

#44

Zeszyty Artystyczne

TKANINA ARTYSTYCZNA
Wobec współczesności

TEXTILE ART
In the face of contemporary times

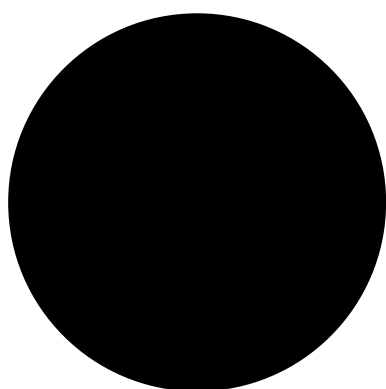


Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

2(44)/2023

Wywiad

Magdalena Kleszyńska



Magdalena Kleszyńska

Artystka, wykładowczyni. Kierowniczka II Pracowni Mała II Pracowni Malarstwa na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa w Katedrze Interdyscyplinarnej, na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Artystka działająca w obszarze szeroko pojętej współczesnej tkaniny artystycznej. Zakres zainteresowań twórczych i badawczych obejmuje kwestie związane z pamięcią, przeszłością, historią życia codziennego, zarówno rozważane poprzez artefakty muzealne, jak i opowieści snute przez współtowarzyszy rozmów. Od 2011 roku prezentuje swoje prace na krajowych i międzynarodowych wystawach, zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych, oraz uczestniczyła w projektach rezydencyjnych.



<https://orcid.org/0000-0001-5562-7300>

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (44)/2023, s. 209-248

Magdalena Kleszyńska
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Wywiad z Beatrijs Sterk, Janis Jefferies, Cláudia Melo

Rozmawiała Magdalena Kleszyńska

Lipiec–październik 2023 r.

**Zacznijmy od zdefiniowania współczesnej tkaniny artystycznej.
Co ona (dla Was) oznacza w ramach aktualnego świata sztuki?**

Beatrijs Sterk: Dla mnie współczesna tkanina artystyczna to forma sztuki, która wymaga specjalnego zestawu umiejętności. Bez takich umiejętności to po prostu sztuka wykonana przy użyciu materiałów tekstylnych, a mnie to nie interesuje. Dlatego też postrzegam sztuki tekstylne jako coś bardziej interesującego niż po prostu sztuki piękne.

Janis Jefferies: Wiele lat temu, w 1981 roku, moja przyjaciółka i koleżanka Marysia Lewandowska podjęła się podobnego projektu, czyli zdefiniowania, czym jest współczesna tkanina artystyczna. Było to tuż po ukończeniu przez nią studiów z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Krakowie, kiedy to jednocześnie pracowała nad swoimi dziełami plastycznymi. Wówczas Marysia zauważyła, jak powolny jest proces tworzenia tkanin i jak długie są okresy izolacji, trwając w pełnym skupieniu. Naszą grupę artystyczną z Wielkiej Brytanii nazwałyśmy *FibreArt*. Rozpoznawałam to doświadczenie izolacji i skupienia zbyt dobrze; po jej przyjeździe do Londynu

w 1982 roku prowadziłyśmy długie dyskusje na temat przypisywania nazw i znaczeń praktykom twórczym, procesom tworzenia. Marysia napisała do kilku artystów z pytaniem o ich doświadczenia i na tej podstawie powstała broszura zatytułowana *Artists' statements on tapestry* (styczeń–czerwiec 1981 roku). Mam rzadki i osobisty egzemplarz w języku angielskim.

W tamtym czasie w niektórych dyskusjach podnoszono kwestię dotyczącą tego, czy konieczne jest stworzenie definicji. Różnice między tym, co działo się w Polsce, a zwłaszcza tym, co działo się w Wielkiej Brytanii czy USA, były bardzo duże. Zachodnie definicje i edukacja były zakorzenione w kanonach konwencji oraz historycznych tradycjach francuskich gobelinów. Chociaż błędem jest przypisywać wybitną rolę jakimkolwiek materiałom czy technikom, to tkanina została użyta do odróżniania dzieł sztuki włókienniczej od innych praktyk, takich jak malarstwo czy rzeźba.

Cláudia Melo: Zawsze wolę definicję 'tkanina w sztuce'. Niezaprzeczalnie tekstylia mają silną oraz wszechobecną pozycję w życiu i tym, co je konstytuuje. Są kluczowym elementem, ze wszystkimi swoimi aspektami i procesami (jako głęboko zakorzeniony i istotny w historii materiał, zintegrowany z relacjami socjologicznymi, obecny w tworzeniu i definiowaniu odniesień geograficznych, twórczy, transformatorski, kształtujący krajobraz i architekturę). Rozważmy na przykład, jak powstawały miasta w określonym miejscu. Działo się to dlatego, że znajdująca się w pobliżu woda pełniła rolę katalizatora w obszarze gospodarki i w stosunkach międzynarodowych. A ponieważ tekstylia były i są obecne od samego początku, wnoszą nieoceniony wkład także w sztukę.

Gdy myślimy o tekstyliach w wymiarze artystycznym, możemy je rozważać jako medium z nieskończonymi możliwościami ekspansji, wykorzystujące potencjał materiału, jednocześnie zachowując lub ożywiając tradycyjne techniki wytwarzania tekstyliów czy wprowadzanie innowacji za pomocą nowych technologii w poszukiwaniu bardziej zrównoważonych materiałów. Alternatywnie możemy myśleć o tym medium jako o kompletnym i odrębnym w sztuce.

Tekstylia z natury niosą bogactwo wieloznaczności, opisując wiele sfer społecznych i politycznych, manifestując się w różnych formach. Pomimo że należą do najstarszych technologii kulturowych, to coraz bardziej zyskują na znaczeniu w kulturze i sztuce. Przez ostatnie dziesięciolecia rośnie zainteresowanie nimi ze strony publiczności, co przejawia się w wysiłkach artystycznych, jak i w eksploracji akademickiej.

Uniwersalność i wszechstronność tekstyliów oraz ich zdolność do przekazywania istotnych znaczeń w sztuce, ich unikalność, autentyczność i materialna natura znajdują swoje ucieleśnienie we współczesnych dziełach sztuki. Dzieje się tak poprzez (ponowną) re-apropriację i nowe spojrzenie na pracę z tym medium. Bowiem dzięki temu nowemu spojrzeniu

możemy zauważyć potencjał do łączenia lub poszerzania wszechświata tekstylnego, jego istoty i zasobów, jako rzeczywistej potrzeby wyrażania i reprezentowania. Jako metafora czy istota tkanina artystyczna służy jako istotny środek twórczego wyrażenia w naszym świecie.

Od wielu lat dużo podróżujecie i uczestniczycie w wielu wystawach, konferencjach i pokazach na arenie międzynarodowej, i jestem pewna, że zauważyliście, jak współczesna sztuka tekstylna przekształca się, rozwija, ewoluuje i oddziela od rzemiosła czy tradycyjnego, historycznego świata tekstyliów. Czy możecie omówić kilka kluczowych cech czy elementów, które odróżniają współczesną sztukę tekstylną od jej tradycyjnych form? Jak współcześni artyści przekraczają granicę między sztuką a rzemiosłem i czy istnieje w tym kontekście rozróżnienie? A może tzw. sztuki piękne nigdy nie były niezależne i oddzielone od rzemiosła?

Beatrijs Sterk: Pogląd, że sztuka może być tworzona bez żadnych umiejętności, doprowadził do nauczania studentów, że idee i koncepcje są istotne, ale wykonanie może być pozostawione wykwalifikowanym rzemieślnikom. W moich oczach to niefortunny rozwój. Wychowałam się w czasach rewolucji tekstyliów w Lozannie, która polegała na ponownym włączeniu artysty w proces kreacji. Zawsze postrzegam sztukę współczesną w związku z procesem i uważam to za istotne w sztuce tekstyliów. Nie widzę „współczesnej tkaniny artystycznej”, ale widzę wielu artystów malarzy, którzy teraz zwracają się ku tekstyliom ze względu na emocjonalne i haptyczne jakości, jakie tekstylia potrafią przekazać. Kuratorzy, którzy włączają tekstylia do wystaw sztuki pięknej (począwszy od 2014 roku w Europie Środkowej), twierdzą, że są one wybierane, ponieważ widzowie mają dość ekranów komputerowych i chcą zobaczyć oraz poczuć coś realnego. Wiele z tych tekstylnych dzieł sztuki nie jest zbyt interesujących, ale artyści potrafią stworzyć doskonałe dzieła sztuki, gdy traktują proces tworzenia poważnie. Pytanie nie dotyczy tego, jak zniwelować przepaść między sztuką piękną a rzemiosłem, ale w jaki sposób artyści tworzą swoją sztukę, bowiem im bardziej są oddaleni od procesu tworzenia, tym mniej integralności odczuje widz.

Rynek sztuki jest bardzo konserwatywny i wreszcie działa zgodnie z nowym trendem akceptowania tekstyliów jako sztuki pięknej, sprzedając dzieła starszych artystów tekstylnych z okresu lozańskiego. Na przykład Anni Albers miała wystawę swoich tkanin w Tate w Londynie w 2018 roku, gdzie tkactwo zostało nagle uznane za „SZTUKĘ” a w 2022 roku ona i jej mąż Josef Albers mieli wspólną wystawę w Paryżu, gdzie zaistnieli na równych prawach. Do dziś jednak obrazy Josefa Albersa są znacznie droższe niż tkanina Anni.

Janis Jefferies: Napisałam obszerną odpowiedź na to pytanie w moim tekście z 1982 roku *Contemporary Textiles: The Art Fabric, Histories, terms and definitions*, na konferencji w Kassel w Niemczech, gdzie po raz pierwszy spotkałam Marysię. Została opublikowana w tekście: *Jefferies, Janis K. 2008. Contemporary Textiles: The Art Fabric. W: Nadine Monem, ed. Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art. Black Dog Publishing, s. 34-62. ISBN 978-1906155292.*

Cláudia Melo: Współczesna sztuka tekstylna to dynamiczne i wielowymiarowe pole, które umyka łatwej kategoryzacji. Włącza elementy tradycyjnej sztuki tekstylnej, jednocześnie przekraczając granice materialności, koncepcji i wyrazu artystycznego. Poprzez pokonywanie przepaści między tzw. sztuką wysoką a rzemiosłem artyści przyczyniają się do trwającego dialogu na temat natury i definicji sztuki w XXI wieku. Podczas gdy tradycyjne rozróżnienia między nimi często skupiały się na funkcji i estetyce, współcześni artyści tekstylni celowo wyzwalają i znoszą te granice.

Wierzę, że estetyka codziennego życia to jedno z istotnych rozważań we współczesnej sztuce, a rzemiosło i koncepcja artystyczna współlistnieją w niej, uzupełniając się i czasem nawet zderzając, co niekoniecznie jest złe. Konflikt między nimi może być jedną z najlepszych rzeczy, jakie mogą się wydarzyć, a gdybym miała poprzeć tę tezę przy odniesieniu do praw fizyki, powiedziałabym, że rzemiosło i sztuka współczesna to układ typu działanie–reakcja. Istnieją odrębnie, ale są w pełni, gdy wchodzi w interakcję (z poszanowaniem i etyką). Bez względu na to, którą siłę nazwiemy działaniem, a którą reakcją, mają one równą wartość, tylko działają w przeciwnych kierunkach. I generują ogromną siłę.

Ale to, co naprawdę obserwuję we współczesnej twórczości artystycznej, to skłonność do „powrotu na ziemię”. Wiąże się to złączeniem materiałów, ciała, kolektywnością i ponownym nawiązaniem do starożytnej wiedzy i tradycji przekazów ustnych. Czynniki te, postrzegane w świetle współczesnego zrozumienia i w duchu współpracy, często służą jako sposób na przywrócenie połączenia, które mogło zostać nieco zaciemnione przez zauroczenie erą cyfrową i wirtualną. Rzemiosło niesie ze sobą zdolność do opowiadania historii. Nie jesteśmy w stanie oderwać go od ciała, które je stworzyło, i od historii, które niesie. Ten stan nasączonego połączenia staje się istotny w obecnym tworzeniu, które jest dynamicznym i zawsze ewoluującym obszarem. Konflikt intelektualny to nieodłączna część współczesnego doświadczenia artystycznego.

Jak współcześni artyści tekstylni odnajdują równowagę między tradycyjnym rzemiosłem a współczesnym wyrażeniem artystycznym? Czy możemy na chwilę skupić się na tym zagadnieniu i powiedzieć coś na temat wpływu dziedzictwa kulturowego i tradycyjnych tech-

nik tekstylnych na współczesną sztukę tekstylną? Czy mogłybyście podać przykłady dzieł lub postaw artystycznych?

Beatrijs Sterk: Oto kilka przykładów dziedzictwa kulturowego i tradycyjnych technik tekstylnych: Cecilia Vicuña czerpie inspirację z „quipus” do swoich dużych instalacji; w swoich książkach tekstylnych Louise Bourgeois używa starej techniki patchworku do przetwarzania tematu traumy z dzieciństwa, posługując się przy tym domowymi tekstyliami; korzystając ze starej techniki tkania, młody czarnoskóry artysta Diedrick Brackens wyraża swoje historie jako osoba queer – formy męskości, czułość i przemoc, jakie przeżył; Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė używa techniki krzyżkowego haftu na metalu, wierząc otwory na metalowych powierzchniach.

Janis Jefferies: Zobacz: Jefferies, Janis K. 2008. *Loving Attention: An outburst of craft in contemporary art*. W: Maria Buszek, red. *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. Duke University Press. ISBN 978-0822347392

Cláudia Melo: W Portugalii rośnie obecnie zainteresowanie praktykami tekstylnymi, traktowanymi zarówno jako znak, jak i znaczenie. Materiały tekstylne są ponownie odkrywane jako wysoce plastyczny, adaptowalny element o ogromnym potencjale transformacyjnym, zdolnym generować nowe formy, jednocześnie niosąc ze sobą kontekst historyczny, społeczny, polityczny i ekonomiczny. Konceptualna głębia osadzona w „systemie tekstylnym” ma ogromne znaczenie dla współczesnej kreacji artystycznej, ponieważ odnosi się do współcześnie istotnych spraw.

Artyści, którzy włączają tekstylia do swoich obecnych produkcji, często utrzymują delikatną równowagę między tradycyjnym rzemiosłem a współczesnym wyrażeniem artystycznym. Ta równowaga obejmuje zainteresowanie dziedzictwem kulturowym i tradycyjnymi technikami, jednocześnie przesuwać granice tego, co jest możliwe w sztuce współczesnej. Łącząc zachowawczość i innowację, artyści łączą style poprzez integrację technik i motywów z różnych regionów lub okresów, tworząc dzieła odzwierciedlające globalny i wzajemnie połączony świat. Angażują się w reinterpretację tradycyjnych technik we współczesnym kontekście, zmieniając ich pierwotne przeznaczenie lub znaczenie. Z drugiej strony, artyści wykorzystują tekstylia do eksploracji tematów związanych z własnym dziedzictwem, migracją czy wpływem globalizacji. Mogą włączać symbole, opowieści czy materiały związane z ich kulturowym pochodzeniem, tworząc znaczące narracje.

Ibrahim Mahama był gościem Contextile – Biennale Sztuki Współczesnej Tekstyliów w 2022 roku. Jego praca, stworzona specjalnie na potrzeby Biennale, zatytułowana *Historical Garment*, została zainstalowana w Guimarães Design Institute, czyli byłej fabryce skór. Mahama w swojej twórczości wykorzystuje transformację materiałów jako narzędzie do badania koncepcji związanych z towarami, migracją, globalizacją i wymianą gospodarczą. Często współpracuje z lokalną społecznością. Jego interwencje obejmują materiały zebrane z miejskich środowisk. Jak sam twierdzi: „Interesuje mnie, jak kryzys i porażka są wchłaniane przez ten materiał z silnym odniesieniem do transakcji globalnych i funkcjonowania struktur kapitalistycznych”.

Historical Garment to rzeźba-instalacja, w której zbudowano duże krosna, zainspirowane dziedzictwem przemysłowym i strukturą architektoniczną przestrzeni. Publiczność mogła używać tych krosien do produkcji tkanin, które były połączeniem materiałów z dwóch różnych miejsc: Tamale (rodzinne miasto artysty) i Guimarães. Praca wykorzystuje lokalne materiały i angażuje społeczność, tworząc nowe warstwy historii w miejscach, gdzie jest wystawiana. Po Contextile dzieło zostało przetransportowane i zyskało praktyczne zastosowanie w Savannah Centre for Contemporary Art, projekcie prowadzonym w Tamale w Ghanie. Ta inicjatywa wpisuje się w demokratyzację sztuki i integrację globalnych sieci transakcyjnych.

Czy możecie spróbować „zmapować” współczesny świat tkaniny i wyjaśnić, jak współcześni artyści przesuwają granice i kwestionują konwencjonalne pojęcia sztuki tekstylnej? Jak ten świat się rozwinął? Prawdopodobnie wszyscy jesteśmy świadomi znaczenia wystaw w Lozannie (fantastyczne lata 50. i 60.), początków oddzielenia sztuki tekstylnej od gobelinu czy malarstwa, czyli rozpoczęcia eksperymentów z technikami, materiałami, rozmiarami, formami 3D czy poruszonymi zagadnieniami. Czy możecie wyznaczyć jakieś punkty graniczne, wobec których artyści i kuratorzy poruszają się w swoich praktykach?

Beatrijs Sterk: Po zakończeniu wystaw w Lozannie nastąpił nieprzerwany rozwój sztuki tekstylnej. Najważniejszym z nich jest cyfrowa rewolucja w tkactwie, która rozpoczęła się w latach 80. i była kontynuowana w latach 90. ubiegłego wieku.

Vibeke Vestby, dzięki swoim cyfrowym krosnom jacquard TC1 i TC2, dostarczyła tkaczom narzędzi do własnych eksperymentów bez żadnych ograniczeń. Istnieje kilku tkaczy żakardowych z doskonałym zrozumieniem techniki, takich jak Lia Cook z USA. W Europie artyści najlepiej znani z żakardowych pracy to m.in. Grethe Sørensen i Lise Frølund z Danii, a także Philippa Brock z Wielkiej Brytanii. Wielu artystów maluje obrazy,

które są następnie tłumaczone na tkaniny przez techników, bez zrozumienia samej techniki. Takie prace nazywane są „powtórzeniami”, nie zaś autonomicznymi tkaninami.

Skupiono się także na innych technikach cyfrowych, takich jak cięcie laserowe i druk 3D. Jednym z dobrych przykładów druku 3D jest praca projektantki mody Iris van Herpen.

W okresie po Lozannie pojawił się również powrót do tkania w starych i nowych formach, m.in. z wykorzystaniem światłowodów, jak Astrid Krogh i Włodzimierz Cygan. Bardzo wolna technika tkania gobelinu znalazła nową bazę w Danii, gdzie w 2001 roku powstało Europejskie Forum Gobelinów. Trwają przygotowania do 7. Triennale „Artapestry”, zaplanowanego na 2024 rok.

Europejskie Triennale Tkanin jest jeszcze starsze, ponieważ jego początki sięgają Muzeum Włókiennictwa w Heidelbergu z 1986 roku. 8. Triennale, które odbyło się w 2021 roku, pokazało, że medium to może rozwinąć się w interesującą sztukę tekstylną, kiedy tylko organizatorzy zachowają otwarte umysły.

Hafty również przeżywają globalne odrodzenie i stają się coraz bardziej znaczące na arenie międzynarodowej. Technika ta była szczególnie obecna na The Rijswijk Textile Biennial. Znakomite przykłady były również prezentowane na różnych wystawach tkaniny artystycznej w Europie, a haft ręczny pokazywany jest w oszałamiającej liczbie prac. To bardzo osobista i żmudna technika przypominająca pamiętnik, za pomocą którego tworzy się nowy rodzaj intymności. Szczególnie młodzi ludzie wydają się lubić tę intensywną formę ekspresji.

Inne techniki, takie jak filcowanie lub wykorzystanie filcu, dzianie, szydełkowanie i ich swobodne zastosowania, techniki aplikacji i kolaż z wykorzystaniem materiałów tekstylnych, koronkarstwo klockowe i igłowe lub haft maszynowy, oraz techniki barwienia i ich interpretacja w przestrzeni dwuwymiarowej i trójwymiarowej, nie są obecnie prezentowane w specjalnych formatach wystawienniczych, ale nadal są częścią sztuki włókna. Od czasów Lozanny różne dziedziny sztuki tekstylnej miały swoje znaczące momenty. Nadszedł czas, aby przepisać historię współczesnej europejskiej sztuki tekstylnej, aby oddać sprawiedliwość każdemu ruchowi w sztuce tekstylnej i przeciwdziałać ignorancji świata, gdzie sztuka tekstylna często jest po prostu uważana za nieistotną. „Biorąc pod uwagę niezaprzeczną jakość pracy tych kobiet, dlaczego tak długo była ona pomijana? Częścią odpowiedzi – podobnie jak w wielu innych obszarach rynku pracy i całego społeczeństwa – jest zwykły seksizm” (cytat z Artsy Editorial z 19 czerwca 2017 roku, *Why Old Women have Replaced Young Men as the Art World's Darlings*).

Ogólnie rzecz biorąc, widzę dwa główne kierunki w sztuce tekstylnej: z jednej strony, powrót do powolnej, manualnej pracy i prac związanych z rzemiosłem, z drugiej strony, nowe cyfrowe opcje dla sztuki tekstylnej, umożliwiające podejmowanie działań zbyt pracochłonnych, by wykonywać je ręcznie. Kolejnym kierunkiem jest poszukiwanie nowych materiałów i technik oraz eksperymentowanie z nimi. Zauważam także trend, w ramach którego sztuka tekstylna jest postrzegana w kategoriach „kobiecości” i „troski”, czyli kierunek, który uważam za mało produktywny, ponieważ płęć nie ma nic wspólnego z dobrą sztuką. Uważam to za nową formę seksizmu.

Janis Jefferies: Ostatnio wielu początkujących artystów wykształconych w sztukach pięknych (lub, jak wolę to nazwać, sztukach wizualnych) podąża ścieżką podobną do drogi południowoafrykańskiego artysty, Igshana Adamsa, który zrezygnował z malarstwa – z historycznym bagażem i ograniczeniami, jakie się z nim wiążą – na rzecz włókna. Ci artyści używają technik tkania w sposób przypominający malarstwo. Jednak dla nich materiał stanowi zaproszenie do skupienia się na historiach osobistych i społecznych, często z historycznie marginalizowanych perspektyw. Natalia Nakazawa, artystka o japońsko-urugwajskim pochodzeniu, mieszkająca w Queens w stanie Nowy Jork, początkowo kształciła się jako malarka figuratywna, na Rhode Island School of Design (RISD). Podczas wizyt w jej studiu doświadczyła tego, co nazwała „przerażającymi” rozmowami, pełnymi egzotyzyzującego tokenizmu, na temat brązowych kobiecych ciał pojawiających się na jej obrazach. Po wystawieniu prac figuratywnych na Queens International w 2006 roku „zamknęła ten rozdział”. Dziś wykorzystuje tekstylia, by poruszać kwestie dziedzictwa kulturowego, diaspory, cyfrowości świata i władzy instytucjonalnej. „Jednym z powodów, dla których zwróciłam się w stronę tekstyliów, była chęć ucieczki od obsesyjnych rozmów o szczegółach ciała” – powiedziała podczas wizyty w studio w Long Island City w Nowym Jorku. „Chciałam porozmawiać o pochodzeniu, historii, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Chciałam porozmawiać o globalizacji i rynkach – o tym, jak obrazy są tłumaczone z jednego medium na drugie, a później sprzedawane”.

Jej niedawne realizacje *Demons and Protectors: Say their names* #GuiYingMa #ChristinaYunaLee #MichelleAlyssaGo (2022) zawierają wizerunki trzech azjatycko- amerykańskich kobiet, które zostały zamordowane w Nowym Jorku podczas pandemii. Są one zestawione z obrazami bestii i fragmentarycznych rzeźbiarskich dłoni. Istnieje „krucha granica tego, jak bardzo możemy szanować i chronić członków naszej własnej społeczności” powiedziała Nakazawa.

Ta nowa generacja artystów swobodnie łączy włókno i malarstwo, podejmując kwestie formalne i polityczne w pracach barwionych, tkanych, haftowanych i szytych, zamiast malowanych olejem czy akrylem.

Obecnie istnieje wiele wystaw, które ponownie analizują praktyki włókiennicze/tekstylne, sięgając po teorie w nawiązaniu do tożsamości, do sposobów opowiadania historii, łącząc autobiografię z fikcją oraz rytuałem. Prace dotyczą reprezentacji i zerwania doświadczenia migracyjnego, odnoszą się do współczesnych kwestii społeczno-politycznych. To, co można nazwać współczesnymi praktykami sztuki hybrydowej, obejmuje również aspekty ruchomego obrazu, instalacji, prac tekstowych, rzeźby, produkcji odzieży i performance. Na przykład *Re-Materialized: The Stuff That Matters*. Millennialni artyści, którzy pracują w figuracji: LJ Roberts, który tworzy haftowane portrety osób queer i trans, czy Erin M. Riley, której gobeliny często przedstawiają jej własne ciało pokryte tatuażami, uchwycone w selfie z iPhone'a. Ci artyści te artystki są uwzględnieni_e, obok wielkich innowatorów lat 70., takich jak 80-letnia Françoise Grossen (Szwajcaria/NYC).

Przejście od farby do tekstyliów to trend, który trwa od pewnego czasu. Pamiętaj, że najpierw studiowałam malarstwo (1969–1974), zanim przeszłam do realizacji rzeźb tkackich. Było to spowodowane wpływem feminizmu (wielkiego ruchu politycznego moich czasów) oraz prac polskich artystów, takich jak Magdalena Abakanowicz i Tadek Beulitch, oraz rumuńskich artystów, takich jak Ritzi Jacobi, a także pochodząca z byłej Jugosławii Jagoda Buic.

Historie, terminy i definicje

W 1982 roku na Documenta w Kassel napisałam artykuł w związku z eksperymentalnym pokazem prac, które były hybrydycznym połączeniem tego, co nazywano „sztukami pięknymi” i praktykami tekstylnymi lub soft art, które to stanowiły podstawę K-18 Kassel. Argumentowałam, że XX wiek był świadkiem wielu eksperymentów w „sztuce”, zainicjowanych przez nowe koncepcje oraz wykorzystanie nowych materiałów i technik. Czynniki społeczne, polityczne i ekonomiczne radykalnie zmieniły definicję sztuki, a tym samym jej znaczenie. Wraz z tymi zmianami, natura, rola i status dekoracji i sztuk dekoracyjnych wymagają ponownego rozważenia. Zadałam wówczas pytanie, dlaczego „sztuka po Duchampie z łatwością obejmuje pocztówki, ale nie gobeliny, Xerox, ale nie Tkactwo”.

Pytanie to było oparte na wystawie, którą zorganizowali Mildred Constantine i Jack Lenor Larsen, i książce, którą opublikowali w 1980 roku *Tkanina artystyczna: Mainstream*. Zarówno wystawa, jak i książka prezentowały szereg tkanin (zwanych w Ameryce fibre), kładąc nacisk

przede wszystkim na technikę. Główny rozdział zatytułowany został „Ekspansja materiałów i technik” z podtytułami takimi jak „Papier”, „Skóra”, „Filcowanie i zdobienia tkanin” oraz „Techniki barwienia”. Badania opierały się na ich pierwszej współpracy, której rezultaty zostały przedstawione w *Beyond Craft: The Art Fabric*, 300-stronicowym tomie poświęconym historii tkaniny artystycznej w latach 60. XX wieku. Książka w użyteczny sposób opisuje kilka kryteriów definicyjnych ‘tkaniny artystycznej’. Definicja ta obejmuje wszystko: od rzeczywistych konstrukcji (formowanych na krośnie lub poza nim), do parametrów pozwalających zrozumieć związek dzieła z tradycją i pojęciem autorstwa. Był to przełomowy moment, w którym zaczęto wykorzystywać szeroką gamę materiałów do tworzenia estetycznych podobieństw do malarstwa i rzeźby. Constantine i Larsen dołączyli wiele ilustracji prac, począwszy od wiszących na ścianie tkanin, poprzez instalacje z odniesieniem do środowiska, po asamblaże. Zaznaczyli, że tkanina – owinięta, sprężona lub nieprzydatna w sensie użytkowym – odegrała istotną rolę w koncepcjach sztuki XX wieku. Począwszy od dadaisty, Mana Raya (który owinał maszynę do szycia), a skończywszy na „ubranych” obiektach Jeanne-Claude i Christo oraz owiniętym Reichstagu w Berlinie, tkanina stała się bardzo widoczna w sztukach wizualnych. Już wcześniej, w *Maniście technicznym rzeźby futurystycznej* Umberto Boccioni potwierdził, że nawet 20 różnych materiałów może konkurować w jednym dziele, aby wywołać plastyczne emocje! Wymieńmy niektóre z nich: szkło, drewno, karton, żelazo, cement, końskie włosie, skóra, tkanina, lustra, światła elektryczne itd. Dwa pokolenia później, w pionierskim eseju o Jacksonie Pollocku, performer „happeningów” Allan Karpow w podobny sposób jak Boccioni zapewniał, że przedmioty wszelkiego rodzaju są materiałami dla nowej sztuki: farba, krzesła, jedzenie, światła elektryczne i neonowe, dym, woda, stare skarpetki, pies, filmy, tysiąc innych rzeczy zostanie odkrytych przez obecne pokolenie artystów.

W pewnym sensie zarówno Boccioni, jak i Kaprow mieli rację, i rzeczywiście wielu artystów, świat sztuki oraz instytucje zrezygnowały z historycznych hierarchii gatunków, materiałów i technik. Ale, jak dobitnie argumentują Constantine i Larsen, „rzemiosło, nawet jeśli wyraźnie wykracza poza kategorię użyteczności, ma generalnie niższy status niż sztuki piękne”. W myśl tej tezy tekstylia są pozycjonowane w kategorii rzemiosła i jego problematycznej historii. Niemniej jednak tym, co było i pozostaje wyjątkowe w *Beyond Craft: The Art Fabric* i *The Art Fabric: Mainstream*, jest wiele wspaniałych zdjęć z instalacji, wystaw, Biennale w Lozannie w Szwajcarii i małych, miniaturowych biennale tkaniny artystycznej, które odbywały się w British Crafts Centre w Londynie w latach 1974–1980, dołączonych w pełnym kolorze wraz z biografiami wszystkich cytowanych artystów. Constantine i Larsen pozostają jednymi z nielicznych krytyków

sztuki i pisarzy, którzy badali ewolucję tkaniny artystycznej i prestiż sztuk dekoracyjnych we współczesnej praktyce artystycznej. We wpływowej próbie zwrócenia się do publiczności spoza świata sztuki, „The Art Fabric: Mainstream” rozpoczyna się od ram historycznych identycznych z „Beyond Craft: The Art Fabric”, stanowiąc podsumowanie wprowadzonych wcześniej pojęć, a także inicjując interesującą i ważną dyskusję na temat szerokiego zakresu prac powstałych w latach 60. Prace Sheili Hicks, Jagody Buic i Magdaleny Abakanowicz pozostawały pod wpływem dużych płócien charakterystycznych dla ekspresjonizmu abstrakcyjnego, zwłaszcza Jacksona Pollocka, Sama Gilliama i Lucasa Samarasa. Możemy krytycznie zapytać, czy tkanina artystyczna była u szczytu uznania właśnie we wczesnych latach 80.? Wielu uważa, że tak. ‘Tkaninę artystyczną’ można podsumować jako spojrzenie na historię tkaniny w szerszym znaczeniu. Miało to obejmować charakterystyczną elastyczność i miękkość prac tekstylnych, wielość form kreatywnego języka, który jest unikalny dla włókna i cech dekoracyjnych. Idee związane z dekoracyjnością były z pewnością w modzie pośród wielu artystów, którzy nie byli reprezentowani w publikacji Constantine’a czy Larsena, ale ich wkład znacznie przyczynił się do wysunięcia tych metod i materiałów na pierwszy plan w krytycznej dyskusji. Znaczący wpływ na poszerzenie definicji sztuki włókna miały prace Evy Hesse (lateks i muślin), Michelle Stuart (papier i lina), Roberta Morrisa (filc), Barry’ego Flanagana (barwione płótna z juty), ponieważ zwracali oni uwagę zarówno na naturę i tożsamość użytych tkanin, jak i na struktury, które je wspierają. Podobnie *Bed* Roberta Rauschenberga z 1955 roku, który to wykorzystuje farbę, a także tkaninę w postaci znalezionej koldry, *Soft Bath tub (Model) – Ghost Version* Claesa Oldenburga i Coosje van Bruggen z 1966 roku wykorzystuje płótno wypchane kapokiem, używane do reprodukcji znanych przedmiotów gospodarstwa domowego na ogromną skalę. Opakowane obiekty Christo i Jean-Claude i paczka o pojemności 5600 metrów sześciennych na Documenta 4 w Kassel w 1968 roku to inne przykłady tego bardzo „artystycznego” zaabsorbowania tkaniną jako materiałem. Te miękkie rzeźby miały być zmysłowym doświadczeniem i komentarzem do naszego materialnego świata, zwracając uwagę widzów na właściwości haptyczne. Nacisk na dotyk jest fizycznie nieodłączny od tworzenia sztuki i naszego zaangażowania w jej materialność. Wszystkie przedstawienia w malarstwie i rzeźbie implikują w pewnym stopniu reakcją haptyczną, ale koncepcja dotyku jest znacznie rozszerzona w pracach przywołanych powyżej, poprzez specyficzny wybór materiałów dotykowych lub efemerycznych. W tym kontekście tkanina, ubrania i to, co tworzy tekstylia, jest użyteczna zarówno jako termin materialny, jak i jako strategia konceptualna działająca w transformacyjnej mocy metafory, przeplatając słowa i rzeczy, powierzchnie i skóry, włókna i materiały, dotyk i dotykal-

ność. W rzeczywistości literatura dotycząca estetyki i historii sztuki koncentruje się w dużej mierze na wzroku, z wyłączeniem wszystkich innych zmysłów (dwa z wielu możliwych przykładów, *Vision and Visuality* Hala Fostera i *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* Jonathana Crary'ego). Jest to samo w sobie przykładem większego zjawiska, ponieważ wzrok był historycznie najbardziej uprzywilejowanym ze wszystkich zmysłów. Oznacza to, że rola dotyku w produkcji, docenianiu i obchodzeniu się z artefaktami z szerokiej bazy kulturowej została zaniedbana, być może częściowo z powodu filozofii, że zmysły nie mogą być medium wzniesłego doświadczenia estetycznego. W kulturze wizualnej, takiej jak zachodnia, dotyk dopiero niedawno znów znalazł się w czołówce zmysłów.

Do lat 60. w sztukach wizualnych panowała ogólna zgoda co do tego, że sztuka składa się z dwóch kategorii: malarstwa i rzeźby. Mogę o tym poświadczyć jako młoda kobieta i studentka malarstwa studiująca sztuki piękne w Art College na początku lat 70., choć byłam również częścią pokolenia, które kwestionowało te kategorie, aby przełamać sztywność starożytnego systemu hierarchii rzemiosła/sztuki. Podczas gdy niektórzy z moich rówieśników odważyli się na happeningi i performance, ja przeszłam od „off-canvas” do konstrukcji „off-loom” i kontynuowałam pracę z materiałami i formą. Odkryłam, że kształty mogą być bardziej strukturalne, gdy są formowane w procesie tkania poza krosnem. Był to moment wejścia w „inną” tekstylną domenę i na niełatwy pośredni grunt, kiedy moja praca zajmowała miejsce między sztuką a rzemiosłem. Płeć artystki miała znaczenie, był to czas intensywnej lektury, sporów i pisanie na nowo kanonów historii sztuki. Książka Rosizki Parker i Griseldy Pollock *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* była jedną z kluczowych publikacji tamtych czasów. W tekstach rozpatrywano idee i systemy wartości dotyczące sztuki, artystów, kobiecości i kreatywności, aby zademonstrować pozycję, jaką kobiety zajmowały w kulturze i historii sztuki. Warto jednak ponownie podkreślić jedną z kluczowych koncepcji, która została opisana w książce, a po raz pierwszy opublikowana została w czasopiśmie „Spare Rib” (Wielka Brytania, obecnie przechowywane w University of Sussex) w 1981 roku.

Praktyka kobiet w dziedzinie sztuki, wykorzystująca igłę i nitkę, była lekceważona jako mozolna i co najwyżej sprawna manualnie, podczas gdy wielką sztukę definiowano jako intelektualnie wymagającą i prawdziwie wynalazczą, cechy, które według tej definicji przejawiają się tylko u mężczyzn. Różnice te zostały nam błędnie przedstawione jako hierarchiczny podział na wielką sztukę i dekoracyjne rzemiosło. Historia sztuki przedstawia ten podział jako oczywisty i naturalny, to, co tworzą kobiety, ma mniejszą wartość i szacunek.

Obecnie postrzegany jako klasyczny tekst feministyczny *Women, Art & Ideology* utorował drogę do ponownego przemyślenia tematów represjonowanych w estetyce modernistycznej. To, co dekoracyjne, rzemieślnicze i domowe, stało się wyzwaniem dla kobiet zajmujących się sztukami pięknymi, które mogły zaangażować się w pracę z tkaninami. Chociaż ich osiągnięcia w tej sferze są często wysoko oceniane, fakt, że malarki takie jak Nathalie Goncharova, Alexandra Exter, Lubov Popova, Annie Albers, Sophia Tauber-Arp, Vanessa Bell i Sonia Delaunay były zaangażowane w projektowanie tkanin, tkanie, gobeliny i tworzenie kostiumów, ma niejednoznaczne implikacje. Z jednej strony, „powrót” kobiety-artystki do tradycyjnej roli w pomniejszych dziedzinach sztuki (dekoracyjnej, rzemieślniczej i domowej), generalnie mniej sprzyjającej sławie i zyskom finansowym niż kariera malarska czy rzeźbiarska, może być postrzegany jako krok wstecz z feministycznego punktu widzenia. Dlatego też uznanie przez artystki praktyk tekstylnych w swoich pracach bez uznania leżącego u ich podstaw hierarchicznego systemu wartości i hierarchicznych podziałów nakreślonych przez Parkera i Pollocka staje się wysoce problematyczne, a nawet sprzeczne. Interwencje tych modernistycznych pionierek w główny nurt historii sztuki dały pewność siebie wielu kobietom z mojego pokolenia. Tkanina i dekoracja dały możliwość ponownego przemyślenia ich wkładu jako części szerszego ruchu kobiecego, pozostając jednocześnie w głównym nurcie praktyk sztuk wizualnych.

Aktualnie mamy do czynienia z ogromnym przewartościowaniem tego okresu, stąd wystawa Tate Britain *Women in Revolt! Art, Activism and Politics*, która zostanie otwarta w listopadzie 2023 roku. Opiera się na *Framing Feminism: art and the women's movement 1970–1985*, czyli antologii esejów i recenzji opracowanej przez Griseldę i Rose w 1987 roku. Wiele młodych kobiet studiujących malarstwo w szkołach artystycznych w Wielkiej Brytanii pod koniec lat 60. i na początku lat 70. było rozczarowanych dominacją męskich i eurocentrycznych tendencji w sztuce. Krytyczna retoryka Clementa Greenberga i jego formalistyczny puryzm niejako zamykały drzwi dla wielu młodych twórców i tym samym wymownie pokazywały stan dyskusji na temat zmieniających się wartości. Dla Greenberga autoreferencyjna autonomia stała się punktem dochodzenia do własnej tożsamości, zakładała, że możliwe jest wytyczenie granic wokół estetycznej „ramy”. Rolą krytyka w tym modelu było zwrócenie uwagi na specyfikę danej praktyki. Pogląd Greenberga opierał się na osądzie moralnym, gdyż postulował on zachowanie „czystości w sztuce”. A Jonathan Harris Greenberger ustanowił rodzaj zamkniętego osądu na temat wartości dobrej i złej sztuki oraz tego, co stanowiło „autentyczną” praktykę artystyczną. W swoim słynnym już esej *Avant Garde and Kitsch* Greenberg obarczy kulturę masową odpowiedzialnością za stworzenie nowego

rodzaju kiczu i „niskiej” kultury, a lukę między nią a sztuką awangardową wypełnia bogactwem antydekoracyjnej retoryki.

Wielu czarnoskórych brytyjskich artystów, takich jak Yinka Shonibare, podważyło idee Greenbera dotyczące zanieczyszczenia obrazów ideami dekoracyjnymi i kobiecymi, powołując się na tendencje kolonialistyczne, rozszerzając idee wzorów i dekoracji w celu zbadania tematów kolonialnych. Shonibare maluje i bawi się tożsamością wzorzystych tkanin, tworząc wizualny chaos. Ta ambicja jest widoczna w jego obrazach z lat 90., takich jak *Double Dutch* (1994) i *Feather Pink* (1997). Prace te są zazwyczaj instalacjami małych kwadratów, pomalowanych paneli z „afrykańskiej” tkaniny. Historia użytych tkanin, niejednoznaczne materiały i motywy zachodnioafrykańskich tekstyliów wydają się symbolizować bogatą złożoność kultur postkolonialnych, bo chociaż wzory i kolory są uważane za autentycznie afrykańskie, w rzeczywistości pochodzą z indonezyjskiego batik, techniki, która została uprzemysłowiona przez holenderskich kupców historycznie aktywnych w Afryce. Shonibare podkreśla wizualną przyjemność amebicznych wzorów tekstylnych, ponieważ praca staje się metaforą nadmiaru i wyzysku. Jego symboliczne wykorzystanie tekstyliów jest być może najbardziej wyraźne w pracy Maxa, ogromnej ścianie pomalowanej na niebiesko i pokrytej różnej wielkości i wzorzystymi dyskami. Oczywiście ruch feministyczny zakwestionował ten rodzaj patriarchalnego sposobu prezentowania sztuki, a tym samym wiele z powstałych dzieł.

Inne przełomowe wystawy poświęcone tkaninom i rzemiosłu to *Fiber: Sculpture 1960–present* (2014) w ICA Boston; *Outliers and American Vanguard Art* (2018) w National Gallery of Art; *Quilts and Color* (2014) w Museum of Fine Arts w Bostonie; oraz *Making Knowing: Craft in Art, 1950–2019* (2019–22) w Whitney Museum of American Art.

Wiele z tych wystaw opiera się na spuściźnie feministycznej historii sztuki, odzyskując wkład w innowacje formalne tworzone w warunkach domowych, celebując praktyki zbiorowe i wyrównując hierarchię między sztuką piękną a sztuką ludową. Ujawniły, w jaki sposób płeć, rasa i klasa leżą u podstaw uprzedzeń estetycznych.

Cláudia Melo: Wystawy, biennale, konferencje i wydarzenia bardziej skoncentrowane na sztuce tekstylnej lub opartej na tekstyliach rozmnożyły się i zyskały na znaczeniu z biegiem czasu. Ponadto, główne instytucje, podmioty artystyczne, kuratorzy i kolekcjonerzy wykazują coraz większe zainteresowanie dziełami, które wykorzystują tekstylia, zarówno w formie materialnej, jak i koncepcyjnej.

Biennale w Lozannie było w rzeczywistości wydarzeniem, które zapoczątkowało istotną zmianę w rozumieniu i prezentacji współczesnych tekstyliów w sztuce. Stanowiło platformę dla artystów tekstylnych do pre-

zentacji innowacyjnych dzieł i zachęcało do eksperymentowania z nowymi materiałami, technikami i podejściami. Przykładem tego było wprowadzenie nowych włókien syntetycznych i technologii produkcji tekstyliów. Obejmowało to eksplorację nowych materiałów, takich jak nylon i poliester, a także przyjęcie nowych metod druku i barwienia.

Biennale służyło również jako forum do dyskusji na temat kwestii związanych ze sztuką tekstylną, takich jak połączenie tradycyjnego rzemiosła z produkcją przemysłową i wpływ technologii na tworzenie tekstylnych dzieł.

Obecnie możemy zidentyfikować takie przykłady jak Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art w Guimarães w Portugalii, którego misją jest umieszczenie tekstyliów w kontekście sztuki współczesnej i nawiązywanie połączeń z globalnymi obszarami kultury. Biennale nawiązuje strategiczne partnerstwa z krajowymi i międzynarodowymi podmiotami kulturalnymi, które promują artystyczną stronę tekstyliów, ich potencjał zwiany z kreatywnością oraz ich związki z innymi dyscyplinami sztuki. Inicjatywa ta jednocześnie sprzyja otwartej dyskusji na temat fundamentalnych kwestii, takich jak tożsamość, zrównoważony rozwój i innowacje.

Institucje, takie jak Muzeum Textiel w Tilburgu, również przyczyniają się do poszerzenia zrozumienia muzeów jako przestrzeni laboratoryjnych. Prezentują inspirujące wystawy w dziedzinie projektowania tekstyliów, sztuk wizualnych i dziedzictwa przemysłowego, a także prezentacje historyczne odzwierciedlające współczesne tendencje w dziedzinie tekstyliów.

Ponadto centra kultury tekstyliów, takie jak Centre for Heritage, Arts, and Textile (CHAT), mają na celu zintegrowanie różnorodnych perspektyw, obszarów i metod w ramach wszechświata tekstyliów. Poprzez przemysł tekstylny lat 50. CHAT stanowi nowy etap w ewolucji sztuki tekstyliów w Hongkongu i Azji. Honoruje historię przemysłu, jednocześnie definiując sztuki tekstylne poprzez innowacyjne narracje i współczesne zaangażowanie. Warto zauważyć, że istnieje wiele innych doskonałych przykładów.

Kluczowe punkty, które obecnie interesują kuratorów i artystów, koncentrują się wokół współczesnych kwestii. W tym kontekście tożsamość i dziedzictwo kulturowe odgrywają fundamentalną rolę, dostarczając platformy do eksploracji korzeni kulturowych i tożsamości osobistej. Dodatkowo, zrównoważony rozwój stał się coraz bardziej istotnym zagadnieniem, a artyści tekstylni sięgają po bardziej przyjazne dla środowiska materiały i zajmują się kwestiami związanymi z świadomością ekologiczną i zmianami klimatycznymi.

Równość płci i feminizm również znajdują wyraz we współczesnej sztuce tekstylnej. To pole artystyczne, często kojarzone z pracą domową

i kobietami, staje się żyzną glebą do dekonstrukcji ról płciowych i eksploatacji tematów feministycznych.

Opowieści o migracji, przemieszczeniu i przynależności znajdują potężny głos w rękach artystów tekstyliów. Tekstyliści mają moc opowiadania historii przesiedlonych ludności i wyrażania doświadczeń przynależności do różnych miejsc i kultur.

Pamięć i nostalgia również odgrywają prominentną rolę we współczesnej sztuce tekstylnej poprzez wywoływanie silnych wspomnień i głębokiego uczucia nostalgii. Pozwala to artystom eksplorować zarówno pamięci osobiste, jak i zbiorowe.

Wreszcie, współczesna sztuka tekstylna nie unika podejmowania kwestii społecznych i politycznych, w tym praw człowieka, nierówności i aktywizmu. Zagłębia się również w złożone interakcje między światem rzeczywistym a wirtualnym, podkreślając ukryte indywidualizmy w kwestiach sztucznej inteligencji i świata wirtualnego.

Jest wielu artystów, którzy pracują z wrażliwymi tematami i poprzez swoją sztukę chcą być zaangażowani we współczesny dyskurs w obszarze zagadnień takich jak społeczeństwo, polityka lub środowisko. Zdaję sobie sprawę, że w różnych krajach, społecznościach, na różnych poziomach istnieje wiele takich problemów. Ale w jaki sposób współczesna sztuka tekstylna angażuje się w kwestie społeczne, kulturowe czy polityczne naszych czasów? Czy mogłybyście spróbować coś na ten temat powiedzieć?

Beatrijs Sterk: Oto kilku artystów, którzy zajmują się społeczno-politycznymi kwestiami naszych czasów. Po pierwsze, jest Yinka Shonibare, która najwyraźniej została poproszona przez swojego nauczyciela na akademii sztuki o zbadanie swojej „afrykańskości”. W ten sposób zaczęła zajmować się afrykańskimi tkaninami woskowymi, które mają bardzo złożoną historię kulturową.

Po drugie, chilijska artystka Cecilia Vicuña była aktywistką przez całą swoją karierę, czarnoskóry tkacz Diedrick Brackens pracuje na małym krośnie używanym przez hobbystów, ale tworzy wypowiedzi-deklaracje, które silnie łączą się z jego własnymi doświadczeniami jako osoby homoseksualnej. Mogłabym wspomnieć o wielu innych, takich jak lapońska artystka Britta Marakatt Labba, która działa jako aktywistka na rzecz praw Lapończyków, a także Igshaan Adams z RPA, kolejny młody czarnoskóry artysta, który wykorzystuje swoją sztukę do „oczyszczania” siebie i swojej rodziny. Polska artystka Małgorzata Mirga-Tas stworzyła imponujący tekstylny manifest romskiej tożsamości i sztuki.

Prace trojga ostatnich artystów były prezentowane na Biennale w Wenecji w 2022 roku. Wspomniałam o kilku bardziej znanych nazwi-

skach, ale na niedawnym Biennale Tkaniny i Sztuki Włókna „Quo Vadis”, które odbyło się w tym roku, troska o społeczeństwo i środowisko była widoczna w prawie każdej pracy.

Janis Jefferies: Jednym z trendów jest zestawianie historycznych tekstyliów z dziełami współczesnych artystów, co można badać poprzez formę, a nie treść. Jednak Biennale w São Paulo przeddefiniowało kategorie takie jak rzemiosło i praca ręczna, które na Zachodzie tradycyjnie są odrzucane jako „sztuka piękna”. Te kategorie znalazły się w centrum uwagi, gdyż stanowiły główną część miejscowych tradycji artystycznych. Z jednej strony było to aktem odzyskiwania tradycji kultur tubylczych, które były częścią miejsc, krajobrazów i tożsamości, powracały po gwałtownych okupacjach kolonialnych. Z drugiej strony takie wydarzenia zmuszają nas do zastanowienia się nad związkiem między geografią, czasem, miejscem i przestrzenią.

Cláudia Melo: Dla mnie twórczość lub koncepcja jest zawsze polityczna, niezależnie od tego, czy jest prezentowana w mniej lub bardziej jawnych formach, czy jest mniej lub bardziej partyzancka. Jak wszyscy wiemy, przemysł tekstylny jest jednym z najbardziej zanieczyszczających przemysłów na świecie.

Inne codzienne kwestie, takie jak niedobory mieszkaniowe, wojna, wysiedlenia, ubóstwo, konsumpcja, tożsamość, seksizm i rasa, są nadal zauważalnymi tematami w sztuce współczesnej. Przykładem może być twórczość Tanii Bruguery, kubańskiej artystki, która pracuje z różnymi mediami, w tym z tkaninami. Jej prace często poruszają kwestie polityczne i społeczne, takie jak cenzura, kontrola państwa i wolność słowa.

Innym przykładem może być El Anatsui, artysta z Ghany, który tworzy wielkoformatowe rzeźby z przetworzonych i znalezionych przedmiotów. Jego prace nawiązują do estetyki tradycyjnych afrykańskich tkanin i poruszają kwestie takie jak globalizacja, odpady i wymiana kulturowa.

Albo nawet Gee’s Bend Quilters, grupa kobiet ze społeczności Gee’s Bend w Alabamie, znana ze swoich niezwykłych kołder. Ich dzieła często odzwierciedlają historię i politykę afroamerykańskiej społeczności żyjącej na południu Stanów Zjednoczonych.

Inny dobry przykład to Tau Lewis, która jest współczesną kanadyjsko-jamajską artystką, znaną z wyjątkowego i głęboko osobistego podejścia do sztuki tekstylnej i rzeźbiarskiej. Jej prace często eksplorują tematy tożsamości, pamięci, rasy i doświadczenia diaspory. Jej praktyka jest przykładem tego, jak współcześni artyści tekstylni mogą wykorzystywać wybrane przez siebie medium do poruszania złożonych kwestii społecznych, kulturowych i osobistych. Jej prace są świadectwem siły tkanin i rzeźb

w przekazywaniu głębokich i znaczących narracji, jednocześnie wchodzących w szerszy dyskurs na temat tożsamości i dziedzictwa.

Ponieważ mamy wiele możliwości podróżowania i doświadczania różnych kultur, różnych sposobów postrzegania rzeczywistości i tworzenia sztuki, czy możecie omówić wpływ interdyscyplinarności i międzykulturowości na współczesną sztukę włókna? W jaki sposób artyści chronią swoje kulturowe granice i tradycje narodowe? W jaki sposób współcześni artyści zajmują się kwestiami globalizacji, migracji i hybrydyzacji kulturowej?

Beatrijs Sterk: Przekraczanie granic między różnymi dyscyplinami sztuki doprowadziło do powstania zupełnie nowych obszarów w sztuce tekstylnej, co pokazują na przykład realizacje wykorzystujące korzenie roślin autorstwa Diany Scherer lub tworzenie nowych tkanin z grzybni, włókien grzybów, które są obecnie badane jako alternatywa dla wyrobów skórzanyc. Postrzegam interdyscyplinarność i wpływy międzykulturowe jako ZAM walory w procesie tworzenia sztuki tekstylnej, gdyż dają one artystom szerszą perspektywę. Miejmy nadzieję, że nie będzie potrzeby chronienia własnych granic kulturowych lub tradycji narodowych. Słyszałam, że niektóre mniejsze kraje w Europie zmagają się z tymi problemami w przeszłości, ale mam nadzieję, że nie ma już takich ograniczeń. Jeśli jednak artysta czuje silną potrzebę ochrony swojej kultury narodowej, powinien oczywiście podjąć ten temat.

Kwestie globalizacji, migracji i hybrydyczności kulturowej to tematy poruszane w pracach wielu artystów zajmujących się tkaniną. Ostatnie Triennale w Rydze pod hasłem „Quo Vadis” zaprezentowało wiele takich wypowiedzi, na przykład stwierdzenie Yosi Anaya, że „wydaje się, że starożytne cenione sposoby zostały pogrzebane w przeszłości ludzkości”. Cornelia Brustureanu, która mówi, że „moja praca jest ostrzeżeniem, krzykiem alarmowym i okazją do krytycznej refleksji na temat globalizacji”, oraz pomysł Irmgard Hofer-Wolf: „Przejrzystość – to jest to, na co pozwalamy, dobrowolnie lub nie, w naszej sferze prywatnej i wydaje się, że nas to nie obchodzi”.

Janis Jefferies: Prawdopodobnie największa koncentracja prac tekstylnych na zachodnim biennale miała miejsce w Arsenale Corderie, w ramach „Viva Arte Viva” w 2017 roku. Był to główny temat weneckiego biennale. Tekstylna była wszędzie, w postaci haftowanych rzeźb, instalacji na dużą skalę, dzianinowych lalek i malowanych sukienek. Wystawa została przygotowana przez kuratorkę Christine Marcel, dyrektorkę Centre Pompidou w Paryżu, jako wystawa, która miała odzwierciedlać to, w jaki sposób „sztuka jest świadkiem najcenniejszej części tego, co czyni nas ludźmi,

zwłaszcza w świecie pełnym konfliktów i wstrząsów”. Tematy dotyczące w szczególności bezpieczeństwa i migracji zostały w większości potraktowane abstrakcyjnie, jako egzystencjalne, a nie materialne warunki, które w dużej mierze apolitycznie kształtują obecne praktyki. Wchodząc do Pawilonu Centralnego, draperia Sama Gilliama fałszywie przedstawiała praktykę, która łączyła historię malarstwa i tekstyliów. W pawilonie Festival of Colours było mnóstwo rzeczy, od Sheili Hicks po rzeźby Judith Scott zawinięte w sznurek/welnę.

Jedną z najbardziej uderzających prac była *Occupation and Labour, Railways* Ibrahima Mahamy (Ghana, 2014), która składała się z długiego korytarza udrapowanych worków jutowych, reprezentujących globalny eksport i handel międzynarodowy.

Ibrahim był artystą rezydentem na Contextile 2022. Rozwijając koncepcję tego, kim jest artysta, tworzy się ekosystem zintegrowanej produkcji pedagogicznej i artystycznej. Dlatego od otwarcia Savannah Centre for Contemporary oraz Red Clay (2019), Ibrahim razem z wieloma lokalnymi współpracownikami był w stanie połączyć wioskę Tamarle z otaczającym ją środowiskiem, świętymi lasami, pobliskim miastem i przestrzeniami międzynarodowymi. To, co lokalne, staje się międzynarodowe. Poprzez międzypokoleniowe rozmowy młodzi ludzie wykorzystują muzeum archeologiczne do tworzenia nowych artefaktów, uczą się w przekształconych na klasy podarowanych samolotach, korzystają z technologii, współpracując z robotyką i obsługując drony, by stać się wykwalifikowanymi młodymi dorosłymi. Samoloty stały się placami zabaw. Pojawia się inny rodzaj szkoły artystycznej, integracja sztuki i tekstyliów, rolnictwa i architektury, nieformalnych przestrzeni nauki i dzielenia się w sposób zupełnie inny, niż ma to miejsce w globalnych instytucjach akademickich. Metody i metodologie Ibrahima częściowo odpowiadają na twoje ostatnie pytanie dotyczące edukacji.

Kolejnym przykładem jest antropologiczny zwrot. Na targach FRIEZE London 2019 była prezentowana sekcja o nazwie „WOVEN”, której głównym kuratorem była Cosmin Costinas (pisarz, krytyk i dyrektor wykonawczy/Kurator Para Site, Hongkong). Prezentacja obejmowała solowe wystawy artystów spoza obszaru euroamerykańskiego, tj. z krajów: Brazylia, Filipiny, Chiny, Indie i Madagaskar. Był to pokaz z perspektywy wielopokoleniowej. Wystawa przedstawiała prace artystów, którzy pracują z zagadnieniami związanymi z mową ludową, rdzenną, tradycjami, wykorzystując przy tym tekstylia i tkaniny, zarówno w sposób bezpośredni, jak i w rozszerzonej interpretacji swoich korzeni kulturowych. Dodatkowo pojawiały się historie międzypokoleniowe, ukazujące opowieści o migracji i polityce tożsamości. Te specjalne wystawy opierały się na dziełach Verbanova w FRIEZE Masters 2017 i londyńskiego pośrednika Paula

Hughesa „2000 lat Abstrakcyjnej Sztuki”, podkreślając tym samym mało znaną „konfluencję”, łącząc dodatkowo andyjskie pióra, datowane na lata 800–1200 n.e., z geometrycznymi tekstyliami Albersa.

W lutym 2020 roku dzieło *Relief avec deux collines (Relief with Two Hills)* Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), potężna praca tekstylna z 1972 roku wykonana z sizalu, została sprzedana na aukcji Sotheby's w Londynie za 52 500 funtów. Na pierwszy rzut oka to nie jest spektakularny wynik – szacunki wynosiły od 50 000 do 70 000 funtów, zgodnie z poprzednim wynikiem na aukcji polskiego domu aukcyjnego Polswiss Art w grudniu 2016 roku, kiedy dramatyczne dzieło *Abakan Rouge III* (1971) osiągnęło 74 082 euro przy szacunku od 43 000 do 57 000 euro. I ta kwota nie zbliżyła się do rekordowych 2,9 miliona euro zapłaconych w Polswiss Art w grudniu 2021 roku za instalację *Bambini* Abakanowicz – te 83 upiorne, bezgłowe figury, wykonane z betonu, drewna i żywicy między rokiem 1998 a 1999, ustanowiły rekordową cenę za dzieło sztuki w Polsce. Dla Emmy Baker, kierowniczkii działu sztuki współczesnej Sotheby's w Londynie, wynik Sotheby's „jest sygnałem, że coś dzieje się na jej rynku”. Poprzednia najwyższa cena za tekstylia Abakanowicz w Sotheby's wynosiła 20 000 dolarów za *Cercle Clair* (1971), w Nowym Jorku w 2008 roku. Na aukcji Christie's w Londynie później w 2020 roku, inne dzieło z 1971 roku, *Brun*, osiągnęło wartość 55 000 funtów (szac. 18 000–25 000 funtów). W przeddzień głównej prezentacji Abakanowicz *Abakans* z lat 60. i 70. w Tate Modern – serii swobodnie wiszących, trójwymiarowych rzeźb tekstylnych – która otwiera się w listopadzie, te wyniki sugerują, że uznanie rynkowe dla tekstyliów artystki nadaża za sławą jej rzeźb figuratywnych (Tate Modern listopad 2023–maj 2024).

Abakanowicz to tylko jedna z grupy artystek, głównie z Europy i Ameryki Północnej, ale także z Kolumbii (Olga de Amaral), których prace tekstylne zaczęły być postrzegane jako sztuka. Te artystki dołączyły do silnego ruchu sztuki włókienniczej rozwijającego się w Stanach Zjednoczonych, który obejmował pionierki takie jak Claire Zeisler (1903–91) i Lenore Tawney (1907–2007). Tymczasem Olga de Amaral (ur. 1932), która mieszka i pracuje w Bogocie, studiowała sztukę włókienniczą w latach 1954–1955 na Cranbrook Academy of Art w Michigan, założonej w latach 20. pod kierunkiem fińskiego architekta Eliela Saarinen a i jego żony Loji Saarinen, projektantki tekstyliów. Sheila Hicks (ur. 1934), dla której tekstylia również były podstawowym medium, studiowała pod kierunkiem artysty Josefa Albersa na Uniwersytecie Yale.

Twierdzi się, że sukces ruchu sztuki włókienniczej ograniczył kuratorską i rynkową aprecjację prac z włókna jako sztuk pięknych. W latach 60., 70. i 80. XX wieku prace te były zbierane i rozumiane jako sztuka włókiennicza. Ważna wystawa w 1969 roku, *Wall Hangings*, w Museum

of Modern Art w Nowym Jorku, eksponowała wiele prac tych artystów, spośród których większość, w tym *Yellow Abakan* (1967–1968) Abakanowicz, została nabyta dla działu sztuk projektowych. W latach 90. rynek skoncentrowany na pracach z włókna zmniejszył się. Niemniej jednak grupa współczesnych artystów koncepcyjnych, którzy zajmowali się szyciem, dzierganiem, tkaniną i tekstyliami, zaczęła przyciągać szerszą uwagę. Louise Bourgeois (1911–2010), pochodząca z rodziny renowatorów tapiseerii, Rosemarie Trockel (ur. 1952) i Tracey Emin (ur. 1963) to tylko kilka z wielu artystek, dla których tekstylia – i ich związek z feministycznym dyskursem z lat 80. – stały się ważne. Obecnie to te artystki cieszą się najwyższym uznaniem.

Untitled Trockel (1985–1988) osiągnęło nieco poniżej 5 milionów dolarów na aukcji Sotheby's w Nowym Jorku 14 maja 2014 roku. To rekord dzieła tekstylnego na aukcji. Drugim pod względem wartości dziełem Tracey Emin na aukcji po *My Bed* jest narzuta z aplikacjami *Mad Tracey from Margate. Everyone's Been There* (1997), sprzedana w 2014 roku na aukcji Christie's w Londynie za 722 500 funtów (szac. 700 000–1 miliona funtów). W przeciwieństwie do tego rekord Anni Albers wynosi 104 500 dolarów za *Unititled*, sprzedany na aukcji Christie's w Nowym Jorku w 2009 roku, a rekord Sheili Hicks wynosi 125 000 dolarów za *Unititled* (1975), sprzedany na aukcji Los Angeles Modern Auctions w 2016 roku. Rozmywanie się, zarówno dla artystów, jak i publiczności, różnic między dyscyplinami, gatunkami i mediami pod względem wartości doprowadziło do ponownej wyceny dzieł. Wystawa Anni Albers w Tate w 2018 roku, niedawna wystawa w Hepworth Wakefield (Wielka Brytania) *Sheila Hicks: Off Grid* i wystawa *Olga de Amaral: To Weave a Rock*, która w 2021 roku odbyła trasę z Museum of Fine Arts w Houston do Cranbrook Art Museum, przyciągnęły uwagę instytucji. Tessa Lord, specjalistka i kierownik aukcji dzieł sztuki współczesnej powojennej w Christie's w Londynie, mówi: „Te wystawy retrospektywne dają publiczności możliwość zgłębienia całego dorobku i pomagają poszerzyć grono kolekcjonerów”. Emma Baker w Sotheby's sugeruje, że te wystawy umożliwiły „ponowne odkrycie pewnych aspektów historii sztuki”. Dodaje: „Sheila Hicks, na przykład, to mądra artystka do kolekcji. Uważam, że jej praca jest niedoceniana”.

Kontynuując temat zakresów i metod, jak ważne są badania (nauka, zwrot ku wewnętrznym wspomnieniom, doświadczanie i eksperymentowanie) w procesie twórczym współczesnych artystów tekstylnych? Czy możecie wyznaczyć ścieżkę i podzielić obszary metod? Czy istnieją jakieś strategie?

Beatrijs Sterk: Uważam, że badania są bardzo ważne, ale jeszcze ważniejsza jest otwartość w procesie twórczym. Istnieje książka o kreatywności,

The Patterned Mind – Creative Methods in Surface Design, autorstwa Laury Isoniemi z Finlandii, artystki tekstylnej i projektantki. W tej książce odkryłam wszystkie pomysły, które napotkałam pod koniec lat 60., pracując w centrum kreatywności w Holandii. Obejmują one zabawę i uważności ręki, a nie mózgu, jeśli chodzi o proces kreacji. Gorąco polecam tę książkę w kontekście strategii dotyczących kreatywności.

Janis Jefferies: Zestawienie historycznych tekstyliów z artystami współczesnymi można badać poprzez formę, a nie treść. Jednak na przykład Biennale w São Paulo przeddefiniowało kategorie: rzemiosło i praca ręczna, tradycyjnie na Zachodzie odrzucane jako „sztuki piękne”. Te kategorie odzyskały należną im uwagę, jako że stanowiły integralną część lokalnych tradycji artystycznych. Z jednej strony, był to akt odzyskiwania tradycji kultur tubylczych, które stanowiły część miejsca, krajobrazu i tożsamości, odbijając się od różnych form przemocy kolonialnej. Z drugiej – takie wydarzenia skłaniają nas do zastanowienia się nad związkiem między czasem, przestrzenią a miejscem. W 2022 roku *MILK OF DREAMS*, 59. Biennale w Wenecji, kuratorowane przez Cecilię Alemani, stanowiło bardzo dobry przykład siły badawczej kuratorów, skupiających się na różnych praktykach i materiałach.

Zapożyczając tytuł wystawy z dziecięcej opowieści Leonory Carrington, Alemani nakreśliła prosty związek z XX-wiecznym ruchem surrealizmu. „The Witch’s Cradle” było pierwszą z pięciu historycznych „kapsuł czasowych” łączących surrealistki. Jak stwierdzi historyk sztuki Alyce Mahon, surrealistki „miały na celu ponowne kształtowanie poprzez ponowne oczarowanie”, często przyjmując oraz wyobrażając formy i narracje z baśni. Jest tu wiele cudownych prac autorstwa Remedios Varo, Toyen, Dorothei Tanning i Leonor Fini. Zachwycić może zakres i różnorodność materiałów. Na przykład włączenie i genialna aranżacja figur artystki indyjskiej Mrininalini Mukherjee oraz post-surrealistyczne obrazy i rzeźby z odpadków i zatopionego mienia Cecili Vicuña. Innym nurtem wystaw było hasło „Zmieniamy historię przyszłości”. Tak mówi cyborg swojemu ludzkiemu awatarowi w *Logic Paralyzes the Heart* (2021) Lynn Hershman Leeson. Film ten jest jednym z pionierskich dzieł sztuki cyfrowej, który znalazł się w budynku Arsenалу. To wystawa zakrzywiająca czas, gdzie wszystko jest w stanie niepewności i zmiany, w tym również włókno czy tekstylia, związane z danymi cyfrowymi.

Cláudia Melo: Badania są niezbędnym elementem w procesie twórczym współczesnych artystów tekstylnych. Obejmują ona wymiary historyczne, materialne, osobiste, środowiskowe i koncepcyjne, czy współpracę. Przyjmując te różnorodne formy badań, artyści tekstylni mogą wzbogacić swoją

praktykę i wnieść wkład do dynamicznego i ciągle ewoluującego obszaru sztuki współczesnej.

Aby odpowiedzieć na to pytanie, mogę podać przykład z metodologii pracy w ramach rezydencji artystycznych związanych z Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art. Artyści wybrani do tych rezydencji przyjeżdżają, aby zamieszkać w miasteczku Guimarães, przez okres miesiąca lub dłużej. Ponieważ pochodzą z różnych części świata, prace przygotowawcze zawsze są prowadzone przed ich przyjazdem do Portugalii.

Odbywa się spotkanie online wszystkich uczestników. Daje to okazję do poznania ich projektów i osobowości, zidentyfikowania ogólnych lub konkretnych punktów zainteresowania oraz rozpoczęcia mojej pracy badawczej i nawiązywania kontaktów z podmiotami oraz społecznościami, które mogą dostarczyć dodatkowych wartości do każdego projektu. Przedstawiam im również terytorium kultury tekstylnej i konkretne miejsce, gdzie będą prezentować swoje rezultaty.

Wymieniamy się pomysłami, dzielimy doświadczeniami i omawiamy różne koncepcje. Jednak gdy artyści fizycznie zetkną się z terytorium lub lokalnymi społecznościami, narracja może przybrać inną formę. Takie współdziałanie może być procesem transformacyjnym, utrwalającym to, co wcześniej skonceptualizowaliśmy, albo zmieniającym pomysł, ponieważ obecność i zanurzenie w chwili obecnej podczas pobytu rezydencyjnego daje nowe perspektywy.

Rezydencje zawsze rozpoczynają się od wizyt w miejscach dotyczących projektów i od interakcji ze społecznościami. Badania, czy to w formie tradycyjnego *researchu*, czy bardziej subiektywnego eksplorowania wewnętrznych sfer, takich jak wspomnienia, osobiste doświadczenia i eksperymentowanie, odgrywają kluczową rolę w procesie twórczym tych artystów. Angażujemy się zarówno we wspólne, jak i indywidualne wysiłki badawcze, obejmujące badania historyczne, pamięć osobistą i doświadczenia, eksperymenty materiałowe, współpracę interdyscyplinarną, badania środowiskowe i społeczne, a także eksplorację koncepcyjną i teoretyczną.

Wspomniałam o wewnętrznej perspektywie, która wpływa na dzieła sztuki i proces zbierania inspiracji (ponieważ artyści nie tylko korespondują z zewnętrznymi ideami i tematami, ale również zwracają się do swojego wewnętrznego świata). Wobec tego jak współcześni artyści eksplorują koncepcje pamięci, nostalgii i osobistych narracji w swoich twórczościach?

Beatrijs Sterk: Myślę, że artyści tekstylni zawsze mieli silny związek ze swoim wewnętrznym światem ze względu na medytacyjne aspekty swojej pracy. Patrząc na niektóre prace z ostatnich wystaw, znalazłam następujące przykłady: gobelin Thomasa Cronenberga *Regret* z serii *Nostalgia*

(Ryga, 2023), haft dwuczłonowy odnoszący się do ojca artystki – Eli Eines *A Hole in the Heart* (Łódź, 2022), *White Kangaroo* Ewy Kuryluk (Wenecja, 2022) z przyszytymi autoportretami, instalacja *Internal Line* Chiharu Shiota (Lipsk, 2021), wyrażająca wspomnienia i czas, i wreszcie *Private Endlessness* Ievy Kruminy na Baltic Mini Textile (Gdynia, 2022).

Janis Jefferies: Nie zajmuje mnie to tak bardzo, chyba że towarzyszą temu zabawa autofikcjami i pewna krytyka historycznej nostalgii, zwłaszcza krytyka kolonializmu. Doskonałym przykładem jest Hew Locke i jego wspaniała instalacja *Procession* w Tate Britain w 2022 roku – wystawa zakończyła się w styczniu 2023 roku. *Procession* zachęca odwiedzających do „zastanowienia się nad cyklami historii, przepływem kultur, ludzi, finansów i władzy.” Założycielem Tate Britain był miłośnik sztuki i potentat cukrowniczy Henry Tate. W instalacji Locke mówi, że „tworzy powiązania z historycznymi następstwami biznesu cukrowego, prawie wyciągając je ze ścian budynku”, cofając się również w swojej dotychczasowej podróży artystycznej, obejmującej na przykład pracę ze statuami, podnoszącym się poziomem mórz, karnawałem i wojskiem. Przez cały czas odwiedzający wystawę widzieli postacie podróżujące przez przestrzeń i czas. Niosły one ze sobą historyczne i kulturowe bagaże, od dowodów globalnej kontroli finansowej i brutalnego kolonializmu ozdobionych na ich ubraniach i transparentach, po potężne obrazy niektórych znikających kolonialnych budowli dzieciństwa Locke’a w Gujanie, czyli byłej brytyjskiej kolonii. Odśyłam do mojej rozmowy z Hewem (27 stycznia 2023 roku) z Victoria and Albert Museum w Londynie: https://youtu.be/7_HKlmsiAjs

Czy możemy trochę porozmawiać o roli zrównoważonego rozwoju, etycznej produkcji i świadomości ekologicznej we współczesnej sztuce włókna? Czy zauważyliście taki trend? Czy artyści lub kuratorzy pracujący z tekstyliami jako medium, materiałem lub zagadnieniem biorą to pod uwagę, zastanawiają się nad tym? A co ze współpracą między produkcją a sztuką?

Beatrijs Sterk: Zrównoważony rozwój, etyczna produkcja i świadomość środowiskowa odgrywają ważną rolę w przypadku większości artystów tekstylnych. Wiele przedmiotów jest wykonanych z materiałów odpadowych. Praca Peterisa Sidarsa *The missing View of the Landscape* wykonana jest całkowicie z nakrętek od plastikowych butelek. Ieva Krumina rozpuszcza stare plastikowe butelki, formułuje kształt kwadratu, który następnie barwi i gniecie; obie były prezentowane na niedawnej Riga Triennial w 2023 roku. Korzystam z okazji, aby wspomnieć o moim ulubionym artyście, Elu Anatsui, który używa materiałów odpadowych do tworzenia swoich dużych „tkanin”. Mimo że są bardzo duże i ciężkie, jego prace składają się właści-

wie z małych, spłaszczonych, ciętych, skręconych, zrolowanych, ściskanych i łączonych ze sobą metalowych nakrętek od butelek. Asystenci układają je w kolorowe „bloki”, które następnie są przez niego układane i montowane przez jego pomocników. Ze względu na sposób pracy, podobny do patchworkowego, uważam go za artystę tekstylnego.

Janis Jefferies: Produkcja i konsumpcja rosną, co ma poważne konsekwencje środowiskowe i społeczne. Tylko 12% materiału używanego do produkcji odzieży jest recyklingowane. Popularnym sposobem pozbywania się ubrań jest oddawanie ich do sklepów charytatywnych. Jednak wiele z tych darowizn trafia do krajów Globalnego Południa, gdzie rozwinął się potężny handel używaną odzieżą. Ostatnie dane ONZ mówią, że Wielka Brytania jest trzecim co do wielkości eksporterem używanej odzieży, po Stanach Zjednoczonych i Chinach. Dwa najważniejsze miejsca docelowe to Ghana i Pakistan, podczas gdy największym rosnącym importerem było Chile. Te kraje przytłacza ogrom ubrań w złym stanie, które nie mogą być ponownie sprzedane, a także własnych odpadów. W obliczu tego kryzysu coraz więcej przedsiębiorców i projektantów zbiera tekstylia przeznaczone na wysypisko śmieci i recyklinguje je, tworząc nowe ubrania i elementy wyposażenia domu. Istnieje wielu interesujących artystów i projektantów, szczególnie z różnych części Afryki, którzy zajmują się recyklingiem, zwłaszcza że w ciągu ostatniej dekady na kontynencie tym wyrzucono cały ogrom rzeczy. Na przykład Kwabena Obiri Yeboah, KoliKoWear, Ghana, Yayra Agbofah The Revival, Ghana, Ume Kulsum Hussain East Rugs, Pakistan, Rosario Hevia Ecocitex, Chile. Zobacz Jefferies: 2016 *Crocheted Strategies: Women Crafting their Own Communities*, Taylor & Francis Online. <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14759756.2016.1142788>.

Cláudia Melo: Jak już wcześniej wspomniałam, przemysł tekstylny jest jednym z najbardziej szkodliwych dla środowiska. Dlatego nieuniknione jest poruszenie tego tematu w naszej dyskusji. W ostatnich latach zauważalny jest wzrost zainteresowania i świadomości praktyk zrównoważonych, etycznej produkcji i odpowiedzialności środowiskowej zarówno w przemyśle tekstylnym, jak i współczesnej sztuce tekstylnej. Wielu artystów, którzy używają tekstyliów jako swojego medium i materiału, a także kuratorów pracujących z tymi artystami poświęciło się głębokiemu zrozumieniu i eksploracji tych kwestii. Obejmuje to rozważanie wpływu środowiskowego używanych materiałów, takich jak organiczne włókna i ekologiczne barwienie, a także warunków pracy przy produkcji tekstyliów. Wielu artystów eksploruje koncepcję „upcyclingu”, która polega na ponownym wykorzystaniu istniejących materiałów tekstylnych do tworzenia nowych

dzieł sztuki, co redukuje ilość odpadów. Ponadto świadomość sprawiedliwego handlu i etycznej produkcji wpływa także na to, w jaki sposób artyści podchodzą do wykorzystania tekstyliów w swoich pracach.

Jeśli chodzi o współpracę między produkcją a sztuką, coraz częściej widzimy artystów, którzy współpracują z lokalnymi firmami i rzemieślnikami, aby tworzyć unikalne i zrównoważone dzieła tekstylne. Te partnerstwa mogą być wzajemnie korzystne, promując etyczną produkcję i dostarczając artystom dostępu do specjalistycznych materiałów i technik. Contextile – Biennial of Contemporart Textile Art z dumą promuje praktyki zrównoważone, zarówno w swojej organizacji i logistyce, jak i w wyzwaniach, jakie stawia artystom, aby włączali te kwestie do swojej pracy. Preferencja dla innowacyjnych i zrównoważonych materiałów ujawnia się na przykład w pracy *entangled fragments and the vague* autorstwa Johanny Rogalla, stworzonej podczas rezydencji artystycznej Contextile 2020. W tym dziele artystka ta użyła włókna korkowego w tkaninie zakardowej, którą stworzyła. Przy selekcji osób również zwracamy uwagę na praktyki skupione wokół ekologii i polityki związanej z zanieczyszczeniem przemysłu tekstylnego. Przykładem jest Lars Preisser, którego prace zawsze niosą ze sobą krytyczne spojrzenie na poszukiwanie idealnej maszyny tekstylnej w jej relacji z ludźmi i środowiskiem. Podczas rezydencji artystycznej Contextile 2022 Preisser stworzył *Unweaving the machine*, urządzenie służące do rozplątywania przemysłowo produkowanych tkanin. Ta maszyna odwraca i przewija procesy, które stają się coraz bardziej problematyczne dla naszych ekosystemów. Obsługa tej powolnej i pozornie mało produktywnej maszyny daje dwóm operatorom szansę na wspólne przemyślenie normatywnych kierunków i logik produkcji (jak opisuje artysta). Główne tematy proponowane przez Contextile w każdej edycji również zachęcają do refleksji. W 2022 roku, pod hasłem „Re-Make”, Contextile zachęcało do namysłu nad „zrobieniem tego lepiej”, przeoczeniem systemu i bardziej świadomym i krytycznym podejściem do świata.

Czy możecie przywołać przykłady innowacyjnych technik lub materiałów używanych wspólnie? W jaki sposób artyści włączają technologię lub elementy cyfrowe w swoją praktykę? Oczywiście istnieją nowoczesne, tradycyjne maszyny wspierające artystów w tworzeniu ich dzieł, ale co z samą technologią? Czy doświadczyliście dzieł sztuki, praktyk artystycznych, czy możecie wskazać przykłady, kiedy technologia i nowe media były kluczowym elementem, a nie tylko narzędziem?

Beatrijs Sterk: Jeśli chodzi o innowacyjne techniki, już wspomniałam o innowacyjnym użyciu materiałów odpadowych przez Ievę Kruminą, a także o użyciu światłowodów przez Astrid Krogh i Włodzimierza Cyga-

na. Wielu znanych artystów korzysta obecnie z tkania cyfrowego dzięki krosnom TC hand jacquard, opracowanym przez Vibeke Vestby, a także z haftu cyfrowego, cięcia laserowego i druku 3D. W latach 90. XX wieku zorganizowałam projekt cyfrowego tkania i kilka projektów cyfrowego haftu dla artystów tekstylnych. W każdym przypadku był to wysiłek podjęty wspólnie z firmami przemysłowymi. Uważam te projekty za najważniejsze z tych, jakie do tej pory zainicjowałam, ponieważ były najbliższe ideałowi Bauhausu, w myśl którego artyści i przemysł współpracują ze sobą.

Gdyby nadarzyła się okazja, chciałabym eksperymentować z cyfrową maszyną do koronki klockowej, ponieważ w tego rodzaju koronkach nie ma szwów, co sprawia, że są one wytrzymalsze. We wszystkich moich projektach tego rodzaju wyzwaniem było połączenie kreatywności z technikami. Gdy technika stanie się bardziej dostępna, przewiduję również wiele eksperymentów z drukiem 3D.

Janis Jefferies: Technologia wpłynęła na to, co pozostało z przemysłu tekstylnego (globalnie). Istnieją poważne uniwersytety i laboratoria, takie jak MIT w USA, które współpracują, aby promować wygodną, dopasowaną tkaninę, która rozpoznaje aktywność noszącego: chodzenie, bieganie, skakanie.

Coraz bardziej powszechne są także centra innowacji w dziedzinie inteligentnych tekstyliów i technologii modowej, kursy i patenty. Artyści tworzą różne rodzaje sztuki współpracując z naukowcami i inżynierami. Niektóre prace eksplorują komunikację wizualną lub podejścia koncepcyjne związane z przecięciem sztuki i technologii. Przez 22 lata pracowałam nad kilkoma projektami z moją koleżanką, profesorką Barbarą Layne z Uniwersytetu Concordia w Montrealu, w Kanadzie. Projekt „The Enchantment” prezentuje nowe prace stworzone między 2015 a 2019 rokiem. Przedstawia on tekstylia ze zbiorów muzealnych, które w swej pierwotnej formie zostały zbudowane za pomocą tradycyjnych technik, materiałów i struktur, i przekształcają je kolejno, tak by stały się tylko łącznikami między współczesnymi tkaninami. W przeciwieństwie do tradycyjnych form geometrycznych, które stanowią dodatki do tkaniny i zostały wykonane z twardych metali, te nowe są elastyczne i mogą przyjmować kształt rzeczy, do których się odnoszą (zwierzę, kwiat, logo itp.). Ta interdyscyplinarna praca badawcza odbywała się w zespole składającym się z inżynierów, artystów i badaczy kultury, a była finansowana przez Social Science and Humanities Council of Canada. „The Enchantment” obejmuje trzy grupy obiektów: *The Branko Belt Project* (4 ubrania), *Maxwell's Equations* (3 ubrania) i *The Enchanted Environment* (9 interaktywnych obiektów). W kilku esejach poruszyłam kwestię znaczenia historycznych badań w kolekcjach tekstylnych oraz odrodzenia technik i struktur w rozwoju współczesnych technologii tekstylnych. Nasza (z Barbarą Layne) pierwsza

wspólna publikacja, nosząca tytuł *Electronic Arts: Hacking the Museum*, oparta była na serii rozmów prowadzonych w pociągu i wymiany e-mailowej z okazji wystawy Layne o tym samym tytule w Glass Box, Salford, University of Manchester (1996). Wyniki naszego pierwszego dużego projektu „Textiles and Transmissions” obejmowały *Black Wall Hanging*, pierwotnie pokazany w The Hub w Lincolnshire w Wielkiej Brytanii (2006), a następnie wystawiony w Bostonie, Waszyngtonie DC i w Marsylii we Francji. Praca na ten temat została także przedstawiona na konferencji TSA w Toronto (2006) pt. *Text and Textiles: New Writings from Spam Tales*. Interaktywna tkanina obejmowała elastyczny, ręcznie tkany wyświetlacz LED, prezentujący przysłowia ze spamu, ale także informacje na temat dawnej fabryki nasion, która teraz stała się The Hub. Zawierała również cytaty ze słów naukowca Isaaca Newtona, który urodził się w Lincolnshire. W miarę eksponowania dzieła w nowych miejscach, do tkaniny dodawano kolejne teksty. Podobnie jak codzienna tkanina, zbierała ślady zużycia i użytkowania w swojej własnej życiowej podróży.

Layne i ja jesteśmy prawdopodobnie najbardziej znane z projektu *Wearable Absence*, który powstał przy wsparciu zespołu specjalistów i studentów, w tym dr. Mohammeda Soleymaniego, Hesama Khoshnevisa, Diane Morin, Jake’a Moore’a, Andre Arnolda, Meghan Price, Maryam Golshayan, profesora Roberta Zimmera, Miguela Andrés-Claverasa, In-young Cho i Helen Watson. System *Wearable Absence* obejmuje interaktywną kurtkę, która reaguje na dane biometryczne pozyskane z ciała. Skalibrowana do konkretnej osoby, może analizować stan emocjonalny danej osoby i wyszukiwać „odpowiednią” reakcję z bazy danych online przyjaciela, partnera, krewnego itp. Odpowiednie teksty, dźwięki lub pliki wideo są następnie odtwarzane przez ubranie, aby dostarczyć noszącemu to, „czego potrzebuje”. Projekt został sfinansowany przez Hexagram Institute, Government House of Quebec, London, Arts and Humanities Research Board, Social Sciences and Humanities. Zobacz: Jefferies, Janis K.. 2012. “Wires and Wearables.” W: Jeremy Pitt, red. “This Pervasive Day: The Potential and Perils of Pervasive Computing.” Wielka Brytania: Imperial College Press, s. 150–160. ISBN 978-1-848-16748-3

Cláudia Melo: Faig Ahmed to azerski artysta znany ze swojego innowacyjnego podejścia do tradycyjnych azerskich wzorów dywanów. Cyfrowo zniekształca i manipuluje wzorami, tworząc wizualnie uderzające i często surrealistyczne dzieła sztuki tekstylnej. Jego prace kwestionują percepcję tradycyjnych motywów poprzez pryzmat cyfrowej manipulacji.

Z kolei Hella Jongerius to holenderska projektantka znana ze swojego innowacyjnego i eksperymentalnego podejścia do designu. Jej twierdzenie, że tkaniny 3D mogą potencjalnie zastąpić beton i cement

w budownictwie, nasuwa na myśl eksplorację alternatywnych materiałów i technik budowlanych.

Koncepcja wykorzystania 3D-owych tekstyliów w budownictwie nie jest zupełnie nowa i wpisuje się w szersze trendy zrównoważonej i ekologicznej architektury czy designu. Kilka kluczowych punktów do rozważenia to: Zrównoważoność, Elastyczność i Lekkość, Izolacja i Wydajność Energetyczna oraz Estetyczne Możliwości.

Kolejnym przykładem jest z pewnością EJTECH. To artystyczny duet Judit Eszter Kárpáti i Estebana de la Torre. Wykorzystują oni hiperfizyczne interfejsy, programowalną materię i tekstylia rozszerzone jako środki twórcze. Głównym celem badania staje się złożoność związków między doświadczeniem sensorycznym a rozumieniem koncepcyjnym, jednocześnie starając się odsłonić powstające struktury i nierozzerwalne formy w dziedzinie realistycznych metamateriałów. Centralne dla ich pracy są fundamentalne elementy dźwięku, przestrzeni, światła i czasu, które wykorzystują oni jako istotne składniki w swoich przedsięwzięciach artystycznych. Skupiają się na badaniu złożonej interakcji między technologią a ludzkim ciałem, co prowadzi do opracowywania instalacji performatywnych, wielowymiarowych rzeźb dźwiękowych i dynamicznych powierzchni.

Inny temat, który moim zdaniem jest ważny i czasami wybrzmiewa w dziełach sztuki, w praktykach artystycznych lub koncepcjach kuratorskich, dotyczy kwestii tożsamości, rasy, płci. Czy byliście świadkiniami tego obszaru praktyk artystycznych w świecie tkani-ny? W innych dziedzinach sztuki odnaleźć można wiele przykładów. Jak współcześni artyści z obszaru tkaniny poruszają się między tymi osobistymi a społecznymi tematami?

Beatrijs Sterk: Jeśli chodzi o tożsamość, rasę i płeć, istnieje kilkoro artystów pracujących nad tymi zagadnieniami. Wspomniałam już o Diedricku Brackensie, młodym czarnoskórym artyście, który wyraża swoje historie jako osoby homoseksualnej w odniesieniu do form męskości, delikatności i przemocy, której doznał. Jego wystawa w Kunstverein Hanower, jesienią 2022 roku, była prawdziwym odkryciem. Wspomniałam również o Igshanie Adamsie, urodzonym w RPA w 1982 roku, innym homoseksualnym afrykańskim artyście, który używa swojej sztuki, aby pogodzić się z przemocą i odrzuceniem, które przeżył w swoim życiu. Jestem pewna, że zobaczymy kolejne przykłady tego rodzaju.

Janis Jefferies: Rosalind Krauss argumentuje, że specyfika medium nie tkwi w jego tautologicznej tożsamości, lecz paradoksalnie w jego „konstytutywnej różnorodności”, w tym, że zawsze różni się od samej siebie. „Emigracja” tekstyliów to stan, który obecnie obserwujemy i możemy dostrzec

w pracach wielu współczesnych artystów. Przestałam już używać terminu 'fiber' (włókno), ponieważ oznaczał on określony zestaw pomysłów i praktyk w latach 70. Zatem przeformujmy pojęcie tkaniny. Czy tkanina stała się obca tekstyliom? Czy stała się obca samej sobie (by posłużyć się terminem Julii Kristevej), w sensie, że jest obca dla jakiegokolwiek ograniczonej koncepcji związanej z tkaniną? Już nieograniczona ani niezwiązana swoim własnym zamknięciem czy terytorium, lecz otwarta na wiele kierunków w formie i treści.

Jak pisałam w 1995 roku, „tekstylia... zawsze są 'nieco' tu i również 'nieco' tam... nigdy nie osiadają w tym samym miejscu, nie można ich czytać w tym samym miejscu, w ten sam sposób dwa razy”. Tekstylia, ich znaki, praktyki i języki, już się zmieniały, gdy włączyłam się do debat w połowie lat 70. Moje badania i teksty o tkaninie ponownie zostały przedefiniowane. Był to okres pełen entuzjazmu i buntu. Tekstylia jako medium wydawały się nie mieć żadnych reguł, wydawały się naturalnie dekonstrukcyjne, poprzez użycie technik kolażu i warstwowania do manifestowania struktur addytywnych lub subtraktywnych. Ogłaszały swoją obecność, przenosząc się ze ścian i stając się rzeźbiarskie, a być może znajdowały swoje najbardziej współczesne wyrażanie w instalacjach tworzonych z mieszanych materiałów, jak np. praca Hewa Locke'a *Golden Horde*, prezentowana w ICA w 2006 roku.

Być może powinniśmy mówić nie o tkaninie artystycznej, ale o artystycznych wygnańcach. Wygnanie może być narzucone przez innych, ale możemy także wybrać wygnanie, oddalenie się od wrogich, niewydajnych sił może być świadomą strategią. Wielu kluczowych artystów, którzy zaczęli w latach 60. i 70., wyszło w swoim myśleniu poza malarstwo i rzeźbę, samodzielnie wybierając „wygnanie” w tekstylia, zamiast być do tego zmuszonymi. To nie było wycofanie się po przegranej bitwie, lecz raczej ponowne grupowanie się w samodzielnym miejscu, w którym można było dochodzić do prawdy. Zaliczyłabym siebie do tej kategorii.

Oferując materiały i powierzchnie, które zawierają całą rzeczywistość, jakiej ktoś chce lub potrzebuje, tekstylia niosą ze sobą nie tylko przyjemność zmysłową, ale także ładunek polityczny i ciężar krytycznego języka. Może to być coś, czego nie można do końca określić, jak koniuszek igły, ale może też być równie intelektualne, jak jej (igły) głowa. To szerokie i rozproszone pole, bez którego nowe formy praktyki artystycznej i myślenia współczesnego sztuki nie mogłyby rozkwitnąć ani przetrwać, a które główne formy ogólne zawsze będą kokietować, odnosić się i złośliwie obejmować. Sztuka współczesna faktycznie, po Duchampie, łatwo obejmuje tekstylia, ale to zależy od tego, gdzie patrzysz. Zamiast 'patrzenie' użyłabym teraz technicznego terminu 'szukanie'. Tkactwo, sieci i dziury są terminami tekstylnymi, jednocześnie wykorzystywanymi w opisach

spotykanych w świecie cyfrowym, świecie partycypacyjnym, w świecie informacji zwrotnej.

Relacja między tekstyliami a technologią jest teraz dobrze ugruntowana i została świetnie przedstawiona w książce Sadie Plant *Zeros + Ones*. Autorka twierdzi, że tekstylia są dosłownie oprogramowaniem całej technologii. Niezwykłym jest dowiedzieć się, że Ada Lovelace, która pracowała z Charlesem Babbage'em nad jego *Difference Engine*, łączyła tkactwo wzorzystych jedwabnych tkanin ze swoimi badaniami nad „algebraicznym tkaniem”. To z kolei, jak teraz wiemy, prowadziło do „Cyfrowych maszyn późnego XX wieku (które) tkają nowe sieci z tego, co kiedyś było izolowanymi słowami, liczbami, muzyką, kształtami, zapachami, teksturami dotykowymi, architekturami i niezliczonymi kanałami jeszcze nienazwanymi”.

Porozmawiajmy o pokazach, wystawach i konferencjach, czyli chwilach, kiedy jako artyści, jako edukatorzy, jako widzowie i jako teoretycy możemy spotkać się z dziełami sztuki. Jaka jest obecnie rola wystaw i innych wydarzeń artystycznych, które promują i prezentują współczesną sztukę włókna? Czy pojawiły się jakieś tematy, które stają się najbardziej istotne i powtarzały się w ostatnich latach? Zauważyliście jakieś punkty zwrotne czy ruchy nakierowujące w konkretny obszar, w konkretną stronę?

Beatrijs Sterk: Rola wystaw, biennale, triennale i większych prezentacji, takich jak te w European Textile Network, jest nieoceniona. Dla artystów spotkanie się z innymi twórcami twarzą w twarz jest niezbędne. Z powodu pandemii nie było to możliwe przez kilka lat, co było katastrofą nie tylko dla muzyków i aktorów, ale także dla artystów zajmujących się tkaniną. A od czasu pandemii i wojny w Ukrainie poruszane tematy stały się bardziej zaangażowane.

Janis Jefferies: Wystawa artysty pochodzącego z Południowej Afryki, Igshaana Adamsa, w Hayward Gallery w Londynie (czerwiec 2021), następuje po jego pierwszej indywidualnej wystawie muzealnej w SCADT w Savannah, USA (2020). Istotnym jest, że galeria ta została zbudowana z cegły Savannah Grey, czyli stylu murarskiego stworzonego przez zniewolonych Afroamerykanów w Antebellum South, przez co przypomina o przemocy obecnej dawniej w tym regionie. W Getuie (słowo *afrikaans* tłumaczy się na angielski jako *świadek*), a tytuł (*Kicking Dust* – przyp. red.) stanowi adekwatne przypomnienie o traumie politycznej.

Czytelnicy mogli obejrzeć wystawę Sanforda Biggersa *CONTRA/ DICTION* online. Jak zauważył Biggers w swoim przemówieniu inauguracyjnym dla Textile Society of America w dniu 5 grudnia 2020 roku, „Jest wiele kodów i warstw w tym, co widzisz”. To samo można powie-

dzieć o Adamsie. Jego bogato zdobione gobeliny zawierają koraliki, brokat, muszle i pomalowane kamienie, umieszczone w osnowie. Rodzina Adamsa handlowała starymi ubraniami na kosze Xhosa. Jako chłopiec robił w ogrodzie ze starej plany prace plastyczne. Jego materiałami są lina, stal, tkanina, drewno, kość i wszelkiego rodzaju porzucone materiały. Niektóre tworzywa pochodzą z jego rodzinnego miasta, Kapsztadu, z domów robotniczych, z mieszanej rasowo społeczności. Niektóre dzieła są tworzone przy pomocy nawet czterech tkaczek i członków jego rodziny, którzy regularnie uczestniczą w jego praktyce artystycznej. Jego twórczość wskazuje na odczuwanie silnej wspólnotowości i solidarności. W dziele *Kicking Dust* artysta bierze za temat ślady, które zostawiamy, czy to jako niechciani turyści, czy jako podróżni przemierzający nieprzystępne, zabłocone drogi. W *Agter Om (Afrikaans na wystawie „Around the Back”, 2020)* głównym motywem stają się podróżnicy / domownicy, przemierzający się po przetartym przez rodzinę linoleum, które znajduje się na podłodze w domu artysty, w Bonteheuvel. Ma to dla Adamsa osobiste znaczenie, bowiem obszar Cape Flats jest miejscem, gdzie dorastał. Kolejne dzieło *Om Die Hoek („Around the Corner”, 2020)* to gobelin z frędzlami w jasnych żółciach i niebieskich odcieniach, które podkreślają momenty przejścia, ślady ścieżki. Natomiast przestrzeń graniczna, która jest wpleciona we wszystkie jego prace, stanowi przejścia między przestrzeniami naznaczonymi rasowo, podążaniem za duchowymi prądami, za etnicznością. Adams szczególnie interesuje się przestrzeniami granicznymi między społecznościami Południowej Afryki, które tradycyjnie były ze sobą konfrontowane w czasach apartheidu, a obecnie tworzą nowe linie solidarności i komunikacji. Pokazuje mi to, że pomimo oficjalnej narracji ludzie wzajemnie wspierają się, wyrażając ukryte historie z trudnych czasów segregacji klasowej. Podobnie jak Biggers, Bisa Butler, Diedrick Brackens, Pacita Abad i wielu innych pracujących w „płynnym” i elastycznym medium tekstylnym, Adams często wykorzystuje własną, osobistą historię w swojej praktyce artystycznej, powracając do złożoności życia osobistego, osadzonego w środowisku społecznym, ekonomicznym i politycznym.

Często oznacza to, że artyści tacy jak Adams i Ibrahim, a także dwie artystki omówione poniżej, współpracują z lokalnymi i rdzennymi społecznościami, co stało się znane jako praktyka zaangażowana społecznie.

VICTORIA UDONDIAN – OFONG UFOK

Stitch Buffalo to centrum tekstylne, które znajduje się blisko studia Victorii Udondian i wspiera relacje z różnymi społecznościami imigrantów, umożliwiając uchodźczynie i imigrantom/kom tworzenie ręcznie wykonanych produktów w celu osiągnięcia ekonomicznej autonomii. Victoria współpracowała z członkami społeczności, tkając z nimi i tworząc rzeźbiar-

skie odlewy ich ubrań, jednocześnie zbierając ich historie, aby stworzyć monumentalne dzieło sztuki.

Acaye Kerunen radykalnie przedefiniowała dziedzictwo rzemiosła artystycznego, włączając go w szeregi sztuk pięknych, co jednocześnie ugruntowało jej pozycję jako artystki, opowiadaczki, pisarki, aktorki i aktywistki. Jest rozpoznawana za swoją wielodyscyplinarną praktykę i za działalność na rzecz obrony praw kobiet. Jej ciągle zaangażowanie w sprawy kobiet, poczynszy od wyzwolenia i demontażu struktur kolonialnych czy patriarchalnych, aż po ubóstwo oraz przemoc domową, zostało ucieleśnione w jej licznych działaniach artystycznych. W 2012 roku „Vogue Italia” uhonorowało Kerunen jako społeczną aktywistkę działającą na rzecz Afryki.

Szeroko pojmowane procesy niszczenia i odbudowy są centralnymi motywami w artystycznej praktyce Kerunen. Artystka wyjaśnia, że sztuka afrykańskich kobiet została ograniczona do budowy form użytecznych, na przykład tkactwa w celu produkcji mat i koszy, a nie tkactwa w imię sztuki. Kerunen współpracuje głównie z rzemieślnikami, tworząc ręcznie tkane i barwione elementy tkanin do swoich prac. Jej obszar badawczy – artystyczny obejmuje wiele kultur regionu Great Lakes, do którego należy Uganda. Ma to na celu wyrażenie głębokiego zaangażowania w związek między tworzeniem a istnieniem, w ramach manifestowania zmian zachodzących w regionie. Jednocześnie Kerunen korzysta z otoczenia naturalnego – w swoich pracach wykorzystuje materiały takie jak rafia, włókno bananowe, obłę sorghum, trzcinę i liście palmowe. Tytuły jej prac są w języku alur, suahili lub luganda, odzwierciedlając rodzinne pochodzenie jej oraz wspierających ją kobiet-rzemieśniczek, które zatrudnia, a które posługują się językiem luganda.

Prace Acaye były prezentowane w najbardziej ekscytującym pawilonie na Biennale w Wenecji (2022). To był pawilon ugandyjski. Głos tych, o których kiedyś pisano lub których reprezentowano w kulturze wizualnej i materialnej, powrócił, tym samym tworząc dzieła sztuki, które decentralizują białych, euroamerykańskich ludzi, zarówno z perspektywy postkolonialnej, jak i z doświadczenia imigranta, a także osoby o mieszanej rasie, która dostrastała pod reżimami politycznymi. ‘My’ patrzymy, ‘my’ słuchamy, ‘my’ uczymy się, aktywując nowe formy solidarności, nowe działania, zarówno w pracy, jak i w życiu.

Które międzynarodowe wystawy (pokazy / biennale / triennale itp.) są według Was najważniejsze? Które są opiniotwórcze? Które przyciągają Waszą uwagę najbardziej? I dlaczego jest tak ważne dla artysty, by był widocznym?

Beatrijs Sterk: Istotne wystawy to:

- The International Biennial of Contemporary Textile Art (World Textile Art)
- Fiberart International, Pittsburgh, USA
- From Lausanne to Beijing, China
- The Lodz International Tapestry Triennial
- Contextile, Guimaraes
- Riga International Textile and Fibre Art Triennial
- The European Quilt Triennial, Heidelberg
- Textile Art of Today, Art Museum Bratislava
- Miniartextil Como
- Baltic Mini Textile, Gdynia
- I wiele więcej!

Opiniotwórcy: wszyscy zaangażowani w tego rodzaju wydarzenia oraz wykładowcy na uczelniach artystycznych z kierunkiem tekstylnym.

Dlaczego tak ważne jest być widocznym? To niezbędne, aby prace każdego artysty były widoczne, słyszane i omawiane! Udział w międzynarodowych wystawach to dobre narzędzie do osiągnięcia tego celu.

Janis Jefferies: Biennale w Wenecji wciąż ma znaczenie, a Contextile dostarcza platformy badawczej i ogłasza otwarte nabory dla artystów. Jeśli nie jesteś widoczna jako artystka, zostajesz wymazana z historii, także tej feministycznej, z *herstories*. Na przykład prace Billie Zangewa, panoramiczne kolaże wykonane z ręcznie szytego jedwabiu, kwestionują historyczne stereotypy wykorzystywane do uprzedmiotowienia i wykorzystywania czarnych kobiet. Autobiograficzny impet Zangewa zestawia melancholię z nadzieją, siłę z pogardą, a niezależność z uprzedzeniem. Wcześniejsze prace odzwierciedlają jej praktykę i doświadczenie jako afrykańsko-malawijskiej kobiety mieszkającej w Johannesburgu. Te wczesne dzieła są opisane przez Zangewę jako „czyny codziennego feminizmu”, a ukazują intymne momenty, przedstawiając samoświadomość i tożsamość kobiecą.

I być może jedno z ostatnich, ale równie ważne pytanie dotyczy będzie edukacji, bo jest to nasza przyszłość. Sposób, w jaki nauczamy, sposób, w jaki przekazujemy wiedzę, wrażliwość i to, na co wskazujemy, ku którym obszarom zwracamy się, ma duży wpływ na kształtowanie nowych pokoleń. Zatem, jeśli możecie pospekulować lub przekazać jakieś rady, to na czym powinniśmy się skupić?

Beatrijs Sterk: Jak już powiedziałam, uważam nauczycieli za istotnych opiniodawców. Gdyby nauczyciele zapytali mnie, na czym się skupić, skierowałabym ich do Lidewij Edelkoort, trendsetterki, która jest przekonana, że rzemiosło przeżywa swoisty powrót. Skupiłabym uwagę studentów także na Textile Design Prize im. Dorothy Waxman, które jest organizowane podczas New York Textile Month, spojrzalabym na katalogi z poprzednich edycji tego wydarzenia oraz czerpała nowe pomysły i inspiracje. Osobiście chciałabym zobaczyć, że tkanie jest ponownie traktowane poważnie, ponieważ w przeszłości wiele uczelni artystycznych pozbyło się krosien. A jednak wielu młodych ludzi ponownie chce uczyć się tkania, jak od pewnego czasu słyszę od członków Nordic Textile Artists. Istnieje także International Contemporary Textile/Fibre Art Competition dla artystów tekstylnych, którzy nie ukończyli 35. roku życia. Nagroda Valcellina została ustanowiona w celu pobudzenia ciekawości młodych artystów wobec współczesnej sztuki włókna, a także wspierania nowych talentów, zachęcania ich do nowych badań artystycznych i promowania ścieżki eksperymentalnej.

Janis Jefferies: Współpraca i współdziałanie, w tym partnerstwa poza uniwersytetem. Praktyki i działalność społeczna Ibrahima to dobry przykład takiego działania.

Cláudia Melo: Edukacja jest fundamentem wszystkiego. Jestem także wykładowczynią na Polytechnic Institute of Porto, Visual Arts Department i to jest dla mnie kluczowy temat. Jak mówi teoria, „sztuka powinna być podstawą całego wykształcenia” (Read, 1943). Powinniśmy opowiadać się za „Aesthetic Education”, która obejmuje wszelkie formy indywidualnego wyrażenia, tj. muzykę, taniec, dramaturgię, sztuki wizualne, język werbalny, literaturę i poezję. *Edukacja Estetyczna*, w najszerszym sensie, dąży do ustanowienia harmonijnej relacji między człowiekiem a światem zewnętrznym. Umożliwia budowę zintegrowanej osobowości, związanej z sytuacjami i wartościami, które to umożliwiają jednostkom podejmowanie własnych, niezależnych decyzji.

To podejście edukacyjne wykracza poza samą naukę sztuk, bowiem promuje ideę, że za pośrednictwem sztuki skutecznie można przeprowadzić całą edukację. Jego głównym celem nie jest sama sztuka, ale edukacja, rozpoznając sztukę jako najbardziej skuteczne podejście do osiągnięcia wszechstronnego wykształcenia we wszystkich aspektach: emocjonalnym, poznawczym, społecznym i fizycznym. Ten model można uznać za jedyne istniejący do tej pory, który stawia edukację emocjonalną i afektywną jako swój główny cel. Aby osiągnąć ten cel, wykorzystuje się wyrażanie artystyczne, obejmujące manifestację uczuć i emocji poprzez sztukę, oraz

promocję kreatywności, zarówno artystycznej, jak i estetycznej, z głębokim związkiem emocjonalnym.

Przedstawię ci przykład z Contextile – Biennial of Contemporary Textil, który ilustruje to podejście. Od pierwszej edycji (kiedy byłam uczestniczką Międzynarodowej Wystawy w 2012 roku, nie dyrektorką artystyczną Contextile), biennale zawierało w swoim programie sekcję zatytułowaną „EMERGENCIES – Artistic Teaching and Textile Creation”. System edukacyjny stanowił centralny element, za pośrednictwem którego Contextile zauważyło możliwość przywrócenia centralnego punktu tkaniu, w jej komponencie artystycznym. Wystawa *Emergencies*, obecna od pierwszej edycji Biennale, łączyła edukację artystyczną i tworzenie tkanin artystycznych, prezentując projekty stworzone przez uczniów portugalskich szkół, które mają jednostki programowe w dziedzinie edukacji artystycznej z zakresu sztuki włókna, w oparciu o odpowiedzi na główny temat każdej edycji. W 2022 roku rozpoczęliśmy specjalną edycję Textile Talks poświęconą wyłącznie edukacji, proponując program dzielenia się praktykami nauczania w dziedzinie tekstyliów, w szkołach artystycznych, zarówno krajowych, jak i międzynarodowych. Ten program został stworzony w celu stymulowania znaczących powiązań między różnymi interesariuszami i organizacjami, które mają związki z regionami o silnej tradycji w dziedzinie tekstyliów. Naszym celem jest podniesienie standardów edukacji związanej z tkaniną i uwypuklenie jej aspektu artystycznego, a także kulturowego. Aspirujemy nie tylko do zrozumienia, ale także do dzielenia się unikalnymi podejściami pedagogicznymi i metodologicznymi wszechświata tekstylnego, gdy spleta się on ze sferą twórczą i intelektualną. Jednocześnie zachęcamy do badania i szerzenia najdoskonalszych praktyk w tej dziedzinie.

Czy chcielibyście dodać coś jeszcze? Czy jest coś, na co jeszcze powinniśmy zwrócić naszą uwagę?

Beatrijs Sterk: Szkoda, że artyści z dziedziny tkaniny artystycznej ponoszą wysokie opłaty za wysyłanie swoich prac na wystawy, które odbywają się za granicą. Czas przypomnieć usankcjonowanemu kręgowi sztuki, że artyści tekstylni są jego integralną częścią. Potrzebują dobrych miejsc do wystawiania, dających możliwość organizacji grupowych wystaw, i potrzebują finansowania na wysyłanie swoich prac. Nadszedł czas, aby poprosić o to wsparcie, ponieważ tkanina artystyczna staje się coraz bardziej popularna wśród publiczności, kuratorów i innych decydentów.

Mam też nadzieję, że artyści tekstylni nie szukają tylko ‘modnych’ tematów, takich jak te wymienione wcześniej, ale mają odwagę, by po prostu podążać za swoim wyczuciem piękna i tworzyć coś oszałamiającego. Tematy nie zawsze muszą być społeczno-polityczne. Jack Lenor Larsen,

legendarny nowojorski projektant, kiedyś mawiał, że pierwsza jakość, jaką praca artystyczna powinna mieć, to „obecność”. Zgadzam się z nim!

Janis Jefferies: Dodałabym po prostu listę kluczowych publikacji dla tych, którzy są zainteresowani dalszymi lekturami:

- *Handbook of Textile Culture* (ed., Hazel Clark and Diana Wood Conroy) London 2015, Bloomsbury Academic. ISBN 9780857857750
- Jefferies & Weinberg. „Around the World in 80 Biennials: Curating Lausanne, Hangzhou, Kaunas.” W: *A Companion to Textile Culture*, ed. Jennifer Harris. Wiley Publishers 2020,. ISBN: 978-1-118-76890-7
- Magdalena Abakanowicz. *Every Tangle of Thread and Rope*, Tate Modern, 17 November 2022 to 21 May 2023, TEXTILE, DOI: 10.1080/14759756.2023.2191385, <https://doi.org/10.1080/14759756.2023.2191385>
- *Textile Talk's book* – Educational Futures. Contextile 2022 networks, <https://contextile.pt/2022/>, and also at <https://lab2pt.net/>.
- The edition is published by Pluriverse Publications with the support of the National Documentation Centre – ePublishing Platform, funded by the Creative Commons Global Network Communities Activity Fund, designed by These are a Few of our Favorite Things and released under a Creative Commons Attribution 4.0 international license (CC BY-SA 4.0).
- *Textile Modernism: Transcultural readings of Maryn Varbanov and abstract weaving from East to East, from Local to Global*, ed. Bu Dogramaci, Institut für Kunstgeschichte, LMU München 2019, Textile Modernism for Bohlau Verlag's „mode global” series in German and English.
- Polish Ghosts' in Abakanowicz: *Metamorfizm/Metamorphism*, ed. Marta Kowalewska, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2018.
- Fray „Art and Textile Politics,” Julia Bryan-Wilson, *The Art Bulletin*.101:2, 146–149, DOI: 10.1080/00043079.2019.1569946.
- 2021, Book review of K.L.Wells, „Weaving Modernism: Post War Tapestry between Paris and New York.” *Journal of Textile History* (Taylor & Francis).
- 2021, *Exhibition and book review of 'Mirror of the Universe', both the title of Tawney's retrospective of a series of four exhibitions and book held at the John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin for Journal of Textile History* (Taylor & Francis).

- Jefferies & Weinberg. *Around the World in 80 Biennials: Curating Lausanne, Hangzhou, Kaunas. A Companion to Textile Culture*, ed. Jennifer Harris. Wiley Publishers 2020. ISBN: 978-1-118-76890-7
- Exhibition and book reviews on Crafts: „Today’s Anthology For Tomorrow’s Crafts”, 2020 (Craft Research 11/2, Intellect publications).
- „Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art.” *Journal of Textile History* (Taylor & Francis), 2020.
- *Performing and Provoking’ in Transmissions Critical Tactics for Making and Communicating Research*, ed. Kat Jungnickel in which researchers rethink tactics for inventing and disseminating research, examining the use of such unconventional forms as poetry, performance, catalogues, interactive machines, costume, and digital platforms. MIT Press 2020 978-0262043403
- 2019, *‘Breaching Borders’ Curatorial Text*. 2019 Łódź Triennial at Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (Museum of Textiles, Poland, ISBN 978-83-60146-73-6
- 2019, book chapter. *‘Polish Ghosts’ in Abakanowicz: Metamorfizm/Metamorphism*, ed. Marta Kowalewska, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. ISBN 978-83-60146-72-9
- 2019, Special Issue. *‘Magdalena Abakanowicz: Recollections’*. Ed. Janis Jefferies. *Textile*, 16, T. 4. ISSN 145-9756. May.
- 2018, *Book review of ‘Anni Albers’*, expanded edition, *Textile*, DOI: 10.1080/14759756.2018.1453736
- 2018, BOOK. Chief Editor. editor TECHSTYLE Series 2.1 Fabpublic=Talking about Textiles, Community and Public Space. Hong Kong: CHAT/MILL6 Foundation.
- 2017, „Material Codes: Ephemeral Traces”. With Kelly Tompson, *Textile*, 15(2), pp. 158–175. ISSN 1475-9756 [Article] 2017
- 2019, Exhibition review. Ninth Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Museum and Art Gallery (QAGOMA), Brisbane, Australia, November 24, 2018 – April 28, 2019. *TEXTILE*, DOI: 10.1080/14759756.2018.1559120
- 2017, Jefferies, Janis K. „The Biennials of Lausanne: An Introduction”. W: Giselle Eberhard Cotton; Magali Junet and Fondation Toms Pauli, Lausanne, eds. *From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995*. Lausanne and Milan: Fondation Toms Pauli Lausanne and Skira Editions Milan. ISBN 978-88-572-3471-7 [Book Section]
- Jefferies, Janis K. „Ravelling and unravelling: myths of Europe, texts, textiles and political metaphors.” W: Efi Kyprianidou, ed.

Weaving Culture in Europe. Athens: Nissos Publications 2017
ISBN 9789605890629 ●

Beatrijs Sterk

Ukończyła kierunki związane z tkaniną w Holandii i Finlandii w latach 60. Razem z Dietmarem Laue założycielka magazynu „Textile Forum”, który istniał od 1982 do 2013 roku; inicjatorka European Textile Network w 1990 roku; pierwsza konferencja ETN odbyła się w 1991 roku, w Erfurcie (Niemcy). Sekretarz ETN od 1991 do 2015 roku (w tym czasie zorganizowano 17 konferencji w Europie). Od 2014 roku prowadzi blog „Textile-Forum-Blog” (www.textile-forum-blog.org). Beatrijs była jurorką w licznych wystawach tekstylnych: „Red Textil Iberoamericana”; 2017 Montevideo: World Textile Art Biennial; 2017 Rijswijk Textile Biennial; 2019 Neuhaus Castle, Austria: „Garden of Eden”; 2022/23 Riga International Textile Art Triennial. W roku 2000 William Morris Prize by the Society of Designer Craftsmen, w 2019 roku World Textile Art Prize na WTA Conference in Madrid, w 2020 honorowa członkini Nordic Textile Artists, Denmark.

Janis Jefferies

Emerytowana Profesora Visual Arts, Goldsmiths London. Od wielu lat zaangażowana w tematykę łączącą włókno z praktyką feministyczną i sztuką tekstylną. Prace Jefferies zajmują się kwestiami płci i tożsamości podmiotowej. Jej późniejsze badania i praktyka rozszerzyły się, obejmując sztukę dźwiękową, sztukę cyfrową i technologię haptyczną, rozważając jej dostęp i wpływ w ramach różnych grup odbiorczych. Brała udział w wystawie „Women in Revolt! Art! Activism and Politics” w Tate Britain, Wielka Brytania (listopad 2023) i prezentacjach związanych z wystawą. Jest współredaktorką naczelną 10-tomowej *Bloomsbury Encyclopaedia of World Textiles* z dr Vivienne Richmond, która ukaże się w 2025 roku.

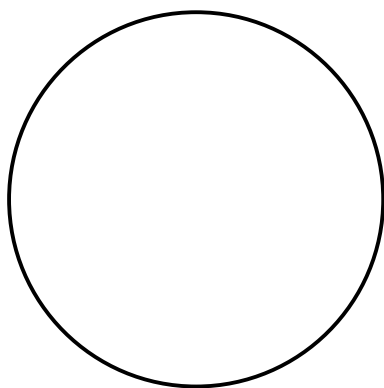
Cláudia Melo

Kuratorka, konsultantka i niezależna dyrektorka artystyczna. Wykładowczyni sztuk wizualnych na poziomie wyższym (ESE-IPP, UTC VISUAL ARTS). Artystka wizualna. Zdobyła wykształcenie w dziedzinie sztuki, a od 2012 roku pełni funkcję koordynatorki, dyrektorki artystycznej, kuratorki oraz konsultantki artystycznej w instytucjach publicznych (miejskich) i prywatnych. Koordynuje (w działaniach prywatnych lub publicznych miejskich) projekty aplikacyjne i finansowe dla funduszy krajowych i europejskich, odpowiadając za: koncepcję, strategiczny rozwój, projektowanie struktury i programu, kuratorstwo i kierowanie artystyczne. Dyrektorka Artystyczna Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art w Portugalii. Kuratorka w europejskim projekcie Magic Carpets – European

Platforms – Creative Europe. Członkini Komitetu Zarządzającego Magic Carpets – European Platforms – Creative Europe. Absolwentka Sztuk Pięknych – Malarstwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Porto. Ukończyła części kwalifikacyjne studiów magisterskich w dziedzinie Contemporary Artistic Creation na University of Aveiro oraz części kwalifikacyjne studiów doktoranckich w dziedzinie Contemporary Art, College of Arts, University of Coimbra. Była badaczka w Citar (Center for Research in Arts Theory, School of Arts, Catholic University).

Słowa kluczowe:

historia, tekstylia, włókno, technologia, kolonializm





Zeszyty Artystyczne

#44 / 2023 / rok XXXII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktorka prowadząca Magdalena Kleszyńska

Redaktorka naczelna Justyna Ryczek

Zastępczyni redaktorki naczelnej Ewa Wójtowicz

Redaktorka tematyczna Izabela Kowalczyk

Sekretarzynie redakcji Magdalena Kleszyńska

Redaktor graficzny Bartosz Mamak

Korekta Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski
Józef Jaskulski

Korekta anglojęzyczna Michael Timberlake

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2023

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21
e-mail: office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk

MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

MEiN

UAP | POZNAŃ



Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji –
płatne ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki
na podstawie umowy nr RCN/SP/0363/2021/1
stanowiących pomoc przyznaną w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”.

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

