

AD INITIUM WŁOZZIMIERZ CYGAN



W POSZUKIWANIU ELEMENTARNYCH WARTOŚCI TKANINY

AD INITIUM

Marta Kowalewska:

Tytuł wystawy *Ad initium* (Do początku) można odczytywać na wiele sposobów. Czy w Twojej twórczości początek jest łatwy do zdefiniowania?

Włodzimierz Cygan:

Myślę, że w warstwie znaczeniowej, intelektualnej żaden artysta nie potrafi wskazać początku jednoznacznie. Łatwiej go wyznaczyć w sensie technicznym czy chronologicznym. Jeśli miałbym wskazać jakąś wartość, początkowy punkt odniesienia, to powiedziałbym, że jest nim przeplot. Wiem, że taka deklaracja może wydać się truizmem, ale przy bliższym przyjrzeniu się nim nie jest, ponieważ od początku to ona definiuje mnie jako artystę. Zaczęłam tkąć we wczesnych klasach licealnych i robiłem to z własnej nieprzymuszonej woli. Potem uczyłem się w pomaturalnej szkole włókienniczej w Łodzi, a jednocześnie zacząłem pracować jako tkacz gobelinów dla Spółdzielni Pracy Sztuki i Przemysłu Ludowego. Studia były naturalną kontynuacją. Wcześniejsze doświadczenia pozwoliły mi szybko rozwijać się na ASP, ponieważ etap bezkrytycznego zachwyty materia, kolorem, fakturą w tkaninie miałem już za sobą. A jest to etap dość ograniczający.

Tkanina zawsze była podstawą mojego myślenia artystycznego. Nigdy nie stawiałem sobie zadania by tkąć malarstwo, jak to się często dzieje pod wpływem zachwyty tkaniną. To dość powszechne zjawisko, że artyści chcą realizować w tkaninie wizję bardziej przynależną malarstwu. Próbujać odpowiedzieć sobie na pytanie, jaka jest najbardziej podstawowa cecha dystyngcyjna tkaniny wskazałem na punkt skrzyżowania pojedynczej nici wątku i osnowy, miejsce które jest niejako komórką podstawową dzieła tkackiego.

MK: Skrzyżowanie wątku i osnowy pojawia się w Twoich wypowiedziach jako moment, punkt początkowy, którego charakter determinuje całe dzieło.

WC: W płaszczyźnie wizualnej tak jest. Dokładniej biorąc jednak, aby powstała tkanina nie wystarczą dwie nitki – jedna pozioma, druga pionowa – bo one jeszcze nie wyczerpują definicji tkaniny. Potrzebne są przynajmniej cztery – dwie poziome i dwie pionowe. Miejsce, gdzie się krzyżują, jest najbardziej elementarną komórką dzieła tkackiego. Począwszy od tego miejsca

można próbować szukać kolejnych cech odróżniających tkaninę jako obiekt inny niż rzeźba, instalacja, malarstwo czy jakakolwiek inna dziedzina sztuki. Do tego miejsca musi się cofnąć każdy artysta, jeśli chce wypracować swoją własną ścieżkę dojścia do sztuki. To jest absolutna podstawa.

MK: W Twoich pracach wątki i osnowy przecinają się pod różnymi kątami, więc te komórki podstawowe, z których budujesz pracę, są bardzo różnorodne. Takich efektów nie da się uzyskać na krośnie. Pracujesz na ramach, które sam konstruujesz, nadając im różne kształty.

WC: Do takiej praktyki dochodziłem przez wiele lat. Od początku uważałem, że krosno tkackie jako narzędzie ogranicza swobodę. W działaniu na krośnie już na początku trzeba zadeklarować, na jakiej osnowie będzie opierać się praca. I tego wyboru należy się trzymać do ukończenia pracy. Tymczasem rama pozwala w dowolnym momencie dostać się do każdej pojedynczej nitki. Byłem więc zawsze miłośnikiem tej metody, która jest bardziej pierwotna technicznie. Niekiedy konstruowane przeze mnie ramy nabierały intrygujących form i były obiektami dopełniającymi wystawy moich tkanin.

MK: Dzięki takiemu sposobowi traktowania ram udało Ci się osiągnąć niezwykle efekty. Uwalniając osnowę, stworzyłeś zupełnie nowe perspektywy i iluzję głębi w pracach tkackich.

WC: Zaczęło się od osnowy promienistej. Dawała nadzieję na podkreślenie iluzji przestrzeni zgodnie z zasadami perspektywy zbieżnej. Było to myślenie, które przyświecało malarzom renesansowym, poszukującym sposobów na zespolenie dwóch rzeczywistości – płaszczyzny obrazu i przestrzenności otaczającego ich świata. Wówczas perspektywa zbieżna była rewolucyjnym odkryciem, tu została zastosowana do tkaniny, która też jest płaszczyzną z ambicjami do trójwymiarowości. Jak każdy motyw promienisty (i spiralny) wprowadza ona pewną dwuznaczność. Oglądający bowiem dzielą się

na tych, którzy kierują się ku środkowi kompozycji – owemu punktowi, gdzie zbiegają się linie osnowy, co sugeruje działanie do wewnątrz. Inni natomiast dostrzegają eksplozję, a więc działanie, które kieruje uwagę na zewnątrz. Sposób odczytu jest uwarunkowany psychologicznie. Kolejnym krokiem, zupełnie naturalnym, było poszukiwanie innych sposobów na kształtowanie osnowy, na diagonalne, łamane, na osnowy załamujące się, jakby wędrujące po okręgu, po łukach. Umożliwiało to realizację tkanin, które nie są jedynie kwadratowe lub prostokątne, a mogą przybierać niemalże dowolny kształt mający swoją wymowę. W rezultacie uświadomiłem sobie, że w tradycyjnych tkaninach zawyczajaj jedynie wątek jest nośnikiem wzoru, u mnie zaś kreacja zaczyna się od podstawowych decyzji dotyczących warstwy wizualnej i strukturalnej, a co za tym idzie – konstrukcji samej ramy.

MK: Czy przystępując do pracy, masz już skryształizowaną wizję rezultatu, który chcesz uzyskać? Dopuszczasz margines dla zmian?

WC: Zawsze dopuszczam możliwości modyfikacji na każdym etapie pracy. Tego też uczył studentów, by otwierali się na zmiany podczas tworzenia. Przecież w trakcie tego długiego procesu cały czas zmienia się rzeczywistość wokół nas i oddziałują na nas niezliczone bodźce. Trudno oczekiwać, że z tak wielu czynników żaden nie będzie miał wpływu na nasze postrzeganie aktualnej realizacji. Akceptuję możliwość modyfikacji lub wręcz porzucenia pierwotnej koncepcji. Myślę, że to niezbędne, by dzieła były uczciwe, własne. Sytuacja, w której artysta tworzy projekt, a następnie cały wysiłek wkłada, by go odtworzyć już w finalnej skali i materiale, w jakiś sposób to dzieło ogranicza. Natomiast zmiany na różnych etapach pracy twórczej wnoszą do niej ładunek spontaniczności. I taka filozofia twórczości bardzo mi odpowiada.

MK: Mówiąc o tkaninie, nie sposób nie poruszać problemów technicznych, ale przecież ważna jest też warstwa intelektualna, znaczeniowa.

WC: Zgoda, ale mówić o niej jest już zdecydowanie trudniej. W tkaninie treść jest silnie powiązana z warstwą technologiczną, bowiem tu nie ograniczamy się do wyboru skali czy koloru, które określają kompozycję. W trakcie pracy pojawia się do rozwiązania szereg kwestii technicznych, które artysta musi rozumieć, by właściwie i samodzielnie zrealizować dzieło. Nie stawiałbym jednak tych dwóch problemów w opozycji. Powinny się uzupełniać. Przecież jeśli decyduję się na pracę w dużym formacie (bo takie lubię), myślę także o widzu, który zdecyduje się zaprosić ją do swojej przestrzeni i obcować z nią przez dłuższy czas. Raczej wykluczam więc pewne tematy wywołujące niepokój, zdenerwowanie. Nie podejmuję tematów błahych, trywialnych, kontrowersyjnych, dotyczących życia codziennego czy aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Moim zdaniem tkanina się do tego nie nadaje. Znamy mi próby podejmowane przez innych autorów (z nielicznymi wyjątkami) nie budziły mojego aplauzu. Wychodziłem z założenia, że tkanina powinna obracać się wokół ogólniejszych, szerszych tematów, dotyczących spraw wyższych, nie jednostkowych, że te przedstawienia nie powinny być do końca dopowiedziane, ale zostawiać jakiś margines interpretacji dla widza, by mógł doszukiwać się swoich znaczeń i odczuć.

MK: Włączeniu zagadnień technologicznych i znaczeniowych w obrębie sztuki zaszedł bardzo daleko. Doskonałym przykładem są cykle *Żywicowanie* i *Igreki*, gdzie w materię tkacką wprowadziłeś materiały przewodzące światło.

WC: To było bardzo naturalne. W moich wczesnych pracach: I gdzie ja teraz jestem czy Na Wschód temat światła jest także obecny, choć wówczas interpretowałem go przy pomocy kontrastu czerni i bieli. Natomiast kiedy pojawiły się materiały, które pozwoliły ten kontrast jeszcze podkreślić, a także poddać modulacji, czułem, że muszę je wykorzystać, ponieważ odpowiadały temu, co nurtowało mnie już od dłuższego czasu. Otóż zastanawiałem się nad



Włodzimierz Cygan. Z archiwum artysty / Włodzimierz Cygan the artist's archive

zmiennością w postrzeganiu dzieła sztuki. Wiele czynników ma na nie wpływ: nastrój, wiedza odbiorcy, ale także czas oglądania, a nawet pora dnia. A dzieło pozostaje niezmiennie. W konsekwencji zrodziło się pytanie, jak zwiększyć ilość wariantów w obrębie jednego dzieła, co zmieniłoby jego postrzeganie. Wydawało mi się, że zastosowanie nowoczesnych technologii pozwoli mi to osiągnąć. Od wielu lat pracowałem równolegle na Akademii Sztuk Pięknych i Politechnice Łódzkiej, a więc funkcjonowałem na styku światów sztuki i techniki. Myślałem: kto jeżeli nie ja? W 2007 roku poznałem pracę duńskiej artystki Astrid Krogh, która na łódzkim Triennale Tkaniły zaprezentowała kurtynę ze światłowodów. Wtedy odebrałem ten obiekt jako element aranżacji wewnątrz: poza efektem zmieniającego się odcienia poświaty barwnej trudno tę realizację nazwać kompozycją artystyczną mającą przesłanie lub budzącą intelektualne czy emocjonalne reakcje. A jednak zadziałała na moją wyobraźnię i popchnęła ku konkretnym poszukiwaniom technicznym.

MK: Światło w Twoich pracach odbieram nie tylko jako efekt techniczny. Pojawia się skojarzenie z naturą, która tak wyraźnie jest zobrazowana w cyklu *Żywicowanie czy Igrek*.

WC: Właściwie wszystkie moje prace są inspirowane naturą. Te dwie rzeczywistości – natura i technika – napędzają mnie jednocześnie. Nie istnieją niezależnie od siebie, spotykając się jedynie przypadkowo. Ważne jednak, by znaleźć dla nich właściwe płaszczyzny, na których współdziałają równoważnie. Pomysły takie występują na całym świecie na różnych polach twórczości. By jednak powiedzieć w tej kwestii coś istotnego, trzeba mieć poczucie pewnej wyjątkowości swoich idei. Mam w głębi zapisany wizerunek średniowiecznego mistrza, (niekoniecznie tkacza), którego indywidualność, jedynostkowość i wartość wynika z tego, że zbudował coś drobnego, lecz niezwykle wyjątkowego dla swoich czasów i swojego miejsca. Taką jest moja droga, na której zupełnie naturalnie pojawiły się nowe media. To się odbyło absolutnie spontanicznie. Ciągle jestem pod wrażeniem tych nowych możliwości, jednak ich nie przeceniam. Nie wykluczam też, że mogę w pewnym momencie stwierdzić, że zaspokoilem potrzebę poszukiwań w tym obszarze i zając się czymś innym.

MK: W Twojej twórczości dostrzega się pewną etapowość drogi twórczej, ale jednocześnie dużą konsekwencję. Co jest kluczem do właściwego rozwoju artysty?

WC: Nie wiem, co to jest właściwy rozwój artysty. Podstawą jest stała aktywność intelektualna i postawa krytyczna wobec własnych i cudzych osiągnięć. Pielęgnowanie indywidualności powinno odbywać się w warunkach pewnego zdystansowania. Nie całkowitego, bo przecież mówiliśmy tu o ważnych doświadczeniach, które nas kształtują. A jednak przy tej ilości bodźców, a szczególnie porównań, które oferuje nam współczesność i technologia informacyjna, ła-

two popaść w zniechęcenie. Sam przyłapuję się na tym, że zbyt częste śledzenie nowości poprzez media społecznościowe czy intensywny kontakt poprzez spotkania z znajomymi artystami powoduje we mnie jakiś rodzaj rozdrażnienia, wypalenia zawodowego, zmęczenia. Wiąże się to pewnie z granicą przyswajalności bodźców, którą ma każdy. Bywam niekiedy obezwładniony świadomością, ilu ludzi na całym świecie w danej chwili siedzi w pracowni i tka. I każdy z nich potrzebuje przynajmniej złudzenia, że jest niepowtarzalny, jednostkowy, indywidualny. Dlatego jest przydatne, by umieć się czasem tak po staroświecku odizolować, by odciąć się od szumu głównego nurtu i dojrzeć, kształtować się po swojemu.

MK: Na wielu płaszczyznach łączysz pozornie przeciwstawne elementy. Myślenie bardziej abstrakcyjne i duchowe, które jest kulturowane na ASP, i to techniczne na Politechnice. Czy można powiedzieć, że Twoje prace działają na pograniczu różnych pojęć?

WC: Ja nie widzę tu sprzeczności czy niczego nadzwyczajnego. Interesują mnie różne zjawiska, zbieram różnorodne doświadczenia, jak każdy człowiek. Tyle że jako twórca przetwarzam je artystycznie. We mnie, w mojej pracy wszystkie te, niekiedy odległe, zagadnienia łączą się w jedno. Jeśli efekt jest spójny i intrygujący, to znaczy, że sprawdziłem się jako artysta. Teraz myślę o możliwości zastosowania interaktywności. Jest ona już wprawdzie obecna w wielu innych gałęziach projektowania czy dyscyplinach sztuki, ale w tkaninach stosunkowo jeszcze rzadko. A przecież tkanina jest najbardziej sensoryczna, dotyka wszystkich naszych zmysłów, zdecydowanie bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina. Pod tym względem nie może jej dorównywać ani malarstwo, ani grafika, ani nawet rzeźba, choć jest po trosze tym wszystkim: i malarstwem, i tkaniną, i rzeźbą. Można ją dotykać, można ją usłyszeć, można też wąchać, poruszać jednocześnie wiele zmysłów i żeby wyciągnąć z tego konsekwencje, trzeba może widza ośmielić do wejścia z nią w interakcję. Chcę wywołać rodzaj wymiany pomiędzy widzem a obiektem, ich współistnienia.

MK: Jakim doświadczeniem jest Twój kontakt z Akademią Sztuk Pięknych. Studiowałeś tu u znakomitych profesorów Janiny Tworek-Pierzgałskiej i Antoniego Starczewskiego. Teraz sam jesteś profesorem, co zapewne zabiera dużo czasu i energii, ale możliwe, że także dużo daje.

WC: Akademia jest wielkim życiowym doświadczeniem. Najpierw przez naukę, teraz przez stworzenie regularnej platformy kontaktu z młodzieżą i z kolegami artystami. Czy jednak praca ze studentami wnosi do mojego życia artystycznego tak potrzebny twórczy ferment, nie wiem. Być może będę w stanie to docenić dopiero na emeryturze, na którą skrycie czekam, bo wciąż czuję, że mam coś do zrobienia jako artysta, ale brakuje mi czasu. Na razie wydaje się, że te relacje są jednostronne. Studenci chyba korzystają z mojego doświadczenia i wiedzy. To

naturalne, ja wiele wyniosłem z pracowni moich profesorów. U profesor Janiny Tworek-Pierzgałskiej zaczął się proces poszukiwania nowych możliwości wykorzystania osnowy. Pracowała na ramie, a jej sposób snucia polegał na tym, że osnowa nie była naciągnięta w całości, tylko pocięta na pojedyncze nitki i przewiązana przez ramę tak, że można ją było sukcesywnie przesuwać. Czyli autor mógł kontrolować wszystkie etapy pracy w stosunku do tej już wykonanej. Ten patent od razu mi się spodobał i wprowadziłem go w życie. Obecnie przekazuję go moim studentom. Natomiast profesor Starczewski w urwanych zdaniach przekazywał opinie, uwagi, często bardzo trafne, ale wypowiediane z dużym, specyficznym dystansem i poczuciem humoru, skłaniające do większych oczekiwań wobec siebie, do skupienia się na samym procesie twórczym. Wymagał większej dyscypliny myślowej. Tu w grę wchodziło tylko tkanie, więc pojawiało się pewne ograniczenie i może stąd ten wymóg logicznej konstrukcji. Natomiast u profesor Tworek-Pierzgałskiej można było posłużyć się bardziej rozległą paletą środków, dla stworzenia metafory można było stosować dowolne techniki wykonawcze. Dzięki temu, że uczyłem się w obu pracowniach, te wpływy się zsumowały. I myślę, że kluczowe dla dojrzałej działalności twórczej jest bazowanie na tak, wydawałoby się, różnych podstawach, bo już w trakcie studiów kształtuje się otwartość i umiejętność łączenia odległych metod i pojęć.

MK: Stale poszukujesz nowych rozwiązań, metod, włączasz do swojej twórczości nowe technologie, ale cały czas przypisujesz tkaninie nadrzędną rolę. To ważne, bowiem był okres w tej sztuce, że właściwie samo tkanie stało się chyba tylko dodatkiem do eksperymentów. Dziś tendencje się odwracają, jednak widać, jak podatna jest sztuka tkaniny na zanieczyszczenia elementami, rozwiązaniami formalnymi, które mogą ją zupełnie zagłuszyć. Tobie natomiast udaje się eksponować na pierwszych miejscach wartość twórczego tkania. Jak upatrujesz zatem pozycję tkaniny w świecie sztuki i jej przyszłość?

WC: Często myślę o tym, co dzieje się pozytywnego lub negatywnego w dziedzinie tkaniny. Sądzę, że utrzymują ją w dobrej kondycji, na wysokim poziomie jak najczęstsze konfrontacje z innymi dziedzinami sztuki współczesnej, bo tkanina w pewnym momencie odcięła się i stworzyła pewną „gettowość”. Została zaanektowana przez osoby, które w ten sposób szukały ujścia dla nadmiaru energii i ambicji dekoracyjnych, co zresztą trwa do tej pory. Jest to chyba najbardziej ze wszystkich sfeminizowana dziedzina sztuki ze wszystkimi dobrymi, ale i niedobrymi konsekwencjami: sentymentalizmem, małostkowością, pamiątkarstwem. To tkaninie szkodzi. Do ważnych wystaw należy przeprowadzać poważną i odpowiedzialną selekcję. Bez tego nie da się wyplenić złych tendencji. Kilka słabych prac jest w stanie pociągnąć w dół całą wystawę. Sama umiejętność tkania to jeszcze za mało.

IN SEARCH OF THE FUNDAMENTAL VALUES OF TEXTILE

Marta Kowalewska:

The title of the exhibition: Ad initium (To the Beginning) is open to numerous interpretations. Is the beginning easy to define in the context of your art?

Włodzimierz Cygan:

I believe that in terms of the semantic, intellectual dimension no artist could identify a clearly defined beginning. The same might be easier to grasp by reference to technique, rather than chronology. If I were to identify a single value, some initial point of reference, I would probably say it was the weaving itself. I realise that statement may seem a bit of a platitude, but on closer examination it will prove anything but, because from the very beginning, it has been what defined me as an artist. I started weaving during my first years at secondary school and I chose to do it solely of my own accord. Later, I enrolled at the post-secondary textile school in Łódź while at the same time working as a tapestry weaver at the Folk Art and Crafts Cooperative. The choice of the university course was a natural continuation of the path already chosen. My earlier experiences allowed me to more quickly develop my skills at university because I had already gone through the stage of the unavoidable credulous intoxication with the potential, colour and texture of textiles. And that stage can be very limiting. Textiles have always been the basis of my artistic thought. I have never been inclined to weave 'paintings', as is often the case with artists first overwhelmed by the potential of textile art. It is fairly common for artists to strive for woven visions that are in fact far more suitable to painting. To answer the question of the primary distinctive trait of woven work, I would say it is the points where the weft meets the warp, the point which is, for all intents and purposes, the primary unit of any woven artwork.

MK: You often mention the meeting point of weft and warp as the starting points whose character defines the nature of the whole piece.

WC: Visually it is exactly that. To be more specific, it takes more than just two threads – one horizontal, one vertical – to create weave because as such, they do not exhaust the definition of the same. What we need is four threads – two vertical and two horizontal. And the place where they intersect is the most basic unit found in any woven form. From there on, we can start looking for characteristic features that set textile works apart from other pieces such as sculptures, installations, paintings or any other form of artistic expression. That is the point to which every artist has to regress if they are to find their own creative path. This is the absolute basis.

MK: In your works, the weft and warp crisscross at a variety of angles, so the primary units from which you construct your works can be quite diverse. Such effects cannot be achieved using a loom. You work with frames of your own design that can be configured in a variety of shapes.

WC: It took me years to refine the technique but I have always believed that the loom is a tool that significantly limits artistic freedom. When using a loom, one has to start by defining the warp that will be the basis on one's work. And once made, that choice will have to stand until the work is finished. Meanwhile, a frame allows access to any given individual thread, at any time. So I have always been a fan of this method despite it being technically more primitive. At times, the actual frames I construct prove to be intriguing enough to be included as additional elements in exhibitions of my textile works.

MK: You were able to achieve extraordinary effects by approaching frames in this way. By liberating the warp, you have created entirely new perspectives, added the illusion of depth to woven pieces.

WC: I started with radial warp, in hope of achieving the illusion of spatial depth, in accordance with the principle of convergent perspective. This was not unlike the endeavours of Renaissance painters who looked for a way of combining two distinct realities – the flat surface of the painting and the spatial dimension of the surrounding world. I applied that once ground-breaking discovery of convergent perspective to the medium of tapestry, yet another surface with ambitions of three-dimensionality. This device, much like any other radial (or spiral) motif, tends to introduce a degree of ambiguity. Some viewers will be drawn towards the centre of the composition – the point where all lines of the warp intersect, which suggests a certain centripetal effect. Others, in turn, will perceive it as an explosion, i.e. a primarily centrifugal effect. Interpretations tend to be conditioned psychologically. The next, rather natural step was to search for other ways of shaping the warp, be it diagonal, polyline, angled, circular or arched. This allowed me to create fabrics that were neither square nor rectangular, indeed ones that could take on virtually any shape that carried with it a certain meaning. As a result, I realised that while in traditional textiles only the weft carries any significant meaning, in my creations meaning emerged already at the level of basic visual and structural decisions, and therefore – the structure of the frame itself.

MK: Do you start work with the intended final effect already in mind? Do you allow yourself the freedom to modify?

WC: I always allow the possibility of modification, at any stage. It is also something I teach all my students, to keep an open mind during their creative work. After all, it is a lengthy process and the surrounding reality never ceases to evolve, we are constantly bombarded with a variety of stimuli. It would be very unlikely for none of those factors to somehow influence our perception of the particular piece at hand. I allow not only for possible modifications but indeed complete abandonment of the original concept. I believe it to be necessary if the works are to be honest, personal. Any situation where the artist develops a design and then devotes all his or her effort exclusively to recreating the same in exactly the intended shape and form, greatly limits the possible end result. Meanwhile, changes introduced at various stages of the creative process add a certain element of spontaneity, something that is very much in line with my own creative philosophy.

MK: When discussing textiles it is impossible not to mention technical problems, but the intellectual, semantic layer is equally, if not more important.

WC: Agreed, but it is far more difficult to actually discuss. When it comes to weaving, the meaning is inseparably related to its technological context because our decisions are not limited merely to the colour or scale that will define the composition. In our work we encounter a variety of strictly technical problems that the artist needs to understand and solve if they are to correctly and independently finalise the project. But I would hardly set these two problems in opposition to each other. In fact, they ought to be mutually complementary. After all, if I decide to work in large format (my favourite), I must also account for the capacity of the viewer who may choose to invite the piece into their personal space and commune with it for an extended period of time. I therefore tend to steer clear of certain themes that are likely to evoke anxiety, unease. I avoid topics that are trivial, controversial, related to everyday life or the current political or social situation. In my opinion tapestry is not suited for this sort of representation and other artists' attempts at the same, the ones I am familiar with at least, have been (with few exceptions) hardly to my liking. I believe that textile art ought to relate to more general themes, universal rather than individual, that such representations should be somewhat inconclusive, leaving room for the viewer's own interpretation, their own exploration of sense and meaning.

MK: You have gone far in your attempts to merge technological and semantic aspects in your art. For instance in your cycles *Żywicowanie* [Tapping] and *Igreki* [Whys], where the weaving matter is interlaced with light-conducting materials.

WC: This was a very natural process. In my early works such as: *I gdzie ja teraz jestem* [And Where Am I Now] or *Na Wschód* [Eastwards] the trope of light was also present, albeit at the time I interpreted it using the contrast between black and white. But once new materials became available which allowed me to further emphasise that contrast, as well as modulate it, I immediately felt I had to take advantage, because they were ideally suited to problems that had been on my mind for a long time. Namely, I pondered on the changeability of the perception of an artwork. It can be influenced by a plethora of factors: the viewer's mood, extent of knowledge, as well as the time devoted to studying it, even the given time of day. And through all this, the piece itself remains unchanged. This realisation led me to consider ways of increasing the number of possible variants contained within a single work in such a way so as to affect its perception. I believed that the goal could be achieved through the use of modern technologies. For many years, I have been simultaneously working at the Academy of Fine Arts and Łódź University of Technology, straddled, as it were, between art and technology. I thought to myself: who if not me?
In 2007, I came across the works of the Danish artist Astrid Krogh, who presented a fiberoptic curtain at the Textile Triennial in Łódź. At the time, I viewed the object as a décor element rather than piece of art, apart from the effect of the changing colour of its glow, the arrangement as such was not really an artistic composition per se, it carried no deeper meaning, elicited no intellectual or emotional response. And yet, it fired my imagination and drove me towards specific technical explorations.

MK: I perceive light in your works as more than a simple technical effect. It carries associations with nature which you so clearly depicted in the cycles *Żywicowanie* or *Igreki*.

WC: Virtually, all of my works are somehow inspired by nature. I have always been equally driven by the two realities – nature and technology. They are not unrelated, nor do they only come in contact by chance. What matters is finding a suitable plane on which they can coexist on equal terms. Deliberations of this kind have long been explored in various artistic fields. But in order to make a significant contribution, one needs a certain sense

of uniqueness to fuel one's ideas. I carry inside me this image of a medieval master craftsman (not necessarily a weaver), whose individuality, singularity and significance stems from the sole fact of having created something, something small but unique in the context of that particular time and place. This is how I see my path, one that quite naturally leads me towards new media. This particular transition has been entirely spontaneous. I am still enthralled by the range of this new potential but I am careful not to overestimate it. I also cannot exclude that at some point I may decide that my desire for exploration in this respect has been satisfied and it is time to direct my attention elsewhere.

MK: Your work seems to point to certain well defined stages in your artistic development, yet there is also a lot of consistency. What is the key to correct artistic development?

WC: I do not know what correct artistic development means. Constant intellectual activity and critical approach to one's own achievements as well as those of others, these are the rudiments. In cultivating one's own individuality, it is important to maintain a certain distance. Not absolute distance, mind you, for we are talking about important experiences that ultimately determine who we are. But with the number of stimuli, particularly comparisons, that we must currently face in the age of information technology, it is easy to become dejected. I realise that I might at times become overly engaged in various novelties emerging from social media, or that excessive on-line contacts with other artists can put me in a state of a certain anxiety, tiredness, burnout even. This is likely related to the limits of human capacity to absorb stimuli. I sometimes find myself overwhelmed by the sheer number of people who, at any given time, are sitting in their studios and weaving. And each of them craves at least the illusion of being somehow unique, singular, individual. Which is why it is often very useful to be able to retreat back to the old-fashioned isolation, to become detached from the incessant noise of the mainstream and allow oneself to grow and develop on one's own terms.

MK: There are many areas where you bring together seemingly contradictory elements. The abstract and spiritual thought of the Academy of Fine Arts and the technical approach of the University of Technology. Would you say that your works, in a sense, straddle such diverse concepts?

WC: I see no contradiction there, nor anything particularly unusual. I am interested in a variety of phenomena, I collect various experiences, everyone does. The only difference being that as an artist, I then proceed to process them creatively. In me, in my work, all those seemingly diverse questions are melded together. If the effects of that process are coherent and somehow intriguing then I have been successful as an artist. Currently, I am considering the possibility of incorporating interactivity into my work. Although it has been present for some time in various other areas of design and artistic disciplines, it remains rather rare in the context of textiles. Which is surprising given that textile art is actually a very multi-sensory phenomenon, possibly more so than any other artistic field. In this respect it is unmatched by painting, graphic design, even sculpture, while at the same time it is, to a point, an amalgamation of all of the same: painting, textile, and sculpture alike. You can touch it, hear it, smell it, it can stimulate many senses at a time if only the viewer can be encouraged to interact with it more deeply. I would like to alter the character of the exchange taking place between the viewer and the work, redefine their coexistence.

MK: What is your experience with the Academy of Fine Arts? Once a student under such prominent professors as Janina Tworek-Pierzgalska or Antoni Starczewski, now a professor yourself. I imagine the work is quite energy

and time consuming, but possibly also not without its benefits?

WC: The Academy has been one of the great experiences of my life. Once a student, now I work to maintain a regular platform for interaction with learners and fellow artists. But does my work with students somehow contribute to my artistic life as a necessary source of creative energy? I could not say. I may not be able to answer that question until I finally retire, which I furtively look forward to as I feel that there is still a lot I could accomplish as an artist if not for the time constrains.

For now, the relationship seems fairly unidirectional. The students seem to be able to take some advantage of my knowledge and experience. Which is only natural, I too once learned a great deal at the studios of my former professors. In fact, Janina Tworek-Pierzgalska's classes constituted the first step in my search for new ways of using the warp. She used frames and her method of weaving involved a warp that was not fully stretched but rather cut into individual threads and tied to the frame in a way that allowed it to be successively repositioned. This allowed the artist to control all stages of weaving relative to the work already completed. I immediately took to this idea and started using it myself. Now, I teach it to my students.

In turn, Professor Starczewski would offer, in broken off sentences, his comments and opinions, often very perceptive but also distanced and marked with his unique sense of humour, that urged one to demand more from oneself, focus on the creative process as such. He demanded intellectual discipline. His concern was solely weaving, which may have been the source of some limitation and the requirement for logical structure. In turn, in Professor Tworek-Pierzgalska's class we were able to use a larger array of methods, indeed any technique was allowed if it served the metaphor. My experience in both those studios coalesced and formed an only seemingly contradictory basis which, in my opinion, is necessary in mature artistic endeavours. This variety allowed me, already during my studies, to develop a certain openness and ability to take simultaneous advantage of diverse methods and concepts.

MK: You are constantly searching for new solutions, methods, you incorporate new technologies into your art but nonetheless continue to prioritise weaving. It is an important point, because there was a time when weaving as such was reduced to a mere addition to various artistic experiments. Nowadays, the trend is reversed but one cannot but notice the susceptibility of weaving to contamination by elements or formal solutions capable of entirely overshadowing it. In this context, you remain capable of emphasising, above all, the value of weaving. What then is your view of the place of weaving in the context of contemporary art, and what future do you think awaits it?

WC: I often consider the positive and negative developments in the field of textile arts. I believe that the state and quality of the same are dependent on frequent confrontations with other fields of contemporary art, because there was a time when weaving somehow detached itself, succumbed to a certain "self-ghettoization". It was annexed by individuals who saw it as an outlet for excess energy and decorative ambitions, indeed that trend is far from over. It is possibly one of the most feminised artistic domains, with all the positive but also negative consequences thereof, the latter including sentimentalism, petty-mindedness, souvenirisation. This is bad for the art. I believe that major exhibitions ought to impose serious and responsible selection policies. The bad tendencies can never be rooted out otherwise. A handful of sub-par pieces is sometimes enough to undermine the whole exhibition. Having the ability to weave is far from enough in itself.



Z cyklu *Żywicowanie* /
From the cycle *Tapping*
Włodzimierz Cygan 2013
foto: Thiswaydesign



WGIAŹ IDĄCY ADVANCING

Jego dzieła wolne są od śladu zmagania, od potknięć i niepewności. Kreśli swoje koncepcje jasno, stawiając sobie często za cel pokonanie jakiegoś nowego progu wykonawczego. Do realizacji swoich prac stworzył wiele nowych technik – tych po wątku i tych po osnowie. Z osnową artysta wykonuje konstrukcyjne manewry, powołując w ten sposób dzieła rozpoznawalne na wszystkich wystawach siłą indywidualnego wyrazu. Ale tajemnica artystycznego przekazu tych utworów leży nie tylko w ich warstwie konstrukcyjnej, chociaż wiele jej zawdzięcza. Stajemy wobec nich często oniśmieleni formatem – skupiamy wszystkie zmysły, by odczuć wielość tego, co jest nam przekazywane.

His output is free of uncertainty, slips or struggle. The artist outlines his conception clearly and aims at overcoming execution barriers. To produce his items he invented several techniques – warp- and weft-oriented. Construction manoeuvres he conducts with warp result in artworks easily recognized at all exhibitions by strong individual expression. Yet, the mystery of artistic message contained in these works is not grounded in construction idea, though it owes a lot to it. Abashed by their size we face the artist's works – we concentrate our senses to actually feel the multitude conveyed to us.

Ewa Latkowska [w:] *Rozdział drugi*, Łódź 2007
tłumaczenie / translation: Agnieszka Grochulska

MÓWIĆ JĘZYKIEM TKANINY SPEAKING THE LANGUAGE OF TEXTILES

Te często monumentalne gobeliny cechował szczególny rodzaj geometryzmu mówiący o uporządkowanej osobowości ich Autora, ale również o Jego kontrolowanych emocjach wyrażanych w wieloznacznych, abstrakcyjnych formach budowanych z niepoliczalnej ilości drobnych, jasno świejących punktów wtopionych w ciemne płaszczyzny fakturowego tła. Oszczędna kolorystyka różnych odcieni bieli, żółci i beżów zestawione z czernią lub sepią łączyła je w klimacie i konwencji z grafiką.

[...]

W pierwszym okresie Artysta posługiwał się klasyczną konstrukcją tkacką, budując tkaniny na kanwie równoległej, niewidocznej osnowy i prostopadłe biegnącego i kryjącego ją wątku, który w pełni decydował o wyrazie plastycznym kompozycji. Jednak ta formuła wydała Mu się zbyt ograniczona. Rozpoczął więc poszukiwania i doświadczenia w oparciu o gruntowną analizę tektoniki konstrukcji tkackiej i badania różnych warsztatowych możliwości. Dociekania dotyczyły także niemal mistycznej roli tkaniny nieustająco obecnej we wszystkich kulturach i jej prastarego języka. W kręgu analiz na poziomie technologicznym znalazła się zwłaszcza osnowa jako zasadniczy element konstrukcji współtworzący archetyp wszelkiego splotu i determinujący sposób tkania. Najbardziej nośne okazały się w praktyce doświadczenia z nią, a zwłaszcza z osnową promieniastą, które zmieniły w całym tego słowa znaczeniu kierunek autorskich realizacji. Uległy bowiem gruntownej przemianie założenia kompozycyjne odchodząc od geometryzmu budowanego na schemacie prostokąta na rzecz wyraźnego linearnego rysunku, którego dynamiczne układy o centrycznym rodowodzie przekształciły zasadniczo sens i charakter plastycznych wypowiedzi. Centrum stało się dysponentem, punktem rozbieżnym i zbieżnym dla podkreślenia kierunku nici osnowy, które jak w pajęczynie zaczęły pełnić nie tylko rolę konstrukcyjną, ale również stanowić o wizualnej strukturze tkaniny.

[...]

Można dopatrywać się w tym centryzmie pewnej symboliki, przenośni poszukiwania najważniejszego punktu we wszystkim co nas otacza, inicjujący początek czy wieńczący koniec, do czego odwołuje się być może sam Autor, mówiąc o zbieżnej i rozbieżnej idei tej wieloznacznej konstrukcji.

The singularly geometric nature of those often monumental tapestries was indicative of their maker's disciplined personality and of his controlled emotions, expressed through polysemic, abstract forms created out of countless minute luminous points embedded in the dark surfaces of the textured ground. In terms of mood and convention, their sparing colour – scheme composed of hues of white, yellow and beige juxtaposed with shades of black and sepia displayed an affinity with engraving.

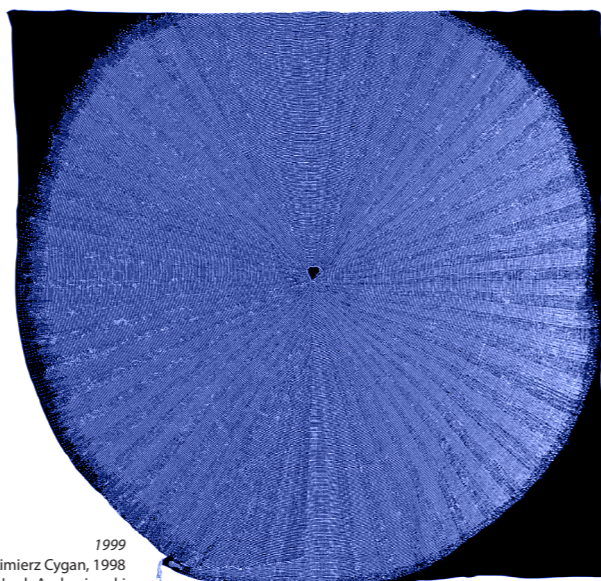
[...]

In his early days Włodzimierz Cygan employed the classic technique of weaving on parallel, concealed warp with a perpendicular weft that fully determined the visual merits of the composition. Coming across the limitations of such an approach, he began experimenting with various techniques following an in – depth analysis of the tectonics of textile. His inquiries also concerned the all-but mystical significance of weaving as present in all cultures, and its age-old language. An important subject of his technological interests was the fundamental structural element that is the warp: archetypal and determining the manner of weaving. It was his experiments with the warp that proved most fruitful, especially those with radial warps which literally changed the direction taken by his works.

The assumptions underlying the composition have thoroughly changed. Abandoning geometric patterns based around rectangles in favour of a clearly linear drawing, their dynamic arrangements unfurling from a common centre have fundamentally altered the sense and nature of these artistic statements. The centre has become a despatching point, a locus of convergence and divergence to underscore the direction taken by threads of the weft which, as in a spider-web, do not merely perform a structural function but also determine the visual structure of the work.

[...] This focus on the centre might be regarded as symbolic, a metaphor of the search for the crucial point in our surroundings: that which marks the beginning or the end, as Cygan himself might be implying, when he refers to the convergent and divergent idea behind this polysemic construct.

Irena Huml [w:] *Rozdział drugi*, Łódź 2007
tłumaczenie / translation: Artur Zapałowski



1999
Włodzimierz Cygan, 1998
foto: Lech Andrzejewski

PRZEGLĄD PRAC CYGANA REVIEW OF CYGAN'S WORK

Prace Włodzimierza Cygana – tworzone na przestrzeni ponad 30 lat – stanowią zapis ciągłego rozwoju wizualnego języka artysty przy jednoczesnym zachowaniu niezwykle stałości obranej ścieżki. Swoista komplementarność jego głęboko emocjonalnej i osobistej drogi artystycznej podkreśla związek pomiędzy kolejnymi rozdziałami jego twórczości. Ciągłość tą dostrzegamy również w stosowanej przez artystę wspanialej syntezie różnorodnych materiałów i koncepcji. Wrażenie to wzmacnia dodatkowo nacechowana wewnętrzną energią fizyczność poszczególnych elementów niejako poskramianych przez otaczające je ramy tradycyjnych struktur tkackich. Jego przepojone poezją kompozycje kierują uwagę widza w stronę najbardziej podstawowych elementów prac wolnych od wszelkich zewnętrznych dodatków. W swych najnowszych dziełach artysta wplata w tkaninę włókna światłowodowe przymuszając je niejako do zaakceptowania logiki struktury tkackiej. Ich gładka powierzchnia zewnętrzna nabiera dodatkowej energii dzięki pojawiającym się na niej punktom nadającym jej charakteru tym bardziej zbliżonego do wrażliwości elementów naturalnych. Kompozycje prac artysty bazują na poczuciu obecności światła, ich estetyka mieści się gdzieś pomiędzy funkcjonalnością a niezależnością ... Choć format jego prac ewoluował na przestrzeni lat i obejmuje obecnie również elementy naszego współczesnego, technologicznego świata, cechą jego twórczości pozostaje niezmiennie ogromna siła wyrazu. Cytując słowa samego artysty „moim celem jest połączenie dwóch wartości: materialności przedmiotów i niematerialności koloru i światła, oddanie wzajemnej zależności pomiędzy tym co jest a tym czego nie ma (choć jednak jest)”

Włodzimierz Cygan's artwork - over more than 30 years – has constantly expanded his visual language to follow a uniquely consistent path forward. The completeness of his deeply felt and personally understood overall direction links the successive chapters of his oeuvre. His wonderful synthesis of materials and concept enriches this continuing intent. It is amplified by the lively physicality of the individual elements calmed by being encased within a traditionally woven structure. His poetic compositions direct the viewer to his basic concerns. There are no extraneous additions. In his recent work the fiber optics he integrates are subordinated to the logic of being within a woven structure. Their outer smooth surface is given energy by markings which closely relate them with the sensuality of the natural elements. The compositions of these vertical works release a sense of light as well as existing somewhere between functionality and independence. Although his format has evolved over the years and there are now elements from our technological world, the wonderful overall strength remains. In his own words "my aim is to combine two qualities: the materiality of the object with the immateriality of color and light, the interplay between what is and what is not (but still is)"

tekst / text: Cynthia Schira
tłumaczenie / translation: Witold Wojtaszko

RYTMY, SPLOTY, LINIE WŁÓKNA RHYTHMS, WEAVES, SPLICES, LINES AND FIBRES

Śledzenie regularności rytmu jest zajęciem fascynującym i wyraz tej fascynacji dawało wielu świetnych artystów. W tkaninach Włodzimierza Cygana ciekawsze byłoby śledzenie odstępstw od rytmu – nagle pojawiają się koloru czasem żywo kontrastującego z całością kompozycji, luźne nitki, gruba nić przekreślająca układ, nieoczekiwane pojawienie się aplikacji będącej nie obcą materią, lecz mutacją tej samej materii, szorstkie grzywy jakby zwierzęcej sierści. Zakłócenie rytmu w wielkiej skali i w biologicznym bycie może nieść śmierć. W przebiegu jednostkowego istnienia, w procesie patrzenia i w sztuce zakłócenie rytmu niesie życie.

To follow the regularities of rhythm is fascinating thing, and many superb artists have yielded to it. In Włodzimierz Cygan's weavings, it would be more interesting, however, to follow departures from rhythm – the sudden appearance of colour, at times in sharp contrast to the overall composition, loose threads, or a length of thick thread intersecting the whole arrangement, the unexpected introduction of appliqué-work not as an element of alien matter but as a mutation of the matter of weaving, or the rough manes of what looks like animal hide. When rhythm is upset on a wide scale in biological existence, death may come in the wake. In individual existence, in the process of seeing and in art, upset rhythm implies life.

Janina Ładnowska [w:] *Trzeci brzeg. Tkanina artystyczna*, Warszawa 1999
tłumaczenie / translation: Joanna Holzman

TRZECI BRZEG THE THIRD BORDER

Interesuje mnie upór i konsekwencja, z jaką Włodzimierz Cygan trzyma się warsztatu tkackiego, o którym bywali w świecie i na salonach inni twórcy mówią, że już przestał być ważny. Tak jakby ważne mogło być piórko, pędzel czy dłuto, co prowadzi do formy, a wagi pozbyta wynikająca z nich wypowiedź samej formy. Cygan ma upodobanie w miękkim obiekcie, do którego dochodzi się nie lekkim gestem i grą, ale przez trud, pot i łzy, jak mówi, toutes proportions gardeés, słynny aforyzm. Jest pedantem przeplotu i jego wnikliwym znawcą. Wiele, bardzo wiele tej wiedzy przyniosła mu tradycja tkacka, ale sporo dodał do niej sam, eksperymentując i unowocześniając sposoby tkackie.

[...]

Przy braku oporu ze strony materiału w jakim się pracuje, trzeba wykazać się zdrową czujnością i dyscypliną; wtedy najważniejsza jest świadomość celu i środków. Cygan, poza zręcznością ręki, znanstwem surowców i talentem wprowadzania formy – ma właśnie tą, wspartą żelaznym charakterem, świadomość. Jego kompozycje nie są rozmiękle, chaotyczne przez nadmiar czy zdobnicze w potocznym sensie – ich cechą jest nieodparta struktura i logika. Można się nawet dziwić ich surowości, o ile nie chcemy znaleźć w tym piękna.

[...]

Jego upodobanie w konkrety i postawa architekta w polu tkaniny to zaledwie jedna strona tej osobowości twórczej. To zaledwie „szkiełko i oko”. Bo istnieje również druga strona jego sztuki – „czucie i wiara”, demonstrowane z najwyższą ostrożnością, pół żartem, pół serio, domyślnie, dla wtajemniczonych. Tkaniny znajdujące się w jego pracowni, przy pozorach pewnej oschłości, mają podszezwkę metafizyczną. Prowadzą do tajemniczy formy i tajemniczy tworzenia, a dalej – poza tę formę i to nasze ludzkie tworzenie.

I'm impressed by the perseverance and consistency with which Włodzimierz Cygan sticks to the loom denied importance by the men of the world and salon wizards. As if one could speak of the importance of a pen, a brush or a chisel, which lead to the emergence of form, and deny importance to the expression of the form itself. Cygan has a predilection for the soft object that does not come of light gestures and play but, toutes proportions gardeés, of toil, tears and sweat, as the famous, saying goes. A great deal of his knowledge springs from weaving tradition, to which, however, he has added a considerable contribution of his own, experimenting with, and modernizing weaving methods

[...]

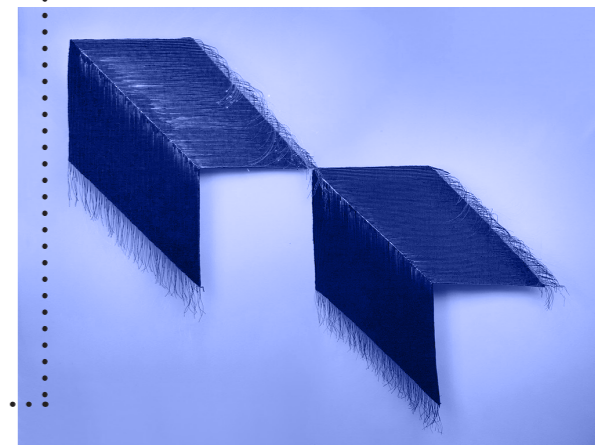
When the material in which one works offers no resistance, one has to show much more alertness and discipline; in this case an awareness of the goal and the means is the most important. Cygan has this awareness which finds additional support in the firmness of his character. His compositions are not limp or chaotic as a result of superfluity, nor are they decorative in the colloquial sense of the term. They have a compelling structure and logic. We may be even surprised by their severity unless we find beauty in it.

[...]

His predilection for the palpable and his attitude reminiscent of that of an architect though active in the field of weaving are just one side of this creative personality. It is what a poet describes as "glass-armed eye". The other side is what the same poet describes as "feeling and faith", which he demonstrates with the utmost caution, half seriously and half in jest, so that much is left to the surmise of the initiated. Weavings born in his studio, however dry and cold they may appear, have a metaphysical lining. They bring us to the mystery of creation, and further, beyond form and beyond our human creation.

Danuta Wróblewska [w:] *Trzeci brzeg. Tkanina artystyczna*, Warszawa 1999
tłumaczenie / translation: Joanna Holzman

Z cyklu *Czarne skrzynki*
From the cycle *Black Boxes*
Włodzimierz Cygan, 2017
foto: Thiswaydesign



PO-ŚWIATY GŁOWS

Jak zapewnia Artysta, sam proces tkania jest najciekawszy, a wątkowanie, nawet splotem najprostszym, płóciennym, przynosi nowe efekty. Budowanie, narastanie, a zwłaszcza perspektywa wytyczenia dowolnego kształtu są inspirującą i fascynującą. Osnowa promienista ma swoje immanentne właściwości i kaprysy – zdecydowanie ułatwia stosowanie pęknięć, otworów, „przez które widać świat”, za to w miarę oddalania się od centrum ulega rozrzedzaniu wymuszającemu sukcesywne uzupełnienia gęstości. Tę trudność techniczną wynagradza poszerzenie spektrum zmienności. Artysta, zyskując dwie nowe jakości: dowolną powierzchnię kształtu wewnętrznego „pęknięcia” i możliwość modelowania dowolnego obrysu zewnętrznego, może skoncentrować się na samej konstrukcji. To ona determinuje formę. Sześć Igreków wynika z logiki promienistej struktury. Są dostosowaniem formy do właściwości techniki. Można tu zastosować porównania przyjęte z innych dziedzin i powiedzieć, że jest to dostrojenie do rodzaju „muzyki” czy dopasowanie kośćca do swoistej budowy genetycznej. Włodzimierz Cygan czuje się konstruktorem, dla którego ważny pozostaje relief tkacki. Wybrana forma i niekolory mają oddalać od skojarzeń z malarskim obrazem; są autorskim wyrazem poszukiwania autonomii tkaniny.

[...]

Oczywiście, samo światło jako temat od dawna podejmowane było przez artystów tkaczy, ale osiągnąć pożądaną rezultat malarskością, nieodłącznie kojarzoną z obrazem. Tymczasem w pracach Włodzimierza Cygana światło jest elementem „realnym”, na tyle prawdziwym, na ile dotykalna i rzeczywista jest elektromagnetyczna fala. Światło dopełnia powierzchnię tkaniny i jest jej podświetleniem. Elastyczne, zmieniające napięcie i kolor, wprowadza niezwykłą, poetycką opowieść. Pozostaje w pamięci jako rodzaj barwnej narracji, pulsującej, przeobrażającej się w czasie, porównywalnie do następujących po sobie pór dnia i pór roku, z ich łagodnym i powolnym procesem.

[...]

W konstrukcji prac przewidziany został udział rzucanego na ściany cienia, stąd tyle pęknięć, nierównych krawędzi, nieregularnych i ażurowych kształtów. Odbijający się na powierzchni murów rysunek z łatwością ulega metamorfozom, podąża za codziennie zachodzącymi naturalnymi procesami, jak poranek – południe – wieczór – wpadające promienie słońca czy wytłumiająca barwy mglista szarość.

As confirmed by the Artist, the process of weaving itself is the most interesting, and adding wefts, even of the simple plain weave, brings new effects. Building, increasing, and especially the prospect delineation of any shape are inspiring and fascinating. Radial warp has its own intrinsic properties and whims; it simplifies the use of cracks, holes “through which the world can be seen”, but while moving outwards from the center, thinning out forces successive additions for density. This technical difficulty rewards a range of variation. Artist gains two new qualities: arbitrary area of the internal shape of the “cracks” and the ability to model fluctuating external contour. He can concentrate on the construction. Construction determines form. The logic of radial structure results in “Six Ys” (“Sześć Igreków”). It is the adaptation of form to the properties of technique. Here comparison can be used, taken from other areas, and one can say that this is tuning to the type of music or adjusting skeleton for specific genetic construction. Włodzimierz Cygan is constructor to whom relief of weaving remains important. The selected form and non-colors are supposed to recede from associations with painted image and are the Artist’s expression of the exploration of autonomy of tapestry.

[...]

Of course, the same light – as – the subject has long been taken on by artist – weavers, but the desired result was achieved painterly, inherently associated with the painting. Whereas, in the work of Włodzimierz Cygan light is a part of the “real”; true enough, as far as tangible and real is the electromagnetic wave. Light completes the surface of the tapestry and is its backlight. Flexible, changing in intensity and color, introduces unusual poetic story. Remains in memory as a type of colorful narrative, pulsating, transforming over time, comparable to the successive hours of day and seasons of the year, with their gentle and slow process.

[...]

In the construction of works a cast of a shadow on the wall has been anticipated as a part, thence has many cracks, uneven edges, irregular and openwork shapes. Reflecting on the surface of the walls the drawing undergoes a metamorphosis, follows the natural processes taking place every day, such as morning – midday – evening – cannoning rays of the sun or suppressing colors hazy gray.

Małgorzata Wróblewska Markiewicz [w:] *Po-Światy*, Łódź 2013
tłumaczenie / translation: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska

PRÓBA GENEZY ORIGIN ATTEMPT

Przyglądając się twórczości Włodzimierza Cygana nasuwa się pytanie: jaka była kolejność; koncepcja estetyczna i pozostająca na jej usługach perfekcja techniczna, czy może właśnie odwrotnie – zgłębianie tajemników i bogactwa wątków oraz ich wzajemnych zależności z osnową był on początkiem koncepcji formalnych i estetycznych, które modulowane indywidualną wrażliwością, dają w efekcie te niezwykle piękne, liryczne, pełne sensualnych doznań opowieści o świecie form?

[...]

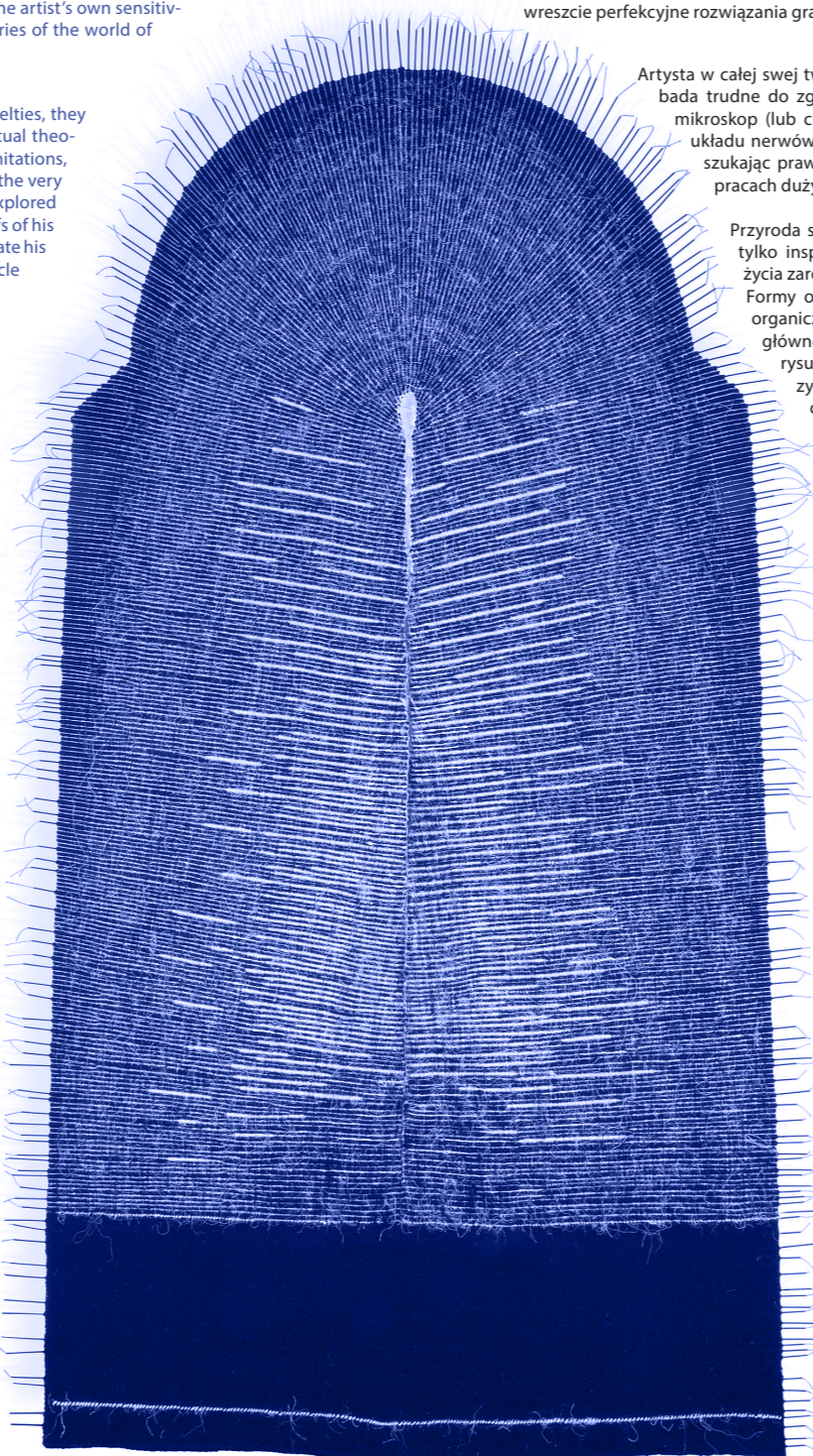
Nie epatują nowinkami z dziedziny sztuki, nie podczepiają się pod konceptualne teorie, nie próbują przekraczać własnych ograniczeń, bo dla Cygana możliwości tkwiące w samym procesie tkania nie zostały jeszcze do końca zbadane i wykorzystane, a zatem mogły stać się motywem w dalszych pracach. Takie podejście pozwoliło mu stworzyć swój własny styl, język rozpoznawalny w środowisku zainteresowanym tkaniną artystyczną.

Viewing the output of Włodzimierz Cygan one is tempted to ask: what was it that came first; the aesthetic conception and the technical perfection following in its train, or maybe just the opposite - the penetration of the secrets and the wealth of their interdependences with the warp was the germ of certain formal and aesthetic conceptions which, modulated by the artist’s own sensitivity, have rendered some beautiful, lyrical stories of the world of forms, full of sensual impressions?

[...]

They do not astound the viewer with art novelties, they do not support themselves with any conceptual theories, they do not try to go beyond their own limitations, since for Cygan the possibilities imbedded in the very process of weaving have not yet been fully explored or implemented, so they could become motifs of his successive pieces. Such an attitude let him create his own style, the language recognised in the circle of the artistic textile lovers.

Janusz Głowacki [w:] *Rozdział drugi*, Łódź 2007
tłumaczenie / translation:
Agnieszka Grochulska



Dwa w jednym /
Two in One
Włodzimierz Cygan, 2010
foto: Thiswaydesign

PŁASZCZYZNY PRZESTRZENI PLANES OF SPACE

Włodzimierz Cygan poszukuje nowych rozwiązań formalnych. Czerpiąc ze źródeł i bazując na fundamentalnych wartościach i prawach budowy struktury tkackiej, tworzy konsekwentnie swój własny język. Operując wątkiem i osnową, podstawowymi elementami konstrukcji, przewartościowuje ich znaczenia. Wydobywa niejako kościec struktury tkanej, a ukrytą pod powierzchnią wątku osnowę czyni widoczną dla oczu, nadaje jej nieoczywiste formy. Szkielet, będący oparciem dla powierzchni zbudowanej przez wątek, dzięki działaniom artysty przyjmuje dynamiczne kształty. Uwolniona od swej równoległej budowy osnowa ożywa, otwiera przed artystą szerokie spektrum możliwości. [...] Powstają obiekty wyjątkowe, o budowie logicznej i usystematyzowanej, w swym wyrazie niezwykle poetyckie. Logika konstrukcji współgra z elastycznością włókna i płynnością wiodącej kompozycyjnie osnowy, która w pracach Cygana wygina się, tworząc łagodne łuki, kiedy indziej rozchodzi promieniście, a w kolejnym cyklu znajduje swój środek w centrum i rozciąga koncentrycznie. Ten zabieg zastosował artysta w realizacji „Zimne ognie”, uzyskując dynamiczny obraz emanacji jakiejś kosmicznej energii. Wrażenie to spotęgowane zostało przez wprowadzenie w newralgicznym miejscu obiektu prześwitu – początku wszystkiego. Ażur nie tylko determinuje kompozycję, ale stanowi niejako przejście do innego wymiaru, dosłownie i w warstwie metafory. [...] Rozprzestrzeniająca się od centralnego punktu kompozycja, zastosowanie urozmaiconej gamy splotów, wreszcie perfekcyjne rozwiązania graficzne sprawiają, że praca hipnotyzuje.

[...]

Artysta w całej swej twórczości chętnie i na różnych płaszczyznach bada trudne do zgłębienia tajemnice natury, raz patrząc przez mikroskop (lub choćby przez lupę – motywy nawiązujące do układu nerwów na liściach [...]), innym razem przez teleskop, szukając prawd w konstrukcjach kosmicznych. Jest w tych pracach duży ładunek mistyki naturalnej.

Przyroda stanowi dla artysty niewyczerpane źródło nie tylko inspiracji, ale też pierwiastków potrzebnych do życia zarówno w sensie biologicznym, jak i duchowym. Formy ostatniego cyklu mają wyraźną proveniencję organiczną. Skierowane ku górze, rozchodzące się od głównej osi delikatne linie osnowy, tworzą subtelny rysunek, wychodzący poza główną bryłę kompozycji w formie luźnych włókien. Nadają one pracom niezwykłej delikatności i lekkości. Wertykalna sylweta prac przywodzi na myśl również totemiczne kształty, nawiązując tym samym do kultury dawnych cywilizacji, relacji międzyludzkich, mistycznych więzi. Pierwiastek duchowy doskonale wyraża użyte do budowy światło. Włókna optyczne są niczym krwiobieg, tchną w cielesne formy ożywczego ducha. Dzięki takim zabiegom arty-

TKANINY TAPESTRIES

Włodzimierz Cygan, odnosząc jakości tkaniny do malarstwa, grafiki i rzeźby, a zarazem zachowując jej autonomię, wykorzystuje grę, wzajemne oddziaływanie punktu i linii, płaszczyzny i przestrzeni, barwy i światła, rytmu i jego celowego zaburzenia. Uznając i stosując prawa racjonalnej i wnikliwej architektoniki stworzonych przez siebie obiektów sztuki, poszerza ich estetyczne i emocjonalne wartości dzięki eksperymentalnemu wykorzystaniu różnorodnych tworzyw, lecz wciąż zdecydowanie pozostaje w kręgu materiałów i technik podstawowych, wyznaczających tkaninie artystycznej jej specyfikę.

[...]

Linie wywiedzione z punktu, w którym osnowę pokrywa wątek, prowadzi artysta, szukając takich rozwiązań, by osnowa nie była służebna, lecz stanowiła równorzędną rolę, jaką pełni wątek, będący nośnikiem wzoru, kształtowanego obrazu. W tym celu zrezygnował ze stałego krosna, budując coraz to inne dla pojedynczych, różniących się od siebie tkanin. Odszedł od kwadratu i od prostokąta jako podstawy kompozycji i konstrukcji, by móc punkt zbieżny linii umieścić poza tkaniną lub w jej płaszczyźnie. Osnowa kładziona nierównoległe, promieniście, zastosowanie perspektywy zbieżnej, celowo zmieniany rytm poprzez zmianę liczby przepłotów, wątek prowadzony prostopadle do osnowy powodują samorzutne powstawanie, bez uprzedniego założenia, form nieprzewidywanych, dynamizujących kompozycję.

stycznym obiekty zyskują naturę dualistyczną. W ciągu dnia ich materialna powłoka pobudza zmysł dotyku, zmierzch ukazuje ich bezcielesność.

Włodzimierz Cygan seeks and develops new formal solutions. Drawing from sources and basing on fundamental values and rules of the construction of the structure of weaving, he consistently constructs his own artistic language. Manipulating weft and warp, the basic elements of the structure, he re-evaluates their meanings. He brings out a kind of skeleton of the woven structure, and he makes visible the warp hitherto hidden beneath the surface, giving it unobvious form. This skeleton which supports the Surface built by a weft, takes on dynamic shapes formed by the artist. Freed from its parallel construction, the warp comes alive and opens up a wide range of possibilities to the artist. [...] Exceptional artworks are created, of the logical and systematic construction, and their expression is unusually poetic. Logic of the structure blends in with the flexibility of the fiber and with compositionally leading fluidity of the warp, which in the work of Cygan bends to form gentle curves, sometimes spreads radially, and in the next cycle (of works) finds its focus in the center and extends concentrically. This procedure has been applied by the artist in implementation of the “Fireworks” giving a dynamic picture of some cosmic energy emanations. This impression was compounded by the introduction of a negative space at the crucial point – the beginning of everything.

[...]

Openwork not only determines the composition, but it is a kind of transfer to another dimension, literally and as metaphor. [...] The composition spreading from the central point, the use of a varied range of weaves, and finally the perfect graphic solutions cause the work hypnotizing.

The artist throughout his artistic work willingly and at different levels explores difficult to penetrate secrets of nature, once looking through a microscope or just a magnifying glass – inspiration from the nerves on the leaves, [...] other times through a telescope, seeking truth in the cosmic structures. These works are loaded with natural mysticism.

Nature constitutes for the artist an inexhaustible source not only of inspiration but also of the essential elements needed for life – both biological and spiritual. Forms of the recent cycle have an explicit organic provenance. Directed upward, extending from the main axis fine lines of warp create subtle drawing, going beyond the main body of the piece in the form of loose fibers. They give the work an extraordinary fragility and lightness. Vertical silhouette of the works carries connotations of the totemic shapes, harking back to the civilization of ancient cultures, interpersonal relations, mystical bonds. The spiritual element perfectly expresses the light used in the construction. Fiber optics are like the bloodstream, breathing the refreshing spirit in to the bodily form. With these artistic measures objects acquire dualistic nature. During the day, the material shell stimulates the sense of touch, twilight reveals their immateriality.

Marta Kowalewska [w:] *Rozdział III. Światło i ciemność*, Łódź 2015
tłumaczenie / translation: Marzena Ziejka

[...]

The lines starting from the point where the warp meets the weft are painstakingly formed by the artist in such a way so as to ensure that the warp is in no way inferior to the weft, but instead plays a parallel, equally important role as a medium for the pattern apparent in the created form. To achieve this goal, the artist gives up the convenience of the fixed loom in favor of frames in various shapes built individually for the respective works. He departs from the traditional square or rectangular arrangement, which allows him to freely locate the point of the lines’ convergence both within and beyond the plane of the woven work. Devices such as non-parallel, radial warp patterns, the use of convergent perspective, rhythm deliberately distorted by varying the number of interlacements, warp perpendicular to the weft etc., result in the spontaneous emergence of unplanned, unexpected forms that add dynamism to the composition.

tekst / text: Maria Kepińska
tłumaczenie / translation: Witold Wojtaszko

Urodził się w 1953 r. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. W 1980 r. obronił dyplom w Pracowni Dywanu i Gobelinu u prof. Antoniego Starczewskiego. Jest profesorem zwyczajnym, kierownikiem Pracowni Tkaniny Unikatowej w macierzystej uczelni oraz profesorem w Instytucie Architektury Tekstyliów na Politechnice Łódzkiej.

W działalności artystycznej koncentruje się głównie na śledzeniu nowych możliwości artystycznego wyrazu w tkaninie unikatowej, a szczególne znaczenie upatruje w niestandardowych metodach konstrukcji osnowy. Jest uczestnikiem blisko 190 wystaw zbiorowych oraz autorem 34 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą. Jest laureatem licznych nagród w konkursach krajowych i międzynarodowych oraz autorem kilku publikacji. Wielokrotnie zasiadał w jury międzynarodowych konkursów. Jest członkiem European Textile Network.

Prace Włodzimierza Cygana znajdują się w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie, Muzeum Tkaniny w Neumünster w Niemczech, Fundacji Ny Calsberg w Kopenhadze, Muzeum Tkaniny Współczesnej Jean Lurçat w Angers, Friends of Fibre Art Collection (USA) oraz kolekcji tkaniny artystycznej Synergie (Francja).

Born in 1953, Włodzimierz Cygan is a graduate of Strzemiński Academy of Fine Arts. In 1980, he obtained his degree from the Academy's Studio of Tapestry and Carpet under the guidance of Professor Antoni Starczewski. He currently works as full professor and Head of the Studio of Unique Textiles at the Academy, as well as professor in the Institute of Architecture of Textiles at Łódź University of Technology. In his work, he focuses predominantly on textile art.

His artistic activity involves mainly exploration of new possibilities of artistic expression in unique textiles, with a particular focus on nonstandard methods of forming the warp. Over the years, he has been a contributor to nearly 190 group exhibitions and author of 34 solo exhibitions, both in Poland and abroad. Author of a several publications and juror in numerous international competitions. Member of the European Textile Network.

Włodzimierz Cygan's works are included in the collections of: the Central Museum of Textiles in Łódź, Bureau of Art Exhibitions in Warsaw, Museum of Textiles in Neumünster, Ny Carlsberg Foundation in Copenhagen, Museum of Tapestry and Contemporary Textiles Jean Lurçat in Angers, and Synergie textile art collection (France).

**WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE WYSTAWIE /
EVENTS ACCOMPANYING EXHIBITION**

Oprowadzania kuratorskie po wystawie /
Curatorial tours after the exhibition

28 stycznia 2018 r., niedziela, g. 13.00 /
January 28th 2018, Sunday, 1.00 pm

25 lutego 2018 r., niedziela, g. 13.00 /
February 25th 2018, Sunday, 1.00 pm

18 marca 2018 r., niedziela, g. 13.00 /
March 18th 2018, Sunday, 1.00 pm

kurator / curator:
Marta Kowalewska

projekt graficzny / graphic design:
Magdalena Sibera



Dofinansowane ze środków /
Co-financed by

koordynator / project manager:
Beata Bocian

redakcja tekstów / editor of texts:
Ewa Matłaszewska



Patronat medialny /
Media patronage

projekt ekspozycji / exhibition design:
Maja Pawlikowska



Partnerzy wystawy /
Exhibition partners