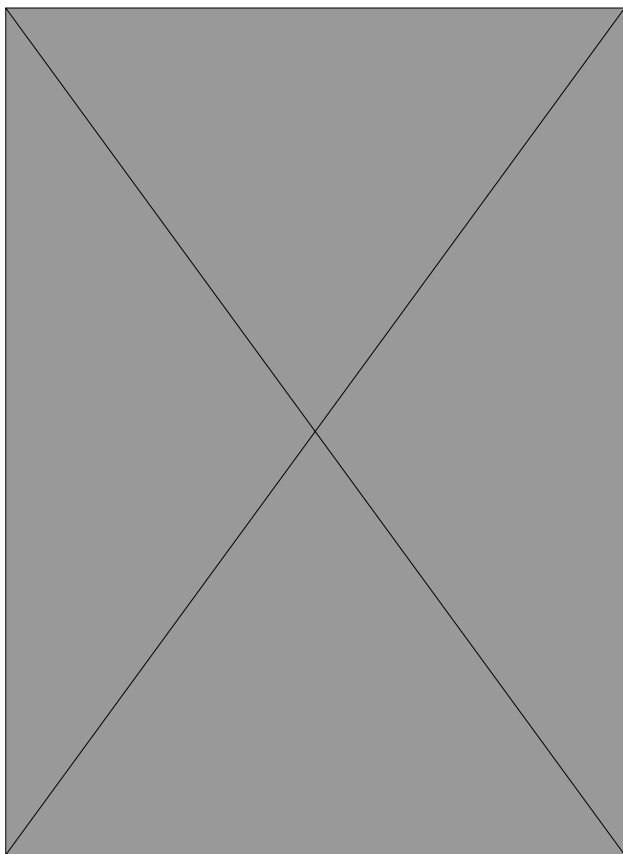
247. *Signum*, 1989,
technika własna,
50 × 50 cm



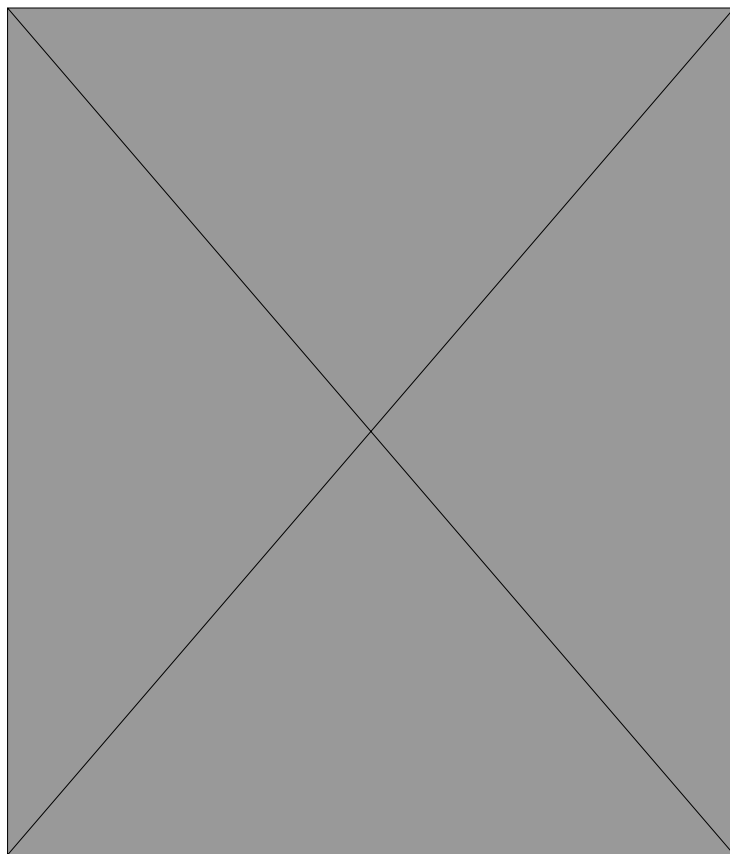
248. *Charyzmaty*,
lata 80., technika własna



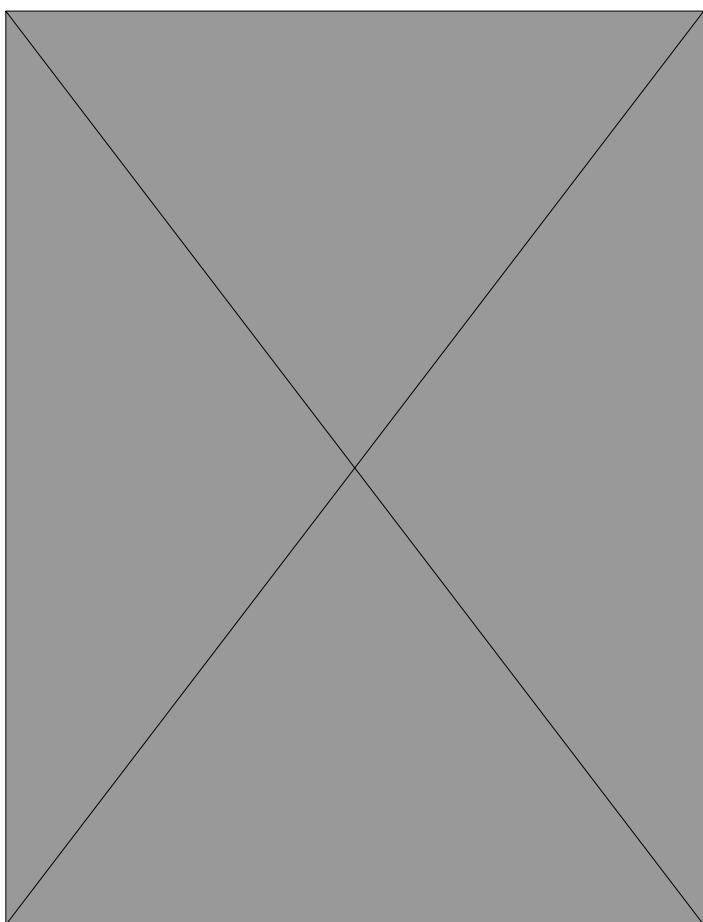
249. *Pontifex Maximus*, 1983, technika własna, naturalne włókna, 255 × 110 cm



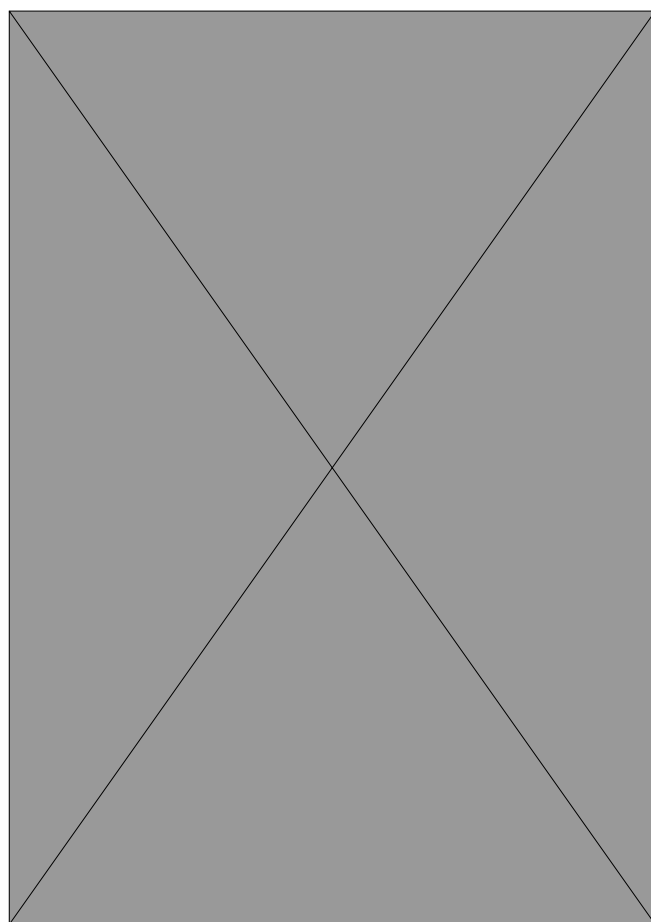
250. *Tren*, 1981, technika własna, 100 × 73 cm



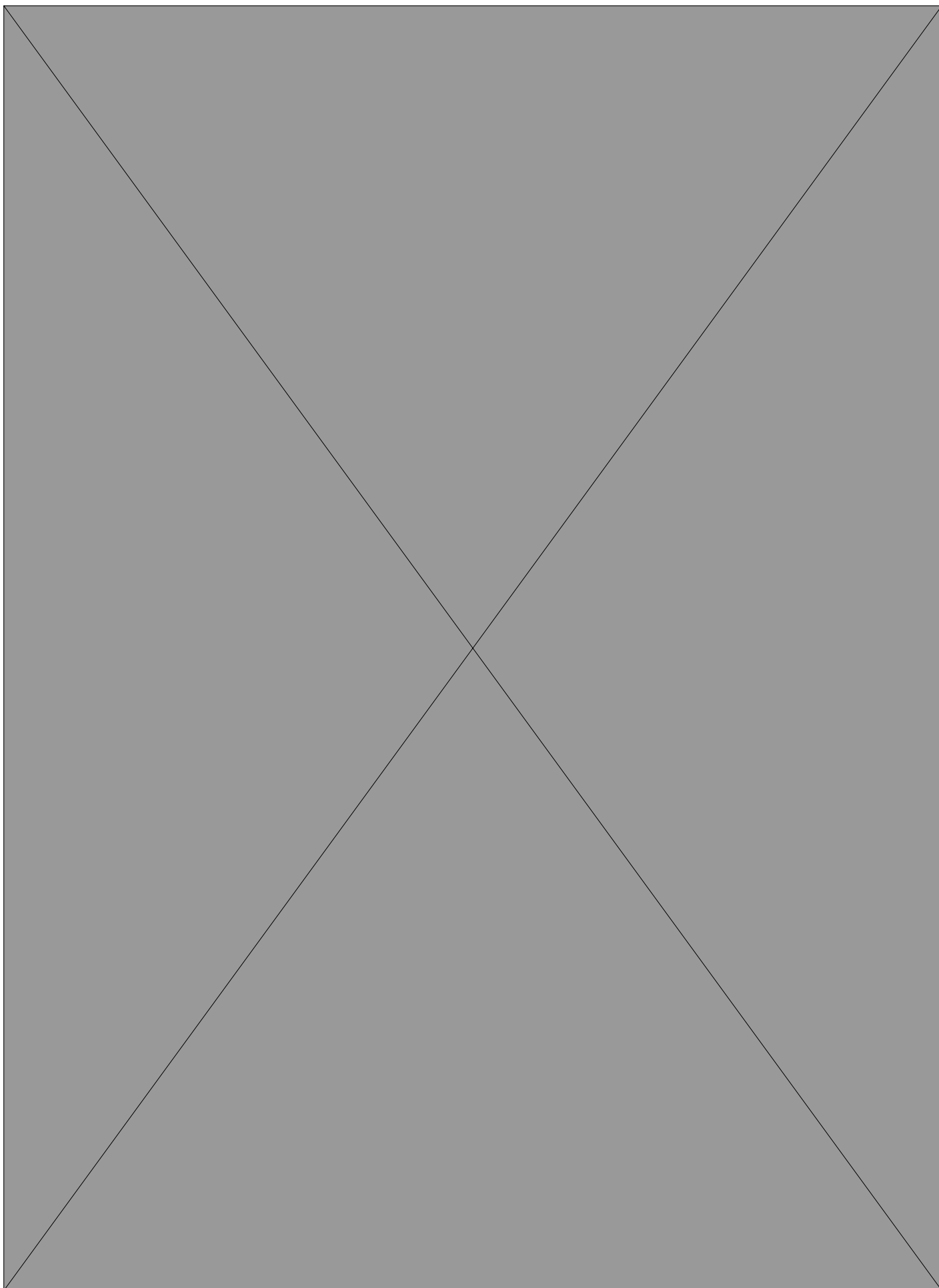
251. *Calun*, lata 80., technika własna



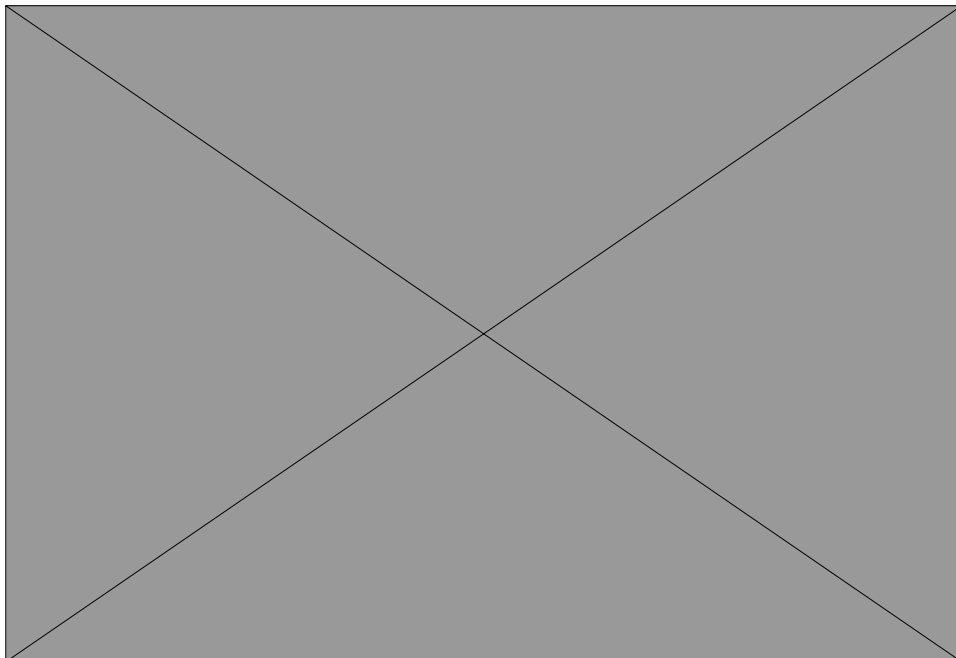
252. *Wizerunek*, druga połowa lat 80., technika własna



253. *Calun*, 1981, technika własna, 100 × 73 cm

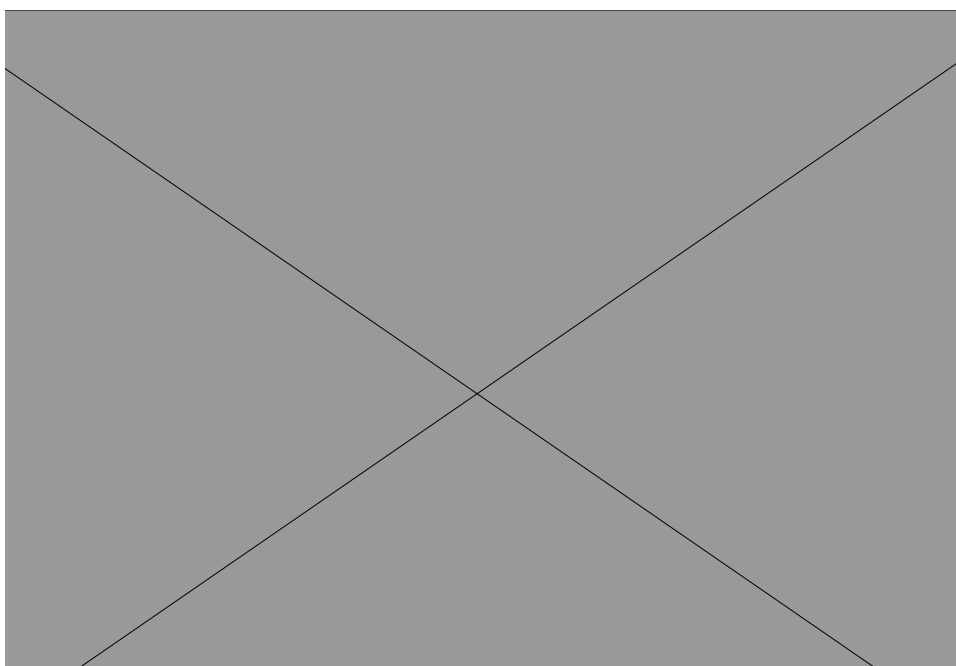
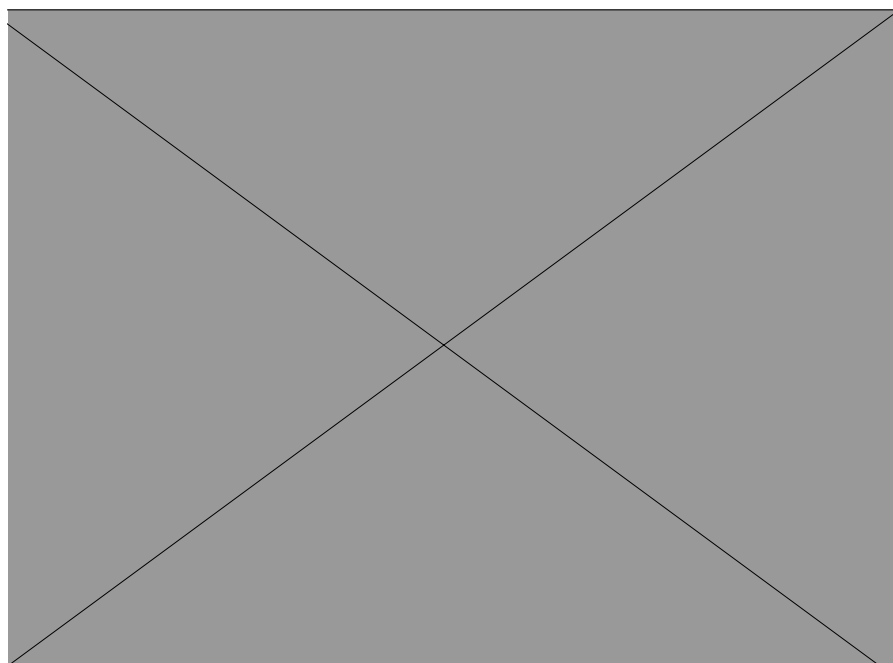


254. *Calun*, 1990, technika własna, 100 × 73 cm, wł. Muzeum Lubelskiego w Lublinie



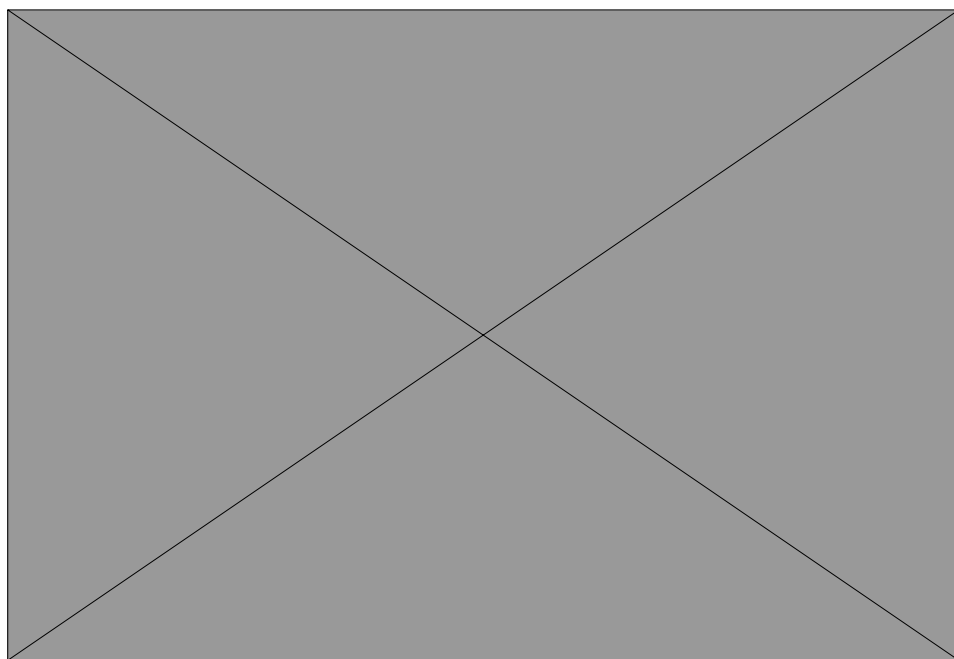
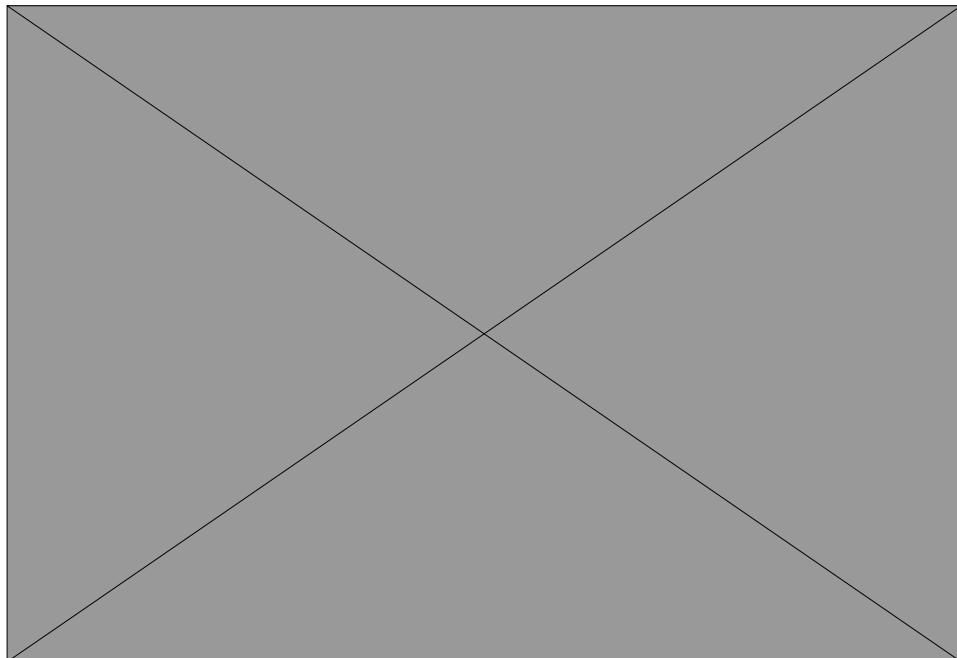
255. *Catun*, 1997, jedwab
malowany, 240 × 320 cm,
wł. Muzeum Lubelskiego
w Lublinie

256. *Catun*, 1998, jedwab
malowany, 250 × 330 cm

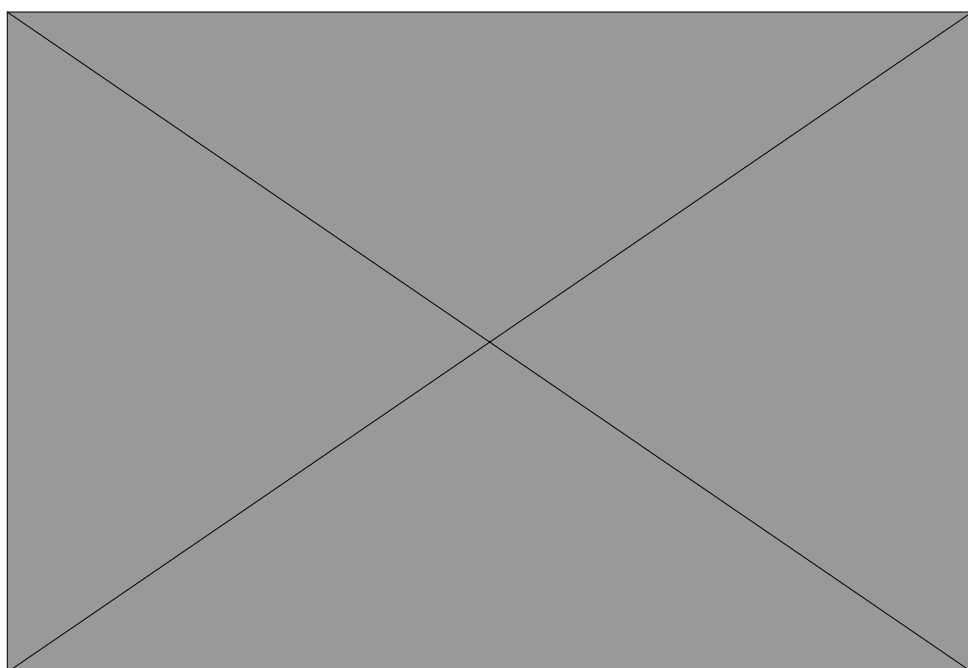


257. *Catun*, 2002, jedwab
malowany, 250 × 300 cm

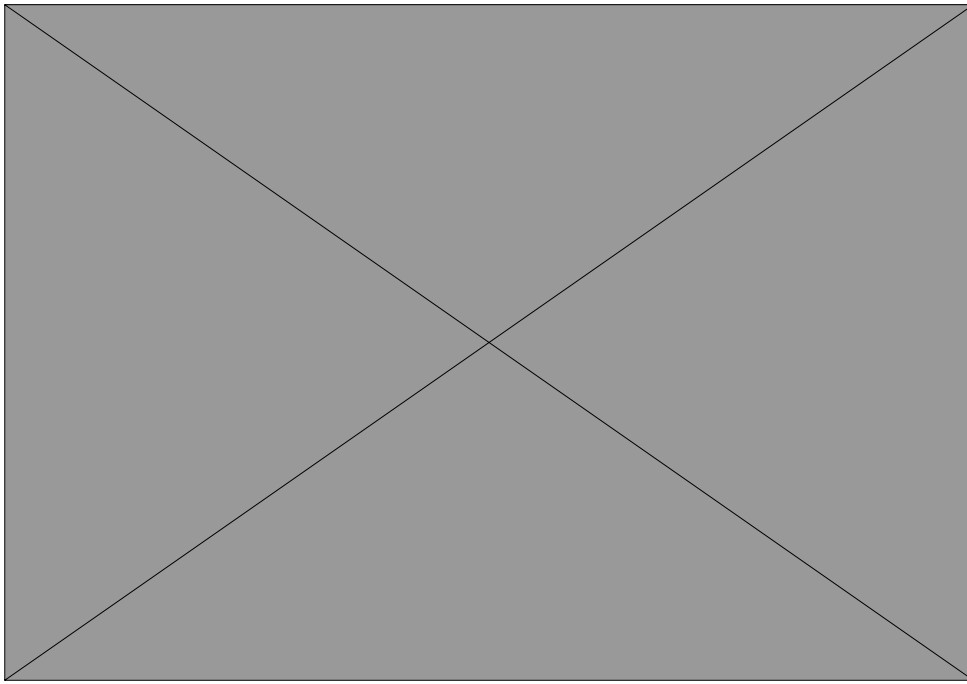
258. *Sidla*, 2005–2006,
gwasz, papier



259. *Sidla*, 2005–2006,
gwasz, papier

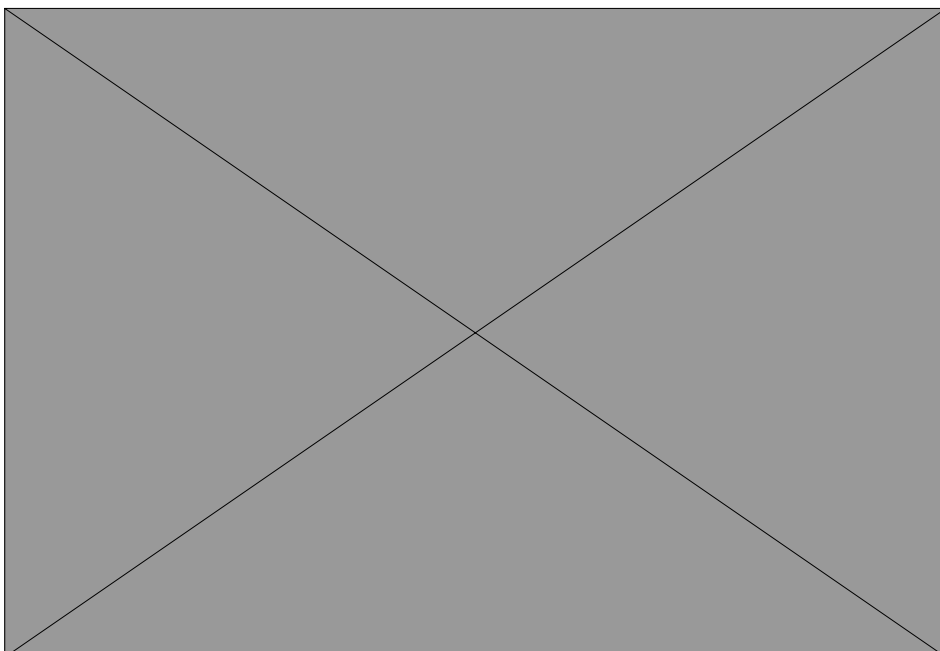
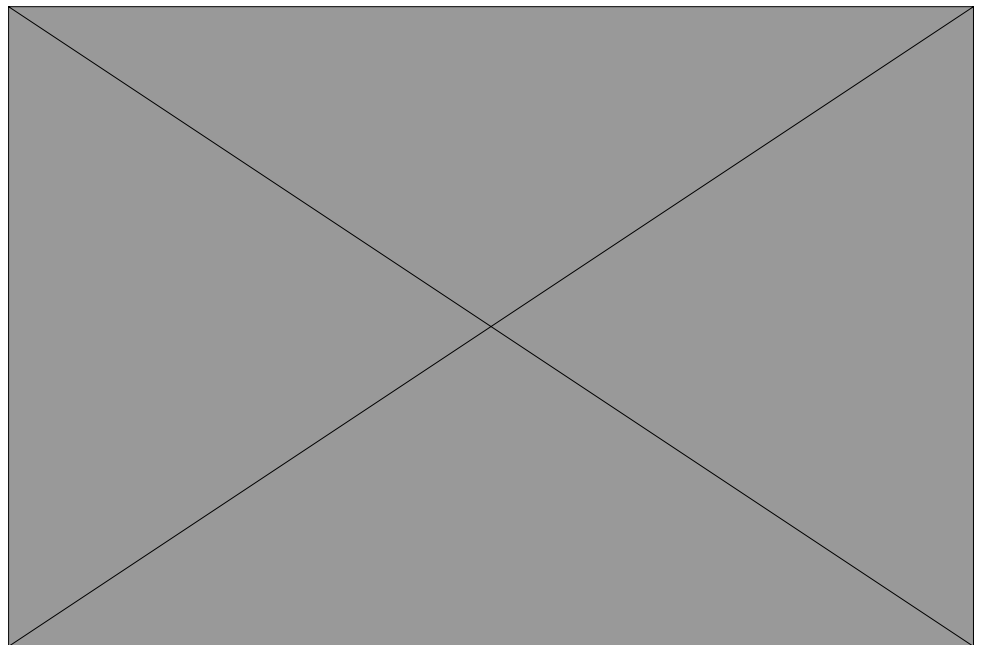


260. *Sidla*, 2005–2006,
gwasz, papier



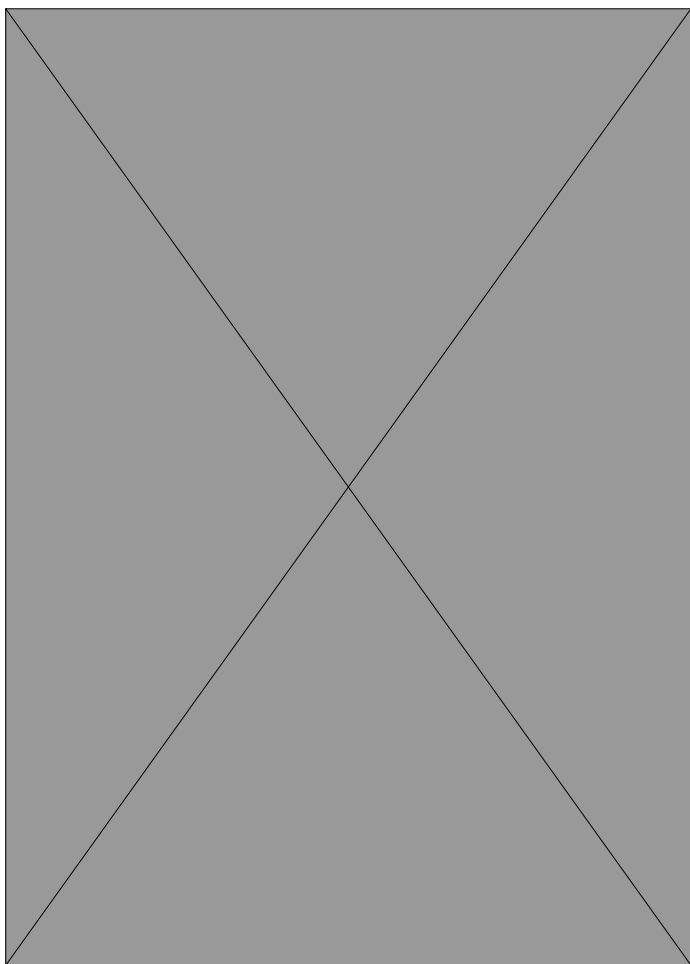
261. *Sidla*, 2005–2006,
gwasz, papier

262. *Sidla*, 2005–2006,
gwasz, papier

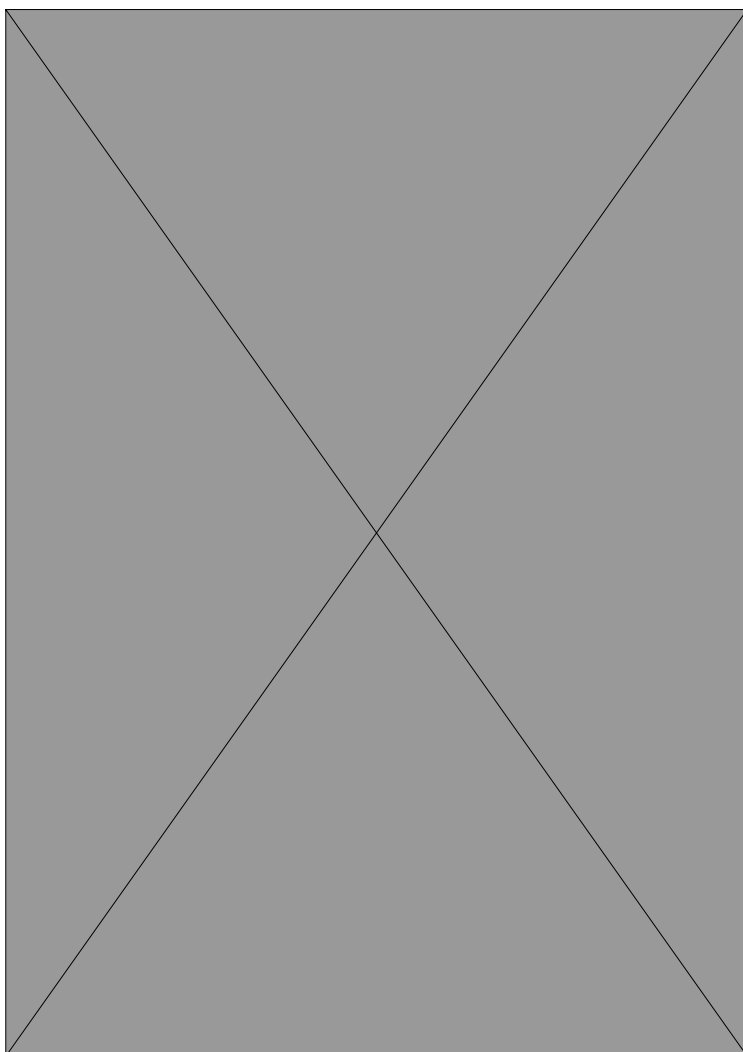


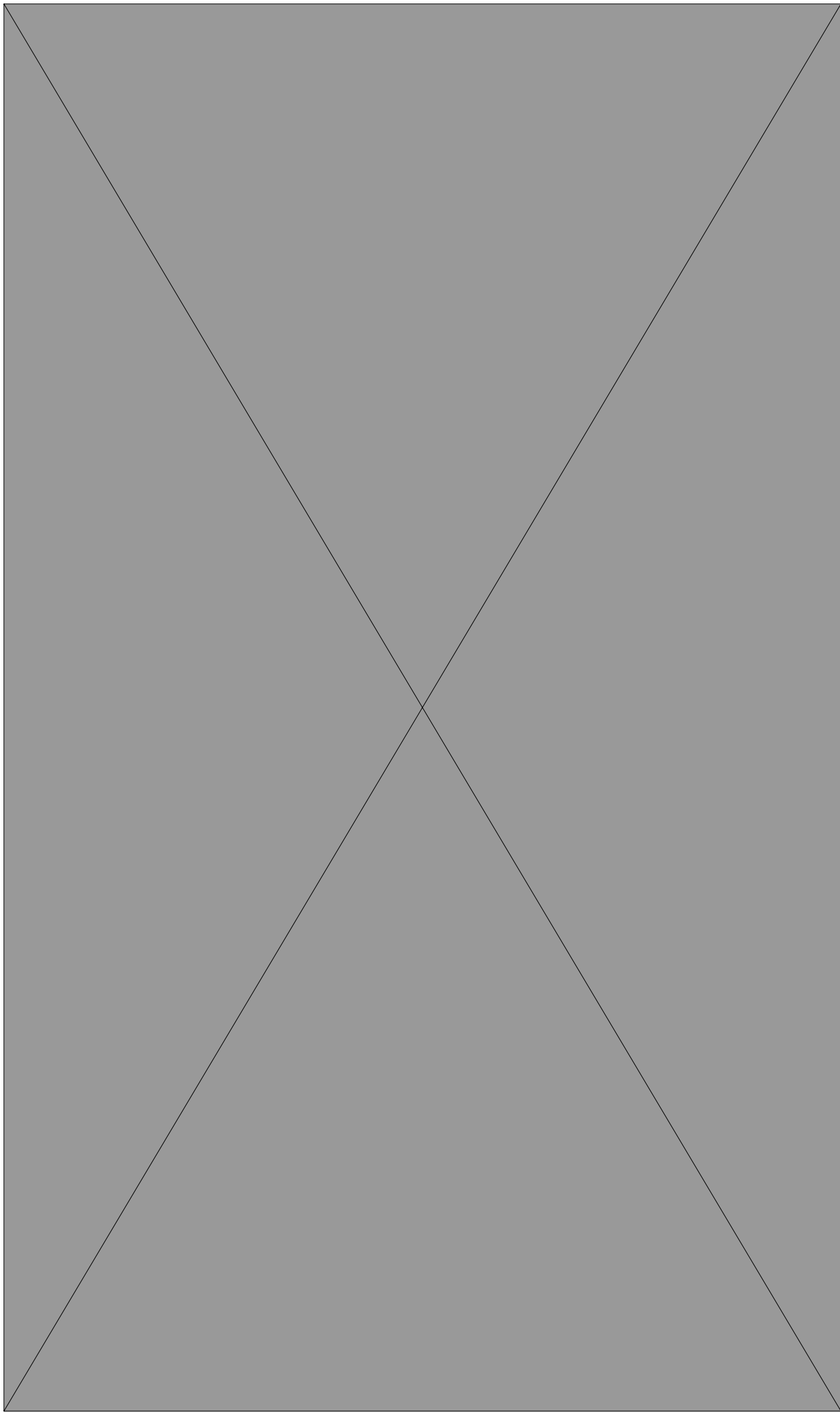
263. *Sidla*, 2005–2006,
gwasz, papier

264. *Tren*, lata 80., technika własna,
70 × 50 cm

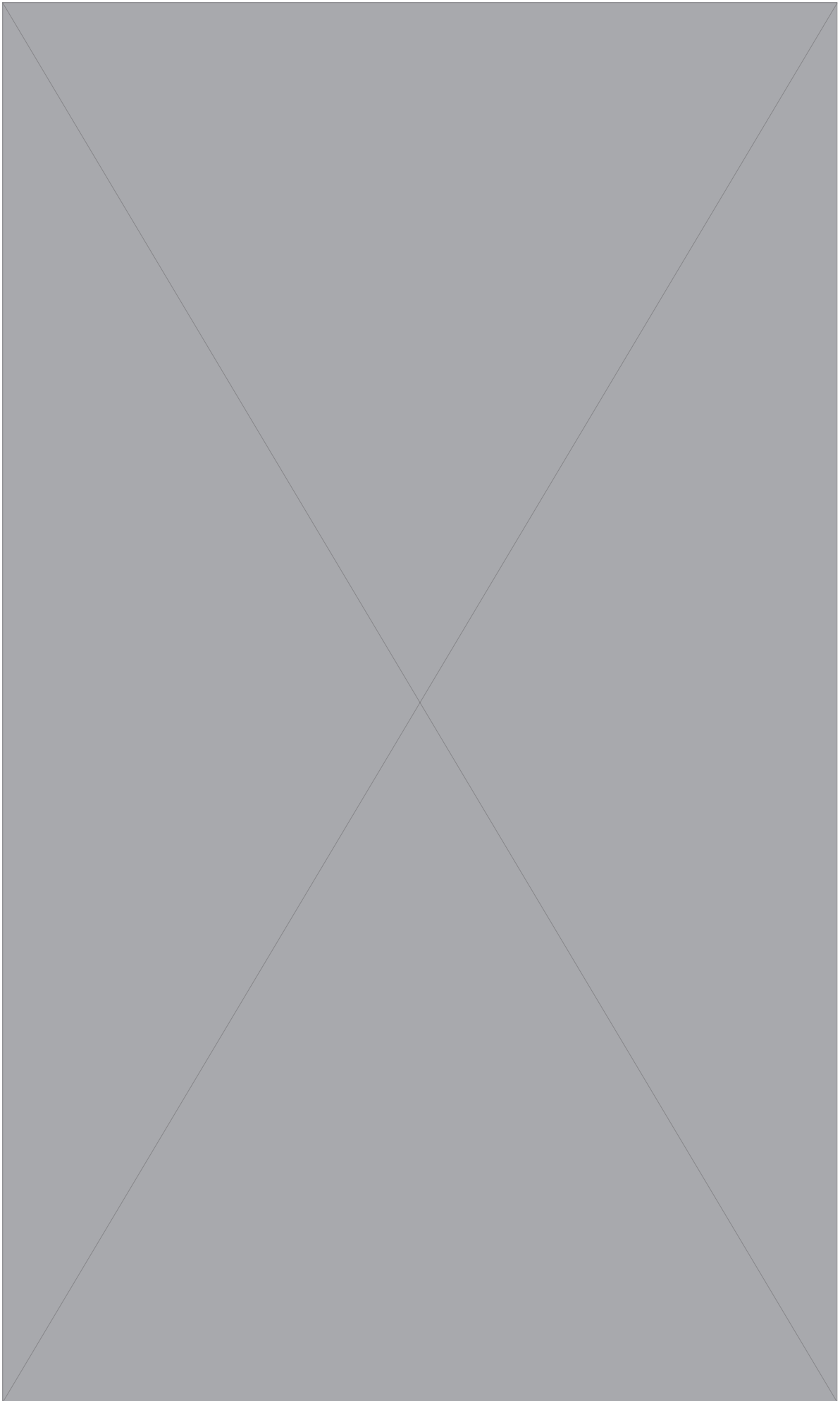


265. *Całun*, koniec lat 80.,
technika własna, 70 × 50 cm

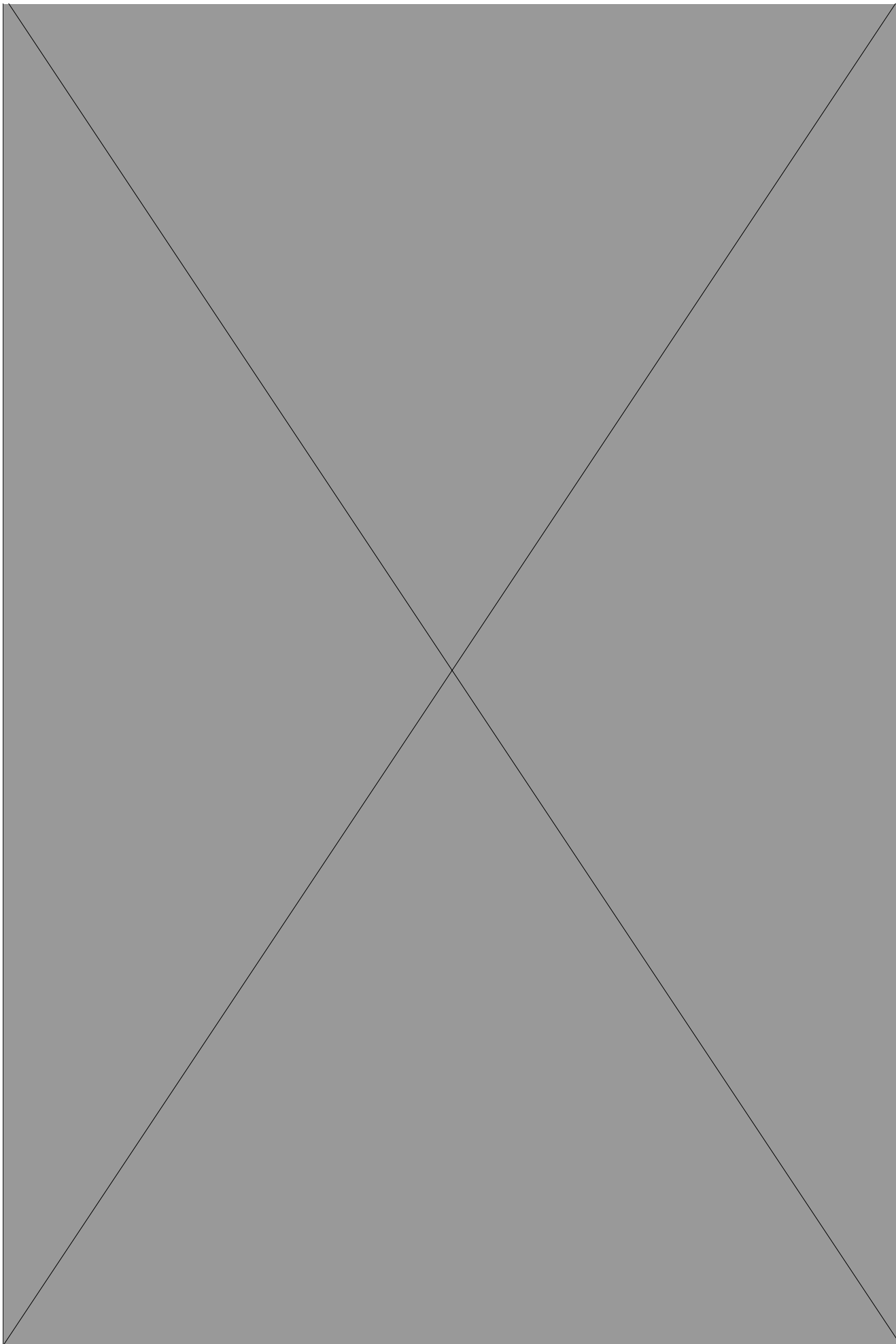




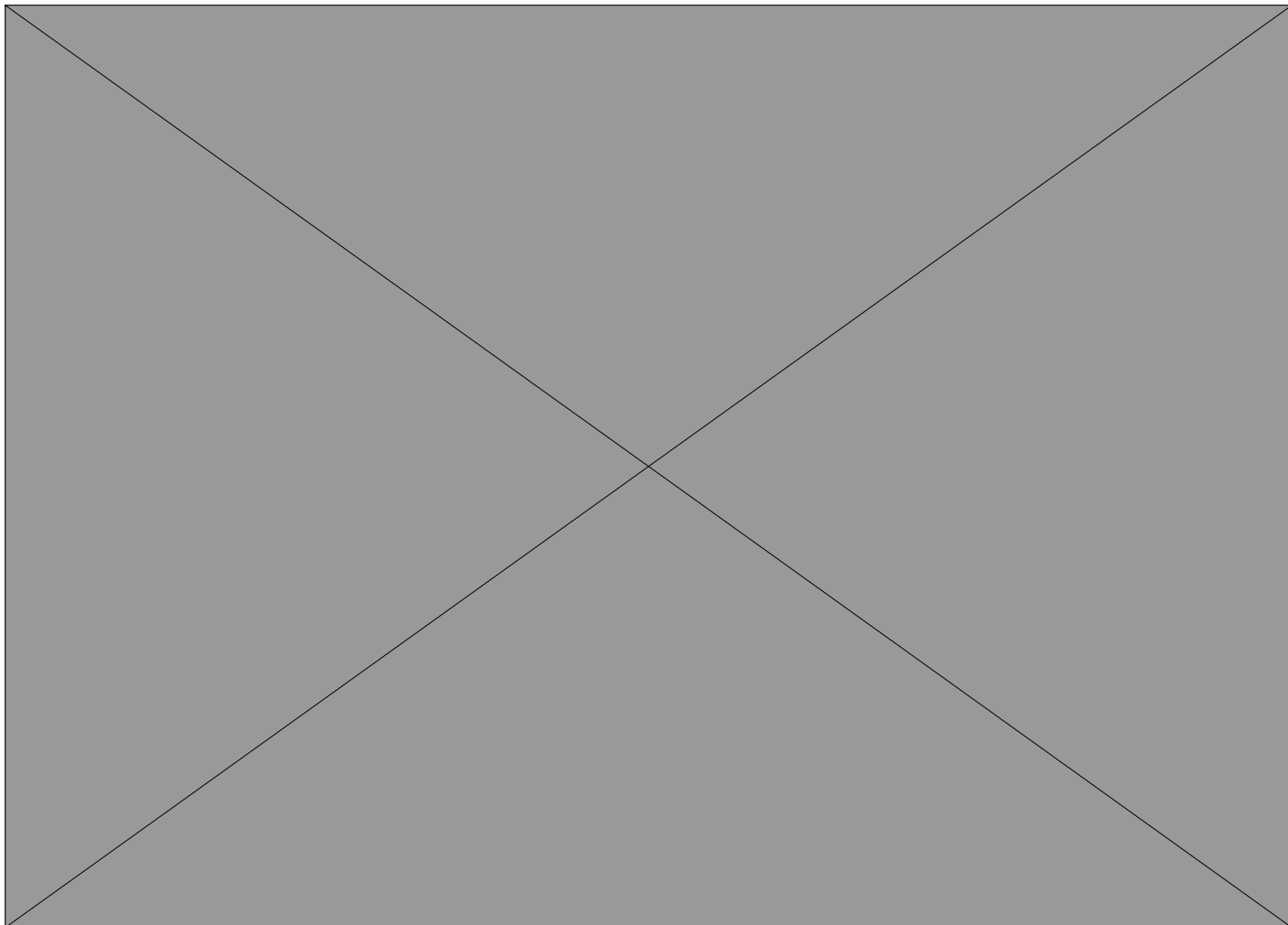
266. Wystawa jedwabi Wojciecha Sadleya, BWA w Gorzowie Wielkopolskim, 1999



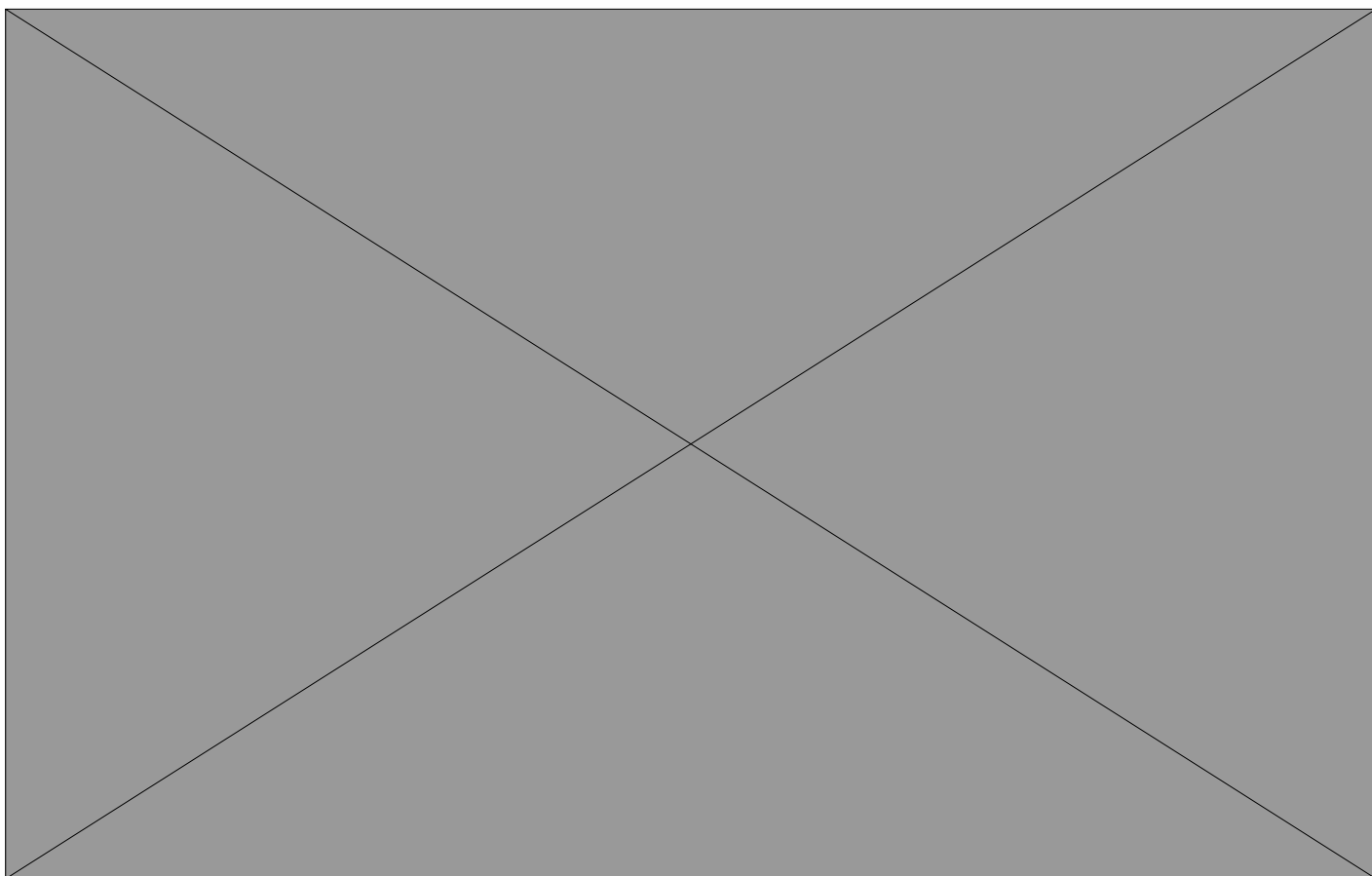
267. *Wizerunek*, 2009, jedwab malowany, wł. Muzeum Lubuskiego im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim



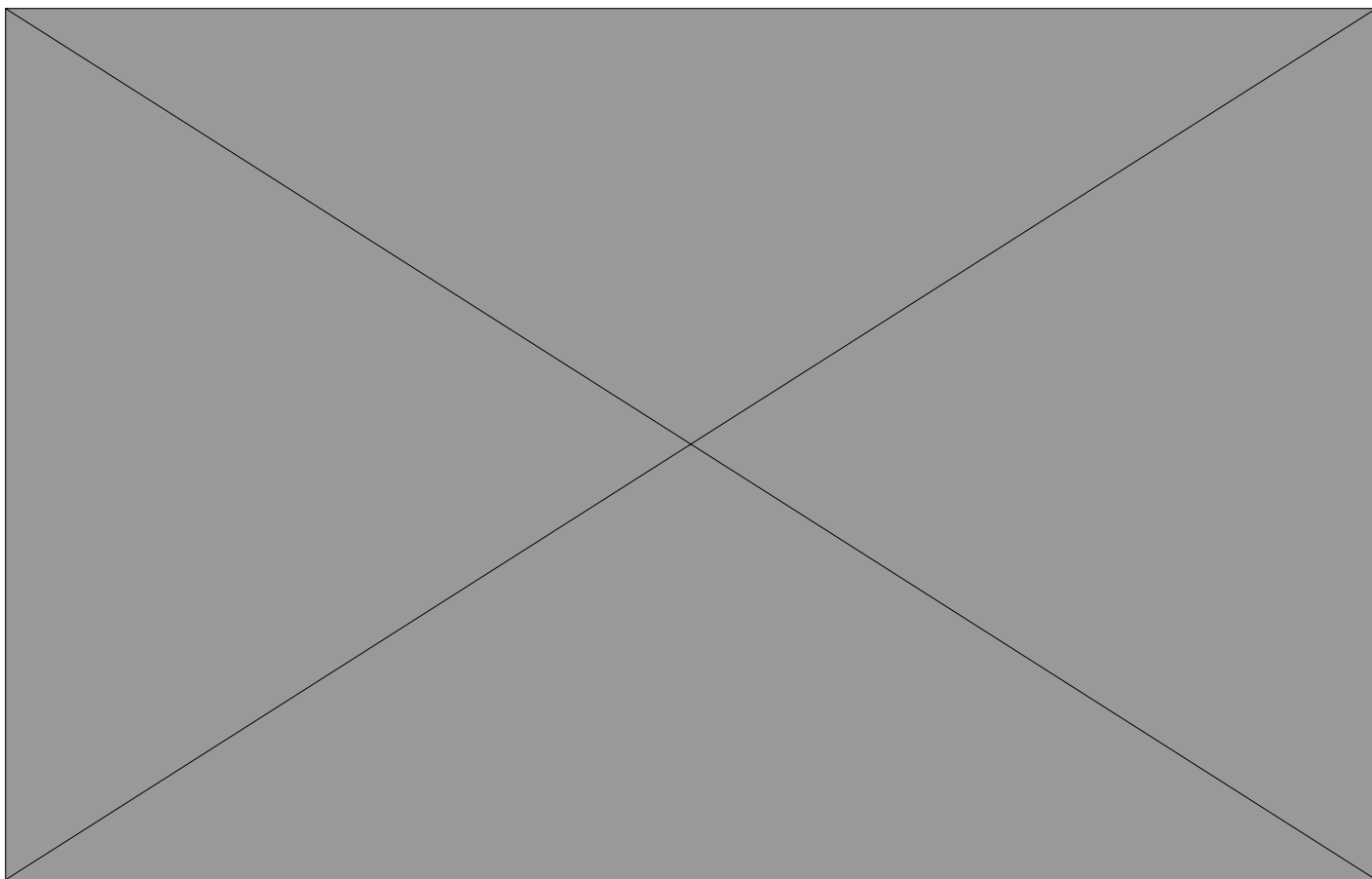
268. *Apokalipsa niebieska*, 1995, jedwab malowany, 350 × 500 cm (fot. z wystawy „Malować na jedwabiu” w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2009–2010). Fot. Krystyna Jankowska



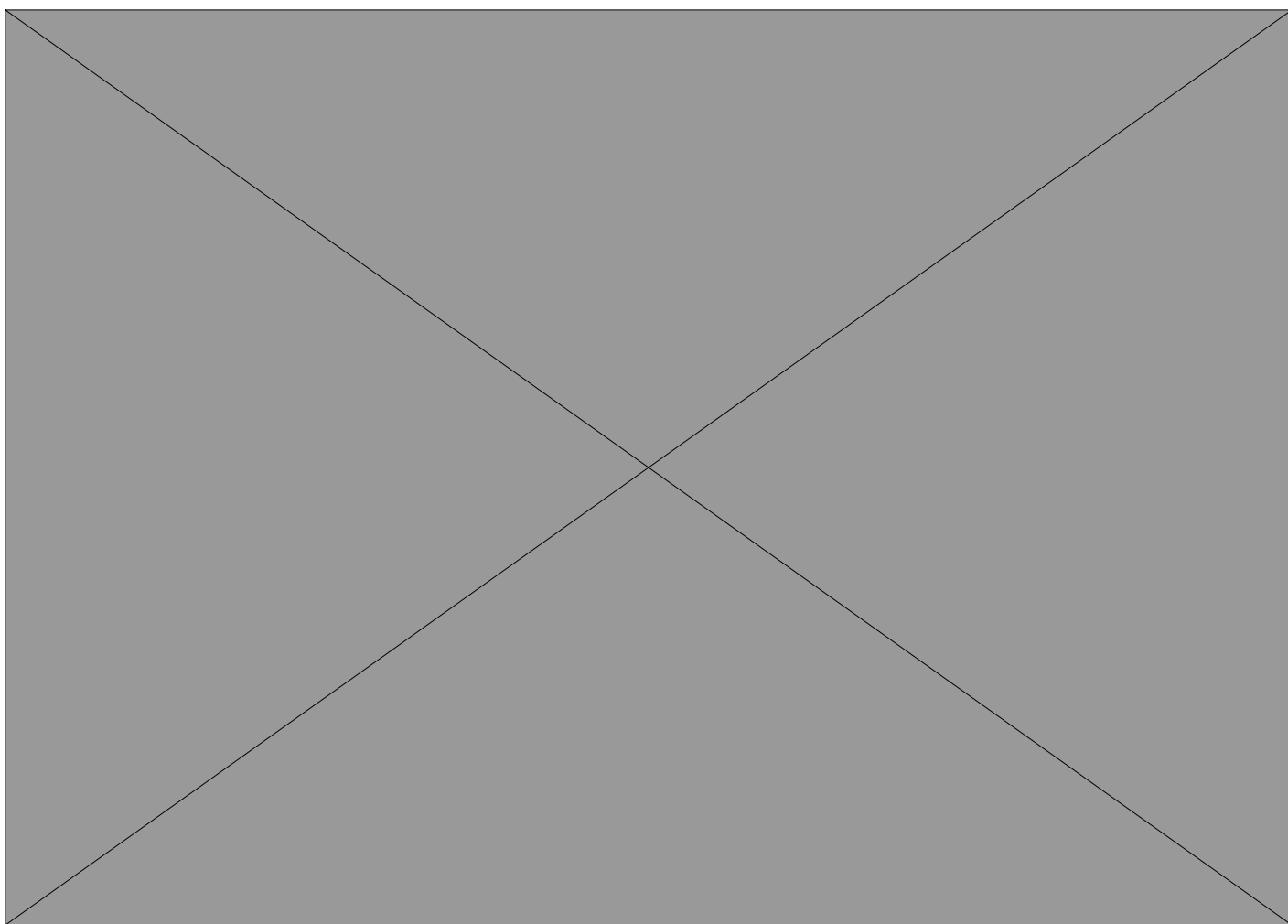
269. *Całun*, 2007, technika własna



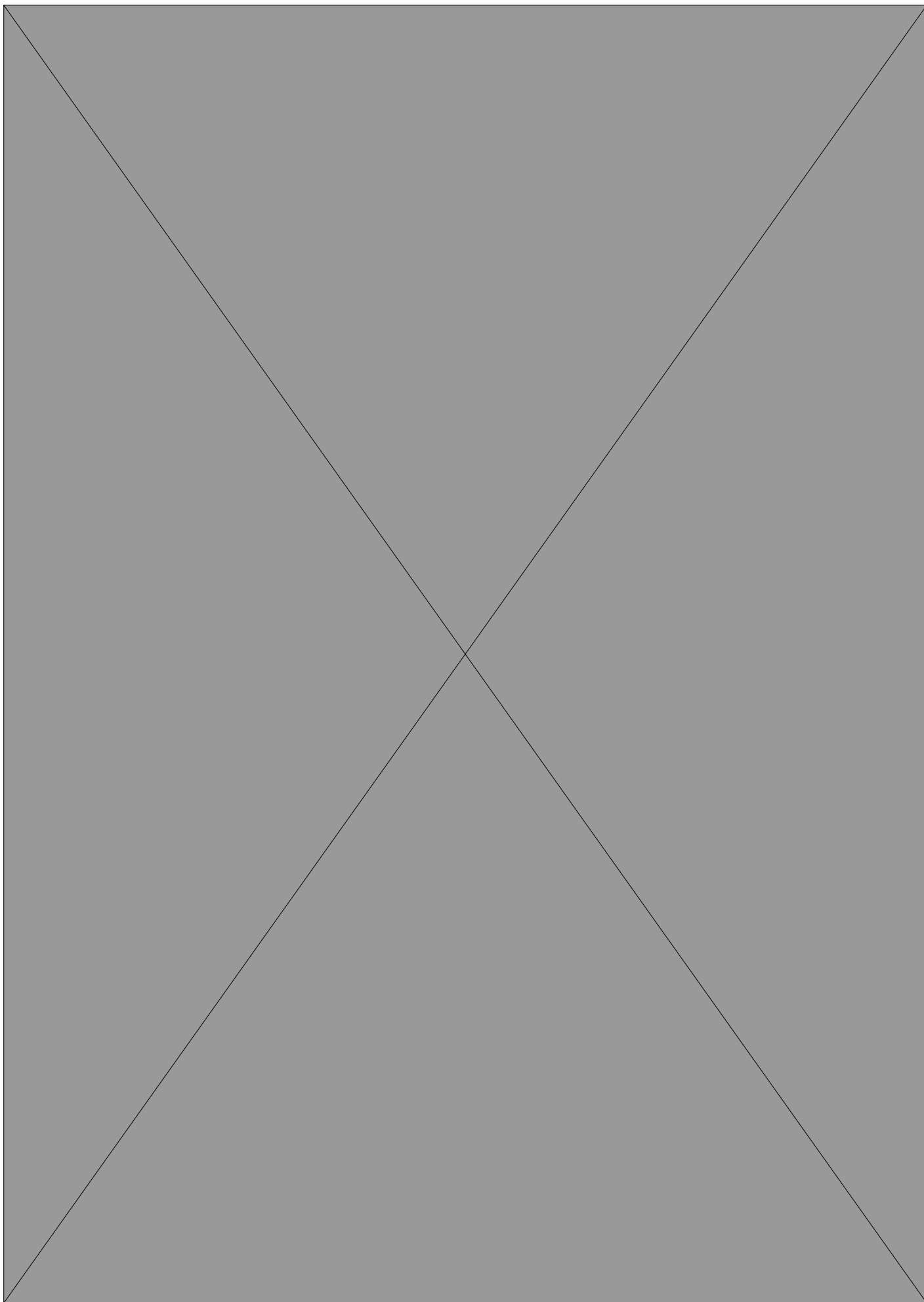
270. *Całun*, 2007, technika własna



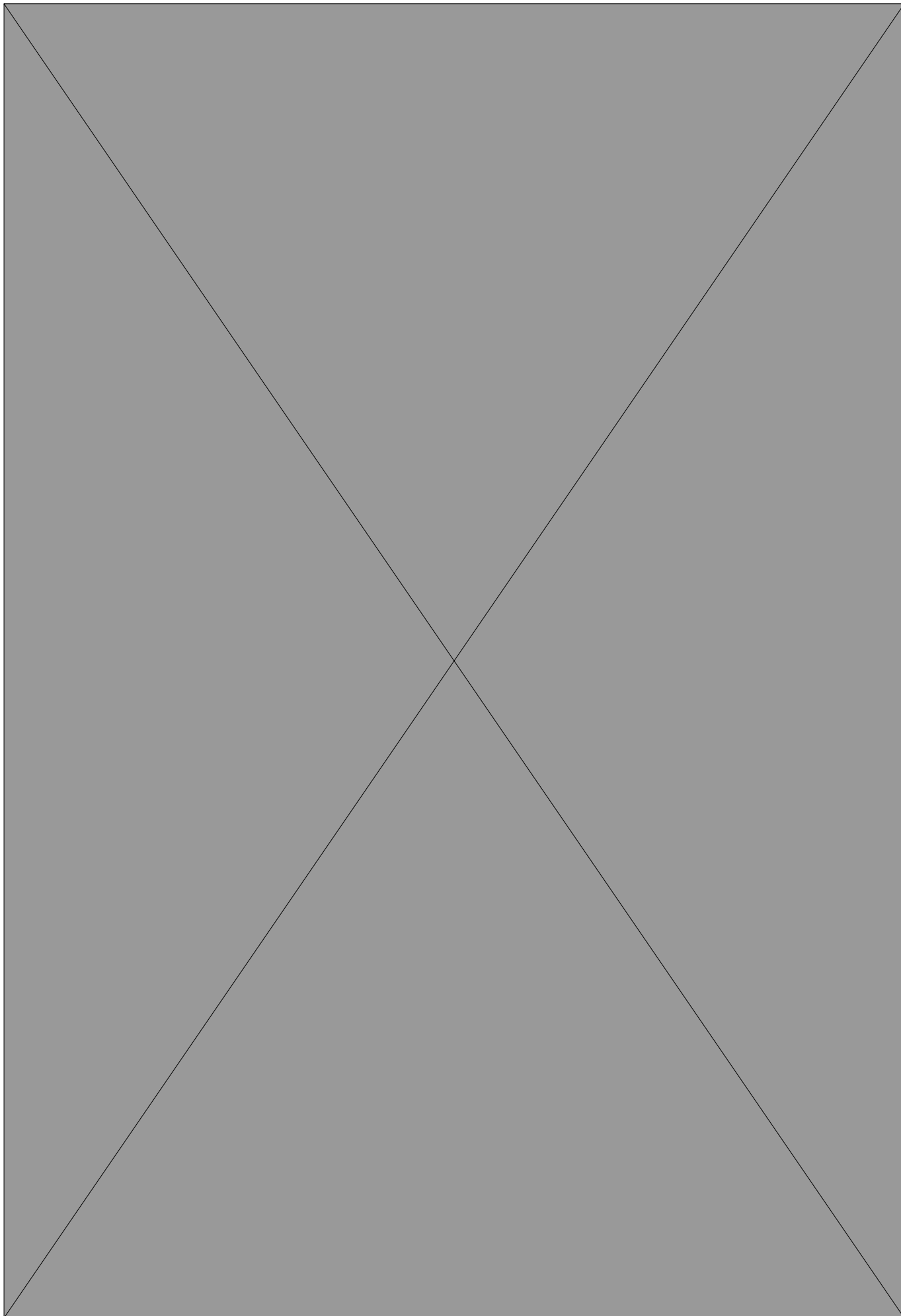
271. *Całun*, 2007, technika własna



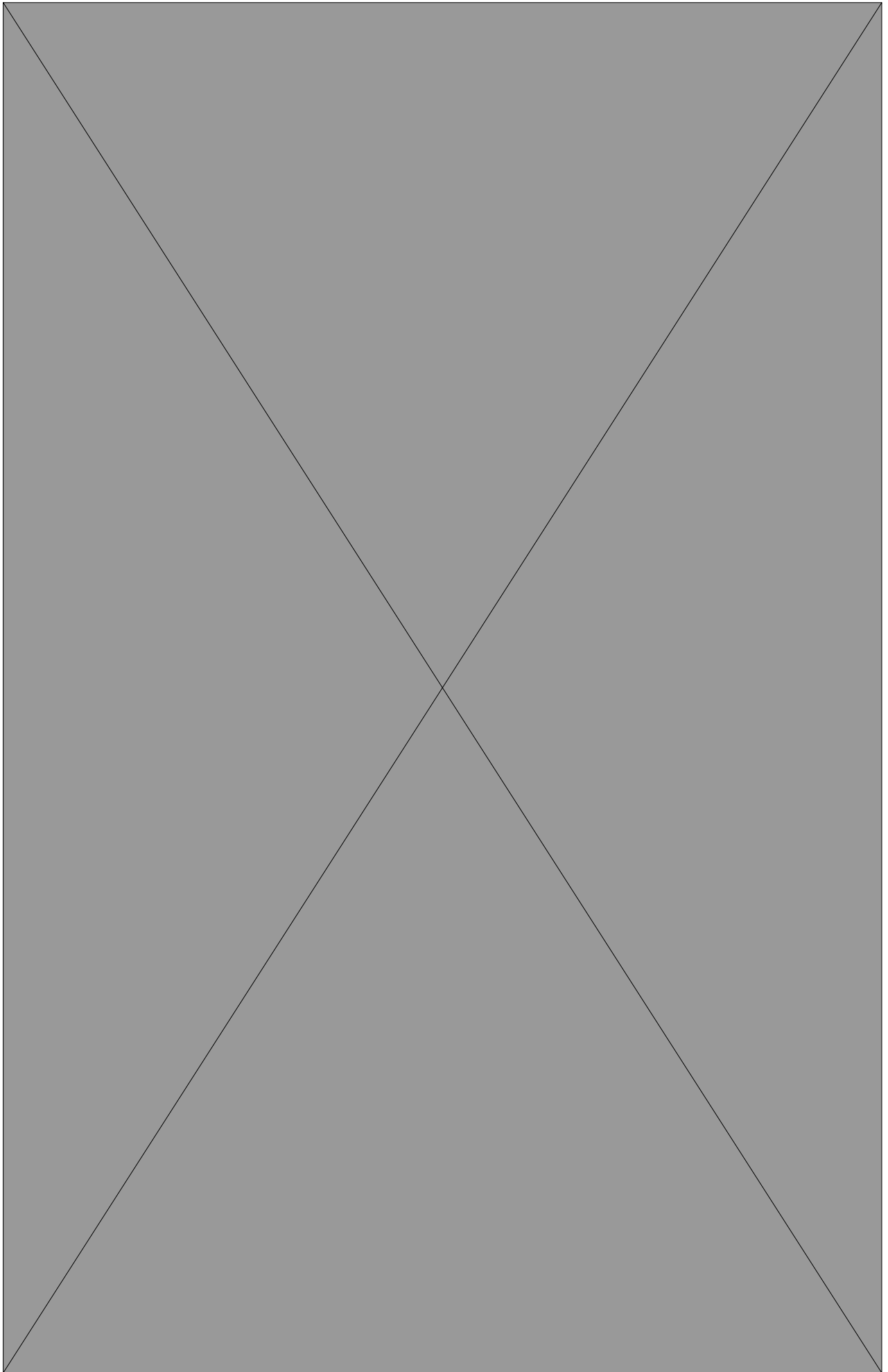
272. *Całun*, 2007, technika własna



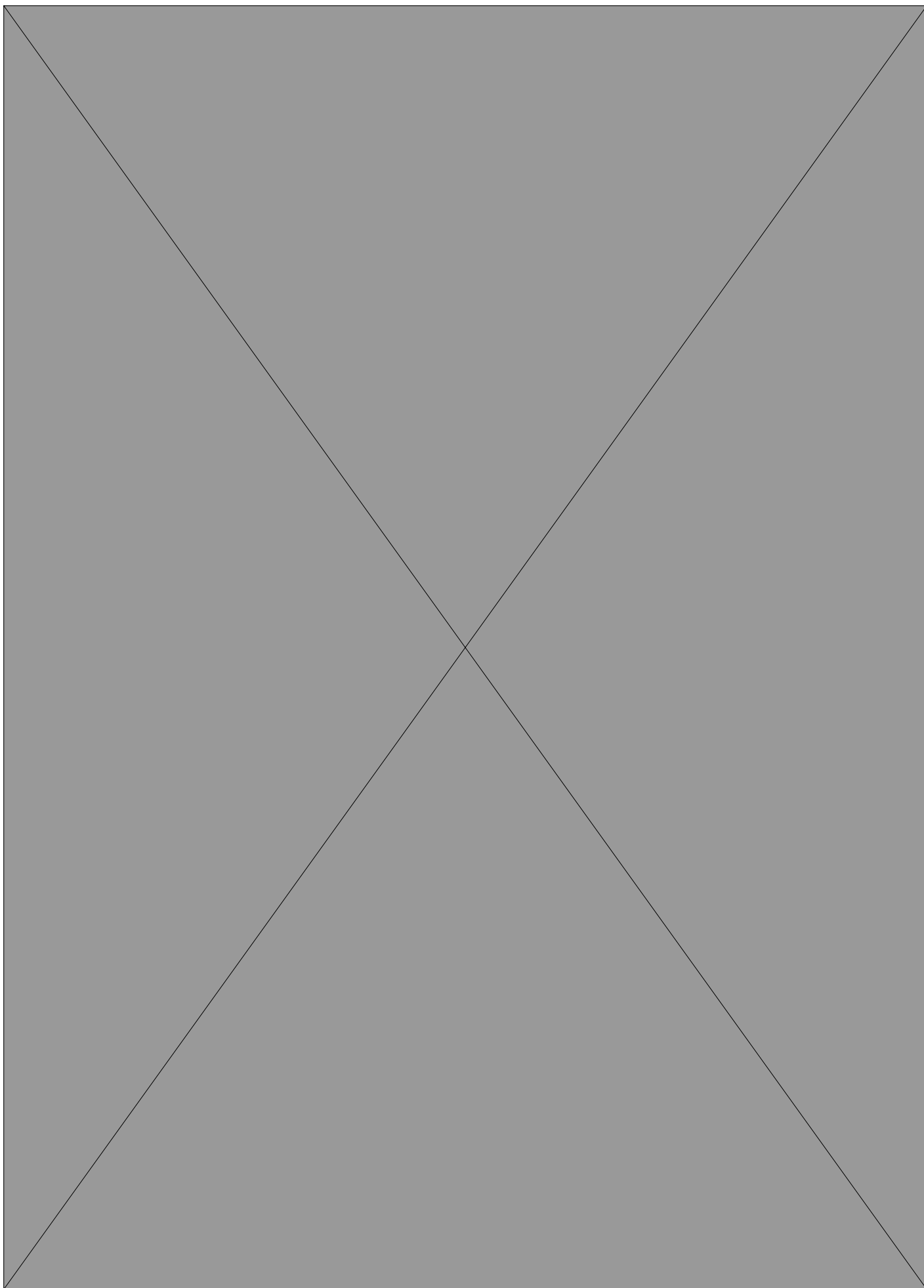
273. *Wizerunek*, 2005–2006, technika własna, skóra, koronka bawełniana, tempera na tekturze



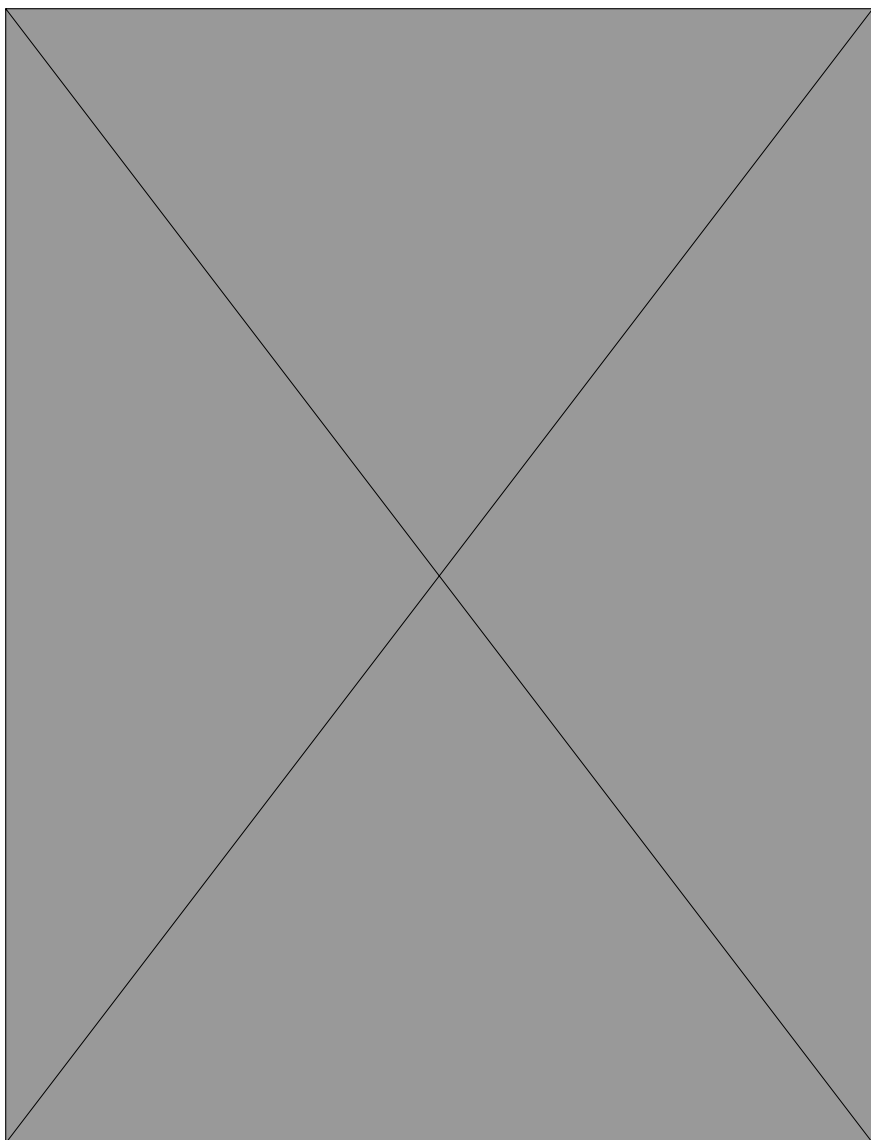
274. *Wizerunek*, 2006–2007, technika własna, koronka bawełniana, tempera na tekturze



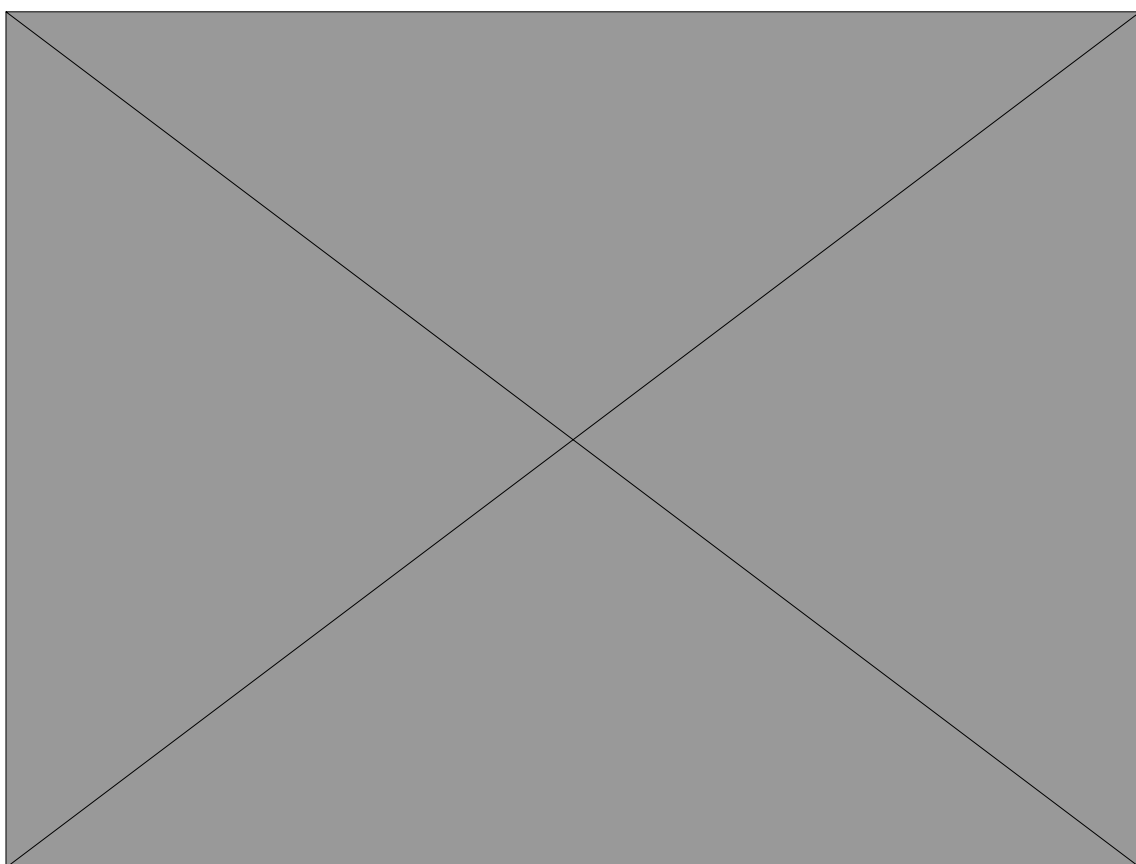
275. *Wizerunek*, 2006–2007, technika własna, koronka bawełniana, tempera na tekturze



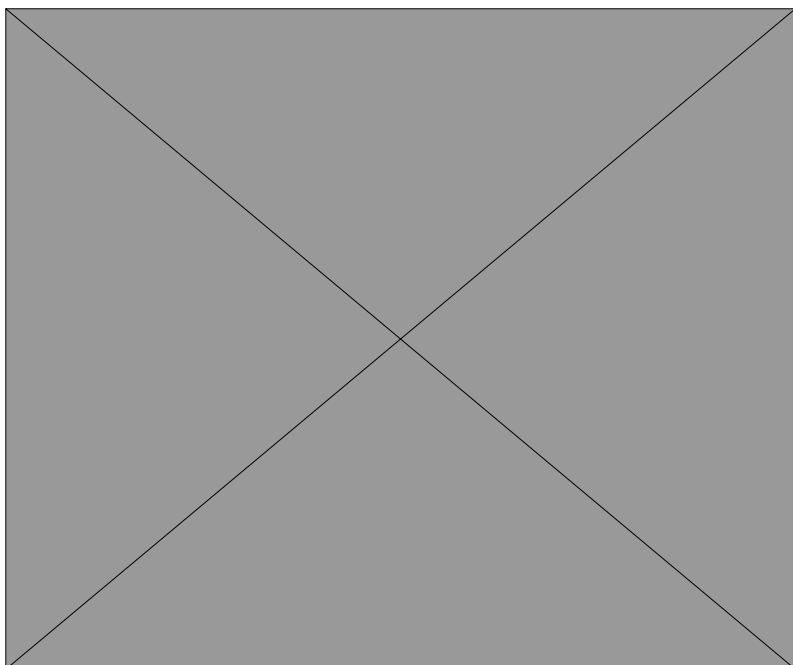
276. *Wizerunek*, 2007, technika własna, koronka bawełniana, tempera na tekturze



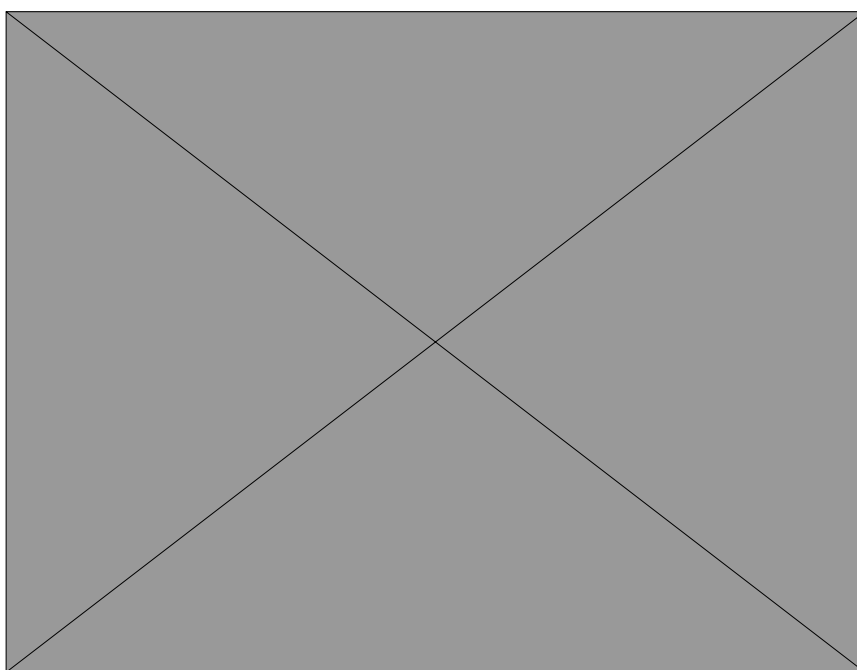
277. *Kolekcja*, 1983,
tuszu, papier



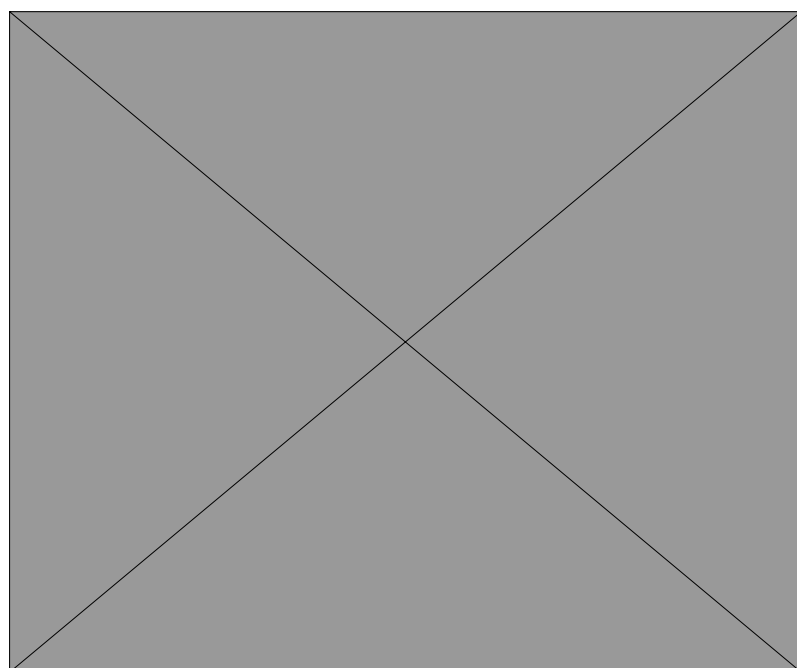
278. Rysunek
z początku lat 90.,
tuszu, papier.
Fot. Bohdan Olechnicki



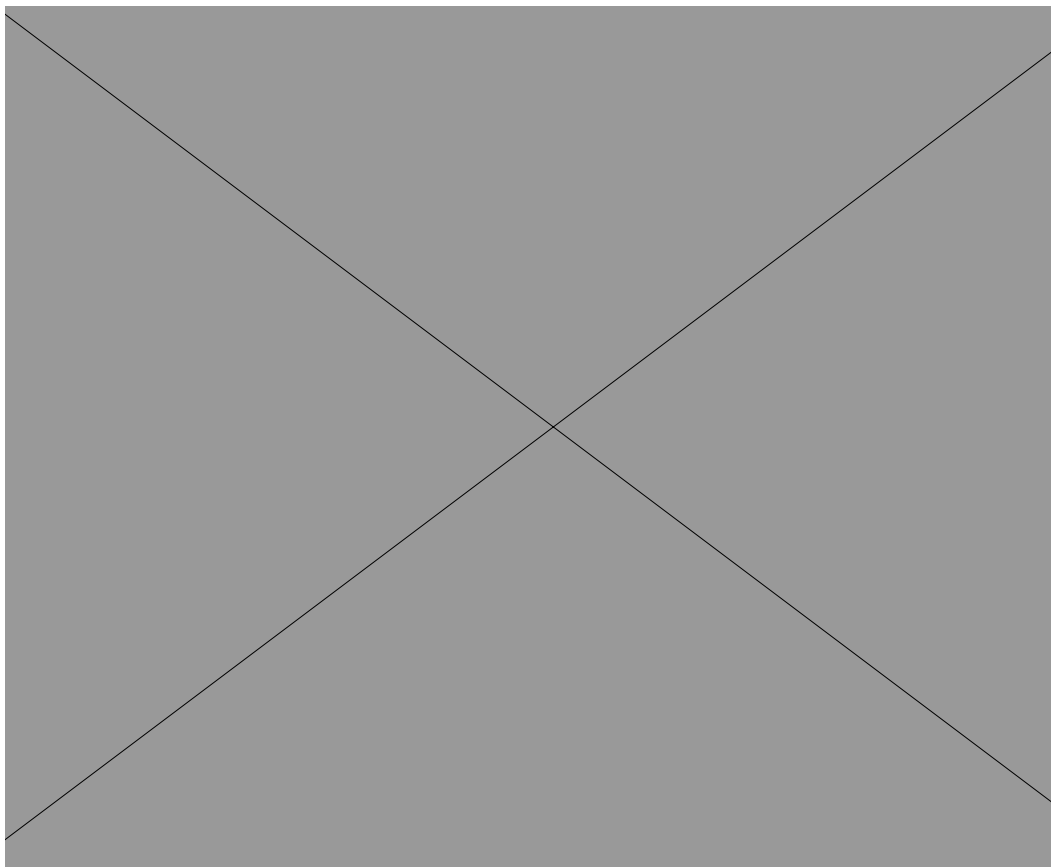
279. *Całuny* (fot. z wystawy „Malować na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2009–2010).
Fot. Krystyna Jankowska



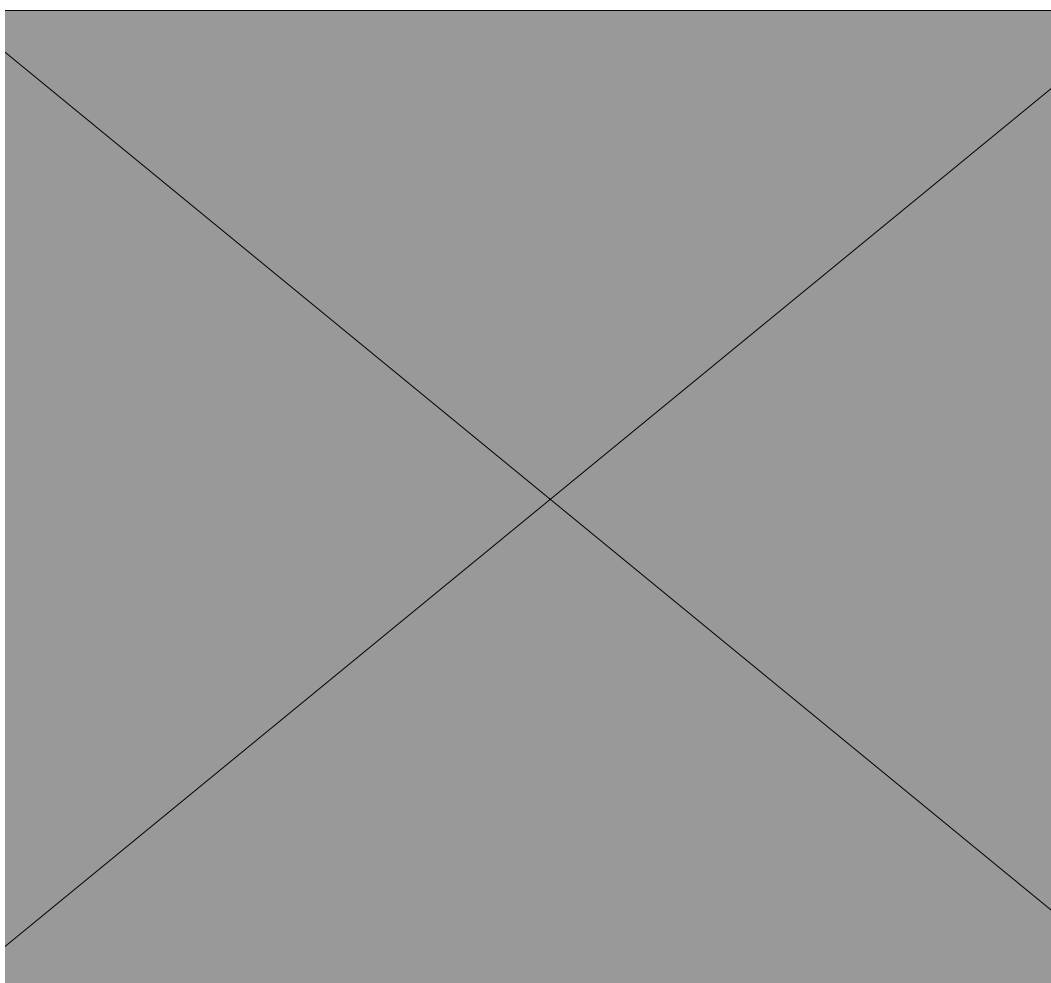
280. *Całuny*
(fot. z wystawy „Malować na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2009–2010).
Fot. Krystyna Jankowska



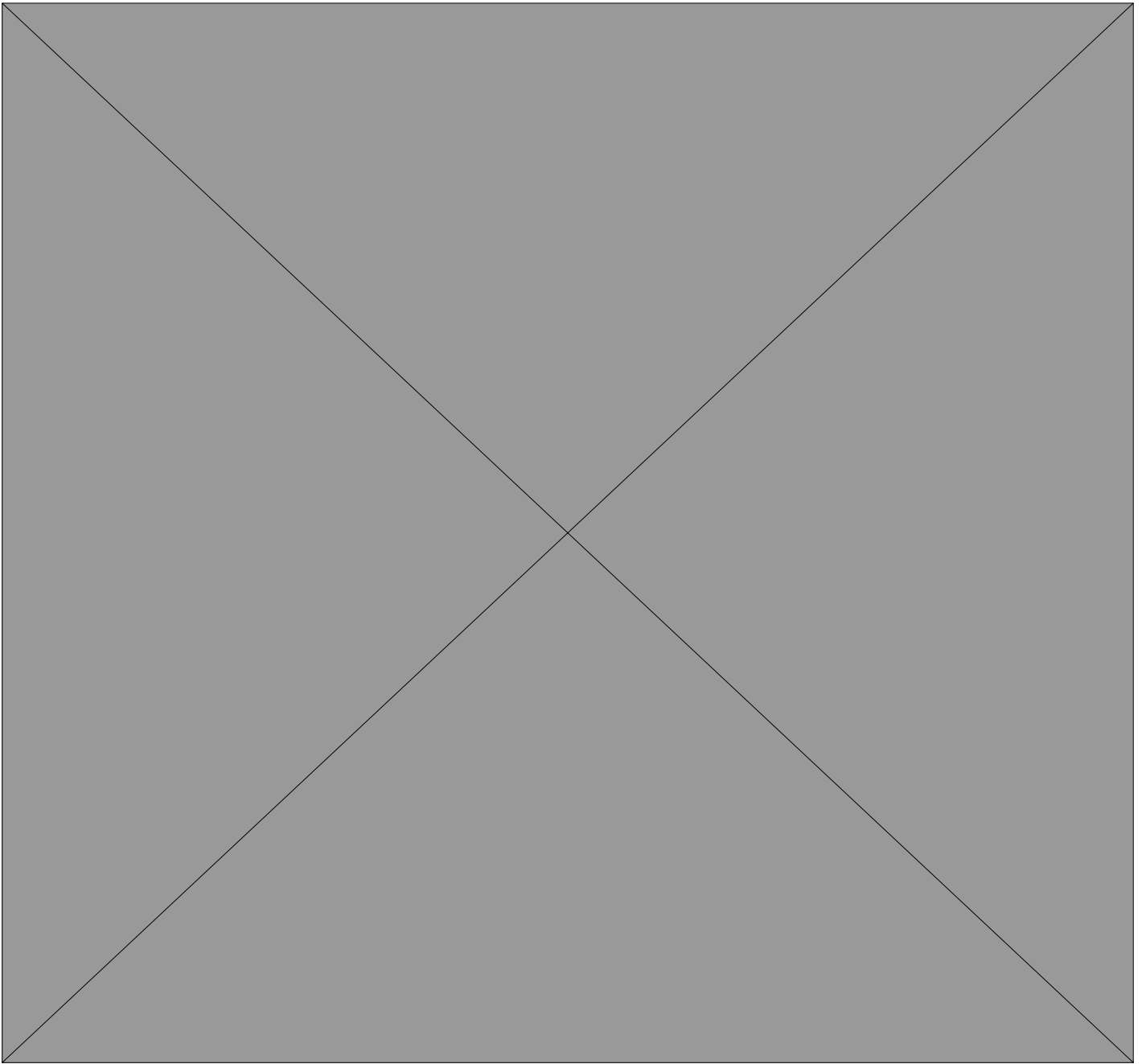
281. *Całun*, 1995, jedwab malowany, 350 × 450 cm
(fot. z wystawy „Malować na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2009–2010).
Fot. Krystyna Jankowska



282. *Calun*, 1997, jedwab malowany, 250 × 330 cm (fot. z wystawy „Malować na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2009–2010). Fot. Krystyna Jankowska



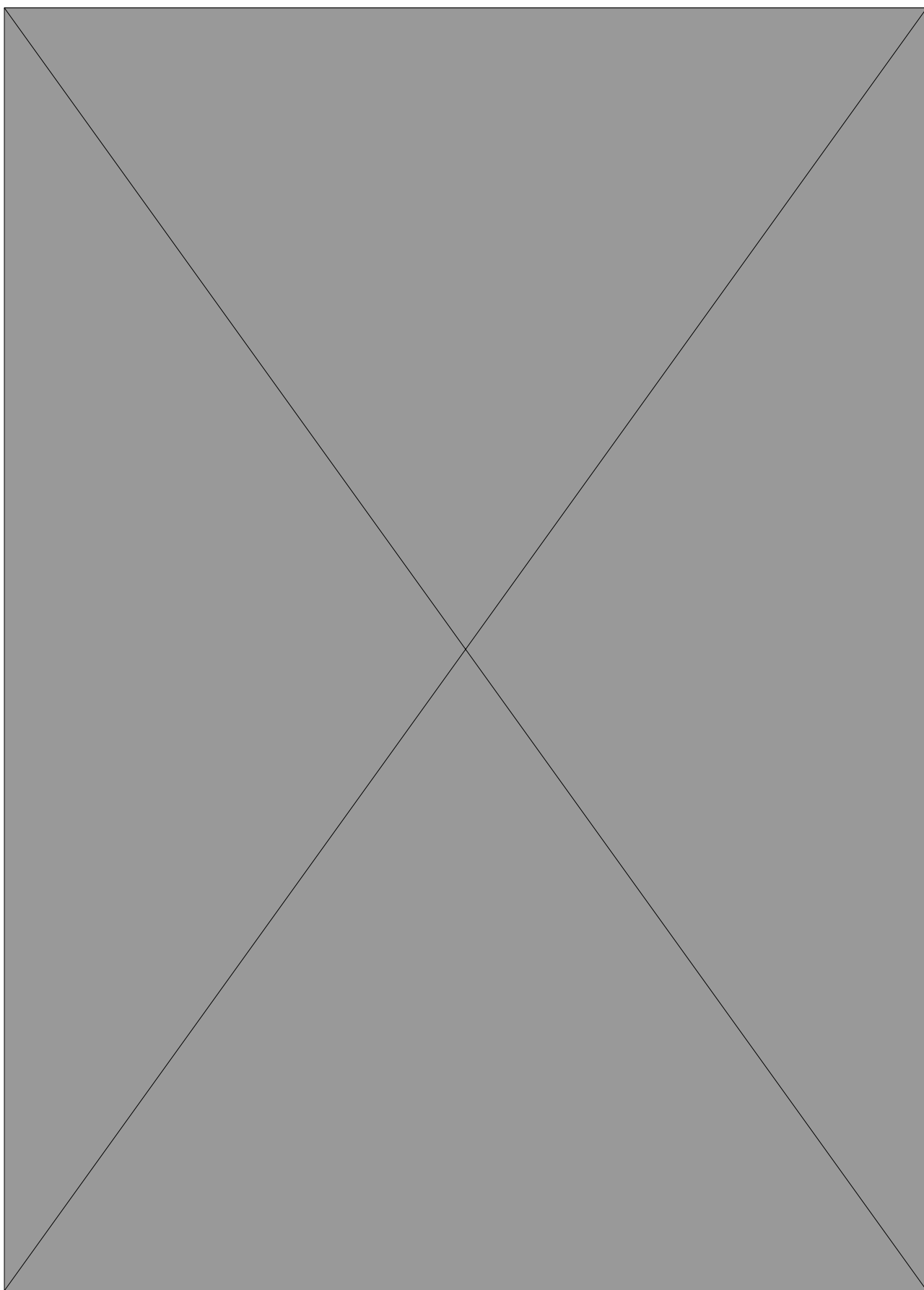
283. *Calun*, 1998, jedwab malowany, 250 × 330 cm (fot. z wystawy „Malować na jedwabiu”, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2009–2010). Fot. Krystyna Jankowska



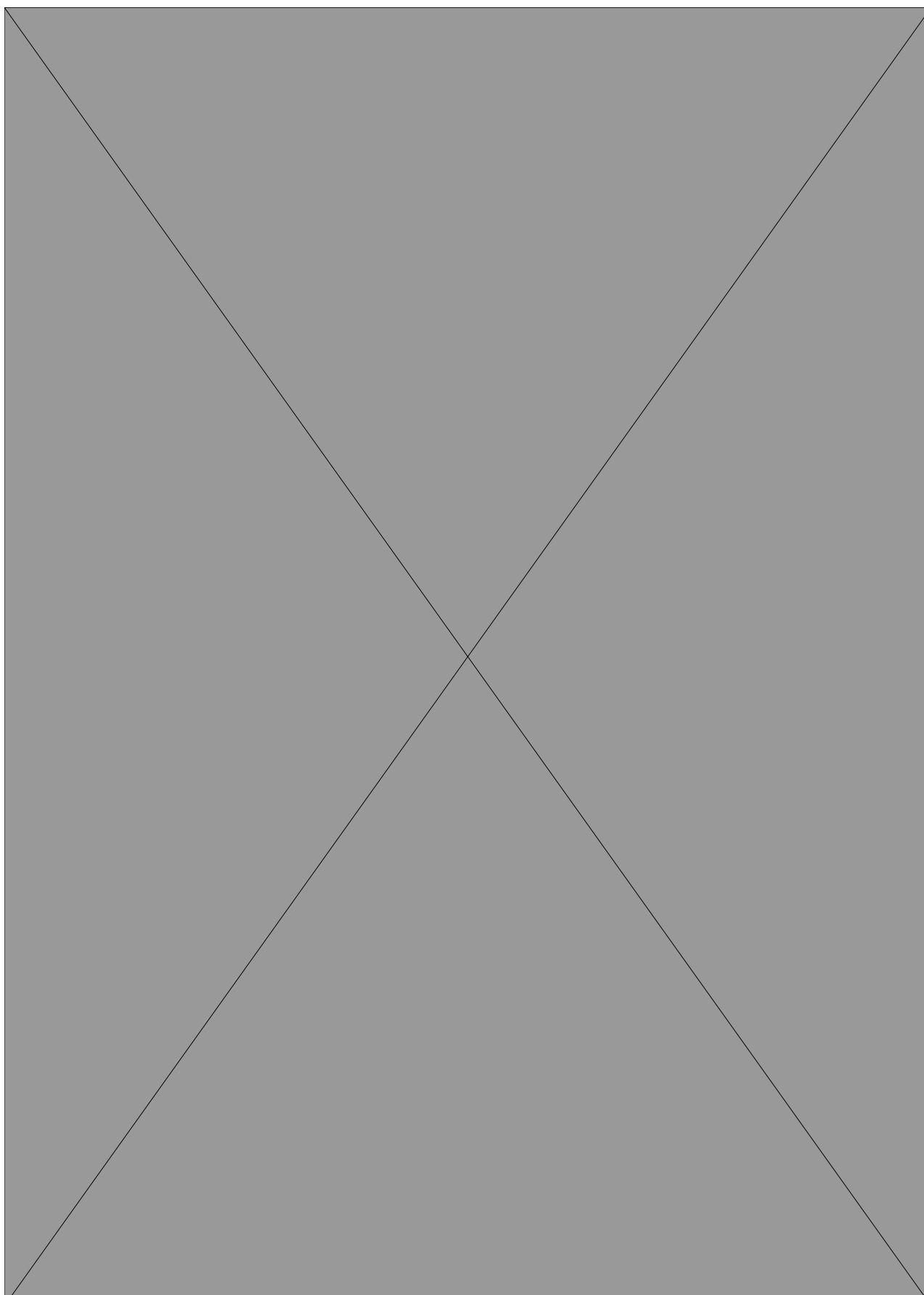
284. *Veraicon*, 2000, filc malowany



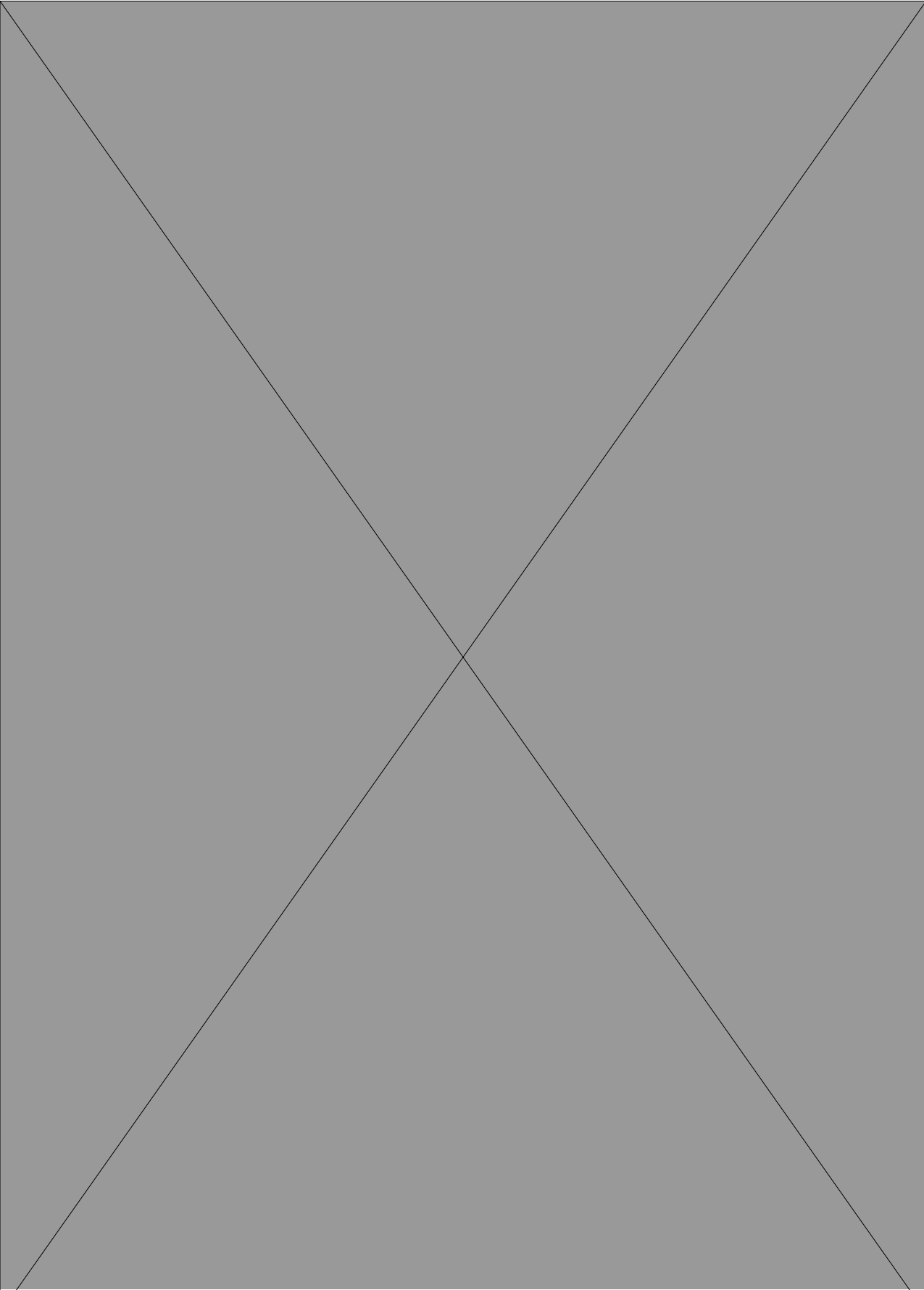
285. Korespondencja z krakowskiej spółdzielni Wanda, której często zlecano tkanie gobelinów według projektów przygotowanych przez najlepszych artystów, 1962

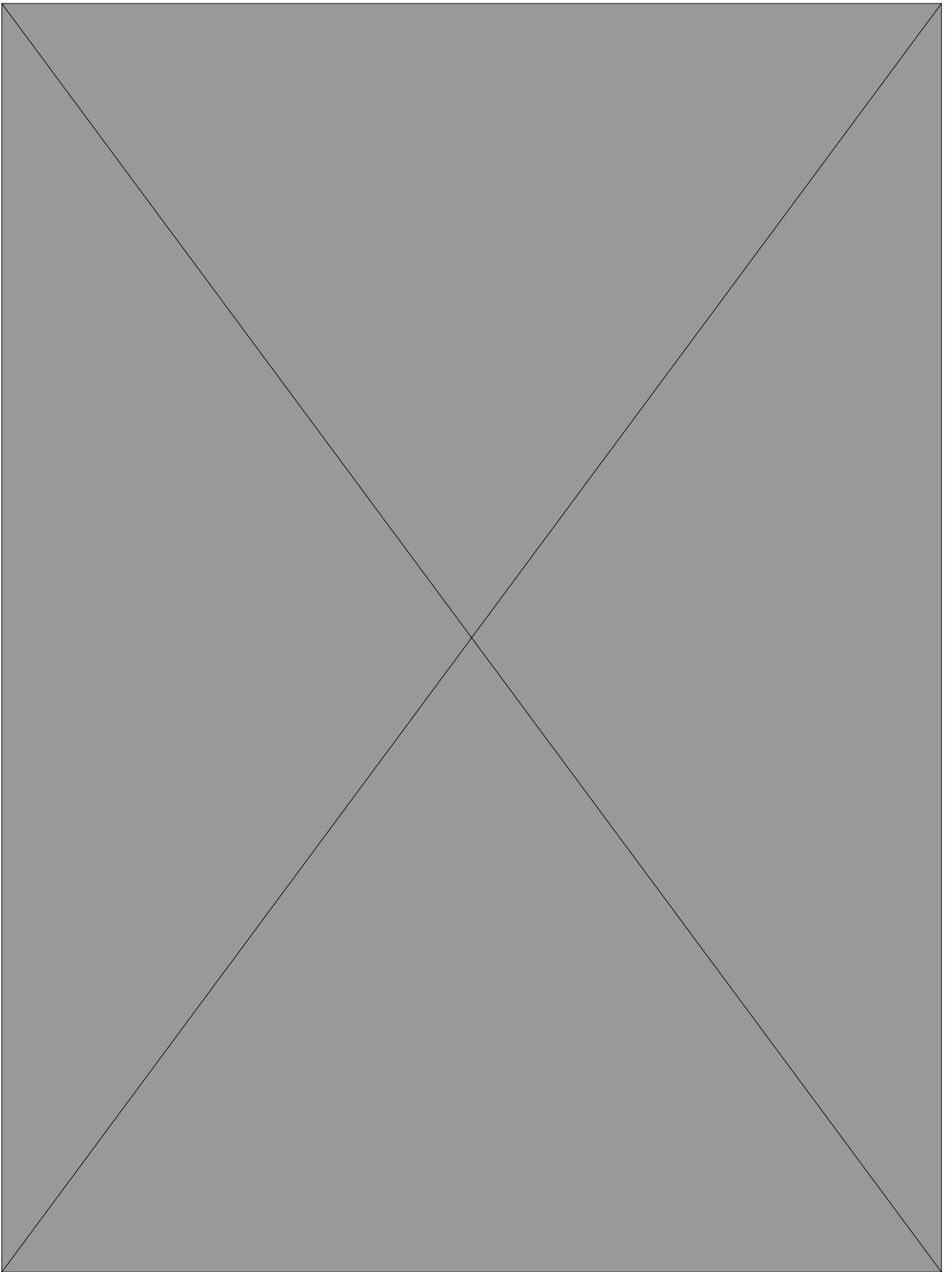


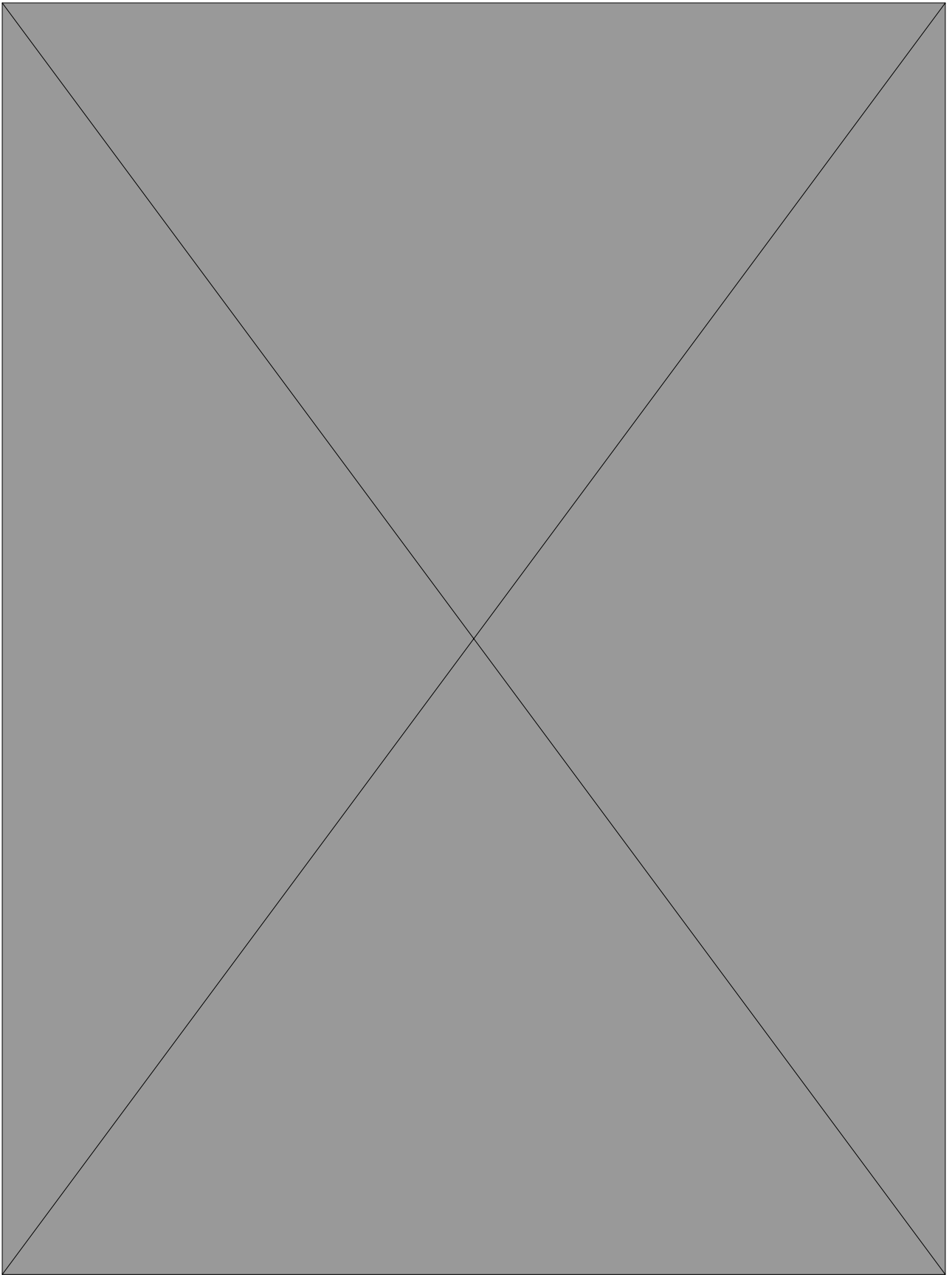
286. Formularz z kalkulacją ceny za utkanie gobelinu *Broda Barbarossa* przeznaczony na wystawę Wojciecha Sadleya w Zachęcie, 1967



287. Odręczne podanie Wojciecha Sadleya z prośbą o pomoc w zakupie sizalu przeznaczonego do tkania, 1969.
Na odwrocie prośbę poparli przedstawiciele Związku Polskich Artystów Plastyków i Ministerstwa Kultury i Sztuki







ISBN 978-83-66018-22-8



9 788366 018228