

#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

**Zdjęcie na okładce**

Andrzej Banachowicz, z serii *Wirtualne tkaniny*,  
druk na aluminium (dibond), 100 x 100 cm, 2018  
fot. Archiwum Artysty







**TKANINA ARTYSTYCZNA.**

**Wobec współczesności**

# Spis treści

<b>Magdalena Kleszyńska</b>	<b>12</b>
Obok wstępu	
<b>Anna Borowiec</b>	<b>16</b>
Uwaga! Tkanina! Od Wydziału Tekstylnego do Pracowni Gobelinu w poznańskiej PWSSP	
<b>Karolina Lizurej</b>	<b>34</b>
Opowiem wam moją historię. Tkanina i jej funkcje narracyjne w kontekście problematyki kobiecej	
<b>Kacper Andruszczak</b>	<b>52</b>
Powrót do rzemiosła: tkanina artystyczna jako przykład wypartego dziedzictwa i oddolnej sztuki feministycznej	
<b>Dominika Krogulska-Czekalska</b>	<b>64</b>
Tkanina jako nośny temat i prze-nośnik treści	
<b>Rafał Boettner-Łubowski</b>	<b>80</b>
TKANINA – MEDIALNA MIGRACJA – AUTOCYTAT. Wybrane poszukiwania artystyczne prof. Andrzeja Banachowicza	
<b>Barbara Górecka</b>	<b>94</b>
Mariaż fotografii, haftu i rewolucji. Książka ilustrowana <i>O adeus do marujo</i> Flávii Bomfim jako przykład użycia tkaniny we współczesnej sztuce zaangażowanej kierowanej do dzieci i młodzieży	
<b>Anna Śliwińska</b>	<b>108</b>
Antidotum ciszy	

<b>Aleksandra Szubert</b>	<b>126</b>
Makotka współczesna jako forma zaangażowana	
<b>Marta Leite / Rute Chaves</b>	<b>144</b>
Knit-Knot	
<b>Nina Kruger</b>	<b>158</b>
Na widoku: zgłębianie posthumanizmu poprzez współczesną tkaninę artystyczną	
<b>Arpad Z. Pulai</b>	<b>170</b>
Aktualne twórcze postawy badawcze wobec współczesnej tkaniny artystycznej. Teoria interfejsu w środkach tekstylnych. Środek tekstylny jako narzędzie komunikacji	
<b>Mateusz Janik</b>	<b>182</b>
Tekstylny zwrot ku materii figitalnej	
<b>Errol van de Werdt</b>	<b>192</b>
The TextielMuseum for the Future, jako ważne miejsce na mapie miasta	
<b><u>Wywiad</u></b>	
<b>Magdalena Kleszyńska</b>	<b>208</b>
Wywiad z Beatrijs Sterk, Janis Jefferies i Claudia Melo	
<b><u>Doświadczenia personalne</u></b>	
<b>Marie Pourchot</b>	<b>252</b>
Na granicy oka	

# Spis treści

<b>Chikako Imaizumi</b>	<b>258</b>
O japońskiej i polskiej tkaninie artystycznej	
<b>Mouminta Das</b>	<b>264</b>
Tkanina artystyczna we współczesnej praktyce edukacyjnej	
<b>Silvia Piza-Tandlich</b>	<b>272</b>
O byciu latynoską artystką tekstylną	
<b>Monika Drożyńska</b>	<b>280</b>
American dream is dream	
<b><u>Recenzje i omówienia</u></b>	
<b>Janis Jefferies</b>	<b>286</b>
Wstęp do: Magdalena Abakanowicz, <i>Zeszyty Artystyczne</i>	
<b>Karolina Grzeszczuk / Natalia Czarcińska</b>	<b>296</b>
IV Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu „Raz, dwa, trzy, znikasz ty...”	
<b><u>Translations</u></b>	
<b>Magdalena Kleszyńska</b>	<b>308</b>
Next to an Introduction	
<b>Anna Borowiec</b>	<b>312</b>
Attention! Textile! From the Textile Department to the Tapestry Studio at the State High School of Fine Arts in Poznań	



<b>Karolina Lizurej</b>	<b>330</b>
I Will Tell You My Story. Textiles and their narrative functions in addressing women's issues	
<b>Kacper Andruszczak</b>	<b>344</b>
Return to Crafts: Textile Art as an Example of Displaced Heritage and Grassroots Feminist Art	
<b>Dominika Krogulska-Czekalska</b>	<b>354</b>
Textile as a subject of significance and vessel for substance	
<b>Rafał Boettner-Łubowski</b>	<b>368</b>
TEXTILE – MEDIA MIGRATION – SELF-QUOTATION: Selected artistic explorations of Professor Andrzej Banachowicz	
<b>Barbara Górecka</b>	<b>380</b>
A marriage of photography, embroidery and revolution: Flávia Bomfim's illustrated book <i>O adeus do marujo</i> as an example of the use of textiles in contemporary engaged art for children and adolescents	
<b>Anna Śliwińska</b>	<b>394</b>
Antidote of Silence	
<b>Aleksandra Szubert</b>	<b>406</b>
Contemporary wall hanging as engaged art	
<b>Marta Leite / Rute Chaves</b>	<b>424</b>
Knit-Knot	

# Spis treści

<b>Nina Kruger</b>	<b>440</b>
In Plain Sight: Exploring Posthumanism and New Materialism Through Contemporary Textile Art	
<b>Arpad Z. Pulai</b>	<b>450</b>
Current creative research attitudes related to contemporary textile art. Interface theory in textile means. Textile means as a means of communication	
<b>Mateusz Janik</b>	<b>462</b>
The Textile Turn Towards Phygital Matter	
<b>Errol van de Werdt</b>	<b>472</b>
The TextielMuseum for the Future, a place of significance for the City	
<b><u>Interview</u></b>	
<b>Magdalena Kleszyńska</b>	<b>492</b>
Interview with Beatrijs Sterk, Janis Jefferies and Claudia Melo	
<b><u>Personal experiences</u></b>	
<b>Marie Pourchot</b>	<b>536</b>
On the broder of the eye	
<b>Chikako Imaizumi</b>	<b>542</b>
About Japanese and Polish textile art	
<b>Mouminta Das</b>	<b>548</b>
Textile art in the sphere of contemporary educational practice	

<b>Silvia Piza-Tandlich</b>	<b>556</b>
Thoughts On Being a Latina Textile Artist	
<b>Monika Drożyńska</b>	<b>564</b>
American dream is dream	
<b><u>Reviews and discussions</u></b>	
<b>Janis Jefferies</b>	<b>570</b>
An introduction to: Magdalena Abakanowicz, <i>Zeszyty Artystyczne</i>	
<b><u>Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej</u></b>	
<b>Marcin Salwin</b>	<b>582</b>
Dialog kartograficzno-wirtualny na przykładzie przestrzeni gier wideo lat 90.	
<b><u>In memoriam</u></b>	
<b>Rafał Łubowski</b>	<b>601</b>
Wspomnienie o Irku – profesorze Ireneuszu Domagale (1952–2023)	
<b><u>Kronika WEAiK</u></b>	<b>609</b>
<b><u>Kalendarium</u></b>	<b>623</b>
<b><u>POR-POL NET</u></b>	<b>654</b>

# **Wstęp**

---

---

**Magdalena Kleszyńska**

---

# Obok wstępu

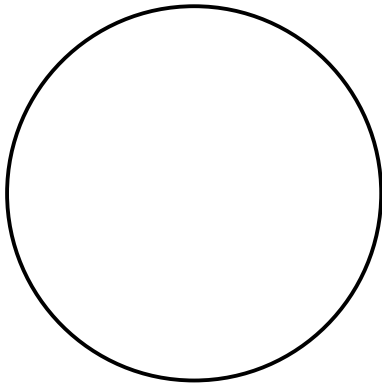
„Zgodnie ze słynną definicją Platona czas, który określa i mierzy obroty sfer niebieskich, jest ruchomym obszarem nieruchomej wieczności, naśladującym ją swoim kolistym biegiem. W konsekwencji całe kosmiczne stawanie się, a także trwanie tego naszego świata, powstawanie i gaśnięcie przebiegają kształt kolisty lub nieskończonego następstwa cykli, w których ta sama rzeczywistość powstaje, przemija, odradza się zgodnie z pewnym określonym prawem. Nie tylko zawiera się w tym ta sama suma bytów, nic nie tracąc ani niczego nie odbierając, lecz także pewni myśliciele późnego antyku – pitagorejczycy, stoicy, platonicy – przyjmowali nawet, że w łonie każdego z tych cykli czasowych, tych *aiones* lub *aera*, powracają te same sytuacje, które występowały już we wcześniejszych cyklach i pojawiały się znów w późniejszych. Żadne zdarzenie nie jest wyjątkowe, żadne nie zdarza się tylko raz [...], lecz już się wydarzało i będzie się stale wydarzać; te same jednostki pojawiają się i będą się pojawiać przy każdym powrocie koła do siebie”<sup>1</sup>. Przemierzając prezentacje, pokazy, biennale, triennale, wystawy jednoroczne, jedno okazyjne, przeglądając czy zagłębiając się w lekturę katalogów, czasopism, czytając wywiady, artykuły, czy też rozmawiając o tkaninie, pojawia się we mnie to samo odczucie – wszechogarniający, dziecięcy zachwyt, zastanowienie nad różnorodnością, nad znanymi, acz zawsze nowymi rozwiązaniami.

Często wybrzmiewa także pytanie o istotność użycia w rozwiązaniach plastycznych samej tkaniny jako medium. Innym razem stawiany jest przeze mnie namysł nad obszarem tematycznym, który poruszany jest przez osoby artystyczne w ramach realizacji dzieł. Holistyczność zjawiska, jakim jest tkanina, według mnie mocno nawiązuje do przytoczonego przeze mnie cytatu. Te same formy, te same techniki / technologie, powtarzające się zakresy, a jednak wciąż nowe konfiguracje, niczym przedstawienia w kalejdoskopie. Bowiem czym aktualnie jest tkanina artystyczna? Jak można by ją zdefiniować? Czy należy podążać za hasłami encyklopedycznymi, czy może stawiać pytanie każdemu twórcy/twórczyni, kuratorowi/kuratorce, badaczce/badaczowi?

» 1 Mirca Eliade, *Sacrum a profanum* (Warszawa: wydawnictwo Alethia), 116-117.

Teksty zawarte w 44. numerze to formy bogato i szeroko utkane z różnych myśli, doświadczeń osobistych czy badań artystycznych, będące wyspami tworzącymi różne archipelagi, kontynenty, różne punkty widzenia, które skupiają się na próbie znalezienia odpowiedzi na dość zasadnicze pytanie o tkaninę. Dodatkowo, można by i poszerzać to gwałtowne, radykalne pytanie o takie kwestie, jak rezonowanie aktualnych myśli humanistycznych, socjologicznych i rozwiązań plastycznych z przeszłością, o to, jak daleko tkanina sięga w przyszłość, jak swobodnie jest modyfikowana czy miksowana z innymi dziedzinami, w jaki sposób niejako rozlewa się na inne obszary... by móc dowiedzieć się, jakie połączenia sztuki są przez nią wydzielone i „zamieszkiwane”. Bowiem i sama tkanina nie jest tylko formą budowaną z materiału, ale pełną i wciąż rozrastającą się ideą.

Niosę w sobie nadzieję, że zawartość numeru stanie się zaczynem namysłu nad kondycją współczesnej tkaniny artystycznej, ale także spowoduje, że z zaciekawieniem będziemy badać jej zakamarki. ●



# Anna Borowiec

---

---

(ur. 1980) Historyczka sztuki i literaturoznawczyni, absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Kuratorka Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu i Kierowniczka Działu Kolekcji Uniwersytetu im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W latach 2014–2017 pracowała na stanowisku adiunkta w Muzeum Współczesnym Wrocław. Od roku 2017 zajmuje się opracowaniem spuścizny twórców związanych z poznańskim Uniwersytetem Artystycznym. Autorka tekstów krytycznych i teoretycznych, kuratorka wystaw, m.in. *Vlado Martek – Granice języka* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2015); *Agnieszka Brzeżańska – Ziemia Rodzinna/Ma Terra* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2015); *Przez szyb brylanty* (Galeria Piekary, Poznań 2018); *Obiekt – przestrzeń* (Muzeum Narodowe w Poznaniu (2019); *Formy w przestrzeni. Poznańska rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2020); *Magdalena Abakanowicz. Jesteśmy strukturami włóknistymi* (Muzeum Narodowe w Poznaniu 2021). Od 2017 roku kuratorka projektu repozytorium form przestrzennych „Sztuka Poznania”, które obejmuje rzeźby i obiekty rzeźbiarskie stojące na terenie miasta Poznania ([www.sztukapoznania.com](http://www.sztukapoznania.com)). Autorka książki *„Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza* (2016).



<https://orcid.org/0000-0002-6698-1775>

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 17-33  
doi: 10.48239/ISSN123266824401

**Anna Borowiec**

# **Uwaga! Tkanina!** **Od Wydziału Tekstylnego** **do Pracowni Gobelinu** **w poznańskiej PWSSP**

Medium tkaniny pojawiło się w poznańskiej uczelni artystycznej już na samym początku jej istnienia. Metody nauczania tej dyscypliny, początkowo sytuowanej w obszarze rzemiosła artystycznego, zmieniały się na przestrzeni dekad, odzwierciedlając procesy zachodzące zarówno w systemie szkolnictwa artystycznego, strukturze szkoły, jak i samej sztuce. Dynamika przemian wiązała się z pojawieniem się w Poznaniu wybitnych osobowości twórczych, takich jak Władysław Roguski, Lucjan Kintopf czy Magdalena Abakanowicz. Artyści ci tworzyli i rozwijali programy kształcenia w obszarze tkactwa, które po latach przynależności do obszaru sztuk użytkowych, w drugiej połowie XX wieku zyskało status autonomicznej dziedziny sztuki. Niniejszy szkic będzie próbą przyjrzenia się tej rewolucji przez pryzmat historii instytucji i reform systemu kształcenia, jakie przeprowadzano w poznańskiej szkole, w powiązaniu ze zmieniającą się sytuacją w polu sztuki współczesnej.

## Od Szkoły Sztuk Zdobniczych do Akademii Sztuk Pięknych

W pierwszych dwóch latach po inauguracji działalności Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu w listopadzie 1919 roku, stopniowo poszerzano ją o kolejne wydziały. Kwestia kierunkowego rozwoju poznańskiej uczelni, którą od początku ulokowano w obszarze sztuk rzemieślniczych, była jednym z kluczowych problemów, z jakimi mierzyli się kolejni dyrektorzy i rektorzy szkoły, właściwie aż do lat 90. XX wieku. Profesor Zdzisław Kępiński, opisując historię powstania poznańskiej PWSSP, w publikacji wydanej w 1970 roku z okazji 50-lecia jej istnienia, przypomniał, że na zjeździe zorganizowanym w Poznaniu w 1919 roku, w celu przedyskutowania planu szkolnictwa artystycznego w Polsce, zdecydowano o takim sprofilowaniu instytucji z powodu nacisków ze strony krakowskiego środowiska akademickiego:

Zjazd poparł potrzebę powołania szkoły artystycznej, ale ulegając ambicjom prestiżowym krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, i tak obrażony, przez nadanie identycznej nazwy dawnej warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, wyraził pogląd, że Poznaniowi bardziej potrzebna będzie praktyczna szkoła dla specjalistów w dziedzinach „rzeźby ornamentальной” czy też w zakresie meblarstwa, poligrafii i fotografii artystycznej, niż kształcenie artystów mających uprawiać sztukę zdolną wyrazić i tworzyć zasadnicze zręby umysłowości i uczuciowości człowieka. Ta ocena zyskała przychyłość władz centralnych państwa<sup>1</sup>.

Ze wspomnianą przez Kępińskiego historią wiąże się, wciąż jeszcze aktualne w latach 70. XX wieku, przeświadczenie o podrzędności rzemiosła wobec tzw. sztuki czystej. Walka na tym polu, rozgrywająca się zaraz po I wojnie światowej, a więc już w początkach polskiej państwowości, na wiele lat usytuowała ośrodek poznański w obszarze sztuk stosowanych, które były wówczas traktowane nie tylko jako mniej ważne niż malarstwo czy rzeźba, ale też „mniej” twórcze<sup>2</sup>. Choć w programach rozwoju kultury po I wojnie światowej podkreślano wagę rodzimego rzemiosła, to jednak miało ono pozostawać zasadniczo na usługach przemysłu. Ogłaszając w roku 1919 powstanie Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu,

» 1 Zdzisław Kępiński, „Historia uczelni,” w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969* (Poznań, 1971), 9.

» 2 Zawilił historię terminologii i klasyfikacji w obszarze rzemiosła artystycznego opisuje w swojej książce Kinga Szczepkowska-Naliwajek. Zob. Tejże, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939* (Toruń, 2005), 9-21.

zakładano więc przede wszystkim, że ściągnie ona „młodzież inteligentniejszą do rzemiosła i będzie ją kształciła na pomocników i majstrów”<sup>3</sup>.

Już pierwsi pedagodzy – znakomity rzeźbiarz Marcin Rożek czy należący do Buntu grafik Jan Jerzy Wroniecki, a także zatrudniony w 1920 roku w charakterze dyrektora uczelni, malarz Fryderyk Pautsch, mieli z pewnością dużo większe ambicje niż tworzenie szkoły o czysto użytkowym profilu, w której miały być uprawiane „dziedziny zdobnictwa, związane z potrzebami życia i poparte wytwórczością w warsztatach szkoły”<sup>4</sup>. Ze wspomnień siostry Marcina Rożka wynika, że artysta zaraz po I wojnie intensywnie zabiegał o utworzenie w Poznaniu szkoły sztuk pięknych<sup>5</sup>, a nie szkoły zdobniczej, będącej odpowiednikiem niemieckiej Kunstgewerbeschule. Fryderyk Pautsch po przyjęciu posady w Poznaniu w 1924 roku otworzył tu specjalną klasę, w której można było kształcić się w tzw. „czystym malarstwie”. Tłumacząc znaczenie tego gestu na łamach „Dziennika Poznańskiego”, pisano, że „szkoła poszerza swoje działanie poza zakres sztuki ściśle zdobniczej, przystosowanej”<sup>6</sup>, dodając, że właśnie malarstwo to „sztuka zupełnie samoistna”.

W tamtym czasie, na co wskazywał w swoim referacie profesor Bronisław Bartel, opisując początki funkcjonowania poznańskiej uczelni, artystów nurtowały takie pojęcia jak ‘sztuka czysta’, ‘sztuka dla sztuki’, ‘sztuka użytkowa’ – której, jak pisał, „niektórzy nie chcieli uważać za sztukę”<sup>7</sup>. Być może z powodów związanych z niezgodą na przyjęty profil i program szkoły ze swoich stanowisk zrezygnowali zaledwie po roku jej inicjatorzy, m.in. wspomniany Marcin Rożek czy Bronisław Preibisz<sup>8</sup>. Po czterech latach z Poznania wyjechał także Fryderyk Pautsch, który objął profesurę, a następnie pełnił funkcję rektora w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie<sup>9</sup>. W chwili jego wyjazdu poznańska uczelnia kształciła studentów na czterech wydziałach (Malarstwa Dekoracyjnego i Witrażownictwa, Grafiki z Introligatorstwem, Ceramiki i Tekstyliów) i tzw. Kursie Ogólnym.

» 3 „Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu,” *Wiadomości Artystyczne* 1919 nr 1/2 (listopad), 23.

» 4 Rozporządzenie Ministra Kierownika Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 15 grudnia 1926 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, 20.

» 5 Zob. J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza* (Poznań, 2009), 17.

» 6 „Kronika. Państwowa szkoła sztuki zdobniczej w Poznaniu,” *Dziennik Poznański* 1919, nr 244, 22 października 1919, 2.

» 7 Bronisław Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku*, 1959, przedruk referatu w: J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, 712.

» 8 Zob. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego...* Znamienne, że pierwsi najzdolniejsi studenci, tacy jak Tadeusz Kulisiewicz czy Wacław Taranczewski, szybko opuścili Poznań i przenieśli się do uczelni artystycznych pełnoprawnie kształcących w zakresie „sztuk pięknych”. Pierwszy poszedł do warszawskiej, a drugi do krakowskiej akademii.

» 9 Okres jego dyktury zwiercił zaś sukces odniesiony przez profesorów i studentów na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, gdzie szkoła otrzymała 189 nagród: 36 Grand Prix, 60 złotych medali i 31 dyplomów honorowych.

W okresie przedwojennym znaczący wpływ na rozwój systemu kształcenia w poznańskiej szkole miał niewątpliwie kolejny jej dyrektor Karol Zyndram Maszkowski, który zarządzał nią przez następne trzynaście lat. W czasie jego dyrektury szkołę poszerzono jeszcze o Wydział Rzeźby w Metalu, Brązownictwa i Jubilerstwa (1925/1926) i Wydział Architektury Wnętrz (1927/1928). Maszkowski doprowadził do zreformowania programu nauczania, ale też do zacieśnienia więzi między uczelnią a przemysłem, w którym zatrudnienie mogli znaleźć przyszli absolwenci szkoły. Podsumowując ten okres po latach, Zdzisław Kępiński zauważał jednak, że ogólne rozbudzenie życia artystycznego w Poznaniu spowodowało wówczas „wzrost ambicji artystycznych, przekraczający czysto praktyczną orientację programów szkolnych, i odruchy emancypacyjne<sup>10</sup>”. To pociągnęło za sobą ruch przepływu studentów, którzy przenosili się do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych „na czysto artystyczne kierunki obiecujące rozwój ogólnych horyzontów twórczych”<sup>11</sup>.

Już w latach 30. XX wieku kwestia „podrzędności” sztuk stosowanych wobec sztuk pięknych i roli uczelni w zakresie kształcenia artystycznego była przedmiotem dyskusji toczonych przez Karola Maszkowskiego z Dyrektorem Wydziału Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, nadzorującym poznańską Szkołę Sztuk Zdobniczych. Problem powiązania programu kształcenia z przemysłem i niezależności sztuk użytkowych uwidoczniał się chociażby w propozycji wprowadzenia do programu nauczania towaroznawstwa, które wykładano w szkołach handlowych i rzemieślniczych. Wybrzmiewał też w ataku prasowym ze strony Izby Przemysłowo-Handlowej w Poznaniu, wynikającym z postrzegania uczelni jako znaczącej konkurencji dla branży kupieckiej<sup>12</sup>. Maszkowski tłumaczył w obu tych przypadkach, że szkoła zdobnicza zasadniczo różni się od szkół handlowych, przemysłowych i rzemieślniczych, bo jest „szkołą typu artystycznego”<sup>13</sup>. Jej związek z przemysłem polega tylko na wniesieniu do niego elementu artystycznie twórczego, nowego, świeżego i oryginalnego<sup>14</sup>. Co ważne w kontekście późniejszego rozwoju uczelni i reform systemu nauczania, Maszkowski podkreślał już wówczas wartość twórczego eksperymentowania w zakresie pracy nad formą i techniką wykonania dzieła, ale zwracał też uwagę na indywidualność artysty i wolność w obszarze twórczości, której nie powinny kępować żadne warunki zewnętrzne:

» 10 Zob. Kępiński, „Historia uczelni,” 14-15.

» 11 Kępiński, „Historia uczelni”.

» 12 Zob. List Stanisława Szulca z dnia 28 września 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 193.

» 13 List Karola Myszowskiego do Dyrektora Wydziału Sztuki z 17 listopada 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 178.

» 14 List Karola Myszowskiego do Dyrektora Wydziału Sztuki z 17 listopada 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 178.

Bo artysta, to jest ten czynnik, który nowe stwarza formy – który wnosi w wytwórczość ludzką nowe, świeże elementy – bez których nie byłoby postępu kultury ludzkiej, więc dlatego w cywilizacji i kulturze pierwszym najcenniejszym czynnikiem jest twórca<sup>15</sup>.

Po śmierci Maszkowskiego w 1938 roku dyrektorem uczelni, przekształconej tuż przed wybuchem II wojny światowej w Instytut Sztuk Plastycznych, został Lucjan Kintopf, specjalista w zakresie tkactwa artystycznego, szczególnie zaś techniki żakardowej. Wybuch wojny spowodował zawieszenie działalności dydaktycznej, którą wznowiono w 1945 roku w zupełnie nowej rzeczywistości. W okresie powojennym, aż do połowy lat 60. XX wieku poznańska szkoła, wówczas już Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, mierzyła się z piętnem nadanej jej pierwotnie specjalizacji w zakresie rzemiosła. O dalszym kierunku rozwoju uczelni w tym obszarze przesądziła ostatecznie przeprowadzona w 1950 roku tzw. reforma Mangelowej<sup>16</sup>, dzieląca uczelnie artystyczne na te kształcące w obszarze sztuk czystych i te, które specjalizują się w sztukach użytkowych. Jednocześnie zaś podział usankcjonowany reformą Mangelowej nie tylko nie nadążał za zmianami, jakie zachodziły już wówczas w obszarze sztuki współczesnej, ale też nie umniejszył ambicji wyższych uczelni plastycznych do zajmowania się „czystym” malarstwem czy rzeźbą, nawet w zakresie dopuszczanych trzydziestu procent. W tym samym czasie w dwóch jedyńskich polskich Akademiach Sztuk Pięknych wciąż działały wydziały Architektury Wnętrz, a w Krakowie od 1964 roku także Wydział Form Przemysłowych.

Rudolf Krzywiec, artysta ceramik, a także profesor poznańskiej uczelni, opisując historię szkolnictwa artystycznego w Polsce w końcu lat 60. XX wieku, podkreślał, że w okresie powojennym przyczyną narastających konfliktów wewnątrz wyższych szkół plastycznych było właśnie administracyjne włączenie działów plastyki użytkowej do Akademii Sztuk Pięknych, a także ambicje akademickie i dążenie do uprawiania sztuki „czystej”, widoczne w Państwowych Wyższych Szkołach Sztuk Plastycznych<sup>17</sup>. Problem ten dobrze unaocznia biografia pierwszego rektora poznańskiej PWSSP, profesora Stanisława Teisseyre'a, który w 1950 roku, po likwidacji Wydziału Malarstwa i Grafiki, zdecydował przenieść się do PWSSP

» 15 Karol Maszkowski, List z 18 listopada 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 188.

» 16 W roku 1950 przeprowadzono tzw. reformę Ireny Mangelowej, która pełniła wówczas funkcję wicedyrektorki Departamentu Szkolnictwa Artystycznego. Podzielono uczelnie artystyczne na jednostki specjalizujące się w sztuce „czystej” i szkoły sztuki „użytkowej”. Te, które nauczały sztuk „użytkowych”, ograniczono do jednej, wybranej specjalizacji. W PWSSP w Poznaniu, która od tej pory miała zajmować się meblarstwem, pozostawiono jedynie nauczanie rzeźby. Likwidacji uległo nauczanie grafiki, tkaniny i malarstwo. Jedyнным funkcjonującym wydziałem pozostał przez kolejne kilkanaście lat Wydział Architektury Wnętrz.

» 17 Rudolf Krzywiec, *Materiały do historii rozwoju formy organizacyjnej szkół kształcenia plastycznego* (Wrocław, 1969).

w Gdańsku, gdzie wciąż funkcjonował Wydział Malarstwa. Do Poznania powrócił dopiero po piętnastu latach, przeprowadzając ważne reformy programu nauczania, w których istotną rolę odegrała znakomita kadra profesorów, zaproszonych przez niego z różnych ośrodków artystycznych z całej Polski<sup>18</sup>.

Co ciekawe, jeszcze w latach 90. XX wieku poznańska uczelnia musiała walczyć o pozycję – posłużę się tutaj określeniem Kępińskiego z 1970 roku – „prawdziwej szkoły artystycznej”<sup>19</sup>. Opisując proces uzyskania przez szkołę statusu Akademii Sztuk Pięknych, co ostatecznie udało się przeprowadzić dopiero w 1996 roku, prof. Wojciech Müller wspominał, że podobnie jak w 1919 roku, także wówczas protestowała krakowska Akademia:

Musimy to wyjaśnić: nic nam nie zostało dane, staraliśmy się o to, były dwa lata pracy. Wtedy nazwa: Akademia była traktowana jako nobilitacja. [...] Nie tyle ministerstwo, co środowisko warszawskie, osoby z Akademii były przeciwko nam, chociaż sam Rektor Adam Myjak nie był przeciw i powstrzymał uchwałę senacką wyrażającą niezgodę na nasze Akademię. W Krakowie przyjęto taką uchwałę, Akademia Krakowska protestowała przeciwko temu, żeby Szkoły Wyższe nazywały się Akademiami<sup>20</sup>.

W tym samym roku, w którym, pomimo sprzeciwu krakowskiej uczelni, poznańską PWSSP przekształcono w Akademię, przywilej ten otrzymały także Państwowe Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, Wrocławiu i Łodzi.

## Wydział Tekstylny

Tocząca się na przestrzeni wielu dekad walka o pełnoprawny „artystyczny” status poznańskiej uczelni od samego początku powiązana była z problemem usytuowania sztuk użytkowych w obszarze rzemiosła. W tym kontekście warto przyjrzeć się zmianie, jaka dokonała się w poznańskiej szkole w zakresie nauczania tkactwa, które w II połowie XX wieku zyskało pozycję autonomicznej dziedziny sztuki. Ewolucja ta, choć lepiej byłoby nazwać ją rewolucją, naznaczona była obecnością i twórczą aktywnością wybitnych profesorów, postrzegających tkaninę jako medium o wyjątkowym potencjale. Założenia pierwszych pedagogów kierujących wydziałem można próbować rekonstruować jedynie na podstawie ocalałych archiwal-

» 18 Zob. „Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre’em rozmawiał Jarosław Maszewski”, *Zeszyty Artystyczne* nr 19, 2010, 4-5.

» 19 Kępiński, „Historia uczelni,” 10.

» 20 „Nieustanny rozwój. Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryzek,” 102-103.

nych programów, wzmianek prasowych i nielicznych wspomnień. O wiele szerszy zasób materiałów zachował się w przypadku okresu powojennego. Najciekawszy zbiór pochodzi z czasu po 1965 roku, kiedy na Wydziale Malarstwa i Rzeźby – a więc na wydziale artystycznym, a nie projektowym poznańskiej PWSSP – powstaje Pracownia Gobelinu profesor Magdaleny Abakanowicz.

Wydział Tekstylny utworzono w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w roku akademickim 1921/1922, a więc w trzecim roku działalności uczelni. Ulokowano go w kamienicy czynszowej na II piętrze domu należącego do Kazimierza Kuźaja, przy ul. Woźnej 12<sup>21</sup>. Na początku lat 30. XX wieku dyrektor Karol Mieszkowski starał się otrzymać od ministerstwa zgodę dla pozyskanie nowej przestrzeni umożliwiającej dalszy rozwój rozrastającego się wydziału, którym kierował wówczas Władysław Roguski. Przed II wojną Wydział Tekstylny należał do bloku tzw. Wydziałów Specjalnych (Warsztatowych). Program zajęć obejmował tkanie kilimów, gobelinów, dywanów strzyżonych, batikowanie, malowanie, druk na materiałach, wykonywanie aplikacji, hafciarstwo, a także projektowanie kostiumów artystycznych<sup>22</sup>. Na wydziale uczyło się wówczas dwadzieścia uczennic. Planowano wtedy poszerzenie przestrzeni, żeby wydzielić osobną salę dla projektowania od pomieszczeń warsztatowych, w których tkano, gotowano i barwiono surowce tkackie.

Kierujący wydziałem Władysław Roguski, znany malarz i projektant tkanin, próbował wypracować nowy narodowy styl polski, opierający się o wzory czerpane ze sztuki ludowej<sup>23</sup>. Twórca należał do poznańskiego ugrupowania „Świt” i warszawskiego „Rytmu”. Projektowane przez artystę kilimy nawiązywały do jego obrazów olejnych, zarówno jeśli chodzi o aspekty formalne budowy kompozycji, jak i tematykę przedstawionych scen. Dostrzec w nich można było inspiracje zaczerpnięte z techniki malowania na szkle, szczególnie w partiach promieniście rozchodzących się linii, pojawiających się na wielu jego obrazach malarskich. Roguski, wychowanek Mehoffera i Pankiewicza, jako pedagog zwracał uwagę na indywidualne predyspozycje uczniów i „twórczą fantazję”<sup>24</sup>. Zainteresowanie sztuką ludową artysty przekładało się nie tylko na jego własną twórczość, ale także na program nauczania w zakresie tkaniny na poznańskiej uczelni. Studentki Roguskiego w ramach zajęć wykonywały zatem, o czym wspominał w 1927 roku recenzent wystawy Szkoły Sztuk Zdobniczych w Po-

» 21 Pismo Karola Maszkowskiego do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 13 czerwca 1932 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 58.

» 22 Zob. Program Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, 116.

» 23 Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa, 2004), 52.

» 24 Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, 355.

znaniu, kopie motywów ludowych z działu etnograficznego Muzeum Wielkopolskiego<sup>25</sup>. Drugim obszarem aktywności twórczej Roguskiego było malarstwo religijne. Jednym z ulubionych motywów artysty była figura Madonny, często wzorowana na malowidłach na szkłe z rejonu Podhala i Słowacji<sup>26</sup>. Także studenci pracowni realizowali liczne zamówienia kościelne, wykonując chorągwie i paramenty liturgiczne<sup>27</sup>.

W 1929 roku podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu wystawiono *Zwiastowanie* skomponowane według obrazu profesora W. Roguskiego przez H. Burdzińską<sup>28</sup>, które utkały uczennice Wydziału Tekstylnego pod kierunkiem instruktorki Heleny Czerniak. Prace nad tą kompozycją trwały kilka miesięcy. Roguski, co było wówczas powszechną praktyką, nie wykonywał sam swoich tkanin, a jedynie je projektował. Najpierw powstawała więc kompozycja malarska, następnie zaś przenoszono wzór na karton, a potem na jego podstawie w warsztacie powstawała tkanina<sup>29</sup>. Co ciekawe, jeśli przyrzeć się recenzji prasowej z listopada 1929 roku, w której relacjonowano fakt zakupu po wystawie do zbiorów Wielkopolskiego Muzeum kilimu *Zwiastowanie*, okazuje się, że już wówczas ocena pozycji dzieła sztuki wykonanego w technice tkackiej była co najmniej problematyczna. Krótka wzmianka dotycząca tego wydarzenia obrazuje kilka istotnych kwestii związanych z pytaniem o zmieniający się z biegiem czasu status tej dziedziny sztuki.

Pierwotnie *Zwiastowanie* miało być prezentowane w Dziale Szkolnym w Pałacu Rządowym, w którym odbywały się pokazy szkół artystycznych podlegających pod Ministerstwo Wyznań i Oświecenia Publicznego. Opisujący ten fakt recenzent „Dziennika Poznańskiego” podkreślał, że kilim Roguskiego został stamtąd „wylany sromotnie”:

Otóż był sobie na P.W.K. pewien „kilim” nie kilim, który przechodził dziwne koleje. Wyobrażał on *Zwiastowanie*, a posiadał wzór gobelinowy, nie zaś kilimowy, koloryt blady i jakby wypłowiały, a wdzięczne ruchy rąk i słodkie twarze wytkanych postaci. Przeznaczony najpierw przez Dyrektora Szkoły Zdobniczej do Działu Szkolnego, został tam zdyskwalifikowany i odrzucony przez samego Dyrektora Departamentu Sztuki p. W. Jastrzębowskiego [...] <sup>30</sup>.

» 25 Władysław Lam, „Wystawa Szkoły Sztuki Zdobniczej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych,” *Dziennik Poznański* nr 137, z 18 czerwca 1927 roku, 7.

» 26 Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją...*, 114.

» 27 H. Majkowski, „Oglądamy wystawę Szkoły Zdobniczej,” *Nowy kurier* nr 151, 4 lipca 1935, 4.

» 28 Taki podpis widniał pod wystawionym na wystawie kilimem.

» 29 Z tą metodą pracy zerwie 30 lat później Magdalena Abakanowicz, zmieniając także postrzeganie tej dziedziny sztuki.

» 30 Władysław Lam, „O zakupach Muzeum Wielkopolskiego,” *Dziennik Poznański*, R. 71, nr 271, 23 listopada 1929, 3.



Następnie przeniesiono go do Pałacu Sztuki i zawieszono w sali warszawskiego ugrupowania „Rytm”, do którego należał autor. Zdaniem recenzenta, niekryjącego swojej dezaprobaty wobec tego faktu, zdarzenie to należało potraktować „jako pierwszy awans tego kilimu”<sup>31</sup>. Drugim był zaś zakup pracy do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego, za kwotę podobną do tej, za którą muzeum zakupiło do kolekcji obraz. Wymieniając poszczególne nabytki, recenzent podkreślił, że muzeum przeznaczyło dość małą sumę na zakupy, czyli tylko 28 000 złotych – a w tym aż 6000 złotych wydało na sztukę stosowaną. Na nic zdały się tłumaczenia dyrektora, że zarobione w ten sposób pieniądze w całości przeznaczono na zakup materiałów plastycznych dla studentów szkoły.

Ta krótka wzmianka prasowa pokazuje, że w tamtym czasie obiekt wykonany w technice tkackiej był w powszechnym rozumieniu postrzegany jako mniej wartościowy niż dzieło malarskie czy rzeźba. Z drugiej strony fakt przeniesienia pracy z działu szkolnego do Pałacu Sztuki świadczył o docenieniu przez organizatorów wystawy walorów artystycznych *Zwiastowania*, które tym samym uniknęło prostego przyporządkowania do rzemiosła i zostało wystawione wraz z innymi dziełami twórców należących do ugrupowania „Rytm”, a więc potraktowano je na równi z malarstwem czy rzeźbą. Przypadek ten pokazuje jednocześnie, że już wówczas powstawały prace, które rozsadzały dość sztywny podział na sztukę czystą i użytkową, a także że problem z przynależnością do jednej z nich nie był oczywisty już na początku poprzedniego stulecia.

Opisując w końcu lat 30. nowoczesną polską tkaninę, Lucjan Kintopf, od 1938 roku dyrektor poznańskiej uczelni, zauważał, że „nasze nowoczesne tkactwo – bo tak je należy nazywać – rozpoczęło się około 1902 roku, i to od kilima”<sup>32</sup>, który utkano w warsztatach Włodzimierza Pohlmana w Kieleckiem. Kintopf zwracał uwagę, że był to pierwszy „kilimek artystyczny”, podkreślając fakt artystyczności dzieła, zaprojektowanego przez malarza Franciszka Bruzdowicza. Co ciekawe, cechujący tkactwo kilimowe malarski rozmach poprowadził Kintopfa w stronę tego, co stanie się źródłem rewolucji w obszarze tkaniny artystycznej już w okresie powojennym – myślenia o „poszukiwaniu form związanych z techniką”<sup>33</sup>, nie zaś tematem przedstawienia czy odtwarzaniem wcześniej narysowanego wzoru. Opisując poszczególne rodzaje nowoczesnych tkanin, już w latach 30. XX wieku Kintopf zwracał przede wszystkim uwagę właśnie na walory tworzywa i możliwości, jakie daje artystom samo włókno:

» 31 Lam, „O zakupach Muzeum Wielkopolskiego”.

» 32 Lucjan Kintopf, „Dział nowoczesny,” w: *Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna* [katalog wystawy] (Warszawa, 1938), 52.

» 33 Kintopf, „Dział nowoczesny,” 53.

W roku 1927 pojawia się nowy rodzaj tkanin o efekcie osnowo-wątkowym, gdy kilimy dają efekt wyłącznie wątkowy. Te nowe tkaniny robione są na krosnach z maszyną żakardowską, czyli techniką podobną do techniki pasów słuckich. Nitka bywa lniana, wełniana, lniano-wełniana, jedwabna. Bardzo skomplikowana technika, ograniczając możliwości malarskie, pozwala za to korzystać z bogactwa walorów technicznych. Rysunek motywu komplikuje się, barwy w porównaniu z kilimem gasną, lecz całość daje własny czar kolorowej szarżyzny<sup>34</sup>.

Przekształcenie szkoły w 1938 roku w Instytut Sztuk Plastycznych oznaczało reorganizację uczelni i nadanie jej charakteru specjalistycznej szkoły wyższej. Postrzeganie przez Kintopfa tkactwa jako dziedziny, w której dominującą rolę odgrywa tworzywo, wpłynęło niewątpliwie na przemianowanie Wydziału Tekstylnego na Włókienniczy i rozbudowanie programu kształcenia. Obok zajęć poświęconych technice gobelinowej i kilimkarstwu, pojawiły się studium tkactwa przemysłowego, a także kompozycja odzieży z nauką kroju i wykonawstwa krawieckiego<sup>35</sup>. Z planu godzin na rok szkolny 1938/1939 na Wydziale Włókienniczym, który zachował się w Archiwum Akt Nowych, wynika, że Władysław Roguski uczył wówczas przedmiotów takich jak Studium natury i aktu, Projektowanie, Kostiumologia oraz Technologia i ćwiczenia farbiarskie. Zajęcia warsztatowe przydzielono Irenie Czerniakównie (tkactwo) i Irenie Jeziorańskiej (haft), która dodatkowo prowadziła kurs z Nauki o materiałach. Program zajęć przewidywał także naukę Kompozycji literarnych, wykłady z Historii sztuki i Rozwoju form plastycznych oraz kursy Higieny zawodowej, Księgowości i kalkulacji oraz wykład z Ustaw przemysłowych<sup>36</sup>. Zaplanowano także siatkę zajęć na rok szkolny 1939/1940, który przerwał wybuch wojny. Wynika z niego, że zamierzano dalej poszerzać zakres zajęć, wprowadzając dodatkowe przedmioty, takie jak Studium natury rysunkowe, malarskie i rzeźbiarskie, Projektowanie graficzno-akwafortowe, Naukę kroju i modelowania czy Naukę o materiałach. Pojawiła się w tym zestawieniu również Teoria splotu lub technika haftu i koronkarstwa i Nauka o krosnach<sup>37</sup>.

II wojna światowa zahamowała dalszy rozwój szkoły, a także planowaną rozbudowę Wydziału Włókienniczego. W 1940 roku na terenie Fortu VII rozstrzelano kierującego wydziałem aż do wybuchu wojny Władysława

» 34 Kintopf, „Dział nowoczesny,” 56.

» 35 Kępiński, „Historia uczelni,” 18.

» 36 Tygodniowy program zajęć na rok szkolny 1938/39. Wydział Włókienniczy, w: Wydział Sztuki – szkolnictwo artystyczne – szkoły plastyczne miejscowościami w kolejności alfabetycznej, lit. P. - materiały Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Poznaniu (t.II), Archiwum Akt Nowych, sygn. 2/14/0/8/7045, s. 120.

» 37 Tygodniowy program zajęć w roku 1939/40. Wydział Włókienniczy, w: *Wydział Sztuki...*, 141.

Roguskiego. Po reaktywowaniu uczelni w 1945 roku do Poznania wrócił Lucjan Kintopf, który zaangażował się w walkę w szeregach Armii Krajowej, biorąc m.in. udział w powstaniu warszawskim. W skromnych warunkach zaczął organizować na powrót Zakład Tkactwa, przyłączony w roku szkolnym 1946/47 do Wydziału Rzeźby i Sztuki Wnętrza. Niestety wspomniana już tzw. reforma Mangelowej, na mocy której kolejnych pedagogów przenoszono służbowo do innych miejscowości, zmusiła go do wyjazdu do Łodzi, gdzie od 1950 roku rozpoczął pracę w Zakładzie Tkactwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Prowadził tam pracownię projektowania żakardów, w której łączył swoje zainteresowanie technologią z projektowaniem i myśleniem o funkcjonalności tkaniny<sup>38</sup>. Podobne założenia musiały przyświecać mu podczas reformowania Wydziału Tekstylnego w Poznaniu, co widoczne jest w poszerzaniu programu o kursy z zakresu wiedzy technologicznej i historycznej, łączone z zajęciami warsztatowymi i projektowymi.

Po opuszczeniu uczelni przez Lucjana Kintopfa, od roku akademickiego 1951/52 w poznańskiej szkole przez kolejne kilkanaście lat nauczanie w zakresie tkaniny było ograniczone jedynie do zajęć prowadzonych w Warsztacie Tkackim przez Marię Ostrowską – nauczycielkę przedmiotów pomocniczych, która przed wojną ukończyła kurs tkacki i praktykowała w Spółdzielni Artystów „Ład”<sup>39</sup>. Marginalizacji tej dziedziny sztuki towarzyszyło wywiezienie całego wyposażenia warsztatowego należącego do dawnego Wydziału Włókienniczego do łódzkiej PWSSP<sup>40</sup>:

Dla szkoły poznańskiej „Reforma Mangelowej” oznaczała groźbę ruiny artystycznej i upadek organizacyjny. Wystarczy przypomnieć, że na otwarcie 1951/52 r. stan studentów w uczelni wynosił 106, a więc już tylko połowę poziomowi z 1949/50 r., kiedy kształciła ona 204 uczniów<sup>41</sup>.

## Pracownia Gobelinu

Gruntowną zmianę w programie nauczania, dzięki której przywrócono tkaninie należne jej miejsce w strukturze szkoły, wprowadziła kolejna reforma, którą przeprowadzono dopiero piętnaście lat później. W międzyczasie jednak w tej dziedzinie sztuki, która na okres ponad dekady zniknęła z Poznania, zaszła znacząca zmiana, głównie za sprawą środo-

» 38 Zob. *Lucjan Kintopf – mistrz żakardu i jego uczniowie* (kat. Wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź 2015).

» 39 Biogram w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu...*, 75.

» 40 Kępiński, „Historia uczelni”... , 28.

» 41 Kępiński, „Historia uczelni”... , 27.

wiska młodych tkaczy związanych z Doświadczalną Pracownią Tkactwa Artystycznego, prowadzoną przez Marię Łaskiewicz na warszawskich Biełanach. Należeli oni do pokolenia twórców tzw. Polskiej Szkoły Tkaniny Artystycznej<sup>42</sup>, dzięki której tkanina zyskała rangę pełnoprawnej dziedziny sztuki. Z pracownią Łaskiewicz związała się po studiach Magdalena Abakanowicz, zaproszona w 1965 roku do Poznania przez ówczesnego rektora uczelni, profesora Stanisława Teisseyre'a. Artystka studiowała wcześniej w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1954 roku otrzymała dyplom w pracowni tkaniny profesor Anny Śledziewskiej. Podczas studiów miała okazję zetknąć się profesorami, Mieczysławem Szymańskim i Eleonorą Plutyńską, którzy zaszczepiali „swoim studentom umiłowanie tworzywa, postrzeganie tkaniny jako formy artystycznego wyrazu”<sup>43</sup>, zachęcali do eksperymentowania z różnymi materiałami, także takimi, jakich dotąd nie stosowano w pracach tkackich.

Doświadczenie to wpłynęło nie tylko na twórczość Magdaleny Abakanowicz, która od początku lat 60. XX wieku zaczęła intensywnie się rozwijać, przynosząc jej pierwsze międzynarodowe sukcesy, ale miało też fundamentalne znaczenie dla jej późniejszej pracy dydaktycznej w poznańskiej PWSSP. Jej pojawienie się w Poznaniu zbiegło się z wydarzeniami ważnymi dla rozwoju jej artystycznej kariery. Najpierw w 1962 roku Abakanowicz wywołała ogromne poruszenie, prezentując na I Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie swoją monumentalną, abstrakcyjną *Kompozycję białych form*. W 1965 roku otrzymała natomiast złoty medal za swoje organiczne, reliefowe tkaniny o wypukłej, fakturowej powierzchni, które zaprezentowała na Biennale Sztuki w São Paulo.

Pomysł ściągnięcia jej do Poznania wiązał się z planem utworzenia zespołu pedagogicznego z najlepszych współczesnych polskich artystów<sup>44</sup>, który opracowała senacka komisja powołana do przygotowania reformy uczelni<sup>45</sup>. Artystka posługiwała się już wówczas włóknem jako medium o niezwykłym potencjale. Śmiało eksperymentowała z tworzywem tkackim, wciąż szukając nowatorskich rozwiązań formalnych i źródeł inspiracji.

W 1965 roku artystka zaczęła organizować Pracownię Gobelinu, którą utworzono na reaktywowanym trzy lata wcześniej Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby w Katedrze Malarstwa i Zagadnień Kolorystycznych w Ar-

» 42 Pracownia działała od 1951 roku przy Okręgu Warszawskim Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie.

» 43 Marta Kowalewska, „Rzeźbienie przestrzeni,” w: *Abakanowicz. Metamorfizm*, kat. wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (Łódź, 2018), 14.

» 44 Zob. Kępiński, „Historia uczelni”... , 35.

» 45 W Poznaniu powstało grono pedagogiczne złożone z najwybitniejszych artystów współczesnych, takich jak Waldemar Świerzy, Lucjan Mianowski, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Schmidt czy Zbigniew Makowski.

chitekturze. Była wówczas, obok Magdaleny Więcek, jedną z dwóch kobiet samodzielnie kierujących własną pracownią. Miejsce to stało się enklawą twórczej wolności dla kilku pokoleń studentów, którzy zachęceni byli przez Abakanowicz do pogłębiania własnych poszukiwań artystycznych i rozwijania indywidualnych zainteresowań, co wówczas było nowatorskim założeniem pedagogicznym. Wspominając po latach okres studiów, prof. Anna Goebel zauważyła, że „w tym czasie trudno było znaleźć pracownię, w której by panowała taka wolność myślenia, tworzenia, po prostu otwartość”, dodając, że Abakanowicz „nigdy niczego nie narzucała, mówiąc: «Tutaj nie dajemy recept»”<sup>46</sup>.

Studia w Pracowni Gobelinu stanowiły dodatkową specjalizację dla studentów Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, którzy mogli ją wybrać jako pracownię wolnego wyboru. Program zajęć był przez Abakanowicz formułowany jako pewien ogólny schemat i modyfikowany w oparciu o zainteresowania studentów, z którymi artystka lubiła dyskutować i na tej podstawie formułowała często tematy zadań:

Można powiedzieć, że program był pewnym szkieletem, wypełnianym w czasie roku akademickiego. Uważam, że to było innowacyjne podejście. Oczywiście panowały pewne zasady. Ważna była wiedza technologiczna, materiałowa, to w końcu jest podstawa. Ale na tym Abakanowicz pozwalała budować konstrukcję w wyobraźni każdego studenta<sup>47</sup>.

W zachowanym w archiwum uczelnianym programie studiów Pracowni Gobelinu z końca lat 70. odnaleźć można zapis o pełnej indywidualizacji tematów zadań oraz ich rozszerzaniu zależnie od proporcji wynikających z dyskusji ze studentami<sup>48</sup>. Kwestia ta była ważna dla Abakanowicz jako pedagoga, dlatego też, odpisując jednej ze studentek aplikujących do pracowni na początku lat 80., napisała, że jednym z głównych tematów na jej zajęciach jest kwestia indywidualności istoty ludzkiej<sup>49</sup>.

Stworzony przez artystkę od podstaw nowy program nauczania tkactwa był na poznańskiej uczelni zupełną nowością. W ramach skromnego Warsztatu Tkackiego studentów uczono przez poprzednie piętnaście lat tkania w zakresie czysto użytkowym, projektowania kilimów, tkanin żakar-

» 46 „Tu nie ma recept. Z Anną Goebel rozmawia Marta Kowalewska,” w: *Abakanowicz. Metamorfizm...*, 208.

» 47 Tamże.

» 48 Ramowy program studiów na rok akademicki 1979/1980 Pracowni Gobelinu prof. Magdaleny Abakanowicz, Archiwum Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

» 49 Artystka pisała: „We are working on deep problems, human individualities. If you can come for one academic year you will be accepted”. List Magdaleny Abakanowicz do Sharon Gilmore z 3 maja 1982 roku, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

dowych czy nicielnicowych. Warsztaty poziome, które służyły do wykonywania tkanin o charakterze utylitarnym, Abakanowicz wymieniła więc na warsztaty pionowe i ramy tkackie. Nowy plan zajęć stanowił rozwinięcie i kontynuację jej twórczych poszukiwań. Dzięki jej osiągnięciom artystycznym i ogromnemu sukcesowi, jaki odniosła na tym polu, medium tkaniny zyskało status autonomicznej dziedziny sztuki. Konsekwentne działanie w kierunku uwolnienia tkactwa z obszaru sztuk użytkowych znalazło także swoją kontynuację w pracy ze studentami. W jednym ze swoich programów zajęć Abakanowicz nieprzypadkowo więc zanotowała, że tkanina powinna posiadać swoją autonomię i przekazywać jednocześnie indywidualność autora<sup>50</sup>.

Studenci Pracowni Gobelinu na pierwszym roku studiów zapoznawali się z technikami warsztatu tkackiego, uczyli się budowy i obsługi krosna gobelinowego oraz ramy gobelinowej, ręcznego snucia osnów, farbowania własnych surowców, wiązania węzłów. Plan zajęć obejmował także ćwiczenia w podstawowych technikach tkackich, takich jak gobelin, kilim, sumak, dywan i makrama, techniki płaskie, reliefowe i trójwymiarowe<sup>51</sup>. Ćwiczone także kompozycje pionów i poziomów, form okrągłych i ukośnych<sup>52</sup>. W kolejnym semestrze realizowano projekty do konkretnych wnętrz architektonicznych, wykonywano ich makiety, a następnie opracowywano ich fragmenty lub całości w określonym materiale. W programie zajęć Abakanowicz znalazły się także zadania, których celem było badanie właściwości barwy, faktury i oddziaływania na siebie poszczególnych elementów kompozycji, a także wpływu otoczenia na formę i formy na otoczenie<sup>53</sup>.

Podstawową zmianą w myśleniu o medium tkackim było wyniesione z warszawskiej pracowni artystki doświadczenie tkania bezpośrednio na krośnie bez uprzedniego projektowania kompozycji, a więc rezygnacja z dwuetapowego procesu powstawania dzieła i tym samym utożsamienie projektanta z tkaczem. Wynikało to z wiary w niewyczerpany potencjał tworzywa – włókna, które prowadziło twórcę podczas pracy, decydując o takich, a nie innych rozwiązaniach formalnych i ostatecznym kształcie tkaniny. Tę praktykę Abakanowicz przeniosła na grunt swojej pracy dydaktycznej. Studenci jedynie wstępnie szkicowali swoje kompozycje, później interpretując je wprost podczas tkania. Wykonywali także modele

» 50 Program dla Pracowni Gobelinu, październik–grudzień, niedatowany, rękopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

» 51 Ramowy program studiów na rok akademicki 1979/1980 Pracowni Gobelinu Magdaleny Abakanowicz, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

» 52 List Magdaleny Abakanowicz do Katarzyny Piątkowskiej z 23 września 1978 roku, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

» 53 List Magdaleny Abakanowicz do Katarzyny Piątkowskiej z 23 września 1978 roku, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz..

form przestrzennych, realizowane potem w pełnym wymiarze. Artystka już w drugiej połowie lat 60. zaczęła tworzyć organiczne formy rzeźbiarskie wykonywane z różnego rodzaju włókien i włosia, które swoją obecnością oddziaływały na otoczenie.

Tego typu działania w naturalny sposób pojawiły się więc także w poznańskiej Pracowni Gobelinu. W programie zajęć pojawiają się takie zagadnienia jak działanie materii i koloru na otoczenie, wzajemne relacje napięć tworzonych obiektów oraz psychologiczne działanie struktury we wnętrzu o określonym przeznaczeniu<sup>54</sup>.

Pracownia Gobelinu w poznańskiej PWSSP, po wielu latach starań Magdaleny Abakanowicz o uznanie tkactwa za pełnoprawną dziedzinę sztuki czystej, została przekształcona w Pracownię Tkaniny Artystycznej, co stanowiło symboliczne podsumowanie przemiany, jaka zaszła także na polu sztuki współczesnej. W okresie po II wojnie światowej, w wyniku katastrofy, do jakiej doszło za jej sprawą, nastąpiło wyczerpanie potencjału dostępnych narzędzi opisu świata. Artyści zaczęli poszukiwać nowych sposobów artykulacji, sięgać po dotąd niestosowane tworzywa, odpady przemysłowe czy też przedmioty codziennego użytku, często z prozaicznego braku dostępu do materiałów malarskich czy rzeźbiarskich. Proces ten doprowadził do unieważnienia granic tradycyjnych dyscyplin, ukazując ich niewystarczalność i anachroniczność. Dzieła przestrzenne Magdaleny Abakanowicz, wówczas nazywanej tkaczką, nie mieściły się w żadnej ze znanych kategorii, jednocześnie też dzięki temu nie podlegały językowi oficjalnych rozporządzeń państwowego systemu totalitarnego okresu PRL-u. Paradoksalnie obszar sztuk użytkowych pozwalał na dużo szersze zakrojone eksperymenty formalne niż inne dziedziny, które uznane były za kluczowe w procesie kształtowania nowego człowieka. W historii sztuk użytkowych okres ten miał szczególne znaczenie, właśnie za sprawą twórców Polskiej Szkoły Tkaniny Artystycznej. To oni jako pierwsi osiągnęli artystyczną wolność i pokonali, jak zauważyła Julia Błaszczynska, „stereotyp myślenia o dziele tkackim jako przedmiocie użytkowym”<sup>55</sup>. Pośród nich szczególne miejsce zajmowała Magdalena Abakanowicz, której zależało na pokazaniu tego, że włókno jest takim samym tworzywem, jak farba, drewno czy kamień:

Chcę powiedzieć: Uwaga! Tkanina! Zadać pytanie: Co to jest materiał?  
Czy może on być czymś innym niż tym, do czego przywykliśmy<sup>56</sup>. ●

» 54 Ramowy program studiów na rok akademicki 1979/1980 Pracowni Gobelinu prof. Magdaleny Abakanowicz, Archiwum Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

» 55 J. Błaszczynska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. Ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i społeczeństwo,” t. XLIII, 2017, 148.

» 56 M. Abakanowicz, fragment rękopisu, niedatowany, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

## Abstrakt

Tekst *Uwaga! Tkanina! Od Wydziału Tekstylnego do Pracowni Gobelinu w poznańskiej PWSSP* jest próbą ukazania procesu zmian w zakresie nauczania tkactwa w poznańskiej uczelni artystycznej przez pryzmat historii instytucji i reform programowych, a także w kontekście przemian, jakie zaszły na polu sztuki współczesnej w II połowie XX wieku. Autorka zwraca uwagę na to, że medium tkaniny pojawiło się w poznańskiej uczelni artystycznej już na samym początku jej istnienia, wskazując, że metody nauczania tej dyscypliny, początkowo sytuowanej w obszarze rzemiosła artystycznego, zmieniały się na przestrzeni dekad, odzwierciedlając procesy zachodzące zarówno w systemie szkolnictwa artystycznego, strukturze szkoły, jak i samej sztuce. Dynamikę przemian ukazano w powiązaniu z postawami artystycznymi i założeniami teoretycznymi profesorów, takich jak Władysław Roguski, Lucjan Kintopf czy Magdalena Abakanowicz, którzy tworzyli i rozwijali programy kształcenia w zakresie tkactwa w poznańskiej uczelni w ważnych historycznie okresach. Szczególną rolę przypisano w tym ujęciu Magdalenie Abakanowicz, dzięki której w drugiej połowie XX wieku tkanina po latach przynależności do obszaru sztuk użytkowych zyskała status autonomicznej dziedziny sztuki.

### Słowa kluczowe:

tkactwo, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, historia rzemiosła artystycznego, reformy nauczania, szkolnictwo artystyczne, Magdalena Abakanowicz

## Bibliografia

1. *Abakanowicz. Metamorfizm*. Kat. wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź 2018.
2. Bartel B. „Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku” 1959, przedruk referatu. W: Mulczyński Jarosław, *Poznańska Zdobnicza*. Poznań 2009, 712.
3. Błaszczyńska, Julia. „Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. Ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.” W: *Człowiek i społeczeństwo* 2017, t. XLIII, 148.
4. „Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre’em rozmawiał Jarosław Maszewski.” *Zeszyty Artystyczne*, nr 19, 2010, 5-18.
5. Kępiński, Zdzisław. „Historia uczelni.” *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969*. Poznań 1971, 7-38.
6. Kintopf, Lucjan. „Dział nowoczesny.” W: *Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna* [katalog wystawy]. Warszawa 1938, 51-60.
7. „Kronika. Państwowa szkoła sztuki zdobniczej w Poznaniu.” *Dziennik Poznański*, nr 244 (1919), 2.
8. Krzywiec, Rudolf. *Materiały do historii rozwoju formy organizacyjnej szkół kształcenia plastycznego*. Wrocław 1969.
9. Lam, Władysław. „O zakupach Muzeum Wielkopolskiego.” *Dziennik Poznański*. R. 71 1929, s. 3.



10. Lam, Władysław. „Wystawa Szkoły Sztuki Zdobniczej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych.” *Dziennik Poznański*, nr 137 1927, 7.
11. Luba, Iwona. *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 2004.
12. *Lucjan Kintopf – mistrz zakładu i jego uczniowie*. Kat. Wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź 2015.
13. Majkowski, H. „Oglądamy wystawę Szkoły Zdobniczej.” *Nowy kurier*, nr 15, 1935, 4.
14. Mulczyński, Jarosław. *Poznańska Zdobnicza*, Poznań 2009.
15. Ryzek, Justyna. „Nieustanny rozwój. Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryzek.” *Zeszyty Artystyczne*, nr 19 (2010): 100-113.
16. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Zbiór Dokumentów Osobowych. Roguski Władysław Marek, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355.
17. „Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.” *Wiadomości Artystyczne*, nr 1/2 1919, 23.
18. Szczepkowska-Naliwajek, Kinga. *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*. Toruń 2005.
19. Wydział Sztuki – szkolnictwo artystyczne – szkoły plastyczne miejscowościami w kolejności alfabetycznej, lit. P. – akta dotyczące Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (t.I), Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, sygn. 7044.

---

(ur. 1990) Pracuje na stanowisku asystentki w Pracowni Tkaniny Artystycznej dr Elwiry Sztetner na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Doktorat obroniła w roku 2020 realizując pracę pt. *Materia, proces i idea w obrazie* pod kierunkiem prof. Joanny Gołaszewskiej. Zajmuje się pracą artystyczną, naukową oraz pedagogiczną. Brała udział w wielu wystawach indywidualnych oraz zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w Galerii Artifex w Wilnie (2022), Galerii Altan Klamovka w Pradze (2021), Instytucie Polskim w Bratysławie (2019), Międzynarodowym Triennale Tkaniny Artystycznej w Łodzi (2022, 2019, 2016), Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu (2021). W pracy twórczej interesuje ją temat historii, budowania tożsamości, narracji, tworzenia opowieści, storytellingu i ich wpływu na funkcjonowanie we współczesnej rzeczywistości. Jest również autorką kilku artykułów o tematyce związanej z tkaniną artystyczną, m.in.: *Ubrania, szmaty, śmieci – wtórne wykorzystanie produktów tekstylnych jako materii dzieła artystycznego* (publikacja pokonferencyjna, Warsztat artysty, UMK, Toruń, 2023), *Multiplikacja jako forma wyrazu w medium tkaniny artystycznej na przykładzie twórczości kobiecej* (publikacja pokonferencyjna, Powiększenie i intensyfikacja w kulturze, UKSW, Warszawa 2022).



<https://orcid.org/0000-0002-7759-2986>

---

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 35-51  
doi: 10.48239/ISSN123266824402

**Karolina Lizurej**  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

# **Opowiem wam** **moją historię.** **Tkanina i jej funkcje** **narracyjne w kontekście** **problematyki kobiecej**

Status tkaniny artystycznej w świecie współczesnej sztuki wciąż wydaje się nie do końca jasny, a równoprawna partycypacja wobec innych dziedzin bywa wątpliwa. Whitney Chadwick, autorka książki *Kobiety, sztuka i społeczeństwo* (niestety, dotychczas jedynej pozycji autorki przetłumaczonej na język polski) pisząc o sztuce kobiet, tkaninę artystyczną w naturalny sposób włącza w historię sztuki – ściśle – historię sztuki *kobiet*. I choć ostatecznie Chadwick konstatuje, że pomimo ożywionej debaty wokół tkaniny artystycznej i sukcesu takich postaci jak Magdalena Abakanowicz czy Sheila Hicks, cały czas trudno o ważne przykłady opracowań tekstów, gdzie tkanina zostałaby zaliczona do kanonu sztuki współczesnej<sup>1</sup>. Książka po raz pierwszy została wydana w Stanach Zjednoczonych w 1990 roku, można się zatem zastanawiać, czy ta pesymistyczna ocena nie straciła na

» 1 Whitney Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2015), 520.

aktualności. Kwestionuje to choćby zeszłoroczna główna wystawa 59. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji *The Milk of Dreams* kuratorowana przez Cecilie Alemani, w ramach której przykładów sztuki tkaniny było wiele (głównie autorstwa kobiet), a przekrój czasowy powstania dzieł bardzo szeroki, bo sięgający aż do artystek tworzących jeszcze w pierwszej połowie XX wieku, takich jak Lavinia Schulz, Sophie Taeuber-Arp i Sonia Delaunay. Na naszych oczach odbywa się pewien proces przepisania historii sztuki ostatniego stulecia „na nowo”, w którym uwzględniane są zjawiska jeszcze kilkadziesiąt lat temu niewłączone w oficjalny kanon i dyskurs sztuki. Ich rola ograniczała się w nich do artefaktów przynależnych rzemiosłu, sztuce etnograficznej, „amatorskiej” i „nieprofesjonalnej”.

Na kartach książki *Kobiety, sztuka i społeczeństwo* autorka nie raz podkreśla doniosłość roli tkaniny w procesie emancypowania się kobiety z funkcji właściwej środowisku domowemu i rodzinnemu do pełnoprawnej uczestniczki świata „prawdziwej” sztuki. W kolejnych rozdziałach zarysowuje historię, w której tkanina będąc na styku dziedzin: rzeźby, malarstwa, rzemiosła artystycznego, sztuki użytkowej, poprzez swoją płynność i niejednoznaczność pozwoliła kobietom na stopniową partycypację w świecie dotychczas będącym domeną raczej męską. Zmianie podległa równocześnie definicja sztuki – poszerzając się o dzieła kojarzone ze sztuką wytwórczą, rzemieślniczą, projektową, czerpiącą ze źródeł sztuki ludowej, amatorskiej. Co bardzo istotne, wprowadzono do tego hermetycznego świata nowe treści – co dzisiaj może wydawać się oczywiste, a wtedy stanowiło nowość – włączono zagadnienia aktualnej problematyki społecznej.

Momentem kulminacyjnym i asumptem do zmian są lata 50. – czas rozkwitu ekspresjonizmu abstrakcyjnego, gdy kobiecość i sztuka stanowiły rodzaj przeciwstawnych biegunów. Malarki takie jak Lee Krasner, Joan Mitchel, Helen Frankenthaler uparcie i dzielnie stawiały czoła narracji, że kobiety nie potrafią malować. Ten powszechny wówczas pogląd wyraża legendarny cytat Hansa Hoffmana, nauczyciela Krasner: „ten obraz jest tak dobry, że nikt by nie powiedział, że wykonała go kobieta” (*This is so good you wouldn't know it was done by a woman*<sup>2</sup>). Jak pisze Chadwick, podstawową zasadą działania i sukcesu było zupełne oddzielenie praktyki artystycznej od doświadczenia i tożsamości kobiecej<sup>3</sup>. Sztuka w owym czasie stanowiła zobiektywizowaną, hermetyczną enklawę działającą według wewnętrznych, sobie tylko właściwych zasad, zaś jakkolwiek pomysł subiektywizacji, włączania własnego „pozaartystycznego” doświadczenia w tę czystą przestrzeń, nie mieścił się w jej regułach. Artystki ekspresjonizmu

» 2 Lee Krasner. *Deal with it*, Getty. Recording Artist, Getty Institute, <https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/krasner/> (20.06.2023).

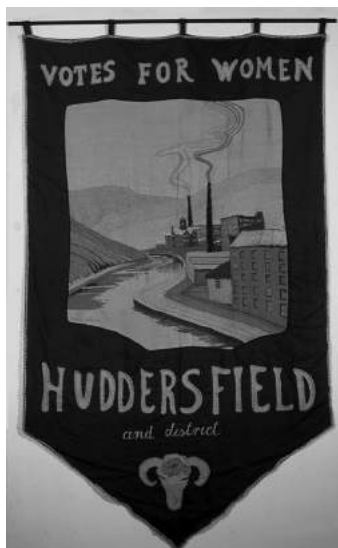
» 3 Chadwick, *Kobiety...* 339.

abstrakcyjnego potrafiły odnaleźć się w tym świecie i odnieść niespotykany dotąd sukces – grając wedle ustalonych zasad, dostosowując się do nich, chowając, a nawet unicestwiając swoją tożsamość wynikającą z faktu bycia kobietą. Na wystawie zorganizowanej w 1949 roku przez nowojorskiego marszanda Sindneya Janisa, Lee Krasner i Jackson Pollock wspólnie pokazały swoje obrazy pod hasłem *Artyści: Mąż i żona*. Prace Krasner zostały ocenione negatywnie, w wyniku czego artystka przestała pokazywać swoje obrazy w kolejnych latach, a ostatecznie powstałe wtedy płótna zdecydowała się zniszczyć. Zdając sobie sprawę z podziałów w świecie artystycznym wynikających z płci, ona i Elaine de Koonig zaczęły podpisywać obrazy jedynie inicjałami. Jak pisze Chadwick: „Decyzja o zatuszowaniu płci jako elementu twórczego procesu była próbą nie tyle ukrycia kobiecej tożsamości, ile uniknięcia groźby przyłączenia łatki sztuki kobiecej do ich obrazów. Ich obrazy znalazły uznanie, ponieważ stały się niejako *mężczyznami-kobietami*”<sup>4</sup>.

Nurty ówczesnego malarstwa zdawały się być wyjątkowo nieprzychylnie dla kobiet, posiadając cechy uznane powszechnie za „męskie” – wielkie formaty płócien, eksplozja siły, dynamika, surowość połączona z rozmachem. Tkanina stanowiła przeciwieństwo tego zjawiska. Była strefą, którą zainteresowane były „od zawsze” niemal wyłącznie kobiety, pozostawała więc przestrzenią dla nich bardzo naturalną i bezpieczną – idealną do rozwijania w pełni autonomicznej wypowiedzi jedynie dla nich. Tożsama ze sztuką rękodzielniczą, domową, rzemieślniczą, ewentualnie projektową, przez długi czas nie aspirowała do bycia czymś ponadto.

Tkanina i rozumiane przez nią prace ręczne, rękodzielnicze, kraiectwo, hafciarstwo, dziewiarstwo, drobne wytwórstwo oparte na umiejętnościach wyniesionych z domu były rodzajem wspólnych działań organizujących czas kobiet spędzany w domach. Kobiety, żyjąc naturalnie na marginesie życia społecznego, zaczęły wykorzystywać związek pomiędzy kobiecością a rzemiosłem jako formę zaangażowania politycznego. To właśnie sztuka tekstylna stała się szansą nie tylko na to, by wreszcie uczestniczyć w społecznym dyskursie i co za tym idzie wpływać na swój los w wymiarze obywatelskim, ale też dała kobietom możliwość artystycznego upodmiotowienia. W Wielkiej Brytani, w ramach politycznego zaangażowania, na początku XX wieku, *Artists's Suffrage League (ASL)* wyhaftowały sztandary dla *National Union of Women's Suffrage Societies*, które miały być wykorzystywane w protestach na rzecz praw kobiet.

» 4 Chadwick, *Kobiety...* 339.



Il. 1.

Sztandar wyhaftowany przez kobiety z *Artists's Suffrage League*,  
Tolson Museum w Huddersfield

Pierwszymi działaniami kobiet na rzecz zmian systemowych w Stanach Zjednoczonych było ozdabianie swoich koszyków do ręcznych robótek abolicjonistycznymi hasłami. Sprzedawano je na cele charytatywne związane z ruchami mającymi zreformować prawo w celu zakończenia niewolnictwa. Idee abolicjonistyczne odnalazły się następnie we wzorach patchworkowych kołder. Ich tradycja w Polsce i Europie jest właściwie nieznaną, natomiast w Ameryce Południowej, na terenie Stanów Zjednoczonych i Meksyku jest żywa i bogata, co przekłada się na funkcjonowanie kilkudziesięciu muzeów prezentujących długą historię szytych, patchworkowych kołder, ściśle związanych z historią tych ziem. Pikowane kołdry stały się nośnikami opowieści społecznej i osobistej, a historie i wydarzenia na nich przedstawiane są mocno osadzone w tkaninie dzięki stosowaniu do ich stworzenia szczególnych, starannie wybranych materiałów – ubrań, osobistych pamiątek podkreślających ważne, doniosłe momenty – zarówno dla ogółu społeczności, jak i bliskiej rodziny. Czas spędzony na projektowaniu i wykonywaniu kołdry również był symbolicznym procesem przejścia, gdzie igła w procesie tworzenia narracji zastąpiła pióro.

Kołdry narracyjne i stopniowe przeistaczanie postrzegania tych artefaktów z obiektu sztuki rzemieślniczej, ludowej do sztuki jako takiej było skorelowane z procesem emancypowania się kobiet na arenie sztuki. Zmiana statusu tych obiektów stanowiła efekt zacierania się granic pomiędzy sztuką „popularną” a „wysoką”, które to zjawisko rozpoczęte na początku XX wieku eksplodowało w latach 60. m.in. za sprawą sztuki pop-art

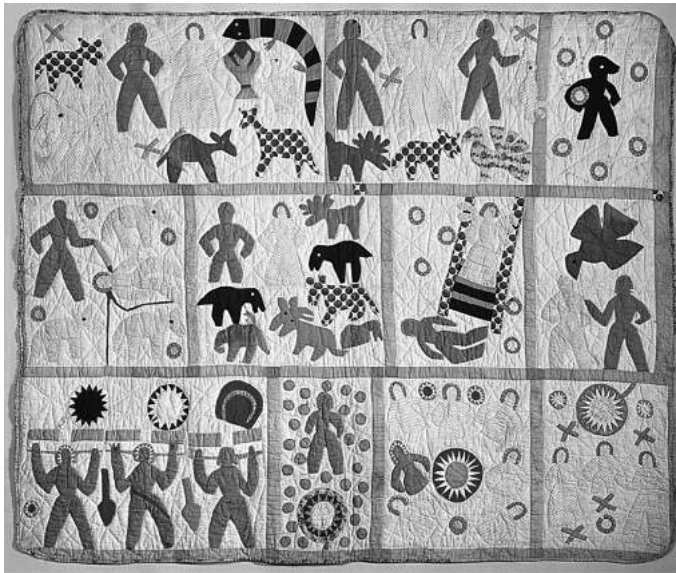
i nieprzerwanie trwa do czasów obecnych. Niwelowanie różnic objawiło się m.in. we włączaniu nietradycyjnych dotąd materiałów, technik i procesów w dziedzinie malarstwa czy rzeźby. Tkanina, nici i igła uznane za domenę kobiet stały się ważnymi narzędziami pracy w sztuce feministycznej początków II połowy XX wieku – zarówno jako reakcja na hegemonię sztuki „białych mężczyzn”, jak i sposób na podniesienie rangi tradycyjnej, rzemieślniczej pracy kobiet.

Najbardziej znaną autorką kołder powstałych jeszcze w XIX wieku jest urodzona w stanie Georgia w rodzinie niewolników Harriet Powers (1837–1911). Wychowywała się na plantacji, nigdy nie nauczyła się pisać ani czytać, zaś Biblię poznała w wyniku przekazów ustnych i uczestnictwa w nabożeństwach religijnych. Szycia nauczyła się prawdopodobnie od mamy lub żony plantatora i przez całe swoje życie dorabiała jako krawcowa. Po wyjściu za mąż doczekała się dziewięciorga dzieci, a większość kołder, które robiła wychowując dzieci, miało charakter użytkowy. Kiedy zbliżała się do 50. roku życia, po raz pierwszy wyraziła swoje życie duchowe za pomocą wyszytego na kołdrze opowiadania w postaci naszywanych aplikacji. Kołdra zatytułowana *Bible Quilt* (1885–1886, wym. 191 cm x 227 cm) uznana jest za jej pierwsze „artystyczne” dzieło i ukazuje jedenaście scen inspirowanych Biblią. Całość składa się z 299 kawałków materiału naszytych na tło w kolorze różowym (obecnie bardzo wyblakłym). Jest szyta zarówno ręcznie, jak i maszynowo, z pikowaniem wokół konturów motywów oraz losowo przecinającymi się prostymi liniami w otwartych przestrzeniach. Po raz pierwszy Powers zaprezentowała ją na Targach Bawełny w Athens w 1886 roku, gdzie przyciągnęła uwagę Onetty Virginii (Jenny) Smith, miejscowej białej artystki zainteresowanej kupnem dzieła, jednak autorka nie zdecydowała się jej sprzedać. Jenny Smith tak wspomina „spotkanie” z kołdrą Powers:

Spędziłam na Południu całe życie i doskonale znam trzydzieści wzorów kołder, ale nigdy nie widziałam tak oryginalnego wzoru i nigdy tak żywej istoty sportretowanej w technice patchworku (...). W jednym kącie wisiała kołdra – która wpadła mi w oko i po wielu trudach odnalazłam właścicielkę, Murzynkę, która mieszka na wsi w małym gospodarstwie, na którym ona i jej mąż zarabia na przyzwoite życie. Ma około sześćdziesięciu pięciu lat, jasnobrażowy kolor skóry, jest bardzo czystą i interesującą kobietą, która uwielbia opowiadać o swojej dawnej mistrzyni (?) i życiu przed wojną [secesyjną – przyp. red.]... Jej styl jest śmiały i raczej na zamówienie impresjonistów, a naiwność wyrazu jest pyszna...<sup>5</sup>.

» 5 I have spent my whole life in the South, and am perfectly familiar with thirty patterns of quilts, but I had never seen an original design, and never a living creature portrayed in

Ostatecznie po kilku latach Jenny Smith zakupiła koldrę od Harriet Powers, którą sytuacja materialna zmusiła do sprzedania swojego ukochanego dzieła za niewielką kwotę.



## Il. 2.

*Harriet Powers, Bible Quilt, African American Folk Art w Smithsonian Institution w Waszyngtonie. Autorski opis kolejnych kwater Harriet Powers:*

Pierwszy rząd z lewej strony:

1. Adam i Ewa w rajskim ogrodzie; 2. Ewa rodząca syna; 3. Szatan wśród siedmiu gwiazd.

Drugi rząd od lewej strony:

4. Kain zabijający brata Abła; 5. Kain udaje się do kraju Nod, aby znaleźć żonę;

6. Jakub śniący o aniele na drabinie; 7. Chrzest Chrystusa.

Trzeci rząd od lewej strony:

8. Ukrzyżowanie, podczas którego słońce i księżyc zmieniają się w krew;

9. Judasz Iskariota i trzydzieści srebrników. Duża gwiazda na dole odnosi się do gwiazdy, którą zaobserwowano w 1886 roku po raz pierwszy od 300 lat;

10. Ostatnia wieczerza widziana z góry; 11. Święta Rodzina i Gwiazda Betlejemska.

patchwork, until the year 1886, when there was held in Athens, Georgia, a Cotton Fair, which was on a much larger scale than an ordinary county fair, as there was a 'Wild West' show, and Cotton Weddings; and a circus, all at the same time. There was a large accumulation of farm products... and in one corner there hung a quilt – which captured my eye and after much difficulty I found the owner, a Negro woman, who lives in the country on a little farm whereon she and husband make a respectable living. She is about sixty five years old, of a clear ginger cake color, and is a very clean and interesting woman who loves to talk of her old mistress and life before the war... Her style is bold and rather on the impressionists order while there is a naivete of expression that is delicious...

<https://www.womenhistoryblog.com/2014/02/harriet-powers.html> (20.06.2023).



Ikonografia i kolorystyka drugiej pracy Powers jest zdecydowanie bogatsza niż w pierwszej kołdrze. Kolory tła są zróżnicowane w stosunku do poprzedniczki, tak jak wielość elementów kompozycji. O ile pierwsza praca składa się z obrazów inspirowanych jedynie opowieściami z Biblii, to już druga kołdra *Pictorial Quilt* (1895–1898) stanowi kompilację biblijnych motywów i historii, które słyszała dorastając jako dziecko niewolników. Są to wydarzenia zapamiętane przez jej społeczność jako niewyjaśnialne przyrodnicze anomalie, interpretowane wówczas naturą religijną, m.in. *Dzień Ciemności* z 1870 roku<sup>6</sup> i deszcz meteorytów z 1833 roku<sup>7</sup>. Powers umieszcza także kwatery ze scenami o charakterze umoralniającym. Dodanie do scen ze Starego i Nowego Testamentu nowych motywów wydaje się kamieniem milowym w stronę emancypacji artystycznej ekspresji autorki – nie tylko znaczeniu formalnym, ale przede wszystkim jako przejaw bardziej osobistej, autorskiej narracji – zgodnej z własnym doświadczeniem i postrzeganiem rzeczywistości. Ta osobista perspektywa rozumiana jest tutaj jako głos wspólnoty, z której wywodzi się Powers – potomków afroamerykańskich niewolników. Zestawienie wspomnianych przez pokolenia zdarzeń z przeszłości z ikonografią biblijną może świadczyć o ich dużym znaczeniu dla artystki i całej społeczności – tworząc dla nich rodzaj ram czasowych, wskazując na punkty odniesień, a co za tym idzie – budując zbiorową pamięć i historię. Kolejne kwatery na kołdrze nie są ze sobą powiązane linearną narracją i stanowią raczej oddzielne ilustracje. Praca jako całość stanowi jednak nierozdzielne dzieło – jedną opowieść, swoistą *biblię pauperum*. Storytelling utrzymany w klimacie magicznego realizmu, w którym wspólny system wierzeń przeplatany jest elementami rdzennej tradycji, nadnaturalnych zjawisk, sił natury i kosmosu.

Wytwarzanie kołder przez czarnoskórych w Stanach Zjednoczonych łączyło w sobie dwie tradycje pracy z tekstyliami – afrykańską oraz euroamerykańską, skutkując stworzeniem hybrydowego, trzeciego stylu. Powstające do dzisiaj afroamerykańskie pikowane kołdry wciąż zachowują tę estetykę, stanowiąc przejaw demonstracji afrykańskiej tradycji w obecnym amerykańskim społeczeństwie. Ma to kluczowe znaczenie dla praktyki artystycznej rdzennych kultur na całym świecie dzięki swojej funkcjonalności i sile opowiadania historii – nie tylko w formie narracyjnych przedstawień figuratywnych, ale czysto abstrakcyjnych form wyszywanych na kołdrach przeznaczonych oryginalnie do celów ściśle użytkowych.

» 6 Dzień ciemności – wydarzenie, do którego doszło 19 maja 1780 roku, kiedy w środku dnia nastąpiło całkowite zaciemnienie obserwowane w stanach Nowej Anglii i częściowo w Kanadzie. Główną przyczyną zjawiska były dymy z płonących lasów, gęsta mgła i silne zachmurzenie.

» 7 W nocy z 12 na 13 listopada 1833 roku zaobserwowano wyjątkowo obfity deszcz meteorów. Według relacji naocznych świadków: „gwiazdy padały tak często jak śnieg podczas zamieci”.



Il. 3.

Harriet Powers, *Pictorial Quilt*, Museum of Fine Arts w Bostonie.

Autorski opis kolejnych kwater Harriet Powers:

Pierwszy rząd od lewej:

1. Hiob modlący się za swoich wrogów; Trumna Hioba;
2. Czarny dzień 1780 roku; 3. Wąż wywyższony przez Mojżesza; kobiety przynoszące swoje dzieci, aby patrzyły na uzdrowienie; 4. Adam i Ewa w ogrodzie; Ewa kuszona przez węża; żebro Adama, przez które została stworzona Ewa; słońce i księżyc; wszechwidzące oko Boga; miłosierna ręka Boga. 5. Jan chrzczący Chrystusa i Duch Boży zstępujący i spoczywający na jego ramieniu jak gołębica.

Drugi rząd od lewej:

6. Jonasz został wyrzucony za burtę i połknięty przez wieloryba; żółwie;
7. Bóg stworzył po dwoje z każdego rodzaju, mężczyznę i kobietę;
8. Noc spadających gwiazd; 9. Ciąg dalszy po dwóch z każdego rodzaju zwierząt... wielbłądy, słonie, żyrafy, lwy...; 10. Aniołowie gniewu i siedem czasz; krew rozpusty; siedmiogłowa bestia i 10 rogów, które wyrosły z wody.

Trzeci rząd od lewej:

11. Zimny czwartek, 10 lutego 1895. Zamarznięta kobieta podczas modlitwy. Kobieta zamrożona w bramie. Mężczyzna z workiem mrożonego posiłku. Sople uformowały się z oddechu muła. Wszystkie niebieskie ptaki zabite. Mężczyzna zamrożony przy swoim dzbanku z alkoholem. 12. Noc z czerwonymi latarniami w 1846 roku. Mężczyzna bije w dzwon, aby powiadomić ludzi o cudzie. Kobiety, dzieci i ptactwo spłoszone miłosierną ręką Boga nie wyrządziły im krzywdy; 13. Bogaci ludzie, których nie nauczone niczego od Boga. Bob Johnson i Kate Bell z Wirginii. Kazali rodzincom zatrzymać zegar o pierwszej, a jutro wybije pierwszą, i tak też się stało. Był to znak, że weszli w wieczną karę. Niezależna świnia, która przebiegła 500 mil z Georgii do Wirginii, nazywała się Betts. 14. Tworzenie zwierząt trwa. 15. Ukrzyżowanie Chrystusa między dwoma złoczyńcami. Słońce weszło w ciemność. Maria i Marta płaczą u jego stóp. Krew i woda płynęły z jego prawego boku.

Specyfika tkaniny, jej tradycyjna rola i funkcja sprawia, że można jej przypisać działanie transgresyjne w procesie emancypacji kobiet-artystek, jak i kobiet z mniejszości etnicznych. Będąc tym, co „prywatne”,

niepostrzeżenie zmienia w to, co „społeczne”. Na gruncie drugiej fali feminizmu, między innymi dzięki takim artystkom jak Judy Chicago i Harmony Hammond, tkanina stosunkowo płynnie przeniknęła do „świata sztuki”, gdzie jako nośnik kobiecej narracji – *mówiła*. Strategie artystek na początku drugiej połowy XX wieku względem własnej płci były różne. Część z nich uznała, że problematyka wokół płci w stosunku do sztuki nie jest kwestią istotną, inne natomiast zaczęły zwracać na nią uwagę, czyniąc z doświadczenia kobiecości i kobiecego ciała kwestię uniwersalną, polityczną i zbiorową. W wyniku poszukiwania odpowiednich form wyrażania kobiecego doświadczenia, na początku lat 70. narodziła się sztuka ciała, a wraz z nią przejawy identyfikowania kobiecości z biologią, narządami rozrodczymi i formą waginalną. Wiele artystek odrzuciło jednak taki sposób obrazowania, uznając go, jak pisze Withney Chadwick, za „kolejny przejaw biologicznego determinizmu i nieudaną próbę redefiniowania kobiecości”<sup>8</sup>. Poszukiwanie „esencji” kobiecości wskazało na istotność uwarunkowań społecznych, historycznych i kulturowych kobiecego doświadczenia, a danie kobiecie głosu, uczynienie podmiotową narratorką swojej historii pozwoliło na rozszerzenie definicji kobiecości, oddalając od biologicznego determinizmu. Tkanina, eksplorowanie technik tkackich wiązały się z popularnością świadomego podejmowania kwestii autobiograficznych, narracyjnych i tożsamościowych poprzez eksplorację wątków historycznych, archeologicznych czy antropologicznych. Sięganie do tradycyjnych materiałów naturalnych czy technik rzemieślniczych – takich jak szycie patchworkowych kołder czy tworzenie rzeźb przy pomocy pracochłonnego wiązania supłów praktykowane przez Jackie Winsor – miało na celu tak samo zwrócenie uwagi na zapomniane, niedoceniane kobiece rzemiosło, często będące arcydziełem, jak i korzenie artystek, ich miejsce pochodzenia zarówno w sensie geograficznym, jak i społecznym.

Burzliwe lata 60. to okres konfliktów, które podzieliły amerykańskie społeczeństwo. Kwestie społeczne, takie jak rasizm, seksizm i militarizm, przedarły się do świata sztuki, dotychczas uznawanego za dziedzinę względnie autonomiczną<sup>9</sup>. Fatih Ringgold (ur. 1930r.) i Dindga McCannon (ur. 1947r.), wychowane w nowojorskim Harlemie, były jednymi z pierwszych kobiet, które nadawały wizualną formę przepaści dzielącej rzeczywistość białych i czarnych mieszkańców Stanów Zjednoczonych, a w ich pracach wybrzmiewa ścisła relacja idei feministycznej, współdzielona ze sprawiedliwością rasową (feminizm intersekcyjny). Ringgold do tradycji tworzenia kołder narracyjnych nawiązała w latach 80., rezygnując z płótna naciągniętego na krosno i dystansując się w ten sposób od tradycji europejskiego malarstwa. Jej dzieła wypełniają figuratywnie ukazane historie

» 8 Chadwick, *Kobiety...*, 374

» 9 Chadwick, *Kobiety...* 339.

Afroamerykanów – przedstawiając paralelnie doświadczenie cierpienia i bogatą kulturę tętniącą życiem i kolorami. Zanim zaczęła zajmować się szyciem kołder, znana była z miękkich, tkaninowych rzeźb, które performowane, poprzez narratorkę lub narratora opowiadały historie swojego życia – zarówno prawdziwe jak i wymaginowane, zawsze jednak skupione wokół historii społeczności czarnoskórej. Projekty inspirowane były afrykańskimi maskami ceremonialnymi oraz postaciami ludzi i celebrytów, których znała. Doświadczenia artystyczne, których nabrała przy okazji tych prac, były ważnym krokiem ku realizacji pierwszej kołdry narracyjnej w 1980 roku, zatytułowanej *Echoes of Harlem* (znajdującej się obecnie w *Studio Museum in Harlem*), przy której korzystała z pomocy swojej mamy, krawcowej Willie Posey. Kołdra przedstawia w powtarzającym się rytmie trzydzieści twarzy o różnorodnej, indywidualnej ekspresji. Portrety zostały namalowane na tkaninie i wkomponowane w regularny dekoracyjny układ z fragmentami wielobarwnych tkanin. Przenikanie się i swobodne łączenie malarstwa i tkaniny będzie charakteryzować późniejszą twórczość artystki, tak samo jako umieszczanie na pracach postaci wpływowych, czarnoskórych kobiet takich jak: Sojourner Truth<sup>10</sup>, Rosa Parks<sup>11</sup> i Mar McLeod Bethune<sup>12</sup>. W latach 90. Ringgold stworzyła cykl kołder zatytułowany *Kolekcja francuska*, gdzie wykreowana przez nią postać – Willia Marie Simone, będąca jej alter ego, podróżuje po Francji odwiedzając muzea, atelier oraz spotykając mistrzów i mistrzynie ówczesnej sztuki i literatury, m.in. Gertrude Stein, Vincenta van Gogha, Pabla Picassa, Ernesta Hemingwaya, Josephine Baker. Cykl składa się z dwunastu prac, z których każda jest wykonana farbą akrylową na płótnie, z wykorzystaniem wzorzystych tkanin i tekstem napisanym tuszem na płótnie. Ringgold zinterpretowała dzieła sztuki umieszczając postać Willi w centrum wydarzeń, tworząc metaforę społecznego i kulturowego wkładu czarnoskórych kobiet w praktykę artystyczną.

- » 10 Sojourner Truth (1797–1883) – amerykańska abolicjonistka, która urodziła się jako niewolnica. Po urodzeniu nadano jej imię Isabella Bomefree, ale zmieniła je po uzyskaniu wolności.
- » 11 Rosa Louise Parks (1913–2005) – afroamerykańska działaczka na rzecz praw człowieka. Jest uznawana za jeden z symboli walki z segregacją rasową, a także nazywana „matką ruchu praw obywatelskich”. Uhonorowana m.in. Złotym Medalem Kongresu Stanów Zjednoczonych i Prezydenckim Medalem Wolności.
- » 12 Mary Jane McLeod Bethune (1875–1955) – amerykańska edukatorka, filantropka, feministka i działaczka na rzecz praw obywatelskich.



Il. 4.  
Faith Ringgold, *Dancing at the Louvre*, from the Series: *The French Collection #1*,  
Gund Gallery, Kenyon College, Gambier, Ohio.

Podobną tematykę podejmuje w swoim pracach Dindga McCannon, reprezentująca już kolejne pokolenie artystek, jednak tak samo jak Faith Ringgold urodzona i wychowana w czarnoskórej społeczności Harlemu. Tworzy głównie kołdry, łącząc malarstwo i tkaninę, równocześnie eksperymentując z kolażem i używaniem gotowych przedmiotów. Pracę nad kołdrami rozwija dopiero w latach 90. Choć pierwsze powstają już w latach 70., to będąc zrażona chłodnym odbiorem tego medium przez nowojorskich galerników zajmuje się głównie malarstwem i grafiką. W jej dziełach dominują żywe, jaskrawe barwy podkreślające rdzenną tradycję. Od dziecka McCannon inspirowała tradycyjna forma sztuki, kopiowała również rysunki z komiksów, co nie pozostało bez znaczenia dla jej dojrzałej twórczości. Jako czarnoskóra kobieta pragnąca zostać artystką nie miała łatwo, ale bardzo aktywnie uczestniczyła w ruchach i grupach na rzecz swojej społeczności, ze strony której często otrzymywała wsparcie psychiczne, ale także materialne i finansowe niezbędne do pracy artystycznej. Doświadczając trudności związanych ze swoim społecznym statusem nabyła bagaż przeżyć i refleksji, które ostatecznie stały się głównym motywem jej sztuki. Pierwszy raz zaprezentowała swoją kołdrę w 1998 roku w American Craft Museum w Nowym Jorku. Praca zatytułowana *The Wedding Party: The History of Our Nation is Really the Story of Families* przedstawia grupę ubraną w stroje zarówno europejskie, jak i nawiązujące do mody afroame-

rykańskiej. Kompozycja pracy jest zamknięta, postacie mocno ściśnięte w prostokątnej przestrzeni, którą okala błękitna, patchworkowa rama. Część osób wpatruje się w widza, część spogląda w innych kierunkach. Wielkość postaci i dbałość o właściwą perspektywę jest potraktowana raczej umownie. Celem dzieła jest oddanie atmosfery rodzinnego spotkania, interakcji pomiędzy członkami rodziny, ukazanie złożoności społecznej dynamiki. Wiele prac McCannon poświęca czarnoskórym kobietom jako wyraz swojej wdzięczności za pomoc, której doświadczyła w ciągu całego życia z ich strony. Jedną z takich realizacji jest koldra *Althea Gibson, First African American to Win Wimbledon 1957* (2012). Gibson, co zaznaczone w tytule pracy, była pierwszą czarnoskórą Amerykanką, która sięgnęła po tytuł Wielkiego Szlema, stawiając czoło wyzwaniom związanym z dyskryminowaniem rasowym zaznawanego podczas swojej kariery. Kompozycja składa się z wielu elementów z umieszczoną w centralnym miejscu, unoszącą trofeum Gibson.



Il. 5.

Dindga McCannon, *Althea Gibson, First African American to Win Wimbledon 1957*, National Gallery of Art w Waszyngtonie.

Proces stopniowego „odzyskiwania (nabywania) głosu” przez kobiety w XX wieku odbywał się w skali globalnej i nie dotyczył wyłącznie Afroamerykanek. Bardzo zbliżoną strategię do tamtych artystek przyjmuje Małgorzata Mirga-Tas. Kluczowe znaczenie w koncepcji projektu zatytułowanego *Przeczarowując świat*, zaprezentowanego na Biennale w Wenecji

w 2022, ma romskie pochodzenie autorki, a plastyczna wizja opiera się na wpisaniu wątków kultury romskiej w europejską kulturę. Mirga-Tas również posługuje się techniką patchworku, wykorzystywania wielobarwnych tkanin, zszywania, kreowania figuratywnych światów, które są wypełnione przez liczne postacie – z dominującą reprezentacją kobiet, zwierząt oraz symboli. W przypadku realizacji wykonanej dla Polskiego Pawilonu w Wenecji inspiracją stały się renesansowe kompozycje malarskie z Sali Miesiący Palazzo Schifanoia w Ferrarze. Prócz zapożyczenia układu płaszczyzn z kolejnymi scenami, które pozwoliły na sprawne zagospodarowanie przestrzeni ścian Pawilonu, artystka przejęła także wykorzystaną w Ferrarze ikonografię opartą na cykliczności i astrologii – łączącą sceny rodzajowe z symbolami<sup>13</sup>. Malowidła charakteryzuje swobodna żonglerka motywami i obrazami czerpanymi z ówczesnie znanych koncepcji poznania rzeczywistości, dystansując się jednak do tradycyjnie przyjmowanego w średnio-wieczu systemu ptolemejskiego i arystotelesowskiego, dostosowanego do myśli chrześcijańskiej. Widać zatem symbole znaków zodiaku, odniesienia do filozofii neoplatonickiej, astrologii, reinterpretacje mitologii rzymskiej. Przenikają się z motywami Ferrary, dworu d'Este, krajobrazem, przyrodą, nawiązaniem do przemysłu tekstylnego, z którego miasto słynęło. Opierając się na zbliżonym pomysle koncepcyjnym, Mirga-Tas w górnym pasie trypoziomowej kompozycji ukazuje mityczną wędrówkę Romów i ich przybycie do Europy, do zaprojektowania której wykorzystywała cykl rytowniczy Jacques'a Callota „Cyganie” z XVII wieku. W pasie środkowym umieszcza znaki zodiaku z ikonografią kart tarota oraz przedstawienia ważnych dla artystki kobiet-Romek – m.in. mamę, babcię, poetkę Papuszę. Na dolnym poziomie znajdują się obrazy z życia codziennego Romów, zamieszkujących Czarną Górę – rodzinną miejscowość artystki, ale również Romów ze Spiszu i Podhala. Kanwą narracyjną dla tych obrazów są zmieniające się cztery pory roku i wpisany w nie cykl życia.

» 13 Karol Sienkiewicz, „Głębokie przeszycia”, *Dwutygodnik*, 05.2022, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10094-glebokie-przeszycia.html> (20.06.2023).



Il. 6.

Małgorzata Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, widok wystawy Polskiego Pawilonu na Biennale Wenecji w 2022.

„Przeczarowywanie świata” jako hasło można przywołać w kontekście wszystkich opisanych w artykule artystek. Będąc oczywistą parafrazą terminu wprowadzonego do socjologii przez Maxa Webera: „odczarowanie świata” (*Entzauberung der Welt*) wskazuje na potrzebę ponownego przedefiniowania potrzeb współczesnego człowieka, żyjącego już w innej rzeczywistości niż tej opisywanej przez niemieckiego badacza ponad sto lat temu. Ówczesna wiara w społeczeństwo kierowane wyłącznie postępującą racjonalizacją i formalizacją stosunków okazała się złudna, a porządek świata uwalniany spod wpływu zjawisk irracjonalnych i nadprzyrodzonych wydaje się ostatecznie nieznośny i trudny do akceptacji, czemu wyraz – jako czułe zwierciadło – daje współczesna sztuka. Po okresie swego rodzaju metafizycznej pustki ponownie następuje czas wplecenia w rzeczywistość pierwiastków „magicznych”. Po upadku spójnych, wielkich opowieści i systemów filozoficznych do głosu dochodzą narracje i sposoby porządkowania wiedzy o rzeczywistości bardzo różne, a wcześniej zepchnięte na margines: religijne, ekologiczne, emocjonalne, społeczne. Często o wiele lepiej zaspokajają one poznawcze potrzeby człowieka niż argumenty racjonalne, zgodne z faktami i obiektywną weryfikacją faktów i zasad. Taka uproszczona, fragmentaryczna wizja często daje poczucie ładu, bezpieczeństwa i sensu, a podstawowym celem komunikacji nie musi być przekazanie informacji, ale tworzenie wspólnoty i porozumienia z dru-



gim człowiekiem. W powyższej formule mieści się twórczość pochodzącej z Bielska Podlaskiego Małgorzaty Dmitruk (ur. 1973r.). Jako mieszkanka pogranicza z charakterystycznym dlań przemieszaniem wpływów kulturowych czerpie z miejsca swojego urodzenia i dorastania pełnymi garściami. Tworzy prace malarskie, graficzne i tkaninę artystyczną, głównie tkanę i haftowane swetry. Inspiracje specyfiką regionu, zetknięciem się kultur polskiej i białoruskiej wybrzmiewają z każdej pracy artystki, a głównym motywem snuty przez nią opowieści jest życie rodzinne, rodzimność, opowieści i historie zasłyszane w domu. Dmitruk utrwała codzienność, prostotę i porządek życia, które toczy się – podobnie jak w sztuce Małgorzaty Mirgi-Tas – w rytm naturalnego cyklu pór roku, świąt, obrzędów religijnych – postów, odpustów, wesel czy żałoby – tego, czym od pokoleń żyje podlaska społeczność. Styl, którym posługuje się artystka, przypomina rysunki dziecka, jest uproszczony, kojarzący się ze sztuką ludową, ale w przeciwieństwie do niej technicznie indywidualnością i subiektywną, bardzo osobistą, wręcz intymną atmosferą. Magdalena Wicherkiewicz o sztuce Dmitruk pisze, że „jej sztuka jest pochwałą lokalności, tutejszości. Więzy międzyludzkich i emocji. Siły społeczności. Choć jednocześnie nie jest etnograficzna. Ani socjologiczna. Wyraża raczej służebność sztuki wobec życia. Artysta jest tym, kto żyje we wspólnocie i swoją sztuką pokazuje świat, który jest obok. To sztuka, która pozostając subiektywną, kieruje ku ponadindywidualnemu. Przemienia prostotę codzienności w pełen znaczenia rytuał”<sup>14</sup>.



Il. 7.  
Małgorzata Dmitruk, *bez tytułu*

» 14 Magdalena Wicherkiewicz, „Błękitność”, *Małgorzata Dmitruk. Litografia. Malarstwo. Tkanina Unikatowa*, (Warszawa: 2008), 73-80.

Harriet Powers, Faith Ringgold, Dindę McCannon, Małgorzatę Mirgę-Tas i Małgorzatę Dmitruk można określić mianem fabulatorok – bajarzy, bajkopisarzy, a nawet – zgodnie z definicją słowa<sup>15</sup> – mitomanek i łgarzy. Tworzą nie tylko pojedyncze anegdoty, ale całe struktury narracyjne, biografie i autobiografie, poprzez które – biorąc pod uwagę historyczne, społeczne i kulturowe ukształtowanie – stają się jakimś wariantem „formy” swoich społeczności. Historie, które opowiadają, dzięki prostej, figuratywnej formie są zrozumiałe dla każdego laika nieuzbrojonego w znajomość zasad rządzących sztuką. Stanisław Popek<sup>16</sup> w książce *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja* twierdzi, że widz nieposiadający specjalnego przygotowania nie jest w stanie w pełni zrozumieć i przeżyć sztuki abstrakcyjnej, skupia się natomiast na poszukiwaniu treści i znaczenia, tego, o co widzi. A to właśnie znaczenie, prosty, jasny, poruszający przekaz i ukierunkowanie na jak największą liczbę odbiorców jest istotą tych dzieł, ich wielką siłą. Stąd też sztuka narracyjna może służyć rewolucjonistom, zaangażowanym społecznie ruchom i tym, którzy chcieli i chcą nadal zmieniać jednowymiarowe spojrzenie na historię (Ruch Czarnej Sztuki<sup>17</sup>, Afrofuturyzm<sup>18</sup>, Feminizm). Była i wciąż jest wykorzystywana jako narzędzie, choć przez stulecia zmieniali się jej patroni. Współcześnie, w optymalnych warunkach twórczej wolności, może się rozwijać – czy to będąc protestem wobec sytuacji, którą autor-artysta odczytuje jako negatywną dla siebie lub społeczności, czy stanowiąc intymną historię osobistych doświadczeń, tworząc znajomy obraz, z którym widz może się utożsamić. ●

## Abstrakt

Narracyjność była i jest jedną z podstawowych funkcji sztuki od początków artystycznej działalności człowieka. Tematyka, sposób i forma ulegała zmianom wraz z uwarunkowaniami historycznymi, społecznymi i kulturowymi. Historia – jak mówi znane zdanie – była pisana przez zwycięzców, stąd dawna sztuka podlegając pod mecenat i patronat zarządzających i wpływowych postaci była często jednowymiarową wersją zdarzeń i miała na celu informować, artykułować i pouczać społeczeństwo oraz przyszłe pokolenia. Obecnie, żyjąc w czasie artystycznej swobody, każdy może być autorem swojej historii i nadawać jej dowolną treść i kształt. Sztuka przez wieki była również domeną przede wszystkim mężczyzn. To, co zmieniło się w ostatnim wieku, to partycypacja w świecie sztuki kobiet. Artystki – kobiety wprowadziły do sztuki nową

» 15 Słownik Języka Polskiego, <https://sjp.pl/fabulator> (20.06.2023).

» 16 Stanisław Popek, *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*, Lublin, 1999, 24.

» 17 Czarny Ruch Afryki (*Black Arts Movement*) – afroamerykański ruch założony przez Amiri Baraka w 1960 roku, który miał znaczący wpływ na estetykę afroamerykańskich artystów w latach 60.

» 18 Afrofuturyzm – ruch artystyczny i estetyczny jaki narodził się w II połowie XX wieku. Poprzez literaturę, muzykę czy sztuki wizualne ruch na nowo zdefiniował kulturę i koncepcję „czarnej społeczności”, zawierając elementy science fiction, afrocentryzmu i magicznego realizmu. Termin pojawił się w 1993 roku w artykule krytyka kultury Marka Dery’ego.

perspektywę, wrażliwość i nieznanne dotychczas wątki związane ze swoimi osobistymi doświadczeniami. Tkanina stała się naturalnym sposobem wyrazu ze względu na swój tradycyjny związek z kobiecością i rzemiosłem tożsamym z dotychczasowym funkcjonowaniem kobiety w zaciszu domu, na marginesie życia społecznego. Możliwość twórczego wyrażenia okazała się doskonałym sposobem nie tylko na to, aby opowiadać nie tylko o własnym, dotychczas ukrytym życiu, ale korzystając z potencjału docierania do szerokiego odbiorcy – stawać się głosem większej społeczności, mówić o problemach ogółu, a przez to naświetlać problemy, generować zmianę postrzegania i w efekcie działać na korzyść tych grup. Bohaterki artykułu: Harriet Powers, Faith Ringgold, Dingda McCannon, Małgorzata Mirga-Tas i Małgorzata Dmitruk, na kanwie swojego życiorysu rysują szeroki obraz rodzimych wspólnot. Robią to używając prostego, figuratywnego języka, często naiwnego i nieporadnego. Forma ta bywa ujmująca i bezpośrednio niczym rysunki dziecka, dzięki czemu ich dzieła mają moc przyciągania i są czytelne dla każdego odbiorcy. Wspólną cechą twórczości artystek jest aura „magiczności”, nadrealności, którą można odnieść do zjawisk zachodzących we współczesnej kulturze i sztuce, wskazujących na odwrócenie się od weberowskiego odczarowania świata. Akcentują one naturalną potrzebę tworzenia mitu i jednoczesną iluzoryczność nowoczesnych racjonalnych systemów.

Słowa kluczowe:

narracyjność, figuracja, tkanina, kobieta, opowieść, społeczność

## Bibliografia

1. Chadwick, Whitney., *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska  
Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2015.
2. Popek, Stanisław., *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*, Lublin, 1999.
3. Sienkiewicz, Karol., „Głębokie przeszycia.” *Dwutygodnik*, 05.2022, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10094-glebokie-przeszycia.html> (20.06.2023).
4. Wicherkiewicz, Magdalena „Błękitność”, *Małgorzata Dmitruk. Litografia. Malarstwo. Tkanina Unikatowa*, 73-80, Warszawa: 2008.
5. Słownik Języka Polskiego, <https://sjp.pl/fabulator> (20.06.2023)

# Kacper Andruszczak

---

---

Doktorant w Szkole Doktorskiej  
Nauk Humanistycznych Uniwersytetu  
Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie,  
w dziedzinie Nauk o Kulturze i Religii  
– Instytut Nauk o Kulturze. Absolwent  
Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii  
Teatralnej, historii sztuki Uniwersytetu  
Warszawskiego oraz kulturoznawstwa  
Instytutu Kultury Polskiej UW.  
Dysertację doktorską przygotowuje  
z zakresu fashion studies. Bada tzw.  
symptomy mody, twórczość Alexandra  
McQueena oraz powrót stylistyki lat 90.  
w okresie późnego kapitalizmu.



<https://orcid.org/0000-0002-7839-0331>

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 53-62  
doi: 10.48239/ISSN123266824403

**Kacper Andruszczak**  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
w Lublinie

# **Powrót do rzemiosła: tkanina artystyczna jako przykład wypartego dziedzictwa i oddolnej sztuki feministycznej**

## **Wstęp: tkanina artystyczna w czasach transformacji**

Tkanina artystyczna, odkąd w latach 60. XX wieku została ponownie odkryta przez artystki i artystów<sup>1</sup>, już dwie dekady później, w latach 80., a następnie w latach 90., uchodziła za archaiczną formę wyrazu<sup>2</sup>. Społecznie i kulturowo kojarzona z czymś, co jedynie zdobi wnętrze – z makatką,

» 1 Danuta Wróblewska pisze, że tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej w Warszawie lokuje się dawne centrum tkaniny artystycznej – „poprzez pierwsze powojenne dziesięciolecie (1945–1955) utrzymuje się predyspozycja do wzorów osiemnastowiecznych”, jednak zaznacza, że „dopiero od połowy lat pięćdziesiątych datuje się wielki rozwój różnych form tkackich i różnej ich stylistyki. Tkanina wówczas zaczęła szukać dla siebie miejsca w świecie nowoczesnej sztuki i eksperymentu”. Karolina Zychowicz (red.) *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, Jacek Frączak, 2021), 280.

» 2 W latach 30. i 40. XX wieku najpopularniejsza stała się tkanina o ludowej stylistyce, której wyobrażenie i skojarzenie z nią pokutują do dziś. Wówczas tkanina ludowa zyskała na popularności jako ważny element polskiej kultury i dziedzictwa, powstały w oparciu o motywy regionalne i tradycyjne wzory.

z dywanem wiszącym na ścianie – nie pasowała do upodobań nadchodzącej, nowej klasy średniej. Magdalena Szcześniak zaznacza, że „ubiór, tak jak urządzenie mieszkań i życia w ogóle, był jednym z wymiarów myślenia o tożsamości – sposobem na wzięcie udziału w zmieniającej się rzeczywistości [...] za jego pomocą można było pokazać, że jest się aktywną uczestniczką i uczestnikiem transformacji”<sup>3</sup>. Szcześniak zwraca uwagę<sup>4</sup>, że w latach 80. polskie społeczeństwo znalazło się w momencie poznawania Zachodu z kaset VHS i telewizji satelitarnej oraz zatapiając się w emitowanej na początku ostatniej dekady XX wieku operze mydlanej *Dynastia*. Jak można łatwo zauważyć, tkanina, kojarzona z rzemiosłem, z elementem raczej wiejskim<sup>5</sup> niż miejskim, nie była czymś ani fetysyzowanym, ani nadmiernie eksponowanym – chciano o niej zapomnieć, porzucić niczym wypartą tożsamość. Magdalena Abakanowicz, najmocniej dziś kojarzona z tkaniną, w latach 90. nadal wystawiała swoje prace<sup>6</sup>, lecz myśląc o sztuce transformacji, czymś, co momentalnie buduje naszą wizualną pamięć zbiorową tego okresu, to raczej prace Katarzyny Kozyry – *Piramida zwierząt* z 1993 roku, czy dwa lata młodsze *Więzy krwi* przychodzą na myśl jako pierwsze. Należy pamiętać, że jeszcze pod koniec XX wieku normy estetyczne łączyły się z widowiskową intymnością, wystawianą na pokaz. Dobrymi przykładami tych praktyk są *Poród lalki Barbie* Alicji Żebrowskiej czy *Łaźnia żeńska* Kozyry. Estetyka przez cały okres poprzedniego wieku czerpała z ciała technicznego, ciała zranionego oraz ciała pięknego, które mówiły o nowoczesnych przeżyciach i doświadczeniach współczesności. Medium tkaniny nie odpowiadało na wyzwania współczesnej estetyki – „wybrane formy sztuki istniejące dzisiaj są często niesłusznie ignorowane przez współczesność albo w jakiś sposób jej się wymykają, pozostając w cieniu sztuki zdeklarowanej jako postawa polityczna, społecznie zaangażowana, krytyczna czy konceptualna”<sup>7</sup>. W latach 90. prym w dziedzinie sztuki krytyczna, do której zaliczano artystów analizujących w swych pracach nową sytuację polityczną, zmiany społeczne, ustrojowe i ekonomiczne. Wymienić tu można twórczość m.in. Zbigniewa Libery, Artura Żmijewskiego, Joanny Rajkowskiej czy Pawła Althamera. Tkanina została

» 3 Magdalena Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa, Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016), 32.

» 4 Aleksandra Boćkowska, „Białe skarpetki i czerwone szelki,” *Vogue*, 02.10.2019, <https://www.vogue.pl/a/biale-skarpetki-i-czerwone-szelki> (15.07.2023).

» 5 Stowarzyszenia takie jak „Kilim”, działające od 1910 roku, dążyły do wprowadzenia polskich, ludowych motywów do sztuki użytkowej, w tym do tkactwa. Kilimy nawiązywały do secesji, ale też ozdabiane były wzorami stylizowanych kwiatów, ornamentami wycinanek i pisanek oraz innych wzorów zaczerpniętych z ludowej tradycji.

» 6 Od lat 90. zainteresowanie Abakanowicz maleje – dopiero w 1999 roku, na dachu Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, artystka prezentuje swoje rzeźby. Abakany wówczas nie są pokazywane.

» 7 Jachuła (red.), *Splendor tkaniny* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2013), 2.

odsunięta, świadomie lub nie, jako nienowoczesna forma ekspresji artystycznej, niepozwalająca na tworzenie sztuki zaangażowanej, politycznej, jawnie komentującej i nazywającej zastaną rzeczywistość transformacji. „Ostatnie lata przestały być tak przyjazne dla tkactwa artystycznego, jak to bywało wcześniej. [...]. Zabłysła na nowo gwiazda malarstwa, odżyło zainteresowanie dawnymi mistrzami [...]. Tkanina przeżywa swoje wewnętrzne i zewnętrzne wyciszenie, pobiera lekcję pokory”<sup>8</sup> – podsumowuje Danuta Wróblewska w 1992 roku.

### **Tkanina jako produkt ekologiczny, luksusowy i artefakt**

Współcześnie, wraz z powrotem zainteresowania rzemiosłem, sztuką ekologiczną – łączoną ze zrównoważonym rozwojem, ruchem *slow life* oraz skandynawską stylistyką obecną na obszarze środkowej Europy – zaobserwować można ponowne odkrycie materii tkaniny. Tkanina artystyczna zawsze związana była z konkretną przestrzenią, „przez co rozumieć należy wszelkie obopólne działania: organizację przestrzeni za pomocą tkaniny i wpływ przestrzeni na obraz tkaniny”<sup>9</sup>. W ostatnich dekadach XX wieku społeczeństwo pragnęło, aby wnętrza pokrywały dywany stylizowane na dworskie, w oknach wisiły udrapowane zasłony, w witrynach stały kryształy – natomiast dziś wnętrza domów mają przypominać o tym, co naturalne, przytulne i ciepłe. Już w 1959 roku bezpośrednio łączono tkaninę artystyczną z aranżacją wnętrz. Wówczas pisano: „tkanina malowana [...] może stać się pierwszym czynnikiem zagospodarującym wnętrze; prócz wprowadzania specjalnego, intymnego klimatu – spełnia mnóstwo funkcji użytkowych: zastępuje przepierzenia, zakrywa najnieszcześliwiej rozpoznane punkty mieszkania, dzieli pomieszczenie na różnorodne funkcyjne kącki”<sup>10</sup>. Anna Demska zwraca uwagę na potrzebę zagospodarowania powojennych budynków użyteczności publicznej, łącząc ją bezpośrednio z popularnością tkaniny – „istotnym zjawiskiem w dziedzinie tkaniny dekoracyjnej była potrzeba wyposażenia wnętrz odbudowujących się po wojnie gmachów publicznych w tkaniny żakardowe – wykładziny ścienne i kotary. Ta technika, wykorzystująca rodzimy surowiec lniany, już w 20-leciu międzywojennym wyparła pracowicie tkane wełniane gobeliny i klimy”<sup>11</sup>.

Dziś na popularności zyskała również makrama, której technika została przypomniana w latach 70. XX wieku. Przypuszczam, że współcześnie

» 8 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 391.

» 9 Zychowicz (red.) *Sztuka i przyjaciele*, 283.

» 10 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 275.

» 11 Anna Demska, „Polska tkanina dekoracyjna okresu poodwilżowego – nowe perspektywy, nowe techniki,” 29.12.2022, *Formy*, <https://formy.xyz/artikul/polska-tkanina-dekoracyjna-okresu-poodwilżowego-nowe-perspektywy-nowe-techniki/> (20.07.2023).

ponowne odkrycie tkaniny może być związane z zainteresowaniem nowej klasy średniej wszystkim tym, co kojarzone jest z socrealizmem i PRL-em (w okresie PRL-u tkaniny dekoracyjne były sprzedawane w Cepelii). Agata Pyzik nazwała to zainteresowanie „bieda-szykiem”. Pyzik wskazuje przykładowo, że pierwsza okładka polskiego numeru magazynu „Vogue” (najpopularniejszego zachodniego żurnala modowego), prezentująca warszawski Pałac Kultury i Nauki, nawiązuje do pisma „Przyjaźń” z 1960 roku – „co tylko potwierdziło, że moda na modernizm i estetykę komunizmu, całkowicie pozbawiona kontekstu i pierwotnego znaczenia, jest godna zaakceptowania”<sup>12</sup>. Należy dodatkowo zaznaczyć, że sam Pałac nieodłącznie związany jest z historią tkaniny artystycznej – gdy w 1955 roku oddano do użytku PKiN, „ściany sal konferencyjnych, muzealnych, kin i teatrówapełniały żakardy [...]. Bryty tkanin w stonowanych barwach, z wzorami sieciowymi lub z antycznymi jońskimi kolumnami i wieńcami laurowymi oraz bukietami – będącymi połączeniem starożytnej palmety z rodzimą wiązką kwiecica, nawiązywały do klasycznych okładzin ściennych i zarazem wprowadzały pierwiastek rodzimego wzornictwa, czyli tak pożądany element narodowy”<sup>13</sup>. Podobnie jest dziś, w projektach architektki Kingi Mostowik, odpowiedzialnej za aranżacje nowych, popularnych warszawskich lokali, tkanina często funkcjonuje jako ozdoba, stanowiąca jawne nawiązanie do przeszłości, jak, np. w lokalu Cafe Płaz czy w budynku Królikarni. Brązowo-kremowa zasłona z duplikowanym logiem wizualnie odwołuje się do wcześniej wspomianej stylistyki PRL-owskiej, jednocześnie czyniąc przestrzeń nowoczesną i oryginalną.

Tkanina, gobelin, dywan, kojarzone głównie ze sztuką użytkową, ludową, dekoracyjną, na nowo dziś zyskują uznanie oraz walczą o widoczność. Od kilku lat popularne stały się projekty Przemysława Cepaka oraz Piotra Niklasa z marki SPLOT, szyte przez rzemieślniczki z Małopolski. Markę charakteryzują geometryczne klimy w kolorach ziemi, połączone z mocnymi barwami. Wydaje się, że projekty świadomie nawiązują do prac przedwojennych modernistów, których fascynowało ludowe rzemiosło, w tym przede wszystkim klimy. Aktualnie projekty marki SPLOT sprzedawane są jako dobra luksusowe – ręcznie wykonane, drogie, stanowią ekskluzywny dodatek, ozdobę mieszkania. Następuje przesunięcie znaczeniowe: z tkaniny kojarzonej jako coś prząsnego, coś, czego się nie ekspoznuje, na rzecz produktu niedostępnego i świadczącego o naszym kapitale kulturowym i materialnym – produktu luksusowego. Dziś tkanina wisząca w naszych domach stanowi symbol luksusu, który tożsamy jest z „uciele-

» 12 Agata Pyzik, „Przekleństwo bieda-szyku. O polskim Vogue, post-soviet chic i innych przypadkach zawłaszczenia kulturowego”, *Szum*, 02.03.2018, <https://magazynszum.pl/przekleństwo-bieda-szyku-o-polskim-vogue-post-soviet-chic-i-innych-przypadkach-zawłaszczenia-kulturowego/> (15.07.2023).

» 13 Demska, „Polska tkanina dekoracyjna”...



śnionym, sensorycznym doświadczeniem, a luksusowe przyjemności wiążą się z wyrafinowaniem, komfortem, dostarczaniem przyjemności, a nie tylko z zaspokajaniem potrzeb<sup>14</sup>. Wydaje się, że aby analizować powrót tkaniny, należałoby zastanowić się także nad zmieniającymi się potrzebami konsumenckimi i zadać pytanie o to, co pokazuje sam gest posiadania i prezentowania tkaniny artystycznej w świecie postnowoczesności, gdy sama tkanina stanowi raczej artefakt przeszłości. Powrót mody na prezentowanie i kupowanie tkaniny artystycznej zawierają w sobie paradoks: element, którego chcieliśmy się jako nowoczesne pokolenie kapitalizmu pozbyć, powraca jako jego symbol, świadczący o naszym kapitale, zrozumieniu historii i dziedzictwa. Hiperkonsumpcjonistyczna, ponowoczesna rzeczywistość charakteryzuje się brakiem możliwości innych niż te zapośredniczone przez konsumpcję i towary. Tkaninie artystycznej przypisać dziś można rolę „produktu”, „towaru” odpowiednio postmodernistycznego, łączącego kulturę niską i wysoką, wiejską i miejską. Jest to medium na pograniczu estetyki i konsumpcji, które pełni zarówno funkcję ozdobną, jak i manifest. Medium, które w latach 50. ogarnęło wszystkich – „projekty dywanów, gobelinów, tkanin dekoracyjnych oraz odzieżowych nadsyłali artyści malarze – dotąd nieparający się sztuką użytkową: Tadeusz Kantor, Władysław Strzemiński, Jadwiga Maziańska, Maria Jarema, Józefa Wnukowa, ale także wielu innych, skupionych wokół powstających uczelni artystycznych, i ich studenci<sup>15</sup>. To właśnie Maria Jarema, wykorzystując lnianą tkaninę, w 1956 roku zaprojektowała i uszyła kurtynę do przedstawienia kantorowskiego teatru Cricot 2. Sama kotara wizualnie wyraźnie korespondowała z obrazami Jaremianki z tego okresu. Kolorowe kawałki materiału ułożone były niemal identycznie jak na obrazach artystki. Dzisiejsze realizacje tkanin dekoracyjnych także wyraźnie korespondują z kolorystyką prac Jaremy – projekty marki SPLOT nawiązują m.in. do „Wyrzów” z 1955 roku.

### **Tkactwo jako wymysł kobiecej wyobraźni**

Należy zauważyć, że powrót medium tkaniny artystycznej pośrednio wiąże się z odkrywaniem dziedzictwa artystycznego oraz kulturowego, stwarzanego przez kobiety. Przez lata sztuka tkanin była pomijana, uchodziła za coś niedostatecznie artystycznego, bardziej użytkowego niż poważnego. Danuta Wróblewska pisze wprost o „kobiecej wyobraźni<sup>16</sup>” twórczyń, która to „szuka drogi ku nowej rzeczywistości plastycznej najczęściej przy pomocy elementów już oswojonych, mniej bowiem umie wyabstrahować

» 14 Alicja Racinewska, „Luksus w czasie kryzysu”, *Kultura współczesna*, nr 4(79) (2013): 34.

» 15 Demska, „Polska tkanina dekoracyjna”...

» 16 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 331.

się z konkretem otoczenia niż [wyobraźnia dop. własny] męska<sup>17</sup>. Dalej tłumaczy, że kobieta-artystka ma szansę tworzyć sztukę awangardową, lecz ma inny sens i cel swojej pracy niż mężczyzna. Wróblewska wydaje się tworzyć linię, może nie nazbyt radykalną, ale jednak granicę, między tym, co męskie, a tym, co kobiece. W tzw. sztuce kobiecej dostrzega zagrożenie – „w dzisiejszej polskiej tkaninie unikatowej udział twórców mężczyzn jest tak niewielki w porównaniu do roli ich koleżanek, że aż wywołuje to niepokój. Zdrowy, bogaty dorobek artystyczny bierze się z mniej więcej z równomiernego wkładu dwu pierwiastków – kobiecego i męskiego, ilustrujących dwa sposoby widzenia świata<sup>18</sup>. Takie konserwatywne myślenie wprowadza sztuczne podziały – Wróblewska nie optowała za tym, aby oceniać sztukę, a nie płeć, lecz uważała, że sztuka, aby się prawidłowo rozwijać, potrzebuje mężczyzn artystów i kobiety artystki. Tym bardziej – medium tkaniny, któremu to mężczyźni nadają rangę sztuki. Dalej opisuje bowiem tkaninę jako zniewieściałą, sprowadzoną przez kobiety „po okresie buńczucznej emancypacji<sup>19</sup> do robótek ręcznych, ewentualnie robótek „rozbudowanych i poddanych publicznej uwadze<sup>20</sup>. Ratunek może nadejść tylko z nowym, męskim pokoleniem artystów tkaczy: Wróblewska wymienia tutaj (w 1978 roku) Stefana Popławskiego – dziś artystę zapomnianego, kojarzonego jedynie jako ucznia Abakanowicz. Od około 1972 roku Popławski zajmował się tzw. fotogobelinami – „obrazem popularnym, banalnym, [...] wulgarnym<sup>21</sup>, co ostatecznie także krytykowała Wróblewska.

Pierwszą ważną twórczynią rzeźbiarskich tkanin, swego rodzaju organizatorką życia artystycznego w powojennej Polsce, inspirującą nowe pokolenia kobiet do pracy z materią tkaniny, była Maria Łaskiewicz: dziś zapomniana, przyćmiona przez Wojciecha Sadleya czy Abakanowicz – jej wychowankę. Sama Wróblewska, pisząca w 1966 roku m.in. o Zofii Butrymowicz czy Adzie Kierzkowskiej, pomija Łaskiewicz, skupiając się niejako na nowym pokoleniu artystek. W 1964 roku podkreśla tylko w jednym zdaniu: „Łaskiewiczowa prowadzi dalej geometryczne, osiowe kompozycje, cechujące się nienagannym splotem gobelinarskim<sup>22</sup>, podkreślając jednak tym samym jej niekwestionowany warsztat i kunszt pracy.

Łaskiewicz urodziła się w 1986 roku na Litwie. Studia artystyczne rozpoczęła w Rydze, aby następnie kontynuować je w Monachium i w Paryżu, gdzie uczyła się u prof. Emile'a Antione Bourdelle'a – pomocnika

» 17 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 331.

» 18 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 366.

» 19 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 366.

» 20 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 366.

» 21 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 367.

» 22 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 287.

Augusta Rodina. Jak sama wspomina: „Przez lata mojego pobytu w Paryżu chodziłam do pracowni Bourdelle’a i rzeczywiście to było dla mnie najważniejsze. W pracowni tej był dobry klimat dla Polaków, Bourdelle miał dla nas sentyment, rzeźbił wtedy pomnik Mickiewicza (...). Chłonęłam to, jak mogłam, choć trzeba było przede wszystkim zarobkować. (...) Bourdelle uczył nas przestrzenności, dynamiki i rytmu bryły, a także znanstwa materiału. Ale oprócz rzeźby miałam zajęcia z rysunku”<sup>23</sup>. Łaskiewicz zajmowała się zarówno rzeźbą, jak i tkactwem artystycznym. W 1950 roku w swoim domu założyła Doświadczalną Pracownię Tkactwa, która stała się wówczas ośrodkiem awangardowych poszukiwań – „zawsze coś tam robiłam z nici i szmatek. Ale krosna zjawily się u mnie dopiero po powrocie, w moim polskim domu, najpierw w Sosnowcu, potem w Warszawie. Robiłam wtedy tkaniny dekoracyjne, kilimy liczone i wiązane dywany podłogowe”<sup>24</sup>.

W 1961 roku, w Kordegardzie (dziś Galerii Narodowego Centrum Kultury, wówczas galerii Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego) debiutowała swoją pierwszą indywidualną wystawą. Joanna Mruk, prawnuczka artystki, zaznacza, że „Maria Łaskiewicz była jedną z głównych twórczyń Polskiej Szkoły Tkaniny, była dużo starszą i bardziej doświadczoną (niż pozostali artyści – dop. własny), z wszechstronnym wykształceniem (...). Jak powiedziała Danuta Wróblewska, Łaskiewicz była pierwszą damą polskiej tkaniny”<sup>25</sup>. Mruk nawiązuje do tekstu Wróblewskiej z 1979 roku, poświęconym artystce:

mówi się o niej, że jest pierwszą damą polskiej tkaniny artystycznej. To ukłon podwójny, oddany wiekowi i sile indywidualności. Maria Łaskiewiczowa, choć jest rzeczywiście najstarszą wirtuozką w naszej sztuce tkactwa, to dzięki walorom serca i usposobienia pozostaje ciągle człowiekiem młodym. Partnerką raczej młodszych niż starszych, raczej ciekawych życia i błędzących niż rozważnie ustatkowanych twórców [...] Wtedy też stała się w swojej pełnej krosien pracowni zupełnie nieformalną ostoją młodych tkaczek warszawskich, pomagając każdemu, kto rwał się do pracy i był ciekawy wątku i osnowy<sup>26</sup>.

Łaskiewicz idealnie wpisuje się w moment ożywienia i zainteresowania tkaniną na całym świecie – w 1964 roku Wróblewska pisała, że tkaninę prezentuje się wówczas wszędzie: „od salonów tradycyjnych, przez ultranowoczesne galerie – aż po tak ekskluzywne scenerie jak np. kaplica

» 23 Autor nieznan, „Maria Łaskiewiczowa rozmawia z redakcją”, *Projekt* nr 4 (1976) 10.

» 24 Autor nieznan, „Maria Łaskiewiczowa rozmawia z redakcją”, 10.

» 25 Kacper Andruszczak, „Audycje kulturalne”, *Abecadło Kordegardy: Ł jak Łaskiewicz*, 07.09.2022, <https://audycjekulturalne.pl/l-jak-laskiewicz/> (20.07.2023).

» 26 Danuta Wróblewska, „Portret przy krośnie”, *Polska*, nr 4 (296) (1979), 60.

w Arles<sup>27</sup>. W 1968 roku wystawiła w Zachęcie, w 1975 roku w Arras Gallery w Nowym Jorku.

### **Wnioski, czyli historia tkaniny jako historia porażki**

Porównując to, co pisała Wróblewska pod koniec lat 70, próby i starania polskich artystek zajmujących się tkaniną można uznać za przykłady porażek, których pojęcie redefiniuje Jack Halberstam. Porażka, według badacza, to odrzucenie dojmującej logiki i dyscypliny, formy ich krytyki. Halberstam rozumie *porażkę* jako działanie dywersyjne, strategię mogącą wytworzyć nowy rodzaj wspólnoty pozwalającej na zerwanie z dyscyplinującymi normami czy klasycznie wytwarzaną wiedzą-władzą. Autor zaznacza, że jego teoria opisana w *Przedziwnej sztuce porażki* „nie tyle domaga się przewartościowania wspomnianych standardów orzekania o tym, czy ktoś zdał, czy oblał, ile dekonstruuje całą logikę sukcesu i porażki, która przyświeca obecnie naszemu życiu”<sup>28</sup>. Praca polskich artystek zajmujących się tkaniną to właśnie historia, która z góry skazana była na niepowodzenie i zapomnienie – ich pracę oceniać można jako oddolną, zamkniętą w pewnej grupie kobiet uczących siebie nawzajem, sprzeciwiających się – świadomie lub nie – właśnie męskiej linii sztuki. Gdybyśmy za Halberstamem zerwali z myśleniem o sukcesie, zobaczylibyśmy, że artystki nie miały możliwości, aby go osiągnąć, jednak i tak realizowały swoją sztukę oddolnie – zakładając pracownie, łącząc się w twórcze kolektywy, jakby na przekór otaczającej rzeczywistości. Z liczącej kilkanaście osób grupy, związanej m.in. z Marią Łaszkiewicz, pozostała pamięć o jednej z nich. Analizowanie i przywracanie pamięci o artystkach polskiej tkaniny to właśnie próba odpowiedzi na pytanie: dlaczego, poza Abakanowicz, która zajmowała się równolegle rzeźbą, artystki-tkaczki zostały zapomniane? Czy dlatego, że zrywają z męską tradycją artystyczną, z maskulinizmem (rozumianym przeze mnie jako naśladowanie sztuki mężczyzn), tworząc sztukę rzemieślniczą postrzeganą wówczas jako kobiecą, a dziś jako feministyczną? Celowo używam metodologii feministycznej oraz kobiecej, która uruchamia nową widoczność kobiet, często niezwykle dobrze wykształconych, zdolnych, osiągających międzynarodowe, a także światowe sukcesy. „Piękne tkaniny są wynikiem sporadycznych wysiłków i realizacją własnych ambicji twórczych naszych tkaczy”<sup>29</sup>, pisze Wróblewska. A była to raczej praca tkaczek: Anny Śledziewskiej, Zofii Kodis-Freyerowej,

» 27 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 262.

» 28 Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 15.

» 29 Zychowicz (red.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 280.

Zofii Butrymowicz, Janiny Trawińskiej, Jolanty Owidzkiej, Ady Kierzkowskiej, Magdaleny Abakanowicz.

Praca Halberstama bada alternatywne sposoby myślenia o sukcesie, porażce i normach społecznej z perspektywy queerowej. Sam termin queer nie odnosi się tutaj tylko do społeczności i tożsamości LGBTQ+, ale obejmuje wszystkie pojęcia przeciwstawiania się normom i oczekiwaniom społecznym. Tak rozumianą definicję porażki można śmiało przypisać porażkom polskich artystek tkaczek, które poprzez rzemiosło oraz sztukę *stricte* kojarzoną ze sztuką dekoracyjną próbowały uczynić ją doce-nioną, nagradzaną formą wyrazu artystycznego, tworzoną przez kobiety. Normy, jakie stawiała sztuka, co dokładnie opisywała Wróblewska, były *stricte* dedykowane mężczyznom. To artysta symbolizował sukces i produktywność, co było opresyjne, wykluczające i ograniczające kobiety-artystki, które w środowisko typowo męskim szukały własnej przestrzeni do wyrażania się w sztuce. Podobnie jak u Halberstama mniejszości seksualne, tak artystki-tkaczki były i są także dziś podobnie marginalizowane. Artystki, które tworzyły tkaniny, nie są pamiętane, jednak ich porażka w ramach redefinicji tego pojęcia może stać się dziś potężnym, wywrotowym narzędziem do opisu oporu i alternatywnych sposobów tworzenia sztuki. Halberstam sugeruje przyjęcie porażki jako sposobu przeciwstawienia się oczekiwaniom społecznym, co reprezentantki polskiej tkaniny artystycznej z pewnością symbolizowały. ●

## Abstrakt

Powrót do rzemiosła: tkanina artystyczna jako przykład wypartego dziedzictwa i oddolnej sztuki feministycznej

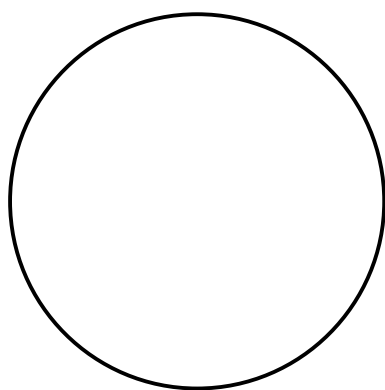
W tekście zostaje przeanalizowana współczesna historia tkaniny artystycznej, głównie w oparciu o wybrane pisma Danuty Wróblewskiej. Autor, w pierw opisuje proces wyparcia medium tkaniny w latach 90. jako elementu, który nie pasuje do krajobrazu transformacji, aby następnie pokazać jej wzmogoną, utrzymującą się od kilku lat popularność. Stosując metodologię feministyczną oraz metodologię *queer*, nawiązując do badań nad konsumpcjonizmem, autor tłumaczy, dlaczego jego zdaniem, tkanina artystyczna została zapomniana, a dziś stanowi symbol statusu społecznego i kulturowego. W tekście, wyparcie medium tkaniny zostaje opisane przez pryzmat odrzucenia tzw. rzemieślniczej sztuki kobiecej, która opisywana była jako niepełnoprawna forma ekspresji artystycznej. Według autora, tkanina skazana została na *porażkę*, w rozumieniu Jacka Halberstama.

### Słowa kluczowe:

tkanina artystyczna, Łaskiewicz, Abakanowicz, transformacja ustrojowa

## Bibliografia

1. Andruszczak, Kacper. „Abecadło Kordegardy: Ł jak Łaszkieicz.” *Audycje kulturalne*. 07.09.2022, <https://audycjekulturalne.pl/1-jak-laszkieicz/> (20.07.2023).
2. Boćkowska, Aleksandra. „Białe skarpetki i czerwone szelki.” 02.10.2019, *Vogue*, <https://www.vogue.pl/a/biale-skarpetki-i-czerwone-szelki> (15.07.2023).
3. Demska, Anna. „Polska tkanina dekoracyjna okresu poodwilżowego – nowe perspektywy, nowe techniki.” *Formy*, 29.12.2022, <https://formy.xyz/artukul/polska-tkanina-dekoracyjna-okresu-poodwilżowego-nowe-perspektywy-nowe-techniki/> (20.07.2023).
4. Halberstam, Jack. *Przedziwna sztuka porażki* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018).
5. Pyzik, Agata. „Przekleństwo bieda-szyku. O polskim Vogue, post-soviet chic i innych przypadkach zawłaszczenia kulturowego.” *Szum*. 02.03.2018, <https://magazynszum.pl/przeklenstwo-bieda-szyku-o-polskim-vogue-post-soviet-chic-i-innych-przypadkach-zawlaszczenia-kulturowego/> (15.07.2023).
6. Racineńska, Alicja. „Luksus w czasie kryzysu.” *Kultura współczesna*, nr 4(79) (2013): 29-41.
7. Szcześniak, Magdalena. *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa, Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016).
8. Wróblewska, Danuta. „Portret przy krośnie”, *Polska*, nr 4 (296) (1979).
9. Zychowicz, Karolina (red.). *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, Jacek Frączak, 2021).
10. Autor nieznan. „Maria Łaszkieiczowa rozmawia z redakcją.” *Projekt* nr 4 (1976) 10-17.



# Dominika Krogulska-Czekalska

---

---

Wykładowczyni w ASP w Łodzi, gdzie angażuje studentów w poszukiwanie niekonwencjonalnych sposobów wykorzystania tradycyjnej technologii żakardowej. Najbardziej zainteresowana działaniami na styku dyscyplin, spekulatywnie i krytycznie, ale także naprawczo.

Udział w MTT w Łodzi (2016, 2019), „Za wolność” (2019) Textile Art of Today (2018–2019) II i III BTA w Poznaniu, Polska Szkoła Tkaniny – Desa Unicum od 2020 do 2023. Współkuratorka wystawy *Działy otwarte/ Działy zamknięte*, oraz międzynarodowej YTAT 2022. Ostatnie wystawy indywidualne: „Soft woven voices”, 2021 BIEN w Słowenii, „cod\_a” i „Gimme Shelter” w Polsce. Prelegentka konferencji „Textile Talks” przy BTA w Poznaniu oraz w ramach Contextile w Portugalii.



<https://orcid.org/0009-0003-7780-5966>

---



Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 65-79  
doi: 10.48239/ISSN123266824404

**Dominika Krogulska-Czekalska**  
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

# **Tkanina jako nośny temat**

---

## **i prze-nośnik treści.**

---

### **Perspektywa**

---

Strategia artystyczna związana z aktywizmem społecznym zyskuje w ostatnich latach na popularności i jest to niewątpliwie znak czasu, a także element wiele mówiący o współczesności.

Własna praktyka edukacyjna i ponad dziesięcioletnie doświadczenie w tej kwestii prowadzą do wniosków o rosnącym zainteresowaniu i potrzebie obserwowanej wśród młodych twórców. Czujna refleksja skłania autorów do krytyki i komentowania rzeczywistości. Spekulacje te wychodzą daleko poza typowe ramy twórczości uwzględniające przede wszystkim ekspresję materii, będącą zazwyczaj afirmacją szeroko rozumianego otoczenia, w której trudno doszukiwać się naddatku sensu.

Chodzi zatem o to, aby wywoływać *bezinteresowne upodobanie* nieograniczające się wyłącznie do skupienia na samym wyglądzie (wedle założeń Kantowskiej tradycji kontemplacji)<sup>1</sup>.

Perspektywa autorki, twórczyni, projektantki, wykładowczyni, kuratorki, Polki, a także kobiety i matki urodzonej pod koniec lat 70., zdominuje ów tekst, który stanie się próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie, co

» 1 Morawski S. *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki, rozdział: O funkcjach sztuki oraz funkcjach twórczości najnowszej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985, 211.

decyduje o wyborze takiej, a nie innej strategii twórczej, i jaką rolę pełni w niej medium, wokół którego krążyć będą tematy numeru.

Najbardziej wiarygodna do zilustrowania wywołanego powyżej namysłu zdaje się forma autorefleksji i przedstawienia własnych dokonań, w których materializują się zagadnienia zaproponowane przez redakcję.

Próba ulokowania własnych działań w szerszym kontekście i na mapie twórczości innych artystów skłania do poszukiwań poza własnym obszarem kulturowym, geograficznym i językowym.

### 'Nieposłuszne' przedmioty

Twórczość nie wyrasta w próżni i oprócz motywacji i prezentacji samych prac warto przytoczyć historyczne przykłady, które istotnie wpłynęły na spostrzeganie przeze mnie tkaniny jako medium aktywizmu. To semiotyczny wymiar właśnie zdaje się być zagadnieniem najbardziej interesującym.

Jeden z najważniejszych i spektakularnych przykładów mocy tekstyliów, jeśli chodzi o skalę oddziaływania, odnajdujemy w działalności politycznej Mahatmy Gandhiego (1869–1948), który wykorzystał tkaniny jako narzędzia w odnoszącym sukcesy indyjskim ruchu niepodległościowym<sup>2</sup>.

Susan Bean opisuje użycie tkaniny przez Gandhiego, zauważając, że „od 1908 roku te dwa elementy – ekonomia tkaniny i jej semiotyka – zjednoczyły się w jego manifestach i aktywności”. Esej przedstawia własne doświadczenia Gandhiego dotyczące ubioru jako narzędzia do wyrażania tożsamości i statusu oraz ewolucję tych idei w kierunku wykorzystania przez niego tkaniny jako metody oporu bez użycia przemocy. Tworzenie i noszenie *khadi*, bo o tej formie zastosowania tkaniny w ubiorze mówimy, stało się potężnym narzędziem. Jak wyjaśnia Bean, w Indiach „angielskie materiały tkane stały się najpotężniejszym symbolem brytyjskiej dominacji politycznej i wycisku gospodarczego”.

Wykorzystanie tekstyliów przez Gandhiego pozostaje istotnym przykładem zdolności materiału nie tylko do komentowania, ale także wywoływania zmian.

Wybór Gandhiego dotyczący tej konkretnej i tradycyjnej formy ubioru w celu przekazania poglądów politycznych miał kluczowe znaczenie dla narodu wielojęzycznego i charakteryzującego się wysokim wskaźnikiem

» 2 Esej ten, napisany przez antropolożkę, historyczkę sztuki i kuratorkę Susan Bean, po raz pierwszy pojawił się w często cytowanym zbiorze esejów zatytułowanym *Cloth and Human Experience*, pod redakcją Annette B. Weiner i Jane Schneider. Kiedy praca została opublikowana (1989), Susan Bean była kuratorką sztuki południowoazjatyckiej i koreańskiej w Peabody Essex Museum w Stanach Zjednoczonych. Od momentu przejścia na emeryturę w 2012 roku przewodniczy Centrum Sztuki i Archeologii Amerykańskiego Instytutu Studiów nad Indiami i jest współpracowniczką Peabody Museum na Uniwersytecie Harvarda. Esej przedrukowany w całości w „The Textile Reader” pod redakcją Jessiki Hemmings, wydany przez Berg w 2012 roku, na podstawie własnego tłumaczenia.

analfabetyzmu. Trzeba zatem zauważyć, że komunikacja wizualna (a nie pisemna czy ustna) była w takiej kulturze ważniejsza, jako forma posiadająca większy zasięg.

Można wysunąć tezę, że przykłady „nieposłusznych”<sup>3</sup> tkanin użytkowych w historii są powszechne i obecne w większości kultur i tradycji rękodzielniczych na całym świecie. Na potrzeby tego tekstu przytoczyć warto przykłady, które funkcjonują także jako dzieła sztuki i obiekty wystawiennicze.

Od tysięcy lat kobiety z koczowniczych plemion na terenach dzisiejszego Afganistanu i okolic ręcznie tkają dywany. Najstarszym znanym i nienaruszonym przykładem tych dywanów na świecie jest dywan „Pazyryk”, pochodzący z IV wieku p.n.e. Te tradycyjne dzieła sztuki ludowej od dawna przedstawiają te same głęboko zakorzenione motywy i wzory, z okazjonalnymi obrazami zaczerpniętymi z codziennych doświadczeń rzemieślników. Po sowieckiej inwazji na Afganistan w 1979 roku zaczęto dostrzegać zmiany we wzornictwie dywanów. Czołgi zastąpiły kwiaty, wyrzutnie rakiet zastąpiły wazony, a samoloty zastąpiły abstrakcyjne bordiury. Ta nowa kategoria dywanów została nazwana *dywanami wojennymi* (*War rugs*) i zapoczątkowała podziemny ruch w świecie sztuki. Wielu kolekcjonerów postrzega dywany nie tylko jako dzieła sztuki, ale także jako dokumenty historyczne i świadectwo tamtych i obecnych czasów, bowiem wzornictwo wciąż ewoluuje w odpowiedzi na zmieniającą się rzeczywistość.

Inny przykład to afrykańskie tkaniny *kanga*, z wizerunkami Nelsona Mandeli, które są formą upamiętnienia kluczowej postaci i momentu w historii Republiki Południowej Afryki, ale także symbolem politycznego oporu. Przed zwolnieniem Nelsona Mandeli z więzienia 11 lutego 1991 roku rząd Partii Narodowej zakazał publicznego pokazywania podobizny Mandeli oraz barw Afrykańskiego Kongresu Narodowego (ANC). W następstwie uwolnienia przywódcy i późniejszego upadku opresyjnego systemu apartheidu w RPA, te drukowane ubrania z portretem Mandeli i kolorami AKN (czern, zieleń i złoto) były produkowane masowo, szeroko rozpowszechniane i dumnie noszone publicznie.

Tkanin tradycyjnych, imponujących złożonością oraz kunsztem, używa się na całym świecie nie tylko do produkcji ubrań czy przedmiotów codziennego użytku, ale również do wyrażania opinii i poglądów, komentowania wydarzeń społecznych i politycznych, w celu upamiętnienia specjalnych okazji, świąt i obrzędów oraz jako istotnego atrybutu szeregu ceremonii. Tradycyjne techniki tkackie, wzory i style stanowią ważną część prawie każdej kultury. W mitologii wielu ludów umiejętności tkania i przędzenia (tj. wytwarzania włókna, nici i tkanin) pochodzą od istot mitycz-

» 3 Sformułowanie zapośredniczone z tłumaczenia tytułu wystawy *Disobedient objects*, Londyn, V&A, 2014.

nych. Obserwatorzy i badacze porządkują i opisują symboliczne związki między sztuką tkania a mową. Nici wątku i osnowy splatają się ze sobą tworząc tkaninę, tak jak dźwięki wydobywające się z ust tworzą słowa. W wielu kulturach tkaniny są uznawane za niewerbalny środek komunikacji, za swoistych opowiadaczy historii. Mogą pomagać w przekazywaniu tego, co trudne do wypowiedzenia, być nośnikiem wiadomości ważnych dla jednostki czy całej społeczności. Czerpanie z tradycji może być zatem istotnym kluczem do artystycznych deklaracji. Aktywizm wyrasta zazwyczaj na gruncie idealizmu i wobec rosnącej świadomości zagrożeń, które obejmują zarówno sprawy mniejszości, ale także te, które wydają się partykularne, a w istocie dotyczą całej planety. Ważnym powodem podejmowania działań jest także odpowiedzialność.

### **Wątek językowy. Wątek aksjologiczny**

Warto na wstępie uporządkować kwestie językowe i wytłumaczyć się z przywiązania do pewnych określeń i rezerwy wobec innych.

Punktem wyjścia do poniższych rozważań stały się mity założycielskie polskich szkół (tkaniny, plakatu itp.), którymi były twierdzenia o ‘artystyczności’ tych dyscyplin, wywodzących się z warsztatu projektowego czy rękodzielniczego, a także rzemieślniczego.

‘Artystyczność’ jako przede wszystkim definicja specyficzna, pozwalająca na odróżnienie tkaniny artystycznej od innych rodzajów tkaniny, stała się *de facto* dogmatem – kryterium wartościującym, które pozwoliło nadać tkaninie status dzieła sztuki, niejako wyświęcając wyrób użytkowy i przeznaczając go dla kontekstu wystawienniczego czy tła teoretycznego.

### **Strategie twórcze**

W przypadku Polskiej Szkoły Tkaniny Artystycznej wiązało się to również z uwolnieniem techniki i poszukiwaniem własnych unikatowych i eksperymentalnych metod kreacji, które na dobre oderwały tkaninę od funkcji pełnionych od wieków, ułatwiających życie człowiekowi. Dla twórców tej kategorii równie istotne stały się pozbawienie unikatowych dzieł pozaestetycznej narracji i obciążenia znaczeniami, a skupienie się na afirmacji piękna, i nastawienie głównie na wielozmysłowe doznanie, które jest niezrządkiem konsekwencją obcowania z ‘tkaniną artystyczną’.

Taka strategia przyczynia się zapewne do zaspokajania ego, stając się przede wszystkim materializacją osobistej wizji, która odrzuca zewnętrzne kryteria czy powszechne zasady. Mając na uwadze hasło, że *personal is political*, nie do końca mamy wpływ na to, gdzie odbiorcy ulokują ‘artystycz-

ną' twórczość i do jakiego nurtu zostanie w przyszłości zakwalifikowana, niezależnie od intencji twórcy.

Spostrzeżenia zostały zawężone celowo po to, aby wskazać przeciwwagę dla działań wpisujących się w pole aktywizmu, który programowo angażuje się w sprawy społeczne i niekiedy z powodu tego obarczenia odmawia mu się przynależności do kategorii artystycznej.

Strategie twórcze prowadzące do rezultatów o wymowie krytycznej, spekulatywnej, czy po prostu komentującej rzeczywistość, mają nierzadko więcej wspólnego z reżimem projektowym, który na wstępnym etapie określa kontekst, adresata, powody, cele oraz metody działania. Jednocześnie nie zawsze założeniem jest powtarzalność tak istotna w dizajnie. Czasem bowiem od początku wiadomo, że planowany artefakt pozostanie unikatowym, jedynym egzemplarzem wizytującym galerię i inne miejsca pozwalające na jego upublicznienie i „nadanie komunikatu” w nim zawartego, który „zaprojektowany” ma szansę dotrzeć do większego grona odbiorców i skutecznie rezonować w ich umysłach.

Musimy oczywiście pamiętać, że projektowanie ma ograniczoną sprawczość, nie jest również całkowicie autonomiczne, więc nie wystarczy do naprawy świata. Aby dokonać przemian i poruszyć cały niesprawiedliwy system, potrzeba konsolidacji wielu grup, spośród których najsukuteczniejsi będą politycy, rządy i instytucje na szczeblu ogólnosiwiatowym. Dizajn bowiem nie ustanawia praw, które regulują funkcjonowanie społeczeństw, nie podpisuje umów, porozumień i traktatów, nie oddaje również głosów w wyborach, znaczy jednak wiele, ponieważ ma wpisaną przez projektanta moc mediowania w relacjach, komunikując się za pomocą obiektów i wyrobów, poprzez które tworzy nowe sytuacje<sup>4</sup>.

Projektowanie spekulatywne jest polityczne, ponieważ za cel stawia sobie podważenie *status quo*. Jeśli nie oferuje konkretnego rozwiązania alternatywnego, możliwego do urzeczywistnienia, to zazwyczaj trafnie diagnozuje problem. Projektanci więc w tym wymiarze przypominają badaczy i intelektualistów, tyle że być może skuteczniej umiejących komunikować się z publicznością<sup>5</sup>.

## Sztuka czy projektowanie? Poszukiwanie języka doskonałego

Na podstawie powyższych wniosków, chcąc zaangażować się w sprawy społeczne, postanowiłam wykorzystać w swej twórczości metody projektowe, lokując swą działalność w polu tkaniny 'krytycznej'.

» 4 Rosińska M., *Deklaracje zależności. Kilka uwag o nieantropocentrycznym projektowaniu spekulatywnym. Rozdział w publikacji Antropocen*, red. K. Kępiński, A. Krężlik. (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2022), 131-139.

» 5 Boradkar P., *Designing Things. A critical introduction to the culture of objects*. (Oksford 2010).

Pewne zagrożenie widzę w zbliżeniu się do działania propagandowego, które mogłoby zostać wykorzystane niezgodnie z pierwotnym planem, instrumentalnie traktując twórcę, naginając jego twórczość do ideologicznej retoryki. Aktywizm zaprogramowany w twórczości, taki, jak go rozumiem, wiąże się z przyjęciem postawy niejako anarchistycznej, nastawionej na burzenie schematów.

W związku z zaobserwowanym przeze mnie przywiązaniem szerokiego grona twórców, ale także krytyków i odbiorców sztuki, do określenia ‘tkanina artystyczna’, zauważam pewną analogię do dyskursu wokół ‘artystycznego plakatu’ i powstałej na gruncie tych rozważań polskiej szkoły plakatu.

Podobnie jak tkanina użytkowa, plakat wymaga projektu i uwzględnienia odbiorcy, którego zdefiniowanie znacząco wpływa na ostateczną formę dzieła.

Uartystycznienie obu dyscyplin wpływa na ulokowanie ich w hermetycznym i oderwanym od codziennego życia kontekście teoretycznym, czy konkretniej – wystawienniczym, muzealnym, prowadząc do estetyzacji, która nierzadko podważa ich tożsamość i podstawowe funkcje. To nieostre kryterium, jeśli w ogóle zasadne jest użycie tego określenia, zapewnia przede wszystkim twórcom swobodę działania i poszukiwania ‘autorskich’ i ‘artystycznych’ rozwiązań, których jakości często nie sposób zmierzyć czy zweryfikować, a można je jedynie uznać.

W związku z tym, że tkanina użytkowa, jako pozbawiona wartości ideowych, była często lekceważona przez ‘prawdziwych artystów’, przez lata pozostawała na marginesie sztuk plastycznych. Prawdziwej rewolucji dokonali tzw. Lozańczycy, którzy poprzez swoje formalne i materiałowe eksperymenty na ‘organizmie’, jakim jest struktura tkana czy włóknista, doprowadzili do wyodrębnienia się kategorii (czy też rodzaju) ‘tkaniny artystycznej’. Być może stało się tak dlatego, że uznanie walorów estetycznych, podobnie jak w plakacie, było dla odbiorców łatwiejsze niż ‘rozumienie prawideł budowania struktury’. Tenże czynnik decydujący o zrozumieniu jest dla ludzkiego mózgu wyzwalaczem aktywności ośrodka nagrody, co przynosi zadowolenie i satysfakcję, bo paradoksalnie zwraca nas ku myśleniu o sobie, o tym, co z nami robi dzieło<sup>6</sup>.

Życie twórcy polega najogólniej na poszukiwaniu języka najdoskońszego do wyrażenia i zwizualizowania własnego myślenia... Ustalenie kodu przebiega najczęściej intuicyjnie i nie ma wiele wspólnego z programowaniem, do którego odsyła to słowo.

» 6 Bieczyński Mateusz, *Zeszyty Artystyczne*, 39. numer / *Polska szkoła plakatu – geneza, tradycja, kontynuacja*, rozdział: „Artystyczność” plakatu jako mit założycielski „polskiej szkoły plakatu”.

## **Delikatne społeczne sprawy. Miękka materia. Tkany głos**

*Soft social matter – Soft woven voice.*

III edycja Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu, wraz całym programem towarzyszącym, została osnuta wokół tematu „Przyszłości Wolności” i była to wyjątkowa dla mnie okoliczność, aby podsumować poszukiwania twórcze i przemyślenia kilku ostatnich lat. Zostałam poproszona o napisanie wstępu do katalogu, którego fragmenty przytoczę przywołując przykłady aktywizmu operującego tkanym ‘przenośnikiem’ treści.

Na potrzeby konferencji Textile Talks powstała następująca wypowiedź (*statement*):

Po\_Wolność!

Podążam drogą, na której napotykam znaki, normy, regulacje. Wątpię, kwestionuję i proponuję swoje. Moje znaki ewoluują. W swoich pracach odsyłam do innego niż czysto estetyczny porządku. Znaki są osobiste, ale operują umownym systemem, mogą być uniwersalne, przy czym uniwersalność rozumiem jako potencjalność w nich zawartą. Nie mam mocy zlikwidowania zakazów, ale przekreślam je w swojej pracy, sugerując taką możliwość, eksperyment. Poszukiwanie osobistej wolności odbywa się w świecie wizualnych komunikatów, które materializują w formie tkanin użytkowych. Język polski nie przewiduje odpowiednika angielskiego określenia *comfort cloth*, to, co umyka w języku, istnieje jednak w świecie rzeczywistym. Tworząc wzorzysty, miękki przedmiot pragnę otulić swoim komunikatem. Staram się uniezwyklić tkaninę użytkową i uzwyklić przekaz, skonfrontować wartości z rzeczami. Jestem, pytam i szukam odpowiedzi.

Zabieram głos projektując, tworząc i ucząc<sup>7</sup>.

Przedstawiona powyżej deklaracja, określająca ramy twórcze, towarzyszy mi od co najmniej 10 lat. Swoje rozważania, wnioski, a także intuicje zilustruję najwiarygodniej, posługując się przykładami moich własnych prób ich materializacji.

Utkane przeze mnie głosy są miękkie i haptyczne, a zaangażowanie wielu zmysłów ma mi pomóc komunikować treści, które uważam za najistotniejsze. Kwestii wolności poświęca się wiele uwagi, niemniej

» 7 Publikacja pokonferencyjna Textile Talks, s. 51.

bardzo często jest w tym najgłośniejszym komunikacie wiele manipulacji i próby podporządkowania tłumowi, dlatego proponuję powolność i uważne spojrzenie oraz wzięcie odpowiedzialności za wszelką swoją aktywność, bo to właśnie w niej najpełniej realizuje się wolność.

Podczas wystawy „Za wolność!”<sup>8</sup>, realizowanej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa, wraz z Jakubem Stępnem *Hakobo*, naszymi studentami oraz duetem artystycznym *Lou Cantor* chcieliśmy podarować odwiedzającym naszą ekspozycję, a nie marsz. Dać przyjemność obcowania z miękkimi obiektami, które przybrały użytkową formę koców oraz apaszek. Chcieliśmy gestem otulenia podziękować publiczności za czas poświęcony na odbiór naszych komunikatów. Przesunęliśmy też granice „doWolności odbioru”, pozwalając na żywą interakcję z obiektami i rearanżowanie ekspozycji. Wywołany tutaj przedmiot (koc) jest wciąż niewyczerpanym źródłem inspiracji i analiz. Dlatego o nim piszę i tworzę nowe obiekty, które w tej przystępnej i przyjemnej formie niosą często trudny oraz ważny przekaz.

### **‘Uniezwyklenie’ koca i wyprowadzenie na ulicę unikatowego artefaktu i artystycznej deklaracji. Nowy ornament.**

Jednym z bardziej oczywistych sposobów komunikowania jest zastosowanie tekstu, szczególnie jeśli punktem wyjścia jest sfera języka i interakcji międzyludzkich. Połączenie tekstu z medium nieprzezroczystym, jakim w przeciwieństwie do papieru jest tutaj tkanina, otwiera nowe możliwości ‘przeniesienia’ komunikatu.

Gdy opisujemy idee i zjawiska, pomocne bywają przykłady, dlatego przytaczam te wynikające z osobistych wrażeń i analiz.

W 2019 roku w Białymstoku w Polsce miało miejsce brutalne stłumienie manifestacji równości, które rozpoczęło falę agresji wobec mniejszości i kobiet. Homofobia i nienawiść stały się w Polsce częścią programu politycznego rządzącej partii. Moja potrzeba zareagowania na dziejące się zło sprowokowała mnie do działania. Jedyne, co mogłam wówczas zrobić, nie mnożąc przemocy i nienawiści w dyskursie społecznym, było działanie krytyczne, komentujące rzeczywistość, wskazujące pewne zjawiska i zależności. Czuję, że moim obowiązkiem jest zabranie głosu, a głos zabieram tworząc, w oparciu o posiadane umiejętności i wrażliwość.

Ten wewnętrzny imperatyw prowokuje działania, takie jak choćby reakcja na odbieranie praw grupom społecznym. Protest koc *TKANINA BIAŁOSTOCKA 2.0* wprost odwołuje się do miejsca wydarzeń, ale także do historycznej tradycji Tkaniny Białostockiej.

» 8 <https://cmwl.pl/public/informacje/za-wolnosc,101>.



Można przyjąć, że jest to symboliczny ‘wzornik kolorów’, choć na pierwszy plan wysuwa się komentarz dotyczący praw człowieka.

‘Pas\_s\_a\_long’ natomiast jest opowieścią o tłumionym głosie kobiet, przedstawioną w odniesieniu do typowo patriarchalnego symbolu, jakim jest pas kontuszowy. Tego typu pasy noszone były przez polskich szlachciców jako oznaka statusu i pozostały w pamięci narodowej jako symbol nierówności społecznych i dyskryminacji klasowej.

Współczesny turbokapitalizm, podobnie jak XVI-wieczny polski feudalizm, doprowadził do zaburzenia równowagi w stanie posiadania, a co za tym idzie do narastających nierówności społecznych – największego zagrożenia, z którym będzie się zmagać ludzkość. Istnieją grupy interesów, które nie oglądając się na innych zawłaszczają przestrzeń na wielu obszarach. Przywileje rozdawane są według klucza, który faworyzuje tych bliższych władzy, pozostawiając bezbronniymi tych najsłabszych, o których często nikt się nie dopomina. Drugim istotnym przesłaniem tej pracy jest wątek feministyczny. Pas kontuszowy w wersji żeńskiej, opartej na tradycyjnym patriarchalnym symbolu, zapożyczonym z kompozycji klasycznych. Motywy, głównie roślinne, wypełniające poszczególne pola wzoru, zostają tu zastąpione kwiatami – stylizowanymi elementami anatomicznymi związanymi z kobietą, jej uprzedmiotowionym, instrumentalnie traktowanym ciałem i stłumioną ekspresją. W autorskiej wersji pasu, tradycyjnie noszonego przez uprzywilejowanych mężczyzn, motywy ukazują podobieństwo między anatomicznymi schematami „kwiatu” krtani i macicy.

Jako autorka chcę mówić o kobiecym głosie, więc stworzyłam ornament zbudowany na bazie transformacji także innych motywów anatomicznych. Stylizowana głośnia przedstawiona w trzech stanach: głośnego mówienia, szeptania i milczenia – zwielokrotniona w polu środkowym – może być hołdem złożonym wszystkim istotom niesłyszanym lub nawet niemogącym oddychać. Jest to także ukłon w stronę Rebeki Solnit – autorki rzetelnych opracowań, takich jak *Matka wszystkich pytań*, porządkujących wiedzę na temat etiologii przemocy, jej zasięgu oraz konsekwencji i zagrożeń. Ważny wniosek, jaki nasuwa się wskutek obserwacji ludzkich relacji, a także analizy lektur, jest taki, że jeśli możemy mówić i jesteśmy słyszani, to prawdopodobnie mamy przywilej bycia wolnym (wcześniej niezbywalne prawo).

Żakardowy banner powstał więc z potrzeby serca, gdyż byłam głęboko poruszona wstrząsającymi wydarzeniami, które miały miejsce w Białymstoku. Właśnie dlatego koc zaprojektowałam w oparciu o możliwości fabryki pod Białymstokiem. Całe Podlasie słynie z tradycyjnej, podwójnej tkaniny, zwanej tkaniną białostocką. Koc został zatem wyprodukowany w podmiejskiej fabryce przy użyciu nowoczesnych technologii, a specjalna

paleta kolorów przedzdy z wzornika barw zakładu wykorzystana została do zasugerowania zjawiska tęczy. Obiekt jest bardzo duży i może 'ochronić' około 36 osób. Jako baner przeznaczony do noszenia podczas przemarszu wymaga wspólnego działania większej grupy osób – szczególnej konsolidacji – przypominając tym samym, że aby zwiększyć szansę na rozwiązanie spraw mniejszości, powinna się w nie angażować większość. Idealna sytuacja miała miejsce podczas Parady Równości w czerwcu 2022 roku, gdzie wymiana osób niosących koc-sztandar przypominała swego rodzaju sztafetę wsparcia.

Udział i zaangażowanie większej grupy osób zostało sfilmowane i sfotografowane przez media. Można to zobaczyć w dokumencie *PARADA – Don't Rain On Our Parade* w reżyserii Ewy Krawczak i Misi Joachim. Ten film o Paradzie Równości uczestniczył w tegorocznym przeglądzie filmów dokumentalnych na 20. edycji Millenium Docs Against Gravity, a jego premiera odbyła się 17 maja 2023 roku<sup>9</sup>.

Ze względu na swoją skalę, kolorystykę i miękkość, koc był chętnie dotykany przez przechodniów. Banery protestacyjne to zazwyczaj obiekty DIY (Do It Yourself), wykonane spontanicznie, z dostępnych pod ręką materiałów, więc uczestnicy marszu byli bardzo ciekawi i poruszeni faktem, że ten ogromny baner został zaprojektowany i wykonany specjalnie na takie wydarzenie, tylko po to, aby wyrazić troskę i solidarność.

Utwór lokuje się na styku tradycji, rzemiosła i antropologii, pozostając jednocześnie wyrobem produkcji przemysłowej, przede wszystkim zaś obiektem 'nieposłusznym', zapisem pamięci zbiorowej i świadectwem czasu, pomimo swej miękkości i wizualnej atrakcyjności. Być może także niewygodnym i drażniącym, bo przypominającym o zachowaniach i wydarzeniach, które oprawcy chcieliby wymazać z historii.

### 'Przenośnik'

Obserwowany w ostatnich latach wzrost zainteresowania tkaniną jako medium czy narzędziem sztuki spowodował, że stała się ona zarazem nośnym tematem, jak i nośnikiem istotnych znaczeń (w tej roli występowała zawsze, tylko nie w każdej kulturze było to zjawisko uświadomione i upowszechniane jako sztuka).

W języku polskim 'noszenie' łączy się z wieloma przedrostkami, brakuje jednak słowa, które, jak wspomniałam na samym początku, uchwyciłoby istotę wyrobu tkanego, który od wieków wspiera człowieka w nomadycznym stylu życia. Najtrafniejszym i otwartym na wiele interpretacji zdaje się 'przenośnik', uwzględniający fizyczne właściwości i wielowymiarową potencjalność tkaniny, jako pośredniczącą w komunikowaniu idei.

» 9 [https://www.youtube.com/watch?v=qBREtOU\\_6V4](https://www.youtube.com/watch?v=qBREtOU_6V4)

Na potrzeby tego tekstu chciałabym w oparciu o zasady słowotwórcze języka polskiego opisać najważniejszą w mojej opinii funkcję tego wytworu. Używam więc słowa ‘przenośnik’ do uchwycenia jej istoty – zdolności tkaniny do przenoszenia, niezwykle przydatną w działalności zaangażowanej w sprawy społeczne czy w szerzej zakrojonym aktywizmie.

### Związki tkaniny z językiem

W podsumowaniu ważne zdaje się przypomnienie, że sam Roland Barthes zajął się powiązaniem struktur tkanych z tekstem, co znajduje swoje odzwierciedlenie choćby we wspólnym źródłosłowie obu wyrazów: *text* i *textile*, od łacińskiego *texere* (‘tkać’). Wiele terminów, których używamy do opisania naszych interakcji ze słowami, wywodzi się z tego wspólnego źródła językowego i niezliczona liczba innych wyrażen związanych z czytaniem i pisanem czerpie z bogatego słownictwa dotyczącego tkaniny. Barthes połączył znaczenia tekstu i tkaniny w swojej polemice zatytułowanej *Śmierć autora*, to jednak konkretnie w *Przyjemności tekstu* najpełniej ukazuje jego namysł:

Tekst jak tkaniną; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie- teksturze- podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnych sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako ‘hyfologię’ (‘hyfos’ to tkanina i sieć pajęcza)<sup>10</sup>.

Tak głęboko zakorzenione i opisane związki wyjaśniają i uzasadniają wykorzystywanie tkaniny jako narzędzia aktywizmu, a uznanie ‘artystyczności’ wyrobów może pozostać aktem wtórnym wobec intencji twórców, nie stanowiąc kryterium wartościującego.

Poszukiwanie tropów opisujących tkaninę w językach i tradycjach różnorodnych kultur prowadzi do wniosków, z których na potrzeby niniejszego artykułu wybieram ten związany z użytecznością tkaniny, jej zdolnością do ułatwiania człowiekowi przenoszenia innych przedmiotów, a także przenoszenia znaczeń i idei pośredniczenia (mediowania). Zaproponowany temat jest rezultatem poszukiwania w języku polskim odpowiednika jednego z angielskich określeń i zróżnicowania, jakie nie przekłada się wprost na słownikowe tłumaczenie. Chodzi tutaj mianowicie o uogólnione określenie funkcji tkaniny jako wyrobu służącego do przenoszenia, trans-

» 10 Barthes Roland. *Przyjemność tekstu* (Warszawa: 1997), 92.

portowania innych przedmiotów (*vessel*), nazywanego konkretniej sakwą, tobołkiem, workiem. W języku japońskim *furoshiki* określa tkaninę-tobolek i zawiera w sobie znaczenie łona, w którym jesteśmy noszeni, zanim jeszcze zostaniemy urodzeni.

Przykład inny to określenia w języku angielskim *meaning* i *significance*, które dają się przełożyć jedynie na polskie 'znaczenie' i ta napotkana trudność w prostym przekładzie stała się inspiracją do dalszych poszukiwań i próby uchwycenia i nazwania powodów, dla których opisywane medium jest szczególnie użyteczne jako wsparcie dla aktywizmu oraz 'notacji wspólnotowych społecznych wspomnień i zagadnień'<sup>11</sup>.

Zaprezentowany obszar dociekań daje się pogłębić i pozostaje wciąż interesującym punktem wyjścia do badań, analiz i własnej twórczości. ●



Il. 1.

Widoki wystawy *Za Wolność!*, Centralne Muzeum Włókiennictwa, listopad 2018, fot. Kolja Glaeser

» 11 Fragment *call for papers* Zeszyty Artystyczne: *TKANINA ARTYSTYCZNA. Wobec współczesności*



Il. 2.

Pas\_s\_a\_long h\_d, h\_d (wymiar ludzki) pas kontuszowy w wersji żeńskiej, opartej na tradycyjnym patriarchalnym symbolu zapożyczonym z kompozycji klasycznych, fot. źródło własne. 2021 / tkanina podwójna żakardowa, wykonana na krośnie ręcznym TC2 z indywidualnie sterowanymi nićmi osnowy, z ręcznie wprowadzanym czółenkiem z wątkami, bawełniane osnowy – wątek 1 – lniany – wątek 2 – bawełniany, 70 x 200 cm



Il. 3.

Widoki wystawy *Za Wolność!*, Centralne Muzeum Włókiennictwa, listopad 2018, fot. Kolja Glaeser



Il. 4.

Tkanina Białostocka 2.0, tkanina żakardowa dwuosnowowa dwuwątkowa, wielokolorowa, wykonana na krośnie przemysłowym, czesana, bawełna, akryl, poliester (60/38/2), 2019, 18 x 1,50 m, fot. Anna Ścisłowska



Il. 5.

Fot. Anna Ścisłowska

## Abstrakt

Artykuł pisany z perspektywy twórczyni i wykładowczyni ma naświetlić silne związki tkaniny z różnorodnymi formami aktywizmu wykorzystującymi twórczość rękodzielniczą, projektową i artystyczną. Próba wykazania szczególnej przydatności wytworów tekstylnych do komunikowania treści i komentowania rzeczywistości oparta jest na

przeoglądzie historycznym z nakierowaniem na tropy antropologiczne. Przegląd źródeł i wskazanie kilku przykładów ze świata kultury materialnej służą przede wszystkim wyjaśnieniu, jak uniwersalny był – i jest nadal – wybór taktylnego medium jako najwłaściwszego do przenoszenia krytycznych i spekulatywnych treści.

Kwestie językowe, związane z opisem materii tkanej i jej znaczenia oraz symboliki w tradycjach i kulturach świata, a także powszechnie przyjęte i używane określenia dotyczące artefaktów stanowiących główny obszar badań wywołany w temacie numeru, stanowią istotną część namysłu nad przywołanym medium. Autorka zachęca do przemyślenia użycia wywołanego w temacie słowa ‘przenośnik’ jako trafnie opisującego funkcję tkaniny. W tekście pojawia się także dyskusja z określeniem ‘tkanina artystyczna’, jako stosowanym zwyczajowo i niekiedy na wyrost.

Przyjęta perspektywa uzasadnia posłużenie się przykładami z własnej twórczości do zilustrowania strategii działania nakierowanego na aktywność społeczną. Przytoczone przykłady występują w kontekście zarówno wystawienniczym, jak i pozawystawienniczym – na ulicy, tak jak aktywizm, który w wymiarze teoretycznym nie mógłby się w pełni zrealizować.

#### Słowa kluczowe:

tkanina krytyczna, dizajn krytyczny, tkanina, żakard, dizajn spekulatywny, tkanina artystyczna, protest, aktywizm, nieposłuszne przedmioty

## **Bibliografia**

1. Bieczyński, Mateusz. *Zeszyty Artystyczne*, 39. numer / *Polska szkoła plakatu – geneza, tradycja, kontynuacja*, rozdział: „Artystyczność” plakatu jako mit założycielski „polskiej szkoły plakatu”.
2. Flood, C.; Grindon, G., *Disobedient Objects*. V&A Publishing, Loart.n 2014.
3. Gordon, Beverly. *Textiles. The Whole Story. Uses, meanings, significance*. Thames & Hudson, London 2011.
4. Hemmings, Jessica. *The Textile Reader*. Berg, London & New York, 2012.
5. Krogulska-Czekalska, Dominika. Fragmenty wstępu do katalogu III BTA, 2021.
6. Morawski, Stefan. *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
7. Rawsthorn, Alice. „Spot the Difference Design and Art.” W: *Design as an Attitude*. Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2018.
8. Rosińska, Magdalena. „Deklaracje zależności. Kilka uwag o nieantropocentrycznym projektowaniu spekulatywnym.” W: *Antropocen*, red. K. Kępiński, A. Kręzlik. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2022,131-139.

#### Źródła internetowe:

1. <https://www.warrug.com/> dostęp; lipiec 2023
2. [https://www.youtube.com/watch?v=qBREtoU\\_6V4](https://www.youtube.com/watch?v=qBREtoU_6V4) dostęp; lipiec, 2023
3. <https://drive.google.com/file/d/1FBulFRSfsjIMTZ564koawaWNtEaSXq5Z/view?pli=1>
4. <https://cmwl.pl/public/informacje/za-wolnosc,101>

# Rafał Boettner-Łubowski

---

---

Artysta sztuk wizualnych, pedagog. Zajmuje się również działalnością z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Tworzy instalacje, obiekty i kompozycje przestrzenne, podejmujące relacje dialogiczne i polemiczne z istniejącymi już dziełami, postawami i poetykami twórczymi. Autor ponad stu tekstów z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Obecnie pracuje na stanowisku profesora uczelni na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, jako kierownik Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki. Działalność dydaktyczną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu prowadzi jako Rafał Łubowski. Teksty, wystawy i autorskie wystąpienia naukowe publikuje pod pseudonimem Rafał Boettner-Łubowski (więcej informacji: <http://uap.edu.pl/uczelnia/kadra/lubowski-rafal/>).



<https://orcid.org/0000-0001-5396-4661>

---



Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 81-93  
doi: 10.48239/ISSN123266824405

**Rafał Boettner-Lubowski**  
Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

# **TKANINA – MEDIALNA MIGRACJA – AUTOCYTAT**

## **Wybrane poszukiwania artystyczne**

### **prof. Andrzeja Banachowicza**

Tkanina – jako dyscyplina sztuk wizualnych – przeszła w drugiej połowie XX wieku bardzo istotną transfigurację, której konsekwencje, wbrew wszelkim pozorom, silnie dają o sobie znać także i dzisiaj. Sytuacja ta związana była między innymi z zaistnieniem fenomenu „polskiej szkoły tkani-ny artystycznej” – zjawiska, które apogeum własnego rozwoju i znaczenia osiągnęło w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia. Jak trafnie przypomina Karol Sienkiewicz:

na (...) specyfikę i popularność [wspomnianego zjawiska] złożyło się kilka czynników. Po pierwsze, długa tradycja tkaniny dekoracyjnej. Po drugie, rozwój edukacji artystycznej w zakresie tkaniny, początkowo na Akademii w Warszawie, później także na uczelniach w Poznaniu i w Łodzi. Wreszcie fakt, że renesans tkaniny artystycznej był zjawiskiem międzynarodowym. I to Polacy mieli w nim grać pierwsze skrzypce, od biennale tkaniny w Lozannie w 1962 roku począwszy.

Polscy artyści, w przeciwieństwie do szkoły francuskiej, projektowali bezpośrednio na krośnie, operowali ekspresją splotów, tworzyli kompozycje reliefowe, eksperymentowali z materiałami. Dzięki temu nowa tkanina mogła podążać za najnowszymi trendami w malarstwie – nie bez powodu nazywano ją zresztą „strukturalną”<sup>1</sup>.

Co oczywiste, dziedzictwo „polskiej szkoły tkaniny artystycznej” jest zróżnicowane i posiada niejedno tak naprawdę oblicze, lecz czy jest jeszcze dziś zjawiskiem żywym i aktualnym?

Pod koniec ubiegłego stulecia Magdalena Abakanowicz z całą stanowczością stwierdziła, że: „abakany przyniosły (...) [jej co prawda] sławę, ale obciążły sobą jak grzechem, do którego nie wolno się przyznawać. Bowiem uprawianie tkactwa zamyka drzwi do świata sztuki”<sup>2</sup>. Z kolei po 2010 roku spotkać się można z różnymi opiniami na temat aktualnego potencjału twórczego tkaniny artystycznej – a więc przykładowo ze stwierdzeniem cytowanego już nieco wcześniej Karola Sienkiewicza: „dziś nie może być mowy o żadnym przywróceniu tkaninie należnego jej miejsca w obrębie sztuk wizualnych”<sup>3</sup>, ale również z opinią zdecydowanie odmienną, sformułowaną przez Martę Kowalewską, ekspertkę, która trafnie zauważa, że: „wciąż istnieje grupa twórców, którzy w dążeniu do nowych rozwiązań formalnych eksplorują właściwości włókna (...). Jednak wielu [z nich] wpisuje [swe] działania (...) [z] medium [tkaniny] w obręb wielowymiarowej [współczesnej] komunikacji wizualnej”<sup>4</sup>. Biorąc pod uwagę przytoczone powyżej wypowiedzi, można zapewne odnieść się do przedstawionych w nich stanowisk w nieco bardziej wyważony i kompromisowy zarazem sposób, zakładając np., że: nie sposób dziś dosłownie imitować osiągnięć polskiej tkaniny artystycznej lat 60. i 70. minionego stulecia, które w wielu przypadkach są już zjawiskiem historycznym, lecz nie oznacza to, że odniesienie do „medium tkaniny” w ogóle – w nowych kontekstualnie zakresach doświadczeń twórczych – nie musi stanowić obecnie ciekawych, a nawet w pewnych przypadkach wartych szczególnej uwagi propozycji z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych<sup>5</sup>.

» 1 Karol Sienkiewicz, „Wątki i osnowy”, *Dwutygodnik.com*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4408-watki-i-osnowy.html>, (24.06.2023).

» 2 Cyt za: Magdalena Abakanowicz, red. W. Krukowski i inni (Warszawa, wydawca: Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” 1995), 28.

» 3 Sienkiewicz, „Wątki i osnowy”...

» 4 Marta Kowalewska, *Historia rewolucji*, w: „Teksty z katalogu SPLENDOR TKANINY...” (z katalogu towarzyszącego wystawie pt. „Splendor tkaniny” zorganizowanej w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2013 roku), 24 – materiał PDF dostępny na stronie internetowej o adresie: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be90890.pdf> (24.06.2023).

» 5 Zob. również: Rafał Boettner-Łubowski, *Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria*, w: *Format. Pismo Artystyczne*, nr 81/2019, 68.

Na tle takich właśnie ogólnych rozważań rozpatrywać można aktualne poszukiwania artystyczne, w których szeroko pojmowane artefakty tkaninowe migrują w przestrzenie innych niż tkanina artystyczna mediów współczesnych sztuk wizualnych. Migracje tego rodzaju obecne są m.in. w twórczości prof. Andrzeja Banachowicza – artysty o znaczącym dorobku twórczym, który z jednej strony bardzo silnie i indywidualnie zapisał się w historii współczesnej polskiej tkaniny unikatowej, z drugiej zaś przez cały czas potrafi też wykorzystywać potencjał innych mediów do kreowania ważnych dla współczesnych odbiorców i odbiorczyń przekazów treściowych i emotywnych.

Początki samodzielnej działalności tego twórcy przypadają na koniec lat 70. ubiegłego wieku, kiedy po ukończeniu studiów w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (studiował w latach 1973–1978, uzyskał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Rzeźby profesora Jana Berdyszaka oraz w Pracowni Projektowania Wystaw profesora Witolda Gyurkovicha) zaczął bardzo aktywnie działać na polskiej scenie artystycznej. Sztuka Banachowicza otwarta jest na rozmaite poszukiwania, choć zachowuje w sobie rytmy kontynuacji i nawiązań do swoich wcześniejszych przejawów i odkryć. Niewątpliwie niezwykle istotną rolę odgrywają w niej tkanina artystyczna i powiązane z nią doświadczenia. Artysta tworzy również instalacje i obiekty quasi-rzeźbiarskie, w których śmiało przewartościowuje tradycjonalistyczne i konwencjonalne zarazem pojmowanie tego rodzaju wypowiedzi twórczych. Ma On również w swoim dorobku monumentalne, mistrzowskie kompozycje tkaninowe, o charakterze figuratywnym i narracyjnym, których stworzenie wymagało od Niego wielkiej kultury i biegłości czysto warsztatowej. Jedną z najważniejszych tego rodzaju kompozycji jest z całą pewnością tkanina unikatowa pt. *Człowiek z poduszką* – praca wykonana w 1983 roku, która stała się ważnym punktem odniesienia dla wielu późniejszych realizacji Artysty<sup>6</sup>.

» 6 Zob. także informacje o Artysty w: Rafał Boettner-Łubowski, Karolina Prymas-Jóźwiak, *Rzeźba, kierunek, ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu* (Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, 2021), 252-253, 480-481, 612-618.



Il. 1.

Andrzej Banachowicz, *Człowiek z poduszką*, tkanina unikatowa (sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza), 209 x 545 cm, 1983, fot. Archiwum Artysty

Wspomniana powyżej kwestia jest również ważna z tego powodu, że wskazuje na znaczenie i obecność w twórczości poznańskiego artysty praktyki autocytaatu – praktyki, którą w przestrzeni sztuk wizualnych, parafrazując wybrane ustalenia teoretyków literatury, możemy pojmować jako: „wprowadzenie (...) [do nowej wypowiedzi artystycznej fragmentu] innej wypowiedzi tego samego podmiotu [czyli w tym wypadku – autora określonego »aktualnego« artefaktu oraz wybranego, danego wcześniejszego dzieła sztuki, z którego autor ten zamierza przytoczyć określony motyw czy element]”<sup>7</sup>. Z całą pewnością w tym momencie warto przypomnieć również, że strategia autocytacji stosowana była ze znakomitymi skutkami twórczymi przez niektórych reprezentantów dawnych epok historycznych – np. przez Jeana Auguste’a Dominique’a Ingresa, który, dajmy na to, w swej słynnej *Łażni tureckiej* czynił wyraźne odniesienia do motywów figuratywnych, obecnych w swoich wcześniejszych obrazach<sup>8</sup>.

Współcześni oraz XX-wieczni wybrani artyści i artystki także mogą lub mogli czynić konstruktywny użytek z praktyki autocytaatu (np. Marcel Duchamp w swej znanej i wielce zaskakującej zarazem *La Boîte-en-valise*),

» 7 Zob. hasło „cytat” w: *Słownik terminów literackich*, Sławiński J. red., (Wrocław-Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Ossolineum, 1998).

» 8 Zob. więcej na ten temat: film A. Jauberta pt. *Jean-Auguste-Dominique Ingres, Łażnia Turecka. Zniwoloné spojrzenie*, z serii: „Palettes” 1991 (film emitowany w Polsce przez stacje Planete oraz TVP Kultura, a we Francji np. La Sept).

aktywizując chociażby, w różnym stopniu, potencjał: funkcji stwierdzająco-poświadczającej czy też funkcji generującej kontekstualnie nowe jakości znaczeniowo-artystyczne, poprzez wykorzystanie omawianego powyżej, szczególnego rodzaju autorskiego przytoczenia<sup>9</sup>. Andrzej Banachowicz od wielu lat doskonale zdaje sobie sprawę z możliwości twórczych tego typu cytacyjnych rozstrzygnięć. Motyw figuratywny z *Człowieka z poduszką* pojawił się przykładowo w późniejszych znakomitych tkaninach unikatowych tego twórcy, zatytułowanych *Non Omnis Moriar* czy *Przez przejście*, dziełach wykonanych przez Artystę odpowiednio w latach: 1992 i 2007.



Il. 2.

Andrzej Banachowicz, *Non Omnis Moriar*, tkanina unikatowa: sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza, 300 x 175 cm, 1992, fot. Archiwum Artysty

» 9 Zob. więcej na temat funkcji stwierdzająco-poświadczającej i generującej elementów cytowanych w tekście G. Sztabińskiego pt. „Cytat i gra. Problem postmodernizmu w sztukach plastycznych”, w: *Postmodernizm po polsku?*, red.: A. Izdebska; D. Szajnert (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998), 137-139.

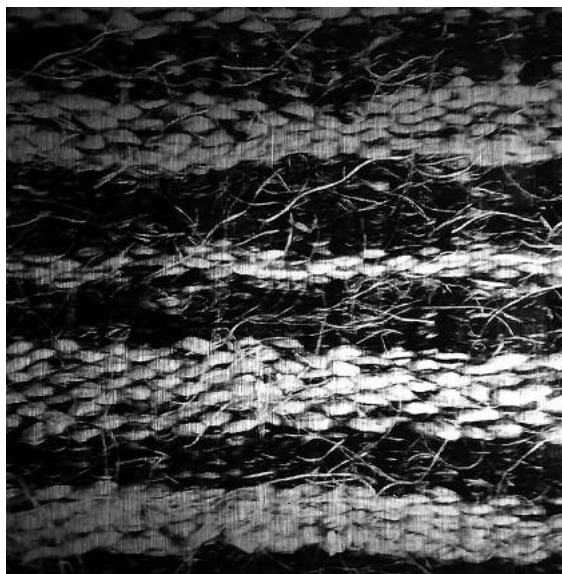


Il. 3.

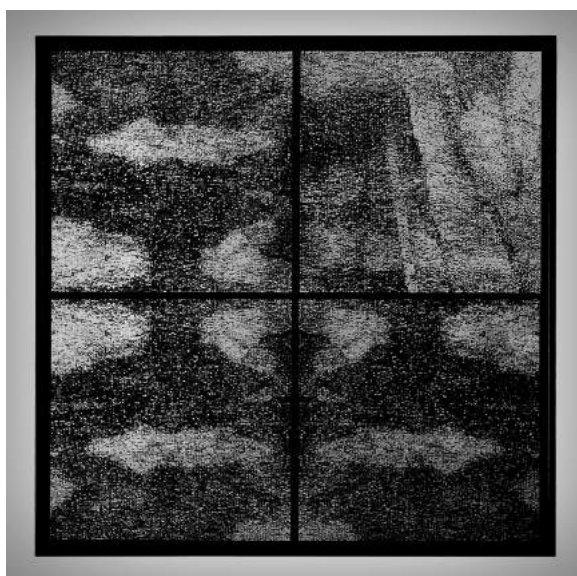
Andrzej Banachowicz, *Przez przejście*, tkanina gobelinowa: sizal, wełna, len, bawełna, wiskoza, 2 x 225 x 280 cm (dwie tkaniny), 2007, fot. Archiwum Artysty

Jak trafnie przypomina Justyna Ryczek: „tytułowy bohater [tkaniny *Człowiek z poduszką odcisnął*] (...) ślad w innych, [późniejszych] pracach [Andrzeja Banachowicza]. Nigdy nie widzimy jego twarzy (...), zawsze jednak rozpoznajemy niemodny kapelusz i marynarkę, a przede wszystkim trzymany pod ręką przedmiot, »przedmiot nostalgiczny« – poduszkę. W kulturze codzienności poduszka to wyraz wytchnienia po ciężkich zmaganiach z kolejnym dniem (...), ale (...) jednocześnie miejsce intymności i tajemnicy. Miejsce zawieranych sekretów, także tych, o których chcemy zapomnieć. »Staroświeckość« przywołanej postaci ma [tu istotne] znaczenie. (...) Postać ta nie pochodzi z otaczającej nas rzeczywistości, chwilowej, zabieganej, płynnej. Przywołuje przeszłość. (...) Czyżby stanowiła [zatem] przejaw tęsknoty Artysty za minionymi czasami?»<sup>10</sup>. Wieloznacność i tajemnica omówionego powyżej motywu figuratywnego nadaje mu z całą pewnością szczególny potencjał emotywny i treściotwórczy, który Andrzej Banachowicz doskonale i konstruktywnie wykorzystywał w wielu swoich dziełach, także tych, które nie powstawały przy zastosowaniu technik typowo tkackich.

» 10 Justyna Ryczek, „Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza”, *Format. Pismo Artystyczne*, nr 62/2012, 28-29.



Il. 4.  
Andrzej Banachowicz, *Fragment*, druk na aluminium (dibond), 20 x 20 cm, 2017,  
fot. R. Boettner-Łubowski



Il. 5.  
Andrzej Banachowicz, z serii *Wirtualne tkaniny*, druk na aluminium (dibond),  
100 x 100 cm, 2018, fot. Archiwum Artysty

W tym momencie należy zdecydowanie podkreślić, że od 2015 roku w twórczości Andrzeja Banachowicza praktyka autocytatu zaczęła przyjmować nieco inną postać, niż we wcześniejszych poszukiwaniach artystycznych tego Autora, zachowując jednak prymat istotnych dla Niego idei i preferencji twórczych. Od tego czasu bowiem w twórczości poznańskiego twórcy zaczęły pojawiać się pierwsze prace, których tryb wykonywania polegał na ściśle określonej, niezwykle zdyscyplinowanej pod względem koncepcyjnym metodzie działań, wykorzystujących potencjał fotografii cyfrowej i nowoczesnych technologii druku. Artysta fotografował specjalnie wybrane fragmenty swoich wcześniejszych kompozycji tkaninowych, poddawał je w środowisku cyfrowym odpowiedniej obróbce (np. w celu uzyskania adekwatnych relacji kolorystycznych czy kompozycyjnych) po czym, na podstawie odpowiednio przygotowanych plików digitalnych, uzyskiwał wydruki fotografii na aluminium, na materiale typu dibond. Wydruki takie pozwalają uzyskiwać szczególnie interesujący, jeśli chodzi o swe oddziaływanie wizualne, typ obrazu. Jest on świetlisty, emanuje specyficznym blaskiem, który można jeszcze mocniej spotęgować poprzez zastosowanie odpowiedniego oświetlenia zewnętrznego. Przypomina nieco malarski obraz, ale ujawnia również ewidentne wobec niego różnice. Inaczej odbija światło, nie ma faktury, może być zarazem chłodny, jak i zmysłowy w swym oddziaływaniu „czysto” wizualnym. Co najważniejsze jednak, wydruk pliku fotograficznego na aluminium może zarówno uaktywniać potencjał „dokumentacyjnego” wymiaru fotografii, jak i doprowadzać do niezwykle ciekawej „dematerializacji” przedstawianego motywu, nie pozbawiając go zarazem czytelności i wiarygodnego realizmu.

Biorąc pod uwagę poczynione powyżej uwagi, warto zastanowić się nad tym, co decyduje o bardzo wysokiej wartości twórczej prac Andrzeja Banachowicza, opartych na praktyce autocytatu i potencjale fotografii? Są one z całą pewnością bardzo atrakcyjne pod względem czysto wizualnym i mogą tym samym „uwodzić” współczesnych odbiorców, zaspokajając ich tęsknoty i pragnienia za obcowaniem z estetycznie wyrafinowanymi przejawami sztuki najnowszej. Na tym jednak sprawa się nie kończy, bowiem „atrakcyjność powierzchni” i zawsze nienagannej jej kompozycji – jest w tym przypadku tylko jednym z wielu obszarów możliwych recepcji zaproponowanych dzieł. Pamiętajmy o tym, że odnoszą się one także do wcześniejszych realizacji Autora, a niektóre z nich zawierają rozmaite, treściowo wymowne, najczęściej łacińskie, „napisy-inskrypcje”, istniejące także w strukturach tkanin, będących ich „pierwowzorami”. Łacińskie tytuły, nadawane tak często przez Banachowicza wielu Jego instalacjom i tkaninom unikatowym, traktować można jako swoiste „pomosty” łączące nas z przeszłością i tradycją, ale również zachęcające odbiorców do odkrywania rozmaitych tajemnic naszego, jakże bogatego przecież, kultu-



rowego i artystycznego dziedzictwa. Nawet tego wynikającego z przekonania Artysty, że: „w górze – w Niebie – pewnie dalej wszyscy mówią po łacinie”<sup>11</sup>. Z kolei związki dialogiczne występujące pomiędzy Jego nowymi kompozycjami a ich pierwotnymi odniesieniami oraz sensy zakodowane przez Autora w proponowanych przez Niego tytułach i frazach tekstowych – mogą zapraszać odbiorców do poszukiwania rozmaitych znaczeń, konstruowania różnorodnych w charakterze przemyśleń i refleksji, jednakże bez jakiegokolwiek ortodoksyjnie narzucanego nam „przymusu interpretacji”. Głęboki potencjał symboliczny i znaczeniowy najnowszych prac poznającego twórcy koegzystuje także z otwarciem się zaproponowanych przez Niego dzieł na to, co wieloznaczne i niemożliwe tak naprawdę do racjonalnego i ostatecznego zarazem „rozszyfrowania”. W tym kontekście szczególnie frapujący wydaje się krótki autokomentarz Artysty z 2020 roku, dotyczący jednej z Jego prac opatrzonej łacińskim tytułem, w którym Banachowicz dzieli się z nami takimi oto przemyśleniami: „Światliste kadry obrazu »Tempore ipso venis« niosą w sobie – w napisach inskrypcji [także] symboliczny znak »sign«. Może także Twój znak – podpis. »Sign« – w słowie i (...) plastycznym ujęciu – nieustannie stawia pytanie o los. Tożsamość. O trwanie. Ta praca to (...) wizualna narracja o ludzkiej egzystencji. Refleksja autotematyczna z pytaniem, o motywach w nieustannej czasoprzestrzeni. Te kadry to pocztówka – fotografia z podróży spoza wymiaru doczesności. Światliste obrazy kreują czas przeszły i... przyszły z terytoriów innej materii. Aby dać możliwość »dotyku« właśnie tego przyszłego medium. (...) Choć najważniejsze jest »teraz«, by być i działać”<sup>12</sup>.

Oprócz wyczuwalnej wieloznaczności treści, omawiane w niniejszym tekście prace Andrzeja Banachowicza mogą również niezwykle sugestywnie oddziaływać na emocje odbiorców. Stają się one swoistym zjawiskiem, fenomenem, luminiścyczną emanacją koloru emitowaną przez niekonwencjonalny obraz, niebędący ani typowym dziełem malarskim, ani tym bardziej efemeryczną projekcją świetlną rzutowaną przy użyciu nowoczesnego sprzętu multimedialnego. Zaproponowane przez Banachowicza „cyfrowe obrazy” są trwałe w swej przedmiotowej i fizycznej zarazem postaci nowego bytu. Z drugiej strony, budzą one dalekie skojarzenia z koncepcją piękna, według której „estetyka blasku” i świetlistości związana była z prymatem i przekazem wartości duchowych i symbolicznych. O ich artystycznej specyfice decyduje bowiem w znacznym stopniu, powtórzmy to raz jeszcze, zasadne i owocne w swych konsekwencjach wykorzystanie zabiegu wizualnego autocytatu. Banachowicz, fotografując fragmenty swoich wcześniej-

» 11 Wypowiedź z 2020 roku (zacytowana z Archiwum prof. A. Banachowicza).

» 12 Wypowiedź z 2020 roku (zacytowana z Archiwum prof. A. Banachowicza) dotycząca pracy pt. *Tempore ipso venis / Spadasz jak z nieba*, zaprezentowanej na wystawie zbiorowej pt. „Światło i biel” w Uptown Koenji Gallery w Tokio (w ramach Międzynarodowej Interdyscyplinarnej Konferencji INCAST’20).

szych kompozycji tkaninowych w celu stworzenia ich fragmentarycznych, świetlistych odwzorowań, uzyskiwanych dzięki nowoczesnym metodom druku na metalu, nie tylko cytuje detale swoich wcześniejszych dzieł. Nacechowane silną materialnością struktury stworzonych przez Artystę w przeszłości kompozycji i instalacji tkackich ulegają tu swoistej „dematerializacji”. Paradoksalnie „dematerializacja” ta może pogłębiać potencjał symboliczny i metaforyczny cytowanych „pierwowzorów”. Może również silnie wskazywać na ich refleksyjność i zakodowaną w nich szeroko pojmowaną duchowość. Poza tym, cyfrowe obrazy Andrzeja Banachowicza łączą się również z takimi inwencjami Autora, które kreują kontekstualnie nowe jakości kolorystyczne, teksturalne, kompozycyjne czy przedstawieniowe, co nadaje im wyjątkowego charakteru i każe się nam jeszcze silniej zastanawiać nad odmiennością tychże obrazów wobec ich wcześniejszych, artystycznych „punktów odniesienia”<sup>13</sup>.

Niewątpliwie prace te traktować można jako bardzo interesującą, współczesną wolę „medialnego przeistoczenia” wcześniejszych dzieł Artysty, nacechowaną pozytywnie rozumianą prostotą i klarownością realizowanej koncepcji twórczej. Inicjowana w ramach wspomnianej koncepcji migracja motywów tkackich w medium fotografii, a później w kadr „świetlistego obrazu” wydrukowanego na metalu – prowokuje wymowne i poruszające pod względem treściowym i emotywnym sytuacje artystyczne. Banachowicz potrafi konstruktywnie i adekwatnie wykorzystać istotę medium fotografii w celu uaktywniania refleksji o przeszłości, pamięci, przemijaniu, ale również o istocie własnej twórczości. Strategia artystycznego autocytatu staje się w Jego ujęciu zasadnym rozstrzygnięciem twórczym, generującym „kontekstualnie nowe” obszary recepcji zaproponowanych przez Niego dzieł.

Artysta nie ulega utopiom ubiegłowiecznego awangardyzmu, daleki jest również od postmodernistycznych nonszalancji, skrajnie relatywizujących uznane wartości, oraz od jakże dziś popularnego, powszechnego i bezkrytycznego zachwyty nowoczesnymi technologiami. Objawia się nam natomiast jako dojrzały współczesny neotradycjonalista, w którego twórczości szacunek wobec dziedzictwa dawnej kultury oraz aktualnych osiągnięć cywilizacyjnych człowieka owocuje powstawaniem bardzo interesujących artefaktów sztuki najnowszej. Przyjaznych odbiorcom w taki sposób, w jaki otwarta może być na niektóre ich oczekiwania tradycyjna i wciąż tak naprawdę żywa, jak również ewidentnie wartościowa dziś, sztuka przeszłości<sup>14</sup>.

» 13 Zob. Rafał Boettner-Łubowski, *Potencjał kreacji i autocytatu w cyfrowych obrazach Andrzeja Banachowicza*, w: „Andrzej Banachowicz,” katalog wystawy (Piła, wydawca: Biuro Wystaw Artystycznych Powiatu Piłskiego, 2023), 4-6.

» 14 Zob. również: Rafał Boettner-Łubowski, „Medialne transfiguracje tkaniny w twórczości Andrzeja Banachowicza,” *Artluk. Sztuka na spad*, nr 3(40)/2018, 62-67.

Pisząc o walorach i wysokiej wartości twórczej cyfrowych obrazów Andrzeja Banachowicza, przywołujących fragmenty Jego wcześniejszych prac tkaninowych, nie można nie wspomnieć o tym, że prace te znakomicie sprawdzają się na rozmaitych wystawach zbiorowych i indywidualnych, nawiązując wielopłaszczyznowe relacje dialogiczne i polemiczne, zarówno pomiędzy samymi sobą, jak również z różnymi w charakterze dziełami innych artystów i artystek. Poza tym przykuwają one silnie uwagę wielu współczesnych odbiorców i odbiorczyń, nie potrzebując zbyt wielu teoretycznych wyjaśnień czy opracowań po to, żeby zainteresować czy zaintrygować sobą wspomniane powyżej osoby. Przykładowo tego typu sytuacje miały miejsce podczas serii wystaw – otaczanych przeze mnie opieką kuratorską na przełomie lat 2022 i 2023, w ramach międzynarodowego projektu artystyczno-badawczego pt. „Oblicza Obrazu” – zorganizowanych odpowiednio: w Republice Czeskiej, w Berlinie oraz w Poznaniu, w tym także podczas wystawy przygotowanej w poznańskiej galerii Duża Scena UAP, na początku roku 2023<sup>15</sup>. Poza tym warto zauważyć również, że Andrzej Banachowicz w ramach swych najnowszych autocytycyjnych prac „cyfrowo-tkaninowych” bardzo interesująco eksploruje zdecydowanie odmienne problemy tematyczne, przy czym niektóre z nich są dla Jego poszukiwań twórczych wątkami nowymi, jak również bardzo aktualnymi obecnie pod względem artystyczno-kulturowym. Doskonałymi przykładami wspomnianej powyżej różnorodności tematycznej są chociażby dwie kompozycje Artysty z roku 2023, zatytułowane odpowiednio: *Memoria Principiorum/Pamięć Początku* oraz *Biologiczna Duchowość/Spiritualitas Biologica*. Pierwsza z nich kojarzy się z pradawnym dyskiem „przypominającym” nam jakąś „archaiczną”, dawno nieistniejącą już cywilizację; ale również możemy wspomnianą kompozycję interpretować jako aluzyjną wizję fragmentu monumentalnej przestrzeni kosmicznej. Z kolei *Biologiczna Duchowość* odsyła nas ku „mikrospopowym” relacjom wieloznacznie zasugerowanego wizualnie quasi-preratu organicznego. Pamiętajmy jednak o tym, że ciągle przecież w przypadku przypomnianych powyżej prac widzimy utrwalony przez fotografię digitalną, „tkaninowy splot” – tyle tylko, że jego „medialna reinkarnacja” wiąże się w tym przypadku z „poszerzonym” potencjałem interpretacyjnym, co hipotetycznie wyznaczać może wręcz nieskończone możliwości nowych kontekstualnych zestawień i ujęć koncepcyjnych oraz problemowo-tematycznych. Ciekawie może zatem, jakie kolejne propozycje w tym względzie w niedalekiej przyszłości zaoferuje nam Andrzej Banachowicz. Artysta ten cały czas bowiem aktywnie pracuje i ma przygotowanych wiele nowych projektów twórczych

» 15 Zob. katalog cyfrowy projektu „Oblicza Obrazu”, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/614997>, (dostęp: 24.06.2023).

opartych na koncepcji „digitalnego autocytatu struktur tkaninowych”, które czekają tylko na swą ostateczną, pełną realizację.

Andrzej Banachowicz uważany jest obecnie za jednego z najważniejszych przedstawicieli współczesnej tkaniny unikatowej w Polsce. Potwierdzają to Jego osiągnięcia – np. otrzymanie przez Artystę złotego medalu na III Międzynarodowym Festiwalu Sztuki „Struktury Powiązań. Tkanina Artystyczna. Transformacje” w Krakowie w 2010 roku (praca *Vivat Generi Libertas*) oraz przedstawienie Jego dorobku w książce pt. *Współczesna tkanina w Polsce* autorstwa Norberta Zawiszy, wydanej przez Galerię „Test” Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie w 2017 roku. A jednak Banachowicz w swej niezależnej wizji artystycznej dostrzega również istotne możliwości dla rozwoju własnej sztuki poza „królestwem tkaniny”, można by rzec: na innych terytoriach medialnych i twórczych artykulacji. Potrafi On również zasadnie reinterpretować swe fascynacje dziedzictwem „polskiej szkoły tkaniny artystycznej” II połowy ubiegłego wieku, omijając jego jałowe dziś bezdroża, na przykład „formalistyczny strukturalizm”, tak charakterystyczny dla wielu dzieł wywodzących się ze wspomnianego powyżej nurtu<sup>16</sup>. Wszystko to możliwe jest również dzięki ogromnej wrażliwości i wyczuleniu Artysty na to, co dzieje się w sztuce i kulturze dzisiaj, jak również Jego konstruktywnej zdolności adaptacji tychże impulsów do przemian własnej twórczości, przy jednoczesnym zachowaniu jej ciągłości i tożsamości. Z kolei omówione w niniejszym tekście autocytacyjne, medialne migracje motywów tkaninowych z całą pewnością znakomicie reprezentują godne najwyższej uwagi współczesne relacje kreacyjne pomiędzy szeroko pojmowaną dyscypliną tkaniny artystycznej a przestrzeniami doświadczeń „innych” mediów i technologii, przy jednoczesnym wyraźnym akcentowaniu ważnych dziś tropów i intuicji indywidualnych poszukiwań artystycznych i kulturowych. Skłaniają one także do zadania dość prowokacyjnego pytania, na które oczywiście nie sposób udzielić dziś w pełni jednoznacznej odpowiedzi: czy tkanina artystyczna nie objawia nam swego potencjalnie najciekawszego, współczesnego oblicza... właśnie „gdzieś”, poza namacalną dosłownością splotu tkackiej struktury i materii. ●

## Abstrakt

Tekst pt. *TKANINA – MEDIALNA MIGRACJA – AUTOCYTAT. Wybrane poszukiwania artystyczne prof. Andrzeja Banachowicza* przedstawia specyfikę zbioru dzieł jednego z najważniejszych przedstawicieli tkaniny unikatowej w Polsce, w których artysta cytuje motywy zaczerpnięte z wcześniejszych tkaninowych realizacji własnego autorstwa, w cyfrowych obrazach fotograficznych drukowanych finalnie na lekkich

» 16 Rafał Boettner-Lubowski, „Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria,” *Format. Pismo Artystyczne*, nr 81/2019, 72.

metalowych podłożach typu dibond. Wspomniana powyżej postawa twórcza – oparta na potencjale strategii autocytatu oraz na możliwościach współczesnych technik digitalnych – owocuje powstawaniem wartościowych i interesujących zarazem dzieł współczesnych sztuk wizualnych. Wyznacza ona również godne uwagi relacje kreatywno-medialne pomiędzy szeroko pojmowaną dyscypliną tkaniny artystycznej a przestrzeniami doświadczeń niekonwencjonalnych mediów i technologii, przy jednoczesnym wyrażonym akcentowaniu zakresów indywidualnych poszukiwań artystycznych i kulturowych.

Słowa klucze:

tkanina artystyczna, autocytat, medialne migracje, dematerializacja, druk cyfrowy, pamięć pierwowzoru

## Bibliografia

1. Boettner-Lubowski, Rafał. „Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria.” *Format. Pismo Artystyczne*, nr 81/2019.
2. Boettner-Lubowski, Rafał. „Medialne transfiguracje tkaniny w twórczości Andrzeja Banachowicza.” *Artluk. Sztuka na spad*, nr 3(40)/2018.
3. Boettner-Lubowski, Rafał. „Potencjał kreacji i autocytatu w cyfrowych obrazach Andrzeja Banachowicza.” W: *Andrzej Banachowicz*, katalog wystawy, Piła: Biuro Wystaw Artystycznych Powiatu Pilskiego, 2023.
4. Boettner-Lubowski, Rafał; Prymas-Jóźwiak, Karolina. *Rzeźba, kierunek, ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, 2021.
5. Kowalewska, Marta. „Historia rewolucji.” W: *Splendor tkaniny*, katalog wystawy, red. Kowalewska Marta, Jachula Michał. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2013.
6. Teksty z ww. katalogu są też dostępne pod linkiem: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be90890.pdf> (11.10.2023).
7. Krukowski, Wojciech i inni. *Magdalena Abakanowicz*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”, 1995.
8. Boettner-Lubowski, Rafał; Radziszewski, Aleksander. *Oblicza Obrazu / Faces of Image*. Tłum. Radziszewski Aleksander. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2023.
9. Ryzek, Justyna. „Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza.” W: *Format. Pismo Artystyczne*, nr 62/2012.
10. Sienkiewicz, Karol. „Wątki i osnowy”. „dwutygodnik.com; strona kultury,” 04/2013. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4408-watki-i-osnowy.html> (11.10.2023).
11. Sławiński, Janusz. *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Ossolineum, 1998;
12. Sztabiński, Grzegorz. „Cytat i gra. Problem postmodernizmu w sztukach plastycznych”. W: *Postmodernizm po polsku?*, red. Izdebska A. i Szajnert D. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.
13. Zawisza, Norbert. *Współczesna tkanina w Polsce. Lektury, listy rozmowy*. Warszawa: Galeria „Test” Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie, 2017.

# Barbara Górecka

---

---

Absolwentka Uniwersytetu  
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
(Instytut Historii Sztuki). Adiunkta  
Galerii Plakatu i Projektowania  
Graficznego Muzeum Narodowego  
w Poznaniu. Wybrane publikacje:  
„Książki ilustrowane twórców polskiej  
szkoły plakatu – pozapłakátowe ślady  
twórczości Henryka Tomaszewskiego,  
Jana Młodożeńca i Jana Lenicy”, *Zeszyty  
Artystyczne* 39 (2021): 107-124; „(Nie)  
martwa natura – motyw jedzenia  
w polskiej ilustracji książkowej dla dzieci  
i młodzieży ostatniej dekady”, *Studia  
Muzealne* z. XXVII (2022): 163-180;  
Wiele / Niewiele. Dwie drogi myślenia  
w projektowaniu graficznym, kat. wyst.,  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań  
2023. Obszar zainteresowań: grafika  
użytkowa, ilustracja książkowa.

---

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 95-107  
doi: 10.48239/ISSN123266824406

**Barbara Górecka**  
Muzeum Narodowe w Poznaniu

**Mariaż fotografii,**  
**haftu i rewolucji.**  
**Książka ilustrowana**  
***O adeus do marujo***  
**Flávii Bomfim jako przykład**  
**użycia tkaniny we**  
**współczesnej sztuce**  
**zaangażowanej kierowanej**  
**do dzieci i młodzieży**

16 września 2022 roku nakładem brazylijskiego wydawnictwa Pallas ukazała się ilustrowana książka *O adeus do marujo*, której autorką tekstu, jak i szaty graficznej jest Flávia Bomfim. Ilustracje do książki zostały docenione już wcześniej, gdyż artystka otrzymała nagrodę w kategorii Green Island w prestiżowym Międzynarodowym Konkursie Ilustracji Książko-

wych Nami Concours, organizowanym w Ilha Nami w Korei Południowej<sup>1</sup>. Wspomniane wyróżnienie jest wyrazem uznania dla twórczości ilustratorów z różnych stron świata. Podczas edycji z 2021 roku nagrodzone prace zostały wybrane przez międzynarodowe jury w składzie: Piet Grobler (Republika Południowej Afryki), Sung-ok Han (Korea Południowa), Yukiko Hiromatsu (Japonia), Klaas Verplancke (Belgia) i Anastasia Arkhipova (Rosja).

Już po oficjalnej premierze publikacja została ogłoszona najlepszą książką dla dzieci 2022 roku przez magazyn „Quatro Cinco Um”<sup>2</sup>. Rok później, na jubileuszowej 60. edycji Międzynarodowych Targów Książki dla Dzieci w Bolonii, *O adeus do marujo* uzyskała Wyróżnienie Specjalne w kategorii Bolognaragazzi Award 2023 Photography Special Category, przyznanej po raz pierwszy w historii tej prestiżowej imprezy. Jury doceeniło dialog artystki z tradycyjnym medium fotograficznym i techniką haftu oraz podjętą tematykę o charakterze historyczno-społecznym<sup>3</sup>.

Urodzona w Brazylii w 1979 roku Flávia Bomfim jest twórczynią, której jednym ze środków wypowiedzi plastycznej jest haft, sytuujący ją w gronie osób artystycznych wykorzystujących to medium do wypowiedzi zaangażowanej społecznie. W toku swoich poszukiwań twórczych Flávia Bomfim była rezydentką w założonej przez Fondazione Štěpán Zavřel Międzynarodowej Szkole Ilustracji (Scuola internazionale d’Illustrazione) we włoskiej miejscowości Sàrmede (2013), pracowni graficznej Joelle Jolivet w Paryżu (2015) oraz Muzeum Włókiennictwa w meksykańskim mieście Oaxaca (Museo Textil de Oaxaca, 2016).

W latach 2018–2019 Flávia Bomfim ponownie odwiedziła Włochy, realizując w Europie m.in. długofalowy projekt *RiVolti*, na który składały się wystawy w Parmie, Neapolu, Maceracie i Bolonii, warsztaty, rozmowy oraz spotkania. Współkuratorkami projektu były Monica Monachesi, Flávia Bomfim i Barbara Rigon. Pomysł działania artystycznego opierał się na spotkaniu kuratorek z 100 ilustratorkami i ilustratorami z różnych stron świata podczas Międzynarodowych Targów Książki dla Dzieci w Bolonii (2018), czego efektem były portretowe zdjęcia każdej z zaproszonych osób. Po przeniesieniu fotografii na medium tkaniny osoby portretowane otrzymały swoje materiałowe wizerunki z zadaniem, by dodać do nich elementy haftu według własnego pomysłu. Powstała w ten sposób galeria

» 1 Por. [https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021\\_greenisland.php?flag=2](https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021_greenisland.php?flag=2) (30.06.2023).

» 2 Ana Carolina Caldas, „Autora baiana Flávia Bomfim lança ‘‘O Adeus do Marujo’ em Curitiba,” *Brasil de Fato*, 28.02.2023, <https://www.brasilefatopr.com.br/2023/02/02/autora-baiana-flavia-bomfim-lanca-o-adeus-do-marujo-em-curitiba> (30.06.2023).

» 3 Por. <https://www.bolognachildrensbookfair.com/en/awards/bolognaragazzi-award/bolognaragazzi-award-all-the-2023-winners/photography-2023-special-category/10912.html> (30.06.2023).



złożyła się na wystawę, a całość zwieńczyły spotkanie oraz rozmowa o doświadczeniu pracy z igłą i nicią (dla niektórych było to pierwsze spotkanie z tą techniką)<sup>4</sup>.

Sam projekt *RiVolti* pozwolił poruszyć m.in. kwestie władzy, dostępności i spuścizny kolonializmu zawartych w symbolicznym pytaniu o liczbę szwów, która odkrywa/ingeruje/dookreśla ludzką twarz, a proces interwencji w medium tkaniny pomyślany został jako zaproszenie do przełamania dominującej fotograficznej narracji, do opowiedzenia osobistej historii oraz zajęcia własnego stanowiska<sup>5</sup>.

Innym wieloletnim konceptem, w który zaangażowana jest brazylijska artystka, jest *Bordar os Sonhos (Wyhaftuj marzenia)*, projekt zainicjowany w 2013 roku. Skupia on grupę kobiet z dzielnicy Sussuarana w brazylijskim Salwadorze (region Bahia, co ma także znaczenie w kontekście miejsca pochodzenia samej Flávia Bomfim), które kreują obrazy swoich wspomnień, codziennego życia, a przede wszystkim marzeń, w technice haftu, bez narzuconych odgórnie ograniczeń stylistycznych czy technicznych. U źródeł pomysłu leży dyskusja o granice między rzemiosłem a sztuką wysoką, rękodziełem a sztuką unikatową<sup>6</sup>, ale także pytanie o osiągalność realizacji marzeń i planów w świetle chociażby poziomu bahijskiej edukacji czy dostępnej wiedzy, jak i zasobności finansowej mieszkańców, w tym przede wszystkim kobiet tego regionu<sup>7</sup>.

Flávia Bomfim zaprojektowała także haftowane ilustracje dla takich czasopism jak brazylijska odsłona „Le Monde Diplomatique” (*Rewolucja będzie feministyczna*, okładka numeru styczniowego, 2018) oraz „Folha de São Paulo”, okładki książkowe m.in. do publikacji wydawnictwa Boitempo: *Pensamento Feminista Negro (Czarna myśl feministyczna*, 2019) oraz *Interseccionalidade (Nakładanie*, 2021), czy serii tytułów autorstwa Patricii Hill Collins, poświęconych problematyce z zakresu socjologii.

Wśród aktywności na polu twórczym artystki warto także wymienić jej zaangażowanie w stworzenie Festiwalu Ilustracji i Literatury Filexpan-

» 4 Opis projektu z punktu widzenia uczestniczek, Ady Augustyniak, można odnaleźć na stronie internetowej artystki: <https://www.adaaugustyniak.pl/OTHER-PROJECTS/RIVOLTI> (30.06.2023).

» 5 Nanda Maia, „Flávia Bomfim. Transgressora e polissêmica,” *Revista Continente*, 01.07.2022, <https://revistacontinente.com.br/edicoes/259/flavia-bomfim-> (30.06.2023)

» 6 Problem rozróżnienia między sztuką wysoką a rzemiosłem oraz konsekwencji przyporządkowania twórczości z zakresu tkaniny artystycznej, w tym haftu, do drugiego z wymienionych obszarów jest przedmiotem rozważań już od lat 80. XX wieku, w tym m.in. Rozsiki Parker czy Griseldy Pollock (por. rozdział „Crafty women and the hierarchy of the arts,” w: Rozsika, Parker, Griselda, Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (Londyn: Bloomsbury Publishing Plc, 2021): 55-92 [książka oryginalnie została opublikowana w 1981 roku przez Pandora Press]. Jednym z interesujących podsumowań dróg dyskusji, począwszy od wartościujących konotacji terminu *sztuka* w kontraście do pojęcia *rzemiosło*, przez kryteria estetyczne, funkcjonalne i semantyczne, jest artykuł Sally J. Markowitz, „The Distinction between Art and Craft,” *The Journal of Aesthetic Education*, nr 1 (1994), 55-70.

» 7 Więcej o projekcie można przeczytać na stronie internetowej: <https://bordarossonhos.blogspot.com/> (30.06.2023).

dido (Festival de Ilustração e Literatura Filexpandido, Salvador, Bahia), zapoczątkowanego w 2013 roku. Wydarzenie zrzesza osoby związane z tworzeniem książek oraz czytelniczki i czytelników, jest platformą wymiany doświadczeń, a także kontaktów między wydawnictwami publikującymi wartościowe tytuły zarówno pod kątem literackim, jak i graficznym. W tym świetle projektowanie oraz tworzenie książek jest naturalną konsekwencją zainteresowań zawodowych artystki, o czym świadczy publikacja będąca głównym tematem niniejszego artykułu.

## Historia żołnierza

Okładka *O adeus do marujo* (tłum. *The sailors goodbye/Pożegnanie marynarza*) przykuwa uwagę kompozycją skoncentrowaną na portrecie mężczyzny, fotografii przedstawiającej w trzech czwartych popiersie Manoela Gregório do Nascimento, wizjonera *Buntu bicza* z 1910 roku. Jednak głównym bohaterem narracji jest João Cândido Felisberto (1880–1969), znany jako Almirante Negro, marynarz, dowódca rewolty, przez wiele lat służący w brazylijskiej marynarce wojennej.

Książka jest artystycznym i lirycznym, a jedynie po części dokumentalnym, zapisem biografii, w której przeplatają się poezja, fotografie i haft ułożone w wątki z życia João Cândido i jego towarzyszy. Cândido przyszedł na świat w rodzinie afro-brazylijskiej, jego rodzice byli niewolnikami. W wieku 13 lat wstąpił do marynarki wojennej, gdzie jako osoba o czarnym kolorze skóry doświadczał szczególnych form przemocy ze strony białych oficerów. Cândido znalazł się w grupie kilku marynarzy wysłanych do Newcastle-Upon-Tyne w Anglii w celu budowy pancernika Minas Geraes. Zdobyte tam doświadczenie życia w warunkach zwiększonych swobód wywołało w nim rosnącą niezgodę na sytuację żołnierzy w jego rodzimej jednostce. Kluczowym punktem zapalnym stał się moment wymierzenia jednemu z marynarzy niezgodnej z prawem kary 250 uderzeń bata (zamiast oficjalnie dopuszczanych 25), co było początkiem *Revolta da Chibata* (*Buntu bicza*) w listopadzie 1910 roku.

Almirante Negro, dowódca rewolty, stanął na czele grupy, która przejęła kontrolę nad dwoma pancernikami, Minas Geraes i São Paulo. Wśród postulatów stawianych przez marynarzy było zniesienie tortur (w tym chłosty) jako formy kary i poprawa warunków życia w brazylijskiej marynarce wojennej. Cândido jako jeden z dwóch z grupy buntowników przeżył więzienie Ilha das Cobras, a *Revolta da Chibata* była określana jako symbol heroicznej walki robotniczej, której wymiar postrzega się zarówno w kontekście polepszenia warunków pracy, jak i dążenia do emancypacji na tle rasowym<sup>8</sup>.

» 8 Znaczenie wydarzenia doceniono niestety wiele lat później, sam Cândido mimo zniesienia

Przeprowadziłam kwerendę w czasopismach z epoki, przejrzałam wszystkie opublikowane zdjęcia, a także artykuły i przemówienia. Ciekawie jest czytać gazety, poznawać reakcje ówczesnej opinii publicznej, która bała się tych łodzi podejrzewanych o chęć zniszczenia miasta [chodzi o przejęte przez buntowników dwa pancerniki – przyp. autorki]. Zbudowałam tę historię w oparciu o sfotografowane fakty i hafty João wykonane podczas jego pobytu w więzieniu<sup>9</sup>.

Kompozycje ilustracji przedstawiają nie tylko osoby bezpośrednio związane z *Buntem bicza*, czyli João Cândido i jego towarzyszy. To opowieść ukazująca jeden z przełomowych momentów w historii Brazylii, ale w szerszym kontekście także historia człowieka oraz jego uniwersalnej potrzeby sprawiedliwości i szacunku bez względu na pochodzenie, status ekonomiczny czy kolor skóry.

Środkiem wyrazu artystycznego, po który sięgnęła Flávia Bomfim, jest kolaż cyjanotypii – tradycyjnej techniki fotograficznej i haftu. Cyjanotypia, wynaleziona i opisana przez Sir Johna Herschela w 1842 roku, pierwotnie była metodą uzyskania obrazu poprzez wykorzystanie światłoczułości soli żelaza. W wyniku użyciu błękitu pruskiego powstają monochromatyczne obrazy w charakterystycznym odcieniu barwy niebieskiej. Cyjanotypia była jednocześnie przedmiotem zainteresowania i odrzucenia, środowisko zawodowych fotografów było podzielone głównie ze względu na nienaturalny w ich opinii odcień błękitu oraz techniczne ograniczenia tonalne. Artystyczne aspekty cyjanotypii na samym początku jej istnienia doceniła i wykorzystwała Anna Atkins (1799–1871), brytyjska botaniczka i fotografka, której *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1851) część badaczy uznaje za pierwszą w historii publikację ilustrowaną fotografiami<sup>10</sup>. Początkowo cyjanotypia wykorzystywana była jako metoda dokumentacji służąca między innymi utrwalaniu ważnych przedsięwzięć inżynierskich oraz powielaniu rysunków technicznych. Z kolei jej walory artystyczne wykorzystywali twórcy reprezentujący różne stylistyki i kompozycyjne efekty plastyczne. W kontekście opisywanej książki warto przywołać postać fotografa Freda Hollanda Daya (1864–1933)<sup>11</sup>, zwłaszcza jego wykonane w technice cyjanotypii portrety marynarzy. Holland

wyroku oraz zwolnienia z więzienia nie wrócił do służby w wojsku, popadł w biedę i doświadczył dyskryminacji pracując w porcie za bardzo niskie wynagrodzenie. W 2008 roku w Rio de Janeiro wzniesiono pomnik upamiętniający Almirante Negro.

» 9 Leguen Laurence, „O Adeus do Marinheiro, l'adieu du marin. Entretien avec Flavia Bomfim,” *Miniphlit*, 12.03.2023, <https://miniphlit.hypotheses.org/6219> (30.06.2023).

» 10 Meredith Key Soles, „Atkins Anna,” w: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. John Hannavy (Nowy Jork: Taylor & Francis Group 2008), 93-95.

» 11 Pam Roberts, „Fred Holland Day,” w: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. John Hannavy (Nowy Jork: Taylor & Francis Group 2008), 389-391.

Day kreował nastrojowe obrazy o melancholijnym zabarwieniu, łagodnym świetle i subtelności. Za jedną z pierwszych artystek, która rozpoczęła proces eksperymentowania z różnymi technikami fotograficznymi, w tym kompozycjami uzyskanymi metodą cyjanotypii, postrzega się amerykańską fotografkę Betty Hahn (1940). Twórczyni ingerowała w kompozycję zdjęcia między innymi sięgając po haft, który służył jej do podkreślania wybranych elementów struktury, jak i nadawania im głębszego znaczenia konceptualnego, w którym splatają się pytania o przyziemność powtarzalnych czynności dnia codziennego i ich rutynę, a także zaznaczenia feministycznego spojrzenia na aspekt anonimowości kobiecego rękodziela<sup>12</sup>.

Tymczasem Flávia Bomfim przenosząc w technice cyjanotypii istniejące już fotografie dokumentujące *Revolta da Chibata* czy reprodukcje fragmentów gazet z epoki na tkaninę bawełnianą o surowym splocie wydobywa archiwalny wyraz wykorzystanych zdjęć. Poza portretami João Cândido i jego towarzyszy, artystka umieszcza także obraz majestatycznego statku u brzegów portu, będącego prezentacją wojskowej siły oraz postępu wojennej myśli technicznej, ale i groźby oraz desperacji buntowników. Przenosi na medium tkaniny, a następnie haftowanej ilustracji, fotograficzne ślady życia João Cândido – jego wizerunki w roboczym ubraniu, w mundurze i charakterystycznym nakryciu głowy. Niektóre kompozycje z rozkładówek artystka buduje na abstrakcyjnym tle farbowanej tkaniny. Na tak przygotowane fotografie nakłada drugą warstwę – linię białej, błękitnej lub granatowej nici z wyrazistym akcentem jaskrawej żółci, ujętych w formę haftu o symbolicznym znaczeniu. Ta ingerencja w dokumentalny obraz jednocześnie przełamuje jego historyczny i faktograficzny charakter, nadając całości rys poetyckiej żeglarskiej pieśni.

### **Dlaczego niebieski i żółty? Czy żółty to kolor nadziei?**

Wybrałam kolor niebieski, kolor cyjanotypii, do reprodukcji fotografii historycznych. Muszę się przyznać, że w tej książce nie chodzi tylko o João, na obrazach umieściłam także pozostałych przywódców buntu, a następnie zaprosiłam morze jako współbohatera tej opowieści. Morze, tak błękitne, które zna historię tych żeglarzy. Morze, które jest świadkiem tego, co się wydarzyło. Potrzebowałam też dodać światła, kontrastu, stąd użycie żółtego<sup>13</sup>.

Wybór techniki wiąże się z samą postacią głównego bohatera i jego osobistej historii wyszywania. Podczas 34. Biennale w Sao Paulo, organi-

» 12 Por. Steve Yates, David Haberstick, Dana Asbury, Betty Hahn: *Photography or Maybe Not* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995).

» 13 Laurence, „O Adeus do Marinheiro...,” 2022.

zowanego w 2021 roku w *Círculo de Arte #9*, w części wystawy zaprojektowanej w celu nawiązania dialogu z publicznością oraz szukania nowych relacji między dziełami sztuki, zaprezentowano dwie tkaniny wyhaftowane przez marynarza rewolucjonistę<sup>14</sup>. Prace powstały w ciągu prawie dwóch lat, które Almirante Negro spędził w niezwykle trudnych warunkach więziennych. Jedna z nich jest zapisem wyhaftowanych słów, w tym hasła *O Adeus do Marujo*, odzwierciedlonego w tytule książki Flávii Bomfim. W centrum poplamionej tkaniny widnieje zarys dwóch dłoni trzymających kotwicę, okolonych ornamentem roślinnym wyszytym za pomocą jednolitej kolorystycznie, ciemnej nici. Najważniejszym akcentem drugiej kompozycji jest broczące serce przebite sztyletem, zwłaszcza ekspresyjne i przykuwające uwagę krople czerwonej krwi.

'O adeus do marujo' jest książką o konkretnym momencie z życia João Cândido, o chwili, w której przewodził *Revolta da Chibata*, ale także o późniejszej goryczy i stracie, która skłoniła go do haftowania. To książka o czasie, o naszych przodkach, o pamięci, o wiatrach, o sprawiedliwości, o marzeniach, o błękitie i o morzu

– mówi autorka<sup>15</sup>.

### **Książka ilustrowana**

Fotograficzny portret Manoela Gregório do Nascimento prezentowany na okładce wzbogacają liczne linie prowadzonej miękko nici. Okalające jego ramiona, rytmicznie powtarzające się miękkie fale oraz ornament roślinny stanowią wizualną ramę dla twarzy mężczyzny. W tej stylizowanej bordiurze akcent stanowi żółta forma statku, będąca kolorystyczną przeciw wagą dla wiązki promieni o tej samej barwie, koncentrycznie rozchodzących się z oczu marynarza. Flávia Bomfim sięga po prosty tradycyjny ścieg, jego linie są dopracowane, choć nie idealne. Praca sprawia wrażenie gotowej, dokończonej, artystka ukrywa pod spodem supły i inne niedoskonałości prowadzonej nici. Swój warsztat odsłania przed oczami odbiorcy na tylnej okładce, która ukazuje rewers tkaniny. Uzyskuje w ten sposób lustrzane odbicie głównej kompozycji, którą budują subtelnie przebijająca się przez powierzchnię płótna fotografia oraz w tej odsłonie splecione węzły, nici, supły i nieregularne linie.

Wyklejka książki jest zestawieniem nierówno zafarbowanego materiału w wiodącym w całości odcieniu błękitu z kontrastującymi elementami nawiązującymi do haftowanych motywów. Wśród zawieszonych

» 14 Por. <http://34.bienal.org.br/agenda/9322> (30.06.2023)

» 15 Caldas, „Autora baiana...,” 2023.

w niebieskiej przestrzeni form powtarzają się wątki zapowiadające treść przedstawionej historii, jak i obecne w innych częściach narracji fragmenty ilustracji: ptaki, kotwice, serca, ornamenty floralne, igły.

Następujące po sobie rozkładówki ułożone są w spójnej kompozycji opowiadanej wierszem historii. Przedstawienia są mniej lub bardziej wykończone – w odróżnieniu od dopieszczonej pierwszej strony okładki, w innych ilustracjach Bomfim zostawia widocznymi ślady swojego warsztatu. Elementami kompozycji, które pełnią coraz bardziej wyrazistą wizualnie rolę, stają się pozostawione splątane nici lub ich fragmenty porzucone jakby w połowie procesu tworzenia, czy wbite w materiał igły skontrastowane z fragmentami o bardzo precyzyjnym wykonaniu. Artystka umiejętnie prowadzi wyważoną grę między tłem tkaniny z wizerunkami o charakterze realistycznym (reprodukcje fotografii i fragmentów gazet) a wątkami abstrakcyjnymi, dynamicznie prowadząc haft w formie cienkiego konturu lub zdecydowanie wypukłych i niemal trójwymiarowych kształtów.

Narrację rozpoczynają kadry przedstawiające uproszczoną mapę morza. Na ekspresyjnie podzielonej kolorystycznie powierzchni surowego płótna Flávia Bomfim kreuje fastrygowane przesmyki i pasy łądu, zaokrąglone kształty zatok, pomiędzy którymi dryfują niewielkie w skali całości stateczki. Gdy autorka w warstwie literackiej przyrównuje żeglarzy do łodzi i mapy, w portret marynarza wplata surowe, celowo niedokończone fragmenty zarysu łądu i kontrastującą z nim dopracowaną formę kotwicy. Nawarstwione, splątane nici oraz igła wbita w twarz mężczyzny otwierają interpretację na wielość kolejnych wątków. W niektórych rozkładówkach kwieciste zdobne ornamenty zdają się wypełniać przestrzeń, nie znosząc elementów pustki, są gęste i przytłaczające.

Takie rozwiązanie kompozycyjne obecne jest w scenie, w której João czyta swoją rewolucyjną odezwę. Fotografia przedstawia dwóch mężczyzn w charakterystycznych marynarskich, białych nakryciach głowy i mundurach, tło nad nimi – trzymana przez głównego bohatera kartka papieru, zapewne z zapisanymi postulatami, jak i fragmenty ich ubrań – zdominowane zostało przez wielość drobnych, powtarzających się elementów. To swoiste *horror vacui*<sup>16</sup> dodaje nie tylko zdobności, ale też wzmacnia wrażenie przestrzenności ujęcia.

Innym razem artystka wybiera drogę bardziej oszczędną, skupiając uwagę odbiorcy na reprodukowanym zdjęciu, ścięciem bardziej dyskretnie dopowiadając symbolikę przedstawienia. W taki sposób jawi się m.in. portret Almirante Negro, na którym João Cândido został przedstawiony jako niezłomny mężczyzna z wysoko uniesioną głową i dumnym wzrokiem.

» 16 *Horror vacui*: „tendencja do całkowitego wypełniania pola powierzchni przedmiotu mnogością motywów ornamentalnych, bez pozostawienia pustego tła,” *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota (wyd. IV, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003), 153.

Jego wyraziste spojrzenie podkreślają mocny światłocień i silnie wydobyty kontrast. Twarz Cândido została wpleciona w kształt latarni morskiej, ramiona w białej marynarskiej koszuli stały się tym samym wyspą, zarysem bezpiecznego łądu oraz niewzruszonego fundamentu. Koncentrycznie rozchodzące się promienie światła w górnej części ilustracji zostały wykonane po części z długich gładkich kawałków nici, jak i delikatnie doszytych, równie długich igieł. Ekspresję układu w dolnej części kompozycji wzmacniają symetryczne węże, przyszyte fastrygą.

Jedną z najbardziej wyrazistych jest ilustracja przedstawiająca symbolicznie historię ucisku i przemocy wobec osób o czarnym kolorze skóry. Również ta kompozycja w zdecydowany sposób przełamuje schemat kolorystyczny całości, bowiem część haftowana została wyszyta za pomocą intensywnie czerwonej nici. Fotografia zreprodukowana na tkaninie pochodzi z kolekcji zdjęć niewolników zamieszkujących tereny Ameryki Północnej<sup>17</sup> i przedstawia mężczyznę prezentującego plecy pokryte licznymi bliznami. Na jego ciele – plecach oraz ramieniu – artystka wyhaftowała kontury trzech kontynentów (Ameryki Północnej, Ameryki Południowej i Afryki), wypełniając je pieczołowicie za pomocą regularnej fastrygi i pozostawiając jednocześnie nici swobodnie opadające w dół przy dolnej krawędzi wyszytego kształtu. Plamy nasyconego czerwonego koloru momentalnie przywodzą na myśl skojarzenie z jęczącą się raną, ekspresyjny wyraz kompozycji łagodzą zaś błękitne fale spokojnej toni i wyszyty kobaltową nicią statek, powoli wspinający się po ręce mężczyzny. Zmącone delikatnymi falami lustro wody oraz statek, w tym kontekście możliwy do odczytania jako symbol drogi ku wolności, stają się obietnicą spełnienia powierzanych m.in. w osobie João Cândido marzeń o społecznej równości i sprawiedliwości.

### **Mężczyźni haftujący**

Książka to rozmowa, którą nawiązuję z obrazami i historią. W ten sposób staram się zbliżyć do João. Był marynarzem, który haftował, więc cytuję jego wyszywane kompozycje oraz prowadzę z nim dialog w przestrzeni materiału i haftu<sup>18</sup>.

*O adeus do marujo* jest pierwszym tomem zaplanowanej przez Flávię Bomfim trylogii, której bohaterami będą haftujący mężczyźni pochodzenia brazylijskiego. Oprócz João Cândido, artystka zamierza złożyć

» 17 Informacja zaczerpnięta bezpośrednio od autorki.

» 18 Leonardo Neto, „Ilustradora baiana vence concurso na Coreia do Sul,” *Publishnews*, 25.02.2021, <https://www.publishnews.com.br/materias/2021/02/25/ilustradora-baiana-vence-concurso-na-coreia-do-sul> (30.06.2023).

literacki ukłon dwóm twórcom sztuki współczesnej. Są nimi Bispo do Rosário i José Leonilson Bezerra<sup>19</sup>.

Jakie są Twoje plany?

João to pierwsza część trylogii o trzech dysydentach. Był on czarnym przywódcą buntu. Drugi tom będzie historią o wielkim twórcy naszej [brazylijskiej – przyp. autorki] sztuki współczesnej, Leonilsonie, bardzo znanym w Europie artyście, który zmarł na AIDS, a trzeci o Arthurze Bispo do Rosário, który pisał na tkaninach. Będzie to opowieść o trzech dysydentach, którzy użyli haftu jako środka wyrazu. Myślę, że mogą użyć fotografii jako różnych sposobów wyrażenia siebie, bez ograniczania się do cyjanotypii, jak w przypadku João<sup>20</sup>.

Koncept jest intrygujący przede wszystkim z punktu widzenia społecznego postrzegania haftu w kontekście płci osób go wykonujących. W średniowieczu tradycyjnie rzemiosłem, a zatem i haftem, zajmowali się mężczyźni w przestrzeni profesjonalnych warsztatów hafciarzy. W późniejszych wiekach haft skojarzono z pierwiastkiem żeńskim i nadal to właśnie kobietom przypisuje się największą aktywność na tym polu<sup>21</sup>. Tradycyjnie wyszywania uczono młode dziewczęta jako jednego z obowiązkowych elementów podstawowego wykształcenia dziewczyny, a później młodej żony i matki – robótka ręczne miały być przejawem opanowania i dyscypliny, przydatne w tworzeniu drobiazgów dekorujących przestrzeń domu. Wyszywane serwetki czy zdobne makatki uosabiały niewinność, powściągliwość i zaangażowanie kobiety w rolę żony, a także gospodyni, a wzbogacona nimi przestrzeń domu podnosiła jego rangę jako miejsca przytulnego i bezpiecznego. Szczególnie ważnym był także kontekst relacji międzypokoleniowej, tajników rzemiosła przenoszonego z matki na córkę, a zdobyta umiejętność haftowania była jednym z elementów przynoszących pożądaną aprobatę otoczenia. Kobiety haftowały samotnie w domu

» 19 Arthur Bispo do Rosário (1909–1989) – brazylijski artysta, samouk, zaliczany do twórców tzw. sztuki naiwnej. Zdiagnozowany na schizofrenię, przez kilkadziesiąt lat mieszkał w zakładzie psychiatrycznym w Rio de Janeiro, gdzie tworzył dzieła sztuki z przedmiotów przez niego znalezionych – haftowane sztandary odzwierciedlające jego objawienia natury religijnej i metafizycznej. José Leonilson Bezerra (1957–1993) – brazylijski artysta konceptualny, rysownik, twórca haftu i przestrzennych obiektów tkaniny artystycznej. Absolwent Escola Pan-Americana de Arte i Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) w São Paulo. Zmarł w wyniku komplikacji związanych z chorobą AIDS.

» 20 Laurence, „O Adeus do Marinheiro...,” 2022.

» 21 Na łamach czasopisma „The Guardian” w 1979 pojawia się komentarz dotyczący ulubionych rozrywek mężczyzn, wśród których szeroko rozumiane robótka ręczne zajmują 2%. Stan ten ulega zmianie, nadal jednak haft przypisywany jest przede wszystkim kobietom. Por. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Londyn: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010), 1.



lub spotykając się z innymi kobietami, kontynuując tradycję i umacniając postrzeganie siebie w tej narzucanej im społecznie roli.

Z takim postrzeganiem techniki haftu dyskutuje Rozsika Parker w książce *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (The Women's Press Ltd., Londyn 1984), interpretując proces wyszywania z jednej strony jako historyczne narzędzie opresyjne względem kobiet, z drugiej ich prywatną przestrzeń autonomii. Przywołując przykłady sztuki współczesnej wskazuje na jego nowy wymiar w sztuce kobiet – artystek feministycznych celowo kwestionujących obecność haftu w tradycyjnej definicji kobiecości<sup>22</sup>.

Choć sama technika łączenia medium fotograficznego z haftem w celu wyrażenia idei zaangażowanych społecznie nie jest bardzo nowatorska, uwagę skupia jej wykorzystanie w obiekcje artystycznym, którego przewidywanym odbiorcą są dzieci. Flávia Bomfim, umiejscawiając w centrum fabuły historię czarnoskórego obywatela Brazylii, oddaje głos społeczności swojego kraju, która bywa reprezentowana w literaturze dla młodszych czytelniczek i czytelników bardzo rzadko lub niemal wcale. Powołując się na historię buntownika, rewolucjonisty i jednocześnie marzyciela, podejmuje nadal żywą dyskusję o rasizmie, równości i nierówności społecznej. Pytana o to, czy temat nie jest zbyt trudny, odpowiada, że ocenić to może jedynie odbiorca wedle swojej wrażliwości. Tymczasem książki o tematyce przełamującej pospolicie poruszane wątki w literaturze dziecięcej i młodzieżowej, odczarowujące właściwy jej mit oparty na budowaniu wizji świata za pomocą wydestylowanej, sympatycznej i pastelowej kolorystyki, są nadal nieliczne, publikowane w małych nakładach, często przez kameralne niezależne i jednocześnie ambitne wydawnictwa. Bywa nawet, że są cenzurowane, a jednak potrzebne i konieczne, aby dać dziecku możliwość wyjścia poza sploty, wyidealizowany wymiar, oczyszczony z trudnych emocji i wyzwania. Dobór tematyki, jak i bardzo rzadko obecnych w książce dla dzieci i młodzieży środków plastycznych<sup>23</sup> czynią z *O adeus do marujo* publikację o wyjątkowym charakterze i wartości szczególnej uwagi. Świadczą o tym także międzynarodowe nagrody, które otrzymała książka, przyznawane nie tylko w brazylijskim środowisku, z którego wywodzi się Flávia Bomfim. ●

» 22 W 2010 roku, w związku z organizowaną w Victoria&Albert Museum wystawą *Quilts 1700–2010 Hidden Histories*, ukazało się wznowienie publikacji, uaktualnione przez autorkę i wzbogacone nowym komentarzem.

» 23 Haft jako nośnik języka artystycznego w ilustracji książkowej pojawia się sporadycznie, przede wszystkim w kompozycjach o charakterze malarskim czy w roli dekoracyjnego odzwierciedlenia obrazowanego tekstu. Na tym tle interesująco wyróżnia się Iwona Chmielewska, która ilustrując książki sięga m.in. po kolaże tworzone w oparciu o jej własną kolekcję serwetek, makatek, fragmentów tkanin, także haftowanych, które służą jej do opowiadania narracji o charakterze historycznym. Por. Iwona Chmielewska, *Lullaby for grandmother (Kolysanka dla babci)*, (Seul: BIR Publishing Co., Ltd., 2019).

## Abstrakt

Mariaż fotografii, haftu i rewolucji. Książka ilustrowana *O adeus do marujo* Flávia Bomfim jako przykład użycia tkaniny we współczesnej sztuce zaangażowanej kierowanej do dzieci i młodzieży. Artykuł przedstawia sylwetkę Flávii Bomfim, brazylijskiej artystki współczesnej, która wykorzystuje haft w sztuce zaangażowanej społecznie. Szczególnym obiektem zainteresowania jest książka ilustrowana *O adeus do marujo* (2022), która przedstawia historię João Cândido, przywódcy *Buntu bicza*.

### Słowa kluczowe:

książka ilustrowana, tkanina artystyczna, haft, ilustracja, Brazylia

## Bibliografia

1. Augustyniak, Ada. „RiVOLTl. What is the face? project curated by Monica Monachesi, Flavia Bonfim and Barbara Rigon”, *adaaugustyniak.pl*, <https://www.adaaugustyniak.pl/OTHER-PROJECTS/RiVOLTl> (30.06.2023).
2. Caldas, Ana Carolina. „Autora baiana Flávia Bomfim lança “O Adeus do Marujo” em Curitiba”, *Brasil de Fato*, 28.02.2023, <https://www.brasildefatopr.com.br/2023/02/02/autora-baiana-flavia-bomfim-lanca-o-adeus-do-marujo-em-curitiba> (30.06.2023).
3. Key Soles, Meredith. „Atkins Anna”. W: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. John Hannavy, 93-95. Nowy Jork: Taylor & Francis Group 2008.
4. Kubalska-Sulkiewicz, Krystyna, Bielska-Lach, Monika, Manteuffel-Szarota, Anna (red.). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (wyd. IV). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003.
5. Laurence, Leguen. „O Adeus do Marinheiro, l’adieu du marin. Entretien avec Flavia Bomfim”, *Miniphlit*, 12.03.2023, <https://miniphlit.hypotheses.org/6219> (30.06.2023).
6. Markowitz, Sally J. „The Distinction between Art and Craft”, *The Journal of Aesthetic Education*, nr 1 (1994): 55-70.
7. Maia, Nanda. „Flávia Bomfim. Transgressora e polissêmica”, *Revista Continente*, 01.07.2022, <https://revistacontinente.com.br/edicoes/259/flavia-bomfim> (30.06.2023).
8. Neto Leonardo. „Ilustradora baiana vence concurso na Coreia do Sul”, *Publishnews*, 25.02.2021, <https://www.publishnews.com.br/materias/2021/02/25/ilustradora-baiana-vence-concurso-na-coreia-do-sul> (30.06.2023).
9. Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londyn: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.
10. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londyn: Bloomsbury Publishing Plc, 2021.
11. Roberts, Pam. „Fred Holland Day”. W: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. John Hannavy, 389-391. Nowy Jork: Taylor & Francis Group 2008.
12. Yates, Steve; Haberstitch, David; Asbury Dana. Betty Hahn: *Photography or Maybe Not*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

Źródła internetowe:

1. <http://34.bienal.org.br/agenda/9322> (30.06.2023).
2. <https://bordarossoinhos.blogspot.com/> (30.06.2023)
3. <https://www.bolognachildrensbookfair.com/en/awards/bolognaragazzi-award/bolognaragazzi-award-all-the-2023-winners/photography-2023-special-category/10912.html> (30.06.2023).
4. [https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021\\_greenisland.php?flag=2](https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021_greenisland.php?flag=2) (30.06.2023).

# Anna Śliwińska

---

---

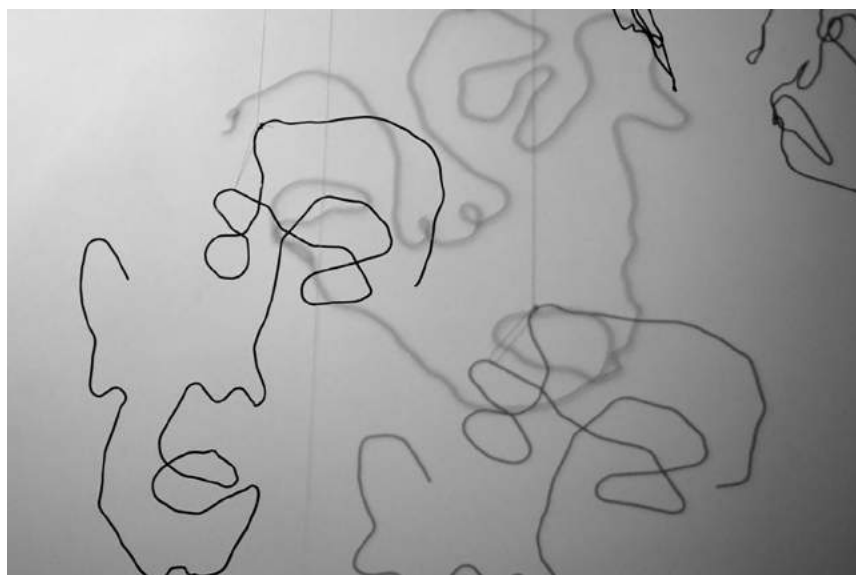
Dyplom w 1994 roku na Wydziale Malarstwa ASP Kraków w prac. prof. Jerzego Nowosielskiego oraz równorzędny dyplom w Pracowni Tkaniny Artystycznej u prof. Ryszarda Kwietnia i prof. Lilli Kulki, aneks w Pracowni Projektowania Książki i Typografii u prof. Romana Banaszewskiego. W 2012 r. doktorat na Wydziale Malarstwa w ASP Kraków. Stypendystka MKiDN na lata 2000 i 2003. Stypendium M. Tarnowa na lata 2015 i 2018. W 2020 r. artystyczna nagroda M. Tarnowa. Od 1995 roku nauczyciel Rysunku i Malarstwa oraz Tkaniny Artystycznej w Zespole Szkół Plastycznych w Tarnowie. W latach 2016–2020 wykładowca w Akademii Nauk Stosowanych w Tarnowie, od 2020 w Akademii Śląskiej w Katowicach (afiliacja).

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 109-124  
doi: 10.48239/ISSN123266824407

**Anna Śliwińska**  
Akademia Śląska w Katowicach

## Antidotum ciszy



Il. 1.  
Natalia Gumienny, *Wnętrze – zewnątrz*, rysunek w przestrzeni, fragment pracy,  
ZSP Tarnów

We współczesnym zdigitalizowanym świecie coraz mniej znajdujemy miejsca na bezpośredni, bliski, ‘analogowy’ kontakt z drugim człowiekiem. Dotyk staje się cyfrowym śladem, spotkania ewoluują w innowacyjne formy interakcji społecznych, a rozmowy przybierają kształt szybkiego, skróto-

wego *czatu*. Ten – zazwyczaj – obrazkowy metajęzyk zestawu *emoji* szybko i płynnie przekazuje zarówno treść, jak i osobisty stosunek nadawcy komunikatu wobec niej samej. Liczy się przecież czas, natychmiastowy przepływ informacji. W tak zdawkowej formie ‘wypowiadać’ może się każdy. I nie mają specjalnie znaczenia elokwencja, retoryka, erudycja, styl ani oratorski talent. Merytoryczna zawartość też nie pełni tutaj przesadnie ważnej roli, a ewentualne językowe błędy poprawi w naszym imieniu osobisty smart asystent i jego niezawodny słownik, częstokroć ‘wiedzący’ lepiej, co mieliśmy na myśli.

Wszechobecny egalitaryzm wszelkich poglądów, oferowany w globalnej sieci – w tym bardzo często domniemanych lub wyssanych z palca idei – zachęca do podejmowania dyskursu na każdy temat i przez każdego. I chętnie to robimy, bo potrzeba komunikacji, dialogu, wymiany myśli, konfrontacji światopoglądów i życiowej filozofii jest podstawowym pragnieniem, obecnym w każdym z nas. Chcemy być i mieć swoje zdanie, zaznaczyć swój indywidualizm, wyjątkowość, jestestwo... a cyberprzestrzeń oferuje nam w tym obszarze wiele narzędzi...

Bezkresny ocean możliwości zanurzania zmysłów w odmęty internetu wyzwała niepoohamowany przymus bycia jego częścią. Wirtualna rzeczywistość tworzy świat niezwykle bogaty w doznania, świat, w którym dzieje się już niemal wszystko! Znacznie więcej i znacznie atrakcyjniej niż w tradycyjnej przestrzeni *offline*. Metaverse nieograniczonych możliwości, przeżyć, uczuć i ekstremalnych emocji... a responsywne środowisko *Virtual Reality* kusi swoją wszechogarniającą interaktywnością i kreatywnym open space zewnętrznych bodźców. Według psychologii społecznej to właśnie responsywność – reakcja, odpowiedź, dostosowanie się interlokutora do oczekiwań rozmówcy – jest jednym z najważniejszych wyznaczników atrakcyjności interpersonalnej. A my – ludzie – łakniemy tej interaktywności. Pragniemy być zauważeni, wysłuchani, zrozumiani, lubiani, docenieni, podziwiani. I móc decydować z kim, gdzie i jak spędzamy swój czas. Coraz to doskonalsza technika wytwarzania w umyśle ludzkim iluzji istnienia sztucznej ‘realnej’ rzeczywistości – fantomatyka – roztacza przed nami nieogarniony zmysłami diapazon wariantów nas samych, naszej osobowości, wcieleń, naszego wyglądu. W nieskończonym potencjale zdolności maszynowego uczenia *Artificial Intelligence* – eksploracji i przetwarzania danych – możemy stać się tym, kim chcemy. Nawet słoniem na uszku porcelanowej filiżanki. Błyskotliwie rozwijająca się obecnie sztuczna sieć neuronowa – implikując nasze nowe istnienia, nasz potencjał i nadludzkie predyspozycje – nie ma właściwie żadnych granic! To niezwykle kusząca perspektywa...

A gdy zabraknie nam odpowiednio kompatybilnego interfejsu? Aktualizacji systemu?? Prądu??... Co wtedy?.... Cisza..., a w naszym umyśle, naznaczonym piętnem dystopijnej wizji fikcyjnego cyberświata, chaos i hałas.

## „Cisza jest głosów – zbieraniem”<sup>1</sup>

Cisza to moment pauzy. Zawieszenia. Wzięcia oddechu. Zatrzymania się w codziennym pędzie i wyłączenia wtyczki do zewnętrznego świata. Chwilowy niebyt. Milczenie. Nicość. Pustka. Ale nie brak. ‘Nirwana’ spokoju w nieznośnym zgieleku codziennej gonitwy, bieżących spraw, kakofonii zdarzeń i medialnego jazgotu. Informacyjny detoks. Cisza to także moment kreacji. Sprzyja myśleniu, kontemplacji, spotkaniu sam na sam.

Według prof. Teresy Olearczyk cisza jest przestrzenią, „w której dokonuje się refleksja, akt poznania samego siebie i przemiana wewnętrzna. Pomaga ona w opanowaniu, władaniu – zarządzaniu własnym ja, przez co uzyskuje się równowagę wewnętrzną”<sup>2</sup>. W innym opracowaniu na temat konieczności ciszy w życiu człowieka T. Olearczyk pisze: „Cisza jest wpisana w ludzką kondycję egzystowania, jest integralną częścią ludzkiego życia, jest niezbędna, aczkolwiek długotrwała, trwająca wbrew woli człowieka, może być równie niebezpieczna jak nadmierny hałas. Zarówno brak ciszy, jak i brak dźwięków może doprowadzić do zaburzeń natury psychicznej”<sup>3</sup>.

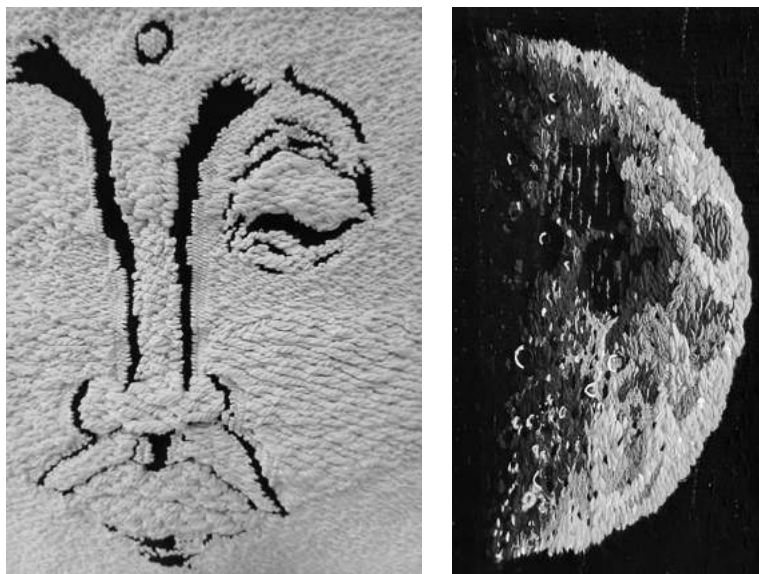
Cisza dla współczesnego – zwłaszcza młodego – człowieka to w zasadzie nieosiągalny stan. Nie chodzi tu o ciszę absolutną – bo takiej w naturze nie ma. Znajdujemy ją tylko w specjalnych pomieszczeniach akustycznych. „Na świecie są specjalne komory, w których poziom tła akustycznego wynosi nie tylko zero dB, ale nawet minus 10 dB. Ostatnio jeden z gigantów branży IT pochwalił się, że wybudował komorę, gdzie jest minus 18 dB. To jest do tej pory graniczna wielkość, jaką człowiekowi udało się uzyskać, a przede wszystkim zmierzyć”<sup>4</sup>.

» 1 [https://poezja.org/wz/Cyprian\\_Kamil\\_Norwid/29097/Laur\\_dojrzaly](https://poezja.org/wz/Cyprian_Kamil_Norwid/29097/Laur_dojrzaly), (16.06.2023).

» 2 Teresa Olearczyk, *Między hałasem a ciszą, Wartość ciszy we współczesnej edukacji wczesnoszkolnej*, (Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2021), 58.

» 3 Teresa Olearczyk, *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny*, (Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM, 2014).

» 4 <https://wiadomosci.wp.pl/cisza-tez-zabija-jest-bardziej-uczulliwa-dla-organizmu-czlowiek-aniz-halas-6309422910773377a?fbclid=IwAR36EGnqWbj3NP8L89uiemR6Z4hdmg5C-7Te6PBR9Q6pAfedW7IW0hK208M>, (16.06.2023).



Il. 2.

Izabela Kubik, kl. III, „Budda”, 50 x 50 cm, ćwiczenie w technikach mieszanych, temat: „Człowiek – duchowość i cielesność”

Il. 3.

Martyna Bachara, kl. IV, „Zaćmienie”, 100 x 60 cm, ćwiczenie: tkanina unikatowa, temat: „Makro-mikrokosmos”

Cisza, o której tu piszę, to przede wszystkim horyzont kontekstów osobistej autonomii, bycia ze sobą w pełnej relacji. *The sound of silence*<sup>5</sup> – „brzmienie ciszy” indywidualnej obecności, brzmienie ‘dźwięku’ własnych myśli, amplitud świadomie rejestrowanych reakcji umysłu, ciała i ducha. Tonacje emocji, interwały wrażeń, klaster odczuć i autentycznych pragnień, oczekiwań i dążeń. Żeby móc ich doświadczyć, trzeba odciąć się od kompulsywnego codziennego rytmu. Chociaż na chwilę...

Nadmiar bodźców, chorobliwa, anormalna stymulacja sensoryczna dopadająca nas na każdym kroku, nieustająca konieczność funkcjonowania w różnego rodzaju ‘równoległych światach’ naraz stanowią przerażającą przestrzeń rozwoju i poszukiwania „swojego miejsca” przez dorastające pokolenie. Pokłosie wymuszonej – jeszcze niedawno – edukacji w trybie online, a potem naprzemiennej edukacji: i stacjonarnej, i online jednocześnie, spowodowało ogromne braki w umiejętności skupienia się na „tu i teraz”, w ustabilizowaniu wewnętrznej osobowej konstrukcji, w zwyczajnym zastanowieniu się: „kim jestem?”.

» 5 <https://www.groove.pl/simon-and-garfunkel/the-sound-of-silence/piosenka/232008>, (17.06.2023).



W internetowym słowniku Wikipedia.pl czytamy: „osobowość to wewnętrzny system regulacji pozwalający na adaptację i wewnętrzną integrację myśli, uczuć i zachowania w określonym środowisku w wymiarze czasowym (poczucie stabilności)”<sup>6</sup>. A my nadal – mimo że wróciliśmy do ‘normalnego świata’, szczególnie w systemie szkolnym, żyjemy w ciągłym rozedrganiu, w dychotomii osobistych spotkań i e-kontaktów. Na każdej płaszczyźnie czekają na nas jakieś zadania i czynności do wykonania, wiadomości do zapoznania się... ‘Myślo-płas’ każdej minuty, każdego dnia. Nieustanne i wciąż narastające bombardowanie informacjami, przypominające już multimedialny potop, prowadzi do stałego pogarszania naszego samopoczucia, chorób fizycznych i psychicznych (te ostatnie zbierają największe żniwo wśród młodzieży!). Ten chaos i hałas wprowadzają stan permanentnego napięcia, stresu, gotowości do działań. Trudno w takim chaosie i napięciu odnaleźć ciszę, zarówno tę zewnętrzną, jak i wewnętrzną.

Hałas tworzy się nie tylko poprzez natężenie głosu, ale również poprzez natłok słów, a czasami wręcz porzucenie tradycyjnego języka i zastąpienie go skrótami, nowomową, slangiem korporacyjnym czy innym żargonem. Nieraz hałas polega na zakłóceniu komunikacji poprzez stosowanie zubożonego słownictwa i nienaturalne w danym kontekście kulturowo-społecznym „skracanie dystansu w relacjach” przez użycie niedbałych form bezpośrednich, które paradoksalnie wymagają większych zdolności komunikacyjnych i językowych<sup>7</sup>.

## **SpoTKANIE w medytacji**

Badania nad funkcjonowaniem ludzkiego mózgu przeprowadzane w trakcie medytacji dowodzą, że zajmowanie się twórczością artystyczną w szerokim pojęciu: muzyką, literaturą, sztukami pięknymi – w tym tkaniną artystyczną – wprowadza w stan bliski medytacji.

Nie bez powodu ludzie o szczególnie bystrym umyśle nazywa się oświeconymi. Termin ten można potraktować całkiem dosłownie, patrząc na opublikowane na łamach „Scientific Reports” wyniki badań przeprowadzonych za pomocą rezonansu magnetycznego (MRI) przez naukowców Binghamton University w stanie Nowy Jork. Okazuje się, że skany mózgu osób, które codziennie medytują, w specyficzny sposób jaśnieją w dwóch obszarach – jeden z nich pozwala bly-

» 6 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobowo%C5%9B%C4%87>, (20.06.2023).

» 7 Olearczyk, *Między hałasem a ciszą*, 113.

skawicznie łączyć fakty i być stale czujnym, a drugi ułatwia oderwanie się od rzeczywistości w taki sposób, jak podczas snów na jawie<sup>8</sup>.

Sam proces zaangażowania umysłu i jednoczesnej pracy oburącz wspomaga lateralizację półkul mózgowych, ułatwia skupienie, koncentrację i uważność. Powoduje – zupełnie jak podczas medytacji – swobodny przepływ myśli, a poprzez to wytchnienie i możliwość ‘poukładania’ natłoku wrażeń, spowolnienie odbioru zewnętrznych bodźców i odizolowanie się od otoczenia.

[...] sztuka powoduje otwarcie przestrzeni pomiędzy emocjami i myślami. Dzięki temu możemy osiągnąć wyższy stan świadomości. Podczas kontemplacji doznajemy tych samych wrażeń, co podczas medytacji, takich jak szybsze bicie serca, uczucie ciepła na sercu, zmiany w mózgu, wzruszenie<sup>9</sup>.

Ciekawym eksperymentem w tym zakresie jest projekt realizowany od 2014 roku przez Manchester Art Gallery i Mindfulness Museum. Te dwie instytucje stworzyły program, w którym badają, w jaki sposób uważność może wpływać na postrzeganie dzieł sztuki, a tym samym także na nasze zdrowie psychiczne<sup>10</sup>. Według profesora Lesława Kulmatyckiego medytacja może być dobrym narzędziem do poznania samego siebie. Oznacza samoświadomość. „Zdarza mi się, że czasami jestem zarówno obserwatorem, jak i obserwowanym. Jestem świadomy tego niejako z zewnątrz, a zarazem akceptuję ten rodzaj »wglądu« od wewnątrz. Czasami brzmi to jak paradoks, ale to tylko kwestia doświadczenia” – podkreślał profesor Kulmatycki w jednym z udzielonych wywiadów<sup>11</sup>.

» 8 <https://zdrowie.wprost.pl/psychologia/10480275/medytacja-przyspiesza-funkcjonowanie-mozgu-kiedy-widac-zmiany.html>, (21.06.2023).

» 9 <https://www.sutrajoga.pl/uwaznosc-sztuka-zycia/>, (21.06.2023).

» 10 op.cit.

» 11 <http://halasana.edu.pl/1878/>, (25.06.2023).



Il. 3.

Paweł Pyrdek, kl. III, Gest, 50 x 50 cm, ćwiczenie w technikach mieszanych, temat: „Człowiek – duchowość i cielesność” ZSP Tarnówos<sup>12</sup>

„Tak więc, gdy w sztuce *tradycyjnej* pomiędzy treścią przekazu a mózgiem odbiorcy znajdują się narządy zmysłowe, w „nowej” sztuce rodem z SF narządy owe są pominięte, bo informacyjne treści wprowadza się bezpośrednio do nerwów”<sup>12</sup>.

Na podstawie moich doświadczeń dydaktycznych z roku 2022/2023 – pierwszym po trzech latach w pełni przepracowanym z młodzieżą w trybie osobistego kontaktu – dostrzegłam pewną prawidłowość, zarówno jeśli chodzi o zajęcia z uczniami z Zespołu Szkół Plastycznych w Tarnowie, jak i zajęcia ze studentami z kierunku Wzornictwo Akademii Śląskiej w Katowicach. Prawidłowość ta polega na tym, że zadawane w tym roku ćwiczenia programowe, od lat obejmujące te same zagadnienia – adekwatne do poziomu kształcenia i nabywanych umiejętności – po raz pierwszy zaczęły przybierać niezwykle osobistą i przejmującą w swojej głębokiej wymowie formę wypowiedzi. Nie były to jednostkowe przypadki. Studenci, jak i uczniowie w swoich koncepcjach i projektach, odpowiadając na ogólnie proponowane hasła, np.: „Natura”, „Pejzaż”, „Fauna i flora”, „Kontrast”, „Relief”, „Ślad”, „Interpretacja wybranego dzieła sztuki”, dochodzili zawsze do skojarzeń związanych z naturą ludzką, kondycją człowieka we współczesnym świecie, jego obecnością w synergii z przyrodą, współtwo-

» 12 Stanisław Lem, *Summa Technologiae*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 247.

rzeniem ekosystemu lub wyalienowaniem, osamotnieniem i poczuciem zagrożenia. W wielu pracach przewijał się też wątek potrzeby bliskości, fizycznego i emocjonalnego kontaktu.



Il. 4-5.

Emilia Szachajewa, Magdalena Chmura – kl. III ZSP Tarnów, ćwiczenie w technikach mieszanych, temat: „Człowiek – duchowość i cielesność”, 50 x 50 cm

Przykładem dążenia uczniów do skonstruowania, doprecyzowania podanego hasła w jak najbardziej indywidualny sposób, było wspólne poszukiwanie tematu przewodniego, realizowane w klasie III ZSP w Tarnowie. Spośród wielu propozycji podawanych przez każdego ucznia w dowolnej ilości wyłonił się jeden wspólny dla całej grupy temat: „Człowiek – duchowość i cielesność”. Ten wybór był dla nas wszystkich zaskoczeniem i jednocześnie oczywistym potwierdzeniem, jak bardzo zwykły ‘analogowy’ kontakt z drugim człowiekiem, przyrodą, sensualnym doznawaniem jest dla nas ważny. Tego, jak potrzeba doświadczania jest pierwotnym instynktem człowieka dotyczącym wrażliwości i odczuwanej empatii względem realnego, rzeczywistego świata.

Założenie i zagadnienia programowe ćwiczenia w technikach mieszanych są syntezą technik w klasie I i II ‘abecadło’ warsztatu tkackiego. Bazują na poznanych i przepracowanych przez każdego ucznia tradycyjnych technikach tkackich, takich jak: kilim, dywan wiązany, sumak, brosz, gobelin. Interpretacja indywidualnego projektu w materii ‘sztuki włókna’ polega na jak najciekawszym i trafnym doborze technik i materiałów w odpowiedzi na strukturę, fakturę, linię, plamę, kolorystykę i charakter kompozycji projektu, a nade wszystko na postawione ogólne zagadnienie. W ramach takiego otwartego hasła uczniowie poszukują intelektualnych

skojarzeń, wykorzystują nabytą wiedzę i osobiste zainteresowania, rozwijając tym samym swoje horyzonty w obszarach bliskich dla nich dyscyplin artystycznych, takich jak: grafika, malarstwo, rysunek, rzeźba, fotografia, służących do zbudowania formy i wizualnego efektu realizowanej pracy. Założeniem jest także poszerzenie wachlarza materiałów użytych do wykonania pracy. Oprócz tradycyjnych, naturalnych włókien (len, wełna, bawełna), wykorzystywane są materiały – na pozór – obce tkaninie. Są to foliowe worki, plastikowy sznurek, papier, nici wędliniarskie i inne surowce, wpisujące się w charakter działań recyklingowych, a dokładnie *up-cykling*, który bliski jest aktualnym działaniom w przestrzeni ‘sztuki włókna’. Klasa III jest pewnego rodzaju przejściem od klasycznego, tradycyjnego warsztatu tkackiego ku unikatowym, autorskim działaniom. Realizacja ćwiczenia ma również na celu poznanie szerszego spektrum możliwości i podejmowania coraz bardziej świadomych decyzji artystycznych.

Nie mniejszym zaskoczeniem był również wybór – zarówno przez uczniów, jak i studentów – dzieł malarskich do realizacji przetworzenia obrazu oraz manipulacji materiałem tekstylnym. I to ćwiczenie – oscylujące wokół fizycznych i duchowych potrzeb człowieka – uwidoczniło głęboką potrzebę wyartykułowania przez młodych ludzi spraw najważniejszych. Ćwiczenie to przeprowadzane było jednocześnie w Zespole Szkół Plastycznych w Tarnowie oraz Akademii Śląskiej w Katowicach, a zatem na różnych poziomach kształcenia.

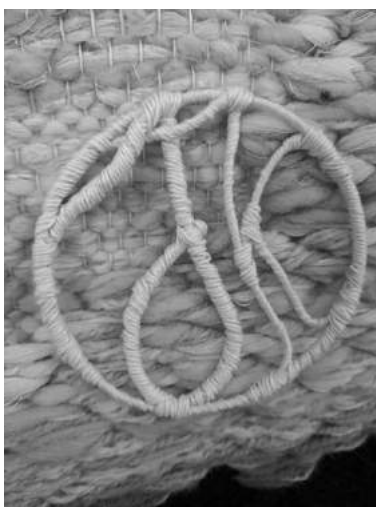
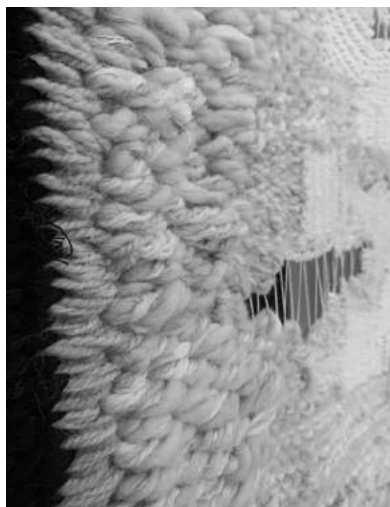
Założenia i zagadnienie programowe ćwiczenia „Interpretacja wybranego dzieła sztuki w materii sztuki włókna” polegają na wnikliwej analizie formalnej, ikonograficznej i ideowej wybranego przez ucznia/studenta dzieła sztuki (malarstwo, grafika, rysunek, płaskorzeźba) oraz jego reinterpretacji poprzez użycie świadomie dobranych materiałów, technik i środków artystycznego wyrazu, mieszczących się w obszarze szeroko pojętej ‘sztuki włókna’. Bogactwo technik, takich jak: aplikacja, haft, batik, malarstwo na tkaninie, filcowanie na sucho i mokro i wiele innych, a także umiejętna ich kombinacja, podparta wyobraźnią i kształconymi umiejętnościami wykonawczymi, dają zaskakujące efekty w postaci „ożywienia” dzieła sztuki oraz sensualnego, wręcz namacalnego (taktylnego) jego odbioru. W warstwie teoretycznej ćwiczenie polega na wykonywanej przez ucznia/studenta prezentacji na temat dzieła, artysty oraz stylu i konwencji artystycznej na tle epoki, w której żył i tworzył wybrany autor.



Il. 6.  
Stanisław Tabisz, z cyklu *Biskupi podhalańscy* Zuzanna Wiktorowicz,  
II Rok Wzornictwo AŚ Katowice

Il. 7.  
Tadeusz Brzozowski, *Madonna z Dzieciątkiem* Konrad Przybysławski,  
II Rok Wzornictwo AŚ Katowice

### **Tkanina jest przychylna dla człowieka [...] Trzeba umieć rozmawiać z nitkami<sup>13</sup>**



Il. 8.  
Julia Krupa, kl. IV ZSP Tarnów, *Filigran*, 100 x 70 cm, fragmenty

» 13 Fragment wypowiedzi artystki z filmu o Jolancie Owidzkiej, ze zbiorów własnych.

Wszechstronne możliwości tkwiące w obszarze tkaniny artystycznej są nieporównywalne z żadną inną dyscypliną sztuk pięknych. Począwszy od działań czysto malarskich, poprzez graficzne, strukturalne, fakturalne, spowinowacone z rzeźbą i trójwymiarową przestrzenią, ażurem, prześwitem oraz interaktywnym rezonowaniem z przestrzenią ekspozycyjną – właśnie ta aktywność twórcza oferuje najtrafniejsze i najbardziej intrygujące środki wyrazu dla najpełniejszej wypowiedzi artystycznej. Proces powstawania tkackiego obiektu, zarówno w warstwie intelektualnej, ideowej, poszukującej formuły i języka wizualnego, jak i jego realizacji, jest niezwykle podróżą w nieznanne rewiry wyobraźni i samopoznania. „Podróż kształcą” – ale kształcą wyłącznie wykształconych, jak obiegowo się dodaje. I słusznie. Do podróży trzeba być przygotowanym: znać jej kierunek i cel, posiadać bagaż na pogodę i niepogodę. Być jednocześnie otwartym na ‘niespodzianki’ i ‘atrakcje’, a jednocześnie nie tracić z oczu precyzyjnie zaplanowanej przygody. Należy również posiadać umiejętność ‘mówienia’, ‘wypowiadania się’ językiem komunikatywnym z odbiorcą. W tych wartościach upatruję właściwy sens dydaktyki z zakresu tkaniny artystycznej w sferze współczesnych praktyk edukacyjnych.

Tegoroczne ćwiczenia realizowane w klasie IV (przeddyplomowej) w ZSP w Tarnowie również pokazały niezwykle osobiste podejście uczniów do tematu „Makro-mikro”. Wszystkie realizacje oparte były o głębokie przemyślenia, związane z sensem ludzkiego istnienia i koegzystowania w ekosystemie przyrody.

Założenia i zagadnienie programowe ćwiczenia ‘tkanina unikatowa’ bazują na autorskiej interpretacji oraz przetworzeniu własnego projektu, będącego odpowiedzią na postawione zagadnienie. Ćwiczenie ma na celu przygotowanie ucznia do samodzielnego postrzegania problemu plastycznego, jak i poszukiwania najwłaściwszych środków formalnych oraz warsztatowych dla najlepszej reprezentacji idei projektu. Rozwija świadomość artystyczną oraz wrażliwość i wycucie środków wyrazu, użytych do realizacji ćwiczenia. Poznawczy charakter procesu twórczego, kształtującego poszukiwanie własnej, indywidualnej drogi i charakteru wypowiedzi, jest jednym z najważniejszych celów, przygotowujących ucznia do wykonania pracy dyplomowej w klasie programowo wyższej.

Triennale Łódzkie pozostaje więc pewnego rodzaju enklawą, filtrem chroniącym ludzi przed „media mentality”, szkodliwym oddziaływaniem mediów zagrażających ich środowisku duchowemu, niwelującym czy przytępiającym ich wrażliwość, jaką daje bezpośredni kontakt z obiektem sztuki, zwłaszcza tak sensualnym jak tkanina i jej pokrewne kompozycje. Mają one bowiem tę niepowtarzalną wartość oddziaływania nie tylko wzrokowego, ale również dotykowego, po-

zwalającego wyczuć pewną przestrzenność i zmysłową materialność, tak istotną wobec wkraczającej w życie coraz agresywniej rzeczywistości wirtualnej<sup>14</sup>.

### **Zanurzenie w procesie artystycznym – zjawisko *immersji* w kontekście współczesnej sztuki interaktywnej**

[...] Immersja nabyła autonomiczną sferę deskrypcji w ramach sztuki. Zdaje się ona być skonstruowana do koegzystencji z istotą ludzką w ramach formowania odmiennej od fizycznej płaszczyzny odczuć, mieszczącej w sobie przykładowo: walory, przeżycia, wrażenia, reprezentacje; spełniające wymogi przewyższające w większości ich realne odpowiedniki. Postrzeganie sztuki jako „środowiska immersyjnego” ma związek z przekonaniem, iż zjawisko immersji interpretowane może być jako całościowa cecha sztuki, obecna od samego jej zarania. Dziejowa „ciągłość sztuki” wskazuje immersję lub cechę sztuki pokrewną w stosunku do immersji jako przesłankę przeżycia estetycznego. W kontekście interaktywnej sztuki elektronicznej to zagadnienie jawi się jako wyjątkowo mocno związane z tym rodzajem sztuki. Immersja ujęta jest przede wszystkim w kontekście „interaktywnej sztuki elektronicznej [...]”<sup>15</sup>

Wbrew powszechnym opiniom, deprecjonującym tkaninę wobec innych specjalności i specjalizacji w szkołach artystycznych na poziomie średnim, takich jak np. Projektowanie Graficzne, Aranżacja Przestrzeni, uważanych za kierunki z gatunku ‘sztuk pięknych’ i sprowadzających Tkaninę Artystyczną do miana co najwyżej (!) rzemiosła artystycznego, sądzę, że to właśnie ten kierunek ma największą przyszłość i największe szanse rozwoju jako specjalność w szkołach artystycznych we współczesnym cyfrowym świecie. Jest również – moim zdaniem – najbardziej interaktywną przestrzenią rozwoju dla artysty oraz młodego człowieka pretendującego do tego miana. Jako argument na rzecz mojej być może śmiałej tezy – choć popartej wieloletnim doświadczeniem pracy z młodzieżą na różnych szczeblach kształcenia – przywołam fakt coraz większego zainteresowania młodzieży pracą ręczną, fizycznym doświadczeniem, dotykaniem, odczuwaniem i kształtowaniem realnego trójwymiarowego bytu, wytwarzaniem własnoręcznym artefaktu, na który ma się całkowity wpływ i który poprzez proces wytwarzania go (we wzlotach i upadkach) daje ogromną satysfakcję z własnego trudu. *Immersyjność* – ‘zanurzanie’ w moment kreacji całym

» 14 Irena Huml, *Łódzkie Triennale a sztuka włókna*, Katalog wystawy 11. Międzynarodowego Triennale Tkaniny Artystycznej, Łódź, 2004.

» 15 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Immersyjno%C5%9B%C4%87>, (28.06.2023).



sobą: emocjami, zmysłami, wysiłkiem intelektualnym i fizycznym, jest ‘niepodrabialna’. Żaden falsyfikat z przestrzeni *Virtual Reality* ani erzarodem z fascynującej *Artificial Intelligence* nie zastąpi w pełni tak sensywnego oddziaływania.

### „Jakie jest więc miejsce tkaniny we współczesnym świecie?”

Dzięki nowym materiałom i technologiom podlega ona licznym mechanizmom rozwoju, otwiera się na nie i anektuje jako własne środki wyrazu [...] warto czasem zwrócić się ku początkom i indywidualnie odświeżyć elementarne wartości tkaniny. Zawalczyć o każdą pojedynczą nitkę”<sup>16</sup>



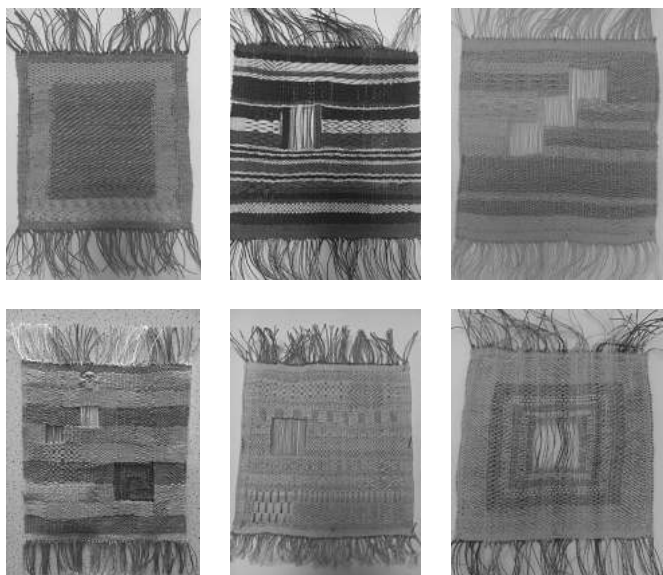
Il. 9-10.

Proces rozpoczęcia pracy nad wykonywaniem ćwiczenia w technikach splotowych na ramie tkackiej, kl. I w Zespole Szkół Plastycznych w Tarnowie

**Założenie, zagadnienia i opis programowego ćwiczenia: tkanina w technikach splotowych z wykorzystaniem splotów: płóciennego, skośnego, rządkowego, panamy, atlasu, satyny, rypsów i ich wariantów.** Ćwiczenie wykonywane na ramie tkackiej, w formacie ok. 25 x 25 cm, osnowa i wątek – len ręcznie barwiony lub malowany barwnikami naturalnymi i syntetycznymi. Tradycyjnie tkaniny splotowe wykonywane są na mechanicznych krosnach tkackich. Ćwiczenia uczniów klasy I wykonywane były

» 16 Włodzimierz Cygan, „Integracja sztuki i nauki w dobie sztucznej inteligencji,” *Powidoki* nr 4/2020, 182.

w sposób nietypowy – na ramie tkackiej. Taki proces ich powstawania wymusza ogromną precyzję i konieczność posiadania dużych umiejętności w odczytywaniu zapisu graficznego splotu, a także wycucia materiału i gęstości osnowy. Zdobycie tak zaawansowanego poziomu warsztatowego na początku edukacji antycypuje znakomity rozwój uczniów w klasach programowo wyższych. Wyposaża młodych twórców w solidną wiedzę i rzemiosło, a te dają możliwość rozwoju niepokromionej wyobraźni. „Walka o pojedynczą nitkę” ma sens.



Il. 11-16.

Realizacje ćwiczenia w technikach splotowych, uczniowie kl. I Zespołu Szkół Plastycznych w Tarnowie: Pola Pilarska, Bartosz Rokita, Zuzanna Kowalska, Paulina Ślęczkowska, Amelia Ćwik, Weronika Lipka.

**„Wyobraźnia bez wiedzy może stworzyć rzeczy piękne.  
Wiedza bez wyobraźni najwyżej doskonale<sup>17</sup>”.**

Próbując odpowiedzieć sobie na cytowane powyżej pytanie profesora Włodzimierza Cygana, nie znajduję jasnej i klarownej odpowiedzi. Obszar Tkaniny Artystycznej – Sztuki Włókna – Sztuki Obiektu jest tak rozległą przestrzenią, otwartą na wszelkiego rodzaju eksperymenty i odwagę artystyczną, że wydaje się nie mieć końca. Już dawno zresztą zatarły się granice pomiędzy innymi gatunkami sztuk – nie tylko wizualnych – a tkaniną

» 17 <https://lubimyczytac.pl/cytat/640>, (1.07.2023).

artystyczną. A ona wciąż się rozwija, chłonąc skwapliwie wszelkie technologiczne nowinki. Pozostaje przy tym sobą, wraz ze swoim niezwykłym wachlarzem doznań, których próżno by szukać choćby w pokrewnych jej dyscyplinach. Nie potrzebuje przy tym żadnych dodatkowych ‘protez’ ani sztucznych, technicznych ‘podpórek’. Choć chętnie zmienia swe oblicze, bacznie przygląda się sobie, czy aby jest jej z tym „do twarzy”? Sama wie, co dla niej dobre, a co już jest przesadą i fałszem. W ciszy i skupieniu, w finezji materii i solidnym warsztacie, wciąż na nowo buduje swój bogaty język przekazu, zgodny z temperamentem, wrażliwością, wiedzą, talentem i umiejętnościami wykonawcy. Bo inaczej po prostu się nie da...

Spółczesność chore na konsumpcjonizm, pełne medialnego zgiełku, upojone reklamami o idealnym świecie. Łatwo sobie wyobrazić tego typu społeczność zamkniętą w domach, niemożliwym do unieślenia przez człowieka molochu informacyjnym, dźwiganym przez maszyny w bazach danych [...], ludzki mózg może nie nadążyć za oferowanymi usługami, w związku z czym będzie musiał być sztucznie rozbudowany<sup>18</sup>. ●

## Abstrakt

Praca badawcza na podstawie własnych doświadczeń edukacyjnych i obserwacji, zrealizowanych z uczniami szkoły artystycznej na poziomie średnim oraz ze studentami. Tekst porusza problem zagubienia młodzieży w cyfrowym świecie i odnajdywania własnej tożsamości w obszarze tkaniny artystycznej.

### Słowa kluczowe:

cyberprzestrzeń, cisza, spotkanie, medytacja, tkanina, edukacja

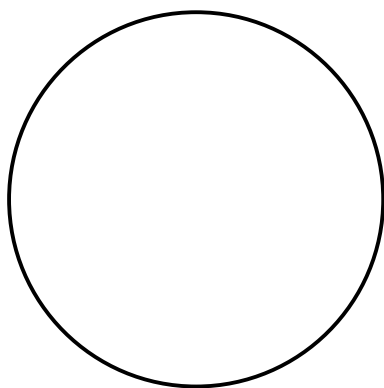
## Bibliografia

1. Cygan, Włodzimierz. „Integracja sztuki i nauki w dobie sztucznej inteligencji”. *Powidoki* Nr 4/2020.
2. Huml, Irena, *Łódzkie Triennale a sztuka włókna*, Łódź: Katalog wystawy 11 Międzynarodowego Triennale Tkaniny Artystycznej, 2004.
3. Lem, Stanisław, *Summa Technologiae*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
4. Olearczyk, Teresa, *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinary*, Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM, 2014.
5. Olearczyk, Teresa, *Między hałasem a ciszą*, Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2021.

» 18 <https://www.urania.edu.pl/fantastyka/lem-futurolog-fantasta>, (1.07.2023).

Źródła internetowe:

1. <https://wiadomosci.wp.pl/cisza-tez-zabija-jest-bardziej-uczulliwa-dla-orga-nizmu-czlowieka-niz-halas-6309422910773377a?fbclid=IwAR36EGnqWbj-3NP8L89uiemR6Z4hdmg5C-7Te6PBR9Q6pAfedW7lWohK2o8M>, (16.06.2023).
2. <https://www.groove.pl/simon-and-garfunkel/the-sound-of-silence/piosenka/232008>, (17.06.2023).
3. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobowo%C5%9B%C4%87>, (20.06.2023).
4. <https://zdrowie.wprost.pl/psychologia/10480275/medytacja-przyspiesza-funkcjonowanie-mozgu-kiedy-widac-zmiany.html>, (21.06.2023).
5. <https://www.sutrajoga.pl/uwaznosc-sztuka-zycia/>, (21.06.2023).
6. <http://halasana.edu.pl/1878/>, (25.06.2023).
7. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Immersyjno%C5%9B%C4%87>, (28.06.2023).
8. [https://poezja.org/wz/Cyprian\\_Kamil\\_Norwid/29097/Laur\\_dojrzaly](https://poezja.org/wz/Cyprian_Kamil_Norwid/29097/Laur_dojrzaly), (16.06.2023).
9. <https://lubimyczytac.pl/cytat/640>, (dostęp, 1.07.2023).
10. <https://www.urania.edu.pl/fantastyka/lem-futurolog-fantasta>, (1.07.2023).



# Aleksandra Szubert

---

---

Absolwentka Uniwersytetu  
Artystycznego im. Magdaleny  
Abakanowicz w Poznaniu, w roku 2022  
obroniła pracę magisterską  
z kuratorstwa pt. *Nici porozumienia.  
Forma makatki w polskiej sztuce  
współczesnej*. Za dyplom praktyczny,  
wystawę *Nici porozumienia*, otrzymała  
Nagrodę Prezydenta Miasta Poznania  
w 42. edycji Konkursu im.  
Marii Dokowicz. Interesuje się szeroko  
pojętą tkaniną, a zwłaszcza haftem –  
także praktycznie – oraz fińskim ryjij.

---

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 127-142  
doi: 10.48239/ISSN123266824408

Aleksandra Szubert

# **Makotka współczesna** **jako forma zaangażowana**

## **Wstęp**

Niniejszy tekst jest fragmentem pracy magisterskiej *Nici porozumienia. Forma makatki w polskiej sztuce współczesnej*, napisanej pod opieką prof. Marty Smolińskiej. Jest to pierwsze naukowe opracowanie poświęcone makatce jako formie sztuki współczesnej. W jego ramach omówione zostały projekty artystyczne 17 twórczyń i twórców, a także historyczne konteksty formy i techniki oraz ich wpływ na obecne funkcjonowanie makatek. Poniższy fragment koncentruje się na makatce jako formie zaangażowanej zarówno tematycznie, jak i poprzez aktywistyczne wykorzystywanie gotowych prac oraz samego procesu twórczego. Na potrzeby artykułu pominięte zostały zawiloci terminologiczne, a określenie ‘makotka tradycyjna’ rozumiane być powinno jako makotka kuchenna.

## **Nowe oblicza makatki**

Kilkadziesiąt lat po tym, jak makatki przestały być modne i zniknęły ze ścian kuchni oraz sypialni, podszytym ironią zachwytem obdarzyli ją przedstawiciele inteligencji, a nieliczne zachowane egzemplarze zaczęły pojawiać się w muzeach. Będąca synonimem kiczu i zaściankowości, forma makatki odżyła. Używając pojęcia Jacquesa Rancière’a, można powiedzieć,

że tworzy się w ten sposób nowy reżim estetyczny<sup>1</sup>: dzięki dystansowi dokonywane są reinterpretacje dawnych wzorców i ustalane są nowe reguły ich stosowania i odczytywania. Pierwszą z nich jest już samo rozpatrywanie makatek w kategoriach sztuki, aczkolwiek nie powstał wokół nich (chciałoby się powiedzieć: jeszcze) tylko jeden nowy sposób odczytywania. Postaram się jednak udowodnić, że istnieją pewne dominujące tendencje wykorzystywania makatek.

Współczesne makatki mogą odwoływać się bezpośrednio do historii formy lub też korzystać z makatkowych rozwiązań bez zajmowania się tradycją jako tematem przewodnim. Używają one tych samych środków wyrazu, co dawne makatki, i można w nich odnaleźć te same cechy, które wyróżniały wcześniejszą twórczość: uproszczenia, schematyczne ilustracje, kompozycje zamknięte na prostokątnym polu obrazowym, użycie białego płótna jako podkładu, wykorzystanie haftu oraz łączenie tekstu z obrazem. Dodatkowo jako odniesienie do dawnej formy często używany jest charakterystyczny niebieski kolor, jakim na terenie Polski najczęściej wyszywano makatki. Oczywiście nowe prace, często wskazujące nawet na bezpośrednią inspirację makatkami, nie zawsze mają na celu odtwarzanie dawnych makatek pod względem formalnym, tak więc nie wszystkie z ustalonych przeze mnie wyznaczników makatki faktycznie da się odnaleźć w każdej z prac, które można określić jako makatki.

Makatki stały się zauważalnym trendem w sztuce współczesnej wraz ze wzrostem widoczności tematów feministycznych w dyskusjach społecznych przy okazji powtarzających się protestów w obronie praw kobiet od 2016 roku<sup>2</sup>. Współczesne wariacje na temat makatek zaczęły jednak pojawiać się już wcześniej. Pierwszą artystką kojarzoną z zainteresowaniem makatkami i wchodzeniem w dialog z ich tradycją jest Bettina Bereś, która swoje pierwsze prace zaczęła tworzyć w 2009 roku jako projekt pokrewny do serii serwetek z haftowanymi napisami. Po kilkunastu latach jako twórczyni<sup>3</sup> wypowiadające się za pomocą makatek wymienić można także Annę Marię Brandys, Monikę Drożyńską, Małgorzatę Gwiazdonik-Müller, Elżbietę Jabłońską, Magdalenę Jaworską, Berenikę Kowalską, Pawła Matyszewskiego, Joannę Michalską, Między Słowa, Marcina Salwina, Rolanda Schefferskiego, Annę Paulę Szmeichel, Honoratę Świdorską, Annę Zajdel, Kolektyw Złote Rączki oraz Pawła Żukowskiego. Dla części z wy-

» 1 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa (Kraków: Korporacja Ha!art, 2007), 86.

» 2 Protesty z 2016 roku za punkt zwrotny w stosowaniu feministycznych narracji wyznaczają także Agnieszka Graff i Elżbieta Korolczuk. Agnieszka Graff, Elżbieta Korolczuk, *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*, tłum. M. Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2022).

» 3 Odnosząc się do osób wykonujących makatki używać będę form żeńskich jako domyślnych, ponieważ jest to głównie twórczość kobiet i często koncentruje się na tematach kobiet dotyczących.



mienionych osób makatki są istotną częścią praktyki artystycznej, a dla innych jedynie elementem projektu, w którym jednorazowo wykorzystano tę formę.

W przeciwieństwie do makatek dawnych, powtarzających istniejące już wzory i wielokrotnie je przetwarzających, makatki współczesne są dziełami jednostkowymi, funkcjonującymi pod nazwiskami konkretnych twórczyń i z nimi kojarzonymi, nawet gdy kompozycje bazują na cytatach. Wzory na ogół projektują i wykonują autorki prac. Prawdopodobnie to ze względu na ich unikatowy charakter współcześnie makatki częściej są wyszywane niż wykonywane w innych technikach: mimo niegdysiejszej popularności makatek drukowanych, obecnie częściej są one kojarzone z ręcznym haftem. Jego zastosowanie podkreśla więc związek z tradycją formy, a dodatkowo nadaje gotowym pracom bardziej osobisty charakter<sup>4</sup>.

Makatki współczesne często poruszają te same tematy, co tradycyjne ozdoby, jednak odnoszą się do nich w odmienny sposób. Typowe motywy to rola kobiet w społeczeństwie oraz dotyczące ich stereotypy wywodzące się z patriarchalnej wizji świata. O ile jednak makatki dawne używały uproszczeń jako sposobu na ukazanie rzeczywistości i jej ogólnych zasad, nowa twórczość zwykle odwołuje się do stereotypów ze świadomością tego, jak niesprawiedliwe one bywają. Często posługują się humorem oraz ironią i z ich pomocą uderzają w różne uprzedzenia. Charakterystyczne dla makatek współczesnych jest także reagowanie na bieżące wydarzenia, często w sposób wyrażający niezadowolenie czy wskazujący na potrzebę zmian, co łączy się z powiązaniem haftu z ruchami aktywistycznymi. Współczesne makatki kwestionują więc status quo zamiast go utwierdzać, co z zasady robiły dawne makatki.

Wydaje się także, że współczesne makatki większy nacisk kładą na tekst niż makatki dawne. Obecnie spotyka się tkaniny, na których nie pojawia się żaden element graficzny poza tekstem lub na których tekst zdecydowanie dominuje nad kompozycją, co raczej nie zdarzało się na tych tradycyjnych, bardziej koncentrujących się na ornamentach i ilustracjach.

Proponuję podział współczesnych makatek na trzy rodzaje: tkaniny bezpośrednio kontynuujące tradycję makatek, prace podszycujące się pod dawne makatki poprzez czytelne nawiązywanie do ich wizualności oraz prace wskazujące na inspiracje makatkami i transformujące je w inne formy. Grupy wymienione przeze mnie jako druga i trzecia można też rozpatrywać jako dwa podrodzaje kategorii makatek, które podważają wizję świata prezentowaną przez dawne, typowe dla makatek, patriarchalne konwencje. Makatki kontynuujące tradycję są ich przeciwstawieniem

» 4 Czy też przyczynia się do podkreślenia aury dzieła, o której pisał Walter Benjamin. Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” w: Idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975).

nie tyle dlatego, że podtrzymują taki obraz świata (co zresztą nie jest ich główną cechą charakterystyczną), a raczej z uwagi na to, że powstają jako ozdoby bez rozbudowanej treści, które nie aspirują do wygłaszania krytycznych uwag na żaden temat. Bywają one wystawiane na sprzedaż jako rękodzieło, czasem bez autorskiego podpisu, przez co odbierane są podobnie jak dawne makatki, do których autorstwa z reguły nie przywiązywano wagi, o ile nie było ono powiązane z kimś znajomym. Do tego rodzaju makatek zaliczyć można zarówno prace wykonywane na podstawie wzorów wykorzystywanych w czasach popularności makatek, jak i te o współczesnym przekazie czy wyglądzie. W przeciwieństwie do makatek, które będą omawiać w dalszej części mojego wywodu, te prace nierzadko zachowują makatkową prostoduszność, moralizatorski charakter oraz (nieironiczny) humor, chociaż czasem przekaz konkretnego płótna nie mógłby pojawić się na kuchennej ozdobie w połowie XX wieku.

Drugą kategorią, którą wyróżniam wśród współczesnych makatek, są makatki subwersywne, podszywające się pod ozdoby popularne kilkadziesiąt lat temu i używające podobieństwa do wytworzenia wyrazistego przekazu. Takie podejście wymaga świadomego użycia medium i, zgodnie z myślą Rosalind Krauss, wyrażoną co prawda głównie w odniesieniu do malarstwa, każdorazowego wynajdowania go na nowo<sup>5</sup>. Tkaniny, o których mowa, wykorzystują część elementów charakterystycznych dla dawnych makatek lub z premedytacją zachowują wiele z nich, by wywołać jednoznaczne skojarzenie z tradycyjną formą i jedynie za pomocą niewielkich odchyłów od utrwalonej konwencji dokonać zderzenia związanych z nią przyzwyczajzeń z odmienną wymową pracy. Tego rodzaju makatki koncentrują się już nie na ozdobnej funkcji, a na przekazie – co wiąże się także ze wzrostem znaczenia tekstu, którego przybywa w stosunku do ilustracji. O ile w dawnych makatkach obecny na nich napis niekiedy nie niósł ze sobą żadnej praktycznej wiadomości<sup>6</sup>, to te terażniejsze często podejmują aktualną problematykę społeczną, a nawet próbują stać się inspiracją do zmiany. Posługują się humorem i ironią, bywają dosadne albo wskazują na nieprzyjemne tematy, co jest odwrotnością wobec wygładzonego, naiwnego świata ukazywanego przez dawne makatki. Poprzez kontrast pojawiający się w wyniku nieoczekiwanego połączenia klasycznej makatkowej estetyki z wyrazistym, nieprzystającym do niej komunikatem, makatki subwersywne nierzadko odbierane są jako śmieszne, chociaż za efektem komicznym kryją się całkowicie poważne tematy.

Najważniejszą różnicą pomiędzy tymi makatkami a dawnymi ozdobami, które naśladują, jest fakt, że we współczesnych pracach naiwna

» 5 Rosalind Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2011).

» 6 Bardzo popularne były chociażby makatki z napisami „Dzień dobry” czy „Miłego dnia”.

wymowa jest jedynie pozorowana w ramach subwersywnej gry w podszywanie się. Tkaniny te siłą rzeczy po części analizują same siebie i tradycję, z której wynika taka, a nie inna forma, więc muszą być medium świadomym, z premedytacją wybierającym naiwność, jednocześnie jej przecząc. Przykładami makatek subwersywnych są m.in. białe hafty Pawła Matyszewskiego, ukazujące pary jednopłciowe, oraz wiele prac Anny Zajdel, m.in. „Bozia wita uchodźców”, „Królowny przeciwko seksizmowi” albo znanym z protestów przeciwko nadużyciom policji „Zdejmij mundur, przeproś matkę”.

Trzecią kategorią makatek współczesnych są prace, w których widoczne są mniej bezpośrednie formy inspiracji makatkami: są to dzieła wskazujące na charakterystyczne cechy makatek, ale odnoszące się do nich w mniej oczywisty sposób niż opisywane wcześniej makatki podszywające się, a także projekty, których ewidentne podobieństwo do makatek jest skutkiem zbiegu okoliczności, a nie świadomej gry z makatkową estetyką czy zainteresowania tą formą. Do tej grupy zaliczę także projekty, dla których makatka stanowi temat, ale nie jest w ścisłym tego słowa znaczeniu medium danej pracy. W kontekście tych realizacji makatki niekoniecznie są narzucającym się skojarzeniem czy najbardziej intuicyjnym kluczem interpretacyjnym. Podobnie jak prace przywołane przeze mnie w ramach drugiej z kategorii makatek współczesnych <najczęściej idą w poprzek wyznaczonych przez tradycyjne makatki schematów myślowych lub też wykorzystują je do zaprzeczenia porządkowi rzeczy, który konstruowały dawne makatki. Istotny jest także fakt, że dla projektów tego rodzaju często mniej liczą się fizyczne efekty pracy, a bardziej sam proces twórczy i – zgodnie z estetyką relacyjną Nicolasa Bourriauda – relacje mu towarzyszące. Tak właśnie dzieje się w przypadku wspólnego wyszywania transparentów na protesty organizowanego przez Kolektyw Żłote Rączki czy symbolicznego haftowania przeciwko przemocy według pomysłu Małgorzaty Gwiazdonik-Müller.

### **Makatka jako forma zaangażowana**

Zaangażowanie, aktywizm i sprzeciw są stałymi motywami przewijającymi się w zebranych przeze mnie katalogu makatek współczesnych. Także pierwsza wystawa zbiorowa prezentująca nowe wcielenia makatek, czyli *Makatka wywrotowa* w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu, nie bez powodu już w tytule podkreśla buntownicze wykorzystanie formy. Zaangażowanie wpisane jest w nią od dawna; także za pośrednictwem innych, pokrewnych form twórczości, przez wieki uznawanych za kobiece rzemiosła. Natasha Hudes, opisując postać sufrażystki Janie Terrero, jako przykłady buntowniczego użycia tekstyliów przywołuje mit o Filomeli, która, pozba-

wiona mowy, opowiedziała o zdradzie poprzez umieszczenie słów w tkaninie, oraz historię Marii Stuart, komunikującej się z więzienia za pomocą haftowanych wiadomości. Podobnie więzione sufrażystki były pozbawione możliwości porozumiewania się za pomocą typowych, papierowych listów, a nawet rozmawiania ze sobą nawzajem, podczas gdy przybory do haftowania były dla nich dostępne i pozwalały im na wypowiedzenie się, podważenie wrogiemu im systemu, zawiązanie więziennej solidarności<sup>7</sup> i, co istotne z dzisiejszego punktu widzenia, zostawienia świadectwa swojej walki.

Sufrażystki wyszywały także banery, które nosiły podczas organizowanych przez siebie marszów i które pod wieloma względami przypominają współczesne makatki, a zwłaszcza transparenty wykonywane przez Kolektyw Żłote Rączki. Podobne są nawet okoliczności ich powstawania, w których konieczne było (tudzież: jest) głośne upominanie się o swoje prawa, chociaż sytuacje dzieli całe sto lat. Sufrażystki, wbrew ówczesnym stereotypom, chciały przejąć haft na swój użytek, tak by dalej kojarzył się z kobiecością, ale w odmienionej definicji, gdzie kobieta nie musiała być delikatna i słaba, a mogła w to miejsce stać się odważną, mającą swoje zdanie i wyrażającą je. Banery miały na celu inspirowanie do działania, łączyły slogany z elementami graficznymi, wykonywane były przez wiele par rąk i przedstawiały swoje postulaty jako reformacyjne, równościowe, a nie rewolucyjne<sup>8</sup>. Te same cechy można odnieść do powstających obecnie transparentów Żłoty Rączek.

Kolektyw powstał w reakcji na zapowiedź podjęcia obrad w Sejmie nad ustawą całkowicie zakazującą aborcji w 2016 roku i składa się z osób angażujących się w działanie szkoły haftu dla pań i panów Żłote Rączki, będącej wcześniej projektem solowym Moniki Drożyńskiej. Karolina Wilczyńska w tekście opublikowanym na łamach „Czasu Kultury” zwróciła uwagę na znaczenia zawarte już w nazwie szkoły: „zostały wprowadzone [w niej – uzup. A.S.] sugestywne dwuznaczności, począwszy od wskazania, że – wbrew stereotypom – haftowanie to zajęcie kulturowo odpowiednie nie tylko dla kobiet, ale też dla mężczyzn, a skończywszy na zawłaszczeniu stereotypu specjalisty ‘żłotej rączki’ jako fenomenu wyłącznie męskiego”<sup>9</sup>. Obecnie jednym z zadań Kolektywu jest prowadzenie szkoły. Pierwszą wspólną akcją w październiku 2016 był *Haft Okupacyjny*, podczas którego przy pomocy sześćdziesięciu osób został przygotowany baner *Myślę, czuję*,

» 7 Natasha Hudes, *Stitching Solidarity: Janie Terrero and the Political Power of the Needle*, dostęp online: <https://decoratingdissidence.com/2020/06/12/janie-terrero-holloway/> (30.05.2022).

» 8 Rozsika Parker, *Subversive stitch: embroidery and the making of the feminine* (Londyn: Bloomsbury Publishing Plc 1984), 197-199.

» 9 Karolina Wilczyńska, "Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne", *Czas kultury*, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> (30.05.2022).

*decyduję*, użyty później na Ogólnopolskim Strajku Kobiet. Według Kuby Wesołowskiego Kolektyw nie miał żadnego fizycznego udziału w samym procesie wyszywania, a jedynie w dostarczeniu materiałów i koordynacji całości<sup>10</sup>, co tylko podkreśla, że artystyczna wartość projektu nie leży wcale w obiekcie, który finalnie powstał, a we wspólnym zaangażowaniu, poczuciu solidarności oraz w powstających podczas pracy więzach międzyludzkich<sup>11</sup>. Projekty takie jak wspomniane już *Myszę, czuję, decyduję* są nieskończone w tym sensie, że ozdobne elementy wypełniające litery można cały czas dokładać. Najważniejszą częścią transparentu jest sam tekst, który decyduje o jego używalności, jednak możliwość wyszycia kolejnych ornamentów w przeznaczonym na nie miejscu (wewnątrz liter) czyni je dziełem otwartym, zapraszającym kolejne osoby do wspólnoty. Solidarność nie zawiązuje się jednak tylko poprzez czynność haftowania, lecz także na poziomie symbolicznym, gdy baner, dzieło wielu zaangażowanych rąk, jest widoczny podczas protestów i pozwala każdej i każdemu na identyfikowanie się z jego przekazem.

Inną strategią protestowania, z definicji przy użyciu tekstylnego rzemiosła, jest kرافtywizm. W manifestacie ruchu przeczytać można, że kرافtywizm jest formą indywidualnego wyrażenia sprzeciwu, sposobem na sprowokowanie zmian, wprowadzenie niewygodnych tematów do dyskusji, a użycie rzemiosł, w domyśle tekstylnych, ma być sposobem na osiągnięcie tych celów<sup>12</sup>. Założenia kرافtywizmu określają ogólny charakter działania, jednak manifest nie precyzuje, jakie właściwie akcje należy podjąć, by wywołać zmianę, ani do jakiej konkretnie zmiany dąży. Niedookreśloność można potraktować zarówno jako brak faktycznego planu, jak i jako rezultat otwarcia na różne definicje i inicjatywy: „mój kرافtywizm może być inny niż twój kرافtywizm i to jest w porządku”<sup>13</sup>. Do samej idei oporu poprzez haft i pojęcia kرافtywizmu często odnosi się Anna Zajdel w ogólnym znaczeniu haftu zaangażowanego.

Zaangażowane mogą być motywacyjne cytaty feministyczne (choćby Zajdel twierdzi, że dziś już by ich nie wyszywała<sup>14</sup>), komentarze do wydażeń politycznych, prywatne historie zebrane od innych ludzi, chcących podzielić się doświadczeniami. Zaangażowaniem będzie haftowanie samo

» 10 Alicja Myśliwiec, *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote Rączki” zmienia świat*, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> (3.07.2022).

» 11 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP 2012).

» 12 Mary Callahan Baumstark, Ele Carpanter i in., *Craftivism Manifesto*, <https://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf> (10.06.2022).

» 13 Callahan Baumstark, Carpanter i in., *Craftivism Manifesto*...

» 14 Arkadiusz Gruszczyński, „Anna Zajdel, feministka, kرافtywistka: Wyciszam dzwonek i robię polityczne hafty,” *Wyborcza Gazeta*, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,2454947,0,wyciszam-dzwonek-i-robie-polityczne-hafy.html> (10.06.2022).

w sobie, ale też eksponowanie tych motywów na Instagramie, w galeriach sztuki, na noszonej publicznie bluzie czy na rozdawanych przy tej czy innej okazji wlepkach. Wszystkie te działania mieszczą się w szerokich założeniach oryginalnego, amerykańskiego kraftywizmu z początku lat 2000. Zajdel jednak zauważalnie różni się od pierwotnego pomysłu, zrywając z pojęciem „delikatnego protestu” (*gentle protest*). Twórczyni nie stroni od dosadnego słownictwa, wulgaryzmów, ani nie przejawia się, czy ktoś jej prace uzna za zbyt radykalne, i już w swoim instagramowym pseudonimie, atakamakotka, umieszcza przywołujące agresywne konotacje słowo „atak”.

Uprawiany w Polsce w ostatnich latach kraftywizm jest ukierunkowany na konkretne problemy (np. prawa reprodukcyjne, ciało-pozytywność), przez co ma siłę jednoczenia wokół tych tematów, podczas gdy amerykański kraftywizm z początku lat dwutysięcznych opisany (i krytykowany) przez Julię Bryan Wilson chętnie ozdabiał się słownictwem rozważań teoretycznych, z którego w praktyce nie robił użytku. Chcąc otwierać się na różne możliwości wykorzystania, w praktyce był zbiorem ładnie brzmiących haseł, a jego skuteczność ograniczała się do zapisanych w manifestie deklaracji<sup>15</sup>. Różnica w praktykach bierze się z faktu, że w Polsce kraftywizm nie jest popularnym trendem, w którym bierze udział wiele osób, a strategią artystyczną wykorzystywaną przez nieliczne jednostki<sup>16</sup>. Sam termin „kraftywizm” pojawił się zresztą w Polsce niedawno i dalej nie jest dobrze rozpowszechniony. Zajdel jest jedną z pierwszych osób publicznie określających się kraftywistką, przez co jej działania mają szansę wywrzeć duży wpływ na przyszłe funkcjonowanie terminu w języku polskim<sup>17</sup>.

Artywizm w wykonaniu zarówno Zajdel, jak i Złoty Rączek wpisuje się w opisywane przez Agnieszkę Graff oraz Elżbietę Korolczuk feministyczne strategie populistyczne. W tym sensie populizm rozumiany jest jako przekaz pokazujący siebie jako reprezentację ludu („nas”) przeciwstawiającego się skorumpowanej władzy („im”), co najmocniej wybrzmiewa w kontekście prac odnoszących się do Czarnych Protestów, opisywanego zresztą przez badaczki jako wyrazisty przykład udanego wykorzystania populistycznej opowieści przez progresywną siłę w Polsce<sup>18</sup>. Transparenty Złoty Rączek są elementem wielogłosu stworzonego podczas maso-

» 15 Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics* (Chicago: The University of Chicago Press 2017). Argumenty autorki nie kończą się na tych przede mną przywołanych.

» 16 Polską praktykę kraftywistyczną porównuję z amerykańską z uwagi na przywołanie krytycznych argumentów Bryan-Wilson w artykule Wilczyńskiej, do którego odnosiłam się już wcześniej. Autorka zestawia argumenty dotyczące się do kraftywizmu za oceanem z *Haftem okupacyjnym* nie odnosząc się do odmiennych kontekstów geograficznych, co sprawia, że porównanie jest bezzasadne.

» 17 Dowodów na rzadkie użycie terminu ‘kraftywizm’ po polsku dostarcza wyszukiwarka Google: na dzień 31.05.2022 hasło ma jedynie 13 polskojęzycznych wyników, z czego ponad 1/3 dotyczy warsztatów z performerką burleski i aktywistką BettyQ.

» 18 Graff, Korolczuk, *Kto się boi gender?...*, 259-310.

wych protestów, podczas gdy Zajdel tego typu narrację rozciąga na inne społeczne tematy dotyczące również mniejszości, jak chociażby w przypadku nagonki władzy na osoby LGBT czy gwałtów wojennych. Tego rodzaju przekaz pozwala ugruntować pojawiający się w społeczeństwie nurt poprzez poczucie wspólnotowości związanej nie tylko za pośrednictwem przyswiecającego zainteresowanym osobom celu, ale też — a nawet przede wszystkim — wspólnego wyrażania emocji<sup>19</sup>. Pomóc w tym może i kolektywne haftowanie napisów *Myślę, czuję, decyduję* lub *Nie składamy parasolek*, i pokazanie w mediach społecznościowych samodzielnie wyszytej makatki wpisującej się w temat, i szybkie zapisanie chwytliwego hasła na kartonie, niesionym później na marszu. Pojawiające się na Strajkach Kobiet kartony stały się zresztą fenomenem opisywanym w wielu artykułach na portalach informacyjno-rozrywkowych, jak i w analizach naukowych ze względu na przykuwający uwagę, żartobliwy wydźwięk bardzo wielu z nich. Komizm wzbudza zainteresowanie nawet osób postronnych i jest kolejnym sposobem na wytworzenie poczucia wspólnotowości wśród protestujących — łączy ich poczucie humoru i fakt komunikowania się wspólnym językiem, w żartach bardzo wyraźnie rysują się też granice między „nami” i „nimi”<sup>20</sup>. Według Graff i Korolczuk ten „feministyczny populizm karmi się wizją radykalnej demokracji i równości płci, rasy i klasy”<sup>21</sup>, a to znowu współgra z przekazami wielu makatek powstałych od 2016 roku, łącznie z tymi, które nie pojawiały się na protestach.

W ramach kraftywizmu można rozpatrywać również projekt *Haftuj przeciwko przemocy* Małgorzaty Gwiazdonik-Müller, będący poniekąd formą pośrednią pomiędzy działaniami Żółtych Rączek i Anny Zajdel. Akcja ta nie polega na samodzielnym wykonaniu haftu i oczekiwaniu, że zainspiruje on kogoś do zmiany lub wykonania kolejnego haftu propagującego tę samą ideę, lecz na połączeniu wielu indywidualnych praktyk we wspólny manifest sprzeciwu. Gwiazdonik-Müller stworzyła prosty wzór z symbolem Wenus, możliwy do wyhaftowania nawet przez początkujących, i zaprasza wszystkie zainteresowane osoby do wyszycia go w celu dołączenia do patchworkowego baneru, będącego wyrazem solidarności z osobami doświadczającymi przemocy domowej. Gotowy haft można wysłać do artystki czy pokazać w mediach społecznościowych (rozwiązania te zostały wymuszone pojawieniem się pandemii), czy też wziąć udział we wspólnym haftowaniu prowadzonym przez artystkę (co było oryginalnie zakładaną formą rozwijania się projektu). Spotkanie i grupowe haftowanie tworzy

» 19 Graff, Korolczuk, *Kto się boi gender?...*, 270.

» 20 Marta Kraus, *Rola humoru w realizacji podstawowej funkcji komunikacyjnej transparentów prezentowanych podczas strajku kobiet w: Wokół Strajków Kobiet* pod. red. E. Dziwak, K. Gheorghe (Katowice: Archeograph 2021)115-117

» 21 Graff, Korolczuk, *Kto się boi gender?...*, 270.

przestrzeń do rozmowy: prowadzenie nici wymaga skupienia i ciągłego patrzenia na robótkę, a jednocześnie pozostawia przestrzeń dla słuchania i mówienia, co sprawia, że łatwiej jest rozmawiać o trudnych sprawach, takich jak podana jako temat projektu przemoc domowa. Gwiazdonik-Müller opisuje charakter akcji następująco: „Pozwalam uczestnikom, aby to oni nadali ton spotkań. W trakcie *Wspólnego haftowania* odbywają się różne rozmowy wynikające z potrzeb zebranych, wymiana spostrzeżeń na temat przemocy i wszelakie poradnictwo nie tylko dotyczące tematyki przemocy domowej, ale również z pozoru błahych spraw. Uczestnicy otwierają się, niektórzy opowiadają o własnych przeżyciach związanych z przemocą domową. Mamy przyprowadzają dzieci, aby oswajać je z tematem, uczyć umiejętności otwartej rozmowy o problemie, empatii wobec ofiar”<sup>22</sup>. Projekt ma więc podwójny wymiar: symboliczny, polegający na wyrażeniu solidarności z ofiarami, oraz całkowicie praktyczny, wynikający z tego, co dzieje się na spotkaniach, i bezpośrednio dotykający osób, które biorą w nich udział. Wyrazem abstrakcyjnego pojęcia solidarności jest fizycznie istniejący baner, dzieło wielu rąk dedykujących swoją pracę osobom doświadczającym przemocy. Samo wykonanie haftu nie jest wielkim wysiłkiem w sensie fizycznym (choć dla osoby niemającej wprawy w posługiwaniu się igłą może stanowić wyzwanie), jednak wymaga na tyle dużo czasu i uwagi, że włożone zaangażowanie pozwala na stworzenie związku z tematem, jeśli nie istniało ono wcześniej. Tymczasem bezpośrednie efekty projektu są mniej namacalne. Mogą wiązać się one przykładowo ze wzrostem świadomości na temat przemocy w rodzinie, z lepszym zrozumieniem doświadczeń pokrzywdzonych czy z emocjami wynikającymi z podzielenia się swoimi przeżyciami. Pozostają one we wspomnieniach biorących udział w warsztatach, przez każdego są odbierane w indywidualny sposób, zależny nie tylko od osobistej wrażliwości, ale też od tego, jakie osoby przyjdzie komuś spotkać przy wspólnej pracy.

*Haftuj przeciwko przemocy* jest projektem bazującym nie na materialności powstałego obiektu i przestrzeni przez niego zajmowanej, lecz na czasie poświęconym jego utworzeniu. Złożony z wielu elementów baner jest przede wszystkim świadectwem interakcji, myślenia o innych, wspólnego działania, a także nowo zawartych znajomości z osobami, które może nie sposób byłoby poznać inaczej niż w zaaranżowanej sytuacji artystycznej. W połączeniu z kontekstem aktywizmu tego typu sytuacje wymykają się normalnej strukturze codzienności wyznaczanej przez zasady rynku, co Bourriaud nazywa *szczelinami*, chociaż odnosi to pojęcie głównie do wystaw sztuki współczesnej, a nie półpartyzanckich działań artystycznych

» 22 Małgorzata Gwiazdonik-Müller, *Problemy przemocy wobec kobiet w interpretacji artystów multimedialnych*, pisemna praca magisterska pod opieką dr. A. Saja, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu 2019, 52.



wychodzących także poza mury instytucji. Wspólne haftowanie, rozmowy prowadzone z przypadkowo spotkanymi osobami podczas pracy, ale też maszerowanie w proteście z kolektywnie stworzonym banerem na czele to sytuacje, które opierają się rynkowej logice i tworzą swoją wartość (także artystyczną) poprzez interakcję z innymi<sup>23</sup>.

Gwiazdonik-Müller w odniesieniu do projektu stosuje metaforę igły jako broni: nie jest ona z zasady traktowana jako coś niebezpiecznego, czego używa się w walce, kojarzy się raczej ze stereotypowymi kobiecymi zajęciami i idąc tą ścieżką myślenia, z delikatnością. Jednak ukłucie igłą potrafi zboleć, zwłaszcza gdy zbierze się większa grupa zmotywowanych osób. Zgodnie z ideami kraftywizmu, haft staje się narzędziem walki. Końca przemocy jednak nie widać i ciągle kolejne osoby muszą się z nią mierzyć. Podobnie baner powstający na spotkaniach organizowanych przez Gwiazdonik-Müller jest nieskończony i cały czas otwarty na dokładanie kolejnych elementów, co umożliwia formuła patchworku. Akcje wspólnego wyszywania odbywały się już w różnych miejscach, także tych niepowiązanych z aktywnością artystyczną, na przykład w zakładzie krawieckim, salonie kosmetycznym czy w pociągu Wisła-Katowice. Projekt nie został zamknięty, a zamiarem artystki jest kontynuowanie go tak długo, jak będzie to możliwe.

Co ciekawe, Gwiazdonik-Müller nie była pierwszą osobą, która połączyła makatkę z tematem przemocy domowej. Inspiracją do odwołania się do tej formy poprzez kojarzone z makatkami niebieskie nici była kampania reklamowa organizowana przez Stowarzyszenie na Rzecz Przeciwdziałania Przemocy w Rodzinie Niebieska Linia i agencję Saatchi&Saatchi, w której pojawiła się makotka przypominająca tradycyjną z hasłem „Nie mów nikomu co się dzieje w domu”. Typowe makatkowe hasło i typowy obrazek (gotująca kobieta i zaczepiający ją mężczyzna) zostało jednak opatrzone nietypowym ornamentem wskazujący na niepokojący charakter zarówno samej sentencji, jak i ilustracji — znaleźć w nim można, poza kolczastymi różami, zaciśnięte pięści, noże i płaczące ptaki<sup>24</sup>. Projekt Gwiazdonik-Müller odbiega tak daleko od tradycyjnej formy makatki, że właściwie najważniejszym odniesieniem do nich staje się sięgnięcie po niebieskie linie, czyli ten sam element, który po zwerbalizowaniu staje się symbolem walki z przemocą domową oraz przeciwdziałaniu jej.

W końcu ostatnią formą makatkowego zaangażowania jest po prostu haftowanie na temat uznawany za zaangażowany. W tę kategorię będą wpisywać się wszystkie omówione wyżej projekty (dotyczą one przecież walki o prawa kobiet), lecz można w jej ramach rozpatrywać również cho-

» 23 Bourriaud, *Estetyka relacyjna...*

» 24 Gwiazdonik-Müller, *Problemy przemocy wobec kobiet w interpretacji artystów multimedialnych...*, 47.

ciażby makatki Pawła Matyszewskiego. W ich przypadku zaangażowanie opiera się na samym wskazaniu na marginalizację osób LGBT, jednak autor nie twierdzi, że jego wypowiedź artystyczna jest kluczem do zmiany myślenia innych osób czy systemu. Jest on komentatorem rzeczywistości, a nie jej kreatorem, jednak odpowiednio liczne reakcje na komentarz mogą doprowadzić do przemian społecznych.

Wyszywane białą nicią na białym płótnie makatki z tradycyjnymi kompozycjami i najbardziej charakterystycznymi dla konwencji sentencjami wskazują, że osoby LGBT były zawsze, ale ich historia nie została zapamiętana i zachowana w ikonografii tak jak zwykła codzienność innych osób – a już na pewno nie można znaleźć ich na makatkach podporządkowanych konserwatywnej wizji świata. Także współcześnie bardzo często osoby nieheteronormatywne ukrywają się, dostosowując się do większości społeczeństwa, a w krajach takich jak Polska funkcjonują wręcz w próżni prawnej, gdyż przepisy nie uwzględniają istnienia nieheteroseksualności czy innych płci niż tylko żeńska i męska. Warto zwrócić uwagę na rok powstania oryginalnych makatek Matyszewskiego, czyli 2010<sup>25</sup>. Było to na długo przed nasileniem się w Polsce homofobii, najbardziej widocznej przez ustawy ogłaszające niektóre regiony „strefami wolnymi od LGBT” (od 2019) oraz łapankę osób protestujących przeciwko aresztowaniu aktywistki Margot (2020). Prace Matyszewskiego mimo zmiany nastrojów społecznych są wciąż aktualne i może nawet stały się jeszcze ciekawsze w obliczu wyraźnej polaryzacji na tle podejścia do różnorodności identyfikacji seksualnych. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się można dostrzec, że wyhaftowane postaci to pary jednopłciowe, a nie heteroseksualne, i w istocie różnice pomiędzy nimi są niewielkie, gdyby pominąć te narzucone przez społeczeństwo, czyli niewidzialność jednej z grup.

Matyszewski, tworząc monochromatyczne makatki, odwołuje się do rozległej tradycji haftu białego. Termin ten odnosi się do wielu technik hafciarskich, które tradycyjnie wykonywane były, zgodnie z nazwą, w całości na biało, przy użyciu białych nici na białym płótnie. Należą do nich chociażby haft angielski, richelieu, mereżka, hardanger czy snutka golińska. Po dziś dzień zresztą za pomocą tych technik tworzy się głównie kompozycje jednokolorowe i wciąż przede wszystkim w bieli. W całym bogactwie technik określanych jako haft biały trudno jednak znaleźć prace, które operowałyby linią jako głównym środkiem wyrazu, tak jak makatki Matyszewskiego. Zdecydowanie bardziej powszechne są różne rodzaje haftów z wycięciami o ażurowym, zbliżonym do koronki efekcie, czy też takich, na których kształt wypukłych elementów jest wyraźny i jego faktura zdecydowanie odznacza się na tle tkaniny o tym samym kolorze, co nić. Proste, linearne ściegi, takie jak najczęściej używany w makatkach sznureczek,

» 25 Prace zaginęły na jednej z wystaw i zostały odtworzone w 2018 roku.

wykorzystywane są co najwyżej do wykończenia detali, np. unerwienia liści w technice richelieu. Konturowy obrazek w bieli u Matyszewskiego wygląda bardziej jak rysunek na oplatku niż tradycyjny haft biały.

Odwołanie do kościelnej moralności pokrywa się z tą typową dla makatki i kontrastuje z przedstawianiem sytuacji oficjalnie przez Kościół potępianych, takich jak wychowywanie dziecka przez parę jednopłciową. Z drugiej jednak strony kojarząca się z mszalnym ceremoniałem estetyka sprawia, że przedstawiona sytuacja jawi jako się jako symbol czystości i niewinności, podobnie jak białe stroje zakładane na uroczystości chrztu, pierwszej komunii i ślubu. Sceny przedstawione u Matyszewskiego są więc godne potępienia, mimo ich szczerości i wynikającego z nich dobra, co czyni nienawistną retorykę Kościoła ukrytym antybohaterem makatek.

Z punktu widzenia osób oglądających prace nie jest widoczny sposób ich powstawania, jednak także on potwierdza powyższą tezę. Kościołowi brakuje akceptacji, podczas gdy społeczeństwo jest w stanie zrozumieć innych ludzi i wczuć się w ich sytuację. Makatki dla artysty wyszły babcia, ciocia, kuzynka oraz babcia koleżanki na podstawie jego wcześniejszych szkiców. Matyszewski opowiada, że cała współpraca przebiegła bez żadnych negatywnych incydentów i chociaż nigdy nie był do końca pewien akceptacji ze strony babci, to wyszła ona wzór makatki i była otwarta na dyskusje<sup>26</sup>.

Matyszewski angażuje do projektu konkretne kobiety, które zna, jednak jego prace nie próbują stworzyć wokół siebie wspólnoty. Wykorzystują one skonwencjonalowaną formę, by wskazać na niesprawiedliwość prezentowanego przez nią światopoglądu, na wykluczenie zakodowane w dobrych radach kierowanych do rodzin. Chociaż problem dotyczy artysty bezpośrednio ze względu na jego orientację seksualną, nie pokazuje on go z osobistej perspektywy, a odbiorcy nie muszą nawet zdawać sobie sprawy, że autor jest gejem. Matyszewski znalazł sposób na efektowne uwidocznienie niesprawiedliwości, co może zmotywować odbiorców do podjęcia działania, jednak prace nie wzywają do akcji w przeciwieństwie do pozostałych projektów, które przywołałam wcześniej. Te wprost zapraszają: haftujmy razem, sprzeciwmy się razem, ponieśmy razem baner, zmieńmy coś. Prace Matyszewskiego wyglądają w porównaniu z nimi na bierne, ale to wciąż zaangażowanie, a konkretnie ten nienachalny rodzaj, który wielu osobom jest potrzebny, by zachęcić je do podjęcia działania i dołączenia do jakiejś wspólnoty wokół innych dzieł dążących do wywołania zmiany.

Przywołane przeze mnie prace realizują różne formy wyrażania sprzeciwu za pomocą haftu. Chociaż poruszają różne tematy, wszystkie z nich wpisują się w ramy feminizmu i podejmują próby przededefiniowania dawnego porządku i ustalenia nowego, co po raz kolejny dowodzi, że mimo

» 26 Zgodnie ze słowami artysty w korespondencji (w archiwum autorki, 14.04.2022).

częstego łączenia techniki haftu z tradycyjnym światopoglądem, w praktyce jest on wykorzystywany do promowania innych wartości. Sprzeciw feminizmu jest jednak szerszy niż kwestie praw reprodukcyjnych, przemocy i homofobii. Autorki *Feminism for the 99%* piszą, że feminizm dążący do realnej równości powinien nie tylko być transfeministyczny, antyrasistowski i antyfaszystowski, ale też antyneoliberalny i antykapitalistyczny<sup>27</sup>, co nie tylko idzie w parze z założeniami estetyki relacyjnej, przejawiającej się w opisanych projektach, ale i w ogóle w makatce w sztuce współczesnej. Makatki są przecież przestarzałe – nie vintage, ale właśnie przestarzałe, niemodne, schematyczne, odtwórcze, nieciekawe, kiczowate. Trudno je sprzedać jako sztukę ludową (choć takie próby są podejmowane) i nadal słyszy się historie o oryginalnych makatkach z lat 50. znajdujących w śmietnikach<sup>28</sup>. Jednym słowem, makatki są nieatrakcyjne, a komercyjne, kapitalistyczne musi być atrakcyjne.

Makatki jako wyraz feminizmu rozbrajają też populistyczną retorykę konserwatystów przeciwstawiającą współczesności i jej rzekomym problemom (takim jak homo-lobby czyhające na prawdziwe rodziny) tradycję, która ma reprezentować moralną wyższość. Posługiwanie się makatką sprawia, że dualne przeciwstawienie zepsutej współczesności z lepszą przeszłością przestaje działać, gdyż twórcynie przyjmują część oczekiwań tradycji, wykorzystując je jednak na swój własny sposób i do innych celów, niż można by się tego spodziewać. Przede wszystkim jednak współczesne, zaangażowane makatki zamiast utwierdzać stan obecny, usiłują sprowokować zmianę i zbliżają do siebie osoby, które chcą mieć udział w tym procesie.

Makatki przemieniły się w banery protestacyjne oraz prace (zarówno artystyczne, jak i hobbystyczne) łączące się jednocześnie z przeszłością wraz z jej całym arsenałem uprzedzeń oraz z wymarzoną przyszłością, w której panuje równość. Współczesne makatki wyrażają sprzeciw i dają możliwość opowiedzenia siebie poza stereotypami, tak aby kompletnie je rozsadzić. Tym samym nie dążą one do zerwania wielowiekowego skojarzenia pomiędzy typowym dla siebie haftem i kobiecością, a raczej do przeciwstawienia się postrzeganiu kobiecości jako jednowymiarowej, zamkniętej w patriarchalnej dyscyplinie i pokazaniu jej wielu form poprzez języki nici i tkanin podobnych do tych, które wykonywano już dekady temu.

Artystki, tworzące nowe wcielenia makatek, nie polegają jednak jedynie na wierze, że moc sztuki potrafi zmienić świat. Zamiast tego proponują one wspólne działania i zacieśnianie więzi, czy to w ramach spontanicznych zrywów, czy planowanych spotkań pod opieką wybranej

» 27 Cinzia Arruzza, Bhattacharya Tithi, N. Frazer, *Feminism for the 99%* (Londyn: Verso 2019).

» 28 Przykładu na swoim Instagramie dostarcza Między Słowa, <https://www.instagram.com/p/CUaddGXsliY/> (10.06.2022).

instytucji kultury. Mniejszy nacisk kładziony jest na sam obiekt – makatki – a większy na proces ich powstawania, nawiązywane podczas niego relacje i związaną z nimi energię. ●

### Abstrakt

W ostatnich latach tkaniny artystyczne wzorowane na dawnych makatkach kuchennych stały się zauważalnym zjawiskiem w polskiej sztuce współczesnej. Realizacje te sięgają po różne strategie w celu zanegowania stereotypów znanych z dawnych tkanin oraz poddania refleksji relacji teraźniejszości z tradycją. Historyczne wzorce są kontynuowane, subwersywnie przejmowane lub służą jako punkt wyjściowy dla projektów, które niekoniecznie same są makatkami. Forma makatki często wybierana jest do wypowiedzi na tematy zaangażowane, pojawia się fizycznie na protestach, a także służy jako platforma do nawiązywania nowych relacji.

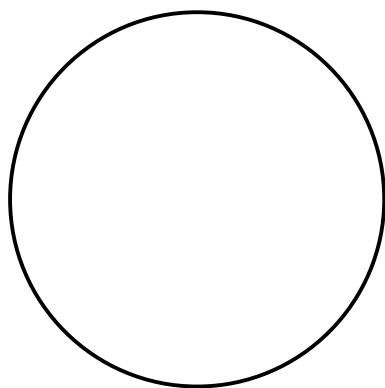
#### Słowa kluczowe:

makotka, haft, estetyka relacyjna, feminizm, artywizm

### Bibliografia

1. Cinzia, Arruzza; Bhattacharya, Tithi; Frazer, Nancy. *Feminism for the 99%*. Londyn; Verso 2019.
2. Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” W: Idem, *Twórca jako wytwórca*. Tłum. J. Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975, 65-105.
3. Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Ł. Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK 2012.
4. Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago: The University of Chicago Press 2017.
5. Callahan Baumstark, Mary; Carpenter, Ele; Davies, Joanna; i in. *Craftivism Manifesto*. <https://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf> (10.06.2022).
6. Agnieszka, Graff; Korolczuk, Elżbieta. *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*. Tłum. M. Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2022.
7. Gruszczyński, Arkadiusz. „Anna Zajdel, feministka, kraftywiśka: Wyciszam dzwonek i robię polityczne hafty.” *Gazeta Wyborcza*, 16.03.2019. <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24549470,wyciszam-dzwonek-i-robie-polityczne-hafty.html> (10.06.2022).
8. Gwiazdonik-Müller, Małgorzata. *Problemy przemocy wobec kobiet w interpretacji artystów multimedialnych*, pisemna praca magisterska pod opieką dr. A. Saja, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu 2019.
9. Huges, Natasha. „Stitching Solidarity: Janie Terrero and the Political Power of the Needle.” *Decorating Dissidence*, 12.06.2020. <https://decoratingdissidence.com/2020/06/12/janie-terrero-holloway/> (30.05.2022), 75.

10. Kraus, Marta. „Rola humoru w realizacji podstawowej funkcji komunikacyjnej transparentów prezentowanych podczas strajku kobiet.” W: *Wokół Strajków Kobiet*. Red. E. Dziwak, K. Gheorghe. Katowice: Archeagraph 2021, 115-117.
11. Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. M. Szuba. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2011.
12. Myśliwiec, Alicja. *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote Rączki” zmienia świat*. <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> (3.07.2022).
13. Parker, Rozsika. *Subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Londyn: Bloomsbury Publishing Plc 1984.
14. Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*. Tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art 2007.
15. Wilczyńska, Karolina, „Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne.” W: *Czas Kultury*, 18.05.2019. <https://czaskultury.pl/czytanka/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> (30.05.2022).



# Marta Leite / Rute Chaves

---

---

Marta Leite – artystka, edukatorka artystyczna i badaczka sztuki, mieszkająca w Berlinie. Absolwentka kierunku Rzeźby i nowych mediów na Universität der Künste w Berlinie (2010, tytuł: Meisterschülerin). Regularnie wystawia od 2006 roku, między innymi w: Fabbrica del vapore (Mediolan); Museu do Neo-realismo (Vila Franca de Xira); Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Berlin); Fundació Joan Miró (Barcelona). W swoich badaniach skupia się na pozyskiwaniu pigmentów roślinnych i naturalnych barwników, których poszukuje w konkretnych miejscach na świecie. Poprzez swoje prace na papierze oraz barwione naturalnymi barwnikami tkaniny, przedstawia zagadnienia związane z cyklem: życie-rozkład-kompost-nowe życie.

---

Rute Chaves – projektantka/artystka mieszkająca między Naarm/Melbourne, Australia, a Matosinhos, Portugalia. Rute posiada tytuł licencjata (Textile and Surface Design) School of Art and Design Berlin-Weissensee Berlin-Weissensee w Niemczech i obecnie jest doktorantką, stypendystką oraz wykładowczynią sesyjną w College of Design and Social Context na RMIT w Naarm/Melbourne. Rute jest również badaczką w esad-idea research centre związanym z ESAD College of Arts and Design w Matosinhos, gdzie również wykłada.



<https://orcid.org/0000-0003-3884-2089>

---



Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 145-156

**Marta Leite**

Universidade Beira Interior,  
Media Artes

**Rute Chaves**

RMIT College of Design and Social Context,  
School of Fashion and Textiles  
Naarm/Melbourne

# Knit-Knot

Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>  
Adresat: rutchaves@gmail.com

3 czerwca 2023, 12:58

Droga Rute,

Wciąż zdumiewa mnie upływ czasu. Poznałyśmy się bodajże dwa lata temu, jeszcze w czasach pandemii. Ty w Australii, ja w Niemczech; nasze pierwsze spotkanie miało miejsce online, to tam zdaliśmy sobie sprawę, że nasze zainteresowania badawcze są ze sobą dość silnie splecione.

Pracowałaś nad doktoratem na temat „odpadów”. Częścią twoich badań był projekt *knit talk*, w którym miałam przyjemność uczestniczyć. Pamiętam, że używałaś zhakowanej maszyny dziewiarskiej do drukowania tekstów i rysunków. Czy mogłabyś opowiedzieć nieco o tym, jak działa to urządzenie i w jaki sposób powiązałaś je z odpadami?

--  
Marta Leite  
<http://amartaleite.blogspot.com/>

Rute Chaves <rutchaves@gmail.com>

9 czerwca 2023, 10:31

Nadawca: rutchaves@gmail.com

Adresat: Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>

Droga Marto,

Rzeczywiście, nasze twórcze ścieżki splotły się mimo dzielącej nas odległości; wiele nas łączy, a jeszcze więcej odkrywamy za każdym razem, kiedy wspólnie spędzamy czas (i zapewne wiele z tych odkryć jeszcze przed nami).

Obecnie kończę doktorat oparty na praktyce artystycznej, zatytułowany *Is waste ,waste?*, który przygotowuję na RMIT University w Naarm/Melbourne; *knit-talk* był jednym z publicznych projektów partycypacyjnych, o którym szczęśliwie się dowiedziałas i wzięłaś w nim udział.

W 2016 roku, jeszcze jako studentka projektowania tekstyliów w Berlinie, miałam okazję zhakować maszynę dziewiarską Brother z końca lat 80., używając darmowego oprogramowania *open source* typu *hard-end*, które umożliwia kontrolowanie igieł w czasie rzeczywistym. Pozwala ono na stworzenie prostego, dwukolorowego obrazu (lub tekstu) i jednoczesne wydzierganie go w dzianinie. Jak zauważyłaś, mimo że mamy tu do czynienia z maszyną, sama dzianina jest sterowana ręcznie i łatwa w obsłudze dla każdego (nie trzeba znać się na dzierganiu!), a każdy z poszczególnych rzędów jest dziergany przy użyciu sanek maszyny, poruszających się od lewej do prawej, jak w starej drukarce igłowej!

Fascynujące w oprogramowaniu *open source* i hakowaniu jest to, że narzędzia stają się nośnikami otwartej współpracy między ludźmi testującymi i dzielącymi się wiedzą, oraz że można nadawać im nowe formy<sup>1</sup>, dzięki czemu ich funkcje i możliwości są niezwykle plastyczne. To otwarte pole możliwości, w szczególności wzmocnienie otwartej, obustronnej współpracy i uczestnictwa, stanowi rdzeń mojej praktyki twórczej. Stworzyłam w tamtym czasie uliczną budkę zdjęciową, co dało mi wiele radości ze względu na jej interaktywny i żartobliwy charakter; prezentowałam ją w kilku muzeach i na konferencjach i nadal otrzymuję zaproszenia do ponownego zaprezentowania tej instalacji!

W ramach większości projektów badawczych, które prowadziłam na potrzeby doktoratu, zapraszałam osoby uczestniczące do dzielenia się ze mną doświadczeniem z zakresu hack-knittingu. Ale zanim się na ten temat rozpiszę, powinnam może wspomnieć, w jaki sposób wykorzystuję odpady.

Świat jest złożonym systemem relacji między różnymi podmiotami (ludzkimi i nie tylko) a otaczającym je środowiskiem. Jako artystka/projektantka-badaczka, która krytycznie podchodzi do tworzenia w wielogatkowym świecie, muszę radzić sobie z rosnącym napięciem, jakie wnosi do praktyki uznanie negatywnych konsekwencji odpadów i marnotraw-

stwa. *Is waste ,waste’?* to prowokacja, która jednocześnie posłużyła za tytuł moich badań i związana jest z pragnieniem lepszego zrozumienia uwarunkowań, implikacji i sytuacji związanych z odpadami, a także zgłębienia relacji między ich uczestnikami a środowiskiem. Tak wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi... Jeżeli w przyrodzie nic nie jest odpadem, to dlaczego ludzie w swojej złożonej i nowoczesnej egzystencji w ogóle je generują?

Czy odpady to tylko materia, czy również byt konceptualny?

Jakie jest znaczenie „utylicacji” i gdzie trafiają odpady, jeśli faktycznie pozostają w świecie?

Czy odpady są „odpadami”, ponieważ utraciły wszelkie pokrewieństwo ze światem?

Czy są *wysiedloną* materią?<sup>2</sup> Czy może materią *niekochaną*?

Tak więc zamiast jednorazowego, niechcianego innego, w mojej praktyce eksploracyjnej staram się przeformułować odpady jako odpady-krewnych – zbiór ucieleśnionych interakcji i współpracy między podmiotami ludzkimi i nie-ludzkimi; zespół praktyk i ekologii; związany z nimi strumień uwikłań, który ustala relacje w oparciu o relacje pokrewieństwa. Dzieląc się doświadczeniami związanymi z tworzeniem, takimi jak to, którym się podzieliliśmy, badamy możliwości reagowania w ramach interakcji między ludźmi i bytami pozaludzkimi.

Pojęcie pokrewieństwa wywodzę przede wszystkim z fantastycznych prac Donny Haraway i traktuję jako leksykon dyskursu na temat relacyjności, który pozwala testować granice postrzegania materiału poza to, co pozyskujemy i wykorzystujemy, zaś granice pokrewieństwa rozciągać poza najbliższą rodzinę<sup>3</sup>. Takie podejście do tworzenia odchodzi od normatywnych koncepcji pokrewieństwa, uznając, że odpady mogą istnieć poza ich zwyczajowym kontekstem i zasługiwać na miłość. Moje projekty mają na celu sprowokowanie procesualnych cykli w ramach redefinicji pojęcia rodziny, w którym odpady są ponownie wykorzystywane, przenoszone, rekonceptualizowane i przywracane do relacji jako krewni nie-jednorazowego użytku. Jednym z tych projektów był *Do you want to knit-talk?*

Tym razem zhakowaną maszynę dziewiarską przestawiłam w tryb maszyny do pisania na drutach (lub narzędzie do rysowania pikselowego), za pomocą którego osoby uczestniczące w projekcie mogły zapisywać swoje pomysły, myśli i uczucia związane z „odpadami” w postaci zakodowanych cyfrowo wzorów. Uczestniczki i uczestnicy zostali zaproszeni do zanurzenia się w doświadczeniu wspólnego tworzenia i przekształcania „odpadów” w nowe formy poprzez wejście w relację z nimi. Ze względu na pandemię, projekt został zaadaptowany do środowiska online. Z pewnością wyniki były inne od tych zakładanych pierwotnie, ponieważ osoby biorące udział w projekcie nie mogły dotknąć ani bezpośrednio wykonać swoich dzianin, jednak wspólna obecność dała możliwość dotarcia do

osób, które znajdowały się w innych lokalizacjach geograficznych. Ponadto czułam się niezwykle uprzywilejowana mogąc nadal pracować (i nawiązywać kontakt z innymi ludźmi) w tym trudnym czasie.

Prace artystyczne, które miały zostać wykonane na drutach, były wynikiem rozmów prowadzonych na temat „odpadów”. Twoje nawiązywały do fascynującego projektu o nazwie *Cores podres*, w którym w tamtym czasie wykorzystywałeś odpady żywnościowe do produkcji pigmentów przeznaczonych do malowania na papierze.

Dzianiny wysyłałam następnie do uczestników i uczestniczek lub były ponownie przekształcane w przedzę – Ty zdecydowałaś się zachować swoją i było mi niezmiernie miło oglądać ją wiszącą w Twojej pracowni!

W ramach naszych ciągłych rozmów dużo rozmawialiśmy o roli czasu lub procesów, które wymagają określonego okresu trwania, takich jak te, których używasz w swojej pracy, a także o tym, jak wpływa to na sposób, w jaki odnosimy się do rzeczy, które robimy (lub innych osób, zaangażowanych w ten proces). Nasza refleksja obejmowała też rolę rzemiosła w naszych praktykach, a także zaproszenie (lub prowokację!) do eksperymentów z tkaniną. Dostrzegam tkaninę wszędzie, w naszej historii, w naszych domach, w naszych ciałach, jej skutki i wpływ są głęboko zakorzenione w naszym codziennym życiu, od dostarczanej przez nią osłony po szczególnie rodzaj pamięci<sup>4</sup>, historycznie spleciony z formułą kultywizmu. Czy zechciałabyś rozwinąć wątki, które poruszyłam powyżej, zwłaszcza te dotyczące alchemii procesów wytwarzania oszłamiających kolorów z „odpadów”, a także roli, którą tkanina odgrywa w Twoich twórczych przedsięwzięciach?

- » 1 Busch, O., Rodgers, P.A., Yee, J. „Hacktivism as design research method”. W: *The Routledge Companion to Design Research*, red. P.A. Rodgers, J. Lee. Routledge, 2015.
- » 2 Zaloom, C. „Mary Douglas, Purity and Danger (1966)”. *Public Culture*, 2020, 32(2), 415-422.
- » 3 Dittel, K., Edwards, C. "The material kinship reader: materials beyond extraction and kinship beyond the nuclear, *Onomatopée* 208, 2022.
- » 4 Stallybrass, P. *Worn world: clothes, mourning and the life of things*. Yale Review, 1993.

--

rute chaves  
 PhD candidate | Sessional lecturer  
 RMIT College of Design and Social Context  
 Naarm/Melbourne, Australia

Researcher at [ESAD--IDEA](#)  
 Matosinhos, Portugal  
[www.rutechaves.com](http://www.rutechaves.com)

*/// i acknowledge the Wurundjeri and Bunurong Peoples of the Kulin Nations as the traditional custodians of the lands and waters upon which i live, work and learn.*

*i would like to show my respect to elders past and present. Sovereignty was never ceded. Australia always was and always will be Aboriginal Land.*

*//// Please note the use of a lowercase 'i' and in my name is intentional in my writing to reject the way English language (as well as others) privileges the self above others, human and more-than-human.*

Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>  
Nadawca: marta.milch.milk@googlemail.com  
Adresat: Rute Chaves <rutchaves@gmail.com>

23 czerwca 2023, 10:31

Droga Rute,

Tak, chciałabym rozwinąć wszystkie te wątki i od razu poruszę jeden z nich. Dałaś mi przyjazny impuls, który pozwolił mi rozszerzyć moją praktykę o tkaninę artystyczną. Pamiętam, że już wcześniej miałam sen, w którym moja mama pomogła mi uzyskać dostęp do bardzo cennej starożytnej tkaniny przechowywanej w muzeum (nie pytaj mnie, w którym, wiem tylko, że było to gdzieś w Portugalii). Był to kawałek tkaniny, barwiony na różne kolory, bardzo już wyblakłej ze względu na upływ czasu. Tego starożytnego materiału używano w dawnych czasach do mierzenia czasu, a może do tworzenia różnych kombinacji czasowych? Nie jestem pewna. Pamiętam, że archiwista muzealny składał materiał na różne sposoby, żeby zademonstrować nam sposoby jego wykorzystania. W rzeczywistości ten kawałek materiału, przypominający kolorowy patchwork, podporządkowany był nieznanemu dziś kodowi. To, co ekspert muzealny pokazywał mojej mamie i mnie, było jedynie mglistą teorią dotyczącą funkcjonalności tkaniny.

Pamiętam, że śniło mi się to na przełomie wiosny i lata 2020 roku, i od tamtej pory chciałam wykonać tę tkaninę. Dopiero późną jesienią, po naszym *Knit-Talk*'u, uwierzyłam, że mogę to zrobić. Muszę powiedzieć, że Twoja zhakowana maszyna, przędza, tkanina, barwniki roślinne, czas, odmienne postrzeganie i rozumienie czasu, odbiły się echem na moim śnie i pozwoliły mi nabrać wystarczającej pewności, aby rozpocząć pracę z tkaniną, farbować moje wcześniejsze tkaniny w kąpieli z barwników pozyskanych z roślinnych obierzyn.

Proces pracy z barwnikami roślinnymi to wynik z jednej strony moich własnych doświadczeń związanych z pandemią, z drugiej zaś kontynuacja wcześniejszych prac, które również dotyczyły materii organicznej. Prac takich jak *The Cabbage House* (2008) – powstała w czasie moich studiów na UdK (Berlińskim Uniwersytecie Artystycznym) instalacja złożona z kilku obiektów wykonanych z drewna, plastiku i czerwonej kapusty. Albo *Perishable* z 2017 roku, na którą składa się seria rysunków wykonanych

metodą druku i malowania na papierze liśćmi kapusty, cytryną, pomarańczą, octem i tuszem indyjskim. Wykonanie każdego rysunku koncentruje się na samej czynności rysowania, która nie musi podlegać kontroli, lecz związana jest jedynie z zapisem gestu. W ten sposób podjęta zostaje próba ustanowienia niehierarchicznej relacji między rysunkiem a osobą rysującą. Proces postępuje zgodnie z działaniem czasu i światła, dlatego to nie artyst(k)a decyduje, kiedy dany rysunek został ukończony. Z biegiem czasu będzie on wraz ze światłem przekształcać i zmieniać materiały organiczne, ponieważ rysunki pozostają w stanie ciągłej przemiany. Moje zainteresowanie polegało na wykorzystaniu przetworzonych materiałów w połączeniu z materią organiczną w celu stworzenia dzieł, które będą żyły i pozostawały w ciągłym procesie transformacji wykraczającym poza moje własne działania. Kontrast między materiałami organicznymi i przetworzonymi sprawiał, że proces transformacji stał się bardziej odczuwalny.

Po tych doświadczeniach, w kwietniu 2020 r. rozpoczęłam pracę nad serią *Cores Podres*. Od tego czasu pracuję z naturalnymi barwnikami, które otrzymuję z samodzielnie zebranych, naturalnych pigmentów, pozyskiwanych z roślin i warzyw, korzystając z procesu, który umożliwił mi nawiązanie silniejszej, bardziej świadomej więzi z porami roku i odpowiadającym im rytmem, a co za tym idzie, również z moim otoczeniem.

Barwniki pozyskuję zgodnie z zasadami ruchu *zero-waste*, ponieważ używam jedynie obierok z warzyw, które spożywam, lub chwastów i dzikich owoców leśnych, które zbieram na świeżym powietrzu. Kieruję się logiką zrównoważonego kompostowania i zbierania, ponieważ wszystkie warzywa, owoce i zioła pozyskuję lokalnie. Punktem wyjścia dla mojej pracy badawczo-artystycznej były obierki warzywne, i to pod tym względem, jak sądzę, mamy ze sobą najwięcej wspólnego. Szczególnie zainteresował mnie pomysł wykorzystania w produkcji barwników tych części warzyw, które ludzie zwykle wyrzucają (o ile ich nie kompostują). Nakładając je na papier, przekształcałam je w kształty i formy, których nie postrzega się już jako odpadów.

Dlaczego jedne rośliny uważamy za użyteczne, a innych nie?

Kiedy stały się towarem i jak możemy nauczyć się odnosić do nich w inny sposób? Dlaczego uznajemy niektóre z nich lub ich części za odpady, odbierając im ich naturalny cykl życia?

Proces twórczy realizowany w ramach *Cores podres* jest eksperymentem (lub laboratorium), które służy refleksji nad tym, w jaki sposób możemy zmienić naszą relację z innymi istotami żywymi oraz to, jak je postrzegamy. Jak przerwać cykl „akumulacja – nadmiar – odpady” i ponownie włączyć się w cykl „życie – gnienie – kompost – nowe życie”?

Pamiętam, że podczas udziału w Twoim projekcie *Do you want to knit-talk?* moje myśli krążyły wokół tego właśnie pytania. Rozmawialiśmy

przez godzinę, podczas gdy Twoje ręce i zhakowana maszyna dziergały słowa *Cores Podres*. Podzieliłam się z Tobą moimi przemyśleniami na temat jedzenia i malarstwa jako materii, i nieznanymi składnikami farb, których używałam w mojej praktyce, podobną do nieznanymi składnikami przetworzonej żywności, którą kupujemy. Przeszkadzało mi to i skłoniło do stworzenia własnych barwników. Wymieniłyśmy się obserwacjami na temat różnic technicznych w nakładaniu naturalnego tuszu na papier i tekstylia.

Następnego lata (2021) rozpoczęłam swoje pierwsze eksperymenty z tkaniną i nową serią prac o nazwie *Stundendecke*. *Stundendecke* jest częścią projektu *La mesure du temps*, w ramach którego tworzę serię tkanin, które służą jako nietypowe urządzenia do pomiaru czasu. Barwniki roślinne są dość efemeryczne ze względu na swoją wrażliwość na światło. Kolor zmienia się w trudnym do przewidzenia tempie, następnie blaknie lub nabiera wyrazistości bądź zanika. Do pierwszego *Stundendecke* użyłam starej pościeli i starych ubrań, rzeczy, które kochałam i których nie chciałam wyrzucać, dlatego zdecydowałam się zabarwić je obierkami warzyw i dzikimi roślinami. Praca nad cyklem przybliżyła mnie do wykonania reprodukcji tkaniny, którą widziałam we śnie, jako urządzenia odmierzającego czas.

Podczas pierwszego roku badań nad atramentem roślinnym i barwnikami roślinnymi używałam głównie roślin z Berlina, miasta, w którym mieszkam i pracuję. Następnie postanowiłam wzbogacić moją paletę o inne regiony. W listopadzie i grudniu 2021 roku odbyłam rezydencję artystyczną *Toda la Teoria del Universo* w Concepción w Chile przy hojnej pomocy Grantu Fundacji Calouste Gulbenkiana na rzecz Wspierania Twórczości Artystycznej oraz Grantu Badawczego Miasta Berlina (Researchstipendium). W ramach tej rezydencji rozpoczęłam projekt *Compost and Weed – Painting on the Edge*, w ramach którego stworzyłam zielnik lokalnych roślin i wykorzystywałam niektóre z nich do produkcji pigmentów i barwników do farb. Miałam również szczęście wziąć udział w jednodniowych warsztatach nauki technik farbowania wełny od rzemieślników z plemienia Mapuczów, co poszerzyło moją perspektywę na relacje między człowiekiem i roślinami.

Znajomość właściwości roślin, praktyka tkacka, farbiarstwo i wikliniarstwo to działania o istotnym charakterze politycznym, pozwalające zachować kulturę Mapuczów, chronić lokalną florę oraz wspierać autonomię kobiet i naszą własną świadomość (nas, odwiedzających) na temat zniszczeń, jakich dokonują firmy leśne w tym regionie Chile.

To właśnie w tych praktykach rzemieślniczych granice między kulturą a naturą ulegają zatarciu; większość roślin używanych przez mapucańskich rzemieślników to gatunki endemiczne, obecnie zagrożone przez monokultury eukaliptusowe i sosnowe. Zagrożenie to jest wspólnym ogniwem

łączącym krajobraz portugalski i chilijski, w obu przypadkach zaburzony przez eukaliptusy.

Moim zamiarem podczas pracy nad *Manta Bío-Bío* było sproblematyzowanie tej kwestii. Tkaninę wykonałam z materiału barwionego endemicznymi roślinami i liśćmi eukaliptusa, a następnie skupiłam się na innych gatunkach portugalskiej flory.

Kolejne wydarzenia tylko utwierdziły mnie w moich artystycznych eksperymentach, m.in. podczas rezydencji artystycznej *Wireless* w Cortex Frontal w Arraiolos jesienią 2022 roku, składającej się z czterech serii rezydencji, w ramach których artystki i artyści uczyli się procesów rzemieślniczych związanych z tekstyliami. Uczestniczyłam w warsztatach farbiarskich Flávii Vieiry, gdzie poznałam więcej narzędzi do obróbki tkanin, co nadało mi rozpędu do dalszego podążania ścieżką łączenia tkanin z miejscem; zaczęłam tworzyć wymaginowane terytoria, w których łączę ze sobą różne regiony poprzez występujące w nich rośliny. Nasuwa mi się na myśl w tym miejscu jeszcze jeden, nieporuszony wcześniej wątek: czy to nie ciekawe, że eukaliptus pochodzi z Australii i że właśnie tam prowadziłaś swoje badania? Pamiętam, jak po naszej współpracy w ramach *Do you want to knit-talk?* wysłałaś mi wspaniałą książkę Robin Wall Kimmerer pt. *Braiding Sweetgrass*. Mam ją teraz przed sobą i otworzyłam losowo na stronie 275, i widzę słowa i zdania, które wtedy podkreśliłam ołówkiem:

#### Mutualizm

Jedne z najstarszych istot na Ziemi, porosty, narodziły się dzięki wzajemności. Rdzenni zielarze radzą, by zachować uważność, kiedy nawiedzają nas rośliny, ponieważ przynoszą ze sobą coś, czego warto się nauczyć<sup>1</sup>.

W trudnych i nieprzewidywalnych czasach pandemii rośliny nawiedziły mnie i przyniosły ze sobą coś, czego wciąż się uczę. Zwróciłam większą uwagę na potencjał obierek warzywnych, zwłaszcza tych, które znajdowałam w parkach.

Podniosę jeszcze jeden wątek, który poruszyłaś powyżej – czy nie potrzebujemy więcej mutualizmu i wzajemności, aby skutecznie zwalczać marnotrawstwo?

Jeśli spróbujemy odwdziżyć się roślinom za dary, jakie nam przekazują, czy nie pozwoli nam to zmniejszyć ilości produkowanych odpadów?

Przy ponownym przeglądaniu książki natrafiłam na kluczowy fragment:

To tutaj wiążą się ze sobą ekologia, ekonomia i duchowość. Korzystając z materiału tak, jakby był on darem, oraz odwzajemniając ów dar poprzez jego godne użytkowanie, osiągamy równowagę<sup>2</sup>.



Materiały jako dary – muszę wspomnieć o sekretnej prezencie, który wysłałaś wraz z naszym wspólnym dzianinowym dziełem, dwoma liśćmi eukaliptusa z gatunku, którego nigdy wcześniej nie widziałam. W tamtym czasie nie wiedziałam jeszcze, jak ważną rolę odegrają liście eukaliptusa w moich późniejszych pracach. A jednak po raz kolejny podsunęłaś mi właściwy wątek, który odcisnął się na moich dalszych procesach twórczych.

Droga Rute, przepraszam, jeśli napisałam za dużo. Może chciałabyś wpleść coś jeszcze w luźne wątki, które tu zawiązałam?

Może coś na temat idei materiału jako daru i tego, jak może on nam pomóc wyrwać się z logiki marnotrawstwa?

A może coś związanego z Twoimi przemyśleniami na temat pokrewieństwa?

Tego, w jaki sposób powinniśmy na nowo przemyśleć nasze relacje z materiałami, rzeczami, a nawet dziełami sztuki?

Nie mogę oprzeć się pokusie i podzielę się z Tobą jeszcze jednym cytatem:

W etno-poetyce i performansie szamańskim mój lud, Indianie, nie oddzielali tego, co artystyczne, od tego, co funkcjonalne; tego, co święte, od tego, co świeckie; sztuki od życia codziennego. Zamiast tego traktowali dzieło jako coś, co posiada swoją tożsamość; jest „kimś” lub „czymś” i zawiera w sobie obecność różnych osób: ucieleśnienia bogów, przodków lub naturalne i kosmiczne moce. Dzieło przejawia te same potrzeby, co człowiek, i jako takie domaga się „pokarmu”, *la tengo que bañar y vestir*<sup>3</sup>.

» 1 Kimmerer, Robina Wall, *Braiding Sweetgrass*. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.

» 2 Kimmerer, *Braiding Sweetgrass*.

» 3 Anzaldúa, Gloria. „Tlilli, Tlapalli / The Path of the Red and Black Ink.” W: *What happens between the knots? A Series of Open Questions*, vol. 3, red. Jeanne Gerrity, Anthony Huberman. Berlin: Sternberg Press, 2022.

--

Marta Leite

<http://amartaleite.blogspot.com/>

Rute Chaves <rutchaves@gmail.com>

Nadawca: rutchaves@gmail.com

Adresat: Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>

29 czerwca 2023, 10:31

Droga Marto,

Nie masz za co przepraszać, z przyjemnością dowiedziałam się więcej o Twoich głęboko przemyślanych przedsięwzięciach twórczych oraz odwołaniach do roślin i pradawnej wiedzy.

Zaciekało mnie powiązanie, na które wpadłaś w odniesieniu do eukaliptusa podczas pobytu w Chile, tak daleko od obcego i rozległego mu terytorium, jakim jest tak zwana Australia; widok i zapach liści eukaliptusa zakotwiczył mnie w znajomych skojarzeniach. To niezwykle ważne, szczególnie w trudnych czasach pandemii. Nawet, jeśli Australia posiada swoje własne, różnorodne gatunki eukaliptusów. Czy wiesz, że z eukaliptusa można pozyskać zachwycający, czarny pigment tekstylny?

Czytając o powiązaniach, jakie zarysowujesz w swojej pracy w odniesieniu do krajobrazów i terytoriów (materialnych lub niematerialnych), przypomniałam sobie o zaproszeniu do udziału w Epistolary Design Week, które otrzymałam w marcu 2021 roku. Projekt obejmował serię publicznych warsztatów i wykonanie prac wyrażających troskę i związek z miejscem, ucieleśnione w formie listów miłosnych, adresowanych do miasta. Listy te zgromadzono następnie na interaktywnej mapie, opublikowanej jako wystawa online, w ramach której odwiedzający mogli zamieszczać swoje wypowiedzi na płaszczyźnie kartograficznej.

Miejsce, które wybrałam, było związane z zapachem sosen i drzew eukaliptusowych, które przeniosły mnie prosto do letnich przygód z dzieciństwa w nadmorskiej Portugalii. Bardziej niż ten, jakże niezbędny dla mnie, krajobraz emocjonalny, tworzenie tej pracy i myślenie o czymś więcej niż „odpady” pochodzenia ludzkiego (w tym przypadku prędkość) pomagają mi uzyskać wgląd w to, jak uczynić sprawczość materiałów (lub postrzeganie materiałów jako daru, do czego mnie zachęciłaś) pierwszoplanową kwestią w moich projektach.

Proces i podejście, które wybrałam do stworzenia tego performatywnego artefaktu, stały się ważnym ćwiczeniem w budowaniu świadomości sensorycznej, łączeniu się z tym, co nie-ludzkie, aby lepiej zrozumieć uczucia, których nośnikiem mogą być materiały (pojmowane jako reprezentacja/konstrukt). Być może również w tym, jak wyzwolić materiały z procesów, w które wtłaczają je ludzie. Spalając materiał, próbowałam odzyskać jego elementarną formę i przywrócić go naturze, choć i tu przybrał on formę wymuszoną jeszcze jedną parą ludzkich rąk. Co więcej, próbowałam przetłumaczyć moje słowa na język zrozumiały dla miejsca, do którego adresowałam swoją wypowiedź.

Zakończenie naszej korespondencji mailowej jest trudnym zadaniem; poruszone przez nas wątki pozostaną zawieszona w ciągłym procesie stawania się w relacji do siebie nawzajem i świata – i to jest piękne.

Jako nieproszona gościni w kraju o niepodbitych ziemiach i wodach, na których mogłam żyć i pracować, czuję się niezwykle uprzywilejowana, nieustannie otrzymując nowe lekcje na różne tematy, od głębokiej troski po trudną, wciąż trwającą przemoc kolonialną. Pozostawię Cię z cytatem z książki Tysona Yunkaporty zatytułowanej *Sand Talk: How Indigenous Thinking Can Save the World*, która – między innymi – pokazuje, dlaczego gromadzenie się i praca we współpracy z innymi są czymś (re)generatywnym.

Jeśli ludzie się śmieją, to znaczy, że się uczą. Prawdziwa nauka jest radością, ponieważ jest aktem tworzenia<sup>1</sup>.

Nie mogę się doczekać wspólnego tworzenia i odtwarzania kolejnych wspaniałości. ●

» 1 Yunkaporta, Tyson. *Sand Talk: How Indigenous Thinking Can Save the World*, 2020.

--

rute chaves

PhD candidate | Sessional lecturer

RMIT College of Design and Social Context

Naarm/Melbourne, Australia

Researcher at [ESAD--IDEA](#)

Matosinhos, Portugal

[www.rutechaves.com](http://www.rutechaves.com)

*/// i acknowledge the Wurundjeri and Bunurong Peoples of the Kulin Nations as the traditional custodians of the lands and waters upon which i live, work and learn. i would like to show my respect to elders past and present. Sovereignty was never ceded. Australia always was and always will be Aboriginal Land.*

*//// Please note the use of a lowercase 'i' and in my name is intentional in my writing to reject the way English language (as well as others) privileges the self above others, human and more-than-human.*

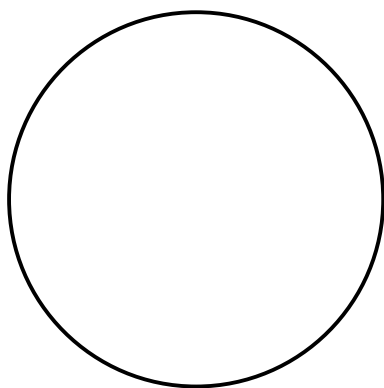
## Abstrakt

W projekcie *Knit Knot* projektantka/artystka Rute Chaves i artystka wizualna Marta Leite wymieniają wiadomości, w których obie poddają refleksji swoje pierwsze wspólne działanie związane z tkaniną artystyczną. Podczas trwania projektu Rute dodatkowo realizowała swój artystyczny doktorat pt. *Is waste 'waste'?*, stawiając pytanie typu, czy odpady są 'odpadami', ponieważ, jako przedmioty straciły swoją pierwotną funkcję. W kontekście rozprawy doktorskiej miało miejsce działanie „Do you want to knit-talk”, w którym Rute używała przerobionej maszyny do robienia na drutach jako narzędzia z pierwotną funkcją, ale także jako narzędzia do rysowania. Dzięki temu uczestnicy działania mogli realizować swoje pomysły, wyrażając w formie plastycznej swoje myśli i uczucia na temat 'odpadów' w postaci kodowanych cyfrowo wzorów, używając przywróconej wełny z lokalnej fabryki dziewiarskiej.

Z kolei Marta zajmowała się badaniami nad naturalnymi barwnikami, pozyskiwanymi z roślin i warzyw oraz z łusek warzyw, stawiając pytanie o to, dlaczego uważamy niektóre rośliny za użyteczne, a inne nie. Oraz w jaki sposób możemy uważać niektórych z nich lub ich części, pozbawiając ich niejako naturalnego cyklu życia. Projekt „Do you want to knit-talk” oraz badania Marty nad barwnikami roślinnymi połączyły się – prowadzą do stworzenia kilku dzieł tekstylnych. W artykule obie artystki wybrały format wymiany e-maili, aby zadawać sobie nawzajem pytania dotyczące ich procesu pracy z tekstyliami i ujawnić część swojego kontekstu teoretycznego. Ta wymiana prowadzi czytelnika do splecenia się idei związanych z sztuką i rzemiosłem, pokrewieństwem materialnym, materiałem jako darem, roślinami, a także miejscem i możliwościami, gdy ludzie i więcej niż ludzie współzależą od siebie.

Słowa kluczowe:

robienie na drutach, haker, naturalne barwniki, rośliny, odpady, pokrewieństwo



# Nina Kruger

---

---

Współczesna artystka tekstylna, posiada stopień magistra sztuki Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz stopień licencjata University of Pretoria w Republice Południowej Afryki. Jej praktyka eksploruje wzajemne oddziaływania między ludźmi, zwierzętami, roślinami a środowiskiem, wykorzystując zebrane organiczne włókna i materiały. Korzystając z własnych technik filcowania i nawlekania, Kruger zagłębia się w teorii posthumanizmu i nowego materializmu. Szeroko wystawiała swoje prace, w tym na indywidualnej wystawie „Hide and Seek” w Galerii Design UAP w Poznaniu, oraz została nagrodzona drugą nagrodą w konkursie Barclays Africa L’Atelier, co zapewniło jej pobyt artystyczny w Sylt Kuns Raum w Niemczech.

---

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 159-169

**Nina Kruger**

# **Na widoku: zglębianie posthumanizmu poprzez współczesną tkaninę artystyczną**

## **Prolog**

### **Spotkanie z nieoswojonym: refleksje na temat związku ludzi z organizmami spoza świata ludzkiego**

Celem niniejszego prologu jest przedstawienie ucieleśnionego posthumanistycznego doświadczenia, które wpłynęło na moje spojrzenie na stosunek człowieka do organizmów nienależących do gatunku ludzkiego. Tekst ilustruje teorie i koncepcje, które wpłynęły na moją praktykę sztuki włókna i sposób, w jaki wchodzę w interakcje z otoczeniem. Rzuca ponadto światło na zacierające się granice między ludźmi, zwierzętami, roślinami i środowiskiem.

Podczas wyprawy pod namiot do rezerwatu przyrody Cape Vidal na wschodnim wybrzeżu RPA zdałam sobie sprawę, że nie jestem przygotowana do obcowania z dziką przyrodą. Wybierając się tam nie zdawałam sobie sprawy z tego, jak bardzo będziemy narażeni na kontakt z wolno żyjącymi zwierzętami. W rezerwacie można spotkać różne zwierzęta, takie

jak bawoły, słonie, nosorożce, lamparty, a także zagrożoną wyginieciem małpę Samango. Mój niewielki namiot nie dawał poczucia bezpieczeństwa, przez co czułam się pozbawiona ochrony w tym niebezpiecznym otoczeniu. Przyzwyczajone do ludzi zwierzęta zbliżały się do obozu. Małpy Samango ukradły nam jedzenie i zaatakowały, zmuszając nas do użycia procy w celu obrony. Nasze bezpieczeństwo zostało dodatkowo zagrożone, gdy obóz zwęszyły hieny i dziki, zmuszając nas do wzmocnienia naszych namiotów prowizorycznymi konstrukcjami i alarmami. Pozornie niewinny kemping zamienił się w historię przypominającą fabułę „Władcy much”.

Kiedy nasza grupa połączyła siły, by odeprzeć atak małp i ochronić nasz obóz, poczułam pokrewieństwo ze starożytnymi przodkami i zaczęłam się intensywnie zastanawiać nad tym, jak wyglądałaby ich walka o przetrwanie. Doświadczylam zatarcia granic między różnymi organizmami rywalizującymi o zasoby, w czym zawiera się fundamentalna prawda, którą często pomijamy w naszej nowoczesnej, miejskiej egzystencji. Doprowadziło mnie to do pogłębionej refleksji nad organizmami innymi niż ludzkie, z którymi regularnie wchodzę w interakcje w moim codziennym życiu, lecz których często nie dostrzegam, jak również do refleksji nad tym, że ludzie nie powinni być aż tak w centrum świata, a co ma związek z koncepcją antropocenu.

Spotkanie ze zwierzętami, podczas którego sama byłam bezbronnym zwierzęciem, wyraźnie przypomniało mi, że wszelkie organizmy żywe i środowiska nie powinny być przyjmowane za coś oczywistego, jak zresztą wiele innych rzeczy we współczesnym świecie. Co więcej, to doświadczenie skupiło moją uwagę na najbliższym otoczeniu i skłoniło mnie do bardziej intensywnego poszukiwania i odkrywania różnych organizmów innych niż ludzkie.

## **Wstęp**

Interakcja między teorią a moją współczesną praktyką tkaniny artystycznej jest skomplikowana i wieloaspektowa. Moje teoretyczne inklinacje znacząco wpływają na decyzje dotyczące medium, tematu i techniki, a praktyka sama w sobie stanowi płaszczyznę do eksperymentowania z organicznymi włóknami i materiałami, wzbogacając moje teoretyczne rozumienie. Niniejszy artykuł przedstawia moją praktykę artystyczną na studiach magisterskich na UAP, ze szczególnym uwzględnieniem wykorzystania materiałów organicznych i technik tkanin artystycznych. W tekście odnoszę się do teorii posthumanizmu, pokazując, w jaki sposób uwzględnia ona często pomijaną relację człowiek–materia w naszym najbliższym otoczeniu.

Przyjmując podwójną strukturę fabularną, artykuł omawia wybrane prace artystyczne i doświadczenia, które je kształtują, zestawiając je



z badaniami posthumanizmu, analizując koncepcje i teksty autorów takich jak np. Donna Haraway i Rosi Braidotti. Badam także procesy obserwacji, zbierania i przekształcania organicznych włókien i materiałów oraz przedstawiam techniki stosowane przeze mnie w praktyce twórczej. Tym samym ukazuję, w jaki sposób podejścia te łączą się z posthumanizmem, odzwierciedlając ewolucję mojej praktyki w ramach teoretycznych.

Chociaż nie staram się wyciągać wniosków na temat relacji między człowiekiem a tym, co nie należy do świata człowieka, artykuł bada te powiązania, które wpływają na moje własne myśli i sztukę. W tekście podkreślam zarazem, że – odnosząc się do tych teoretycznych koncepcji – współczesna tkanina artystyczna może rzucić światło na pomijaną często różnorodność biologiczną, jednocześnie odnosząc się do istotnych aspektów współczesności.

### **Posthumanizm w teorii i praktyce: przewartościowanie ludzkich relacji z pozaludzkimi podmiotami i środowiskami**

#### **Sznurek**

Po przyjeździe do Poznania i rozpoczęciu studiów magisterskich chciałam zapoznać się z nowym otoczeniem, spacerując codziennie po okolicy. Podczas jednego z takich spacerów odkryłam *Clematis Virginiana* (powojnik wirginijski) i poczułam chęć zabrania kilku egzemplarzy rośliny do pracowni. Przeprowadziłam kilka eksperymentów praktycznych nad potencjalnym zastosowaniem włókien rośliny w sztuce tkaniny i w wyniku użycia różnych technik filcowania otrzymałam materiał przypominający sukno. I tak powstała moja praca zatytułowana *Sukno*.

Obiekty, które powstały w wyniku tych starań, zafascynowały mnie, a jednocześnie wprawiły w zakłopotanie, gdyż wydawały się zacierać granicę między organizmami roślinnymi i zwierzęcymi. Podobieństwo włókien roślinnych do ludzkich lub zwierzęcych włosów było niesamowite, a powstała tkanina przypominała wyglądem futro i mech, przez co wyglądała jak żywa i nieustannie rosnąca materia.



Il. 1.

Nina Kruger, *Sznurek*, 2022, Poznań

Praca z włóknami powojnika wymagała dużej świadomości cyklu życia i naturalnego środowiska rośliny. Aby kontynuować eksperymenty przez cały rok, zebrałam wystarczającą ilość materiału jesienią, jednocześnie ograniczając do minimum wpływ na roślinę i jej środowisko, priorytetowo traktując odpowiedzialne gromadzenie materiału w celu uniknięcia szkód.

Technika zastosowana do stworzenia tkaniny obejmowała metodę filcowania na sucho, która ze względu na naturalną kruchość włókien roślinnych wymagała użycia runa owczego jako materiału wiążącego. Proces ten polegał na ułożeniu runa na warstwie włókien roślinnych na arkuszu gąbki, po czym włókna były wielokrotnie nakłuwane igłą do filcowania. Jest to pracochłonny i wymagający skrupulatności proces, który ma na celu scalenie obu materiałów. Po zakończeniu procesu scalona warstwa została usunięta z gąbki. Jednak ze względu na ciągłe wysychanie włókien roślinnych końcowy element pozostaje niezwykle delikatny.

Moim celem jest skłonienie widzów do zatrzymania się i kontemplacji skomplikowanych i nieoczywistych relacji między ludźmi a tworzącymi nasz świat materiałami organicznymi. Prace odzwierciedlają teoretyczne założenia posthumanizmu, postrzegającego ludzkie relacje ze światem jako współzależne i nieliniowe. Percepcja taka poszerza pojęcie sprawczości, jaźni i życia o byty pozaludzkie, takie jak rośliny, zwierzęta i maszyny. Projekt ma na celu podkreślenie delikatnej i efemerycznej natury życia, zwracając jednocześnie uwagę na szeroki potencjał i różnorodność ota-

czających nas materiałów i organizmów, często lekceważonych lub niedocenianych. Zaskakujący był dla mnie fakt, że polscy odbiorcy nie byli w stanie rozpoznać rośliny wykorzystanej w moich pracach, pomimo jej częstego występowania w miastach w całej Polsce. Tym większe znaczenie ma rozpoznawanie i rozumienie skomplikowanych powiązań, które istnieją wokół nas.

### **Rozszerzanie relacji ludzi ze światem: posthumanizm w tekstach Haraway, Braidotti, Susena, Costy i Berry**

Jak wyjaśniła Josephine Berry, posthumanizm to perspektywa poszerzająca nasze rozumienie relacji człowieka ze światem, podkreślająca wzajemne powiązania i nieliniowość takich relacji. W przeciwieństwie do tradycyjnych poglądów, które oddzielają ludzi od reszty stworzenia, posthumanizm uznaje, że ludzie nieustannie kształtują swoje środowisko i sami są przez nie kształtowani<sup>1</sup>. Takie poglądy wyrażają także Claudia Lima Costa, Ildney Cavalcanti czy Joan Haran, którzy to autorzy podkreślają konieczność rozszerzenia pojęcia sprawczości, jaźni i życia na byty niebędące ludźmi, takie jak zwierzęta i maszyny<sup>2</sup>.

Zdaniem Simona Susena posthumanizm konstruuje post-antropocentryczny świat, który podważa istotę człowieczeństwa poprzez redefinicję naszych relacji z istotami innymi niż ludzie i ekosystemami. Pogląd ten kładzie nacisk na powiązania między ludźmi i nie-ludźmi, konstruując świat, który podważa sedno tego, co oznacza bycie człowiekiem. W tym sensie to, co nieludzkie, nie ogranicza się do zwierząt i roślin, ale może być rozumiane jako obejmujące wszystkie „organizmy, systemy klimatyczne, technologie czy ekosystemy”<sup>3</sup>. Susen uzupełnia ustalenia poczynione przez Costę i in. i idzie dalej, zauważając, że rzeczywistość post-ludzka domaga się wprowadzenia nowej perspektywy naszych relacji ze światem, podkreślając powiązania i współzależność między ludźmi i nie-ludźmi.

Donna Haraway, znacząca postać posthumanizmu, odrzuca ideę wyższości człowieka i podkreśla znaczenie perspektywy post-ludzkiej i pozaludzkiej przy jednoczesnym promowaniu równości skoncentrowanej na biologii. Rosi Braidotti, współczesna filozofka feministyczna, opiera się

» 1 Josephine Berry, „How to Explain Pictures to a Dying Human: On Art in Expanded Ontologies,” *The Large Glass: Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*, 2019, nr 27/28, 7.

» 2 Claudia Lima Costa, Ildney Cavalcanti, Joan Haran, „On the Posthuman,” *Ilha do Desterro – A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 2015 (June), 9, <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n2p9>.

» 3 Simon Susen, „Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World?,” *Social Epistemology*, 2021 (May), 3, <https://doi.org/10.1080/02691728.2021.1893859>.

na pracy Haraway i sugeruje stworzenie nowego systemu pokrewieństwa, opartego na emocjonalnych więziach z podmiotami pozaludzkimi<sup>4</sup>.

Jak uważa Braidotti, Haraway kwestionuje konwencjonalne rozumienie świata, które umacnia patriarchalne struktury władzy i tworzy fałszywą dychotomię między naturą a kulturą. Badaczka sugeruje ustanowienie społeczności, która obejmuje podmioty niebędące ludźmi, oparte na empatii, odpowiedzialności i uznaniu. W ten sposób Haraway proponuje bardziej inkluzywne rozumienie świata, które rzuca wyzwanie perspektywie antropocentrycznej.

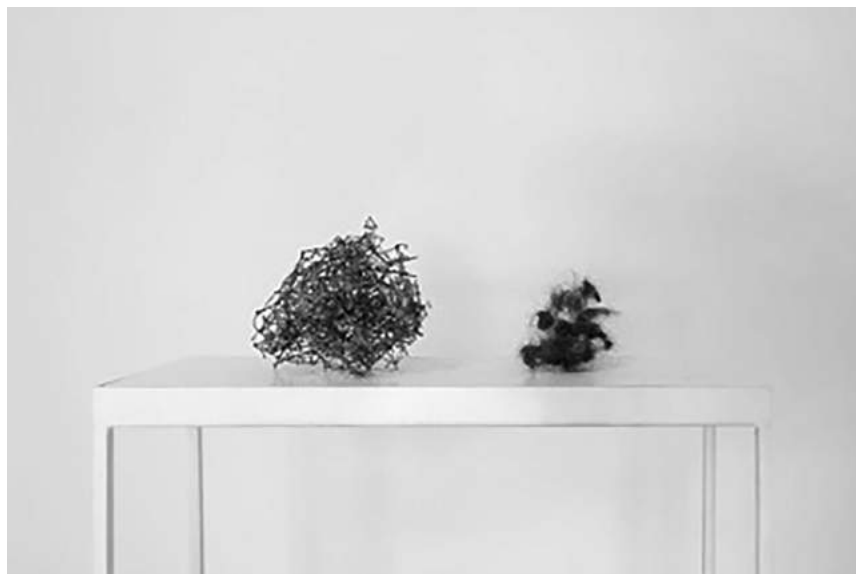
Zarówno Haraway, jak i Braidotti rozwijają perspektywę posthumanistyczną, podkreślając konieczność uwzględnienia powiązań między ludźmi i nie-ludźmi oraz kwestionując konwencjonalne przekonanie o kluczowej roli człowieka. Co więcej, idee Haraway rezonują z coraz powszechniejszą troską o kwestie ekologiczne i potrzebą zrównoważonych praktyk, które przynoszą korzyści wszystkim istotom na Ziemi. Potrzeba zrównoważonego rozwoju wynika ze sprzężenia skutków globalizacji i rozwoju technologii<sup>5</sup>.

## **Gniazda**

*Gniazda* powstały z wici powojnika pozostałych po usunięciu włókien niezbędnych do otrzymania obiektu przedstawionego na zdjęciu 1. Wici te naturalnie utworzyły strukturę sieciową przypominającą gniazdo. Aby zachować tę strukturę, zostały pokryte żelatyną, która nadała gałązkom nieprzyjemną cechę przywodzącą na myśl płyny ustrojowe, takie jak ślina, i wzmocniła zwierzęcy lub ludzki aspekt rośliny. Gniazdo gałązek jest zestawione z kulką moich własnych zebranych włosów.

» 4 Rosi Braidotti, „Post-human, All too Human: Towards a New Process Ontology”, *Theory, Culture & Society*, 2006, nr 7-8, 23 (December), 199-200, <https://doi.org/10.1177/0263276406069232>

» 5 Rosi Braidotti, „Posthuman Humanities,” *European Educational Research Journal*, 2013, 12, nr 1 (January), 5, <https://journals.sagepub.com/doi/10.2304/eeerj.1.12.2013>.



Il. 2.  
Nina Kruger, *Gniazda*, 2023, Poznań

Po zainicjowaniu zbierania włókien powojnika podjęłam dodatkowe działanie polegające na zbieraniu własnych włosów. Z posthumanistycznego i postantropocentrycznego punktu widzenia wydawało mi się stosowne wniesienie osobistego wkładu w archiwum materiałów włóknistych, zamiast polegać w swojej twórczości wyłącznie na źródłach roślinnych. Warto jednak zauważyć, że mój osobisty wkład blednie w porównaniu ze znaczną ilością materiału pozyskanego z roślin. Proces produkcji moich własnych materiałów jest czasochłonny i obejmuje codzienny rytuał zbierania. Ten skrupulatny wysiłek zaowocował skromną produkcją, charakteryzującą się uproszczoną formą w kształcie kuli. Ze względu na znaczną inwestycję czasu w pozyskiwanie tego materiału, wykształciłam silne poczucie przywiązania i ochrony mojego wkładu. W rezultacie powstrzymałam się od nadmiernych eksperymentów, obawiając się potencjalnego marnotrawstwa, co dodatkowo przyczyniło się do ogólnej prostoty ostatecznej prezentacji. Co ciekawe, stoi to w sprzeczności z posthumanistycznym i post-antropocentrycznym myśleniem, ponieważ obserwuję subtelny hierarchiczny podział między zebranymi materiałami roślinnymi a moim własnym wkładem. Warto uznać i jednocześnie zakwestionować tę nierówność i być świadomym pułapek w moich własnych interpretacjach i ustaleniach, które ona tworzy.

Zamierzam również ustanowić znaczące podobieństwa między strukturami i kształtami przejawiającymi się w materiałach roślinnych, zwierzę-

cych i ludzkich, aby bardziej docenić te różne kategorie. Ma to na celu przypomnienie o równej pozycji ludzi w tej taksonomii i samej idei równości.

### **Rewizja posthumanizmu w antropocenie: debaty teoretyczne i implikacje etyczne w kontekście kryzysów ekologicznych i postępu technologicznego**

Podczas gdy teoretycy tacy jak Haraway i Bruno Latour wnieśli znaczący wkład w posthumanizm w latach 80. ubiegłego wieku, to ilość odniesień do posthumanizmu w ostatnich badaniach gwałtownie wzrosła. Jest on postrzegany jako odpowiedź na dotykające społeczeństwo kryzysy: ekonomiczny, polityczny, kulturowy i ekologiczny. Costa i in. twierdzą, że kwestie te należy koniecznie rozpatrywać w kontekście antropocenu, który charakteryzuje się znaczącym wpływem działalności człowieka na zdrowie i zrównoważony rozwój planety<sup>6</sup>.

Braidotti rozszerza powyższe wnioski, podkreślając, że wyzwania, jakie niesie ze sobą kryzys antropocenu, potęgują jeszcze dwa inne czynniki: szybkie tempo postępu technologicznego i pogłębianie się różnic gospodarczych i społecznych. Zauważa, że skutkuje to wytworzeniem się środowiska wieloaspektowego i podatnego na konflikty.

Podczas gdy niektórzy liberalni intelektualiści wyrażają zaniepokojenie rozwojem postępu technologicznego i związanymi z nim problemami społecznymi, Braidotti, jako posthumanistka, z zadowoleniem przyjmuje ideę zerwania z centralną rolą człowieka. Dostrzega zalety takiej ewolucji i wzywa do rozwoju nowych idei i terminologii, które można odnieść do obecnej sytuacji, by wyznaczyć przyszłe kierunki<sup>7</sup>.

Braidotti argumentuje, że samo uznanie istnienia antropocenu nie wystarczy – aby poradzić sobie z kryzysami współczesności, potrzebujemy bardziej innowacyjnego i kreatywnego myślenia. Autorka wzywa do odnowienia wiary w poznawcze i polityczne znaczenie kreatywności. W związku z tym konieczne jest zbadanie nowych i innowacyjnych sposobów myślenia oraz przeformułowanie naszego rozumienia świata, nas samych i naszych relacji z technologią, w celu poruszania się w tej złożonej i wieloaspektowej sytuacji<sup>8</sup>.

Perspektywa Justyny Stępień, będąca także odpowiedzią na kryzys antropocenu i ograniczenia antropocentrycznego modelu wiedzy, uzupełnia koncepcje przedstawione przez Costę i in. oraz Braidotti. Stępień argumentuje, że tradycyjny antropocentryczny model wiedzy sprzyja eksploatacji tego, co pozaludzkie, i wzmacnia mechanizmy regulujące wiedzę

» 6 Costa, i in. *On the Posthuman*, 9.

» 7 Braidotti, *Posthuman Humanities*, 6.

» 8 Rosi Braidotti, *Posthuman Humanities*, 6.

instytucjonalną. Aby przywrócić równowagę etyczną, autorka sugeruje, że należy uznać kontinuum materialne „natura-kultura” i zdefiniować na nowo pozycję człowieka. Zamiast eliminować ludzi, musimy ponownie ocenić nasze relacje ze światem, aby rozpoznać wzajemne zależności między ludźmi a naturą<sup>9</sup>. Perspektywa ta współgra z poglądami Costy i in. oraz Braidotti, uznającymi złożoność procesów zachodzących w naszym świecie oraz potrzebę innowacyjnego i kreatywnego myślenia, które pozwoli nam zmierzyć się z obecną sytuacją i wytyczyć przyszłe kierunki.

Co więcej, w literaturze teorii społecznej istnieją wspólne obawy dotyczące przyszłości ludzkości i jej humanistycznego dziedzictwa. Stępień komentuje książkę Braidotti i Matthew Fullera z 2019 roku (*The Post-Humanities in an Era of Unexpected Consequences*), twierdząc, że naszej obecnej kondycji nie można opisać wyłącznie jako „ludzkiej” ze względu na czynniki takie jak rozwój systemów obliczeniowych, zagrożenia dla bezpieczeństwa, nowe formy biomedyczne i poważne szkody ekologiczne. Pojawienie się tych czynników przyniosło wiele nowych i nieoczekiwanych konsekwencji, które stanowią wyzwanie dla istniejącego paradygmatu koncentrującego się na człowieku. W związku z tym konieczne jest uznanie ograniczeń perspektywy antropocentrycznej i przyjęcie nowych terminologii i koncepcji, mających zastosowanie do obecnej sytuacji<sup>10</sup>.

Ogólnie rzecz ujmując, wspólnym mianownikiem perspektyw przyjętych przez Costa et al, Braidotti i Stępień jest podkreślenie naglącej potrzeby przewartościowania relacji człowieka z ekologią oraz wagi innowacyjnego i kreatywnego myślenia, które pozwoli stawić czoła trudnym wyzwaniom antropocenu.

## Zakończenie

Moja własna praktyka w zakresie sztuki włókna przeplata się wielostronnie z teorią, w szczególności kształtując moje wybory w zakresie medium, tematu i techniki. Podczas studiów magisterskich na UAP zajęłam się posthumanizmem i powiązałam go z własną twórczością artystyczną. Takie połączenie teorii i praktyki podkreśliło krytyczne zaangażowanie we współczesne kwestie ekologiczne.

Stosując podwójną strukturę narracyjną, artykuł łączy teorię z praktyką artystyczną, zwracając uwagę na często pomijaną bioróżnorodność zauważalną w bezpośrednim otoczeniu. Omawiane prace rzucają wyzwanie konwencjonalnym koncepcjom sprawczości i życia, odzwierciedlając

» 9 Justyna Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, (New York: Routledge, 2022), 4.

» 10 Justyna Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, 4.

wzajemne powiązania między organizmami innymi niż ludzkie. Warto wspomnieć o perspektywach kluczowych teoretyków, takich jak Donna Haraway i Rosi Braidotti.

Chociaż artykuł nie formułuje wniosków, to ilustruje, w jaki sposób złożone teorie wzbogacają rozumienie sztuki. Pokazuje, jak posthumanizm rozwinął i przekształcił moją praktykę tkaniny artystycznej, wzmacniając uznanie dla tego, co pozaludzkie. W mojej analizie podkreślam znaczenie badań teoretycznych we współczesnej tkaninie artystycznej, ilustrując jej potencjał analizy palących kwestii współczesności.

Tekst powstał na bazie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr. Paula Magee na temat: *Bieżące kreatywne podejścia badawcze w obszarze współczesnej tkaniny artystycznej*. •

## Abstrakt

Artykuł zagłębia się we współczesną praktykę sztuki tekstylnej, śledząc jej ewolucję przez pryzmat posthumanizmu i nowego materializmu. W ramach splecenia koncepcji teoretycznych z pracą praktyczną ta podwójna struktura narracyjna tej eksploracji pozwala dostrzec istotne związki. Prolog układa scenę, opowiadając o przełomowej wyprawie campingowej do Południowej Afryki, która to głęboko ukształtowała moje pojmowanie poruszanych i prezentowanych tematów oraz wpłynęła na moją twórczość artystyczną. Ponadto, w tekście podkreślona zostaje istotność bogatej bioróżnorodności obejmującej organiczne włókna i materiały w moim najbliższym otoczeniu, podkreślając, jak sztuka tekstylna może służyć jako środek przyciągający uwagę. Stosując techniki takie jak filcowanie na sucho, starałam się podkreślić wzajemne powiązania organizmów nie-ludzkich, jednocześnie kwestionując konwencjonalne pojęcia życia.

Poprzez tę eksplorację moja praca ma na celu podkreślenie potencjału sztuki jako katalizatora podnoszenia świadomości ważnych współczesnych problemów, jednocześnie rzucając światło na to, jak zmaganie się ze złożonymi teoriami w trakcie procesu twórczego sprzyja głębszemu zrozumieniu zarówno sztuki, jak i teorii. Dodatkowo, artykuł zagłębia się w konteksty osobiste i artystyczne, cele i metody.

### Słowa kluczowe:

współczesna sztuka tekstylna, posthumanizm, nowy materializm, organiczne materiały, sztuka z włókien, teoria i praktyka artystyczna

## Bibliografia

1. Braidotti, Rosi. „Posthuman Humanities.” *European Educational Research Journal*, 2013, 12, nr 1 (January), 5-6. [https://journals.sagepub.com/doi/10.2304/eerj\(1.12.2013\)](https://journals.sagepub.com/doi/10.2304/eerj(1.12.2013)).
2. Braidotti, Rosi. „Post-human, All too Human: Towards a New Process Ontology.” *Theory, Culture & Society*, 2006, 23, nr 7-8 (December), 199-200. <https://doi.org/10.1177/0263276406069232>



3. Berry, Josephine. „How to Explain Pictures to a Dying Human: On Art in Expanded Ontologies.” *The Large Glass: Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*, 2019, nr 27/28, 7.
4. Costa, Claudia Lima; Ildney Cavalcanti, Joan Haran. „On the Posthuman.” *Ilha do Desterro – A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. (June 2015): 9. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n2p9>
5. Susen, Simon. „Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World?.” *Social Epistemology* 36(1), (May 2021): 63-94. <https://doi.org/10.1080/02691728.2021.1893859>.
6. Stępień, Justyna. *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*. New York: Routledge, 2022.

# Arpad Z. Pulai

---

---

Licencjat i magisterium zdobyte na Uniwersytecie Sztuki, Wydział Sztuk Stosowanych w Belgradzie, kierunek Tekstyliia. Doktorant na Wydziale Sztuk Stosowanych w Belgradzie. Pracownik artystyczny w Katedrze Tekstyliów na Wydziale Sztuk Stosowanych w Belgradzie. Członek ETN (European Textile Network) od 2017 roku. Członek ULUPUDS (Stowarzyszenie Sztuk Stosowanych i Projektantów Serbii) od 2014 roku. Głównie działa w obszarze sztuki tekstylnej, designu, tkactwa, biomimikry, interfejsów strukturalnych oraz pedagogiki. Jego publikacje obejmują artykuł *Biomimetyka jako imperatyw kreatywnego rozwoju designu tekstylnego* w ramach *SmartArt, Sztuka i nauka w praktyce: Doświadczenie i wizja*, Belgrad 2022.



<https://orcid.org/0009-0005-9632-0141>

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 171-180

**Arpad Z. Pulai**  
Akademia Sztuk w Belgradzie

**Aktualne twórcze**  
**postawy badawcze wobec**  
**współczesnej tkaniny**  
**artystycznej.**  
**Teoria interfejsu w środkach**  
**tekstylnych.**  
**Środek tekstylny jako**  
**narzędzie komunikacji**

### **Wprowadzenie**

Główna hipoteza naszej teorii interfejsu i jej istnienie w dziedzinie środków tekstylnych brzmi następująco: tekstylia, czyli struktury tekstylne znajdujące się na powierzchni materiału, przekazują pewien rodzaj informacji. Informacje przechowywane i przekazywane przez tkaninę artystyczną nazywamy interfejsem. Treść umieszczona na powierzchni tekstylnej jest re-

jestrowana za pomocą zmysłów: wizualnie (poprzez wzrok) lub dotykowo (poprzez dotyk). Struktury tekstylne, które powstają dzięki ludzkiej wyobraźni, pełnią rolę synaptyczną i łączą to, co wyimaginowane (umysł), z tym, co analogowe (manualne). Należy nadmienić, że przez wyobraźnię rozumiemy pewną formę racjonalnego polecenia przeniesionego na receptory dłoni, które następnie materializują dzieło sztuki. Aby taki przekaz informacji zaistniał, niezbędne są dwa główne czynniki wpływające na podmiot (tj. człowieka), bez którego wyobrażenie nie mogłoby powstać. Pierwszym z nich jest zdolność podmiotu do filtrowania zewnętrznych bodźców i przekształcania ich w logicznie zwarte idee, tj. zdolność do przenoszenia i przekształcania wyobrażeń ze świata abstrakcyjnego do materialnego za pomocą mocy obliczeniowej ludzkiego mózgu. Drugi odnosi się do zdolności synchronizowania pomysłów z umiejętnościami manualnymi wykorzystywanymi do koordynowania i realizacji procesu materializacji. Należy dodać, że te dwa czynniki są niezbędne, ponieważ sublimują ludzką ideę w środki tekstylne. Niezwykle ważne jest tu rozróżnienie między środkiem a medium, ponieważ są to dwa odmienne pojęcia. Przez *medium* rozumiemy środowisko, w którym dany podmiot filtruje informacje i przekazuje dane, przekształcane następnie w wyobrażenia. Reprezentuje ono otoczenie, w którym zachodzi percepcja i porusza się podmiot, i w którym rozchodzi się otaczające światło, dźwięk, zapach lub dotyk. Jest to środowisko, a nie *środek*, za pomocą którego przekazywane są informacje. Te warunki wstępne są niezbędne, aby podmiot mógł rozwinać swoją wyobraźnię i przejść od medium rozumianego jako środowisko do środków materializacji. Te ostatnie to: wyobrażenia jako integralna część podmiotu/człowieka, umiejętności motoryczne jako środki materializacji idei oraz zmateriałowana powierzchnia tekstylna, która przekazuje określoną ilość informacji. Należy podkreślić, że najistotniejsze dla ustalenia tej hipotezy są peryferyjne receptory dłoni, które materializują ludzką wyobraźnię. Synchronizacja tego, co racjonalne i materialne, uzależniona jest od nieustannego zbierania informacji poprzez obserwację, słuchanie, wąchanie i dotykanie. Wiedza o świecie zewnętrznym zebrana w ten sposób różni się od wiedzy zdobytej za pośrednictwem książek, obrazów, rodziców lub nauczycieli, która stanowi inny typ rozumienia. Poprzez percepcję danych zebranych przez nasz umysł i zarejestrowanych w logiczny sposób stale rozwijamy naszą wyobraźnię, tj. pozyskujemy informacje, które następnie przetwarzane są w ideę, będącą dodatkowym impulsem dla ludzkiego ciała do poruszania się i materializowania logicznych treści.

*Środek* to powierzchnia, na której odbywa się najwięcej działań. W naszym przypadku takie działanie ma miejsce w ramach procesu materializacji. Przez ten ostatni rozumiemy przeniesienie racjonalnego pisma, które jest stale synchronizowane i koordynuje to, co racjonalne (umysłowe)

i manualne (analogowe). Proces, w którym podmiot tworzy dzieło sztuki za pomocą wyobraźni (w naszym przypadku za pomocą tkaniny), można postrzegać jako formę interfejsu. Nasze podejście polega na tym, że kiedy idee podmiotu (tj. jego wyobraźnia, ukierunkowana za pomocą umiejętności motorycznych) są odzwierciedlane na powierzchni środka tekstylnego (interfejsu), staje się on przekąźnikiem. Dzięki umiejętnościom manualnym treść jest dosłownie wchłaniana przez środki tekstylne, a zatem zgromadzona w ten sposób wiedza funkcjonuje jako źródło informacji (interfejs), co jest warunkiem zawarcia pewnej ilości informacji we wspomnianej strukturze tekstylnej. Strukturę modelu percepcji można przedstawić następująco: powierzchnia obiektu (*interfejs*) – wyobraźnia (*podmiot*) – umiejętności motoryczne (*środki*) – środowisko, w którym istnieje podmiot (*medium*).

Jednym z ważnych warunków wpływających na kształtowanie się interfejsu jest środowisko, w którym dana osoba egzystuje i w którym zachodzi percepcja. Składa się ono z wielu obiektów, zdarzeń i innych żywych istot, jednak jedynie kilka z nich jest istotnych z punktu widzenia percepcji. Ich różnorodne możliwości działania postrzegane są przez podmiot w określonym otoczeniu. Z poznawczego punktu widzenia to, co oferuje nam środowisko, ogranicza się do zdolności podmiotu do logicznego przetwarzania poprzez percepcję i dalszego przekształcania uzyskanych informacji w ideę, która następnie podlega pełnej materializacji. Wyobraźnię można również interpretować jako impuls informacyjny przepływający przez ludzki organizm, który wywołuje różne reakcje fizyczne przejawiające się w zachowaniu podmiotu (faza materializacji).

Aby uzasadnić tę tezę, przedstawimy podejście do kształtowania teorii interfejsu poprzez zmaterializowane dzieło sztuki. W celu zachowania uczciwości wywodu, zastosujemy tu nasze własne, autorskie dzieło sztuki. Dokonamy analizy porównawczej naszej własnej teorii interfejsu, wraz z innymi filozoficznymi aspektami teorii już ustalonej, które zostaną przedstawione i porównane. Wyjaśnimy teorię na konkretnym, zmaterializowanym przykładzie dzieła sztuki, motywowanego głównie ludzką wyobraźnią.

### **Interfejs jako integralna część środka tekstylnego**

Przedstawimy interfejs jako integralną część środka tekstylnego, który przekazuje informacje. Spróbujemy zsyntetyzować ten nowo zebrany fragmentaryczny stan interfejsu w spójną całość. Zintegrujemy interfejs z szerszym systemem, którego podstawy formułuje już filozofia i inne dyscypliny. Zaprezentujemy podejście do budowania interfejsu, które odnosi się do konkretnego obiektu – dywanu<sup>1</sup>. W tym przypadku dywan odbiega od swo-

» 1 Arpad Pulai, *Biocarpet Textile Garden* (2019),  
[https://www.youtube.com/watch?v=PwG\\_GjRKNaM](https://www.youtube.com/watch?v=PwG_GjRKNaM).

jego stereotypowego wyglądu i funkcji. Przyjrzymy się człowiekowi jako źródłu informacji, czyli interfejsowi, zdolnemu do sublimacji danych o charakterze osobistym w nieożywioną materię środków tekstylnych. Skupimy się również na rodzaju informacji przenoszonej i formowanej w unikalny system budowania interfejsu przez podmiot. Przedstawimy podmiot, który wybiera pewne dane, aktywujące konkretne zmysły. Źródłem informacji będą tu receptory, takie jak wzrok i dotyk.

## Dywan The Textile Garden

### *Projektowanie interfejsu strukturalnego*

Dywan *The Textile Garden* jest wytworem ludzkiej wyobraźni, czyli podmiotu, który sublimuje pewną przefiltrowaną ilość informacji ze świata zewnętrznego na środki tekstylne. W tym przypadku wełniane włókna zdolne do kształtowania wartości strukturalnych są głównym środkiem przekazywania informacji, interfejsem. Środki tekstylne z włókien wełnianych tworzą konkretne dane, które są przekazywane za pośrednictwem umiejętności manualnych podmiotu. Aby zrozumieć, dlaczego ten przekaz odbywa się w określony sposób, musimy zacząć od podmiotu i jego umysłu. Rozum jest środkiem, za pomocą którego dane zmysłowe są „przekazywane” do umysłu. Za tym umysłem kryje się „ja” jako podmiot na poziomie transcendentnym, ku któremu skierowane są wszystkie ludzkie działania<sup>2</sup>. Podejście to znajduje potwierdzenie w teorii percepcji Gibsona, która nie traktuje interfejsu jako obiektu zewnętrznego, będącego w naszym przypadku obiektem lub surową informacją przetwarzaną przez podmiot. Choć nie negujemy obiektywnego istnienia zewnętrznych obiektów ani ich fizycznego zbiegu jako możliwego środka, Gibson twierdzi, że nasze dane sensoryczne dotyczące obiektów istniejących w czasie i przestrzeni określane są przez sam system sensoryczny<sup>3</sup>. Można stwierdzić, że system sensoryczny funkcjonuje jako źródło informacji dostosowane do podmiotu swoją formą. Zmysły, czyli narządy zmysłowe w procesie poznania percepcyjnego, swoją funkcją odpowiadają interfejsowi, ponieważ umożliwiają rozumowi odbiór bodźców zmysłowych w postaci wejścia sensorycznego, które jako „środek przekazu” kieruje je dalej do umysłu. Rozum potrzebuje „interfejsu”, ponieważ nie może przenosić surowych bodźców zmysłowych bez nadania im odpowiedniej formy – nie są one zorganizowane w strukturę czasowo-przestrzenną. Stąd odpowiednia forma, która następnie zostaje zmaterializowana, powstaje dopiero po mentalnym przetworzeniu infor-

» 2 Oleg Jeknić, *The Interface Theory* (Belgrade: Centar for Media and Communications, Faculty of Media and Communications, Singidunum University, 2014), 119.

» 3 James, J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hillsdale, New Jersey-London: Laurence Erlbaum Associates Publisher, 1986).

macji i ich wzajemnej koordynacji z funkcjami motorycznymi<sup>4</sup>. Wszystkie bodźce zmysłowe są usystematyzowane czasowo i przestrzennie.

Ważne jest, aby wspomnieć, że proces gromadzenia wiedzy na temat pojęć transcendentnych różni się w zależności od osoby i opiera się na jej praktycznym doświadczeniu. W tym przypadku wartości strukturalne dywanu zawierają sublimowane informacje, które podmiot przyjmuje poprzez postrzeganie surowych danych, a następnie filtruje i dostosowuje je do środków tekstylnych. Po zgromadzeniu danych środki te wysyłają określone informacje do innych podmiotów. Dane przetwarzane i wysyłane w ten sposób stają się dostępne dla bodźców percepcyjnych innych podmiotów, które przetwarzają wtórne, przefiltrowane informacje i dostosowują je do swojego potencjalnego doświadczenia, obejmującego zarówno percepcję wzrokową, jak i dotykową.

Wszystko, czego doświadczamy wizualnie ze świata zewnętrznego, jest obrazem, tj. określony byt, który jest czymś więcej niż to, co twórcy wartości strukturalnych nazywają rzeczami – czymś, co istnieje pomiędzy rzeczą a zjawiskiem. Takie rozumienie materii jest właściwe bezpośrednio świadomości. Wynika z niego, że świat materialny jest nagromadzeniem informacji-obrazów, które nie są ani zjawiskami, ani samą materią. Według Bergsona przedstawienie świata nie może być określone jako realistyczne lub idealistyczne. Zgadza się z przypuszczeniem, że istnieje pewien typ obrazu, który wyróżnia się spośród innych i jest dostępny zarówno naszej percepcji wewnętrznej, jak i zewnętrznej, i nazywamy go afektem lub ciałem<sup>5</sup>. Afekty posiadane przez podmiot są najbardziej znaczące, ponieważ dokonują selekcji informacji i ręcznie, uważnie i w sposób skoordynowany przekazują wybrane informacje za pomocą środków tekstylnych. Wspomniane informacje, które podmiot wybiera z przestrzeni zewnętrznej, inicjują ruch ciała, które je przetwarza, a następnie przenosi je z powrotem do przestrzeni zewnętrznej jako przekształconą formę ruchu. Potwierdzają to słowa Henri Bergsona, który twierdzi, że „moje ciało, jako przedmiot przeznaczony do poruszania innych przedmiotów, jest jakimś ośrodkiem działania; nie byłoby ono w stanie zrodzić przedstawienia”<sup>6</sup>. Działanie podmiotu jest przedmiotem czystej percepcji i odpowiada na zewnętrzny bodziec układu nerwowego. Dlatego czysta percepcja nie jest metodą epistemologiczną, ponieważ nie wytwarza poznania, lecz działanie.

Kolejny przykład percepcji zredukowany jest do poziomu zwykłego człowieka, gdzie rozpoznanie obiektu zaczyna się poza ciałem, w przestrzeni. Taki obraz przechodzi przez ciało jako swoiste drganie lub wstrząs

» 4 Jeknić, *The Interface Theory*, s. 119.

» 5 Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Tłum. R. J. Weksler-Waszkinel (Kraków: Zielona Sowa, 2006), s. 15.

» 6 Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, s. 17.

układu nerwowego. W ciele zachodzi afekt jako reakcja na otrzymany bodziec lub tak zwaną percepcją<sup>7</sup>. Według Bergsona percepcja odbywa się poza ciałem, podczas gdy uczucie powstaje w nim. Biorąc to pod uwagę, w naszym przypadku pod pojęciem *uczucia* myślimy o wyobraźni, która jest aktywowana przez bodźce zewnętrzne i kontynuuje swoją aktywność wewnątrz swojej istoty. Bergson twierdzi, że uczucie jest czymś, co odczuwamy wewnątrz siebie. Jest to stan, który wywodzi się z pewnego szczególnego miejsca w naszym ciele<sup>8</sup>. Miejsmem tym jest umysł, który tworzy świadomość i pozwala nam przyjmować pewne formy informacji ze świata zewnętrznego do wewnętrznego świata naszej wyobraźni. Fragmenty informacji są obrazami, które należą do sfery obiektywnej i subiektywnej, i służą jako jedyna płaszczyzna ekspansji, która jest postrzegana oraz odczuwana, a której granice są wewnętrzne i zewnętrzne. Proces czystej percepcji obejmuje ciało jako płaszczyznę, która odbiera zewnętrzne obrazy i uznawana jest za formę zewnętrznej fazy percepcji. Oleg Jeknić twierdzi, że jest nią afekt, według nas natomiast jest nią wyobraźnia, która buduje doznania cielesne i odbiera informacje z obiektów zewnętrznych, przekształcając je w doznania wewnętrzne<sup>9</sup>. W ten sposób wrażenia odbierane przez bodziec zewnętrzny przechodzą w fazę percepcji „wewnętrznej”, która reaguje na doznania cielesne i zamienia zewnętrzne bodźce w wyobrażenie, tj. w uformowane obrazy, które nie obejmują niczego poza tym, co podmiot odbiera ze świata zewnętrznego. Wyobraźnia to miejsce, w którym bodźce peryferyjne wchodzi w kontakt z motoryką ciała. Mimo że celem czystej percepcji nie jest poznanie, ale działanie, nadal stanowi ona proces komunikacji. Interakcja zachodzi między bodźcami zewnętrznymi i wewnętrznymi, a proces interakcji – między wyobrażeniem a manualnością. Późniejsze przesłanie już przetworzonych danych dokonuje się dzięki czynnikom wewnętrznym, które można określić mianem bieżącej percepcji manualnej.

Bieżąca percepcja manualna tworzy połączenie komunikacyjne między wyobraźnią a umiejętnościami manualnymi. Termin ‘percepcja manualna’ dotyczy wzajemnej komunikacji między wzrokiem a dotykiem. Jest to wynik procesu poznawczego, powstałego wskutek interakcji z bieżącą percepcją i istniejącą pamięcią podmiotu oraz jego umiejętnościami manualnymi. Należy tu zwrócić uwagę na stwierdzenie Jeknicia, że podmiot nie przechodzi od percepcji do idei, lecz wprost odwrotnie, co dodatkowo potwierdza nasze spostrzeżenie o uprzedniej pamięci rozumowanego przedmiotu, którą posiada podmiot<sup>10</sup>. Jeśli możemy stwierdzić, że skupienie wzroku podmiotu zależy od jego wcześniejszych doświadczeń, wówczas

» 7 Jeknić, *The Interface Theory*, s. 143.

» 8 Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, s. 21.

» 9 Jeknić, *The Interface Theory*, s. 143.

» 10 Jeknić, *The Interface Theory*, s. 144.



możemy stwierdzić to samo w odniesieniu do umiejętności motorycznych związanych z doświadczeniem wizualnym. Podmiot dostosowuje ostrość swojego wzroku do uprzednich umiejętności manualnych. W ten sposób pewna ilość informacji pozyskiwanych wizualnie przez podmiot jest wykorzystywana za pomocą już przyswojonych umiejętności umysłowych i manualnych oraz jako wartość strukturalna przenoszona na środki tekstylne, które w tym przypadku nazywane są interfejsem strukturalnym. Przez interfejs strukturalny rozumiemy dotykową, strukturalną informację, przenoszącą określony kształt, formę, którą podmiot postrzega, filtruje i rozwija w wyobrażoną, wewnętrzną treść. Tego typu wysublimowane informacje materializujemy za pomocą naszych zdolności manualnych. Jako określona zawartość środków tekstylnych interfejs strukturalny zawiera informacje dotykowe, zebrane przez percepcję bodźców zewnętrznych. Pewne kształty zaczerpnięte z natury podmiot wyodrębnia i upraszcza w celu dostosowania ich formy do użytych środków i technik. W tej fazie przenoszenia danych wełniane włókna przejmują rolę interfejsu (idei-wyobrażonego) i są wykorzystywane do materializowania przetworzonej percepcji podmiotu poprzez jego umiejętności manualne. Środki tekstylne jako przedmiot komunikacji, czyli poznania, stają się dostępne dla podmiotu w postaci zmateriałizowanych wartości strukturalnych. Wartości strukturalne to informacja zawarta w ciele dywanu, zintegrowana poprzez umiejętności podmiotu, tj. specyficzna forma informacji przystosowana do dalszego przetwarzania poznawczego<sup>11</sup>. Naszym zdaniem wartości dotykowe, które tworzą informacje, muszą być wytworem ciała podmiotu i zachodzącej w nim percepcji. Innymi słowy, aby powiązać informację ze świadomością, ciało faktycznie ją homogenizuje. Homogenizacja zachodzi na wielu poziomach, zarówno poznawczym, jak i manualnym. Proces homogenizacji kończy procedura manualna, którą postrzegamy jako mechanizm, dzięki któremu informacja uzyskuje ostateczną formę i znaczenie. Na tym etapie podmiot, czyli wełniane włókna, kształtuje świat informacji dotykowych, pozostający w homogenicznej relacji ze środkami tekstylnymi. Ciało dywanu, jego wartości strukturalne stają się w tym momencie materialnymi nośnikami podmiotowości, ponieważ nagromadzone w nim informacje przekazywane są na zewnątrz, w kierunku innych podmiotów. Dlatego ciało dywanu pozostaje przenikalne dla zewnętrznych wpływów i funkcjonuje jako strukturalny interfejs, do którego mogą dotrzeć inne podmioty. Wartości dotykowe dywanu stają się obiektem afektu, środkami łączącymi obszar ciała (dywanu) z percepcją innych podmiotów. W niektórych przypadkach informacje dotykowe są dostępne wyłącznie dla czystej percepcji, umykając logicznemu poznaniu. Dostępność zależy od doświadczenia podmiotu,

» 11 Arpad Pulai, *Behance, Biocarpet Textile Garden* (2019), <https://www.behance.net/gallery/83014141/Biocarpet>.

jego działań poznawczych i motorycznych. Przesyłane informacje, które zawierają wartości strukturalne dywanu, nie są już ściśle zdefiniowane jako pojęcie teoretyczne, ale ulegają materializacji. Istnieje wyjątkowe ryzyko, że struktury te mogą pozostać niezauważone, o ile podmiot nie skupi się na swoim doświadczeniu. Rozpoznanie informacji ma miejsce, jeśli zainteresowanie jednostki jest zgodne z wartościami obiektu, obserwowanego przez podmiot. Podmiot rozpoznaje informacje w formie dostosowanej do swoich możliwości i potrzeb. W naszym przykładzie wartości dotykowe dywanu są postrzegane wzrokowo, podczas gdy ich wrażenia strukturalne są definiowane dotykowo. Treść dywanu jako interfejsu użytkownika stanowi rodzaj epistemologicznej bariery naszego systemu poznawczego, ponieważ nie jesteśmy w stanie postrzegać obiektywnego świata poza tą barierą, a jedynie to, co pojawia się jako treść na niej, tj. to, co stanowi jego reprezentację. Przykładem reprezentacji jest forma strukturalna na powierzchni dywanu, którą podmiot rozpoznaje za pomocą wzroku i dotyku. Teorię tę możemy poprzeć przykładem przytoczonym przez teoretyka Donalda Hoffmana, który uważa teorię percepcji za względną i zależną od percepcji podmiotu. Autor podaje przykład dzikiego tygrysa jako postrzegalną kategorię swojego interfejsu, który kategoryzuje zwierzę jako potencjalne zagrożenie dla życia lub jako część obiektywnej rzeczywistości. Jeśli tygrys przynależy do obiektywnej rzeczywistości, nadal stanowi ogromne niebezpieczeństwo, podczas gdy samo rozumienie fenomenu tygrysa jako pojęcia wydaje się całkiem nieszkodliwe. Hoffman nie traktuje wizerunku tygrysa dosłownie, ale bierze go pod rozwagę. Ewolucja jego interfejsu jest modelowana do punktu, w którym stwierdza, że lepiej jest dla nas traktować obraz poważnie niż ryzykować uszczerbek na zdrowiu. Innymi słowy, nigdy nie postrzegamy obiektu, a jedynie jego obraz. Pojawia się tu miejsce dla tezy, że to rozumowanie, a nie percepcja, jest metodą zdobywania prawdy o samym świecie. Jeknić twierdzi, że nawet jeśli treści zawarte w naszym percepcyjnym interfejsie nie oferują wiernego obrazu obiektywnego świata, nie powstrzymuje nas to przed tworzeniem teorii na jego temat i badaniem ich ukrytych znaczeń<sup>12</sup>.

W naszym przypadku w interfejs strukturalny wpisana jest wyraźnie emisja informacji, definiująca go jako punkt styku kilku bytów, w tym bodźców zewnętrznych, wyobraźni, zdolności manualnych podmiotu. Szczególnie istotne jest to, że interpretacja interfejsu zależy od użytkownika (funkcje, wartości), co oznacza, że każdy użytkownik rozwija swój własny, specyficzny, wewnętrzny model reprezentowany przez dany interfejs. Można powiedzieć, że użytkownicy tworzą osobisty, mentalno-taktylny interfejs w oparciu o swój konkretny interfejs użytkownika.

» 12 Jeknić, *The Interface Theory*, s. 180.

Aby ułatwić nam zrozumienie sposobu budowania informacji, czyli interfejsu i jego przechodzenia z jednej formy do drugiej, przedstawiamy hierarchię budowania interfejsu: percepcja podmiotu koreluje z peryferyjnym źródłem informacji – przetworzona informacja wewnętrzna (wyobrażenia) koreluje z umiejętnościami manualnymi podmiotu – wartości strukturalne znajdujące się na dywanie korelują z innymi czynnikami zewnętrznymi, które postrzegają wspomniane wartości dywanu.

## Podsumowanie

Teoria interfejsu przedstawiona w niniejszym artykule ma charakter względny. Jej teoretyczne, jak i fizyczne przetrwanie zależy od wielu zewnętrznych i wewnętrznych czynników, które podlegają ciągłym wahaniom. Przypomnijmy, że wiele czynników zewnętrznych jest formą bodźca, który aktywuje wewnętrzne stany podmiotu. Bodźce te mają różne poziomy działania, które bezpośrednio wpływają na poziom rozwoju interfejsu. Z tego powodu nie da się z całą pewnością stwierdzić, że interfejs może w pełni zmaterializować się poprzez podmiot. Musimy być świadomi, że nasze założenie dotyczące interfejsu i jego materializacji zaistnieje wyłącznie wtedy, gdy spełnione zostanie minimum warunków wstępnych dla działania w podmiocie i wśród czynników zewnętrznych. Zmaterializowany interfejs da się utrzymać na podstawie minimalnej ilości informacji, gromadzonych przez podmiot, nasuwa się jednak pytanie, czy informacje te będą przesyłane i czytelne dla innych podmiotów. Dlatego też wstrzymaliśmy się z założeniem, że wszystkie czynniki tworzące odpowiednio skonstruowany interfejs (w teorii) znajdują się na najniższym poziomie rozwoju. Nie da się jednak uciec od faktu, że poparliśmy naszą teorię przykładem środków tekstylnych. Użyliśmy przykładu zmaterializowanego dzieła sztuki – dywanu zbudowanego z wartości strukturalnych i wyjaśnionego za pomocą danej tezy. Tak więc, kiedy myślimy o warunkach, które tworzą interfejs, mówimy o podmiocie i jego zdolności do odbierania bodźców zewnętrznych i ich transportowania. Jeszcze większy nacisk kładziemy na komunikację między percepcyjnymi i manualnymi funkcjami podmiotu podczas procesu twórczego. Dowodzimy, że przekazywanie informacji strukturalnych stanowi umiejętność i jest względne, ponieważ zachodzi na poziomie indywidualnym. Interfejs jest źródłem informacji formalnie dostosowanym do naszego aparatu poznawczego. Nasza aparatura poznawcza nie jest wystarczająco dobrze dostosowana do odczytania wszystkich poziomów rozwoju interfejsu, ponieważ próg poznawczy każdego podmiotu jest inny, a ich kompatybilność nie zawsze odpowiednia. W rezultacie dochodzi do niedostatecznego zrozumienia przekazywanych informacji. Z tego powodu zmaterializowane dzieło sztuki bywa niewystarczająco czytelne, kiedy

metody poznawcze cechują się niskim progiem wejścia w stosunku do informacji, za pomocą których opisuje się obiekt. Niezrozumienie lub pełne zrozumienie dzieła sztuki stanowi najprostszy sposób opisanego stopnia rozwoju interfejsu strukturalnego; zależy on od techniki używanej przez podmiot i obiekt, który przetwarza informacje percepcyjnie i używa ich podczas materializacji.

Na płaszczyźnie obiektywnej każda aktywność podmiotu, która rodzi jakieś działanie, uważana jest za interfejs. Jego definicję można uznać za ostateczny wynik naszych badań. Nie możemy jednak pominąć faktu, że interfejs jest rzeczą względną, związaną z wyobraźnią, bez której podmiot nie mógłby się dalej rozwijać. Na tej podstawie możemy stwierdzić, że umysł, czyli wyobraźnia, jest w rzeczywistości główną siłą napędową ludzkiej aktywności i rozwoju interfejsu strukturalnego. ●

## Abstrakt

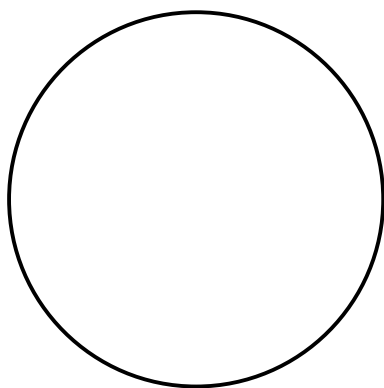
Artykuł głównie skupia się na teorii interfejsu i jego komunikacji jako środka przekazywania informacji. Porównany został dywan jako część projektu artystycznego z założeniem rozwoju teorii interfejsu. Głównym celem tego artykułu jest wyjaśnienie związku między wartościami strukturalnymi interfejsu a dywanem zmaterializowanym poprzez tekstylium za pomocą analizy porównawczej. Poprzez tę analizę postaram się połączyć rozwój cech tekstylnych dywanu z budową strukturalnego interfejsu.

### Słowa kluczowe:

interfejs, tekstylia, medium, środek, podmiot, obiekt, strukturalny interfejs

## Bibliografia

1. Bergson, Henri. *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Tłum. R. J. Weksler-Waszkinek. Kraków: Zielona Sowa, 2006.
2. Jeknić, Oleg. *The Interface Theory*. Belgrade: Centar for Media and Communications, Faculty of Media and Communications, Singidunum University, 2014.
3. Gibson, J. James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey– London: Laurence Erlbaum Associates Publisher, 1986.
4. Pulai, Arpad. *Biocarpel Textile Garden*, 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=PwG\\_GjRKNaM](https://www.youtube.com/watch?v=PwG_GjRKNaM) (17.01.2023).
5. Pulai, Arpad. *Behance, Biocarpel Textile Garden*, 2019. <https://www.behance.net/gallery/83014141/Biocarpel> (19.01.2023).



# Mateusz Janik

---

---

Absolwent fotografii na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Jest artystą nowych mediów, który eksploruje kulturę internetową, figitalność i tożsamość poprzez ruchome i statyczne obrazy, tekstylnia, doświadczenia z AR, zawłaszczanie i mechanizmy sztucznej inteligencji.

W jego researchu kluczową rolę odgrywają memy, które jako forma produkcji kulturowej odzwierciedlają kolektywną psychę, oferując unikalne spojrzenie na współczesność.

Jego prace prezentowane były m.in. w Poznaniu, Warszawie i Berlinie.



<https://orcid.org/0009-0006-9733-5000>

---

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 183-191  
doi: 10.48239/ISSN123266824412

**Mateusz Janik**  
Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

## Tekstylny zwrot ku materii figitalnej

Gdy Jean-Francois Lyotard w 1985 roku skonstruował wystawę *Les Immatériaux*, opierając ją przede wszystkim na najnowszych technologiach, czytano ją jako wyraz niepokoju wobec ciągłego postępu i niepewności pod wpływem coraz bardziej odczuwanej „niematerialności”, która się z nią wiąże. Niemal czterdzieści lat później lęk nie ustępuje, choć ciężko oprzeć się wrażeniu, że udało nam się go oswoić (pojawia się z każdą nowinką). Przelomowe doświadczenie „nowej normalności” jeszcze mocniej zacieśniło spłot pomiędzy cyfrowym a materialnym, sprawiając, że ciężko mówić o jednym bądź drugim osobno. Tym bardziej gdy spojrzeć na intermedialny potencjał cyfrowych materii do modelowania siebie nawzajem i hybrydyzacji<sup>1</sup>. Jaki jest zatem obecny status tekstyliów i czym mogą one stać się niebawem? Czy materii cyfrowej rzeczywiście nadal czegoś brakuje?

Musimy wrócić do interpretacji, w której materiał jest traktowany za nośnik informacji, a więc medium<sup>2</sup>. I choć nośników cyfrowych nie uznaje się za bezpośrednio pozwalających na interpretowanie treści taktylnie, w europejskiej tradycji to wzrok i słuch uważa się za zmysły najbliższe poznaniu Boga, a dotyk plasuje się w tej hierarchii najniżej. Idąc za McLuhanem, medium w epoce informacyjnej stało się przekazem, przesuując

» 1 Petra Lange-Berndt, „Introduction//How to Be Complicit with Materials,” w: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, red. Petra Lange-Berndt (Cambridge: The MIT Press, 2015), 20.

» 2 Monika Wagner, „Material//2001,” w: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, red. Petra Lange-Berndt (Cambridge: The MIT Press, 2015), 27.

środek ciężkości na treść jako formę. Vilém Flusser mówi o formie szkła, która buduje kształt wody<sup>3</sup>. To bardzo trafna analogia do form figitalnych, których obecności nie da się już ignorować.

Termin *figitalność* wywodzi się z języka marketingu, jednak zaczyna przenikać do humanistyki. Wided Batat tłumaczy to pojęcie jako system adoptujący punkt widzenia osoby konsumenckiej, który jest punktem wyjścia do interakcji złożonej między innymi z elementów fizycznych, ludzkich i cyfrowych<sup>4</sup>. Często wykorzystując rozszerzoną rzeczywistość, ten kolaż bodźców oferuje osobie doświadczenie wykraczające poza standardowo rozumianą taktylność. Ten marketingowy model można dziś śmiało przenieść na rozumienie sztuki mediów, tkaniny artystycznej i myślenia o rzeczywistości w ogóle: figitalne stają się nasze interakcje z innymi, obsługa domu z wykorzystaniem smarturządzeń czy wpływ profili w mediach społecznościowych na dostęp do usług w życiu codziennym. Figitalne dzieła sztuki są natomiast pokłosiem myślenia o post-internecie, postcyfrowości i Nowej Estetyce, obszarach kultury i sztuki, których aktualizacja trwa nieprzerwanie niczym w systemie operacyjnym.

Pandemia Covid-19 znacznie przyspieszyła wykorzystywanie cyfrowych tkanin przede wszystkim w przemyśle modowym, co przez niektórych uważane jest za proces dematerializacji, momentu, kiedy dotyk staje się wizualny<sup>5</sup>. I choć eksperymenty dotyczące relacji między cyfrowym a materialnym pojawiały się w modzie już dużo wcześniej<sup>6</sup>, tak w ostatnich latach wyraźne jest rozprzestrzenienie się procesu na więcej obszarów. Czy jednak na pewno powinniśmy czytać w tych kontekstach dematerializację jako proces tracenia materii? Nie sposób nie odnieść się tu do odzieży.

Moda figitalna, posługująca się pojęciami takimi jak *screenwear*, *metawear* czy *digital couture*<sup>7</sup>, wciąż wskazuje na aspekt „noszenia” tkaniny, nawet gdy odczuwana jest ona tylko przez spojrzenie na naszą cyfrową

» 3 Vilém Flusser, „Form and Material//1991,” w: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, red. Petra Lange-Berndt (Cambridge: The MIT Press, 2015), 209.

» 4 Wided Batat, „What does phigital really mean? A conceptual introduction to the phigital customer experience (PH-CX) framework,” *Journal of Strategic Marketing*, 04.2022, <http://doi.org/10.1080/0965254X.2022.2059775> (8.07.2023).

» 5 Daniela Toledo Escárate, „DEMATERIALIZATION – Visual Tactility and Digital Materials Advances in Fashion and Design Research,” w: *Proceedings of the 5th International Fashion and Design Congress, CIMODE 2022, July 4-7, 2022*, red. Ana Cristina Broega, Joana Cunha, Hélder Carvalho, Bernardo Providência (Cham: Springer, 2022), 37-746, [http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7\\_63](http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7_63) (8.07.2023).

» 6 Warto spojrzeć np. na Viktor & Rolf, *Long Live Immaterial (Bluescreen)*, 2002, gdzie kolekcję składającą się z niebieskich akcentów kluczowano, by później projektować na nich cyfrowe obrazy.

» 7 Choć podane terminy odnoszą się do wspólnego obszaru, istnieją pomiędzy nimi istotne różnice. *Screenwear* to ubrania dostępne w rozszerzonej rzeczywistości, które aktywować można za pomocą oprogramowania na urządzeniu mobilnym. *Metawear* to stroje, które założyć można w metawersum, przestrzeni dostępnej w wirtualnej rzeczywistości. *Digital couture* zawiera w sobie natomiast całą modę, która nie jest obecna fizycznie.



reprezentację przyodzianą w cyfrowy kostium, np. na fotografii. Angella Mackey, projektantka eksplorująca styk cyfrowego i materialnego w modzie, jako część badań do swojej pracy doktorskiej opracowała koncept marki Phem. Ubrania proponowane przez Mackey są przykładem tkanin dynamicznych, które przez wykorzystanie technologii kluczowania wywołują inne kolory i wzory na tym samym stroju pokazywanym na ekranie<sup>8</sup>. Stroje widoczne na obrazie ruchomym stają się przedłużeniem fizycznych form noszonych na co dzień. Jeszcze dalej prowadzi nas marka XTENDED iDENTITY, której filozofia zawiera się już w nazwie. Osoby stojące za XTENDED iDENTITY chcą rozszerzać tożsamość każdego bez limitów, tworząc stroje inspirowane gramami wideo i fantastyką<sup>9</sup>. Oferują ubrania i akcesoria, które w większości dostępne są wyłącznie w wersji cyfrowej. Osoba zainteresowana zakupem bądź wypożyczeniem produktu po zamówieniu przesyła swoje zdjęcie, na którym zespół grafików umieszcza cyfrowy kostium. Marka wykorzystuje także filtry w rozszerzonej rzeczywistości, a niektóre z nich są również przedłużeniem produktu dostępnego do zakupu w wersji fizycznej.

Hybrydyczność i rozszerzenie doświadczeń to główne cechy figitalnych tekstyliów. Apologeci mody cyfrowej uważają, że prawdziwa fizyka to nudna fizyka<sup>10</sup>, w logice światów wirtualnych starając się szukać potencjału do wykraczania poza reguły działania świata materialnego. Jest to jednak relacja sprzężona, przykładem czego są domy mody, które kolaborując z producentami gier wideo tworzą cyfrowe odmiany swoich projektów bądź projektują content dla gier, niejednokrotnie inspirowany stylem charakterystycznym dla marki. Tak zadziałał m.in. Jeremy Scott, który w 2019 roku wszedł we współpracę z franczyzą *The Sims*, tworząc wspólnie pakiet akcesoriów do gry *The Sims 4*, zawierający projekty domu mody Moschino, w które można przyodzianić simów w czasie rozgrywki. I odwrotnie: ikonografię charakterystyczną dla serii gier – od misiów po zielony kryształ – wykorzystał w fizycznej kolekcji Moschino x *The Sims*. Osoby pozujące w kampanii umieszczone zostały w cyfrowej scenografii zapożyczonych ze środowiska gry<sup>11</sup>.

Kolejną cechą transformującą klasyczne myślenie o dotyku materiału jest obliczeniowość smart tkanin. Wiele z nich opartych jest na czujnikach,

» 8 „What is Phem?,” *Phem*, <https://phem.design/what-is-phem> (8.07.2023).

» 9 XTENDED iDENTITY, <https://xidentity.org/gals> (8.07.2023).

» 10 Ryan Bown, Gabe Olson, „Perspective & Physics. Frames for Play,” w: *Avatar, Assembled. The Social and Technical Anatomy of Digital Bodies*, red. Jaime Banks (Nowy Jork: Peter Lang 2018), 249, za: wykład Doroty Kuźniarskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Digital fashion – dematerializacja ubioru i nowe narzędzie w kreowaniu tożsamości,” 23.03.2023, <https://fb.watch/meyr4dM70z/> (8.07.2023).

» 11 J.G., „Moschino stworzyło kapsułową kolekcję inspirowaną grą *The Sims*,” *Sznyt*, 13.04.2019, <https://sznyt.pl/2019/04/13/moschino-stworzylo-kapsulowa-kolekcje-inspirowana-gra-sims/> (8.07.2023).

które towarzysząc osobie zbierają dane na temat stanu jej czy otoczenia, w którym się znajduje. W 2007 roku Barbara Layne na wystawie *Integration* w Sydney pokazała projekt *Jacket Antics*<sup>12</sup>. Inteligentne tkaniny zawierały diody, na których wyświetlały się pojedyncze słowa. W momencie kiedy dwójka osób złapała się za dłonie, diody na obu strojach układały się w jedno słowo, rozpoczynające się na plecach jednej osoby i kontynuowane na plecach drugiej. Na przestrzeni dekady podobne eksperymenty zaczęto kierować w stronę użyteczności tkanin w życiu codziennym, tak jak w przypadku smart urządzeń.

I choć najpopularniejsze przykłady ich działania są dziełem największych korporacji technologicznych, również w obszarze sztuki i dizajnu możemy wyróżnić te, które w przyszłości mogą zrewolucjonizować myślenie o tkaninie, sposobie jej użytkowania i funkcjonalnościach, dzięki którym może wspomagać ona ludzi w życiu codziennym. W 2016 roku Sarah Kettley rozpoczęła projekt *An Internet of Soft Things*, wykorzystujący smart tkaniny w służbie dobrego samopoczucia człowieka<sup>13</sup>. Do miękkich, przyjemnych w dotyku tkanin przyszyte zostały systemy sensorów, które odczytywały dane na temat codziennych aktywności osób badanych. Przygotowano m.in. reaktywny dywan, wibrujący obiekt i poduszki, komunikujące się między sobą dzięki własnym systemom. Badania z wykorzystaniem sensorów pomogły zauważyć różnice między badanymi doświadczającymi stanu niepokoju o różnym nasileniu<sup>14</sup>. To zarazem kolejny przykład rozszerzenia doświadczeń i funkcjonalności materiału, który jednocześnie koi i może dostarczać informacji na temat symptomów gorszego samopoczucia osoby użytkującej.

Potencjał tkaniny w budowaniu elektronicznego systemu jest jeszcze większy. Udowodniła to Ebu Kurbak w artystycznym researchu *Stitching Worlds*<sup>15</sup>, w którym przyglądano się wizji alternatywnej historii rozwoju technologii, gdzie elektroniczne podzespoły mogłyby powstawać z użyciem technik tekstylnych, takich jak robienie na drutach czy haftowanie. Efektem jest m.in. *The Embroidered Computer*, ośmiobitowe urządzenie, które pod względem technologicznym można porównać do komputerów konstruowanych w latach 50. XX wieku<sup>16</sup>. Obiekt powstał za pomocą tra-

» 12 Kuźniarska, „Digital fashion...”.

» 13 Tincuta Heinzl, „An Internet of Soft Things,” *Textiltronics*, 8.02.2021, <https://textiltronics.com/projects/an-internet-of-soft-things/> (8.07.2023).

» 14 Steven Battersby, David Brown, Georgina Cosma, Richard Kettley, Sarah Kettley, „Analysis of multimodal data obtained from users of smart textiles designed for mental wellbeing,” *International Conference on Internet of Things for the Global Community (IoTGC)* (Funchal: IEEE, 2017), 1-6, <http://doi.org/10.1109/IoTGC.2017.8008974>.

» 15 Ebru Kurbak, „Stitching Worlds,” *Ebru Kurbak*, <https://ebrukurbak.net/stitching-worlds/> (8.07.2023).

» 16 Ebru Kurbak, Irene Posch, „The Embroidered Computer,” *Stitching Worlds. Exploring Textiles and Electronics*, red. Ebu Kubrak (Berlin: Revolver Publishing, 2018), 130.

dycyjnego złotego haftu, w kontrze do współcześnie przyjętej estetyki systemów. Z kolei Maggie Orth używa termochromicznych pigmentów, które w zetknięciu z elektrycznością zmieniają wygląd tkaniny<sup>17</sup>. Podobną technikę stosuje Laura Davendorf, badając potencjał termochromicznych tkanin do konstrukcji ekranów bez podświetlania<sup>18</sup>. Takie działania są szansą na estetyczny i funkcjonalny rozwój tradycyjnego internetu rzeczy, który w obecnej postaci jest skupiony przede wszystkim na elektronice.

Innym przykładem napięć pomiędzy rozwojem technologii a tradycyjnym rzemiosłem są prace Lucy Hardcastle Studio. Zainspirowana post-internetowym „poszukiwaniem wizualnego zaspokojenia”, Lucy Hardcastle wraz z resztą ekipy tworzy fizyczne obiekty – m.in. drukowane tkaniny – które wywodzą się ze sztuki cyfrowej<sup>19</sup>. Tekstury organicznych materii, takich jak lód czy woda, są nakładane na cyfrowy obiekt w programach do grafiki 3D, a potem przenoszone na fizyczny materiał, wydruki wykorzystywane np. w tapetach czy zasłonach. Spłaszczoną w ten sposób oryginalną materię można porównać m.in. do potoku obrazów odbieranych przez nas w mediach społecznościowych. Czy nie jest to jednak kolejny przykład na to, że wrażenie towarzyszące dotykowi tkaniny można *poczuć* wzrokiem? Oczywiście, potrzebne jest do tego wcześniejsze doświadczenie dotyku pierwotnej materii. W tym zawiera się charakterystyczne dla figitalności myślenie o hybrydzie tego, co cyfrowe, i tego, co fizyczne: figital nie dąży do wyparcia wrażeń z dotyku, a do wykorzystania ich znajomości w materii cyfrowej, rozszerzając w ten sposób wrażenia zmysłowe. Na tym procesie opiera się m.in. praca Glow Lucy Hardcastle, która stała się estetyczną wizytówką działalności Lucy Hardcastle Studio<sup>20</sup>.

Podniesione wcześniej cechy materii figitalnej odnoszą się często do naszej reprezentacji na zarejestrowanym obrazie. Tym bardziej istotna jest ich kolejna cecha: możliwość kamuflażu i przemiany, badana np. przez Adama Harveya. Artysta zaczynał badania nad kamuflowaniem się pod okiem kamery już w 2010 roku, podczas pisania pracy magisterskiej. Zaproponowany wtedy projekt *CV Dazzle*, obejmujący formy stylizacji twarzy, które uniemożliwiają jej identyfikację algorytmom, rozwinął w pracy

» 17 LOOMIA, „Tale 3 - Smart Textiles in Art,” *Medium*, 10.07.2016, <https://medium.com/@LoomiaCo/tale-3-smart-textiles-in-art-cae2100191ac> (8.07.2023).

» 18 Laura Davendorf, Shiho Fukuhara, Nan-Wei Gong, Noura Howell, M. Emre Karagozler, Joanne Lo, Jung Lin Lee, Eric Paulos, Ivan Poupyrev, Kimiko Ryokai, „I don't want to wear a screen': Probing Perceptions of and Possibilities for Dynamic Displays on Clothing,” w: *CHI '16: Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Nowy Jork: Association for Computing Machinery, 2016), <https://doi.org/10.1145/2858036.2858192> (8.07.2023).

» 19 María Goicoechea de Jorge, „The Art Object in a Post-Digital World: Some Artistic Tendencies in the Use of Instagram,” *Electronic Book Review*, 2.06.2022, <https://doi.org/10.7273/kvq8-h368> (8.07.2023).

» 20 „Glow,” *Lucy Hardcastle Studio*, <https://lucyhardcastle.com/glow/> (8.07.2023).

*Stealth Wear*<sup>21</sup>. Kolekcja powstała we współpracy z projektantką Johanną Bloomfield i składa się z metalicznych tkanin, które zakrywają informacje o temperaturze osoby przed kamerą termowizyjną. Oprócz możliwości wyrażenia sprzeciwu wobec inwigilacji, projekt oferuje również pełną prywatność, dzięki kieszeni blokującej przepływ sygnałów od i do przechowywanego w niej telefonu.

A jaka jest przyszłość tekstyliów w związku z rozwijającą się sztuczną inteligencją? W tym kontekście warto wrócić do Biennale w Wenecji z 2022 roku, gdzie w dwóch pawilonach z Azji zaproponowano prace, które można traktować jak *textile art* na miarę figuralnych doświadczeń. W Pawilonie Koreańskim Yunchul Kim, artysta i kompozytor, zaprezentował wystawę *Gyre* składającą się z pięciu monumentalnych rzeźb i rysunku na ścianie<sup>22</sup>. Ekspozycja wygląda jak niezależny ekosystem, który przez dynamikę poszczególnych prac pobudza zmysły osób odbiorczych, działając w ciągłym zapętlaniu. Najbardziej piorunująca praca, *Chroma V*, ma pięćdziesiąt metrów długości. Ustawiona w centrum przypomina zwiniętego węża. Przez komunikację z inną pracą obecną na wystawie, *Argos – The Swollen Suns*, rzeźba pulsuje w rytmie otrzymanyh sygnałów. Ekran, z których składa się *Chroma V*, wyświetlają kolorowe plamy, czyniące pracę jeszcze bardziej organiczną. Za rzeźbą znajduje się tytułowy rysunek *Gyre* odnoszący się do świata jako labiryntu. Kreska, którą posługuje się artysta, nadaje pracy wrażenia przestrzennego, estetycznie kojarząc się z wełnianymi instalacjami Chiharu Shiota.

Choć pozostałe prace na wystawie są równie monumentalne, to tylko te powyżej przedstawione niosą figuralny potencjał. Ekran, z których składa się *Chroma V*, wyświetlają kolorowe plamy, czyniące pracę jeszcze bardziej organiczną. Za rzeźbą znajduje się tytułowy rysunek *Gyre* odnoszący się do świata jako labiryntu. Kreska, którą posługuje się artysta, nadaje pracy wrażenia przestrzennego, estetycznie kojarząc się z wełnianymi instalacjami Chiharu Shiota.

Choć pozostałe prace na wystawie są równie monumentalne, to tylko te powyżej przedstawione niosą figuralny potencjał. Ekran, z których składa się *Chroma V*, wyświetlają kolorowe plamy, czyniące pracę jeszcze bardziej organiczną. Za rzeźbą znajduje się tytułowy rysunek *Gyre* odnoszący się do świata jako labiryntu. Kreska, którą posługuje się artysta, nadaje pracy wrażenia przestrzennego, estetycznie kojarząc się z wełnianymi instalacjami Chiharu Shiota.

» 21 Adam Harvey, „Stealth Wear,” *Adam Harvey Studio*, <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/> (8.07.2023).

» 22 Lynne Meyers, „Yunchul Kim’s Serpentine Sculpture Pulsates and Breathes Inside the Korean Pavilion in Venice,” *Designboom*, 22.04.2022, <https://www.designboom.com/art/yunchul-kim-gyre-exhibition-korean-pavilion-venice-04-22-2022/> (8.07.2023).

na rzeźbie<sup>23</sup>. Rzeźba powstała natomiast z wykorzystaniem danych 3D dotyczących chińskich terenów. Mapując przestrzeń z wykorzystaniem ośmiu projektorów, Jiayu Liu stworzyła pracę, która wydaje się przekraczać ramy fizycznej rzeczywistości. W przygaszonym pomieszczeniu „uruchomione” rzeźby wydają się prawie lewitować, łącząc impresje gór z zorzami polarnymi i przestrzeniami niedostępnymi w naszych realiach.

Po przeanalizowaniu wybranych prac z weneckiego Biennale widzimy, że tkaniny figitalne mogą zatem odnosić się do zmieszanej rzeczywistości również przez iluzje optyczne. Będąc prowadzonymi tam i z powrotem od wirtualnego do materialnego, coraz mocniej odczuwamy, że nie ma dwóch rzeczywistości, a jedna – cyfrowa i fizyczna jednocześnie. Jak pisze Sadie Plant:

Tak jak zindywidualizowane teksty stały się filamentami nieskończenie splecionych wstęg, tak cyfrowe maszyny końca XX wieku splecają nowe sieci z tego, co kiedyś było izolowanymi słowami, liczbami, muzyką, kształtami, zapachami, dotykowymi teksturami, architekturami<sup>24</sup>.

Usieciwienie daje nam nowe spojrzenie na to, co realne, a świeże rozwiązania technologiczne wpływają na nowe postrzeganie związków pomiędzy naszymi zmysłami. Tak też *textile art* w trzeciej dekadzie XXI wieku przybiera nowe kształty i definicje, które z jednej strony rozwijają dziedzinę, a z drugiej czynią granice pomiędzy formami sztuki coraz bardziej rozmytymi.

Przenikanie cyfrowego i materialnego z biegiem lat zacieśnia się i będzie zacieśniać się coraz bardziej. Podsumowując, materia figitalna działa poprzez mieszanie różnych zmysłowych odbiorów i rozszerzanie doświadczeń. Oddziałuje na zmysły ukierunkowane na to, co odbieramy w kontakcie z naszą cyfrową reprezentacją, a dla wzbogacenia doświadczeń wykorzystuje złudzenia. Jej hybrydyczne właściwości wydają się naturalnym kolejnym etapem funkcjonowania sztuki tekstylnej, która przez rozwój sztucznej inteligencji i ogólne przyspieszenie technologiczne zmienia współczesne myślenie o haptyczności. *Textile art* kreowany w środowisku VR-owym umiejscowiony zostaje na równi z tradycyjnymi technikami tkania, a odbiór przez dotyk, do którego jesteśmy przyzwy-

» 23 Bochen Zhang, „'Streaming Stillness': Jiayu Liu Reimagines Chinese Topography Using AI Technology,” *Designboom*, 31.05.2022, <https://www.designboom.com/art/jiayu-liu-streaming-stillness-3d-mapping-artwork-venice-biennale-05-31-2022/> (8.07.2023).

» 24 Sadie Plant, „Tensions,” w: *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture* (Londyn: Fourth Estate, 1998), 11-14, tłumaczenie własne, oryginał: „Just as individuated texts have become filaments of infinitely tangled webs, so the digital machines of the late twentieth century weave new networks from what were once isolated words, numbers, music, shapes, smells, tactile textures, architectures”.

czajeni, dezaktualizuje się. Prace, których nie wolno dotykać w muzeum, zyskują konkurencję pozwalającą na nowe sposoby interakcji. Tekstylny zwrot ku materii figuralnej dokonuje się na naszych oczach – zwróćmy na niego wszystkie nasze zmysły. ●

## Abstrakt

*Tekstylny zwrot ku materii figuralnej* to eseistyczna refleksja autorstwa Mateusza Janika, w której analizuje on rosnące zacieśnienie relacji między światem cyfrowym a materialnym w dziedzinie *textile art*. Tekst odwołuje się do wystawy *Les Immatériaux* Jean-François Lyotarda, gdzie, jak autor zauważa, obawy związane z niematerialnością utrzymują się, pomimo coraz większej integracji cyfrowych technologii. Janik przedstawia figuralność jako wyrażenie połączenia fizycznego i cyfrowego w kontekście mody, sztuki mediów oraz interakcji społecznych. Prace artystów, takich jak Yunchul Kim czy Jiayu Liu na Biennale w Wenecji, ilustrują potencjał tkanin figuralnych w tworzeniu nowych doświadczeń multisensorycznych. Tekst zwraca uwagę na ewolucję *textile art* w kontekście sztucznej inteligencji oraz podkreśla, że przenikanie tych dwóch światów staje się nieuniknione i pozwala na nowe sposoby interakcji artystycznych. Autor wzywa do uważniejszego skupienia się na tym zjawisku i angażowania wszystkich zmysłów w doświadczaniu materii figuralnej.

### Słowa kluczowe:

textile art., figuralność, moda, tkanina, materialność, media

## Bibliografia

1. Batat, Widet. „What does phygital really mean? A conceptual introduction to the phygital customer experience (PH-CX) framework.” *Journal of Strategic Marketing*, 04.2022. <http://doi.org/10.1080/0965254X.2022.2059775> (8.07.2023).
2. Battersby, Steven; Brown, David; Cosma, Georgina; Kettley, Richard; Kettley, Sarah. „Analysis of multimodal data obtained from users of smart textiles designed for mental wellbeing.” *International Conference on Internet of Things for the Global Community (IoTGC)*, 1-6. Funchal: IEEE, 2017. <http://doi.org/10.1109/IoTGC.2017.8008974>.
3. Bown, Ryan; Olson, Gabe. „Perspective & Physics. Frames for Play.” W: *Avatar, Assembled. The Social and Technical Anatomy of Digital Bodies*, red. Jaime Banks, 247-255. Nowy Jork: Peter Lang 2018.
4. Devendorf, Laura; Fukuhara, Shiho; Gong, Nan-Wei ni in. „‘I don’t want to wear a screen’: Probing Perceptions of and Possibilities for Dynamic Displays on Clothing.” W: *CHI ’16: Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Nowy Jork: Association for Computing Machinery, 2016. <https://doi.org/10.1145/2858036.2858192> (8.07.2023).
5. Flusser, Vilem. „Form and Material//1991.” W: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, red. Petra Lange-Berndt, 208-211. Cambridge: The MIT Press, 2015.
6. Goicoechea de Jorge, María. „The Art Object in a Post-Digital World: Some Artistic Tendencies in the Use of Instagram.” *Electronic Book Review*, 2.06.2022. <https://doi.org/10.7273/kvq8-h368> (8.07.2023).

7. Harvey, Adam. „Stealth Wear.” *Adam Harvey Studio*, <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/> (8.07.2023).
8. Heinzel, Tincuta. „An Internet of Soft Things.” *Textiltronics*, 8.02.2021. <https://textiltronics.com/projects/an-internet-of-soft-things/> (8.07.2023).
9. J.G. „Moschino stworzyło kapsułową kolekcję inspirowaną grą The Sims.” *Sznyt*, 13.04.2019, <https://sznyt.pl/2019/04/13/moschino-stworzylo-kapsulowa-kolekcje-inspirowana-gra-sims/> (8.07.2023).
10. Kurbak, Ebru. „Stitching Worlds.” *Ebru Kurbak*, <https://ebrukurbak.net/stitching-worlds/> (8.07.2023).
11. Kurbak, Ebru; Posch, Irene. „The Embroidered Computer.” *Stitching Worlds. Exploring Textiles and Electronics*, red. Ebu Kubrak, 130-149. Berlin: Revolver Publishing, 2018.
12. Kuźniarska, Dorota. Wykład w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Digital fashion - dematerializacja ubioru i nowe narzędzie w kreowaniu tożsamości.” 23.03.2023, <https://fb.watch/meyr4dM7oz/> (8.07.2023).
13. Lange-Berndt, Petra. „Introduction//How to Be Complicit with Materials.” W: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, red. Petra Lange-Berndt, 12-23. Cambridge: The MIT Press, 2015.
14. LOOMIA, „Tale 3 – Smart Textiles in Art.” 10.07.2016, *Medium*, <https://medium.com/@LoomiaCo/tale-3-smart-textiles-in-art-cae2100191ac> (8.07.2023).
15. Meyers, Lynne. „Yunchul Kim’s Serpentine Sculpture Pulsates and Breathes Inside the Korean Pavilion in Venice.” *Designboom*, 22.04.2022. <https://www.designboom.com/art/yunchul-kim-gyre-exhibition-korean-pavilion-venice-04-22-2022/> (8.07.2023).
16. Plant, Sadie. „Tensions.” W: *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, 11-14. Londyn: Fourth Estate, 1998.
17. Toledo Escárate, Daniela. „DEMATERIALIZATION – Visual Tactility and Digital Materials Advances in Fashion and Design Research.” W: *Proceedings of the 5th International Fashion and Design Congress, CIMODE 2022, July 4-7, 2022*, red. Ana Cristina Broega, Joana Cunha, Hélder Carvalho, Bernardo Providência, 37-746. Cham: Springer, 2022. [http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7\\_63](http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7_63) (8.07.2023).
18. Wagner, Monika. „Material//2001.” W: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, red. Petra Lange-Berndt, 26-30. Cambridge: The MIT Press, 2015.
19. Zhang, Bochen. „‘Streaming Stillness’: Jiayu Liu Reimagines Chinese Topography Using AI Technology.” *Designboom*, 31.05.2022. <https://www.designboom.com/art/jiayu-liu-streaming-stillness-3d-mapping-artwork-venice-biennale-05-31-2022/> (8.07.2023).
20. „Glow.” *Lucy Hardcastle Studio*, <https://lucyhardcastle.com/glow/> (8.07.2023).
21. „What is Phem?” *Phem*, <https://phem.design/what-is-phem> (8.07.2023).
22. *XTENDED iDENTITY*, <https://xidentity.org/gals> (8.07.2023).

# Errol van de Werdt

---

---

Był dyrektorem (CEO) TextielMuseum w Tilburgu w Holandii. Obecnie pracuje międzynarodowo jako niezależny kurator, krytyk i konsultant. Wykształcenie zdobył w zakresie muzeologii (BA) (Lejda), historii sztuki i archeologii (drs. Ma) (Amsterdam) oraz zarządzania zasobami ludzkimi (BA) (Zwolle). Errol interesuje się głównie obszarami współpracy między różnymi dziedzinami, takimi jak design, sztuka, moda i architektura. Jest członkiem rady doradczej CHAT Centre of Heritage Arts and Textiles w Hongkongu, członkiem zarządu krajowego Holenderskiego Rejestru Muzeów oraz członkiem Rady Naukowej Muzeum Mody w Antwerpii (MOMU).

---



Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 193-205

Errol van de Werdt

# **The TextielMuseum for the Future jako ważne miejsce na mapie miasta**

TextielMuseum w Tilburgu, którego serce bije w laboratorium TextielLab, nie jest tradycyjną placówką muzealną. Opowiada o świecie tekstyliów, jednak przede wszystkim o tym, jak wykorzystują je artyści i projektanci. Działa zgodnie z unikalną koncepcją, która nie ma sobie równych na całym świecie.

W niniejszym eseju podsumowuję genezę muzeum i przyglądam się jego przyszłości. W 2017 roku muzeum otrzymało krajową nagrodę Bankgiro Lottery w kategorii Moda i Design. W 2018 roku placówkę uhonorowano międzynarodową nagrodą Best in Heritage Award w Dubrowniku. Zachęca nas to do dalszego podążania tą samą ścieżką i odkrywania nowych możliwości. Jeśli muzeum poważnie traktuje swoją misję, rewitalizacja nie oznacza jednorazowego wydarzenia, lecz ciągły proces.

W historii muzeum można wyróżnić trzy wyraźne etapy rozwoju. Założone zostało w 1958 roku jako tradycyjny ośrodek upamiętniający dawną kulturę włókienniczą, po czym w kolejnej fazie przekształcono je w „muzeum w działaniu”, łączące rzemiosło historyczne z nowoczesnym rzemiosłem. Obecnie muzeum wkroczyło w kolejną, trzecią już fazę, w ramach której powstaje całkowicie odnowiona instytucja, oparta na nowym ekosystemie muzealnym, gdzie muzeum działa jako katalizator współpracy z innymi podmiotami społecznymi. Muzeum stawia na szerokie pozycjo-

nowanie społeczne, stanowiąc czynnik zmian w rozwoju miasta. W niniejszym artykule omawiam każdy z powyższych etapów.

### **Początki TextielMuseum: Miejsce pamięci**

Tilburg przez długi czas był znany jako „wełniana stolica” Holandii<sup>1</sup>. Gospodarka miasta rozkwitła podczas rewolucji przemysłowej dzięki przemysłowi włókienniczemu, który zanikł w latach 60. XX wieku, dzieląc los wielu innych ośrodków przemysłu włókienniczego w Europie. Niezliczone rzesze ludzi straciły źródło utrzymania, a stare budynki przemysłowe opustoszały. TextielMuseum powstało w 1958 roku w dawnej willi fabrykanckiej jako pomnik historyczny upamiętniający wyjątkową historię gospodarczą miasta.

W latach 70. budynkom dawnej fabryki tkanin wełnianych Mommers groziło wyburzenie, podobnie jak pobliskiemu kompleksowi fabrycznemu Dröge. Planom tym udało się jednak zapobiec. „Mommersa” odrestaurowano i przekształcono w muzeum. W 1986 roku placówkę przeniesiono do jednego z najważniejszych, a zarazem ostatniego zachowanego kompleksu dziedzictwa przemysłowego w mieście.

Obie fabryki, dawne ulice fabryczne, budynki gospodarcze i towarzyszące im wille z pomieszczeniami biurowymi wspólnie tworzą historyczne *Gesamtkunstwerk*, ukazujące chlubną historię przemysłu tekstylnego w Tilburgu. Ruchome dziedzictwo przemysłu tekstylnego, w tym niezwykle maszynę parową, umieszczono w „nowym” muzeum. Działające maszyny pokazywano w miarę możliwości odwiedzającym, a przestrzeń muzeum stopniowo zasiedlały prace artystyczne. Towarzyszyła im refleksja o kolejnym, logicznym kroku na drodze dalszego rozwoju muzeum.

### **Transformacja w kierunku „muzeum w działaniu”**

Około 2000 roku zdecydowano się na innowacyjny krok, pozycjonując muzeum jako „muzeum w działaniu”, w ramach którego podjęto szeroko zakrojone eksperymenty. Faza ta była przyczynkiem do kolejnego etapu rozwoju Muzeum Tekstyliów Przyszłości. Stare rzemiosło pielęgnowano i łączono z nowymi sposobami wytwarzania tkaniny. W pewnym sensie rzemiosło przetrwało i nadal się rozwija. Artysty i projektanci mogli korzystać z centralnie położonego laboratorium TextielLab do tworzenia nowych maszyn, sterowanych komputerowo.

» 1 Gorp, Pieter. *Tilburg, once the wool city of the Netherlands, Bloom, and fall of the Tilburg woollen fabric industry*. Bura Books, Eindhoven, 1987.

W 2008 roku kompleks powiększono o nowoczesny budynek wejściowy z przezroczystego szkła. Połączenie architektury historycznej i współczesnej było impulsem do dalszego rozwoju monumentalnego obiektu jako nowoczesnego „miejsca twórców”, w którym odwiedzający może zajrzeć projektantowi lub artyście przez ramię i uczestniczyć w procesie twórczym.

### **Idealne środowisko pracy**

Bijące serce muzeum – TextielLab – wyposażono przez lata w nowoczesne i tradycyjne narzędzia włókiennicze.

Powstało tym samym idealne środowisko pracy i nauki dla artystów, designerów i projektantów mody. Priorytetem w laboratorium są eksperymenty i innowacje, badania i rozwój tekstyliów (zrównoważony i inteligentnie zintegrowany z technologią elektroniczną), umożliwiające różnego typu pracę z tkaniną.

Laboratorium korzysta również ze zbiorów muzealnych, m.in. książek z wzorami i recepturami oraz tradycyjnych technik rzemieślniczych. Dzięki najnowszej technologii, nowoczesnym przędzom i specjalistycznej wiedzy przekraczane są kolejne granice. W muzeum powstają prototypy, autonomiczne dzieła sztuki i wyjątkowe produkcje. Powstało w ten sposób wyjątkowe miejsce dla twórców, które nie ma sobie równych na świecie.

Laboratorium pozwoliło TextielMuseum zaistnieć na kulturalnej mapie świata. Zainteresowanie, jakie wzbudziła instytucja, pozwala mi opowiadać o naszej metodologii w wielu miejscach na całym świecie. Tilburg wypłynął na szersze wody, przez co przybywa tam wiele osób, by na własne oczy oglądać cud kultury, jakim są tekstylia. Napływ gości znacznie zwiększył widoczność TextielMuseum i miasta na arenie krajowej i międzynarodowej. Ważne było jednak, aby konsekwentnie dostrzegano znaczenie muzeum. Zawsze o to zabiegałem, zakładając, że przełoży się to na zwiększenie wsparcia rządowego i finansowego dla planowanej renowacji. Nadal tak uważam.

Rocznie muzeum realizuje ponad 250 projektów związanych ze sztuką, modą i designem, w tym dla wielu renomowanych klientów, takich jak Hermès, Renault, Holenderski Dom Królewski, Rothschild Bank czy Biblioteka Narodowa Kataru.

### **Idealne środowisko do nauki**

W programach uczestniczy około 10-12 utalentowanych absolwentów/ek i studentów/ek akademii rocznie. Realizują oni program doskonalenia na podstawie otwartego naboru, częściowo online, a częściowo w laborato-

rium. W ramach zajęć zdobywają umiejętności indywidualne i techniczne oraz wypracowują własny styl.

Zawsze cieszy mnie, kiedy po latach dowiaduję się, że prowadzą własne firmy, w których kolejne pokolenie młodych projektantów rozwija swoje talenty. Dzięki temu program zatacza koło. Stałym wyzwaniem związanym z jego realizacją jest zapewnienie finansowania dla poszczególnych studentów i studentek.

### **Odwiedzający jako twórcy**

Oprócz profesjonalnych artystów i artystek oraz utalentowanych studentów i studentek, trzecią grupą, na której skupia się muzeum, są odwiedzający postrzegani jako twórcy. W tym celu stworzono studio projektowe, w którym mogą oni zaprojektować własne skarpetki lub szaliki w oparciu o wzory stworzone przez projektantów/teki. Kolor, deseń i inskrypcje na tkaninie można personalizować. Powstało w ten sposób środowisko do edukacji opartej na dociekaniu i projektowaniu, której przyświeca powiedzenie Konfucjusza: „Słyszę i zapominam. Widzę i pamiętam. Działam i rozumiem”. Pandemia koronawirusa przyniosła zmiany uwarunkowań gospodarczych, w jakich miało funkcjonować laboratorium, w związku z czym projekt został tymczasowo zawieszony. Mimo to obiekt nadal oferuje bezprecedensowe możliwości projektowania produktów tekstylnych zdalnie (cyfrowo).

### **Edukacja: projektowanie i uczenie się oparte na badaniach i kształceniu ustawicznym**

Edukacja wystawiennicza koncentruje się na nauczaniu opartym na dociekaniu i projektowaniu. Jest to forma dydaktyczna, która stymuluje odwiedzających do samodzielnego poszukiwania odpowiedzi na pojawiające się pytania, a w nauczaniu projektowania kładzie nacisk na tworzenie rozwiązań lub produktów. Umiejętności te wpisują się w potrzebę społeczną przygotowania młodych pokoleń do zmian społecznych wynikających z globalizacji i cyfryzacji, tzw. umiejętności XXI wieku<sup>2</sup>. TextielMuseum, w ścisłej współpracy z placówkami oświatowymi, tworzy ofertę edukacyjną opartą na kształceniu ustawicznym.

» 2 „Światowe Forum Ekonomiczne szacuje, że do 2022 r. 54% wszystkich osób pracujących będzie wymagało podniesienia kwalifikacji i przekwalifikowania ze względu na nową, czwartą rewolucję przemysłową”, [www.scientas.co.uk](http://www.scientas.co.uk).

## Zbiory i dostępność

Muzeum posiada szeroką kolekcję nośników informacji, począwszy od biblioteki książek i czasopism specjalistycznych (25 000 pozycji), poprzez dokumenty archiwalne, przepisy kulinarne, wzorniki z dawnych fabryk włókienniczych, aż po surowce i zbiory muzealne. Oprócz samego gromadzenia zbiorów istotna jest również ich dostępność. Obiekty udostępniane są do celów badawczych na życzenie w „otwartym magazynie”. Muzeum gromadzi również szkice projektowe i przykładowe obiekty stworzone w laboratorium, dostępne jako pliki *open source*. Nośniki informacji są istotnym źródłem zasobów kulturowych muzeum.

## Nauka obywatelska

W ramach projektów Citizens Science muzeum prowadzi badania źródłowe we współpracy z naukowcami i naukowczyniami oraz obywatelami i obywatelkami. Zdobyta wiedza jest następnie udostępniana cyfrowo. I tak na przykład biblioteka posiada kolekcję starych książek z przepisami na farby. Na potrzeby wystawy *Dye (Barwnik)* książki te poddano analizie podczas specjalnych warsztatów, w trakcie których poszczególne receptury testowano pod okiem doświadczonych farbiarzy i farbiarek. Projekt wystawy obejmował m.in. utworzenie w muzeum ogrodu pod uprawę roślin farbiarskich. W utrzymaniu ogrodu pomagali mieszkańcy i mieszkanki Tilburga, a pozyskana w ten sposób wiedza została następnie utrwalona.

## Opracowywanie zbiorów i wystaw tematycznych

Opracowaniu podlegają przede wszystkim prezentowane zbiory, ze szczególnym uwzględnieniem zastosowanych technik, materiałów i procesu twórczego. Programy wystaw tworzone są z myślą o zaspokojeniu społecznej potrzeby rozwijania wśród młodych ludzi wiedzy specjalistycznej w zakresie uczenia się opartego na dociekaniu i projektowaniu.

Muzeum informuje o najnowszych osiągnięciach w dziedzinie tekstyliów, technologii, kultury i aktualnych spraw społecznych, takich jak zrównoważony rozwój, płeć, tożsamość, migracja i kolonializm w świecie tekstyliów. Bada również różne sposoby pracy z publicznością, takie jak zwiększanie udziału zwiedzających lub poszczególnych społeczności w tworzeniu ekspozycji. Towarzyszą temu liczne działania eksperymentalne z pokazami tematycznymi (*Try Outs*).

Niedawnym przykładem jest projekt wystawienniczy *Royal Embroidery*, w ramach którego TextielLab stworzył współczesną interpretację

XVIII-wiecznych chińskich kotar dla pałacu Huis Ten Bosch. Hafty wykonane zostały we współpracy z 12 grupami roboczymi z całego kraju.

Innym przykładem aktywnego uczestnictwa odwiedzających była wystawa *Long Live Fashion*, zwiększająca świadomość na temat znaczenia gospodarki o obiegu zamkniętym oraz zrównoważonego rozwoju w branży tekstylnej, która jest drugim co do wielkości emitentem zanieczyszczeń na świecie. Wystawa skupiała się na przedstawieniu sposobów, dzięki którym ubrania mogą zyskać dłuższe życie poprzez recykling lub naprawę. We współpracy z artystą tekstylnym Christienem Meindersmą, projektantem Harmem Rensinkiem i firmą Wolkat, zajmującą się recyklingiem tekstyliów, zbudowano swoistą „mikrofabrykę” ze „stacją naprawczą”, w której zwiedzający mogli naprawiać odzież. Na wystawie można było również tworzyć innowacyjne kreacje *haute couture* z ponownie wykorzystanych tekstyliów w oparciu o projekt autorstwa uczniów i uczennic miejscowej szkoły ROC. Współpraca ta świetnie ilustrowała możliwości wykorzystania edukacji zawodowej na potrzeby wystawy muzealnej.

Wymienione wyżej nowe formy programowania znajdują swoją kontynuację w Muzeum Tekstyliów Przyszłości<sup>3</sup>. Największym wyzwaniem podczas realizacji tych eksperymentalnych projektów było zarządzanie czasem i budżetem. Problematiczne było na przykład zapewnienie stałej obsady „mikrofabryki”, która ostatecznie musiałaby składać się z opłacanego personelu.

## **Muzeum Tekstyliów Przyszłości jako ważne miejsce na mapie miasta**

Cyfryzacja i globalizacja wywierają znaczący wpływ na naszą codzienność. Zadaniem muzeów jest podejmowanie refleksji nad błyskawicznymi zmianami zachodzącymi w ramach tych procesów.

Dla mnie Muzeum Tekstyliów Przyszłości to inkluzywne miejsce dla wszystkich, miejsce spotkań, w którym każdy czuje się jak w domu i rozpoznaje siebie. Muzeum coraz częściej odgrywa aktywną rolę jako gospodarz spotkań i debat. Jest to miejsce refleksji nad kwestiami społecznymi. Nowe pokolenia odwiedzających nie są już biernymi konsumentami kultury. W działalności muzealnej coraz większą wagę zyskują opowiadanie historii, doświadczenie i aktywne uczestnictwo.

Zastanawiając się nad tym, coraz bardziej zdawałem sobie sprawę, że Muzeum Włókiennictwa poświęcone jest jednej z najbrudniejszych gałęzi światowej gospodarki, w której sprawiedliwość społeczna nie jest czymś powszechnym. Świadomość tego faktu nakłada na nas moralny obowiązek poruszania tych kwestii. Działalność muzeum powinna w znaczący sposób

» 3 Errol van de Werdt et al. „TextielMuseum TextielLab. Vision 2020–2024”, *Museum for the Future, a Place of Meaning*, publikacja własna TextielMuseum, 2019.

przyczynić się do budowania czystszej i bardziej sprawiedliwej przyszłości. To nasz wspólny obowiązek. Tego typu myślenie powinno znaleźć swoje programowe odzwierciedlenie w naszych codziennych działaniach, a tym samym w planach dotyczących Muzeum Tekstyliów Przyszłości.

Oprócz zmian społecznych, do pewnej reorientacji zmusza nas również rozwój naszej własnej branży. W wyniku cyfryzacji jesteśmy świadkami nowej rewolucji przemysłowej. Kluczową rolę odgrywają tu nowe technologie, alternatywne surowce, zrównoważony rozwój i personalizacja. Wielu artystów i artystek pracuje nad „inteligentnymi” zastosowaniami tekstyliów. Ze względu na wszystkie te zmiany, poczułem pilną potrzebę opracowania projektu Muzeum Tekstyliów Przyszłości.

Proces nabrał rozpędu podczas pandemii Covid-19. Jak nigdy wcześniej, zdałem sobie sprawę z podatności muzeum na zagrożenia. Podobnie dojmująca była świadomość znaczenia lokalnego pozycjonowania muzeum, które starało się zwiększyć społeczne znaczenie i poparcie społeczne dla naszej pracy. Konieczne dla sukcesu w tym względzie jest poszerzanie wąskiego zakresu wartości kulturowych. Koronawirus ponownie uświadomił mi, jak ważne jest zakotwiczenie instytucji w lokalnej społeczności, niekoniecznie z uszczerbkiem dla naszych międzynarodowych ambicji.

Zaangażowanie laboratorium w digitalizację procesów rozwojowych podczas pandemii za pomocą zdalnych kamer pozwoliło mi na utrzymanie połączenia ze światem zewnętrznym i dalsze funkcjonowanie. To wtedy powstał slogan „Tilburg dla świata, świat dla Tilburga”, który dobrze oddaje to, co reprezentujemy – silne zakorzenienie w lokalnej społeczności i otwartość na świat zewnętrzny.

Jako muzeum i laboratorium musimy nieustannie inwestować i wprowadzać innowacje, aby utrzymać swoją pozycję w kraju i na świecie jako atrakcyjnego miejsca rozwoju dla najlepszych projektantów, wschodzących talentów, firm i nowych pokoleń. Pionierska rola laboratorium niesie pewne zobowiązania i wymaga ambitnego podejścia do planowania rozwoju.

Obecny etap rozwoju muzeum polega na tworzeniu nowego ekosystemu muzealnego. Muzeum inicjuje współpracę z innymi podmiotami społecznymi z sektora edukacji, biznesu i twórców. Przyświeca temu przekonanie, że wspólne działanie w jednym miejscu może stworzyć synergii między stronami skupionymi wokół kampusu, wzmacniając je i zwiększając możliwości wspólnego projektowania nowych tekstyliów. Połączenie wiedzy i doświadczenia oferuje nowe możliwości. Taka forma pracy pozwala zoptymalizować warunki sprzyjające innowacjom. Ponadto, dzięki współpracy z innymi podmiotami, muzeum umacnia swoją pozycję społeczną.

## Nowa definicja muzeum

ICOM (Międzynarodowa Rada Muzeów) niedawno zmieniła międzynarodową definicję muzeum:

Muzeum to nienastawiona na zysk, stała instytucja w służbie społeczeństwa, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i wystawia dziedzictwo materialne i niematerialne. Otwarte dla publiczności, dostępne i inkluzywne, muzea wspierają różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się w sposób etyczny, profesjonalny i z udziałem społeczności, oferując różnorodne doświadczenia w zakresie edukacji, rozrywki, refleksji i udostępniania wiedzy<sup>4</sup>.

Definicja ta podkreśla nową społeczną rolę muzeów, w tym znaczenie podejścia inkluzywnego, łączenia się ze społecznością muzeum oraz aktywnego uczestnictwa publicznego i zrównoważonego rozwoju<sup>5</sup>. Obejmuje ona również dziedzictwo niematerialne jako obszar szczególnego zainteresowania.

Rozwój Muzeum Tekstyliów Przyszłości jako znaczącego miejsca na mapie świata dobrze wpisuje się w tę definicję. Plany powinny stanowić logiczną kontynuację obecnego „muzeum w działaniu”. Celem jest stworzenie nowego ekosystemu muzealnego, w którym strony współpracują w sposób zrównoważony i przyczyniają się do realizacji celów społecznych. Wraz z nimi pragniemy stworzyć inkubator kultury, swoisty kampus. W ten sposób tożsamość muzeum może lepiej łączyć się z tożsamością miasta lub regionu, w którym działa<sup>6</sup>. Ułatwi to skupienie się nie tylko na przeszłości, ale także na teraźniejszości i przyszłości.

W ramach swoich planów ekspansji, muzeum inicjuje i napędza przebudowę miasta w nowym stylu. Tym samym staje się czynnikiem zmian w kwestiach społecznych. Taka pozycja zwiększa poparcie społeczne dla muzeum jako placówki, której działania wykraczają poza działalność kulturalną.

Mocno wierzę w sens takiej właśnie roli muzeów, ponieważ kultura i dziedzictwo są skutecznymi, choć niedocenianymi narzędziami kształtowania zmian społecznych. W codziennej praktyce przekonanie rządów

» 4 Amanda 5. Vollenweider, Amanda. „Museum Definition”. *ICOM Nederland*. (2017) <https://icom.nl/en/activities/museum-definition> (11.10.2023).

» 5 Federation of Culture. „Diversity & Inclusion Code”. *Culture & Creative Inclusion Action Plan. Museumvereniging* (2019) [www.museumvereniging.nl](http://www.museumvereniging.nl) (11.10.2023).

» 6 Bateson Gregory, Jung Yuha. *The Art Museum Ecosystem: A New Alternative Model*. Researchgate, 2011.



do tego argumentu często okazuje się trudne, ponieważ placówkę nadal szufladkuje się jako tradycyjne muzeum.

Ten nowy model stanowi punkt wyjścia dla stworzenia muzeum przyszłości. Plany modernizacji odpowiadają na szybko zmieniający się krajobraz muzealny. Wkrótce po nich pojawi się wstępny projekt.

### **Nowa misja i wizja**

Pierwszym krokiem była aktualizacja misji i wizji muzeum, z większym naciskiem na naszą pozycję społeczną. Zdecydowano się poszerzyć grupy docelowe o rodziny i dzieci, z założeniem przyciągnięcia 100 000 odwiedzających rocznie. Warunkiem wstępnym jest stworzenie nowej oferty dla tych grup docelowych.

### **Przekazanie projektu architektowi**

Wytyczne dla biura architektonicznego były trojaki<sup>7</sup>: przekształcenie dwóch narodowych zabytkowych kompleksów przemysłowych (przy jednoczesnym poszanowaniu i zachowaniu ich wartości zabytkowej), zachowanie obu kompleksów i rozwiązanie istniejących problemów architektonicznych, wreszcie, opracowanie spójnej trasy i dostosowanie muzeum do zakładanego wzrostu liczby odwiedzających. Końcowym rezultatem będzie nowe *Muzeum Tekstyliów Przyszłości jako ważne miejsce na mapie miasta*, zgodne z założeniami obecnego „muzeum w działaniu”.

### **Kampus: nowe siedlisko kultury. Muzeum jako katalizator**

Nowa koncepcja obejmuje optymalizację obiektu muzealnego poprzez połączenie go z kampusem. Muzeum będzie pełnić rolę platformy spotkań i wymiany wiedzy dzięki wystawom i wydarzeniom, organizowanym w nowej przestrzeni wystawienniczej, podobnej do obszaru eksperymentalnego (*Try Outs*). W muzeum przewidziano również pomieszczenia do prezentacji zbiorów oraz pólstałą wystawę poświęconą historii włókiennictwa w mieście, dzięki której zwiedzający będą mogli zagłębić się w początki przemysłu włókienniczego w Brabancji. Znajdzie się tam również specjalny obszar dla współczesnych instalacji tkaniny artystycznej, prezentujących nowe trendy w świecie tekstyliów.

» 7 Kontrakt został przyznany pracowni architektonicznej Mecanoo i firmie instalacyjnej ABT, które w oparciu o projekt badawczy przygotowały koncepcję TextielMuseum w Mommerskwartier i kampusie w kompleksie Dry, co umożliwiło opracowanie wstępnego projektu przedsięwzięcia.

W sercu muzeum, na terenie kompleksu Mommers, powstanie centrum wiedzy i informacji z funkcją otwartej biblioteki. Znajdą się tu również pomieszczenia edukacyjne oraz obszerna wystawa tekstyliów dla dzieci i rodzin.

Druga część koncepcji obejmuje kampus w kompleksie Dröge, połączony z terenem muzeum. Powstanie w nim hybrydowe środowisko do nauki i działań twórczych, z dodatkową przestrzenią dla imprez edukacyjnych, branżowych i artystycznych.

### **Nowe środowisko laboratoryjne**

Na potrzeby nowego hybrydowego środowiska edukacyjnego i twórczego powstaną trzy „środowiska laboratoryjne”, o mniej lub bardziej sformalizowanym charakterze.

Pierwsze środowisko obejmuje Repair Cafe (laboratorium typu *low-end*) z niskim progiem wejściowym dla wyrobów włókienniczych, przeznaczoną do „majsterkowania” przy odzieży z użyciem metody pracy polegającej na własnoręcznym, twórczym jej ozdabianiu i ulepszaniu. Obejmują one nieformalne projektowanie i uczenie się oparte na dociekaniu. Personel Repair Cafe tworzą osoby pozostające poza rynkiem pracy.

Drugie środowisko obejmuje Fabrykę Tekstyliów (laboratorium typu *mid-end*), która odpowiada na pytania związane z praktyką zawodową i służy do opracowywania produkcji niskoskalowych, a także badań i pytań testowych. Miejsce to skierowane jest do uczniów i studentów szkół zawodowych, średnich i uniwersytetów.

Małe, łatwiejsze w obsłudze maszyny tkackie (TC2) obejmują park maszynowy i historyczne urządzenia tkackie, prezentowane w ramach kolekcji muzealnej. Muzeum nadal rozważa stworzenie Laboratorium Dziedzictwa, w którym stare maszyny muzealne poddawano by renowacji i przywracano do użytku. Dzięki temu studentki i studenci mogliby zdobywać doświadczenie zawodowe.

TextielLab (laboratorium typu *high-end*) zostanie poddane modernizacji, unowocześnione i stanie się bardziej przestronne. Dzięki temu powstanie idealne środowisko pracy i nauki dla profesjonalnych twórców i twórczyń oraz studentów i studentek, skupione na dwóch głównych technikach: tkactwie i dziewiarstwie. Laboratorium oferuje dostęp do najnowocześniejszych technologii i koncentruje się na rozwoju branży kreatywnej. Przewidziano w nim miejsce na program badawczo-rozwojowy, mający na celu opracowanie zrównoważonych, inteligentnych (wyposażonych w elektronikę) tekstyliów. Laboratorium pozostaje dostępne dla odwiedzających w sposób ukierunkowany, a wizytę w nim poprzedza odpowiednie wprowadzenie. Ponadto rozważane jest włączenie technik pi-

kowania, haftu i lamowania do przestrzeni muzealnej jako interaktywnych elementów dla zwiedzających i twórców.

Największe wyzwanie stanowi pozyskanie podmiotów do udziału w wielostronnej inwestycji. Warunkiem wstępnym jest w tym przypadku stworzenie docelowego modelu biznesowego. Poprzedzające to rozmowy były pracowite i tylko niekiedy przynosiły wymarzony rezultat.

Na piętrach fabryki Dröge powstaną z kolei przestrzenie dla start-upów, imprez edukacyjnych i pracowni. Zadaszona ulica między kompleksami Dröge i Mommers będzie gościć wydarzenia wielkoskalowe i prezentacje artystyczne. Obiekt gastronomiczny zostanie powiększony, a sklep muzealny poszerzony o salon wystawowy przeznaczony dla sklepu internetowego. Powstanie także kilka nowoczesnie wyposażonych miejsc spotkań i pracy oraz auditorium. Obie fabryki zostaną połączone architektonicznie za pomocą wyraźnej trasy biegnącej przez teren kompleksu.

Podstawowym założeniem jest rewitalizacja i zachowanie zespołu budynków z nowoczesnymi udogodnieniami na bazie ekosystemu muzealnego. Będzie on pełnić swoją nową rolę z udziałem podmiotów z sektora edukacji, biznesu i obywateli. Programowanie będzie lepiej odzwierciedlać zmieniające się potrzeby społeczeństwa. Kampus zajmie silną pozycję w lokalnej społeczności.

Przestrzeń publiczna zostanie zagospodarowana dzięki atrakcyjnemu projektowi, zwiększeniu dostępności kompleksu oraz wytyczeniu logicznych tras, łączących go z miastem i sąsiednim obszarem mieszkalnym.

## **Dokąd zmierzamy?**

Od czasu mojej rezygnacji ze stanowiska dyrektora placówki, plany jej rewitalizacji jeszcze się nie wykrystalizowały. Moje odejście zbiega się w czasie z dalszymi pracami. To również miało wpływ na termin przekazania obowiązków dyrektorskich. Omawiane programy stanowią podstawową koncepcję, punkt wyjścia do dalszych prac i rozwoju muzeum. Realizację i konkretyzację tych planów będę śledził z wielkim zainteresowaniem. Życzę mojemu następcy i wszystkim pracownikom i pracowniczkom muzeum powodzenia w dalszych działaniach. Przy założeniu terminowo przebiegającego procesu decyzyjnego i odpowiedniego finansowania, TextielMuseum rozpocznie swoją działalność w 2027 roku<sup>8</sup>.

Przeszłość jest *dziś*. Kształtujmy ją razem. ●

» 8 Podziękowania dla dr Caroline Boot, emerytowanej kuratorki sztuki i wzornictwa w TextielMuseum; dr René Bastiaanse, historyka i byłego dyrektora Brabants Historisch Informatiecentrum oraz członka rady nadzorczej Mommerskwartier; dr. inż. Joksa Janssena, kierownika projektu "Powszechny Dobrobyt w Regionie" na Uniwersytecie w Tilburgu oraz członka zespołu redakcyjnego i krytycznego czytelnika.

## Abstrakt

Problem badawczy dotyczy przekształcania adaptacyjnego i *placemakingu* z wykorzystaniem dziedzictwa przemysłowego oraz szczególnej roli, jaką w tych procesach może odgrywać muzeum. Omawiane narzędzie jest często niedoceniane w rozwoju miast. *Placemaking* znacząco zwiększa żywotność danego obszaru lub dzielnicy. Muzeum może odgrywać istotną rolę jako katalizator i czynnik zmian. W tym celu opracowano model ekosystemu muzealnego jako metodę powiązania ze sobą różnych, współzależnych składowych. Współpraca z interesariuszami z sektorów biznesowego i edukacyjnego, w tym z organizacją działającą na rzecz udostępniania wiedzy, umożliwiła promocję kluczowych kwestii społecznych (zrównoważony rozwój, spójność społeczna, rozwój tożsamości) w porozumieniu z władzami. Omawiany obszar zyskuje również kluczowy impuls gospodarczy dzięki zakładanym startupom i współpracy TextielLab z podmiotami edukacyjnymi. Korzyści płynące z inwestowania w przebudowę zabytkowych kompleksów dziedzictwa kulturowego są oczywiste. Kompleks daje nowy impuls do promocji miasta lub marketingu miejskiego. Przyjmując bardziej znaczącą rolę społeczną jako muzeum, zwiększa poparcie społeczne dla swojej działalności poprzez wspólne działania twórcze. W rezultacie miasto inwestuje nie tylko w swoją infrastrukturę kulturalną, ale także w rozwój miejski i spójność społeczną na danych obszarach. Ekosystem muzealny jest narzędziem łączącym różne obszary, od edukacji i biznesu po rząd i muzea. Dzięki synergii wiedzy i doświadczenia podmiotów uczestniczących w procesie powstaje wartość dodana. Przedstawione w artykule zintegrowane podejście do rewitalizacji sprzyja rozwiązywaniu problemów społecznych w najlepszy możliwy sposób.

### Słowa kluczowe:

placemaking, czynnik zmian, katalizator, rewitalizacja dziedzictwa, współtworzenie

## Bibliografia

1. Werdt, E.M.F.L. van de Werdt. „Rethinking Museums: The repositioning of museums for society and their role in the Regenerations of Cities.” Savic Jelena, *Camoc Museums of cities Review*, (2020) Blz 12 t/m 13/ ICCROM.
2. Gorp, Pieter. *Tilburg, once the wool city of the Netherlands, Bloom, and the fall of the Tilburg woollen fabric industry*. Bura Books, Eindhoven, 1987.
3. Errol van de Werdt et al. „TextielMuseum TextielLab. Vision 2020–2024.” *Museum for the Future, a Place of Meaning*, TextielMuseum publication, 2019.
4. „The World Economic Forum estimates that, by 2022, 54% of all workers will need upskilling and retraining due to a fourth industrial revolution.” [www.scientas.co.uk](http://www.scientas.co.uk).
5. Vollenweider, Amanda. „Museum Definition.” *ICOM Nederland*. (2017) <https://icom.nl/en/activities/museum-definition> (11.10.2023);
6. Federation of Culture. „Diversity & Inclusion Code.” Culture & Creative Inclusion Action Plan. *Museumvereniging* (2019) [www.museumvereniging.nl](http://www.museumvereniging.nl) (11.10.2023).
7. Bateson Gregory, Jung Yuha. *The Art Museum Ecosystem: A New Alternative Model*. Researchgate, 2011
8. Thanks to Drs Caroline Boot, emeritus curator of Art and Design at the TextielMuseum; Dr René Bastiaanse, historian, former director of Brabants Historisch

Informatiecentrum and member of the Supervisory Board St Mommerskwartier; Dr. Ir Joks Janssen, „Professor of Practice for Broad Prosperity in the Region” and editorial and critical reading member.

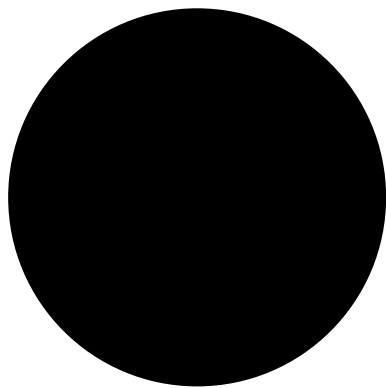
9. Meurs Paul, Steenhuis Marinke. *Reuse, Redevelop and Design, How the Dutch Deal with Heritage*. Cultural Heritage Agency, naio publishers, Ministry of Education, Culture, and Science, Rotterdam, 2017.
10. Janssen Joks, Dagevos John, Dusseldorp Wil van, Potters Ernest. *The New Rhythm of Tilburg. The metamorphosis of the City as seen by photographers*. Researchgate, December 2021, 11-21.

# 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 nawiązywaniem 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 krzyżykowego 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 „Eks-pansja 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 *Manifeście 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 pisania 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* uitorował 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 obarcza 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. Zdają 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 skórzanych. 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. Tekstylia były 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 nakerśliła 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](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 Isaca 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 uchodźczynom 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, począwszy 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/Metamorphosis*, 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](http://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

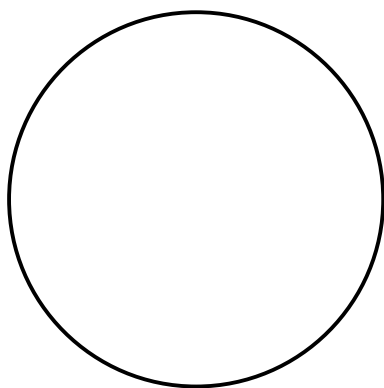
Kuratorka, konsultantka i niezależna dyrektorka artystyczna. Wykładowczyni sztuk wizualnych na poziomie wyższym (ESE-IPP, UTC VISUAL ARTS). Artystka wizualna. Zdobyła wykształcenie w dziedzinie sztuki, a od 2012 roku pełni funkcję koordynatorki, dyrektorki artystycznej, kuratorki oraz konsultantki artystycznej 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





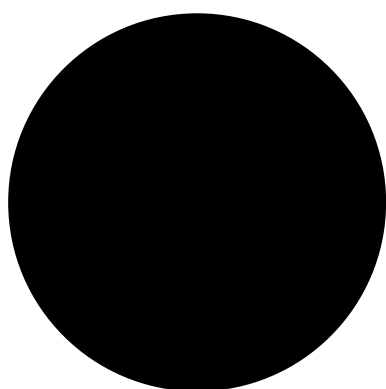
# Doświadczenia personalne

---

---

Marie Pourchot  
Chikako Imaizumi  
Mouminta Das  
Silvia Piza-Tandlich  
Monika Drożyńska

---



# Marie Pourchot

---

---

Magistra antropologii w Montpellier we Francji. Zajmuje się tematyką społecznego i kulturowego funkcjonowania oraz psychosocjologicznych wzorców społeczeństw. Ukończyła kilka kursów z zakresu haftu i stylizacji, a w formie intuicyjnego automatyzmu łączy swoje osiągnięcia w naukach humanistycznych z technikami tekstylnymi, kierując swoją pracę artystyczną w kierunku obszarów zaangażowanych społecznie. Nagrodzona za występ *Kimono* w konkursie „Atoutfil” w 2013 roku. Wyróżniona za pracę *Traver in Fantasmagoria* na 3. Międzynarodowym Biennale Sztuki Tekstyliów w Poznaniu. Jej prace są wystawiane na całym świecie (Łotwa, Ukraina, Polska, Niemcy, Rumunia, Słowacja).



<https://orcid.org/0000-0001-8244-5334>

---

# Na granicy oka

Tkanina towarzyszy ciału przez całe życie, aż do śmierci; jest nośnikiem znaczeń, a każda kultura ma swoje tkaniny, od ubrań po sztandary. Tkanina to pamięć, to historia, to tożsamość, to medium kultury, myślenia i postrzegania świata. Dlatego też, niczym na kartce papieru, sama zapisuję swoje myśli na tkaninach.

Moje życie jako artystki, pracującej szczególnie z tkaninami, głównie z tak zwanym haftem Lunéville, jest walką z procesem. W mojej pracy badam czas i materialność poprzez haft, świeckie medium przypisywane głównie kobietom i często gospodyniom domowym. Każda haftowana praca wymaga wielu godzin pracy, co jest celebracją powolności, a zatem luksusem w dzisiejszych ultraszybkich czasach. Przeciwdziałanie wymogowi szybkości stało się działaniem osobistym i artystycznym. Wychodząc od tej metafory zawodowej walki, stopniowo zaczynam obejmować refleksją powiązane tematy. Moja sztuka staje się wówczas pokojowym działaniem mającym na celu nie tylko wyrażenie moich obaw, ale także podniesienie świadomości społecznej w zakresie poruszanych tematów i wreszcie włączenie tkanin jako medium artystycznego, które może być społeczno-politycznie zaangażowane.

Celem jest również zerwanie z izolacją tej formy sztuki i włączenie tkaniny do nurtu sztuki współczesnej. Zainspirowana problemami napotykanymi na świecie, przywłaszczam sobie obrazy i symbole, aby zarejestrować cierpienia, które są dla mnie wyzwaniem i wydają się na tyle ważne, że nie można się od nich odwracać. Jeśli sztuka może sprawić, że zaczniesz marzyć, może również sprawić, że poczujesz różnorodne emocje i zajmiesz się mrocznymi aspektami ludzkiej kondycji. Proces ten jest formą aktywizmu w społeczeństwie, w którym ciemność jest często odrzucana lub negowana. Stawiam sobie za cel zgłębianie tej ciemności i bawię się ambiwalencją przeciwieństw poprzez nadawanie jej wymiaru szlachetności, który przypomina nam o kruchości życia. Dlatego moje prace obracają się wokół tematów wygnania, wolności, tożsamości, międzykulturowości i inności.

Materializuję te refleksje, tworząc prace, które łączą tkaniny (haft ręczny), grawerowanie i malarstwo. Akt haftowania pozwala mi nie tylko w pełni zaangażować się w mój temat, ale także przywrócić czasowość wygnania, nieobecności, przemieszczenia i długiego procesu synkretyzmu.

Haft Lunéville, igła, rysunek, zwykle lub delikatne tkaniny, tkaniny stare, zadrukowane lub gładkie, grawerowane lub malowane, są oparciem i medium, poprzez które wyrażam siebie.

Początkowo, po studiach etnologicznych, moja praca artystyczna inspirowana była pytaniami o pojęcie tożsamości oraz przepływ ludzi i idei. Temat wygnania przyszedł do mnie spontanicznie, podczas podróży do Maroka, kiedy odkryłam, że dzieci potrafią podpiąć się do osi ciężarówek, aby móc potajemnie przedostać się do Europy. Mój mąż, Marokańczyk, udał się na wygnanie z miłości, mój pochodzący z Alzacji dziadek, uważany podczas II wojny światowej za Niemca, żył na wygnaniu, choć nie został wysiedlony. A co z tymi wszystkimi, którzy cierpią z powodu brutalności rządów, klimatu czy stanu gospodarki...?

Teraz podążam ścieżką imigranta, śledzę ścieżkę wygnania niemi jedwabiu, bawełny, lnu... Wszystko zaczyna się od wewnętrznego wygnania, od uwięzienia samego siebie... Potem przychodzi akt wydostania się z siebie, ze swojego środowiska, swoich archetypów, swojej relacji ze światem i w końcu dołączenia do innego świata. Potajemne wygnanie, zalegalizowane wygnanie, przymusowe wygnanie, wygnanie we własnym domu; wygnanie jest działaniem obejmującym porzucenie rozumu i woli: co zostawiamy za sobą, a co zatrzymujemy?

To właśnie poprzez ciało chcę wyrazić moje refleksje w trzech płaszczyznach.

## **I. Ciało na wygnaniu, wysiedlenie**

Nasze ciała mają do opowiedzenia historie, relacje władzy, walkę o byt, nie przekraczają norm. Mówią o klasach, rasach, konwencjach, prawach, wezwaniach, dominacji i mitach. Ciała komunikują. Przez swoją nieobecność ucieleśniają ludzkie działania i stają się symbolicznym konstruktem, wynikiem społecznego i moralnego urabiania. Ciała, ich ubiór i alegorie, które przedstawiam, są haftowane. Wyrażają się w wielu formach w kakofonii świata. Reprezentują geograficzną różnorodność cielesnych scenariuszy wokół wygnania i synkretyzmu. Celem haftowanych sylwetek i odbitek graficznych jest ujawnienie niewidzialności ciała, jego miejsca w przestrzeni społecznej, poprzez odcisk, cień, ślad, ulotne i upiorne przejście, jak i pamięć. Poprzez swoją nieobecność ucieleśniają ludzkie działania i stają się symbolicznym konstruktem. Opowiadam historię tych widm wertrykalności, łączących dwa światy na krawędzi widzialności, skonfrontowanych z namacalnością granic.

## **II. Motyw ciała „mieszkającego”, poprzez zamieszkiwanie miejsca, ale także poprzez ubranie, pierwotny dom**

Dom jest zatem czymś więcej niż materialnym schronieniem; jest sposobem, w jaki grupa myśli o sobie i dopasowuje się do przestrzeni. Dom kryształizuje wspomnienia, indywidualną historię, jest schronieniem, punktem orientacyjnym, odniesieniem. Życie nabiera wymiaru egzystencjalnego, a ci, którzy nie mają domu, wydają się niemal nie istnieć.

Dom jest obrazem wszechświata każdego człowieka, odzwierciedla normy i scenariusze właściwe każdej kulturze oraz rozmieszczenie jednostek i działań w każdej przestrzeni domu. Wyodrębia również naszą wyobraźnię, nasze fantazje, nasze życzenia... Ubranie jest postrzegane jako środowisko życia. Owinięte wokół ciała ubranie i dom są reprezentacjami tożsamości, relacji jednostki ze światem, ale także punktem wyjścia i miejscem docelowym. Życie i ubieranie się nabierają wymiaru egzystencjalnego, a ci, którzy nie mają domu ani ubrania, wydają się niemal nie istnieć, ponieważ, jak w filozofii Heideggera, żyć to być obecnym dla świata i innych, zaś wygnanie i wysiedlenie stają się stopniowo nieobecnością i wymazywaniem.

## **III. Obraz ludzkiego ciała poprzez antropomorfizm czy chimeryczne przeszczepy ciała**

Jest to przepisywanie siebie, inności, indywidualizacji, percepcji i interakcji ciała komunikującego się w przestrzeni społecznej. Ponadto, poprzez kreolizację, postacie te reprezentują spotkanie kultur.

Transponuję te refleksje, badając i inwentaryzując motywy o zróżnicowanym pochodzeniu, które oderwane od pierwotnego kontekstu zostaną następnie zainscenizowane w celu odzwierciedlenia mieszanki tożsamości kulturowej. Tkanina w jej tradycyjnym lub współczesnym aspekcie, z motywami lub bez nich, jest wektorem tożsamości, używanym jako wsparcie z dodatkowymi tożsamościami, z artystycznym podejściem pozwalającym mi zmaterializować wymianę między jednostkami.

Len, kawałki tkanin kimonowych z okresu międzywojennego, bawełna, jedwab, tkaniny z innej przeszłości, obiekty z recyklingu, stare perły, stare nici, ale także materiały syntetyczne – moim celem jest opowiedzenie o własnym postrzeganiu ciała społecznego, tego, które spotykam, tego, które mnie porusza, i tego, które wydaje mi się istotne i odpowiednie. •

## Abstrakt

To zaczyna się od wewnętrznego wygnania, tego rodzaju samo uwięzienia... Następnie człowiek przekracza siebie, sięga poza swój dom, poza swój archetyp, poza swoje połączenie z światem i ostatecznie dołącza do innego świata. Wygnanie może być nielegalne lub zalegalizowane, wygnanie może być przymusowe. Jednak dom także może być wygnaniem. Bowiem, wygnanie to zarówno rezygnacja, jak i pragnienia i pytania: co zostanie? Co należy zachować? Marie Pourchot wyraża swoje poglądy poprzez prace z ciałem. Ręcznie haftując, przedstawia ciała, zewnętrzne formy, alegorie (widmowe formy, schronienia i istnienia, mityczne hybrydy, ale sięga po auto cytowanie). Poglądy są przez nią wyrażane w wieloobrazowy sposób, w kakofonii świata. Przedstawiają geograficzną różnorodność scenariuszy cielesnych dotyczących wygnania i synkretyzmu. Jej celem jest zarówno ukazanie niewidzialności ciała i jego pozycji w społeczeństwie – poprzez odcisk cienia, znaku, ulotnego, duchowego przejścia, czy pamięci. Ciała, będąc nieobecni, odgrywają historię ludzkich działań i stają się strukturą symboliczną. Pourchot opowiada historię duchowych postaci w ramach podróży wertykalnych, łączników między dwoma światami, odbywających się na granicy oka, stojących wobec materialności granic. Jej twórczość, mająca na celu pokój, wyraża obawy, prezentując je odbiorcy poprzez techniki związane z tkaniną artystyczną. Bowiem tkanina może przekazywać zaangażowanie społeczno-polityczne jako środek artystyczny. Dlatego artystka nadaje materialną formę swoim myślom poprzez prace łączące tkaniny, ręczny haft, odbijanie i malowanie. Jej praktyka ręcznego haftowania pozwala zarówno w pełni zaangażować się w swoje zagadnienie, jak i przedstawiać wygnanie, nieobecność, przenoszenie czy długotrwały proces synkretyzmu. Ale może także przedstawiać, poprzez swoją technikę, kruchość nawet najgłębszego pragnienia.

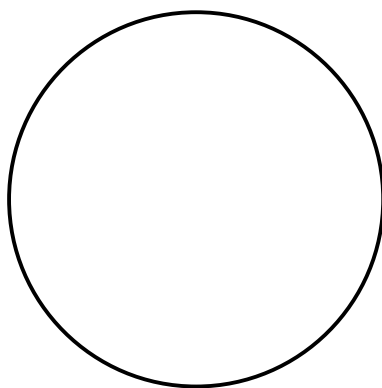
### Słowa kluczowe:

uchodźstwo, synkretyzm kulturowy, międzykulturowość, różnorodność, pierwotne mieszkanie, ciało

## Bibliografia

1. Wei Wei, AI. *1000 Years of Joys and Sorrows*. Paris: Buchet Chastel, 2022.
2. Becker, Annette. *The unshowable. Wars and Extreme Violence in Art and Literature*. Creaphiseditions, Auvergne-Rhone-Alpes, 2021.
3. Bonicco-Donato, Céline. *Heidegger and the question of inhabiting it. A philosophy of architecture*. Marseille: Editions Parenthèses, 2019.
4. Foucher, Michel. *The return of borders*. Paris: CNRS Editions, 2016.
5. Géré, Vanina. *Bad Feelings: The Art of Kara Walker*. Dijon: Les presses du réel, 2019.
6. Gros, Frédéric. *Why the war?* Paris: Albin Michel, 2022.
7. Rivesaltes camp memorial, *Josep Bartoli, the colors of exile*. Paris: Tohu Bohu Editions, 2021.
8. Wenden C, Wihtol de. *Figure on the other. Perception of the migrant in France 1870–2022*. Paris: CNRS Editions, 2022.





# Chikako Imaizumi

---

---

W 2016 roku przez 3 miesiące artystka-rezydentka na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (Polska). Od 2007 roku prowadzi Opened the Gallery Nekogameya (działa jako galerzystka). W 2004 roku uzyskała tytuł licencjata sztuki na kierunku Textile Course, Kyoto University of Art and Design (Japonia), a w 1977 roku uzyskała tytuł licencjata na Department of Biology, Faculty of Science, Kyushu University (Japonia). Główne wystawy: 12. Baltic Mini Textile w Gdyni (Polska), Asia-Europe 5 Fiber Art (Niemcy, Dania, Belgia, Finlandia), 6th Textile Art of Today (Słowacja), 111th From Lausanne To Beijing (Chiny), 10th International Paper Triennial (Szwajcaria), 21th Textile Miniature Exhibition (Słowacja), 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny Łódź (Polska), Mini Textile Como (Włochy) (2019, 2018, 2017).

---

# O japońskiej i polskiej tkaninie artystycznej

Obecnie pracuję jako artystka specjalizująca się w sztuce włókna i prowadzę galerię w Japonii. W galerii planujemy i organizujemy wiele wystaw sztuki współczesnej, od tkanin po malarstwo i sztukę trójwymiarową.

Gdy byłam młoda, studiowałam biologię (ekologię) na uniwersytecie, pracowałam jako nauczycielka, a farbowaniem i tkaniem zajmowałam się hobbistycznie. Jednak po wstąpieniu do akademii sztuki i ukończeniu studiów w zakresie farbiarstwa i tkactwa zmieniłam pracę i zaczęłam tworzyć własną sztukę, prowadząc jednocześnie galerię. W 2016 roku, 10 lat po założeniu galerii, mój mąż (malarz) i ja mieliśmy okazję przebywać przez trzy miesiące na rezydencji artystycznej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Na początku chciałabym opowiedzieć o kursie tkaniny artystycznej, który ukończyłam na Uniwersytecie Artystycznym w Kioto. Program studiów został zaprojektowany z myślą o nauczaniu nas różnych technik. W zakresie farbowania około 30 studentów otrzymywało praktyczne instrukcje od nauczycieli-specjalistów w danej technice, np. tie dye, barwienie woskiem, barwienie szablonowe czy sitodruk. Odbywały się również zajęcia zwane badaniami materiałowymi. Uniwersytet dysponował dużą przestrzenią do farbowania i był w pełni wyposażony w duże wspólne zbiorniki, kuchenki gazowe i zbiorniki na wodę do mycia dużych przedmiotów pod bieżącą wodą. Było tam również wiele maszyn tkackich i można było poznać od podstaw różne techniki.

Po prawie trzech latach nauki, na czwartym roku, studenci wykonują prace dyplomowe w wybranej przez siebie technice. Większość materiałów używanych do barwienia i tkania to jedwab, bawełna i len. Naturalnie dostępne są różne materiały, ale głównie wykorzystywane są te stosowane w tradycyjnych japońskich kimonach. Choć rzadko nosimy kimono, to jednak te piękne stroje są nadal niezwykle ważne i wyjątkowe. Kioto od dawna było miastem farbiarstwa i tkactwa, w którym wiele osób pracowało

przy tworzeniu wysokiej klasy kimono, dzieląc się pracą. Obecnie liczba takich osób zmniejszyła się z powodu spadku popytu, jednak sama miałam okazję odwiedzić pracownie profesjonalnych rzemieślników.

Wielu studentów tworzyło tradycyjne kimono i gobeliny w ramach projektów dyplomowych. Były osoby, które tworzyły prace w technice własnej i obiekty 3D, jednak nie była to liczna grupa. W tamtym czasie tworzyłam gobeliny techniką tie dye przy użyciu naturalnych barwników. Dopiero w trakcie pracy dyplomowej otrzymałam odpowiednie indywidualne wskazówki, począwszy od tego, co powinnam stworzyć. Było to jednak bardzo cenne doświadczenie. Zawsze zastanawiałam się nad koncepcją pracy.

W Poznaniu trafiłam do Pracowni Tkaniny Artystycznej prof. Anny Goebel. Pani Profesor zapewniła mi własne biurko i pozwoliła swobodnie działać w pracowni nawet w soboty i niedziele. Po pierwsze, kiedy weszłam do pracowni, zaskoczyło mnie to, co tam zastałam. Było tam wiele rzeźb w kształcie nóg wykonanych przez studentów, a nawet jedna masywna bryła wykonana z czegoś w rodzaju cementu. Przeżyłam szok kulturowy, kiedy pomyślałam, że to pracownia tkaniny; otworzył się przede mną świat zupełnie odmienny od scenerii znanej z zajęć z tkaniny w Japonii. Ponadto zajęcia w Poznaniu różniły się tym, że tworzenie prac nie odbywało się dla wszystkich jednocześnie, lecz na zasadzie indywidualnego nauczania. Do pracowni uczęszczają osoby z różnych kierunków: scenografii teatralnej, projektowania, malarstwa olejnego, rysunku, grafiki, architektury i intermediiów. W Japonii byłoby rzeczą niemożliwą, aby studenci różnych kierunków mogli wspólnie brać udział w zajęciach praktycznych i kształcić się. Byłam zaskoczona, że nie było żadnych ograniczeń między wydziałami, a studenci mogli swobodnie uczyć się w dowolnej pracowni, zgodnie ze swoimi zainteresowaniami i potrzebami. Nawet jeśli niektórzy nie rozumieli podstaw, sposób użycia i doświadczania materiałów był kreatywny i swobodny. Miałam wrażenie, że studentom bardzo zależy na odnalezieniu własnej oryginalnej formy. Fakt, że byli tam ludzie z różnymi pomysłami, był niezwykle inspirujący i interesujący. Przywiozłam wełnę i japońską nicię bananową i zszylałam je razem, tworząc różne obiekty 3D.

Uczęszczałam również do XIV Pracowni Rysunku profesora Jerzego Hejnowicza. Dla mnie, osoby, która zawsze zaczyna od materiału, było to pierwsze doświadczenie z wyborem tematu, a następnie jego tworzeniem. Wybrałam tworzenie instalacji 3D przy użyciu włókien tkanin. Kiedy po raz pierwszy wprowadzono mnie do pracowni, usłyszałam, że można robić dosłownie wszystko, więc stworzyłam tam obiekty z włókna. Taki poziom tolerancji jest nie do pomyślenia w Japonii.

Myślę, że największą różnicą w stosunku do Japonii jest podejście do własnej ekspresji i budowanie świadomości oryginalności od pierwszego roku studiów. W Japonii najważniejszą kwestią jest przede wszystkim od-

powiednie poznanie technik i umiejętność ich estetycznego i dokładnego wykonania. Po tym dopiero można myśleć o tym, co zrobić ze swoją pracą. Na japońskich uniwersytetach czy wystawach nie słyszałam zbyt wiele o oryginalności stylu.

W Japonii docenia się prace, które rodzą się z wielkiego kunsztu. Gdy artysta kształtuje swój warsztat, staje się coraz lepszy. Ale czy z tego rodzą się nowe ekspresje i sztuka? Chciałabym wyrobić w sobie umiejętność patrzenia na całość bez przywiązania do szczegółów. Technika jest niezbędna, ale wołałabym pamiętać, że nie może być celem samym w sobie.

Podczas mojego pobytu w Polsce uświadomiłam sobie, że pomimo trudności językowych ludzie na całym świecie mogą odnieść się do sztuki poprzez sztukę. 'Język sztuki' to termin Richarda Demarco z wykładu na uniwersytecie. Sztuka współczesna jest uniwersalnym środkiem komunikacji, środkiem, za pomocą którego ludzie mogą intuicyjnie wczuwać się w siebie nawzajem. Co mówi dzieło? Mogą to być emocje, których nie sposób wyrazić słowami. Może to być przesłanie dotyczące problemów współczesnego społeczeństwa. Wierzę, że współcześnie coraz powszechniejsza staje się sztuka wykraczająca poza poszczególne gatunki artystyczne i kompleksowo obejmująca filozofię, historię i naukę.

Po powrocie z Polski do Japonii świadomie używałam materiałów, które nie są często używane w tkaninach artystycznych, aby uwolnić się od zasad, które uważałam za zdroworozsądkowe, aby móc eksperymentować, tworzyć prototypy i sprawdzić, czy mogę siebie wyrazić. Cały czas poszukuję własnej ekspresji.

Japonia wciąż jest społeczeństwem wertrykalnym, w którym podkreśla się hierarchię relacji międzyludzkich. Ten sam trend można zaobserwować w japońskiej sztuce. Istnieje wiele dużych grup artystycznych, ale wydaje się, że bardzo trudno jest przeskoczyć pewne stopnie piramidy i odnieść sukces. W świecie, który ceni tradycję i warsztat, powszechne jest zwracanie się do nauczycieli z prośbą o przekazanie wiedzy. Myślę, że świat współczesnej tkaniny artystycznej jest wolny od tradycji i technik, ale nadal bardzo trudno jest zostać w Japonii zauważonym. Prawie nie ma otwartych wystaw ze wsparciem publicznym, np. ze strony muzeów. Z powodu tych różnych okoliczności zdecydowałam się zaprezentować swoją pracę szerokiemu światu.

Wspaniałym doświadczeniem było dla mnie nawiązanie za granicą licznych kontaktów. W 2019 roku Międzynarodowe Triennale Tkaniny w Łodzi zmieniło formułę z wystawy zapraszanych artystów na wystawę otwartą. Tym samym ta historyczna wystawa została otwarta dla wszystkich artystów. W końcu mogłam zgłosić swój akces i miałam szczęście, że moja praca została wybrana.

Trzy miesiące spędzone na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu były dla mnie cennym okresem, który nauczył mnie, jak przygotować się do wyjścia w świat jako artystka, i pokazał, że można swobodniej podchodzić do sztuki włókna jako sztuki współczesnej. W Japonii świadomość tej sztuki pozostaje niska i często muszę tłumaczyć swoje prace. Mam nadzieję, że to, co robię, zostanie powszechnie uznane przez środowisko artystyczne jako sztuka, a nie jako rzemiosło czy rękodzieło.

Tekst w czasopiśmie „Zeszyty Artystyczne” poczytuję sobie jako zaszczyt. Chciałabym podziękować prof. Annie Goebel i prof. Jerzemu Hejnowiczowi oraz wszystkim na Uczelni i w Polsce, którzy wspierają kulturę i sztukę. ●

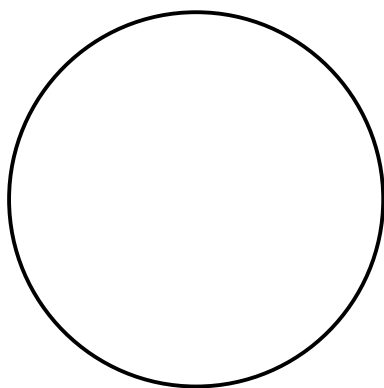
## Abstrakt

Obecnie prowadzę własną galerię, planuję i organizuję wystawy. Jako artystka tekstylna aktywnie uczestniczę w wystawach zarówno w Japonii, jak i za granicą. Przebywałam przez trzy miesiące na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, w Polsce, jako artystka-rezydentka. Na podstawie tego doświadczenia chciałabym porównać to, czego nauczyłam się na Uniwersytecie Artystycznym w Japonii przez cztery lata, i omówić różnice. Tekst stanowi opis moich przemyśleń i uczuć, powstał na podstawie mojego osobistego doświadczenia.

W Japonii nacisk kładzie się na naukę podstawowych technik tekstylnych. W Polsce zaczyna się od tego, co chcesz wyrazić poprzez swoje dzieło plastyczne. W Japonii większość zajęć to spotkania grupowe, natomiast w Polsce kładzie się duży nacisk na indywidualne konsultacje. Wobec czego można uczyć się wyrażania siebie w dowolnym gatunku zgodnie z potrzebami i zainteresowaniami. Jednak czułam, że największa różnica polegała na tym, czy skupić się na aspektach technicznych dzieła, czy na tym, co dzieło próbuje wyrazić. Sztuka współczesna to uniwersalne środki komunikacji, sposób, w jaki ludzie mogą intuicyjnie współodczuwać. Mam wrażenie, że sztuka tekstylna, mimo wszystko, jest wszędzie taka sama.

### Słowa kluczowe:

Japonia, Polska, tkanina, uniwersytet, sztuka



# Mouminta Das

---

---

Formalne wykształcenie akademickie zwieńczyła dwuletnim kursem w dziedzinie projektowania tekstyliów, kontynuując naukę na kierunku B.F.A. (licencjat w Sztukach Pięknych) oraz M.F.A. (magisterium w Sztukach Pięknych) w dziedzinie projektowania tekstyliów w Kala Bhavana, Visva-Bharati Shantiniketan, West Bengal w latach 2006-2014. Wzięła udział w programie wymiany studenckiej w Ecole Superior des Beaux-Arts Tours Angers Le Mans w Angers, Francja. Otrzymała Nagrodę Sztuk Pięknych Inlaks w 2017 roku oraz Stypendium Junior Fellowship Ministerstwa Kultury Indii w 2017 roku. Została wybrana na 'V INTERNATIONAL TEXTILE AND FIBER ART SYMPOSIUM' w Mark Rothko Art Centre, Daugavpils na Łotwie. Otrzymała Stypendium Charles Wallace India Trust, realizując swój pobyt na Newcastle University, Wielka Brytania, w 2022 roku. Pracuje w Vellore Institute of Technology (VIT) w Vellore, Tamil Nadu, Indie.

---



# **Tkanina artystyczna**

---

## **we współczesnej praktyce**

---

### **edukacyjnej**

---

W dzisiejszych czasach nowoczesna technologia sygnalizuje zmianę naszego stylu życia i interpretacji wizualnej z uwagi na nasze oczekiwania wobec życia. Jednak nasz sposób interpretacji wizualnej, estetyka, kreatywność i krytyczne myślenie zawsze mają swoje źródło w naszej praktyce artystycznej. W tym miejscu omawiam zagadnienia tkaniny artystycznej, lecz zanim przejdę dalej, muszę określić, czym jest sztuka.

Sztuka to obiekt, który wyzwala w człowieku wrażliwość wizualną i ma w sobie element kreatywności. Sztuka może być wykonywana na wiele sposobów i może korzystać z wielu materiałów. Jak powiedział Rabindranath Tagore: „Sztuka jest odpowiedzią twórczej duszy człowieka na wezwanie rzeczywistości”. Czym jest zatem tkanina artystyczna? Obiekt, który ma jakość „dotykową” i zapewnia wrażliwość wizualną poprzez tworzenie dzieł sztuki, określany jest jako tkanina artystyczna. Jest ona określana również jako sztuka włókna / sztuka tkaniny. ‘Tkanina’ to termin bardzo ogólny, obejmujący rozmaite materiały na bazie włókien, przędze, kordonki, nici, różne rodzaje tekstyliów itp.

Większość ludzi odnosi słowo „tekstylija” jedynie do materiałów tkanych. Jednakże tkanie nie jest jedyną metodą produkcji i istnieje wiele innych metod, takich jak malowanie, drukowanie, farbowanie itp., które zostały opracowane później, w celu tworzenia struktur włókienniczych zgodnie z ich przeznaczeniem. Dzianiny, wyroby plecione i nietkane to inne popularne rodzaje tkanin. We współczesnym świecie tkaniny zaspokajają potrzeby materiałowe w zakresie wszechstronnych zastosowań, od prostych codziennych do tych eksperymentalnych.

Historia tkanin jest prawie tak długa jak ludzka cywilizacja, a wraz z upływem czasu stawała się coraz bogatsza. Tkanie jedwabiu rozpoczęło w Indiach około 400 r. n.e., podczas gdy przędzenie bawełny sięga w tym kraju 3000 r. p.n.e. Produkcja wyrobów włókienniczych rozwinęła się od prehistorycznego rzemiosła do w pełni zautomatyzowanego przemysłu.

Przez lata wprowadzano ciągle ulepszenia w strukturze i wzornictwie tkanin.

Od bardzo dawna Indie są powszechnie znane z wyrobów włókienniczych. Pochodzenie indyjskich tkanin można wywodzić do cywilizacji doliny Indusu z okresu 5000 lat p.n.e. Członkowie tej cywilizacji używali samodziałowej bawełny do tkania własnych ubrań i używali do ich barwienia indygo. Tkaniny od zawsze odgrywały ważną rolę w indyjskim handlu i działalności gospodarczej. Ich ślady odnajdywano w krajach europejskich, a także w Chinach i Egipcie. Nadal możemy powiedzieć, że Indie stanowią branzowe centrum produkcji. Działają tu tysiące klastrów produkujących najpiękniejsze wyroby włókiennicze, które zachwycają nasze oczy.

### **Postrzeżanie tkaniny artystycznej w przeszłości i dzisiaj**

Tkanina artystyczna ma bardzo bogatą historię. Wykorzystuje się ją nie tylko jako materiał na ubrania, ale także – w zależności od kultury – do projektowania mebli w pałacach królewskich, wewnątrz świątyń lub grobowców. Tkaniny były również stosowane w projektowaniu namiotów jako tymczasowa architektura na obszarach pustynnych, i nie tylko. Mówi się, że od samego początku dnia aż do końca nocy tkaniny: sakralne, rytualne, kultowe, modowe czy też dekoracje, są zawsze wokół nas.

W epoce Mogolów władcy byli wielbicielami indyjskich tkanin. Promowali rzemieślników i rękodzielników z branży włókienniczej i uczyli wykwalifikowanych hafciarzy, tkaczy, farbiarzy i drukarzy. Tkaniny z tej epoki możemy zobaczyć na zachowanych miniaturowych obrazach. Bawełna, jedwab, len to w Indiach podstawowe materiały włókiennicze, na bazie których rzemieślnicy i rękodzielnicy tworzyli piękną, choć wymagającą ciężkiej pracy sztukę. Mogolscy cesarze importowali również jedwabie i inne materiały z Chin, Japonii, a nawet z krajów europejskich.

Wśród tych tkanin można wymienić wzory *ikat*, *patola*, *kalamkari*, *chamba rumal* czy *pichwai*. *Ikat* to styl tkania i starożytna forma wytwarzania tkanin. Technika ta polega na wiązaniu nici wątku zgodnie ze wzorem i barwnikiem, a następnie użyciu barwionej nici wątku z gładką nicią osnowy do tkania wzoru. Technika projektowania *patoli* polega na barwieniu nici osnowy i wątku zgodnie z projektem wzoru do tkania. Wzory *kalamkari* i *pichwai* są malowane na tkaninie bawełnianej kolorem naturalnym lub roślinnym.

Jednak z dnia na dzień, z powodu różnych okoliczności, procesy produkcji tekstyliów zostały nagle zakłócone i ograniczone.

W 1960 roku miał swój początek współczesny rozwój tkaniny artystycznej, za sprawą działań grupy młodych francuskich malarzy pod kierunkiem Jeana Lurçata. Można powiedzieć, że był to okres renesansu

współczesnej tkaniny artystycznej. Artyści reprezentujący różne media, jak malarstwo czy rzeźba, odkryli włókna i nici, oraz inne materiały wiążące się z tkaninami, i uznali, że tkanina jest najbardziej satysfakcjonującym medium, które pozwala im w pełni wyrazić siebie. Równolegle, gdy artyści z Europy, Ameryki i Francji angażowali się we wprowadzanie nowych technik i mediów, takich jak tkanina artystyczna czy sztuka włókna, w Indiach zebrała się grupa młodych, utalentowanych artystów, pod przywództwem inspirującej Pupul Jayakar, aby eksperymentować z nowym medium w nowym podejściu, choć działania te nie były systematycznie dokumentowane.

### **Tkanina artystyczna w edukacji**

W Indiach istnieją zasadnicze różnice strukturalne w programie nauczania instytucji edukacyjnych. Zróżnicowanie może być widoczne w strukturze kursów uniwersyteckich. Dzięki temu studenci mogą poznać różne perspektywy patrzenia na tkaniny artystyczne i dokonać wyboru odpowiedniego kursu zgodnie z własnymi preferencjami.

Edukacja w swoim ogólnym znaczeniu jest środkiem, dzięki któremu cele i nawyki jakiejś grupy ludzi są przekazywane z pokolenia na pokolenie. W praktycznym znaczeniu edukacja jest procesem formalnym, dzięki któremu nasze społeczeństwo sukcesywnie, z pokolenia na pokolenie, gromadzi wiedzę, umiejętności, tradycję, kulturę i wartości. Celami instytucji edukacyjnej są: rozwijanie odkryć, zachęcanie do prowadzenia badań naukowych, kultywowanie intelektu, promowanie pozytywnego nastawienia, rozwijanie duchowości i tworzenie wzoru do naśladowania na potrzeby demokratycznego społeczeństwa. Historia edukacji to zatem historia ludzi, którzy z pokolenia na pokolenie przekazują wiedzę, umiejętności, postawę czy kulturę.

Edukacja artystyczna w szkołach wyższych i na uniwersytetach jest zupełnie odmienna. Choć Indie miały bardzo bogatą wiedzę o sztuce i kulturze, to po okresie kolonializmu ludzie wciąż próbują odnaleźć się w sztuce. Z uwagi na bogatą tradycję indyjskich tkanin, stoją przed dylematem – czy to sztuka, czy rzemiosło? Starsi ludzie przekazują swoje umiejętności i pomysły na sztukę i projektowanie tkanin następnemu pokoleniu i zastanawiają się, do czego potrzebna jest edukacja, skoro oni sami są najbardziej kompetentnymi osobami. Jednak wiele osób przychodzi do instytucji edukacyjnych, aby tam zdobyć wiedzę na temat tkaniny artystycznej i projektowania.

Istnieją instytucje, które przekazują tradycyjną indyjską tkaninę i łączą ją ze współczesną tkaniną artystyczną i dzisiejszą estetyką. Studenci mogą zdobywać wiedzę na temat włókien, kolorów, różnych technik

włókienniczych, takich jak barwienie, drukowanie na tkaninie, tkanie na krośnie, wizualna wrażliwość estetyczna, gobeliny, sztuka włókna, rzeźba z włókna, tworząc ponadto projekty oraz rozwijając koncepcję dialogu wizualnego. Uniwersytet zajmuje się tkaniną jako dziedziną sztuki wizualnej. Tak więc student może zapoznać się z tkaniną artystyczną, jednocześnie praktykując w innych dziedzinach sztuki, jak np. malarstwo, rzeźba, grafika, instalacja, nowe media itp. Może też zajmować się tkaniną artystyczną jako nowym medium do eksploracji i eksperymentowania, a także two-

rzyć własne koncepcje, posługując się tym nowym medium, mając wiedzę o jego tradycji i zastosowaniu.

Studenci mogą zapoznać się z różnymi rodzajami tkanin artystycznych, ich historią i zastosowaniami, takimi jak *kalamkari*, *pichwai*, *chamba rumal*, *laheria*, farbowanie *tie dye* itp. Jednak od nich samych zależy, w jaki sposób wykorzystają te techniki – czy użytkowo w codziennym życiu, czy eksperymentując i tworząc nowe interpretacje.

Podobnie, istnieje niewiele uniwersytetów w Indiach, na których studenci mogą poznać projektowanie tkanin, akcesoriów życia codziennego i odzieży. Instytucje edukacyjne zapewniają wiedzę na temat projektowania tkanin oraz stosownych nowoczesnych technologii. Studenci są bardziej zainteresowani projektowaniem komputerowym, tworząc tabelę nastrojów czy kolorów, projektując akcesoria do sukienek. Proponują innowacyjne rozwiązania w ramach różnych nowych projektów. W instytucjach studenci mogą studiować bogatą indyjską sztukę tkaniny, a ponownie tych ponownie modyfikować projekt za pomocą technologii nanowłókien lub sztucznej inteligencji. Mają do wykonania różne projekty ubioru oficjalnego, gdzie muszą dobrać rodzaj tkaniny odpowiedni na daną okazję lub porę roku, np. projekt ubioru lekarza i personelu szpitala. Wnoszą swój wkład przy projektowaniu wyposażenia w różnych znanych budynkach. Mogą również podejmować działania innowacyjne w zakresie tkanin i technologii, jak projektowanie namiotów, brokatu według nowego podejścia, technika *ikat* itp. Bardziej niż w tworzenie koncepcji, studenci angażują się w projektowanie przy zastosowaniu odpowiednich technologii. Ponadto nawiązują do tradycyjnej sztuki tekstylnej, od panowania Mogolów do współczesności, i łączą ją ze swoimi umiejętnościami warsztatowymi.

Ponadto jest jeszcze kilka instytucji, które zajmują się modą w dziedzinie tkaniny artystycznej. Uczy się tam projektowania dzianin, elementów skórzanych, tekstyliów odzieżowych, mebli, mody ze stylizacją, a także tego, jak działa przemysł odzieżowy i jak rozwija się dzięki technologii. Studenci mogą również zdobyć wiedzę z przedsiębiorczości, międzynarodowego biznesu, marketingu i sprzedaży detalicznej, technologii mody,

takiej jak inteligentna odzież, doskonałość operacyjna tekstyliów itp. Kiedy stworzą swój projekt odzieży, akcesoriów lub wyposażenia, mogą bezpośrednio skontaktować się z klientem branżowym w celu realizacji projektów. Pokazuje to, że tkanina artystyczna związana jest z modą, a zarazem modelingiem, projektowaniem odzieży, spacerem na wybiegu itp. Studenci uczą się tam tradycyjnych technik i wzorów, jak projektowanie *ikat*, *kalamkari*, *laheria*, *tie-dye*, aplikacji, druku blokowego, barwników, i łączą je w swoich projektach tkanin odzieżowych. Wykorzystują dawne wzory i motywy, tworząc coś nowego. ●

### Abstrakt

Tkanina artystyczna jest formą sztuki, w której wszystkie różne rodzaje włókien lub przędzy są wykorzystywane na potrzeby procesu artystycznego za pomocą tkania na krośnie, szycia, tkania bez użycia krosna lub innego procesu technicznego. Tkanina ma bardzo bogatą tradycję i ciekawą historię, co dotyczy jej ostatnich dziesięcioleci. Pełni dwojakie funkcje – użytkowe i artystyczne. Włókna używane w codziennym życiu są określane jako funkcjonalna tkanina artystyczna. Z drugiej strony, forma sztuki włókna pozwala na szeroki zakres ekspresji i eksperymentu. Użytkowa i ekspresyjna tkanina artystyczna występuje w formie malowanej, drukowanej, tkanej, haftowanej, o wartości dodanej, zgodnie z tradycją i uwarunkowaniami geograficznymi danego obszaru.

Historia tkanin jest prawie tak długa jak ludzkiej cywilizacji, a wraz z upływem czasu staje się coraz bogatsza. Tkanie jedwabiu rozpoczęło w Indiach około 400 r. n.e., podczas gdy przędzenie bawełny sięga w Indiach 3000 lat p.n.e. Produkcja wyrobów włókienniczych rozwinęła się od prehistorycznego rzemiosła do w pełni zautomatyzowanego przemysłu. Przez lata wprowadzano ciągłe ulepszenia w strukturze i wzornictwie tkanin.

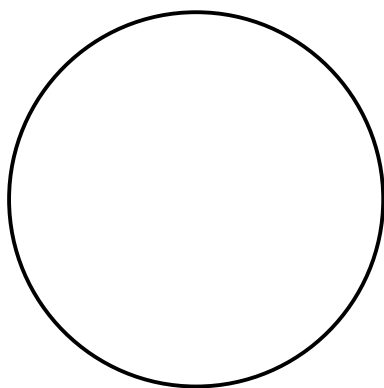
#### Słowa kluczowe:

tkanina artystyczna, edukacja, współczesność, wrażliwość wizualna

### Bibliografia

1. Tolstoy, Leo. *What is Art?* Transl. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. Penguin Group, 1996.
2. Thompson, Francis Paul. *Tapestry – Mirror of History. The Nature of Tapestry.* s. II: 746.39, T-382, K-9286.
3. Phillips, Barty. *TAPESTRY.* 746.72, s. 541.T, K-13824.
4. *The Bayeux/Beyeux Tapestry*, 746.309, 173779: 42.
5. Larson, Jack Lenor. *The Art Fabric: Mainstream – Milderd Constantine.* Van Nostrand Reinhold Company, 1981.
6. Regenteiner, Else. *The Art of Weaving.* Van Nostrand Reinhold Company, 1970.

7. Mehta, Rustam J. *Masterpieces of Indian Fibres*, Bombay, D.B., Tara porevala Sons & Co. Pvt. Ltd., 1970.
8. Gillow, John; Barnard, Nicholas. *Traditional Indian Fibres*. London: Thames and Hudson Ltd, 1991.
9. Singh, Martand, Christi, Rta Kapur; Jain, Rahul. *Tradition And Beyond, Hand-crafted Indian Fibres – General Editor*. Roli Books Pvt Ltd, 2009.
10. Gillow, John; Sentence, Bryan. *A Visual Guide to Traditional Techniques – World Fibres*. Thames & Hudson, 2005.
11. Vannier, Charlotte. *Threads Contemporary Embroidered Art*. Thames & Hudson.
12. Hemmings, Jessica. *The Fibre Reader*. London and New York: Berg Publication, 2012.
13. Whitney, Chadwick. *Women, Art, and Society*, Thames & Hudson, 2012.
14. Mildred, Constantine, Larsen, Jack Lenor. *Beyond craft: the art fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1972.



# Silvia Piza-Tandlich

---

---

Studując muzykę na Uniwersytecie Kostaryki z braku możliwości wyboru edukacji tekstylnej sama nauczyła się sztuki tekstyliów. W swoich pracach utrzymanych w stylu dekolonialnym opracowuje tematy związane z rdzenną ludnością i środowiskiem. Brała udział w licznych międzynarodowych konkursach o charakterze biennale i triennale. W roku 2001 założyła Galerię Octágono, czyli przestrzeń społecznościową, dającą możliwość rozwijania umiejętności manualnych w oparciu o edukację tekstylną, niemalże nieobecną w tradycyjnym systemie szkolnictwa. Jednakże Galeria jest nie tylko komercyjnym przedsięwzięciem, ale także miejscem kulturowego spotkania dla wszystkich zaangażowanych. Artystka aktywnie wspiera twórców tekstyliów z Ameryki Łacińskiej poprzez publikację artykułów, prowadzenie bloga oraz pomoc w organizacji wydarzeń.

---



## O byciu latynoską artystką tekstylną

Wraz z zaproszeniem do napisania niniejszego tekstu otrzymałam listę zagadnień związanych z celem i założeniami artykułu redakcyjnego planowanego numeru *Zeszytów Artystycznych*, które całkowicie mnie przytłoczyły. Jak zawrzeć wszystko, co należy powiedzieć, by opisać siebie jako artystkę tekstylną, nie pomijając swojej tożsamości jako Latinoamerykanki? Ameryka Łacińska to rozległa przestrzeń, większa niż USA, Kanada i Meksyk razem wzięte i podobnie zróżnicowana pod względem odniesień tekstylnych. Dodatkową komplikacją był mój udział w niedawnym 7. Triennale Tkaniny w Rydze, które uzupełniło moją refleksję o ciekawą warstwę międzynarodową, zarówno w kontekście osobistym, jak i tekstylnym.

Pochodzę z Kostaryki, kraju pozbawionego tkanin zwierzęcych i tradycji tkackich, którego scena artystyczna jest w większości kontrolowana przez malarzy i rzeźbiarzy, udaremniających wszelką twórczość opartą na tradycyjnych technikach rzemieślniczych, z wyjątkiem nowego trendu polegającego na stosowaniu w projektach intermedialnych kawałków sznurka lub nici, określanych szumnie mianem „tkaniny”. W tak niewielkim społeczeństwie potrzeba rozwoju sektora sztuki sprawia, że wszyscy artyści i artystki zagorzale walczą o własną przestrzeń, stąd też pokutujące przekonanie, że tkanina artystyczna nie istnieje, jak również strach przed inwestowaniem w sztukę tekstylną w środowisku tropikalnym, o wysokiej wilgotności, w którym może ona nie przetrwać. Istnieje również ogromna niechęć do rękodzieła, przypuszczalnie powodowana faktem, że Kostarykę odwiedza wielu turystów, a jakość rzemiosła jest zróżnicowana pod względem wzornictwa i wyglądu: artyści i artystki nie chcą ryzykować, że ich sztuka może zostać uznana za tanią! W innych krajach, posiadających sformalizowane tradycje tekstylne i możliwości edukacyjne, problemem artystów i artystek tekstylnych jest niewiedza w zakresie profesjonalnej i skutecznej autopromocji: koszty wysyłki są bardzo wysokie, a ograniczenia celne – ogromne. Niejednokrotnie nadajemy przesyłkę jako próbkę tekstylną pozbawioną wartości handlowej. Często wymaga się również od nas, byśmy nie ubezpieczali/ły nadawanej paczki; ponadto niewielu arty-

stów stać na profesjonalnego fotografa. Istnieje niewiele krajów, w których ministerstwa kultury wspierają działalność artystyczną bez względu na jej rodzaj; w przypadku mojego kraju nawet ambasady bywają prowadzone na zasadach *ad honorem*.

Obecnie Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Kostaryki nie oferuje formalnej edukacji w zakresie tkaniny artystycznej, z kolei w programach dwóch innych uniwersytetów nauczanie tkaniny artystycznej ogranicza się do końcowego okresu studiów licencjackich, które co roku kończy kilkoro artystów i artystek. Tylko jeden z państwowych uniwersytetów zmienił nazwę specjalizacji ze „sztuk pięknych” na „sztuki wizualne” (widoczny jest tu szczególnie typ poczucia wyższości w odniesieniu do tkaniny, której odmawia się miana pięknej). Wielu absolwentów i absolwentek tego kierunku zajmuje się projektowaniem mody, głównie w zakresie wąskiej linii akcesoriów tekstylnych i odzieży, powstających w niewielkich pracowniach. Od niedawna obserwuję zainteresowanie tkaniną wśród malarzy i malarek, z których kilkoro tworzy zaskakująco dobre prace, jednak tkanina artystyczna w Kostaryce to w zasadzie nowa dziedzina sztuki.

Nie jestem absolwentką studiów w zakresie tkaniny artystycznej. Studiowałam muzykę, jednocześnie nieustannie czytałam i próbowałam wymyślić siebie jako profesjonalną artystkę pracującą z tkaniną (profesjonalną, tj. odpowiednio „wykształconą”, nawet jeśli nie miałam się z niej utrzymywać), dlatego 20 lat temu doszłam do wniosku, że konkursy organizowane w ramach biennale i triennale były moją jedyną szansą na zaistnienie na międzynarodowej scenie tkaniny artystycznej. W międzyczasie, z dużą pomocą tekstów, filmów i prac obejrzanych na wystawach, uzyskałam swoisty dyplom jako artystka.

Buntowniczej osobowości przypisuję swoją rolę jako edukatorki młodych osób w zakresie umiejętności manualnych, których nie zawsze uczy się w szkołach; jednocześnie rozwijam w nich świadomość wspólnoty i pokazuję, czym jest rzemiosło tekstylne i tkanina artystyczna. Rzemiosło tekstylne wykorzystuję jako pomoc naukową w niewielkiej przestrzeni galerijnej, z kolei na poziomie osobistym biorę udział w międzynarodowych pokazach tekstyliów. Mój styl jest dekolonialny i zawiera w sobie rdzenne cierpienie, wpisane w dzisiejszy świat „ludzkiego darwinizmu”, oraz pracę na rzecz środowiska poprzez podnoszenie świadomości złych praktyk w przemyśle tekstylnym. Pracuję wyłącznie przy użyciu własnych rąk, tworząc współczesne formy rdzennej ekspresji. Mam zaszczyt pomagać okolicznym kobietom wychodzić z sytuacji, tak by rodzina i społeczeństwo traktowały ich działalność jako coś oczywistego i by mogły one zarabiać pieniądze. W ubogim społeczeństwie, takim jak nasze, potrzeba wzmocnienia pozycji kobiet i dziewcząt bywa niezrozumiała w zamożniejszych kręgach. Osoby, z którymi pracuję, wchodzą w niezwykle sensoryczne śro-

dowisko, gdzie poznają różne potrawy, inną muzykę, odmienne sposoby robienia różnych rzeczy, a także doskonala swoje umiejętności czytania. Współczesne systemy szkolnictwa na całym świecie mają tendencję do pomijania edukacji humanistycznej, czemu towarzyszy powszechna znieczulica, gdy kontrolę nad nauczaniem przejmują rządy i religie.

Nieobecność tkaniny artystycznej w programach nauczania przekłada się na brak możliwości wystawienniczych – to problem, z którym zmagają się wielu innych artystów i artystek latynoamerykańskich. Niewiele osób zna się na marketingu na tyle, by skutecznie pozycjonować się na wybiegu zawodowych artystów i artystek tekstylnych; jednocześnie istnieją różnice między poszczególnymi krajami – w niektórych przypadkach artystów i artystek nie interesuje sprzedaż i nie realizują projektów poza swoim miastem czy krajem pochodzenia.

W Ameryce Południowej powszechne jest postrzeganie fantastycznej twórczości artystycznej jako przynależnej do uduchowionej sfery życia codziennego. Tekstylna są odwieczną częścią praktyk religijnych, dlatego wielu autorek i autorów nie rozumie, po co mieliby prezentować swoje prace reszcie świata? Tworzą dla samego tworzenia, ponieważ tkanina jest odzwierciedleniem ich kultury i tradycji, robią to również dla własnej satysfakcji.

Ameryka Łacińska od zawsze znajdowała się w stanie stresu finansowego, a jednocześnie ów stres i ubóstwo sprzyjały kreatywności. Można powiedzieć, że doświadczyliśmy czterech pandemii połączonych w jedną: Covid oczywiście zmienił nasze życie do tego stopnia, że tysiące artystów i artystek doświadczyły głodu. Nadejściu nowej rzeczywistości, w której nie można było pokazywać ani sprzedawać dzieł sztuki, ponieważ nikt nie miał pieniędzy na ich tworzenie lub kupowanie, nie wspominając o braku technologii spełniających wymogi rynku z dala od domu – towarzyszyły cięcia w budżetach państwowych i redukcja wsparcia instytucjonalnego w wielu krajach.

Oprócz wielu problemów, jakie pandemia spowodowała w sektorze medycyny, oraz powiązanych z nią, dotkliwych komplikacji gospodarczych, mamy do czynienia z finansowaniem kampanii politycznych i wybranych prezydentów wielu krajów Ameryki Łacińskiej z dziesięćcin pochodzących z kościołów pentekostalnych w Stanach Zjednoczonych, m.in. Giammatteiego w Gwatemali, Ortegi w Nikaragui, Chavesa w Kostaryce, Bolsonaro w Brazylii (2019–2023) czy Macriego w Argentynie (2015–2019). Głód, ubóstwo, wzrost przestępczości, wojna z narkotykami, uzależnienie od narkotyków, przemoc z użyciem broni, brak perspektyw... wszystko to doprowadziło do poważnego problemu migracji ludności.

Każdy z tych problemów przyczynił się do większego udziału tkaniny artystycznej w sztuce protestu, wynosząc feminizm tekstylny i praktyki

dekolonizacji do rangi niemalże osobnego gatunku. Inne tematy związane ze sztuką protestu obejmują tożsamość płciową w czasach dyskryminacji, prześladowania rdzennej ludności, przemoc uliczną i kwestie środowiskowe. W ramach terapii sztuką coraz więcej osób zajmuje się w domu haftowaniem, robieniem na drutach i tkaniem (w tejże kolejności) „w celu znalezienia ukojenia”, mimo że erudycyjna edukacja i praktyka artystyczna nie są szczególnie hołubione przez ogół społeczeństwa, czy to w szkołach, czy na wystawach.

Powyższe ustępy są niezbędne do tego, aby wytłumaczyć pogardę odczuwaną w Ameryce Południowej wobec Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, na tyle silną, że stosunkowo niewiele osób chce w ogóle posługiwać się językiem angielskim. Niestety, XX-wieczny interwencjonizm Stanów Zjednoczonych w wielu krajach Ameryki Łacińskiej był co najmniej godny ubolewania, Argentyna z kolei do dziś żywi urazę z powodu wojny o Malwinę/Falklandy. Teraz, w obliczu poważnych problemów wynikających z migracji ludzi, w Stanach Zjednoczonych termin *brown* (brązowy) stał się nowym sposobem etykietowania etnicznego, nawet w stosunku do osób pochodzenia latynoamerykańskiego, które od wielu lat mieszkają w tym kraju.

W 2013 roku Surface Design Association, z siedzibą w Stanach Zjednoczonych, wydało specjalny numer swojego czasopisma poświęcony Ameryce Łacińskiej, prezentując głównie artystki i artystów tekstylnych z diaspory latynoskiej w Stanach Zjednoczonych oraz garstkę twórczyń i twórców, którym udało się zaistnieć w kręgach międzynarodowych. Zamiast oferować szerokie spojrzenie na tkaninę artystyczną w naszym regionie, wydawnictwo uwidocznilo przepaść kulturową, która istnieje w odniesieniu do rzeczywistego terytorium Ameryki Łacińskiej, będącego domem dla tysięcy doskonałych artystów i artystek tekstylnych. Brak znajomości geografii i kultury, bariery językowe między angielskim, hiszpańskim i portugalskim oraz technologie tekstylne, które „brzydzą” niektórych artystów i artystki tekstylne, sprawiły, że trudno tu o przełamanie lodów.

Taktyka kolonizacji była okropna w czasach konkwisty i pozostaje równie lekceważąca obecnie: Odmawiam bycia brązową! W dzisiejszych czasach określenie „czarny” jest poniżające i niepoprawne politycznie, podobnie jak „brązowy”. Latynos to „brązowy nielegals mieszkający w USA”, czyli „osoba pochodząca z jednego z ubogich krajów rozwijających się, zwanych potocznie republikami bananowymi”. Krzyczę: *Latina* to kobieta z Ameryki Łacińskiej! Kostaryka nie ma armii! „Ameryka” to nie tylko Stany Zjednoczone, ale także północna, środkowa, południowa i karaibska część obu Ameryk!

Jako artystka konkursowa brałam udział w ośmiu międzynarodowych biennale i triennale, w tym w 7. Triennale w Rydze 2023, oraz w kil-

ku wystawach zbiorowych z udziałem jury. W dzisiejszych czasach konkurencja jest zaciekle, niektóre organizacje finansują pokazy sztuki z opłat partycypacyjnych, co jest szczególnie nieetyczne, jeśli nie są one zwracane autorom i autorkom odrzuconych prac. Wszystko to, wraz z pojawieniem się tzw. artystów boíte (pochodzące z portugalskiego określenie artysty/artystki, będącego przyjacielem/przyjaciółką lub kochankiem/kochanką organizatorów i traktowanego dzięki temu w sposób szczególny), występuje najczęściej w przypadku instytucji samozwańczych. Organizacje te zmniejszają pulę możliwości w Ameryce Łacińskiej ze względu na „złą reputację” związaną z artystami i artystkami, którzy nie należą do kręgu „wtajemniczonych”.

Jeśli chodzi o tekstylia, często spotykam się z pytaniem, który kraj, moim zdaniem, ma najlepszą sztukę tekstylną. Zazwyczaj odpowiadam: Meksyk, Brazylia, Argentyna i Chile, nie dlatego, że są „najlepsze” – co byłoby bardzo subiektywną obserwacją – ale ze względu na dużą liczbę znanych, kierunkowo wykształconych twórców. Kreatywność wynika z zawirowań politycznych, a niestety kraje te mają za sobą długą historię rozlewów krwi i niepokoju, w połączeniu z bogatą tradycją tekstylną. Jeden z największych mistrzów i nauczycieli sztuki gobelinu, Ernesto Aroztegui (1930–1994), którego uczniowie utrwalili jego styl tkania i metody nauczania w całej Brazylii, Urugwaju i Argentynie, pochodził z Urugwaju. Mimo że andyjskie techniki tkackie przetrwały w formie tradycyjnej, kraje „południowego stożka” Ameryki Południowej bardzo skorzystały na tym, że odwiedzało je lub przebywało w nich na stałe wielu światowej sławy artystów i artystek zajmujących się gobelinami i włóknem, np. Sheila Hicks.

Triennale w Rydze było pierwszą wystawą, w której wzięłam udział po koronawirusie. Zarówno Łotwa, jak i triennale dostarczyły mi wielu wrażeń sensorycznych i tekstylnych, zarówno dobrych, jak i złych. Dowiedziałam się, że wiele moich obaw podzielają artyści i artystki w innych miejscach na świecie i poczułam przyływ niepokoju, który towarzyszy nam, ludziom, w naszych współczesnych przedsięwzięciach. Sztuka tekstylna nie może istnieć bez twórców, obecnie zaś niepokój towarzyszy artystom i artystkom bez względu na miejsce, w którym pracują.

Chciałabym mieć więcej okazji do dyskusji na temat przyszłości tkalniny, ale myślę, że samo wsłuchanie się w skargi innych artystów i artystek było terapeutyczne: Nie jesteśmy sami/e! Uważam, że stoimy na rozdrożu tego, co uważamy za sztukę tradycyjną, z jej pięknem, erudycją, materialnym *ja*, które jest apolityczne... i nowej formy ekspresjonizmu o bardzo politycznym charakterze. Jednak tym, co zaskoczyło mnie najbardziej, była stosunkowo niewielka liczba nowych technik i fantastyczne koncepcyjne interpretacje podobnych tematów.

Podobały mi się również prace osób, o których wcześniej nie słyszałam, co skłania mnie do wzmianki o przepaści kulturowej między Wschodem a Zachodem. Naprawdę dzieli nas coś więcej niż tylko odległość geograficzna. Wiem, że uwaga ta może wydawać się trywialna z perspektywy tkaniny postrzeganej w kategoriach uniwersyteckich, jednak pod względem kulturowym mogą istnieć pewne elementy, których świadomość wśród czytelników i czytelniczek niniejszego tekstu jest znikoma.

Jedną z ważnych myśli w obliczu trwającej wojny i niszczenia dziedzictwa w Ukrainie jest to, że nie dostrzegamy pełnego zakresu utraty tożsamości, o ile nie zwrócą nam na to uwagi inni artyści i artystki. Zrozumiałe jest, że kultury podlegają ciągłej transformacji, która znajduje swoje odzwierciedlenie w sztuce, jednak istotne jest również przyglądanie się pracom pochodzącym z innych krajów, aby lepiej dostrzec to, co swoje. Świadomość to sztuczka, która pozwala nam być na bieżąco.

Pamiętam piękną wystawę *Splendor tkaniny* w Warszawie. Siedząc godzinami w dostojnych wnętrzach Zachęty, chłonąc dziesięciolecie ewolucji i procesów twórczego, które, nawiasem mówiąc, nie odbywały się bezboleśnie, nie przyszło mi do głowy, że ktokolwiek przy zdrowych zmysłach byłby skłonny oddać tkaninę artystyczną we władanie mainstreamu tylko po to, by otrzymać szansę wystawienia swojej twórczości. Chcę przez to powiedzieć, że tkanina wyewoluowała w samodzielny gatunek z własnymi zasadami i porządkiem, i że szkoda podporządkowywać ją powszechnym zasadom ustalonym przez osoby, które jej nie rozumieją. Nawet jurorzy konkursów ogólnoartystycznych mogą nie mieć pojęcia o tym, co robią i co oceniają.

Jestem zdecydowaną zwolenniczką pewnej dozy powściągliwości w stosowaniu materiałów i technik rozmywających medium tkaniny... aby uhonorować i chronić to, czego zachowanie wymagało dotychczas tak wiele wysiłku.

Współczesna debata obejmuje procesy, które przesuwają granice w każdej dziedzinie życia i każdym jego aspekcie – jak choćby sztuczna inteligencja – a jednocześnie przyczyniają się do oddzielenia praktyk produkcyjnych i projektowych od środowiskowej i politycznej odpowiedzialności za ochronę świata, w którym wciąż musimy żyć. Pojawiają się w związku z tym pytania, na które nie znam odpowiedzi. ●

Silvia Piza-Tandlich,  
czerwiec 2023

## **Abstrakt**

Geograficzna odległość, różnice kulturowe i bariery językowe są częstym powodem dla którego artyści tekstylni z Ameryki Łacińskiej nie angażują się bardziej w ogólną, międzynarodową scenę związaną z tkaniną artystyczną. Niestety pandemia COVID-19 i związane z nią problemy zaostrzyły izolację i zwiększyły bariery w regionie.

Tekst to osobiste sprawozdanie sytuacji w Ameryce Łacińskiej, doświadczonej przez artystkę tekstylną z Kostaryki.

Słowa kluczowe:

Ameryka Łacińska, latynoamerykański, tekstylna, sztuka tekstylna

# Monika Drożyńska

---

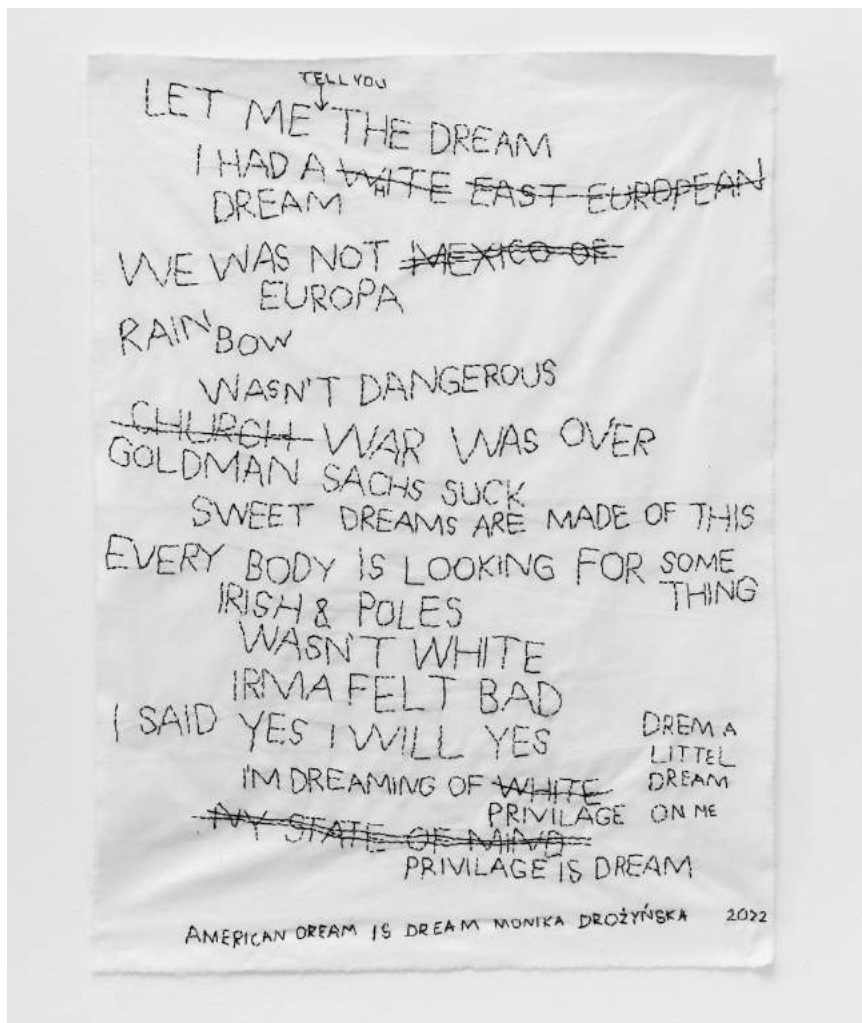
---

Artystka sztuk wizualnych, hafciarka i aktywistka. Absolwentka i doktora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Prekursorka technik hafciarskich w sztuce współczesnej i tkaniny w przestrzeni publicznej. Jej obszar zainteresowań to język, który bada przy pomocy haftu ręcznego na tkaninie. Współpracowała m.in. z: Muzeum Polin, Zachętą – Narodową Galerią Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, Mumok w Wiedniu, Ludwig Museum w Budapeszcie, Bozar w Brukseli, Sotheby's w Tel Awiwie.

---



# American dream is dream



II. 1.  
Monika Drożyńska, *American Dream is Dream*

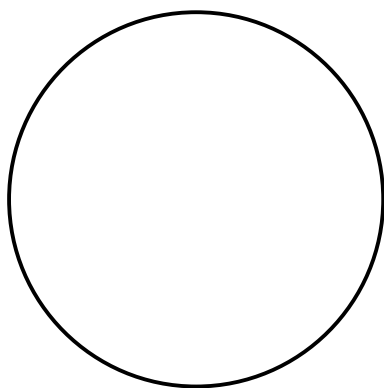
## Abstrakt

„American dream is dream” jest pracą będącą wierszem o kulturze śnienia. W haftcie parafrazuję wybrane frazy z teorii feministycznej, psychoanalitycznej, popkultury, polityki. Cytuję Hélène Cixous, Martina Lutra Kinga, Zygmunta Freuda, Annie Lennox, Irving Berlin, Occupy Wall Street. Tworzę oryginalny język pisany haftem z formalnymi zabiegami przekreśleń, którymi zapisuje stan pomiędzy godzeniem się na opisywane zjawisko a równoczesną niezgodą. Świadomie używam błędów do wprowadzenia pomyłek freudowskich w język pisany. Fantazję o kulturze amerykańskiej łączę z osobistym doświadczeniem bycia Polką, obywatelką Europy Wschodniej.

Haftowana tkanina została z laminowana przez Jana Moszumańskiego (<https://www.youtube.com/watch?v=-F43YXEBXa8>). Projekt był prezentowany z użyciem plakatów i naklejek z QR kodem, które pojawiły się w USA w ramach wizyty studyjnej Rochester University oraz programu rezydencyjnego Residency Unlimited.

### Słowa kluczowe:

haft, esej, USA, sztuka współczesna, język, poezja



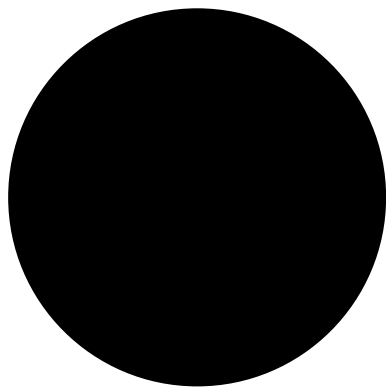
# Recenzje i omówienia

---

---

Janis Jefferies  
Karolina Grzeszczuk  
/ Natalia Czarcińska

---



# 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 objęły także sztukę dźwiękową, sztukę cyfrową i technologię haptyczną, rozważając jej dostęp i wpływ w ramach różnych grup odbiorców. 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. [https://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Jefferies=3AJanis\\_K=2E=3A=3A.html](https://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Jefferies=3AJanis_K=2E=3A=3A.html)

---

# Wstęp do:

## Magdalena Abakanowicz,

### Zeszyty Artystyczne

#### Wstęp

W 1980 roku (5 września – 5 października), kilka lat po moim powrocie ze studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1976–1978), londyńska Roundhouse Gallery zorganizowała wystawę pt. „Współczesne Gobeliny Polskie”. Uznani polscy artyści, wśród nich Wojciech Sadley, Hanna Jung i Barbara Levittoux-Świdarska, pokazali na niej trójwymiarowe gobeliny i makaty. Jednak największe uznanie za tkane wielkoformatowe, monumentalne formy rzeźbiarskie przypadło w udziale Magdalenie Abakanowicz. Obecnie, jakieś 42 lata później, 5 lat po śmierci artystki w roku 2017, londyńska Tate Modern zorganizowała wystawę *Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope*<sup>1</sup>. Wystawa stała się okazją do ponownej oceny obszernego dorobku wczesnych prac artystki opartych na tkaninach, które jednak stanowiły wyzwanie dla konwencji tkackich obecnych w innych częściach Europy i USA.

Postanowiłam przezwyciężyć użytkową funkcję tkactwa, a zwłaszcza stworzyć możliwość kontaktu ze wszystkich stron z mięsistymi i elastycznymi strukturami. Stworzyłam potencjał penetracji poprzez szczeliny i otwory aż do najgłębszych zakamarków wnętrza<sup>2</sup>.

» 1 Wystawa, *Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope* w Tate Modern, Londyn, Wielka Brytania, 17 listopada 2022 do 21 maja 2023, później pokazywana w Musee cantonal des Beaux Arts, Plateforme 10, 13 czerwca – 24 września 2023. A później w Henie Onstad Kunstsenter, Hovikodden, Baerum, Norwegia, 27 października 2023 – 25 lutego 2024. Lozanna jest miejscem przełomu w międzynarodowej karierze Abakanowicz, która wzięła udział w II Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1965 r. Zob. Janis Jefferies (2023): „Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope”, Londyn: Tate Modern, 17 listopada 2022 do 21 maja 2023, TEXTILE, DOI: 10.1080/14759756.2023.2191385. Link do artykułu: <https://doi.org/10.1080/14759756.2023.2191385>

» 2 Jan Berdyszak, *Dwa pojęcia: misja i nieskończoność*, Akademia Sztuk Pięknych, Polska, wydawnictwo okolicznościowe z okazji nadania artystce (Magdalenie Abakanowicz) doktoratu

Refleksje takie spowodowały postrzeżenie Abakanowicz jako niemal mistycznej, złożonej postaci działającej w obrębie zachodnich dyskursów związanych z feminizmem i ideą „kobiecości”, pogłębianych w tekstach Luce Irigaray w latach 70. ubiegłego stulecia<sup>3</sup>. XXI wiek redefiniuje koncepcje „kobiecości” i androgeniczności. Jednocześnie Abakanowicz daje się coraz lepiej poznać jako narratorka historii, zdyscyplinowana i zdytansowana obserwatorka, wyrażająca swoje sprzeczne, artystyczne wypowiedzi w wywiadach, dziennikach i wspomnieniach, zebranych w *Fate and Art* oraz w wydanej niedawno antologii *Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations*<sup>4</sup>.

Wystosowane przez Magdalenę Kleszyńską zaproszenie do nadsyłania referatów na temat „Tkanina artystyczna w obliczu współczesności” przyszło w idealnym czasie, kiedy TATE zorganizowała wystawę sztuki Abakanowicz, a jej teksty weszły do domeny publicznej. Wybrane teksty są podstawą specjalnego wydania „Zeszytów Artystycznych”, czasopisma publikowanego przez Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Po raz pierwszy od momentu założenia w 1983 roku, czasopismo to zajmuje się tkaniną artystyczną / sztuką włókna.

Mój tekst do „Zeszytów Artystycznych” przypomina niektóre z zasadniczych pytań nakreślonych w zaproszeniu Magdaleny Kleszyńskiej. W całym swoim tekście nawiązuję jednak do seminarium zorganizowanego przez TATE Modern w dniach 12 i 13 maja 2023 roku, pt. „Abakanowicz dziś: nowe spotkania z Abakanowicz, artystką i jej twórczością” (*Abakanowicz Today: New Encounters with Abakanowicz, the Artist and Her Work*). Na seminarium to zostałam zaproszona jako jedna z reprezentantek brytyjskiego środowiska artystyczno-akademickiego. Sesje seminarium, przygotowanego przez Mary Jane Jacob, kuratorkę i prezeskę Abakanowicz Charitable Foundation (USA), skupiały się na tematach związanych z udziałem artystki w krytycznych, artystycznych, kulturowych i ideologicznych debatach z okresu jej życia i twórczości w Polsce podczas trwania pierwszej zimnej wojny. Podczas sympozjum zastanawiano się nad eksplorowaniem przez Abakanowicz jej własnej sprawczości, sztuki i pisarstwa, a także nad jej spuścizną i znaczeniem dla artystów i badaczy w dziedzinie sztuki współczesnej na całym świecie. Jak przedstawiła to

honorowego przez Akademię Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi, kwiecień 1998. Publikację tę otrzymałam w maju 2008 r. od prof. Anny Goebel, studiującej u Abakanowicz w latach 1977–1978, w Poznaniu. Była studentka Abakanowicz, prof. Anna Goebel, jest obecnie konsultantką w pracowni tkaniny artystycznej na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

- » 3 Luce Irigaray, *The Sex, which is not One*, tłum. Catherine Porter i Carolyn Burke, Cornell University Press, 1985., 148, 149.
- » 4 *Magdalena Abakanowicz: Fate and Art. Monologue*, SKIRA Edition, listopad 2008. *Magdalena Abakanowicz: Writing and Conversations*, red. Mary Jane Jacob i Jenny Dally. SIRKA Publishers oraz Abakanowicz, Arts and Culture Charitable Foundation, 2022.



Joanna Inglot w swoim wystąpieniu otwierającym i zamykającym sympozjum „Pisany i niepisany świat Magdaleny Abakanowicz” (The Written and Unwritten World of Magdalena Abakanowicz), nie należy lekceważyć złożoności sprawczości Abakanowicz. Dowodem na to może być jej pisarstwo (często fikcyjne), jej życie (auto-etnograficzne), sposób, w jaki podróżowała, aby zainstalować swoje „środowiska” z dawnego Wschodu do Włoch, Francji, Ameryki, Brazylii i Australii (między innymi), pozostając jednocześnie zakorzenioną w jednym miejscu, ukształtowaną przez traumy historii, geografii, klasy i płci. Jak dowodzi Michał Jachyła w swoim obszernym i jeszcze niepublikowanym eseju *Magdalena Abakanowicz. Przed i za żelazną kurtyną* (Magdalena Abakanowicz, *In Front and Behind the Iron Curtain*), cała jej twórczość jest postrzegana inaczej w Polsce niż na arenie międzynarodowej<sup>5</sup>. Chociaż artystka porusza się w obszarze wielu dyscyplin, a w powszechnym użyciu w zachodnim kanonie historii sztuki były abstrakcja modernistyczna i sztuka feministyczna, określenie jej prac nastęrczało wielu kłopotów. W różnych momentach swojej kariery sama artystka dodatkowo „komplikowała” kwestię definicji własnej sztuki, zanim pod koniec lat 70. XX wieku jej twórczość została uznana za rzeźbę.

### **Nowe spotkania z Abakanowicz**

Choć Abakanowicz często przedstawiała się jako artystka czerpiąca inspirację z natury i doświadczeń własnego dzieciństwa spędzonego w lesie, Inglot twierdzi, że artyści nie mogą pozostawać w oderwaniu od swoich kulturowo-politycznych realiów i muszą w nich funkcjonować i na nie reagować. Formacja artystyczna Abakanowicz jest niewątpliwie związana z II wojną światową i populistycznym socrealizmem. Powstające abstrakcyjne formy można postrzegać jako odpowiedź na okoliczności historyczne, produkowane w konkretnym czasie i miejscu z „ubogich materiałów” (Warszawa zawsze była jej domem; tam na ulicy Bzowej miała swoją pracownię), jednak jako formy elastyczne zawsze mogą być przeniesione w inne miejsca i ramy czasowe. Kształtująca się wówczas jej złożona tożsamość artystyczna dopiero teraz jest odkrywana.

Autobiograficzny tekst Abakanowicz pt. *Portret X 20* (1978–80) powstał w punkcie zwrotnym jej kariery artystycznej. Opublikowany po raz pierwszy w USA w 1982 roku, zawiera dwadzieścia krótkich, poetyckich impresji na temat jej wczesnego życia, które nazaczyło jej karierę artystyczną. Z tych impresji artystka często czerpała cytaty do publikacji

» 5 Tekst Michała Jachyły pt. *Crafting an Art Practice: The PostWar Polish Art Scene* w katalogu wydanym przez TATE Modern do wystawy *Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope* (s. 148-151) jest lekturą zalecaną, choć to skrócona wersja dłuższego artykułu, który miałam szczęście przeczytać po otrzymaniu go od autora jako załącznika do maila 2 stycznia 2023 r.

towarzyszących jej wystawom. Abakanowicz, świadoma tego, jak działają media, czego przykładem są klasyczne czarno-białe fotografie Marka Holzmana i Artura Starewicza, jest przedstawiana jako odizolowana jednostka, działająca na zewnątrz, dążąca do pozycji rzeźbiarki negocjującej światy sztuki, przepisująca swoją artystyczną biografię, aby osłabić skojarzenia ze sztuką włókna. Niemniej jednak prace Abakanowicz, zwłaszcza *Abakany* z lat 60. i 70., można również postrzegać jako przejście od metafor specyficznie kobiecego ciała do bardziej androginicznych, głównie figuratywnych cykli rzeźbiarskich z lat 90. XX wieku. Jak sugeruje Magdalena Moskalewicz<sup>6</sup>, można rozważyć niechęć Abakanowicz do feminizmu i jej porzucenie Abakanów przez pryzmat tego, co Bojana Pejić nazwała socjalistycznym patriachatem<sup>7</sup>. Pejić stanowczo twierdzi, że „nikt nie chce mieszkać w getcie” – ani takim stworzonym przez innych, ani getcie własnych terminów, jak „feministyczny”, „postkomunistyczny”, „neutralny płciowo” (Katy Deepwell, prelegentka podczas sympozjum *Nowe Spotkania*, podważyła takie stanowisko, uważając, że artyści mogą świadomie dopuszczać się wieloznaczności, do czego Abakanowicz z pewnością była zdolna we wcześniejszych tekstach). Pejić sugeruje także, że wszyscy artyści chcą, aby ich twórczość była uznana za znaczącą, za „nośną” i rezonującą z wieloma odbiorcami w różnych kulturach i kontekstach. Angloamerykańskie opisy feminizmu i feministycznych praktyk artystycznych jako zachodniego ruchu artystycznego wywodzącego się z lat 70. wyznaczyły pewne warunki dla określenia tego, czym feminizm jest lub może być. W rezultacie wiele artystek z różnych części świata zostało zmarginalizowanych w tej historii, posługującej się wyłącznie kategoriami zachodnich precedensów.

### **Wieloznaczność i „Co ma zrobić kobieta?”**

W rezultacie same *Abakany* stały się tak wieloznaczne, że pod koniec lat 80. XX w. Abakanowicz zauważyła:

Abakany przyniosły mi światową sławę, lecz ciężą na mnie jak grzech, do którego nie mogę się przyznać. Praktyka tkacka zamyka mi drzwi do świata sztuki. Świat sztuki odkrył mnie nagle w 1980 roku, kiedy pokazałam ALTERACJE na Biennale w Wenecji. [...]

» 6 Magdalena Moskalewicz w swojej prezentacji podczas Nowych Spotkań zatytułowanej *Niemożliwy feminizm Magdaleny Abakanowicz*, omawiała *Abakany* jako metaforę kobiecego ciała.

» 7 Bojana Pejić była główną kuratorką wystawy *Płeć? Sprawdzam! Kobięcość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, pokazywanej w MUMOK oraz warszawskiej Zachęcie. Była też redaktorką publikacji z 2010 roku pt. *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe in 2010*, gdzie idee te zostały wyrażone.

Teraz rozkwita moje nowe życie; uzasadnia i interpretuje ABAKANY, te miękkie rzeźby, nadając im kontekst kamienia i brązu<sup>8</sup>.

Jednakże, jak zauważyła w swoim wystąpieniu pt. „Co ma zrobić kobieta?” Katy Deepwell, wkroczenie do zachodniego, modernistycznego, zdominowanego przez mężczyzn muzeum, zdobycie międzynarodowego uznania i renomy było gigantycznym zadaniem dla ambitnej i samoświadomej artystki, zadaniem wymagającym taktycznego i domyślnie neutralnego płciowo ciała. Twierdzenia o uniwersalności i „kondycji ludzkiej” wykluczały płęć, z wyjątkiem odniesień do idei kobiecości i erotyki, które były odczytywane przez amerykańskich i brytyjskich teoretyków twórczości Abakanowicz w latach 70. Odnosząc się do *Portretu X 20* Abakanowicz i innych jej tekstów, Deepwell zauważa, że płęć pojawia się w jej rzeźbie figuratywnej odnoszącej się do jednostki/państwa i natury/kultury oraz tego, co oznacza być artystą. Innymi słowy: „Co ma zrobić kobieta?”

Dopiero po wystawie *WACK! Art and the Feminist Revolution* z 2007 roku Abakanowicz prawdopodobnie uznała za możliwe powiązanie jej z innymi artystkami i toczącymi się na zachodzie debatami feministycznymi<sup>9</sup>. Po 1989 roku mówienie i pisanie o politycznych i historycznych uwarunkowaniach odbywało się z wnętrza osobistych historii i uzewnętrzniało jako coś, co można by nazwać nieobecną treścią, uwalniając naznaczoną polską psychikę przeszłości, ale także odkrywając odporność artystów, pisarzy i robotników, którzy po cichu na różne sposoby realizowali opór.

## Interpretacje współczesnych polskich artystów i historyków sztuki

Jak zauważyły w swoich wystąpieniach podczas Nowych Spotkań współczesne polskie artystki i historyczki sztuki, Ewa Majewska i Anna Markowska, twórczość Abakanowicz może być teraz ponownie przemyślana

» 8 Cytat za: Agata Jakubowska, „The Abakans and the Feminist Revolution”. *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, (red.) Sascha Bru, Laurence Nuijs, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum i Hubert Berg, Berlin, Boston: De Gruyter, 2012, 253-265. <https://doi.org/10.1515/9783110274691.253>. Jako badaczka z Uniwersytetu Warszawskiego, Jakubowska miała wkład w *Nowe Spotkania* z Abakanowicz w TATE Modern w 2023 roku, odczytując nieopublikowany jeszcze referat pt. *Occupation: Textile Artists: Positioning Magdalena Abakanowicz in the Art Field of 1950s State-Socialist Poland*.

» 9 *WACK! Art and the Feminist Revolution* to tytuł międzynarodowej wystawy sztuki kobiet, która odbywała się w Los Angeles w dniach od 4 marca do 16 lipca 2007 r. Wystawa ta dokumentuje i ilustruje wpływ rewolucji feministycznej na sztukę tworzoną pomiędzy 1965 a 1980 rokiem, i gromadzi pionierskie i wpływowe prace, m.in. Sanji Iveković, Any Mendiety, Annette Messager, Louise Bourgeois, Judy Chicago, Alice Neel oraz Yoko Ono. Fakt, że Abakanowicz pokazywano obok Judy Chicago, byłby całkowicie niemożliwy 20 lat temu. Jeśli spojrzeć na listę międzynarodowych wystaw sztuki feministycznej, istnieje wiele precedensów feministycznych wymian międzynarodowych od połowy lat 70. XX w., w różnych ramach, z różnymi uzasadnieniami i artystami, w tym tymi, którzy pracowali z włóknami i miękkimi materiałami.

i odczytana poprzez dekolonizację (jak w byłych społeczeństwach Europy Wschodniej), teorię feministyczną i teorię queer oraz potencjał naprawczy, który można znaleźć w pracach artystki, niemal wbrew jej autokreacji i inwencji<sup>10</sup>. Niemniej jednak Majewska zwróciła uwagę na fakt, że chociaż wczesne *Abakany* nie były pokazywane przez wiele lat w Polsce i były w dużej mierze nieznane młodszemu pokoleniu, pokazują one upodmiotowienie cielesności, sugerując seksualną, zmysłową rewolucję. Wierząc, że Abakanowicz „uratowała” ciała przed patriarchalnym wymazaniem, inscenizując ich autonomię z przyjemnością i intymnością.

Prawdopodobnie płótno i „ubogie materiały” z wczesnych prac były synonimem świata pod sowiecką dominacją, świata kruchego, który teraz został odlany z płótna, bez głowy, podobny do muszli; tę zmianę Abakanowicz chciała wyjaśnić (2006)<sup>11</sup>. Po protestach kobiet, domagających się prawa do aborcji, i wiecach antyrządowych z 2023 roku, refleksje Abakanowicz można często odczytać jako świadectwo traumy i tłumienia. Czytelnicy mogą także odnieść się do wystawy *100 flag na 100-lecie praw wyborczych Polek*. Ten projekt kuratorski Marty Kowalewskiej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (z kolektywem 100 FLAG) z 2019 roku jest jednym z nowszych i mocnych przykładów połączenia tkaniny artystycznej i aktywizmu.

## Przestrzeń nieznanego rozwoju, długa ekologia i worldling

W obrębie tych interdyscyplinarnych ram Monika Bakke zbadała bardzo charakterystyczne podejście do późniejszych prac Abakanowicz, wykonanych nie z jakiegoś miękkiego tworzywa, lecz z wapienia/kamienia. Były to *Negew* (1987) oraz *Przestrzeń nieznanego rozwoju* (1998–1999)<sup>12</sup>. Myśląc o tych pracach z perspektywy długiej ekologii, Bakke zbadała procesualną

» 10 *Rewolucja sensualna* autorstwa Ewy Majewskiej oraz Anny Markowskiej *Kolonialny pocałunek i kilka historii naprawczych* to referaty zaprezentowane podczas Nowych Spotkań w ramach tematów „Feminizm Abakanowicz i polityka płci” oraz odpowiednio: „Artysta i legenda: biografia Abakanowicz” i „Portret x 20”.

» 11 Abakanowicz, 2006, „Rozmyślenia”, *Konteksty, Polska, Sztuka Ludowa*, nr 03-04, 132. Jak wykazuje Gabi Scardi w swoim artykule w katalogu towarzyszącym wystawie w TATE pt. *Art as Spatial Dramaturgy: Polish Theatre and Italian Povera*, (TATE, 2022, 79-85), ubóstwo i „ubogie materiały” stały się głównym tematem dla Kantora, Szajny i Jerzego Grotowskiego. Na przykład Grotowski (1933–1999) wprowadził termin *teatr ubogi*, gdy w latach 60. XX w. reżyserował spektakle Teatru Laboratorium we Wrocławiu. Grotowski proponował ograniczenie wszystkiego do niezbędnego minimum i skupienie się na relacji aktor-widz. Jako człowiy zwolennik zaangażowania publiczności, aranżował emocjonalne konfrontacje między ograniczoną grupą widzów i działaniami aktorów. W odniesieniu do praktyki Abakanowicz, należy zastąpić aktora-widza artystą-widzem i zbadać powiązania między kruchością istot ludzkich, ich ciał i pierwotnych sił natury. Kantor wyeksponował również pojęcie „ubogiego przedmiotu – zdegradowanych obiektów jak łachmany, skrawki, papierzyska czy spleśniałe książki, które swoją prawdziwą wartość ukazują u progu śmietnika” (TATE, 2022., 81).

» 12 Monika Bakke, *The Little Ways of Living: The Long Ecology of Magdalena Abakanowicz's Nagrev and Space of Unknown Growth*, prezentacja podczas Nowych Spotkań.

wspólnotę kamieni i bytów biologicznych poprzez rozszerzoną czasowość, która otworzyła nowe interpretacje często przytaczanych uczuć Abakanowicz do natury. Odwołując się do koncepcji długiej ekologii i posthumanizmu autorstwa Jeffrey'a J. Cohena<sup>13</sup>, Bakke zagłębiła się w czas geologiczny, w którym można było przywołać jedynie widmową obecność ludzi.

W 1987 roku Abakanowicz po raz pierwszy w swojej artystycznej karierze zdecydowała się sięgnąć po kamień. Decyzja ta, podyktowana siłą wapienia, była dość radykalna. Siedem monumentalnych, dziesięciotonowych, wapiennych dysków, każdy o średnicy 280 cm i grubości 60 cm, zostało zainstalowanych w Muzeum Izraela w Jerozolimie, a powierzchnia kręgów, wzbogacona skamieniałościami, pozostała nietknięta. Połączenie biologii i stworzeń morskich tworzy cykl odmienny od *Alteracji*<sup>14</sup>. Uważność na opiekę, wrażliwość i jednocześnie odporność, tradycyjne rozróżnienie między ekologią, paleoekologią i archeologią są oznaczane jako sztuczne, jak np. *Przestrzeń nieznanego rozwoju*.

Gdzieś w głębi wilgotnego litewskiego lasu w Europos Parkas, Skansenie Centrum Europy w Wilnie<sup>14</sup>, umiejscowione są gigantyczne betonowe jaja. Jako formy sztuczne, mające przypominać wapien, wydają się porzucone, są elementem powolnego upływu czasu, powolnego rozpadu, znakiem tego, co kiedyś było epoką człowieka, niezdolną do ochrony Ziemi przed jej postępującym zniszczeniem.

We współczesnym świecie, coraz bardziej dotkniętym konsekwencjami nadprodukcji, nadmiernej konsumpcji, odpadów i zanieczyszczeń, utraty różnorodności biologicznej i zmian klimatycznych, coraz pilniejsza staje się konieczność produkcji materiałów biodegradowalnych. Powinny one być wolne od toksycznych chemikaliów i alergenów, wykonane ze źródeł odnawialnych, a jednocześnie winny redukować poziom zużycia energii, wody i odpadów w procesie produkcji tkanin. Wiele wysiłków badawczych, zmierzających do uczynienia biodegradowalności częścią biomimetycznej gospodarki materiałami włókienniczymi, opiera się na idei natury, która ma wspomóc zrównoważony rozwój oraz zintegrować się z gospodarką o obiegu zamkniętym. Nie sugeruję, że *Przestrzeń nieznanego rozwoju* jest częścią tych badań, lecz raczej, że śluz, bakterie i włókniste sieci łączą się, tworząc zarośnięte, ale odnawialne, zielone środowiska, których świadkiem była prawdopodobnie Abakanowicz.

» 13 Książka autorstwa Jeffrey'a J. Cohena pt. *Stone: An Ecology of the Inhuman* otrzymała w 2017 roku Nagrodę im. René Welleka w dziedzinie literatury porównawczej, przyznaną przez Amerykańskie Stowarzyszenie Literatury Porównawczej. Badania Cohena dotyczą dziwnych i pięknych rzeczy, które stanowią wyzwanie dla wyobraźni, zjawisk, które są jednocześnie obce i intymne, co wydaje się pasować do współczesnych odczytań filmu *Abakany* (1969) i odczuć Abakanowicz na temat lasów, polskich duchów i upiórów.

» 14 W latach 1974–1975 Abakanowicz wykonała rzeźby zatytułowane *Alternacje*, cykl dwunastu siedzących w rzędzie wydrążonych postaci ludzkich.

*Worlding*, jak wyjaśniają Palmer and Hunter (2018)<sup>15</sup>, to „szczególne połączenie materiału, które usuwa granice między podmiotem a środowiskiem, w tym przypadku artystą (podmiotem) a obiektem (dziełem sztuki)”. Ta definicja *worlding*, zakotwiczona w naukach humanistycznych, może zostać rozszerzona na zespół procesów, w których żywe i nieożywione byty oraz procesy tworzenia znaczeń wylaniają się i łączą, nie jako doskonała maszyna, ale jako system produktywnych ech, rezonansów i dysonansów, transformacji i hybrydyzacji. *Worlding* jest projektem politycznym w tym sensie, że radykalnie kwestionuje ogólne zachodnie założenia dotyczące linearnego postępu jako technicznego i naukowego podporządkowania środowiska ludzkiej woli, co z kolei w sposób fundamentalny decentralizuje miejsce człowieka jako kontrolera, „pana i władcy” i ostatecznie niszczyciela środowiska. Wręcz przeciwnie, ludzie mogą być częścią złożonych procesów tworzenia świata, tak jak w *Przestrzeni nieznanego rozwoju*; niezwykła prezentacja Bakke skłoniła mnie do ponownego przemyślenia, jak może wyglądać głęboka przyszłość w litewskim lesie, z uwagi na nieustanną wspólną ewolucję minerałów i życia, która jest w większości nieznaną i niepewną, a zmiany następują wraz z nowymi środowiskami.

Wątki naszego kruchego życia stają się częścią innego cyklu.

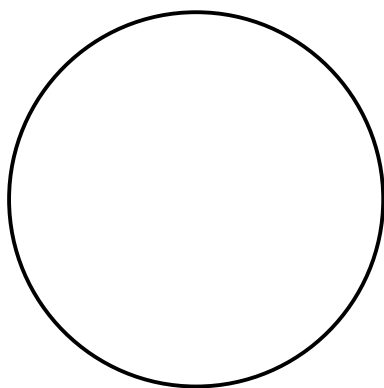
Formy wynikają ze wszystkiego... jak pamiętnik. Są prorokami i zapisami mojego czasu ... który jest emocją, rozczarowaniem, tęsknotą i troską. Moje formy zmieniają się wraz z upływem czasu ... były krzykiem rozpacz w obliczu ironii cywilizacji<sup>16</sup>.

Wyzwaniem dla współczesnej tkaniny artystycznej, o ile preferujemy ten termin, jest zachowanie czujności i zastanowienie się, jaka forma najlepiej oddaje czasy, w których żyjemy. ●

Janis Jefferies,  
emerytowana profesora sztuk wizualnych,  
Goldsmiths, University of London,  
Wielka Brytania, 6.06.2023

» 15 Palmer, Helen, Hunter, Vicky. 2018. „Worlding”. *New Materialism* (blog). 16 marca 2018. <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>. (dostęp 11 sierpnia 2022).

» 16 Magdalena Abakanowicz – wprowadzenie do katalogu wystawy *Organic Structures*, Malmö Kunst, Szwecja, 1977.



# Karolina Grzeszczuk / Natalia Czarcínska

---

---

Absolwentka kierunków: malarstwo i edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. Od 2014 roku związana z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu, gdzie pracuje jako adiunktka w V Pracowni Malarstwa. Współkuratorka w Galerii Szewska 16 afiliowanej przy Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP oraz współorganizatorka interdyscyplinarnego festiwalu Multi Art Festival. Swoje prace pokazywała m.in. w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Archiwum Idei w Poznaniu.



<https://orcid.org/0000-0002-3586-5392>

---

Artystka, projektantka, animatorka kultury. Asystentka w Pracowni Kostiumu Teatralnego na Uniwersytecie Artystycznym im. M. Abakanowicz w Poznaniu. Jej działalność to szerokie pole aktywności, na którym szczególnie wyraźnie zaznacza się projektowanie kostiumów, ubiorów i scenografii, a także praca z tkaniną artystyczną. Inicjatorka i koordynatorka Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu od 2017. Współpracowała z wieloma teatrami i grupami artystycznymi.



<https://orcid.org/0000-0002-2801-5509>

---



# **IV Biennale Tkaniny**

---

## **Artystycznej w Poznaniu**

---

### **„Raz, dwa, trzy, znikasz ty...”**

---

Niemoc.  
Pustka.  
Brak.  
Bezsilność.  
Niebyt.

Pojęcia tak niewygodne, że nie chcę o nich myśleć, a co dopiero ich doświadczać. Fascynujące jest jednak paradoksalne działanie niematerialnych pojęć, które są tak realne, że aż potrafią rozdzierać ciało i umysł. Jak o nich rozmawiać? Jak je przedstawiać? Czy pustka jest doznaniem zmysłowym? Nie ma na to sposobu, recepty, metody. Cieszę się jednak, że podczas tej edycji Biennale Tkaniny Artystycznej możemy z nimi po prostu być. I być w tym razem. Razem się przyjrzeć. Może znajdziemy słowa do rozmowy?

Minęły dwa lata od poprzedniej edycji biennale. Mam wrażenie, jakby to było wczoraj, choć tak wiele się przecież wydarzyło. O pandemii już może nie pamiętamy, ale wciąż odczuwamy jej skutki. Obserwujemy wojnę w kraju, tuż za naszą granicą. Widzimy drut żyletkowy rozciągnięty przy innym jej fragmencie. Ja w tym czasie doświadczyłam namacalnego znikania, obserwowania człowieka, który każdego dnia znika po kawałku, aż do końca. W polityce naszego kraju także dzieje się wiele, choć w zasadzie nic się nie zmienia. Premiera tego katalogu odbywa się w przeddzień wyborów samorządowych w Polsce. Zatem – ciekawe, co przyniesie jutro...

Przygwożdżona dojmującym doświadczeniem znikania i czując niezgodę na ten proces, podniosłam głowę i rozejrzałam się dookoła. Dostrzegłam ogrom twórczości odnoszącej się do nostalgii, tęsknot, a nawet

solastalgii. Nurty ekopoetyki i ekofeminizmu rosną w siłę. Długa rozmowa z Natalią Czarcińską, kuratorką wystawy głównej tegorocznego BTA, zaowocowała przewrotnym nieco hasłem przewodnim. Obie chciałyśmy rozmawiać o znikaniu, ale nie chciałyśmy przyćmić tkaniny artystycznej ciężarem tematu. Organizując wystawę, do której prace zgłaszane są w drodze *open call*, mamy pewien przywilej. Możemy zadać twórcom i twórczyniom pytanie, jak widzą temat, który nam spędza sen z powiek... i robimy to.



Il. 1.  
IV BTA wernisaż wystawy głównej

Dziękuję wszystkim artystom i artystkom, którzy i które chciały się nad tym tematem z nami pochylić. Nie jest on łatwy i tak jak pustka może mieć ogromny ciężar. Mimo to 381 osób zgłosiło aż 484 prace! Jest to liczba, której nie spodziewałam się w najśmielszych snach. Za wszystkie z serca dziękuję i przyznaję – żałuję, że możemy pokazać tylko ułamek, tylko 32 prace. Wiele wątków zostaje brutalnie pominiętych, a te, które są na wystawie, nie wyczerpują tematu. Prezentowany wybór oddaje jednak nastrój, który towarzyszył nam, osobom tworzącym IV BTA, w rozmowach o tegorocznej edycji. Są to prace osobiste i opowiadające o sprawach globalnych, jest wrażliwość twórcza i generalizacja. Widzimy śmierć, tęsknotę, wspomnienia, próbę odnalezienia więzi i połączeń, tematy, które dotyczą jednostki, ale też całych pokoleń. Techniki tradycyjne i eksperymentalne, materiały naturalne i syntetyczne, minimalizm i dekoracyjność,

dzieci z Michałowa<sup>1</sup> i Procesję Bożego Ciała, sztandar i telewizor, roślinny filc i skórę, książki i kamienie. Właśnie dlatego wciąż uwielbiam obcować z tkaniną artystyczną, ponieważ dziedzina ta mieści w sobie tak wiele. I to w niej znajduję przytłaczające tematy poruszane w niezwykle wrażliwy i cierpliwy sposób.

Myśląc o tegorocznym temacie biennale „Raz, dwa, trzy, znikasz ty...”, czuję dreszcze na plecach i niepokój niestałości. Jest w tym hasło nieokiełznana nieprzewidywalność. Przywołuję w myślach Fausta, który traci wszystko wypowiadając słowa „trwaj chwilo”<sup>2</sup>, ks. Jana Twardowskiego i jego wiersz „Śpieszmy się kochać ludzi”, umierającą z rozpaczy Giselle<sup>3</sup>.

Oprócz wystawy głównej, konkursowej, o tytule tożsamym z całociowym tematem IV BTA, towarzyszą nam również 4 wystawy. Wszystkie z niezwykłą wrażliwością opowiadają o otaczającym nas świecie.



Il. 2.  
IV BTA wernisaż wystawy głównej

Wystawa indywidualna warszawskiej artystki, Elwiry Sztetner, jaka odbyła się w Galerii Jak, oddaje głos istotom, które same nie mogą się obronić. Artystka zauważa, jak łatwo nie zauważyć przemocy stosowanej

» 1 Zdjęcia dzieci uchodźczych z placówki Straży Granicznej w Michałowie obiegały media we wrześniu 2021 roku.

» 2 „...chwilo trwaj, jakże jesteś piękna!,” Johann Wolfgang von Goethe, „Faust”

» 3 Giselle, balet romantyczny z muzyką Adolfa Charlesa Adama i librettem Julesa-Henriego Vernoy de Saint-Georges

wobec kogoś, kogo się nie dostrzega. Na wystawie znajduje się fragment jej kolekcji dziecięcych zabawek. Wybór jest nieprzypadkowy. Są to przedstawienia zwierząt w sytuacji wykorzystywania, uwięzienia czy przemocowego traktowania przez człowieka.

„Wireless. Tkanina unikatowa dawniej i dziś” jest międzynarodową wystawą kuratorowaną przez Magdalenę Kleszyńską z Polski i Mercedes Vidal-Abarca z Portugalii. Prezentowane na niej prace nawiązują do coraz częstszego, zwłaszcza w tkaninie artystycznej, sięgania przez artystów i artystki po zrównoważone metody pracy twórczej. Często związane z tradycyjnymi technikami.



Il. 3.  
IV BTA wernisaż wystawy głównej

Wykorzystanie naturalnych materiałów można też wyraźnie zaobserwować na wystawie „Przyśnił mi się wczoraj pusty las”. Artystki z wielu pokoleń, związane z Pracownią Tkaniny Artystycznej na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, spotkały się, aby zestawić swoje prace czerpiące z natury. Dosłownie i w przenośni, ponieważ często nie jest to jedynie inspiracja, ale całość pracy pochodzi właśnie z natury.

Ostatnią wystawą towarzyszącą IV BTA jest otwarta nieco później indywidualna wystawa poznańskiej artystki, Emilii Boguckiej. „Czułości” kuratorowane przez Annę Marię Brandys są połączeniem tkaniny, rzeźby i sztuki partycypacyjnej. Zobaczymy tam wątki feministyczne, czarną wizję przyszłości i nadzieję w otwartości na społeczeństwo.

Jest to już czwarty raz, kiedy w Poznaniu organizujemy Biennale Tkaniny Artystycznej, ale po raz pierwszy wszystkie towarzyszące mu wydarzenia są tak spójne z motywem przewodnim. Nawet jeśli któraś z kuratorek próbowała uciec, to tak się jednak nie stało. Wyczuwam w tym pewien znak czasu, charakterystykę aktualnych poszukiwań twórczyń i twórców. Jestem ciekawa, jak te nastroje skomentowałyby prof. Maria Janion. Już wiele lat temu ogłosiła zmierzch paradygmatu romantyczno-symbolicznego w Polsce.

Wątek patriotyczny gdzieś się wypłukał, zatracił w duchowym poszukiwaniu nierealności i sensu w przemijaniu. Nie jesteśmy już niezniszczalni i w pełni ufni „szkiełku i oku”<sup>4</sup>. Coś się zmieniło. Z jakiegoś powodu coraz modniejsze staje się słowo „holistyczny”<sup>5</sup>. Czy zmieniła nas pandemia? A może nadmiar informacji i fake newsów? Czy w postmodernizmie jest jeszcze miejsce na romantyzm? A może właśnie teraz jest miejsce na romantyzm i znajdowanie ukojenia w rozmowie o cierpieniu? Co jeśli przestaniemy walczyć z tym, co w naszej kulturze jest obecne w każdej części? Poddamy się temu i przekierujemy uwagę na wrażliwość. Może ta potrzeba umartwiania się wynika z doskwierającej nam wrażliwości, którą próbujemy zagłuszyć? Strach może zrodzić agresję. Czy zatem potrzeba przykrycia pustki nie spełni się w rozdrapywaniu traum? Jak zauważyć inne ofiary, jeśli mamy narzędzia tylko do stawiania siebie w roli męczenników? Uczymy się tego wszyscy razem. Niektóre osoby zaprzeczają i wpadają we wściekłość, niektóre nie chcą uwierzyć, bo nie pomieści tego ich wrażliwość. Powinniśmy jednak rozmawiać i otwierać się na inne punkty widzenia. Rozmowa zawsze pomaga.

Czy świat, który kreujemy w czwartej edycji Biennale Tkaniny Artystycznej, jest smutny i beznadziejny? Myślę, że nie, ponieważ gdyby tak było, nie tliłby się we mnie lęk i niepokój w reakcji na hasło „Raz, dwa, trzy, znikasz ty...”. Kiedy jest mi dobrze i wygodnie, uwiera przypomnienie o tym, że mój komfort może zniknąć w każdej chwili.

Co Ty czujesz, kiedy widzisz „Raz, dwa, trzy, znikasz ty...”? ●

Karolina Grzeszczuk

» 4 „Ufajcie memu oku i szkiełku, nic tu nie widzę dokoła,” Adam Mickiewicz, *Romantyczność*.

» 5 Słownik Języka Polskiego PWN: „Medycyna holistyczna: medycyna opierająca się na założeniu, że stan umysłu, ducha i ciała wzajemnie wpływają na siebie i że należy leczyć cały organizm, a nie tylko jego chorą część.”

## Historie znikania

zaniknąć

zanikać

1. «stać się niewidocznym lub niesłyszalnym»
2. «przestać istnieć»<sup>6</sup>

Rycyk (*limosa limosa*) – mały, niepozorny ptak żyjący na bagnach, który znika na naszych oczach. Znika, ponieważ wysychają rzeki i rozlewiska, na których żyje. Czytałam o nim ostatnio w książce *Hydrozagadka* Jana Mencwela. Temat zaniku pojawia się w dzisiejszym dyskursie, gdzie głos oddajemy nie tylko wysychającym rzekom<sup>7</sup>, ale i niknącym kulturom<sup>8</sup>, językom. Obserwujemy zmiany klimatyczne i rozmawiamy o topnieniu lodowców, znikaniu lasów, wymieraniu gatunków. To nasza wspólna opowieść.

Zagadnienie (nie)znikania towarzyszyło również nam podczas planowania tegorocznej edycji Biennale Tkaniny Artystycznej. Temat „Raz, dwa, trzy, znikasz ty...” tylko pozornie przypomina niewinną dziecięcą wylizankę. Przywołuje zjawisko dość znamienne dla wielu aspektów dzisiejszego, podatnego na zmianę świata. Na naszych oczach znikają miejsca, całe miasta i społeczności... jak np. Miedzianka, tak brawurowo opisana przez Filipa Springera. W reportażu *Miedzianka. Historia znikania* śledzi on dzieje miasteczka, które przestało istnieć. To opowieść, która przywraca pamięć nie tylko o miejscu, ale przede wszystkim o ludziach.

Zanikaniu towarzyszy opowieść, i właśnie o takie opowieści – historie znikania, stawania się niewidocznym lub niesłyszalnym – poprosiliśmy artystki i artystów w ogłoszonym *open call*. Opowieść jest ważna, każdy z nas ma przecież jakąś do opowiedzenia, często jednak brakuje nam odpowiedniego języka, który tę opowieść konstytuuje. Artystki i artyści ciągle poszukują najbardziej adekwatnego sposobu artykulacji, aby tę historię opowiedzieć. Swoje intencje kryją za rozwiązaniami formalnymi. Największą przyjemnością i intelektualnym wyzwaniem dla odbiorcy jest wsłuchać się w tę opowieść, skonfrontować się z jej treścią, przyjąć lub podjąć krytyczny namysł, zrozumieć lub doświadczyć.

Forma wydaje się być szczególnie ważna w kontekście tkaniny, tego przeplatania, farbowania, sklejania i zszywania. Na wystawie konkursowej IV Biennale Tkaniny Artystycznej zobaczymy prace, które reprezentują

» 6 Słownik języka polskiego PWN, dostęp: 4.09.2023

» 7 Symboliczny głos rzekom oddaje Cecylia Malik i Siostry Rzeki; drzewom natomiast Matki Polki na Wyrębie.

» 8 Ślady takich działań odnajdujemy m.in. w reporterskiej opowieści Moniki Sznajderman *Pusty las* (Wołowicz, 2019) opowiadającej o pustce, wyrwie, która pozostała po dawnych mieszkańcach Łemkowszczyzny

szeroko rozumianą tkaninę, często eksperymentując z tradycyjnymi technikami i przekraczając definicję. Forma skrywa opowieść... Samo snucie opowieści w pewnym stopniu przypomina tkanie. Jest bowiem osnową, wokół której pojawiają się rozmaite wątki. Wystawa konkursowa „Raz, dwa, trzy, znikasz Ty...” zbudowana jest wokół kilku z nich. W mojej intencji ma być wystawą-opowieścią, a właściwie przestrzenią dla różnych opowieści. Kluczem do jej odczytywania i eksplorowania są rozmaite przejawy (nie)znikania.



Il. 4.

Karolina Grzeszczuk, Anna Maria Brandys, Natalia Czarcińska,  
IV BTA wernisaż wystawy głównej

Jednym z ważnych wątków, który można wyodrębnić, jest pamięć. Zanikaniu towarzyszy zapomnienie... my o tę pamięć chcemy się upomnieć, nie tylko w wymiarze ogólnym, ale przede wszystkim w prywatnych, intymnych opowieściach – a te mają wielki potencjał uniwersalności. Na wystawie pojawiają się również prace podejmujące ważne problemy społeczne, polityczne, kulturowe, przywracające pamięć o miejscach, ludziach i zjawiskach.

Znikanie może być również rozumiane jako zatracenie w procesie twórczym, w działaniu, lub po prostu trwanie<sup>9</sup>. Do tego zaprasza nas poet-

» 9 Istnieje wiele przykładów postaw artystów, których aktywność i realizacje mogą ilustrować ten wątek. Nad Wisłą, na odcinku 788 km, „znika” Elżbieta Jabłońska, realizując cykl rezydencji artystycznych w miejscu, w którym sama mieszka i pracuje. Kilka lat wcześniej artystka „ćwiczyła się z zaniechania”, zapraszając do tego „treningu” publiczność.

ka Krystyna Miłobędzka: „Pisz, pisz aż w pisaniu znikniesz / patrz patrz aż w patrzeniu znikniesz”<sup>10</sup>. Praca nad tkaniną artystyczną również posiada ten potencjał medytacyjny, zatracenie się w działaniu, w procesie.

Medytacja z kolei przywodzi na myśl żalobę, przeżywanie straty i ból, który przeciwnie do innych zjawisk tu opisanych, nie znika, a potęguje się, jak w pierwszych zdaniach powieści Zeruyi Shalev *Ból*: „Wrócił, a ona się dziwi, chociaż spodziewała się go latami, wrócił, jakby nigdy nie ustąpił, jakby nie przeżywała bez niego ani jednego dnia, miesiąca, roku, a przecież od tamtej chwili upłynęło dokładnie dziesięć lat”<sup>11</sup>. Artyści ukazują, ilustrują te nienazwane, trudne do uchwycenia momenty, gdy coś lub ktoś niknie.

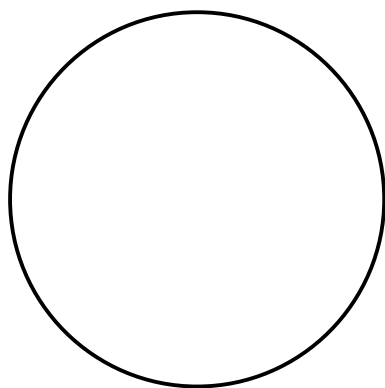
Wątki przenikają się, splatają, budując wystawę, która próbuje uchwycić ducha czasu, definiując tytułowe „znikasz Ty”. Jak wskazują podane przeze mnie przykłady, temat znikania jest widoczny i powszechny w rozmaitych obszarach. Pojawia się i w literaturze, i debacie publicznej, oraz, co chcemy pokazać w tegorocznej odsłonie biennale, w sztukach wizualnych, w szeroko rozumianej tkaninie. Każda z 32 zgromadzonych na wystawie realizacji jest pewną opowieścią, w którą warto się wsłuchać, wczytać i skonfrontować; niektóre z nich na pewno wytrącają nas z przyjemnej, bezpiecznej strefy komfortu, niektóre zachwycają oryginalną formą, inne zaś trafnie skomentują paradoksalną rzeczywistość, w której żyjemy. I właśnie do tych konfrontacji, zachwyków i przeżywania Państwa zapraszam. ●

Natalia Czarcińska

» 10 Krystyna Miłobędzka, *jest/jestem (wiersze wybrane 196/2020)* (Lusowo: 2020), 314.

» 11 Zeruya Shalev, *Ból*, Warszawa 2016, 5.





# Translations

---

---

Magdalena Kleszyńska  
Anna Borowiec  
Karolina Lizurej  
Kacper Andruszczak  
Dominika Krogulska-Czekalska  
Rafał Boettner-Łubowski  
Barbara Górecka  
Anna Śliwińska  
Aleksandra Szubert  
Marta Leite / Rute Chaves  
Nina Kruger  
Arpad Z. Pulai  
Mateusz Janik  
Errol van de Werdt

---

**TEXTILE ART.**

**In the face of contemporary times**

# **Introduction**

---

---

**Magdalena Kleszyńska**

---

## Next to an introduction

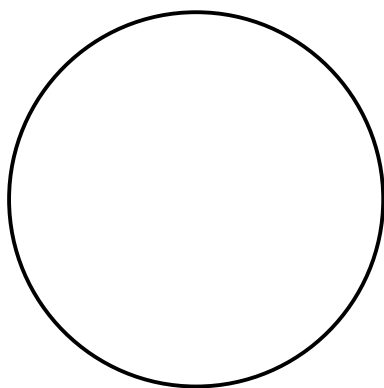
---

“According to the celebrated Platonic definition, time, which is determined and measured by the revolution of the celestial spheres, is the moving image of unmoving eternity, which it imitates by revolving in a circle. Consequently all cosmic becoming, and, in the same manner, the duration of this world of generation and corruption in which we live, will progress in a circle or in accordance with an indefinite succession of cycles in the course of which the same reality is made, unmade, and remade in conformity with an immutable law and immutable alternatives. Not only is the same sum existence preserved in it, with nothing being lost and nothing created, but in addition certain thinkers of declining antiquity – Pythagoreans, Stoics, Platonists – reached the point of admitting that within each of these cycles of duration, of these *aiones*, these *aeva*, the same situations are reproduced that have already been produced in previous cycles and will be reproduced in subsequent cycles – *ad infinitum*. No event is unique, occurs once and for all [...], but it has occurred, occurs, and will occur, perpetually; the same individuals have appeared, appear, and will reappear at every return of the cycle upon itself”. Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane* (New York: Harcourt, Brace, and Co., 1959, 109-110). Moving through presentations, exhibitions, biennials, triennials, annual and temporary shows, browsing or delving into catalogues, magazines, reading interviews, articles or talking about textiles, I get the same feeling - an overwhelming, childlike admiration and puzzlement at the diversity and the familiar yet always new solutions. Another question that often arises is that of the relevance of textiles as a medium of art. At other times, I reflect on the themes addressed by the artists in their works. The holistic nature of fabrics, to my mind, ties perfectly in with the above quotation. The same forms, the same techniques/technologies, recurring ranges, and yet constantly new configurations, like representations in a kaleidoscope. After all, what is textile art today? How could it be defined? Should one follow the encyclopaedic entries, or perhaps pose the above questions to each and every author, curator, and researcher individually?

The texts included in the 44th issue are forms exquisitely and broadly woven of various thoughts, personal experience, and art studies, islands making up archipelagos, continents, and perceptions which focus on the

rather fundamental question of textiles. In addition, one could also extend this rapid and radical question to pose a whole range of them, attempting to inquire about the resonance of current humanist and sociological thought and visual solutions with the past, how far textiles reach into the future, how freely they are modified or mixed with other media, how they spill over into other fields in order to find out exactly what areas of art are delimited and “inhabited” by them. *Textiles* themselves are not merely a form built of material but a full and expanding idea.

I sincerely hope that the contents of this issue will trigger reflection on the current predicament of textile art and will provoke us to examine its nooks and corners with interest. ●



# Anna Borowiec

---

---

(b. 1980) Historian and literary scholar, graduate of the Adam Mickiewicz University in Poznan, holder of a doctorate in literary studies, curator of the Gallery of Contemporary Art of the National Museum in Poznań and head of the Collection Department of the Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznań. From 2014 to 2017, she worked as an assistant professor at the Wrocław Contemporary Museum. Since 2017, she has been working on the legacy of artists associated with the University of the Arts Poznań. Author of critical and theoretical texts, curator of exhibitions, including "Wlodo Martek - The Boundaries of Language" (Contemporary Museum Wrocław, 2015); "Agnieszka Brzeżańska – Family Land/ Ma Terra" (Contemporary Museum Wrocław, 2015); "Through the Diamonds of Window-Panes" (Piekary Gallery, Poznań 2018); "Object – Space" (National Museum in Poznań (2019). "Forms in Space. Poznan outdoor sculpture of the 1960s and 1970s" (National Museum in Poznań, 2020); "Magdalena Abakanowicz. We are fibrous structures" (National Museum in Poznań 2021). Since 2017, she has been the curator of the repository of spatial forms "The Art of Poznań", which includes sculptures and sculptural objects displayed in the city of Poznań ([www.sztukapoznania.com](http://www.sztukapoznania.com)). She is the author of *Album Orbis Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza* (2016).



<https://orcid.org/0000-0002-6698-1775>

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 313-329  
doi: 10.48239/ISSN123266824401

**Anna Borowiec**

# **Attention! Textile!** **From the Textile** **Department to the** **Tapestry Studio at the** **State High School** **of Fine Arts in Poznań**

The medium of textile has been present at the Poznań school of fine arts since the outset of its existence. Initially situated in the area of artistic craftsmanship, the methodology of teaching this discipline has changed over the decades, reflecting the processes occurring in the system of arts education, the structure of the school, and art itself. The dynamic of change was associated with the emergence of outstanding creative personalities in Poznań, such as Władysław Roguski, Lucjan Kintopf and Magdalena Abakanowicz. These artists created and developed educational curricula in the area of weaving, which, after yearslong relegation to the field of applied arts, gained the status of an autonomous field of art in the second half of the 20th century. This sketch seeks to examine this revolution through the lens of institutional history and the attendant reforms of

the educational system, carried out at the Poznań school in conjunction with the ever-changing situation in contemporary art.

### **From the School of Decorative Arts to the Academy of Fine Arts**

In the first two years after its inauguration in November 1919, the School of Decorative Arts in Poznań gradually expanded to include other departments. The development of respective disciplines at the Poznań school, which was initially located in the area of crafts, was one of the key problems faced by its successive directors and presidents, a state of affairs that continued virtually through the 1990s. When describing the history of foundation of the State High School of Fine Arts in Poznań in a publication released in 1970 to celebrate the school's fiftieth anniversary, Professor Zdzisław Kępiński recalled a convention held in Poznań in 1919 to discuss the plans for arts education in Poland, which determined to profile the Poznań institution in the aforementioned way due to pressures from the Cracow academic community:

The congress supported the need to establish an art school, though in doing so it yielded to the prestige-driven ambitions of the Cracow Academy of Fine Arts, which took such offense that in granting the status of academy to the former Warsaw School of Fine Arts, it expressed the view that Poznań would be better off with a practical school for specialists in the fields of “ornamental sculpture”, furniture making, printing and artistic photography, rather than with training artists seeking to enchain art capable of articulating and laying down the essential foundations of the human mind and emotionality. Such an evaluation won favor with the central authorities of the [Polish] state<sup>1</sup>.

Related to the history recalled by Kępiński is the conviction, still valid in the 1970s, about the inferiority of crafts to the so-called fine arts. The struggle in this field, which played out immediately after World War I, i.e. in the early days of Polish statehood, for many years positioned the Poznań school in the field of applied arts, which were treated at the time not only as less significant but also “less” creative than painting or sculpture<sup>2</sup>. Although cultural development programs after World War I emphasized the importance of crafts in Poland, it was to remain essentially

» 1 Z. Kępiński, “Historia uczelni”, in: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969*, Poznań 1971, p. 9.

» 2 The intricate history of terminology and classification in the field of arts and crafts was described by Kinga Szczepkowska-Naliwajek in *Dzieje bada nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*, Toruń, 2005, pp. 9-21.

at the service of industry. Thus, when announcing the establishment of the School of Decorative Arts in Poznań in 1919, the prevalent assumption was that the school would attract “the more intelligent youth to crafts and train them as assistants and foremen”<sup>3</sup>.

Even the first educators at the Poznań school, the excellent sculptor Marcin Rożek or the graphic artist Jan Jerzy Wroniecki, who was a member of the “Bunt” association, as well as the painter Frederick Pautsch, hired as the school’s president in 1920, had much greater ambitions than to establish a school with a purely utilitarian profile, whose students would practice in the “fields of ornamentation, related to the needs of life and supported by manufacturing in the school studios”<sup>4</sup>. As recalled by his sister, it is clear that, immediately after World War I, Rożek intensely sought to found a school of fine arts in Poznań<sup>5</sup>, rather than a mere ornamental school in the mold the German Kunstgewerbeschule. After accepting a position in Poznań in 1924, Friedrich Pautsch opened a special class at the school, where students would be educated in the art of the so-called “pure painting”. Accounting for the significance of this gesture, the *Dziennik Poznański* daily stated that “the school expands its activities beyond the scope of strictly decorative, applied art”<sup>6</sup>, adding that it was precisely painting that constituted “a completely autonomous [field of] art”. At that time, as Professor Bronisław Bartel noted in his paper on the origins of the Poznań school, artists were troubled by such notions as “pure art,” “art for art’s sake” and “applied art”, which, argued Bartel, “some people did not want to consider as art”<sup>7</sup>. Perhaps for reasons related to disagreement with the adopted profile and curriculum of the school, its initiators, including the aforementioned Marcin Rożek and Bronisław Preibisz, resigned from their positions after just one year<sup>8</sup>. Having spent four years in Poznań, Fryderyk Pautsch likewise left the city, taking up a professorship and subsequently serving as president of the Academy of Fine Arts in Cracow<sup>9</sup>. At the time of his departure, the Poznań school

» 3 “Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu”, *Wiadomości Artystyczne* 1919 nr 1/2 (listopad), p. 23.

» 4 Ordinance of the Chief Minister of the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment dated December 15, 1926, Archives of Modern Records, call no.. 5355, p. 20.

» 5 See J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, Poznań 2009, p. 17.

» 6 “Kronika. Państwowa szkoła sztuki zdobniczej w Poznaniu,” *Dziennik Poznański*, 1919, nr 244, 22 października 1919, p. 2.

» 7 B. Bartel, “Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku”, 1959, reprinted in J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, p. 712.

» 8 See Ibid. Tellingly, the first most talented students of the Poznań school, such as Tadeusz Kulisiewicz and Waclaw Taranczewski, promptly left the city and moved to art schools with full-fledged training in “fine arts”, with the former enrolling in the Warsaw academy and the latter studying in Cracow.

» 9 In turn, Pautsch’s time as the school’s president was crowned by the success achieved by professors and students at the 1925 International Exhibition of Decorative Arts in Paris, where

educated students in four departments (Decorative Painting and Stained Glass, Graphic Arts and Bookbinding, Ceramics, and Textiles), as well as the so-called General Course.

In the interwar period, the development of the school's curriculum was undoubtedly significantly influenced by its next director, Karol Zyndram Maszkowski, who managed the school for the next thirteen years. During his tenure as president, the school was further expanded to include the Faculty of Metal Sculpture, Bronzing and Jewelry (1925/1926) and the Faculty of Interior Design (1927/1928). Maszkowski spearheaded the reform of the school's curriculum, also tightening the bonds between the university and industry, where future alumni would find employment. However, summarizing this period years later, Zdzisław Kepiński noted that the general awakening of artistic life in Poznań at the time resulted in "an increase in artistic ambitions, exceeding the purely practical orientation of school curricula and the emancipatory reflexes"<sup>10</sup>. This sparked a an outpour of students, many of whom were moving to the Academy of Fine Arts in Warsaw to pursue "purely artistic majors promising one to develop one's overall creative horizons"<sup>11</sup>.

As early as the 1930s, the issue of applied arts' "inferiority" to fine arts, along with the role of universities in art education, was the subject of discussions held by Karol Maszkowski with the Director of the Art Department at the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment, which supervised the Poznań School of Decorative Arts. The problem of linking the curriculum to industry, and that of the independence of applied arts, were evident, e.g. in the proposal to introduce commodity science into the curriculum, which was taught at trade and artisanal schools. It also reverberated in the press attack fielded by the Chamber of Industry and Commerce in Poznań, resulting from the perception that the university posed significant competition to the merchant industry<sup>12</sup>. In both cases, contended Maszkowski, the ornamental school was fundamentally different from trade, industrial and artisanal schools on account of it being "a school of artistic kind"<sup>13</sup>. Its relationship with the industry was limited to adding an artistically creative, new, fresh and original element thereto<sup>14</sup>. Importantly, in the context of the subsequent evolution of the

the school garnered 189 awards: 36 Grand Prix prizes, 60 gold medals, and 31 honorary diplomas.

» 10 See Z. Kępiński, *op. cit.*, pp. 14-15.

» 11 *Ibidem*.

» 12 See the letter from Stanisław Szulc, dated September 28, 1931, Archives of Modern Records, call no.. 5355, p. 193.

» 13 See Karol Myszowski's letter to the Director of the Art Department, dated November 17, 1931, Archives of Modern Records, call no. 5355, p. 178.

» 14 *Ibidem*.

Poznań school and the reforms of its curriculum, Maszkowski emphasized the value of creative experimentation with respect to honing the form and technique of the work, but also drew attention to the artist's individuality and freedom with regard to creativity, which he claimed should not be hindered by any external conditions:

For it is the artist who constitutes the factor creating new forms, adding new, refreshing elements to human production, without which there would be no progress of human culture, hence the artist is the most valuable factor in civilization and culture<sup>5</sup>.

After Maszkowski's death in 1938, it was Lucjan Kintopf, a specialist in artistic weaving, particularly the jacquard technique, who succeeded him as the president of what was renamed the Institute of Visual Arts shortly before World War II. The outbreak of war caused the suspension of teaching activities, which resumed in 1945 in a completely new reality. In the post-war period, until the mid-1960s, the Poznań school, renamed the State Higher School of Fine Arts, struggled with the stigma of its original specialization in crafts. The school's subsequent development in this area was eventually determined by the so-called Mangelowa's reform<sup>16</sup>, carried out in 1950, which distinguished between art colleges educating in the area of fine arts and those specializing in applied arts. At the same time, however, the division sanctioned by Mangelowa's reform not only failed to keep up with the changes that were already taking place in contemporary art at the time but was likewise unsuccessful in diminishing the ambitions of art colleges to deal with "pure" painting or sculpture, even within the permitted thirty percent quotas. At the same time, the only two Academies of Fine Arts in Poland still operated their respective faculties of Interior Design and, in the case of Cracow, also the Faculty of Industrial Forms (from 1964 onwards).

When recounting the history of art education in Poland at the end of the 1960s, Rudolf Krzywiec, ceramicist and professor at the Poznań school, stressed that the conflicts flaring up at Polish art colleges in the post-war period were fueled specifically by the administrative incorporation of applied arts departments into the Academy of Fine Arts, as well

» 15 Karol Maszkowski, letter dated November 18, 1931, Archive of Modern Records, call no. 5355, p. 188.

» 16 In 1950, a so-called "reform" was carried out at the behest of Irena Mangelowa, who served as deputy director of the Department of Art Education at the time. Art colleges were divided into units specializing in "fine" arts and schools of "applied" arts. Those that taught "applied" arts were limited to a single selected specialization. The State Higher School of Fine Arts in Poznań, which from now on was to deal with furniture making, was to limit itself to teaching sculpture only. The teaching of graphics, textiles and painting was eliminated. The lone faculty that continued to operate for the next dozen or so years was the Faculty of Interior Design.

as the academic ambitions and the pursuit of “fine” arts, evident at the public art colleges<sup>17</sup>. Encapsulating this problem was the biography of the first president of the State Higher School of Fine Arts in Poznań, Professor Stanisław Teisseyre, who in 1950, after the liquidation of the Faculty of Painting and Graphic Arts, left Poznań for the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, where the Faculty of Painting was still in operation. He did not return to Poznań until fifteen years later, implementing important changes to the curriculum with the help of an outstanding faculty comprised of professors invited from various arts centers across Poland<sup>18</sup>.

Interestingly, even as recently as the 1990s, the Poznań school had to fight for its due recognition as “a real art school”, to use Kępiński’s 1970 term<sup>19</sup>. Recounting the school’s efforts to obtain the status of an Academy of Fine Arts, which eventually proved successful as late as 1996, Prof. Wojciech Müller recalled that, much like in 1919, these efforts met with protests from the Cracow academy:

We need to make it clear: nothing was given to us, we were after this, and it took two years of work. At that time the label of Academy was considered an ennoblement. [...] It was not so much the ministry, but the Warsaw environment, people from the Academy there who were against us, although the President himself, Adam Myjak, was not, blocking the Senate resolution disapproving of our Academies. In Cracow, a similar resolution was passed, as the Cracow Academy objected to Higher Schools being named Academies<sup>20</sup>.

That same year that, despite the objections of the Cracow academy, saw the transformation of the State Higher Schools of Fine Arts in Poznań into an academy, the privilege was also accorded to the State Higher Schools of Fine Arts in Gdańsk, Wrocław and Łódź.

## Faculty of Textile Art

The decades-long struggle for the full-fledged “artistic” status of the Poznań school was linked from the very beginning to the problem of situating applied arts in the field of crafts. In this context, it is worth looking at the transition that occurred at the Poznań school in the teaching of

» 17 R. Krzywiec, *Materiały do historii rozwoju formy organizacyjnej szkół kształcenia plastycznego*, Wrocław 1969.

» 18 See “Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre’em rozmawiał Jarosław Maszewski”, *Zeszyty Artystyczne* no. 19, 2010, pp. 4-5.

» 19 Z. Kępiński, op. cit., p. 10.

» 20 “Nieustanny rozwój. Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryczek,” *Zeszyty Artystyczne* no. 19, op. cit., pp. 102-103.

textile art, which in the second half of the 20th century gained the position of an autonomous field. This evolution, although it would be more apposite to call it a revolution, was marked by the presence and creative activity of outstanding professors, who perceived fabric as a medium with unique potential. One can merely attempt to reconstruct the premises of the first educators in charge of the faculty on the basis of surviving archival curricula, press mentions and sparse recollections. A much broader body of material has survived in the case of the postwar period. The most interesting collection dates from the time after 1965, when the Faculty of Painting and Sculpture, i.e., the faculty of art (rather than design) of the State Higher School of Fine Arts in Poznań, saw the establishment of Professor Magdalena Abakanowicz's Tapestry Studio.

The Faculty of Textile Art at the Poznań School of Decorative Arts was established in the academic year 1921/1922, i.e., in the third year of the school's operation. It was situated on the second floor of a tenement house owned by Kazimierz Kużaj, at 12 Woźna St.<sup>21</sup>. In the early 1930s, Director Karol Mieszkowski sought permission from the Ministry to acquire new space to facilitate further development of the growing unit, which was headed by Władysław Roguski at the time. Before World War II, the Faculty of Textile Art was part of the so-called Special (Workshop) Faculties. The curriculum included weaving kilims, tapestries, sheared carpets, batiking, painting, fabric printing, appliqué-making, embroidery, and artistic costume design<sup>22</sup>. Studying at the faculty at the time were twenty female students. Back then, the plan was to expand the space to set aside a separate design studio, independent from the workshop rooms, which were host to the weaving, cooking and dyeing of raw materials.

Heading the faculty was Władysław Roguski, a prominent painter and textile designer, who attempted to develop a new national textile style based on patterns derived from folk art<sup>23</sup>. Roguski was affiliated with the Poznań-based "Świt" group and the Warsaw-based "Rythm" association. The kilims of his design referenced his oil paintings, both in terms of the formal aspects of compositional structure and the subject matter of the scenes depicted. They revealed inspirations drawn from the glass-painting technique, especially in the sections featuring radially spreading lines, which appeared in many of his paintings. A student of Mehoffer and Pankiewicz, Roguski as an educator paid attention to his students' individual

» 21 Letter from Karol Mieszkowski to the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment dated June 13, 1932, Archive of Modern Records, call no. 5355, p. 58.

» 22 Program of the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in Poznań, Archive of Modern Records, call no. 5355, p. 116.

» 23 I. Luba, *DIALOG nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, p. 52.

predispositions and “creative imagination”<sup>24</sup>. Roguski’s interest in folk art translated not only into his own work, but also into the textile art curriculum at the Poznan school. His students would therefore copy folk motifs from the ethnographic department of the Wielkopolska Museum as part of their classes, as mentioned by a reviewer of an exhibition at the School of Decorative Arts in Poznań in 1927<sup>25</sup>. Roguski’s second area of creative activity was religious painting. One of the artist’s favorite motifs was the figure of the Madonna, which he often patterned after glass paintings from the Podhale region and Slovakia<sup>26</sup>. The students of his studio also carried out numerous church commissions, crafting banners and liturgical paraments<sup>27</sup>.

In 1929, the General National Exhibition in Poznań featured the piece *Annunciation*, composed by H. Burdzińska<sup>28</sup> according to a painting by Professor W. Roguski, and woven by students of the Textile Department instructed by Helena Czerniak. The work on the composition lasted several months. As was common practice at the time, Roguski did not make his textiles himself, but only designed them. Thus, he would first create a painting, followed by its transfer onto cardboard, and it was only then, based on such design, that a textile piece would be created in the workshop<sup>29</sup>. Interestingly, if one examines the press review dated November 1929, which reported on the purchase of the Annunciation kilim for the collection of the Wielkopolska Museum after the exhibition, it turns out that even back then the assessment of a work of art executed using the weaving technique was problematic, to say the least. The brief mention of the purchase illustrates several important issues concerning the changing status of textile art over time.

Originally, *Annunciation* was to be showcased in the School Department at the Governmental Palace, which hosted shows by art schools under the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment. However, a reviewer for the *Dziennik Poznański* daily reported that Roguski’s kilim had been “ingloriously banished” from the building:

Now, a certain “kilim”, or so they called it, presented at the General National Exhibition, has been subject to some strange vicissitudes.

» 24 J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, op. cit., p. 355.

» 25 W. Lam, “Wystawa Szkoły Sztuki Zdobniczej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych”, *Dziennik Poznański* no. 137, June 18, 1927, p. 7.

» 26 I. Luba, op. cit., p. 114.

» 27 H. Majkowski, “Oglądamy wystawę Szkoły Zdobniczej”, *Nowy kurier* no. 151, July 4, 1935, p. 4.

» 28 Such a caption was attached under the kilim on display at the exhibition.

» 29 Thirty years later, Magdalena Abakanowicz likewise departed from this method of work, altering the perception of textile art.



It pictured the Annunciation, and its design was that of a tapestry rather than a kilim, its coloring was pale and seemingly faded, and the movements of the hands and sweet visages of the woven figures graceful. Originally intended for the School Department by the Director of the Decorative School, it was disqualified and rejected by the Director of the Art Department himself, Mr. W. Jastrzebski [...]³⁰.

It was then moved to the Palace of the Arts and hung in the hall of the Warsaw-based “Rytm” association, of which the author was a member. According to the reviewer, who did not conceal his disapproval of the fact, putting it on display at the association should be treated “as the first promotion of said kilim”³¹. The second was the purchase of the piece for the collection of the Wielkopolska Museum, for an amount equivalent to a painting that the museum had also acquired for its collection. Listing the various acquisitions, the reviewer stressed that the museum had allocated a rather modest sum for its purchases, namely as little as 28,000 Polish złotys, of which it had spent as much as 6,000 złotys on applied art. To no avail were the director’s explanations that the money spent had been allocated in full for the purchase of art supplies for the students of the Poznań school.

This brief press mention demonstrates that, at the time, an object made in the weaving technique was generally perceived as less valuable than a painting or sculpture. On the other hand, the fact that the work was transferred from the School Department to the Palace of the Arts testified to the latter’s appreciation of the artistic qualities of *Annunciation*, which thus avoided statutory relegation to handicraft and was exhibited together with other pieces produced by artists affiliated with the “Rytm” group; thus, it was put on equal footing with paintings or sculptures. At the same time, the case of *Annunciation* shows that even back then certain pieces emerged which disrupted the rather rigid division between fine and applied arts, and that any such rigid classification was far from self-evident already in the early years of the 20th century.

Characterizing modern Polish textiles in the late 1930s, Lucjan Kintopf, president of the Poznań school since 1938, noted that “our modern weaving—for it should be dubbed as such—began around 1902, and that with a kilim”³², one woven in Włodzimierz Pohlmann’s workshops in Kielce. Kintopf recognized it as the first “artistic kilim”, emphasizing the

» 30 W. Lam, “O zakupach Muzeum Wielkopolskiego”, *Dziennik Poznański*, vol. 71, no. 271, November 23, 1929, p. 3.

» 31 *Ibidem*.

» 32 L. Kintopf, “Dział nowoczesny”, in: *Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna* [exhibition catalogue], Warszawa 1938, p. 52.

artistic merits of the work, designed by painter Franciszek Bruzdowicz. Interestingly, the painterly panache typical of the art of kilim weaving led Kintopf towards what would be the source of a revolution in the field of textile art in the postwar period, i.e., towards thinking about “the search for technique-related forms”<sup>33</sup>, rather than the subject of representation or the reproduction of a pre-drawn pattern. Delineating the various types of modern textiles in the 1930s, Kintopf already drew the reader’s attention primarily and precisely to the qualities of the material and the opportunities afforded to artists by the fabric itself:

1927 saw the emergence of a new type of fabric with a warp and weft effect, whereas traditional kilims only enabled a simple weft effect. These new fabrics were made on jacquard machine looms using a technique similar to the Slutsk sash technique. The thread could be made of linen, wool, linen and wool, or silk. It was an extremely complicated technique, limiting the painterly capacities, though it did instead enable the application of a wealth of technical qualities. The drafted motif becomes complicated, as the colors fade in comparison with the kilim, but the whole is nonetheless charming in its own colorful greyness<sup>34</sup>.

The school’s transformation into the Institute of Visual Arts in 1938 entailed its reorganization and transformed it into a specialized college. Kintopf’s perception of weaving as a field in which material played a dominant role undoubtedly influenced the renaming of the Faculty of Textile Art to the Faculty of Textiles, and the attendant expansion of its educational program. In addition to classes devoted to tapestry- and kilim-making, the Faculty now featured an industrial textiles studio, as well as classes in clothing design and trainings in cutting and tailoring techniques<sup>35</sup>. As per the schedule for the 1938/1939 academic year at the Faculty of Textiles, currently kept at the Archives of Modern Records, Władysław Roguski taught subjects such as Nature and Nude Study, Design, Costumology, and Dying Technology and Practice. Workshop courses were assigned to Irena Czerniakowna (weaving) and Irena Jezioranska (embroidery), who additionally taught a course in the Science of Materials. The program also included the study of Lettering Composition, lectures on Art History and Development of Art Forms, as well as courses in Occupational Hygiene,

» 33 *Ibid.*, p. 53.

» 34 *Ibid.*, p. 56.

» 35 See Z. Kępiński, *op. cit.*, p. 18.

Accounting and Calculus, and lectures on Industrial Legislation<sup>36</sup>. A schedule was also drafted for the 1939/1940 school year, which was interrupted by the outbreak of World War II. According to the document, the scope of courses would further expand to include additional subjects such as Nature Study in Drawing, Painting and Sculpture, Graphic and Etching Design, Cutting and Modeling Science and Science of Materials, as well as Weave Theory, Embroidery and Lace Technique and Loom Science<sup>37</sup>.

World War II stunted the school's further development, including the projected expansion of the Faculty of Textiles. In 1940, the Nazis executed Władysław Roguski, who headed the department until the outbreak of war, at the Fort VII concentration camp. After the school's reactivation in 1945, Lucjan Kintopf, who had fought in the ranks of the Home Army and participated in the Warsaw Uprising, returned to Poznań. Working in modest conditions, he began to reorganize Department of Weaving, incorporated into the Faculty of Sculpture and Interior Design in the academic year 1946/47. Unfortunately, the aforementioned Mangelowa's reform, under which successive educators were transferred to other localities on official business, forced Kintopf to move to Łódź, where he joined the Department of Weaving of the Faculty of Industrial Design at the State Higher School of Fine Arts in 1950. While there, he ran a jacquard design studio, where he combined his interest in technology with designing and considering the functional applications of textiles<sup>38</sup>. Similar premises must have driven him in reforming the Faculty of Textiles in Poznań, as can be seen in the expansion of the program to include courses in technological and historical knowledge, combined with workshop and design classes.

After Lucjan Kintopf left the Poznań school, starting from the academic year 1951/52, teaching in the field of textiles for the next several years was limited classes conducted at the Weaving Studio by Maria Ostrowska, a teacher of auxiliary subjects who had completed a weaving course before the war and practiced at the Artists' Cooperative "Ład"<sup>39</sup>. The marginalization of textile art was accompanied by the removal of all the workshop equipment owned by the former Faculty of Textiles to the State Higher School of Fine Arts in Łódź<sup>40</sup>:

» 36 Weekly program of courses and lectures for the academic year 1938/39. Faculty of Textiles, in: *Wydział Sztuki – szkolnictwo artystyczne – szkoły plastyczne miejscowościami w kolejności alfabetycznej*, lit. P. – materiały Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Poznaniu (t.II), Archive of Modern Records, call no. 2/14/0/8/7045, p. 120.

» 37 Weekly schedule for the academic year 1939/40. "Wydział Włókienniczy", in: *Wydział Sztuki ...*, op. cit., p. 141.

» 38 See *Lucjan Kintopf - mistrz żakardu i jego uczniowie*, [Exhibition catalogue, Central Museum of Textiles in Łódź], Łódź 2015.

» 39 Biographical note in *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu*, op. cit., p. 75.

» 40 Z. Kępiński, op. cit., p. 28.

For the Poznań school, “Mangelowa’s Reform” spelled the horrors of artistic ruin and organizational collapse. Suffice it to recall that at the opening of 1951/52 [academic year], the number of students at the school dropped to 106, which was half the number for 1949/50, when it educated a total of 204 students<sup>41</sup>.

### **Tapestry Studio**

A profound change in the curriculum that restored textile art to its rightful place in the school structure was introduced by another reform, implemented a mere fifteen years later. In the meantime, however, a significant change in textile art, which vanished from the Poznań school for more than a decade, occurred mainly thanks to the milieu of young weavers associated with the Experimental Artistic Weaving Studio run by Maria Łaskiewicz in Warsaw’s Bielany district. They were part of the generation of artists of the so-called Polish School of Textile Art<sup>42</sup>, which helped textiles gained the status of an autonomous field of art. Joining Łaskiewicz’s studio after her graduation was Magdalena Abakanowicz, invited to Poznań in 1965 by the then president of the school, Professor Stanisław Teisseyre. Abakanowicz was a graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts, receiving her diploma in 1954 in the textile studio of Professor Anna Śledziewska. While studying, she encountered professors Mieczysław Szymański and Eleonora Plutyńska, who instilled “in their students a love of material, a perception of fabric as a form of artistic expression”<sup>43</sup>, encouraging experimentation with various fabrics, including those that had not been used as weaving materials before.

The experience not only influenced Magdalena Abakanowicz’s oeuvre, which developed intensively starting in the early 1960s, bringing her first international successes, but was also fundamental to her subsequent didactic work at the State Higher School of Fine Arts in Poznań. Her appearance in Poznań coincided with events of major importance to the advancement of her own artistic career. First, Abakanowicz caused a huge stir in 1962 when she presented her monumental, abstract *Composition of White Forms* at the First International Biennale of Textiles in Lausanne. In 1965, she received a gold medal for her organic relief textiles with a convex, textured surface at the São Paulo Art Biennale. The idea of drawing Abakanowicz to Poznań was tied to a plan that envisioned

» 41 Ibid., p. 27.

» 42 The studio was launched in 1951 at the Warsaw District of the Association of Polish Artists in Warsaw.

» 43 M. Kowalewska, *Rzeźbienie przestrzeni, w: Abakanowicz. Metamorfizm*, Faculty of Textiles to the State Higher School of Fine Arts in Łódź, Łódź 2018, p.14.

forming a teaching staff comprised of Poland's finest contemporary visual artists<sup>44</sup>, devised by the Senate committee appointed to draft the reform of the Poznań school<sup>45</sup>. By that time, Abakanowicz was already using textiles as a medium with extraordinary potential. She boldly experimented with weaving materials, continually seeking innovative formal solutions and new sources of inspiration.

In 1965, the Abakanowicz began to organize the Tapestry Studio, which had been established in the Faculty of Painting, Graphics and Sculpture in the Department of Painting and Color Issues in Architecture, reactivated three years earlier. At the time, she and Magdalena Więcek were the only women independently running their own studio. The studio became an enclave of creative freedom for several generations of students, whom Abakanowicz encouraged to further their own artistic explorations and pursue individual interests, which was an innovative pedagogical concept at the time. Recalling the period of her studies years later, Professor Anna Goebel noted that "at that time it was difficult to find a studio that would offer one such freedom of thought, creation, or simply openness," adding that Abakanowicz "never imposed anything on anyone, instead insisting that «We do not give out prescriptions here»"<sup>46</sup>.

Studies at the Tapestry Studio were conceived as an additional major for students of the Faculty of Painting, Printmaking and Sculpture, who could elect it as a studio of their own choice. Abakanowicz designed the curriculum as a general framework, which she would then modify based on the interests of her students, with whom she eagerly engaged in discussions serving as a stepping stone for the assignment of topical tasks:

You could say that the curriculum was a kind of skeleton that filled out over the course of the academic year. I think it was an innovative approach. Of course, certain rules were in place. Technological knowledge, material knowledge was important, they are the foundation, after all. Aside from that, however, Abakanowicz enabled each student to structure it according to their own imagination<sup>47</sup>.

In the surviving curriculum of the Tapestry Studio from the late 1970s, kept in the university archives, one can find a record of the complete individualization of assigned topics and their successive expansion,

» 44 See Z. Kępiński, op. cit., p. 35.

» 45 Poznań was home to a faculty comprised of the most outstanding contemporary artists, such as Waldemar Świerzy, Lucjan Mianowski, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Schmidt and Zbigniew Makowski.

» 46 "Tu nie ma recept. Z Anną Goebel rozmawia Marta Kowalewska", in: *Abakanowicz. Metamorfizm...*, op. cit., p. 208.

» 47 Ibid.

proportionate to her discussions with students<sup>48</sup>. This was crucial to Abakanowicz as an educator, which is why, replying to a student applying to the studio in the early 1980s, she wrote that one of the central themes in her courses was the question of the individuality of the human being<sup>49</sup>.

Designed from scratch, Abakanowicz's new textile art curriculum was a complete novelty at the Poznan school. For the previous fifteen years, students at the Tapestry Studio had been taught to weave in purely utilitarian terms, designing kilims and jacquard or thread fabrics. With that in mind, Abakanowicz replaced horizontal looms, which were used to make utilitarian fabrics, with vertical looms and weaving frames. The new curriculum was an expansion and extension of her own creative pursuits. Thanks to her artistic achievements and the tremendous success she has attained in the field, the medium of textile has earned the status of a self-standing field of art. The consistent effort to liberate weaving from the realm of applied arts found its continuation in Abakanowicz's work with students. Thus, it was not accidental for her to note in one of her course programs that textile should have its autonomy and convey the author's individuality at the same time<sup>50</sup>.

Newly enrolled students of the Tapestry Studio were introduced to the various weaving techniques, learned how to build and operate a tapestry loom and tapestry frame, weave warps by hand, dye their own raw materials, and tie knots. The curriculum also included exercises in basic weaving techniques, such as tapestry, kilim, quasar, carpet and macramé, along with flat, relief and three-dimensional techniques<sup>51</sup>. Students practiced vertical and horizontal compositions, as well as circular and diagonal forms<sup>52</sup>. In the following semester, they developed projects for specific architectural interiors, starting with mock-ups, followed by their fragmentary or wholistic implementation using a specific type of fabric. Abakanowicz's coursework also included tasks intended to help students study the properties of color, texture and the interaction of individual elements of a composition, as well as the influence of the surrounding environment on form and that of form on the surrounding environment<sup>53</sup>.

» 48 Framework curriculum of Professor Magdalena Abakanowicz's Tapestry Studio for the academic year 1979/1980, Archive of the University of Arts Poznań.

» 49 The artist stated, "We are working with profound problems, human individuality. If you can come for one academic year you will be accepted". Magdalena Abakanowicz's letter to Sharon Gilmore dated May 3, 1982, typescript, Magdalena Abakanowicz Archives.

» 50 Tapestry Studio curriculum, October-December, undated, manuscript, Magdalena Abakanowicz Archives.

» 51 Framework curriculum of Professor Magdalena Abakanowicz's Tapestry Studio for the academic year 1979/1980, Archive of the University of Arts Poznań..

» 52 Magdalena Abakanowicz's letter to Katarzyna Piatkowska dated September 23, 1978, typescript, Magdalena Abakanowicz Archive.

» 53 Ibid.

The fundamental change in thinking about textile as a medium was Abakanowicz's experience of weaving directly on the loom without prior design of the composition, acquired at the artist's studio in Warsaw, and the consequent abandonment of the two-stage process of creating the work and the resulting identification of the designer with the weaver. It all stemmed from the belief in the inexhaustible potential of the material, i.e., textile, which guided the artist throughout her work, determining specific formal solutions and the final shape of the fabric. Abakanowicz translated this practice into her teaching work. Students only made rough sketches of their compositions, interpreting them directly while weaving. They also made models of spatial forms, which they subsequently executed in full size. Already in the second half of the 1960s, Abakanowicz started working with organic sculptural forms made of various fibers and bristles, which interacted with the surrounding space through their presence. Hence, similar activities emerged somewhat naturally at the Tapestry Studio in Poznań. The curriculum included such problems as the impact of matter and color on the surrounding environment, the interrelationship of tensions arising between the created objects, and the psychological impact of structure on specific interiors<sup>54</sup>.

After many years of Magdalena Abakanowicz's efforts towards the recognition of textile art as a full-fledged field of fine arts, the Tapestry Studio at the State Higher School of Fine Arts in Poznań was transformed into the Textile Art Studio, a symbolic summary of the transformation that occurred in the field of contemporary art. The catastrophe of World War II resulted in the exhaustion of the potential of familiar vehicles of representation. Artists began to search for new ways of articulation, turning to hitherto unused materials, post-industrial waste or everyday objects, often simply due to the prosaic shortage of painting or sculpting materials. This process effectively nullified the boundaries of traditional artistic disciplines, exposing them for inadequacy and anachronism. The spatial works of Magdalena Abakanowicz, who was referred to as a weaver back then, did not fit any of the familiar categories, and at the same time, it was precisely thanks to this ambiguity that they remained unaffected by the language of the official regulations of the state totalitarian system of the communist period. Paradoxically, the field of applied arts enabled far more extensive formal experiments than other fields that were considered crucial in the process of shaping the new human. This period was of particular importance for the history of applied arts, precisely thanks to the creators of the Polish School of Textile Art. They were the first to achieve artistic freedom and to overcome what Julia Blaszczyńska dubbed

» 54 Framework curriculum of Professor Magdalena Abakanowicz's Tapestry Studio for the academic year 1979/1980, Archive of the University of Arts Poznań.

“the stereotypical perception of textile art as utilitarian objects”<sup>55</sup>. Among them, a special place was occupied by Magdalena Abakanowicz, who was keen to showcase textile as a material equal to the likes of paint, wood or stone:

I wish to say: Attention! Textile! To pose the question: What is fabric? Can it be anything other than what we are used to<sup>56</sup>? ●

## Abstract

“Attention! Textile! From the Textile Department to the Tapestry Studio at the State High School of Fine Arts in Poznań” seeks to examine the process of changes in the textile art curriculum at the Poznań school of arts through the lens of the institution’s history and educational reforms, as well as in the context of the transformations that took place in contemporary art in the second half of the 20th century. The author points out that the medium of textile emerged at the Poznań art school at the very onset of its existence, highlighting that the methods of teaching this discipline, initially situated in the field of artistic craftsmanship, changed over the decades, reflecting the processes occurring both in the system of arts education, the structure of the school, and art itself. The dynamic of these transformations is presented in connection with the artistic stances and theoretical premises of the school’s professors such as Władysław Roguski, Lucjan Kintopf and Magdalena Abakanowicz, who created and developed educational curricula in the field of weaving at the Poznań school in historically significant periods. In this respect, a special role is attributed to Magdalena Abakanowicz, who helped change textile art into an autonomous field of art in the second half of the 20th century, after its long-standing relegation to applied arts.

### Keywords:

weaving, University of the Arts Poznań, history of arts and crafts, teaching reforms, arts education

## Bibliography

1. Abakanowicz. *Metamorfizm*. Exhibition catalogue, Central Museum of Textiles in Łódź, Łódź 2018.
2. Bartel B., “Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku”, 1959, conference paper reprint. In: Muleczyński Jarosław, *Poznańska Zdobnicza*. Poznań 2009, p. 712.
3. Błaszczyńska, Julia. “Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. Ze szczególnym uwzględnieniem lat 70”. In: *Człowiek i społeczeństwo* 2017, vol. XLIII, p. 148.

» 55 J. Błaszczyńska, “Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. Ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.”, *Człowiek i społeczeństwo*, vol. XLIII, 2017, p. 148.

» 56 M. Abakanowicz, manuscript excerpt, undated, Magdalena Abakanowicz Archive.



4. "Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre'm rozmawiał Jarosław Maszewski". *Zeszyty Artystyczne*, no. 19 (2010), pp. 5-18.
5. Kępiński, Zdzisława. "Historia uczelni". Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969. Poznań (1971), pp. 7-38.
6. Kintopf, Lucjan. "Dział nowoczesny". In: *Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna [exhibition catalogue]*. Warszawa 1938, pp. 51-60.
7. "Kronika. Państwowa szkoła sztuki zdobniczej w Poznaniu". *Dziennik Poznański*, no. 244 (1919), p. 2.
8. Krzywiec, Rudolf. *Materiały do historii rozwoju formy organizacyjnej szkół kształcenia plastycznego*. Wrocław 1969.
9. Lam, Władysław. "O zakupach Muzeum Wielkopolskiego". *Dziennik Poznański*. vol. 71 (1929), p. 3.
10. Lam, Władysław. "Wystawa Szkoły Sztuki Zdobniczej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych". *Dziennik Poznański*, no. 137 (1927), p. 7.
11. Luba, Iwona. *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 2004.
12. Lucjan Kintopf – mistrz żakardu i jego uczniowie. *Exhibition catalogue, Central Museum of Textiles in Łódź, Łódź 2015*.
13. Majkowski, H., "Oglądamy wystawę Szkoły Zdobniczej". *Nowy kurier*, no. 15 (1935), p. 4.
14. Mulczyński, Jarosław. *Poznańska Zdobnicza*, Poznań 2009.
15. Ryzek, Justyna. "Nieustanny rozwój. Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryzek", *Zeszyty Artystyczne*, no. 19 (2010), pp. 100-113.
16. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Poznaniu. *Zbiór Dokumentów Osobowych*. Roguski Władysław Marek, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, Archives of Modern Records, call no. 5355.
17. "Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu". *Wiadomości Artystyczne*, no. 1/2 (1919), p. 23.
18. Szczepkowska-Naliwajek, Kinga. *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*. Toruń, 2005.
19. Wydział Sztuki – szkolnictwo artystyczne – szkoły plastyczne miejscowościami w kolejności alfabetycznej, lit. P. – akta dotyczące Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (vol. I), Archives of Modern Records, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, call no. 7044.

# Karolina Lizurej

---

---

(born 1990) Works as an assistant in the Studio of Artistic Fabric under PhD Elwira Sztetner at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Warsaw. She defended her doctoral thesis in 2020 with a work titled "Material, Process, and Idea in Painting" under the guidance of Prof. Joanna Gołaszewska. She is engaged in artistic, scientific, and pedagogical work. She has participated in numerous solo and group exhibitions both in Poland and abroad, including at the Artifex Gallery in Vilnius (2022), Altan Klamovka Gallery in Prague (2021), the Polish Institute in Bratislava (2019), the International Triennial of Artistic Fabric in Łódź (2022, 2019, 2016), and the Biennial of Artistic Fabric in Poznań (2021). In her creative work, she is interested in the themes of history, identity building, narratives, storytelling, and their impact on contemporary reality. She is also the author of several articles on topics related to artistic fabric, such as "Clothing, Rags, Trash – the Secondary Use of Textile Products as the Material of an Artwork" (post-conference publication, Artist's Workshop, UMK, Toruń, 2023), and "Multiplication as a Form of Expression in the Medium of Artistic Fabric, Illustrated by Women's Creativity" (post-conference publication, Enlargement and Intensification in Culture, UKSW, Warsaw 2022).



<https://orcid.org/0000-0002-7759-2986>

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 331-342

**Karolina Lizurej**  
Academy of Fine Arts in Warsaw

# **I Will Tell You My Story.** **Textiles and their narrative** **functions in addressing** **women's issues**

The status of textile art in contemporary art continues to seem unclear and its equal treatment in the context of other areas appears dubious. Whitney Chadwick, the author of the book *Women, Art, and Society* (regrettably, the only book by this author which is yet to be translated into Polish), when addressing the art of *women*, naturally includes textiles into the history of art, or more precisely into the history of the art of women. While ultimately Chadwick concludes that despite much debate around textile art and the success of women artists such as Magdalena Abakanowicz and Sheila Hicks, important studies and texts which would include textiles into the canon of contemporary art are yet to be written<sup>1</sup>. *Women, Art, and Society* was first published in the US in 1990 and one may wonder if this pessimistic assessment has not become outdated. It is challenged

» 1 Whitney Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, transl. Ewa Hornowska (Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2015), 520.

by last year's principal show of the 59th International Biennale of Art in Venice, *The Milk of Dreams*, curated by Cecilia Alemani. The show gathered multiple examples of textiles (mainly by women) made over a longer period, starting with women artists from the first half of the 20th century: Lavinia Schulz, Sophie Taeuber-Arp, and Sonia Delaunay. Before our eyes, a certain process of rewriting "anew" the history of art of the last century is taking place; the phenomena not included in the official canon and discourse of art until a few decades ago are taken into account. In them, their role was limited to artefacts belonging to crafts, ethnographic, "amateur", and "non-professional" art.

In her *Women, Art, and Society*, the author keeps stressing the significance of textiles in the process of a woman's emancipation from the role in the home and the family to a full-fledged participant of the world of "true" art. In the following chapters, she outlines a history in which fabric, being at the junction of sculpture, painting, handicraft and applied art, has, through its fluidity and ambiguity, allowed women to gradually participate in a world which had been predominantly male. At the same time, the definition of art has changed and expanded to include works associated with manufacturing art, crafts, design, drawing on folk and amateur art. Very significantly, new content was introduced into this hermetic world and issues of current social concern were addressed. This may seem obvious today but was a novelty at the time.

The culminating moment and the impetus for change came in the 1950s, the heyday of Abstract Expressionism, when femininity and art were a kind of opposite poles. Female painters such as Lee Krasner, Joan Mitchel, Helen Frankenthaler persistently and courageously challenged the narrative that women could not paint. This view, common at the time, was expressed in the legendary quote from Hans Hoffman, Krasner's teacher: "This is so good you wouldn't know it was done by a woman"<sup>2</sup>. As Chadwick observes, a fundamental principle of action and success was a complete separation of artistic practice from female experience and identity.<sup>3</sup> At that time, art was an objectivised and hermetic enclave following its unique inner principles, and any idea of subjectivation and inclusion of one's own "non-artistic" experience into this pristine space was out of the question. Women artists of Abstract Expressionism were able to operate in this world and be unimaginably successful by playing by the rules, adjusting themselves to them, hiding if not annihilating their female identity. At the 1949 exhibition held by the New York art dealer Sidney Janis, Lee Krasner and Jackson Pollock showed their paintings under the motto *Art-*

» 2 Lee Krasner. *Deal with it*, Getty. Recording Artist, Getty Institute, <https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/krasner/> (20.06.2023).

» 3 Chadwick, *Kobiety...*, 339.

ists: *Man and Wife*. Krasner's work was unfavourably assessed, as a result of which she stopped showing her paintings in the years to come and at the end of the day decided to destroy the canvases made at that time. fully aware of the gender-based divisions in the art world, both she and Elaine de Koonig only initialled their paintings instead of signing them with their full names. As Chadwick observes: "The decision to erase their gender as an element of the creative process was an attempt not so much to hide the female identity, but rather to avoid their paintings as being labelled as those by 'women artists'. Their paintings gained recognition since they became, as it were, *manly women*"<sup>4</sup>.

The currents of painting at the time seemed to be particularly hostile to women and had traits generally regarded as "masculine": large-sized canvases, an explosion of power, dynamism, austerity combined with panache. Fabric represented the opposite of this phenomenon. It was a zone that almost exclusively women had "always" been interested in, so it remained a very natural and safe space for them, ideal for developing a fully autonomous expression for them alone. Identified with handicraft, domestic art, or possibly design art, for a long time it did not aspire to be something more.

Textiles and the related handicrafts of tailoring, embroidery, and knitting, the small-scale production based on skills brought from the home were a kind of collective activity structuring the time women spent at home. Women, living naturally on the margins of social life, began to use the link between femininity and crafts as a form of political engagement. It was textile art that provided an opportunity not only to finally participate in social discourse and thus influence their own destiny in civic terms but gave women the chance for artistic empowerment. In Great Britain, as part of political engagement, in the early 20th c. the Artists' Suffrage League (ASL) embroidered banners for the National Union of Women's Suffrage Societies, which banners were to be used during the protests furthering women's rights.

Women's first actions for systemic change in the United States were to decorate their hand-held knitting baskets with abolitionist slogans. They were then sold to charities linked to movements seeking to reform the law and to end slavery. Abolitionist ideas re-emerged in the patterns of patchwork quilts. While this tradition is virtually unknown in Poland and Europe, it is alive and well in South America, the United States, and Mexico, where dozens of museums showcase the long history of sewn patchwork quilts closely linked to the history of these lands. Quilts have become a vehicle for social and personal storytelling, and the stories and events they depict are firmly embedded in the fabric through the use of

» 4 Chadwick, *Kobiety...*, 339.

specific, carefully selected materials to create them - clothing, personal mementos highlighting moments significant for the general community and one's immediate family. The time spent designing and making the quilt was also a symbolic process of transition, where the needle replaced the pen in the process of creating the narrative.

The narrative quilts and the gradual transformation of the perception of these artefacts from a craft and folk-art object to art proper was correlated with the process of women's emancipation in the field of art. The change in the status of these objects resulted from the blurring of the boundaries between "popular" and "high" art, which phenomenon started in the early 20th century and exploded in the 1960s with e.g. pop art; it has continued uninterrupted to the present day. The bridging of differences has manifested itself, among other things, in the incorporation of non-traditional materials, techniques and processes into painting or sculpture. Fabric, thread, and needle, considered to be the domain of women, became important working tools in feminist art of the early second half of the 20th century, both as a reaction to the hegemony of "white male" art and as a way of raising the profile of women's traditional craft work.

The best-known author of quilts created still in the 19th century is Harriet Powers (1837–1911), born in the state of Georgia to a slave family. She grew up on a plantation, never learned to read or write, and learned the Bible through oral transmission and attendance at religious services. She probably learned to sew from her mother or the planter's wife and worked as a seamstress all her life. She married, had nine children and most of her quilts made while raising children were utilitarian in nature. As she approached the age of fifty, she expressed her spiritual life for the first time through a story embroidered on a quilt. Her *Bible Quilt* (1885–1886, 191 cm x 227 cm) is recognised as her first "art" work; it shows eleven scenes inspired by the Bible. It is composed of 299 bits of fabric sewn onto the pink background (now strongly faded). It is both hand- and machine sewn, with quilting around the contours of the motifs and randomly intersecting straight lines in the open spaces. Powers exhibited it for the first time at the 1886 Cotton Fair in Athens, where it drew the attention of Onetta Virginia (Jenny) Smith, a local white woman artist interested in buying the work, which the author would not sell. This is how Jenny Smith recalls an "encounter" with Powers' quilt:

I have spent my whole life in the South, and am perfectly familiar with thirty patterns of quilts, but I had never seen an original design, and never a living creature portrayed in patchwork, until the year 1886, when there was held in Athens, Georgia, a Cotton Fair, which

was on a much larger scale than an ordinary county fair, as there was a 'Wild West' show, and Cotton Weddings; and a circus, all at the same time. There was a large accumulation of farm products... and in one corner there hung a quilt – which captured my eye and after much difficulty I found the owner, a Negro woman, who lives in the country on a little farm whereon she and husband make a respectable living. She is about sixty-five years old, of a clear ginger cake color, and is a very clean and interesting woman who loves to talk of her old mistress and life before the war... Her style is bold and rather on the impressionists order while there is a naiveite of expression that is delicious...<sup>5</sup>.

Eventually, after a few years, Jenny Smith bought the quilt from Harriet Powers, whose financial standing forced her to sell her beloved piece for a small amount of money.

The iconography and palette of Powers' second work is far more elaborate than in the first one. The background colours differ from that of the background of the first quilt, as are most of the elements of the composition. While the first work was made up of images inspired solely by biblical stories, the second *Pictorial Quilt* (1895–1898) is a compilation of biblical motifs and histories she had heard growing up as a slaves' child. These are events remembered by her community as inexplicable natural anomalies which were then interpreted in religious terms, e.g. Dark Day in 1870<sup>6</sup> and a rain of meteorites in 1833<sup>7</sup>. Powers applies moreover panels with moralising scenes. Adding new motifs to the scenes from the Old and New Testament seems a milestone towards the emancipation of the author's artistic expression. This is also a formal emancipation but first of all a manifestation of a very personal authorial narrative, aligned with her own experience and perception of reality. This personal perspective is seen here as a voice of Powers' native community of Afro-American slaves. The combination of past events recalled over generations with biblical iconography may indicate their importance to the artist and the community as a whole. It creates a kind of timeframe, identifying points of reference and thus building a collective memory and history. The successive sections of the quilt are not interlinked via a linear narrative and seem separate illustrations. The work as a whole, however, is indivisible, a single story which is a sort of *biblia pauperum*. This is storytelling with a tinge of mag-

» 5 <https://www.womenhistoryblog.com/2014/02/harriet-powers.html> (20.06.2023).

» 6 Dark Day – an event taking place on 19 May 1780, when a total darkening of the daytime sky occurred in New England and partly in Canada. The main reason were smoke from blazing forests, dense fog and heavy cloud cover.

» 7 In the night of November 12/23, 1833, a powerful rain of meteorites was observed. According to eyewitness accounts: „the stars fell as often as snow during a blizzard“.

ic realism, where the shared belief system is interspersed with elements of the indigenous tradition, the supernatural, forces of nature, and cosmos.

The making of quilts by Black people in the United States combined two traditions of textile work, African and Euro-American, resulting in the creation of a hybrid third style. The African American quilts made today retain this aesthetic which is a demonstration of the African tradition in current American society. It is central to the artistic practice of indigenous cultures around the world due to its functionality and storytelling power, not only in the form of narrative figurative representations, but purely abstract forms embroidered on quilts originally intended for strictly utilitarian purposes.

The unique features of textiles, their traditional roles and function makes it transgressive in the process of emancipation of women artists and women from ethnic minorities. Being what is “private”, it imperceptibly changes into what is “social”. During the second wave of feminism, among others thanks to women artists such as Judy Chicago and Harmony Hammond, textiles seamlessly entered the “artworld”, where it spoke as a vehicle of women’s narratives. Women artists’ strategies in the early second half of the 20th c. to their own sex varied. Some believed that gender issues are immaterial with respect to art. Other, however, started to pay attention to them and made the experience of femininity and female body a universal, political, and collective matter. As a result of the search for appropriate forms to express the female experience, body art was born in the early 1970s, and along with it identifications of femininity with biology, reproductive organs and the vaginal form. However, many women artists rejected this imagery, seeing it, as Whitney Chadwick observes, as “another token of biological determinism and a failed attempt at redefining femininity”<sup>8</sup>. The search for the “essence” of femininity highlighted the relevance of the social, historical, and cultural conditions of the female experience. Offering the woman a voice made her the subject narrator of her story, allowed for an expansion of the definition of femininity, moving away from biological determinism. Textiles and the exploration of weaving techniques was linked to the popularity of consciously addressing autobiographical, narrative, and identity issues through the exploration of historical, archaeological, or anthropological themes. Reaching for traditional natural materials or craft techniques, e.g. sewing patchwork quilts or creating sculptures using the labour-intensive knot tying, like Jackie Winsor, was as much about drawing attention to a forgotten, undervalued female craft, often a masterpiece, as it was about the roots of female artists, their geographic and social place of origin.

» 8 Chadwick, *Kobiety...*, 374.



The turbulent 1960s was a period of conflict that divided US society. Social issues such as racism, sexism, and militarism penetrated the art world, until then considered relatively autonomous<sup>9</sup>. Fatih Ringgold (b. 1930) and Dindga McCannon (b. 1947), raised in Harlem, New York, were among the first women to present in visual terms the rift between the White and Black citizens of the United States. Their work depicts a close relationship between the feminist idea shared with racial justice (intersectional feminism). Ringgold employed the tradition of making narrative quilts in the 1980s, doing away with a canvas stretched on a loom and distancing herself from the tradition of European painting. Her works are filled with figurative histories of African Americans and depict parallel experience of suffering and a rich culture teeming with life and colour. Before she started sewing quilts, she was known for her soft fabric sculptures that, performed by a narrator, were telling stories of their lives, real and imaginary, but always centred around the history of the Black community. The designs were inspired by African ceremonial masks and the figures of people and celebrities she knew. The artistic experience she gained from these works was an important step for the first narrative quilt in 1980 titled *Echoes of Harlem* (now in the Studio Museum in Harlem), in whose manufacture she was assisted by her mom, seamstress Willie Posey. The quilt depicts, in a recurrent rhythm, thirty faces of varied individual expression. The portraits were painted on fabric and incorporated into a regular decorative arrangement with fragments of multicoloured fabric. The interpenetration and free combination of painting and fabric would typify the artist's later work, as would the inclusion of influential figures of Black women such as Sojourner Truth<sup>10</sup>, Rosa Parks,<sup>11</sup> and Mar McLeod Bethune<sup>12</sup>. In the 1990s, Ringgold made a series of quilts known as the *French Collection*, where the protagonist and her *alter ego* Willa Marie Simone, travels across France, visiting museums and studios and meeting the male and female masters of the arts and literature of the day, such as Gertrude Stein, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Ernest Hemingway, and Josephine Baker. The series consists of twelve works, each made with acrylic paint on canvas, using patterned fabrics and text written in ink on canvas. Ringgold has interpreted the artworks by placing the figure

» 9 Chadwick, *Kobiety...*, 374.

» 10 Sojourner Truth (1797–1883) – US abolitionist, born as a slave. Christened as Isabella Bomefree, she changed her name after being freed.

» 11 Rosa Louise Parks (1913–2005) – Afro-American human rights activist. She is recognised as one of the symbols of the fight against racial segregation, called the „mother of the civil rights movement“. She received e.g. the US Congressional Gold Medal and the Presidential Medal of Freedom.

» 12 Mary Jane McLeod Bethune (1875–1955) – US educator, philanthropist, feminist, and civil rights activist.

of Willa at the centre of events, creating a metaphor for the social and cultural contribution of Black women's artistic practice.

Dindga McCannon, who represents the next generation of artists but, like Faith Ringgold, was born and raised in the black community of Harlem, takes up similar themes in her work. She mainly creates quilts, combining painting and fabric, while experimenting with collage and the use of readymade objects. She does not develop her work on quilts until the 1990s. Although she made her first ones as early as the 1970s, discouraged by the cool reception of this medium among New York gallerists, she works mainly in painting and printmaking. Vibrant, bright colours that emphasise indigenous traditions dominate her work. Since childhood, McCannon has been inspired by the traditional art form and has also copied drawings from comic books, which had its impact on her mature work. As a Black woman wishing to become an artist, she did not have an easy time, but she was very active in movements and groups for the support of her community, from which she often received the psychological, material, and financial support necessary for her artistic practice. Experiencing the difficulties of her social status, she acquired a baggage of experiences and reflections that eventually became the main theme of her art. She first presented her quilt in 1998 at the American Craft Museum in New York. The work *The Wedding Party: The History of Our Nation is Really the Story of Families* depicts a group wearing both European clothing and those evocative of African American fashion. The composition of the work is contained; the figures are tightly squeezed into a rectangular space surrounded by the blue patchwork frame. Some of the figures stare at the viewer, others look in other directions. The size of the figures and the attention to proper perspective is handled rather conventionally. The aim of the work is to convey the atmosphere of a family reunion and the interaction between family members as well as to show the complexity of social dynamics. Many of McCannon's works are dedicated to black women as a token of her gratitude for the support she has been offered by them throughout her life. One such work is the quilt *Althea Gibson, First African American to Win Wimbledon 1957* (2012). As indicated by the title, Gibson was the first Black American to win the Grand Slam, confronting the challenges of racial discrimination experienced during his career. The composition is made up of many elements, with Gibson lifting the trophy in a central position.

The process of women gradually "regaining (acquiring) their voice" in the 20th century took place on a global scale and was not limited solely to African American women. A highly similar strategy is adopted by Małgorzata Mirga-Tas. Central to the concept of her project titled *Re-Enchanting the World*, shown at the Biennale in Venice in 2022, is the au-

thor's Roma origin. Her artistic vision is contingent on the integration of motifs of Roma culture with European one. Mirga-Tas also applies the patchwork technique, using multicoloured fabrics, sewing, creating figurative worlds people by numerous figures, mostly women, animals, and symbols. The work for the Polish Pavilion in Venice was inspired by the Renaissance paintings from the Hall of the Months at the Palazzo Schifanoia in Ferrara. In addition to borrowing the layout of the panels with successive scenes, which allowed the space of the Pavilion's walls to be efficiently arranged, the artist also adopted the iconography used in Ferrara, based on cycles and astrology, combining genre scenes with symbols<sup>13</sup>. The paintings freely juggle motifs and images drawn from the well-known concepts of cognition of reality at the time, distancing themselves, however, from the Ptolemaic and Aristotelian systems traditionally accepted in the Middle Ages and adapted to Christian thought. Thus, one sees symbols of the signs of the zodiac, references to Neoplatonic philosophy, astrology, and reinterpretations of Roman mythology. They intermingle with motifs of Ferrara, the d'Este court, the landscape, nature, references to the textile industry for which the city was famous. Based on a similar concept, in the upper strip of the three-level composition Mirga-Tas depicts the mythical journey of the Roma and their arrival in Europe. In her design she relied on Jacques Callot's series of engravings titled *Gypsies* from the 17th century. In the central strip, she places zodiac signs with tarot card iconography and representations of Roma women important to her, including her mother, grandmother, and the poet Papusza. On the lower level, there are images of the everyday life of the Roma living in Czarna Góra, the artist's hometown, but also of the Roma from the regions of Spisz and Podhale. The four seasons of the year and the cycle of life inscribed in them form the narrative framework for these paintings.

"Re-Enchanting the World" as a slogan may be matched to all the women artists discussed in the article. An obvious paraphrase of the term coined by sociologist Max Weber: "enchanting the world" (*Entzauberung der Welt*), it points to the need to redefine the needs of present-day humans, who are living in a reality very different from the one described by the German scholar over a century ago. The faith of that time in a society guided solely by progressive rationalisation and formalisation of relations proved illusory, and the world order liberated from the impact of irrational and supernatural phenomena seems ultimately unbearable and difficult to accept. This is reflected, as if in a tender mirror, in contemporary art. After a period of a sort of metaphysical void, there is again a time when "magical" elements are woven into reality. After the collapse of co-

» 13 Karol Sienkiewicz, "Głębokie przeszycia", *Dwutygodnik*, 05.2022, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10094-glebokie-przeszycia.html> (20.06.2023).

herent, grand narratives and philosophical systems, religious, ecological, emotional, and social narratives and ways of ordering knowledge about reality that were previously marginalised are coming to the fore. Often, they satisfy human cognitive needs far better than rational arguments, which are consistent with facts and the objective verification of facts and principles. Such a simplified, fragmented vision often provides a sense of order, security and meaning and the primary purpose of communication is not necessarily to convey information, but to create a community with and to communicate with the other. The above formula can be applied to the oeuvre of Małgorzata Dmitruk (b. 1973). Born in Bielsk Podlaski, as a resident of the border region with its characteristic intermingling of cultural influence, she is heavily indebted to the locations where she was born and raised. She creates paintings, graphics, and textiles, mainly woven and embroidered jumpers. Inspired by the specific character of the region, the confluence of Polish and Belorussian cultures resounds in each of the artist's works, and the main motif of the stories she weaves is family life, indigenously, tales and stories heard at home. Dmitruk captures everydayness, the simplicity and order of life, which follows, as in the art of Małgorzata Mirga-Tas, the rhythm of the natural cycle of seasons, holidays, and religious rituals (fasting, indulgences, weddings, or mourning) experienced by the residents of Podlasie for generations. The artist's style is reminiscent of a child's drawings; it is simplified and evocative of folk art. However, in contrast to it, it exudes individuality and a subjective, very personal, even intimate mood. This is how Magdalena Wicherkiewicz looks at Dmitruk's art: "It is a praise of the local, of the here and now; of interpersonal relationships, the power of the community. Even if it is not ethnographic. Nor is it sociological. Rather, it expresses the subservience of art to life. The artist is one who lives in community and shows with his or her art the world next door. It is an art that, while remaining subjective, directs towards the supra-individual. It transforms the simplicity of everyday life into a meaningful ritual"<sup>14</sup>

Harriet Powers, Faith Ringgold, Dindge McCannon, Małgorzata Mirga-Tas, and Małgorzata Dmitruk can be called fabulators, spinners of stories and tales, if not, in line with the dictionary definition of the word,<sup>15</sup> mythmakers and liars. They compose not just individual anecdotes, but entire narrative structures, biographies and autobiographies through which, given their historical, social and cultural formation, they become some variant of the "form" of their communities. The stories they tell, thanks to their simple, figurative form, are comprehensible to any layman

» 14 Magdalena Wicherkiewicz, "Błękitność", *Małgorzata Dmitruk. Litografia. Malarstwo. Tkanina Unikatowa*, (Warszawa: 2008), 73-80.

» 15 Słownik Języka Polskiego, <https://sjp.pl/fabulator> (20.06.2023).

unaided by knowledge of the rules governing art. In his book *Colours and Psyche. Perception. Expression. Projection (Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja)*, Stanisław Popek<sup>16</sup> observes that the viewer without special training is unable to fully understand and experience abstract art, focusing instead on the search for the content and meaning of what he or she sees. It is precisely the meaning, the simple, clear, moving message and the targeting of the largest possible audience that is the essence of these works and their great strength. Hence, narrative art can serve revolutionaries, socially engaged movements, and those intent on changing the unidimensional view of histories (Black Arts Movement<sup>17</sup>, Afrofuturism<sup>18</sup>, Feminism). It has continued to be used as a tool, although its patrons have changed over the centuries. Nowadays, under optimal conditions of creative freedom, it can flourish as a protest against a situation which the author-artist deems negative for themselves or the community, or as an intimate story of personal experience, creating a familiar image with which the viewer can identify. ●

### Abstract

Narrative has been, and continues to be, one of the primary functions of art since the beginning of human artistic activity. Subject matter, manner and form have changed along with the changing historical, social, and cultural conditions. History, as the well-known phrase goes, was written by the victors, hence old art, patronised by those in power and influential figures, was often a unidimensional version of events intended to inform, articulate, and instruct society and future generations. Nowadays, living in a time of artistic freedom, anyone can be the author of their own story and give it any content and shape they wish. Furthermore, for centuries art has been predominantly the domain of men. What has changed in the last century is the participation of women in the art world. Women artists have introduced a new perspective, sensitivity, and hitherto unknown themes related to their personal experiences into art. Textiles have become a natural mode of expression because of their traditional association with femininity and the craftsmanship identified with women's hitherto functioning in the privacy of the home, on the margins of social life. The possibility of creative expression turned out to be an excellent way to tell a story not only about one's own hidden life, but by using the potential to reach a wider audience to become the voice of a larger community, to speak out about the problems of the general public, and thus to highlight certain issues, generate a change in perceptions and, as a result, work for the benefit of these groups. The protagonists of the article: Harriet Powers, Faith Ringgold, Dingda McCannon, Małgorzata Mirga-Tas, and Małgorzata Dmítruk draw

» 16 Stanisław Popek, *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*, Lublin, 1999, 24.

» 17 Black Arts Movement – an African American movement founded by Amiri Barak in 1960, with a significant impact on the aesthetics of African American artists in the 1960s.

» 18 Afrofuturism – an artistic and aesthetic movement which emerged in the second half of the 20th century. Through literature, music or visual art, the movement redefined culture and the concept of the „black community“, incorporating elements of science fiction, Afrocentrism, and magical realism. The term emerged in 1993 in an article by cultural critic Mark Dery.

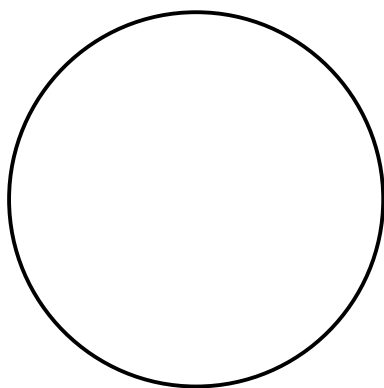
a broad picture of indigenous communities against the backdrop of their biographies. They do this using simple, figurative language, often naïve and clumsy. The form can be engaging and direct, like a child's drawings, so that their works have the power to attract and are comprehensible to any viewer. A common characteristic of the artists' work is an aura of "magic" and surrealism, which can be related to phenomena occurring in contemporary culture and art indicating a turn away from Weberian disenchantment of the world. They emphasise the natural need to create myth and the simultaneous illusory nature of modern rational systems.

Keywords:

narrative, figuration, textiles, woman, story, community

## Bibliography

1. Chadwick, Whitney. *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*. Transl. Ewa Hornowska. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2015.
2. Popek, Stanisław. *Barwy i psychika. Percepcja. Ekspresja. Projekcja*. Lublin, 1999.
3. Sienkiewicz, Karol. "Głębokie przeszycia", *Dwutygodnik*, (05.2022). <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10094-glebokie-przeszycia.html> (20.06.2023).
4. Wicherkiewicz, Magdalena. "Błękitność". *Małgorzata Dmitruk. Litografia. Malarstwo. Tkanina Unikatowa*, Warszawa, (2008): 73-80.
5. *Słownik Języka Polskiego*, <https://sjp.pl/fabulator> (20.06.2023)



# Kacper Andruszczak

---

---

Doctoral student at the Doctoral School of Humanities at Maria Curie Skłodowska University in Lublin, in the field of Cultural and Religious Studies – Institute of Cultural Studies. Graduate of the Faculty of Theatre Knowledge at the Theatre Academy, Art History at the University of Warsaw and Cultural Studies at the University of Warsaw Institute of Polish Culture. The doctoral dissertation he is working on will be in Fashion Studies. He researches so-called fashion symptoms, Alexander McQueen's oeuvre, and a return to the styles of the 1990s in the period of late capitalism.



<https://orcid.org/0000-0002-7839-0331>

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 345-353

**Kacper Andruszczak**  
Maria Curie-Skłodowska  
University in Lublin

# **Return to Crafts:** **Textile Art as an** **Example of Displaced** **Heritage and Grassroots** **Feminist Art**

Textile art, ever since it was rediscovered in the 1960s<sup>1</sup>, only two decades later, in the 1980s, and then in the 1990s, was seen an obsolete form of expression<sup>2</sup>. Socially and culturally associated with something that merely decorates an interior – a wall hanging or a rug on the wall – it did not match the tastes of the up-and-coming new middle class. Magdalena Szcześniak points out that “clothing, like the decoration of housing and

» 1 Danuta Wróblewska indicates that shortly after World War II, the former centre of textile art was located in Warsaw. “During the first post-war decade (1945–1955) a predilection for eighteenth-century patterns persisted”. However, “it was only in the mid-1950s that a huge development of various weaving forms and styles was observed. Textiles started to find a right place in the world of modern art and experiment” Karolina Zychowicz (ed.) *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, Jacek Frączak, 2021), 280.

» 2 In the 1930s and 1940s, a folk-styled fabric became the most popular. The related imagery and associations have persisted to this day. At that time, folk fabric gained in popularity as a major element of Polish culture and heritage, making use of regional motifs and traditional patterns.

life in general, was one dimension of thinking about identity – a way of taking part in a changing reality [...] With its help it was possible to show that one was an active participant of the transformation”<sup>3</sup>. Szcześniak indicates<sup>4</sup> that in the 1980s, Polish society was getting familiar with the West through VHS cassettes and satellite television, immersed in the in the Dynasty soap opera aired at the beginning of the last decade of the 20th c. We can easily notice that textiles, linked to crafts, predominantly with rural rather than urban elements<sup>5</sup>, were neither fetishized nor excessively displayed. Textiles were relegated to the background and meant to be abandoned like a denied identity. Magdalena Abakanowicz, most strongly associated with textiles today, continued to exhibit her work in the 1990s<sup>6</sup>, yet when one thinks about the art of the transformation, about something which immediately informs our visual memory of this period, it is rather Katarzyna Kozyra’s Pyramid of Animals from 1993 and Blood Ties from 1991 that first come to mind. Importantly, still at the end of the 20th c. aesthetic norms were combined with spectacular intimacy, put on display. Alicja Żebrowska’s Birth of a Barbie Doll or Kozyra’s Women’s Bathhouse are prime examples of this practice. Throughout the previous century, aesthetics drew on the technical body, the wounded body, and the beautiful body which spoke of contemporary experiences and experiences of modernity. The textile medium did not respond to the challenges of contemporary aesthetics; “selected art forms that exist today are often unjustly ignored by, or somehow elude, the present, remaining in the shadow of an art that is claimed to be political, socially engaged, critical, or conceptual”<sup>7</sup>. In the 1990s, pride of place was given to critical art, which included artists analysing the new political situation, social, political, and economic changes in their works. This included the work of e.g. Zbigniew Libera, Artur Żmijewski, Joanna Rajkowska, and Paweł Althamer. Textiles were dismissed, consciously or otherwise, as an unmodern form of artistic expression that did not allow for the creation of engaged, political art that openly commented on and labelled the existing reality of the transformation period. “Recent years have ceased to be as friendly to artistic weaving

» 3 Magdalena Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa, Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016), 32.

» 4 Aleksandra Boćkowska, *Vogue*, “Białe skarpetki i czerwone szelki”, 02.10.2019, <https://www.vogue.pl/a/biale-skarpetki-i-czerwone-szelki> (15.07.2023).

» 5 Associations like Kilim, in operation since 1910, sought to introduce Polish folk motifs into applied arts, including weaving. Kilims drew on Art Nouveau, but were also decorated with patterns of stylised flowers, ornaments of cut-outs and Easter eggs and other traditional folk patterns.

» 6 As of the 1990s, the interest in Abakanowicz was waning; it was only in 1999 that the artist displayed her work on the rooftop of the Metropolitan Museum of Art in New York. At that time, the *Abakans* were not on show.

» 7 Jachufa (ed.), *Splendor tkaniny* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2013), 2.

as they used to be. [...]. The star of painting has shone brightly again and there has been a revival of interest in the old masters [...]. Textile is experiencing its inner and outer tranquillity, learning a lesson in humility”<sup>8</sup> – sums up Danuta Wróblewska in 1992.

### **Textiles as an eco-friendly and luxury product and as an artefact**

Today, with the resurgence of interest in craftsmanship, environmental art – linked to sustainability, the slow life movement, and the Scandinavian style present in Central European interiors, we are witnessing a rediscovery of the materiality of textiles. Artistic textiles have always been connected to a specific space, “by which we mean all reciprocal actions: the organisation of space by means of a fabric and the influence of space on the image of the fabric”<sup>9</sup>. In the last decades of the 20th century, the public wanted interiors to be covered with courtly-style carpets, draped curtains hung in the windows, crystals stood in the display cases. Today, by contrast, the interiors of homes are meant to recall the natural, the cosy, and the warm. As early as 1959, there was a direct link between artistic fabric and interior design. Critics wrote at the time: “painted fabric [...] can become the first factor in interior design; in addition to introducing a special, intimate ambience, it performs a multitude of utilitarian functions: it replaces partitions, covers the most unhappily recognised points of a flat, and divides rooms into functionally heterogeneous nooks and corners”<sup>10</sup>. Anna Demska urges for the use of post-war public buildings, linking their utility with the popularity of textiles: “Crucial for decorative textiles was the need to furnish the interiors of public buildings reconstructed after the war with jacquard fabrics – wall coverings and curtains. Already in the inter-war period, this technique, using the native raw material of linen, displaced the laboriously woven woollen tapestries and kilims”<sup>11</sup>.

Today, the macramé, whose technology was recalled in the 1970s, is gaining traction. I suppose that today, a rediscovery of textiles may be linked with the interest of the new middle class in all that is associated with socialist realism and communist Poland (in the People’s Republic of Poland decorative textiles were sold in Cepelia stores). Agata Pyzik called this interest “shitty chic”. Pyzik indicates that the first cover of the Polish issue of *Vogue* (the most popular Western fashion journal), depicting the

» 8 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 391.

» 9 Zychowicz (red.) *Sztuka i przyjaciele*, 283.

» 10 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 275.

» 11 Anna Demska, *Formy*, “Polska tkanina dekoracyjna okresu poodwilżowego – nowe perspektywy, nowe techniki”, 29.12.2022, <https://formy.xyz/artukul/polska-tkanina-dekoracyjna-okresu-poodwilżowego-nowe-perspektywy-nowe-techniki/> (20.07.2023).

Palace of Culture and Science in Warsaw, is a reference to the journal *Przyjaźń* from 1960. “It confirmed the acceptance of a vogue for modernism and the aesthetics of communism, totally stripped of its original context and meaning”<sup>12</sup>. Furthermore, the Palace itself is inextricably linked to the history of textile art. When it was opened in 1955 “the walls of its conference and museum halls, cinemas, and theatres were filled with jacquards [...], fabric panels in hushed down hues, with grid patterns or ancient Ionic columns and laurel wreaths and bouquets – a combination of an ancient palmette and a native bunch of flowers, alluded to classical wall coverings and at the same time introduced an element of native design, the much sought-after national element”<sup>13</sup>. Today we witness something similar as in the designs of architect Kinga Mostowik, in charge of the interior design of new, popular venues in Warsaw, textiles are often used as decoration, an explicit reference to the past, as e.g. in Cafe Płaz, in the Królikarnia building. A brown and cream curtain with a duplicated logo, it visually references the aforementioned communist style while making the space look modern and original.

Fabric, tapestry, carpet – mainly associated with applied, folk, and decorative arts, are gaining recognition and fighting for visibility anew today. For several years now, designs by Przemysław Cepak and Piotr Niklas of the SPLOT brand, sewn by craftswomen from the Małopolska region, have become popular. The brand is characterised by geometric tapestries in earthy colours combined with strong hues. It seems that the designs consciously reference the work of pre-war modernists who were fascinated by folk crafts, especially tapestries. Currently, SPLOT designs are sold as luxury items – handmade, expensive, an exclusive accessory, a decoration for the home. A shift in meaning is taking place: from fabrics being associated with something unassuming, something that is not to be displayed, to a product that is inaccessible and testifies to our cultural and material capital, i.e. a luxury product. Today, the fabric hanging in our homes is a token of luxury, which is equated with an “embodied, sensory experience, while luxury pleasures are associated with sophistication, comfort, the provision of pleasure and not just with the satisfaction of needs”<sup>14</sup>. It seems that in order to analyse the return of textiles, one would also need to reflect on changing consumer needs and to ask what the very gesture of owning and presenting artistic fabric shows in a post-modern world, as textile itself is rather an artefact of the past. The return of the

» 12 Agata Pyzik, *Szum*, “Przekleństwo bieda-szyku. O polskim Vogue, post-soviet chic i innych przypadkach zawłaszczenia kulturowego”, 02.03.2018, <https://magazynszum.pl/przekleństwo-bieda-szyku-o-polskim-vogue-post-soviet-chic-i-innych-przypadkach-zawłaszczenia-kulturowego/> (15.07.2023).

» 13 Demska, *Formy 2022*.

» 14 Alicja Racinewska, “Lüks w czasie kryzysu”, *Kultura współczesna*, no. 4(79) (2013): 34.

fashion for presenting and buying textiles harbours a paradox: an element that we, as a modern generation of capitalism, wanted to get rid of, returns as its symbol, testifying to our capital, our understanding of history and heritage. The hyper-consumerist, post-modern reality is marked by a lack of possibilities other than those mediated by consumption and commodities. Artistic fabric today can be assigned the role of a "product", a "commodity" appropriately postmodern, combining low and high, rural and urban culture. It is a medium on the borderline between aesthetics and consumption that encapsulates both a decorative role and is a manifesto. This medium was embraced by everyone in the 1950s, as "designs for carpets, tapestries, decorative fabrics, and garments were submitted by painters who had not been involved in applied arts before: Tadeusz Kantor, Władysław Strzemiński, Jadwiga Maziarska, Maria Jarema, and Józefa Wnukowa, as well as many others, associated with the emerging art schools and their students"<sup>15</sup>. It was Maria Jarema, making use of a linen fabric, that designed and sewed in 1956 the curtain for a performance by Kantor's Cricot 2 Theatre. The curtain itself was evocative of Jaremińska's paintings from that period. The colourful pieces of fabric were arranged almost identically to those in the artist's paintings. Today's designs of decorative fabrics, clearly correspond to the colours of Jarema's works – the designs of the SPLIT brand refer, among others, to the 1955 Expressions.

### **Weaving as a figment of women's imagination**

It should be noted that the return of the medium of artistic textiles is indirectly linked to the rediscovery of the artistic and cultural heritage created by women. For years, textile art was overlooked, regarded as something insufficiently artistic, more utilitarian than serious. Danuta Wróblewska writes explicitly about "women's imagination"<sup>16</sup> of the artists, which imagination "seeks a path towards a new artistic reality most often via familiar elements as it is less capable of shunning the concreteness of the environment than male [imagination – my note]"<sup>17</sup>. She further explains that a woman-artist has a chance to create avant-garde art but has a different meaning and objective than a man. Wróblewska seems to be drawing a line, if not too radical, between the male and the female. She sees so-called women's art as a threat: "In today's Polish unique textiles, the proportion of male artists is so small compared to the role of their female colleagues that it is alarming. A healthy, rich artistic output derives from a more or less equal contribution of two elements – female and male,

» 15 Demska, *Formy* 2022.

» 16 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 331.

» 17 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 331.

illustrating two ways of seeing the world”<sup>18</sup>. Such conservative thinking introduces artificial divisions; Wróblewska did not opt for evaluating art rather than gender yet believed that art, in order to flourish, needs men artists and women artists alike. This is especially true about the medium of textiles, which men elevate to the status of art. Indeed, she goes on to describe textiles as effeminate, brought in by women “after a period of bashful emancipation”<sup>19</sup> to home knitting, at the very best to “more sophisticated home knitting drawing public attention”<sup>20</sup>. Rescue can only come with a new, male generation of weaver artists: Wróblewska mentions here (in 1978) Stefan Popławski, today a forgotten artist, a student of Abakanowicz. Ever since ca. 1972, Popławski was involved in so-called photo-tapestries – “popular, banal, [...] and vulgar imagery”<sup>21</sup>, ultimately criticised by Wróblewska, too.

Maria Łaszkiwicz was the first prominent maker of sculptural textiles, a kind of organiser of artistic life in post-war Poland, inspiring new generations of women to work with textiles. Today she is forgotten, dwarfed by Wojciech Sadley and Abakanowicz, her student. Wróblewska herself, when referring in 1966 to e.g. Zofia Butrymowicz and Ada Kierzkowska, leaves out Łaszkiwicz, focusing as it were on a new generation of female artists. In 1964, she mentioned in a single sentence: “Łaszkiwiczowa continues to work on geometrical, axial compositions with an impeccable Gobelin weave”<sup>22</sup>, stressing at the same time her impeccable technique and artistry.

Łaszkiwicz was born in 1986 in Lithuania. She started studying art in Riga and continued her education in Munich and Paris, where she studied under Prof. Emile Antoine Bourdelle, an assistant to August Rodin. As she herself recalls: “Throughout the years of my stay in Paris I would attend Bourdelle’s studio and indeed it was the most important thing for me. The studio had a great vibe for Poles; Bourdelle liked us and at that time worked on the Mickiewicz monument (...). I absorbed all I could, even if I had to make a living in the first place. (...) Bourdelle taught us space, dynamics, and the rhythm of the solid, as well as material expertise. I had classes in drawing apart from sculpture”<sup>23</sup>. Łaszkiwicz was active in both sculpture and textile art. In 1950, she set up the Experimental Weaving Studio in her home, which at the time became a centre for avant-garde explorations. “I would always make something out of thread and cloth.

» 18 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 366.

» 19 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 366.

» 20 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 366.

» 21 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 367.

» 22 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 287.

» 23 Autor unknown, “Maria Łaszkiwiczowa rozmawia z redakcją”, *Projekt* no. 4 (1976) 10.

But I did not have looms until after my return, in my Polish home, first in Sosnowiec, then in Warsaw. I was then making decorative fabrics, kilims, and knotted floor rugs”<sup>24</sup>.

She had her first solo exhibition in 1961, at the Kordegarda (today the Gallery of the National Culture Centre, then a gallery of the Ministry of Culture and National Heritage). Joanna Mruk, the artist’s granddaughter, observes that “Maria Łaskiewicz was one of the principal founders of the Polish School of Textiles; she was much older and more experienced (than the other artists – my note), with versatile education (...). As Danuta Wróblewska claimed, Łaskiewicz was the first lady of Polish textiles”<sup>25</sup>. Mruk refers to a 1979 text by Wróblewska dedicated to Łaskiewicz: she is said to be the first lady of Polish textile art. This is a double tribute, to age and the strength of the individual. Maria Łaskiewiczowa, although indeed the oldest virtuoso in our art of weaving, still remains a young person thanks to the qualities of her heart and disposition. A partner of the younger rather than the older ones, of those curious and wandering rather than of the thoughtfully settled artists [...] It was then that she became, in her loom-filled studio, a completely informal refuge of young Warsaw women weavers, helping anyone who was eager to work and curious about weft and warp<sup>26</sup>.

Łaskiewicz embraces the moment of global revival of and interest in textiles. In 1964 Wróblewska wrote that textiles are displayed everywhere, “from traditional salons, through ultramodern galleries, to such posh venues as e.g. the Arles Chapel”<sup>27</sup>. In 1968 she exhibited her work at Zachęta Gallery, and in 1975 at the Arras Gallery, New York.

### **Conclusions, or the history of textiles as a history of a failure**

Comparing what Wróblewska wrote at the end of the 1970s with the attempts and endeavours of Polish female textile artists, the latter can be seen as examples of failure, a concept redefined by Jack Halberstam. According to the researcher, failure is the rejection of a compelling logic and discipline, a form of their critique. Halberstam conceives of failure as a subversive act, a strategy that can produce a new kind of community that helps to break free from the disciplinary norms or classically produced knowledge and authority. The author points out that his theory, as described in *The Queer Art of Failure*, “does not so much call for a re-evaluation of the aforementioned standards of judging whether someone has

» 24 Autor unknown, “Maria Łaskiewiczowa rozmawia z redakcją”, 10.

» 25 Kacper Andruszczak, “Audycje kulturalne”, *Abecadło Kordegardy: Ł jak Łaskiewicz*, 07.09.2022, <https://audycjekulturalne.pl/l-jak-laskiewicz/> (20.07.2023).

» 26 Danuta Wróblewska, “Portret przy krośnie”, *Polska*, no. 4 (296) (1979), 60.

» 27 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 262.

passed or failed, but rather deconstructs the entire logic of success and failure that currently governs our lives”<sup>28</sup>. The work of the Polish women textile artists is precisely a story that was doomed to failure and oblivion. Their work can be judged as grassroots, enclosed in a certain group of women teaching one another, opposing – consciously or otherwise – precisely the male line of art. If, following Halberstam, we were to break away from the notion of success, we would see that the female artists had no way of achieving it, but nevertheless pursued their art from the bottom up, setting up studios, joining forces in creative collectives, as if in defiance of the surrounding reality. Only one person from a group of a dozen or so women artists linked e.g. to Maria Łaskiewicz is remembered today. Analysing and restoring the memory of Polish female textile artists is precisely an attempt to answer the question – why, apart from Abakanowicz, who was involved in sculpture at the same time, have female artists been forgotten? Is it because they rejected the male artistic tradition, with masculinism (which I understand as the imitation of men's art), involved in crafts seen back then as feminine and today as feminist? I am deliberately using a feminist methodology and a feminine methodology that triggers a new visibility for women, often extremely well-educated, capable, internationally and globally successful. “Beautiful textiles are the result of intermittent efforts and the realisation of male weavers’ creative ambitions”<sup>29</sup>, observes Wróblewska. This was rather the work of female weavers: Anna Śledziewska, Zofia Kodis-Freyerowa, Zofia Butrymowicz, Janina Trawińska, Jolanta Owidzka, Ada Kierzkowska, and Magdalena Abakanowicz.

Halberstam examines alternative ways of thinking about success, failure, and social norms from the queer perspective. The very term queer does not refer here to the LGBTQ+ community and identity, but overs all that is linked to the opposition to social norms and expectations. This definition of failure can be safely applied to failures of Polish female weaver artists, who via crafts and an art strictly associated with decorative art, tried to make it an appreciated and awarded form of artistic expression made by women. The artistic standards, as Wróblewska observed, were dedicated solely to men. It was the male artist who symbolised success and productivity, which was oppressive, excluding, and limiting for women artists, who were seeking their own space for self-expression in art within a typically male environment. As sexual minorities for Halberstam, women weavers have been similarly marginalised. The women artists who worked with textiles are not remembered, yet their failure, its redefinition, may be today a powerful subversive tool for describing resistance

» 28 Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 15.

» 29 Zychowicz (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*, 280.



and alternative ways of making art. Halberstam implies that failure must be accepted as a way of countering social expectations, which female representatives of Polish textile art definitely symbolised. ●

## Abstrakt

The text analyses the contemporary history of textile art, mainly based on selected writings by Danuta Wróblewska. The author first describes the process of the displacement of the medium of textiles in the 1990s as an element that did not fit into the landscape of the systemic transformation, and then shows its growing popularity in recent years. Using feminist and queer methodologies and referring to studies on consumerism, the author explains why, in his opinion, textile art has been forgotten and today represents a social and cultural status symbol. In the text, the displacement of the medium of fabric is described through the rejection of so-called artisanal women's art, seen as an incomplete form of artistic expression. According to the author, fabric was doomed to *failure*, in Jack Halberstam's terms.

### Keywords:

textile art, Łaskiewicz, Abakanowicz, systemic transformation

## Bibliography

1. Andruszczak, Kacper. "Audycje kulturalne", *Abecadło Kordegardy: Ł jak Łaskiewicz*, (7.09.2022), <https://audycjekulturalne.pl/l-jak-laskiewicz/> (20.07.2023).
2. Boćkowska, Aleksandra. *Vogue*, "Białe skarpetki i czerwone szelki", (2.10.2019), <https://www.vogue.pl/a/biale-skarpetki-i-czerwone-szelki> (15.07.2023).
3. Demska, Anna. *Formy*, "Polska tkanina dekoracyjna okresu poodwilżowego – nowe perspektywy, nowe techniki", (29.12.2022). <https://formy.xyz/artkul/polska-tkanina-dekoracyjna-okresu-poodwilżowego-nowe-perspektywy-nowe-techniki/> (20.07.2023).
4. Halberstam, Jack. *Przedziwna sztuka porażki*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
5. Pyzik, Agata. *Szum*, "Przekleństwo bieda-szyku. O polskim Vogue, post-soviet chic i innych przypadkach zawłaszczenia kulturowego", (2.03.2018). <https://magazynsum.pl/przeklenstwo-bieda-szyku-o-polskim-vogue-post-soviet-chic-i-innych-przypadkach-zawlaszczenia-kulturowego/> (15.07.2023).
6. Racinewska, Alicja. "Luksus w czasie kryzysu", *Kultura współczesna*, no. 4(79) (2013): 29-41.
7. Szczęśniak, Magdalena. *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa, Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016).
8. Wróblewska, Danuta, "Portret przy krośnie", *Polska*, no. 4 (296) (1979).
9. Zychowicz, Karolina (ed.), *Sztuka i przyjaciele. Pisma wybrane Danuty Wróblewskiej*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, Jacek Frączak, 2021.
10. Autor unknown, "Maria Łaskiewiczowa rozmawia z redakcją", *Projekt* no. 4 (1976) 10-17.

# Dominika Krogulska-Czekalska

---

---

The professor at the Academy of Fine Arts in Łódź engages students in exploring unconventional ways of using traditional jacquard technology. She is most interested in interdisciplinary activities, speculatively and critically, but also correctively. She participated in MTT in Łódź (2016, 2019), "For Freedom" (2019), Textile Art of Today (2018–2019), II and III BTA in Poznań, Polish School of Fabric – Desa Unicum from 2020 to 2023. She co-curated the exhibition "Open Sections/Closed Sections" and the international YTAT 2022. Her recent solo exhibitions include "Soft Woven Voices" (2021 BIEN in Slovenia), "cod\_a," and "Gimme Shelter" in Poland. She has also presented at the Textile Talks conference at BTA in Poznań and within the Contextile framework in Portugal.



<https://orcid.org/0009-0003-7780-5966>

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 355-367

**Dominika Krogulska-Czekalska**  
Academy of Fine Arts in Łódź

# **Textile as a subject of significance and vessel for substance. Perspective**

An artistic strategy related to social activism has been on the rise in recent years, which is certainly a sign of the times and a telling factor with respect to the present. My own educational practice and more than decade-long experience in this regard have led me to some conclusions concerning the growing interest and need for this form of expression among young artists. Mindful reflection prompts authors to criticize and comment on reality. Their speculations extend far beyond the typical framework of creation that accounts primarily for the expression of matter and a routine affirmation of the broadly defined surroundings, one that rarely carries additional weight.

The idea, then, is to evoke a disinterested disposition that is not limited to a focus on appearance alone (in line with the premises of the Kantian contemplative tradition)<sup>1</sup>.

It is my perspective as an artist, designer, lecturer, curator, Pole, as well as a woman and mother born in the late 1970s, that informs this text, in which I seek to find an answer to the question of what determines the choice of such a specific creative strategy, and the role played therein by

» 1 Morawski S. *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, chapter: "O funkcjach sztuki oraz funkcjach twórczości najnowszej". Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985 p. 211.

a particular medium, one that sits at the center of this issue of *Zeszyty Artystyczne*.

The most plausible form of illustrating such ruminations seems to be that of self-reflection and presentation of my own output, in which the issues raised by the editors have materialized. An attempt to locate one's own work in a broader context and on the map of other artists' work encourages explorations extending beyond one's own cultural, geographical and linguistic territories.

### 'Disobedient' objects

Creativity does not occur in a vacuum, and so in addition to the motivation and presentation of my works, I will cite historical examples that have significantly influenced my perception of textile as an activist medium. It is, in fact, the semiotic dimension that appears to be the most interesting issue at hand.

"One of the most notable examples of the textile's power, in terms of sheer scale, can be found in Mahatma Gandhi (1869–1948) and his use of the textile as a tool in the ultimately successful Indian independence movement."<sup>2</sup>

"Susan Bean describes Gandhi's use of textile, nothing that "From 1908 on, these two elements – the economics of cloth and the semiotics of cloth – united in Gandhi's thought." Her essay outlines Gandhi's own experience with clothing as a tool for expressing his identity and status, and the evolution of those ideas into his use of fabric as a method of non-violent resistance. The creation and wearing of *khadi*—since this was the textile form used in clothing that I have in mind—became a powerful tool. As Bean explains, in India "English cloth had become the most potent symbol of English political domination and economic exploitation."

Gandhi's use of textiles remains an important example of the material's capacity to not only comment on, but also effect, change.

Gandhi's choice of this particular and traditional form of clothing as a signifier of political views was crucial for a nation that was multilingual and characterized by a high rate of illiteracy. It should be noted, therefore,

» 2 Editors's introduction to "Gandhi and *khadi*, the Fabric of Indian Independence" Written by the anthropologist, art historian and curator Susan Bean, the essay first appeared in the oft-cited collection of essays titled *Cloth and Human Experience*, edited by Annette B. Weiner and Jane Schneider.

When it was published in 1989, Susan Bean was a curator of South Asian and Korean Art at the Peabody Essex Museum in the United States. Since retiring in 2012, she has chaired the Center for Art and Archaeology at the American Institute of Indian Studies and been a fellow of the Peabody Museum at Harvard University. Bean's essay was published as a contribution to *The Textile Reader* edited by Jessica Hemmings, published by Berg in 2012.

that visual communication (rather than written or oral one) was more important in such a culture, as a form that offered greater reach.<sup>3</sup>

One can venture the thesis that historic examples of “disobedient”<sup>4</sup> utilitarian textiles are common and identifiable throughout most cultures and handicraft traditions around the world. For the purposes of this text, I should cite examples that also function as works of art and exhibition objects.

For thousands of years, women from nomadic tribes in the areas of present-day Afghanistan and surrounding areas have been hand-weaving rugs. The oldest known and intact example of these rugs in the world is the “Pazyryk rug”, which dates back to the 4th century BC. Such traditional folk art pieces have long depicted the same deep-seated motifs and patterns, with occasional images drawn from the daily experience of craftsmen and women. After the Soviet invasion of Afghanistan in 1979, certain changes in carpet design became noticeable. Tanks replaced flowers, rocket launchers replaced vases, and airplanes replaced abstract borders. This new category of rugs became known as war rugs, sparking an underground movement in the art world. Many collectors view rugs not only as works of art, but also as historical documents and testimony of then and now, as their design continues to evolve in response to changing realities.

Another example is the African *kanga* fabric featuring images of Nelson Mandela, a form commemorating the key figure and moment in South African history, but also the symbol of political resistance. Prior to Nelson Mandela’s release from prison on February 11, 1991, the National Party government banned the public display of Mandela’s effigies and the colors of the African National Congress (ANC). Following Mandela’s release and the subsequent collapse of South Africa’s oppressive apartheid system, these printed garments bearing Mandela’s portraits and the colors of the ANC (black, green and gold) were mass-produced, widely distributed and proudly donned in public.

Traditional textiles, impressive in their complexity and craftsmanship, are used around the world not only for making clothes or everyday objects, but also to express opinions and views, to comment on social and political events, to commemorate special occasions, holidays and rituals, and as an essential attribute in a number of ceremonies. Traditional weaving techniques, patterns and styles are a vital part of almost every culture. According to the mythology of many peoples, the skills of weaving and spinning—the production of fiber, thread and cloth—derived from mythical beings. Observers and researchers organize and characterize the symbol-

» 3 *Ibidem*, p. 193.

» 4 I borrow the notion from the title of the exhibition *Disobedient objects*, London, V&A, 2014.

ic connections between the art of weaving and speech. Weft and warp threads interweave to form a fabric, just as sounds coming out of one's mouth form words. In many cultures, textiles are considered a non-verbal means of communication, a kind of storytellers in their own right. They help convey what is difficult to say, and serve as a medium of messages important to individuals or entire communities. Drawing on tradition can therefore provide an important key for artistic statements. Activism usually springs from idealism and a growing awareness of threats, which concern both minorities but also those that seem particular yet actually affect the entire planet. Another important reason for taking action is a sense of responsibility.

### **The linguistic thread. The axiological thread**

I should begin by clarifying some linguistic issues and explaining my attachment to certain terms and my reservations about others.

The founding myths of the Polish schools of textiles, the poster, etc., which stemmed from claims about the 'artistry' of these disciplines, derived from design and handicraft, as well as crafts, have provided me with the starting point for the following considerations.

First and foremost, 'artistry' is a peculiar definition, one that makes it possible to distinguish artistic textiles from other types of fabric, and as such it has in fact become dogma, a value criterion that has enabled one to bestow upon textile the status of a work of art, ordaining, as it were, a utilitarian product and assigning it to an exhibition context or theoretical framework.

### **Artistic strategies.**

In the case of the Polish School of Textile Art, this was also associated with the liberation of technique and the search for its own unique and experimental methods of creation, which detached fabric for good from the functions it had performed for centuries as a facilitator of human life. For the authors of this category, it became equally important to deprive unique works of extra-aesthetic narrative and strip them of the burden of meaning, instead focusing on the affirmation of beauty and leaving one, above all, with a multi-sensory experience, which is often a consequence of interacting with 'textile art'.

Such a strategy arguably contributes to egotistic gratification, essentially materializing a personal vision that rejects external criteria or universal rules. Keeping in mind the slogan that the personal is political, we do not quite have a say as to where audiences will situate 'artistic' creation

and to which current it will be classified in the future, regardless of the creator's own intentions.

I have narrowed down my observations on purpose, so as to indicate a counterbalance to activities that are part of the field of activism, which programmatically engages in social issues and is sometimes denied artistry on account of this burden.

Creative strategies seeking results that are critical, speculative, or simply comment reality, often have more in common with a regime of design, which defines the context, addressee, reasons, goals and methods of action at the outset. At the same time, repetition—so important in design—is not always a preliminary assumption. This is because in some instances one knows from the very beginning that the planned artifact will remain a unique, one-of-a-kind piece touring galleries and other venues that help publicize it and 'broadcast the message' contained therein, which when 'designed' has a chance to reach a larger audience and effectively resonate with them.

We must remember, of course, that design has limited causality, nor is it completely autonomous, and as such it is insufficient to fix the world. To effect change and shake up the unjust system as a whole calls for the consolidation of many groups, the most effective of which will be politicians, governments and institutions at the global level. After all, design does not lay down the laws that govern societies, it does not sign contracts, agreements and treaties, nor does it cast votes in elections, but it nevertheless means a lot because it holds the power, instilled therein by the designer, to mediate relationships and communicate through objects and products through which it engenders new situations.<sup>5</sup>

"Speculative design is political because it seeks to challenge the status quo. If it fails to provide a substantive, implementable alternative solution, it nonetheless typically offers an accurate diagnosis of the problem. In this sense, therefore, designers resemble researchers and intellectuals, except that they are perhaps more effective in communicating with the public"<sup>6</sup>.

### **Art or design? The search for the perfect language**

Based on the above findings, and wishing to engage in social issues, I decided to use design methods in my work, locating my activity in the field of 'critical' textile.

» 5 P. Boradkar, *Designing Things. A critical introduction to the culture of objects*, Oxford 2010.

» 6 Rosińska M. "Deklaracje zależności. Kilka uwag o nieantropocentrycznym projektowaniu spekulatywnym". In: *Antropocen*. Eds. Kępiński K., Kręzlik A. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2022, pp. 131-139.

I see a certain danger in drawing closer to a propaganda activity, which could be used against the original plan, instrumentalizing the author and bending their work to fit an ideological rhetoric.

Programmed activism in art, as I understand it, involves an attitude that is, as it were, anarchistic with respect to patterns.

In connection with the attachment to the term 'textile art', which I have noticed in a wide range of artists, but also art critics and audiences, I see a certain analogy with the discourse around the notion of 'poster art' and the Polish school of poster art, which has emerged on the basis said discourse.

Like textile art, poster art requires a certain design and consideration of the viewer, whose definition significantly affects the ultimate form of the work.

Elevating both disciplines to the rank of art situates them in a hermetic and detached theoretical, or more specifically, exhibition-related museum context, leading to an aestheticization that often undermines their respective identities and primary functions. This vague criterion, if it is at all legitimate to use the term, accords (above all to artists) the freedom to act and search for 'auteur' and 'artistic' solutions, whose quality frequently cannot be measured or verified, but can only be acknowledged.

Due to the fact that applied textiles—devoid of ideological values—were often disregarded by 'true artists', they were relegated for years to the margins of the visual arts. A true revolution in this regard came with the so-called 'Lausanneers' who, through their formal and material experiments on 'organisms' such as woven or fibrous structures, led to the emergence of the notion of 'textile art'. Perhaps it was so because it was easier for audiences to recognize aesthetic qualities of textiles (as was the case with posters), than to "understand the laws of structure construction". For the perceiving brain, the intelligibility factor is triggers a reward in the striatum, bringing one satisfaction and contentment, because it paradoxically draws one back to thinking about oneself, about how one is affected by the artwork.<sup>7</sup>

An artist's work consists most generally in the search for the most perfect language to express and visualize one's thinking about... The determination of the code is most often intuitive and has little to do with the programming signified by the very word 'code'.

» 7 See Bieczyński M. *Zeszyty Artystyczne*, 39. numer / *Polska szkoła plakatu – geneza, tradycja, kontynuacja*. Chapter: "„Artystyczność” plakatu jako mit założycielski „polskiej szkoły plakatu”".



### **Delicate social issues. Soft matter. Woven voice**

*Soft social matter – Soft woven voice.*

The 3rd edition of the Textile Art Biennial, along with the entire program of accompanying events, was framed around the theme of “The Future of Freedom”, which provided me with a unique opportunity to summarize my creative research and reflections of the past few years. I was invited to write an introduction to the catalogue, whose excerpts I will cite below as examples of activism operating with a textile ‘vessel’ for substance.

The *Textile Talks* conference was heralded with the following statement:

*Po\_Wolność! (De\_Liberation!)*

I follow a path where I encounter signs, norms, regulations. I doubt, question and propose those of my own. My signs evolve. In my pieces, I refer to a different order than the purely aesthetic one. Signs are personal but operate with a conventional system, they can be universal, with universality understood as the potentiality contained therein. I have no power to abolish prohibitions, but I strike them out from my work by suggesting that very possibility, as if in an experiment. The search for personal liberty occurs in the world of visual messages, which I materialize in the form of functional textiles. The Polish language does not provide an equivalent for the English term *comfort cloth*; however, that which eludes the language, exists in the real world. When creating a patterned soft object, I want my message to be enveloping. I seek to render utilitarian textile unusable and the message applicable, confronting values with things. I am, ask and look for answers.

I speak out by designing, creating and teaching.<sup>8</sup>

The above statement outlines a creative framework that has guided me for at least ten years. I will illustrate my considerations, conclusions and intuitions most reliably by using examples of my own attempts to materialize that framework.

The voices I weave are soft and haptic, and the involvement of many senses is intended to help me communicate the substance I consider

» 8 Conference proceedings *Textile Talks*, p. 51

of utmost relevance. The issue of liberty has received significant attention; and yet, this vociferant notion entails a lot of manipulation and attempts to subjugate the crowd, and so I suggest de\_liberation, mindfulness, and accountability for all of one's activities, because it is in those activities that liberty is realized to the fullest extent.

During the "For Freedom!" exhibition<sup>9</sup>, hosted by the Central Museum of Textiles in Łódź together with Jakub Stępień aka *Hakobo*, our students, and the artistic duo *Lou Cantor*, we strove to present visitors with an exhibition, rather than a walkthrough. To give them the pleasure of interacting with soft objects that took the utilitarian form and shape of blankets and scarves. Through the gesture of envelopment, we sought to thank the audience for taking the time to receive our messages. We also pushed the boundaries of the freedom of perception by allowing live interaction with the objects and rearranging the exhibition. The object evoked here—the blanket—continues to be an inexhaustible source of inspiration and analysis. This is why I write about it and create new objects that bear oft-difficult and important messages in an accessible and pleasant form.

**The 'extraordination' of the blanket and the transfer of a unique artifact and artistic statement to the street. The new ornament.**

One of the more obvious ways to communicate is through the use of text, especially if one's vantage point is the realm of language and human interaction. The combination of text with a non-transparent medium, such as textile (as opposed to paper), opens up new possibilities for 'transferring' the message.

When describing ideas and phenomena, examples can prove helpful, which is why I cite those resulting from personal impressions and analyses.

In 2019, the city of Białystok, Poland, became host to a violent crackdown on a demonstration for equality, setting off a wave of successive manifestations of aggression against minorities and women. Homophobia and hatred became part of the ruling party's political agenda in Poland. My need to respond to the unfolding evil spurred me to action. The only thing I could do at the time without multiplying violence and hatred in social discourse, was to act critically, commenting on reality, pointing out certain phenomena and dependencies. I feel that it is my duty to speak up, and I do so by creating art based on my skills and sensitivity.

This internal imperative prompts one to take action, e.g. by reacting to the denial of rights to social groups. The protest blanket *BIAŁOSTOCKA*

» 9 <https://cmwl.pl/public/informacje/za-wolnosc,101>

*TKANINA 2.0* directly refers to the site of the incidents, but also to the historical tradition of the Białystok Textile.

One can perceive it as a symbolic ‘color template’, although it is the commentary on human rights that comes to the forefront.

*Pas\_s\_a\_long*, on the other hand, is a story about the suppressed voice of women, presented in relation to the typically patriarchal symbol, the kontush sash. Kontush sashes were worn by Polish noblemen as a manifestation of their status and have persisted in the national memory as a symbol of social inequality and class discrimination.

Not unlike 16th-century Polish feudalism, modern-day turbo-capitalism has brought about an imbalance in wealth and, consequently, growing social inequalities, i.e., the greatest threat to be faced by humanity. A number of interest groups appropriate space in many areas without considering the needs of others. Privileges are distributed according to a key that favors those closest to power, leaving the weakest vulnerable and devoid of representation. The second important message of the piece is its feminist theme, namely a female version of the kontush sash, based on the traditional patriarchal symbol borrowed from classical compositions. Traditional motifs, mainly floral, that filled the various sections of the design, are replaced with flowers patterned after anatomical elements associated with the woman, her objectified, instrumentalized body and suppressed expression. In my version of the sash, historically worn by privileged men, the motifs reveal similarities between the anatomical patterns of the ‘floral’ larynx and uterus.

As an author, I want to engage the female voice, therefore I created an ornament built on the transformation of other anatomical motifs as well. The stylized glottis depicted in three states—speaking loudly, whispering and silent—multiplied in the center field, can be a tribute to all beings who are inaudible or even smothered. It is also a tribute to Rebecca Solnit, an author of reliable studies, such as *The Mother of All Questions*, that organize the knowledge concerning the etiology of violence, its scope and its consequences and risks. An important conclusion that emerges as a result of observing human relationships and analyzing literature is that if we can speak and are heard, we probably enjoy the privilege of being free (once considered an inalienable right).

Thus, the jacquard banner resulted from a heartfelt desire when I found myself deeply moved by the shocking events that transpired in Białystok, and thought to design a blanket based on the capacities and limitations of a factory located near Białystok. The entire Podlasie region is famous for its traditional double fabric, known as the Białystok textile. The blanket was produced in a suburban factory, using modern technology, with a special color palette of yarn from the factory’s color chart used to

hint at the rainbow effect. The object is very large and can shield and ‘protect’ about thirty six persons; as a banner designed to be carried during a march, it requires the collective action of a larger group of individuals—a particular type of consolidation—reminding us that to increase the chance of resolving minority issues, the majority should become involved.

The perfect circumstances to display the banner occurred during the June 2022 Equality Parade, whose participants took turns carrying the blanket-banner, as if in a relay of support.

The participation and involvement of a larger group of individuals was filmed and photographed by the media. It was captured in the documentary *PARADA – Don’t Rain On Our Parade*, directed by Ewa Krawczak AND Misi Joachim. Premiering on May 17, 2023, the film covers the Equality Parade, and was featured earlier this year in a documentary film review at the 20th edition of Millenium Docs Against Gravity<sup>10</sup>.

Because of its scale, color and softness, the blanket was eagerly touched by passersby.

Protest banners are usually DIY (Do It Yourself) objects made spontaneously from materials available at hand, so the protesters were very curious and moved by the fact that this huge banner was designed and made specifically for such an event, with a view to expressing concern and solidarity.

The piece sits at the intersection of tradition, craftsmanship and anthropology, at the same time constituting a product of industrial production, and, above all, an ‘disobedient’ object, a record of collective memory and a testimony to its time, despite its softness and visual appeal, perhaps also appearing as uncomfortable and irritating, since it is a reminder of behaviors and incidents that the oppressors would prefer to erase from history.

### **‘Przenośnik’ (Vessel)**

The growth of interest in textile as a medium or tool used for artistic purposes, as observed in recent years, has rendered it both a subject of significance and vessel for deeper meanings (it has always appeared in this role, albeit without being internalized and disseminated as art in each and every culture).

In Polish, the word *noszenie* (*carrying*) is combined with a number of prefixes; however, Polish lacks a word that, as mentioned at the outset of this text, would capture the essence of a woven product that has supported humans in nomadic lifestyle for centuries. The most apposite and ambiguous word, one that is open to multiple interpretations, is the word

» 10 [https://www.youtube.com/watch?v=qBREtOU\\_6V4](https://www.youtube.com/watch?v=qBREtOU_6V4)

*przenośnik* (*vessel*) which takes into account the physical properties and multidimensional potentiality of textile as mediating the communication of ideas. For the purposes of this text, I used the principles of word formation in the Polish language to denote what I believe to be the paramount function of textile, and to capture its essence, i.e., textile's portability, which is extremely useful in activities committed to social causes, or activism tailored to fit broader issues.

### Relations between textiles and language

In conclusion, it seems important to recall that even Roland Barthes himself addressed the connection between textiles and text, which is reflected if only in the common root of both words 'text' and 'textile', from the Latin *texere*, to weave. Many of the terms we use to describe our interactions with words derive from this common linguistic stem, and countless other expressions related to reading and writing draw on the rich vocabulary related to textiles. Barthes linked the meanings of text and textile in his polemic entitled *The Death of the Author*, but it was especially in *The Pleasure of the Text* that his reflection on the subject is most fully revealed:

*Text* means *Tissue*; but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil, behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in the tissue, the generative idea that the text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue—this texture—the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secretions of its web. Were we fond of neologisms, we might define the theory of the text as an *hyphology* (*hyphos* is the tissue and the spider's web).<sup>11</sup>

Such firmly rooted and thoroughly analyzed relations account for and legitimize the use of textile as a tool of activism; the recognition of the 'artistry' of the products can remain a supporting act to the artist's intentions, rather than comprising a value criterion.

The search for tropes describing textile in the languages and traditions of various cultures leads one to several conclusions, of which, for the purposes of this article, I have chosen the one related to the usability of textile, its ability to facilitate humans in carrying other objects, as well as transferring meanings and ideas, i.e., interceding, mediating. The proposed theme is the result of a search in Polish for an equivalent of one of the English terms and a differentiation that evades straightforward, dictionary translations. The notion I have in mind is a generalized term

» 11 Barthes Roland. *The Pleasure of the Text*, transl. Richard Miller. New York 1975, p. 64.

denoting the function of textile as a product used for carrying, transporting other objects—a vessel—or more specifically a travelling bag, a bundle, a sack. In Japanese, the name *furoshiki*, which denotes a textile bundle, also connotes the womb, in which we are carried before being born.

Another example concerns the English terms meaning and significance, which can only be translated into Polish *znaczenie*, hence the difficulty encountered in a simple translation that inspired further explorations and an attempt to capture and name the reasons why the medium in question seems particularly useful as a vehicle for activism and “notations of collective social reminiscences and concerns”.<sup>12</sup>

The presented area of inquiry lends itself to further study and remains an interesting starting point for research, analysis and artistic output. •

## Abstract

Written from the perspective of an artist and lecturer, the article seeks to illuminate the strong connections between textiles and various forms of activism using handicraft, design and artistic creations. This attempt to demonstrate a particular usefulness of textile creations for communicating content and commenting on reality is based on a historical review with a focus on anthropological tropes. The review of sources and the identification of selected examples from the world of material culture serves primarily to account for the continuously universal choice of the tactile medium as the most adequate for conveying critical and speculative content.

Linguistic issues related to the description of woven matter and its meaning and symbolism in the world's traditions and cultures, as well as the commonly accepted and employed terms for the artifacts that constitute the main area of research evoked in this issue of *Zeszyty Artystyczne*, form an important part of the author's reflection on the evoked medium and lead her to propose a rethinking of the use of the word 'vessel' (evoked in the title of the paper) as one that aptly characterizes the function of the fabric. The text also includes a polemic with the term 'textile art' and its customary and at times excessive applications.

The adopted perspective warrants the use of examples from the author's own oeuvre to illustrate a strategy of action oriented toward social activism. The examples cited occur in both exhibition and non-exhibition contexts: on the street, much like activism, which could not realize itself to the fullest within an exclusively theoretical framework.

### Keywords:

critical textile, critical design, fabric, jacquard, speculative design, textile art, protest, activism, disobedient objects

» 12 Excerpt from the *TKANINA ARTYSTYCZNA. Wobec współczesności* call for papers published by *Zeszyty Artystyczne*.

## Bibliography

1. Bieczyński, Mateusz. *Zeszyty Artystyczne*, 39. numer / *Polska szkoła plakatu – geneza, tradycja, kontynuacja*, rozdział: „Artystyczność” plakatu jako mit założycielski „polskiej szkoły plakatu”.
2. Flood, C.; Grindon, G., *Disobedient Objects*. V&A Publishing, Loart.n 2014.
3. Gordon, Beverly. *Textiles. The Whole Story. Uses, meanings, significance*. Thames & Hudson, London 2011.
4. Hemmings, Jessica. *The Textile Reader*. Berg, London & New York, 2012.
5. Krogulska-Czekalska, Dominika. Fragmenty wstępu do katalogu III BTA, 2021.
6. Morawski, Stefan. *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
7. Rawsthorn, Alice. „Spot the Difference Design and Art.” W: *Design as an Attitude*. Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2018.
8. Rosińska, Magdalena. „Deklaracje zależności. Kilka uwag o nieantropocentrycznym projektowaniu spekulatywnym.” W: *Antropocen*, red. K. Kępiński, A. Krężlik. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2022,131-139.

### Online sources:

1. <https://www.warrug.com/> dostęp; lipiec 2023
2. [https://www.youtube.com/watch?v=qBREtoU\\_6V4](https://www.youtube.com/watch?v=qBREtoU_6V4) dostęp; lipiec, 2023
3. <https://drive.google.com/file/d/1FBulFRSfsjIMTZ564koawaWNtEaSXq5Z/view?pli=1>
4. <https://cmwl.pl/public/informacje/za-wolnosc,101>

# Rafał Boettner-Łubowski

---

---

Visual artist, educator. He is also engaged in activities in the field of theory, criticism, and promotion of art. He creates installations, objects, and spatial compositions, entering into dialogical and polemical relations with existing works, attitudes, and creative poetics. Author of over a hundred texts on art theory, criticism, and promotion. Currently he works as a professor at the Faculty of Artistic Education and Curating at the University of Arts in Poznań, as the head of the Studio of Open Art Interpretations. He is a lecturer at the University of Arts in Poznań as Rafał Łubowski. He holds exhibitions and publishes scholarly texts under the pseudonym Rafał Boettner-Łubowski (more detailed information at: [uap.edu.pl/uczelnia/kadra/lubowski-rafal/](http://uap.edu.pl/uczelnia/kadra/lubowski-rafal/)).



<https://orcid.org/0000-0001-5396-4661>

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 369-378

**Rafał Boettner-Lubowski**  
Magdalena Abakanowicz University  
of the Arts Poznań

# **TEXTILE – MEDIA**

---

# **MIGRATION**

---

# **– SELF-QUOTATION:**

---

# **Selected artistic**

---

# **explorations of Professor**

---

# **Andrzej Banachowicz**

---

As a discipline of visual arts, textile art underwent a very significant transfiguration in the second half of the 20th century, the consequences of which, against all appearances, are still evident today. This process was associated, among others, with the emergence of the phenomenon of the ‘Polish school of artistic textiles’, a phenomenon whose development and significance peaked in the 1960s and 1970s. As Karol Sienkiewicz aptly reminds us, “several factors contributed to (...) the specificity and popularity [of said phenomenon]. First was the long-standing tradition of decorative fabric. Second was the evolution of artistic education in the field of textiles, initially at the Academy in Warsaw, and subsequently also at the universities in Poznań and Łódź. Finally, there was the fact that the renaissance of artistic textiles was an international phenomenon. And it was

Poles who were to play first fiddle therein, starting with the 1962 Lausanne textile biennial. Unlike the French school, Polish artists designed directly on the loom, operating with expressive weaves, creating relief compositions and experimenting with materials. As a result, the new fabric could keep up with the latest trends in painting: it was not without reason, by the way, that it was dubbed »structural«<sup>1</sup>. Clearly, the heritage of the 'Polish school of artistic textiles' is diverse and multifaceted, but is it still a living and relevant phenomenon today? Towards the end of the past century Magdalena Abakanowicz emphatically stated that "the abakans brought (...) [her] fame, to say the least, but were burdensome like a sin that must not be confessed, for practicing weaving shuts the door to the world of art"<sup>2</sup>. In turn, after 2010, one can encounter various opinions on the current creative potential of textile art, such as that expressed by Karol Sienkiewicz, whom I have already quoted above: "today there can be no question of any restoration of textiles to their rightful place within the visual arts"<sup>3</sup>, but also those with decidedly different overtones, including Marta Kowalewska, an expert who aptly notes that "there is still a group of artists who, in pursuit of new formal solutions, explore the properties of fiber (...). However, many [of them] incorporate [their] activities (...) [into] the medium [of fabric] within the realm of multidimensional [contemporary] visual communication"<sup>4</sup>. Taking into account the aforementioned statements, one may refer to the positions presented therein in a slightly more balanced and accommodating way, assuming, for example, that it is impossible today to literally imitate the achievements of Polish artistic textiles of the 1960s and 70s, which in many cases are already a historical phenomenon in their own right; however, this does not mean that references to the "medium of textiles" in general, in new contextual scopes of creative experience, cannot constitute interesting, at times even attention-worthy, proposals in the field of contemporary visual arts<sup>5</sup>. It is against the backdrop of such general considerations that one can examine the current artistic explorations in which broadly conceived textile artifacts migrate into the spaces of contemporary visual arts media other than textile art. Migrations of this kind are present, among others, in the

» 1 K. Sienkiewicz, "Wątki i osnowy", *dwutygodnik.com*; strona kultury, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4408-watki-i-osnowy.html>, (accessed: 24.06.2023).

» 2 Cited in *Magdalena Abakanowicz*, eds. W. Krukowski et al. (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej "Zamek Ujazdowski", 1995), p. 28.

» 3 K. Sienkiewicz, *Wątki i osnowy...*

» 4 M. Kowalewska, *Historia rewolucji*, in: "Teksty z katalogu SPLENDOR TKANINY..." (from the exhibition catalogue *Splendor tkaniny*; the exhibit was held at the Zachęta National Gallery of Art in 2013), p. 24 – PDF materials available online at: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be90890.pdf> (accessed: 24.06.2023).

» 5 See also R. Boettner-Lubowski, "Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria," in: *Format. Pismo Artystyczne*, no. 81/2019, p. 68.

oeuvre of Professor Andrzej Banachowicz, an artist with a prodigious creative output, who, on the one hand, has left a very strong and individual mark on the history of contemporary unique textiles in Poland and, on the other hand, has also been able to consistently harness the potential of other media to create content and emotive messages that resonate with contemporary audiences.

The roots of Banachowicz's independent activity date back to the late 1970s, when, after graduating from the State Academy of Fine Arts in Poznań (where he studied in 1973-1978, receiving a diploma with honors from Professor Jan Berdyszak's Sculpture Studio and Professor Witold Gyurkovich's Exhibition Design Studio), he became very active on the Polish art scene. Banachowicz's art is open to various explorations, although it displays a rhythmic continuity and references its own previous manifestations and discoveries. Undoubtedly, textile art and related experiences play an extremely important role in Banachowicz's output. The artist also creates installations and quasi-sculptural objects, in which he boldly re-evaluates both traditionalist and conventional understanding of this type of creative expression. His oeuvre also includes monumental, masterful textile compositions of a figurative and narrative nature, whose creation required great discipline and purely technical proficiency on his part. One of the most important compositions of this kind is certainly the unique fabric entitled *Man with a Pillow*, a piece made in 1983, which has since served as an important point of reference for many of the Artist's subsequent projects<sup>6</sup>.

The aforementioned point is also important for the reason that it indicates the importance and presence of the practice of self-quotation in Banachowicz's output, a practice that—to paraphrase selected findings of literary theorists—can be understood in visual arts as “the introduction (...) [to a new artistic statement of a fragment] of another statement by the same subject [i.e., in this case, the author of a particular “current” artifact and a selected earlier work of art from which this author intends to quote a particular motif or element]”<sup>7</sup>. At this point one should also recall that the strategy of self-quotation was used with excellent creative results by some representatives of past historical eras, for example Jean Auguste Dominique Ingres, who made explicit references to figurative motifs present in his earlier paintings, among others in his famous *Turkish Bath*<sup>8</sup>.

» 6 For more information on the Artist, see also R. Boettner-Lubowski, K. Prymas-Jóźwiak, *Rzeźba, kierunek, ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu* (Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, 2021), pp. 252-253, 480-481, 612-618.

» 7 See the entry “Cytat” in *Słownik terminów literackich*, ed. J. Sławiński (Wrocław-Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Ossolineum, 1998).

» 8 For more on the subject, see A. Jaubert's film *Jean-Auguste-Dominique Ingres, Łażnia*

Selected contemporary and 20th-century artists also make (or made) constructive use of the practice of self-quotation (e.g., Marcel Duchamp in his well-known and highly surprising *La Boîte-en-valise*), thus activating, at least to varying degrees, the potential of the affirmative-assertive function, or the function that generates contextually new semantic and artistic qualities, through the use of the particular kind of self-quotation discussed above<sup>9</sup>. For many years now, Andrzej Banachowicz has been well aware of the creative possibilities of this type of self-referential solutions. The figurative motif from *Man with a Pillow*, for example, appeared in his subsequent excellent unique textiles, entitled *Non Omnis Moriar* or *Through the Passage*, made respectively in 1992 and 2007. As Justyna Ryczek aptly reminds, “the eponymous character [of the textile piece *Man with a Pillow* has left] (...) an imprint on other, [subsequent] pieces [by Andrzej Banachowicz]. We never see his face (...), but we always recognize the unfashionable hat and jacket, and above all the object held under his hand, the ‘nostalgic object’, i.e. the pillow. In everyday culture, the pillow connotes respite after the hard struggles of another day gone by (...) and, (...) at the same time, a locus of intimacy and mystery. A place of confided secrets, including those we want to forget. “The ‘old-fashionedness’ of the recalled character is significant [here]. (...) This character does not hail from the reality around us, transient, busy, fluid. It evokes the past. (...) Is it [therefore] a manifestation of the Artist’s longing for times past?”<sup>10</sup>. The ambiguity and mystery of the figurative motif discussed above certainly lends it a special emotional and content-forming potential, which Andrzej Banachowicz utilized brilliantly and constructively in many of his works, including those that did not involve the use of typical weaving techniques.

At this point, one should emphasize that since 2015, the practice of self-quotation in the work of Andrzej Banachowicz has taken a slightly different form than in his earlier artistic explorations, although it has not lost the primacy of ideas and creative preferences that constitute his trademark. From that time on, the Poznań artist began to develop first pieces whose mode of execution was based on a rigidly defined, conceptually disciplined method of action, which tapped into the potential of digital photography and modern printing technologies. The artist photographed specially selected fragments of his earlier textile compositions, subjected

*Turecka. Zniwolonone spojrzenie*, from the “Palettes” series, 1991, (the film aired in Poland on the Planete and TVP Kultura channels, and in France, on the La Sept channel, among others).

- » 9 For more on the affirmative-assertive function and generative function with reference to self-cited elements, see G. Sztabiński “Cytat i gra. Problem postmodernizmu w sztukach plastycznych” (in: *Postmodernizm po polsku?*, eds. A. Izdebska and D. Szajnert, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, pp. 137-139).
- » 10 J. Ryczek, “Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza”, (in:) *Format. Pismo Artystyczne*, no. 62/2012, pp. 28-29.

them to appropriate processing in the digital environment (e.g., in order to obtain adequate color or composition ratios) and then, on the basis of appropriately prepared digital files, produced prints of the photographs on dibond aluminum composite sheets. Such prints enable one to obtain a particularly interesting type of image in terms of visual impact. It is luminous and exudes a peculiar glow, which can be further intensified by using appropriate external lighting. To an extent, it resembles a painting, while also revealing some manifest differences. It reflects light in a different way; has no texture; and can be both cool and sensual in its 'purely' visual impact. Most importantly, however, printing a photographic file on aluminum can both activate the potential of the 'documentary' dimension of photography and result in an extremely interesting 'dematerialization' of the depicted motif, while not depriving it of legibility and veritable realism.

Taking into account the remarks made above, it is worth considering what determines the very high creative value of Andrzej Banachowicz's pieces that stem from the practice of self-quotation and the potential of photography? They are certainly very attractive in purely visual terms and can thus 'seduce' contemporary viewers, satisfying their longings and desires for communing with aesthetically refined manifestations of modern-day art. However, the matter does not end there, because the 'attractiveness of the surface' and its invariably impeccable composition is, in this case, but one of many possible fields of reception for Banachowicz's artworks. One should keep in mind that they also reference the Author's earlier creations, with some containing various, substantively meaningful, most often Latin, 'captions-inscriptions', which are also embedded in the structures of textiles serving as their 'prototypes'. The Latin titles, which Banachowicz so often gives to many of his installations and unique textiles, can be treated as peculiar 'bridges' linking us to the past and tradition but also encouraging viewers to discover the various mysteries of our own rich cultural and artistic heritage. Even that which stems from the Artist's conviction that "up there—in Heaven—they probably all still communicate in Latin"<sup>11</sup>. In turn, the dialogical relationships occurring between Banachowicz's new compositions and their original references, as well as the meanings encoded by the Artist in the titles and textual phrases he proposes, invite the audience to explore variety of meanings, to construct reflections and ruminations that are diverse in nature, albeit devoid of any orthodox 'compulsion to interpret' imposed on us. The profound symbolic and semantic potential of the latest works by the Poznań-based artist coincides with the opening of his oeuvre to what is ambiguous and impossible to truly 'decipher' in a rational and definitive fashion at the same time. In this context, Banachowicz's short self-commentary, made

» 11 Statement from 2020 (quote from Professor A. Banachowicz's Archive).

in 2020 with respect to one of his pieces bearing a Latin title seems particularly intriguing; therein, the artist presents the following reflections: “The luminous frames of the painting »Tempore ipso venis« [also] convey, in the subtitles of the inscription, a symbolic sign »sign«. Perhaps also your sign: a signature. »Sign«—in the verbal and (...) in the material sense—constantly poses the question of fate; of identity; of persistence. This piece is (...) a visual narrative about human existence; a self-reflection that enquires about motives in a continuous space-time. These frames form a postcard, a photograph from a journey beyond the dimension of temporality. Luminous images amount to time past and... time to come from the territories of another matter, so as to give enable one to »touch« the very medium of the future. (...) But the most important thing is the »present«, to be and to act”<sup>12</sup>.

In addition to the discernible ambiguity of the content, Andrzej Banachowicz’s pieces discussed in this text can also trigger an extremely suggestive effect in the viewer. They become a peculiar phenomenon, an event, a luministic emanation of color emitted by an unconventional image, which is neither a typical painting, much less an ephemeral light projection displayed using modern multimedia equipment. The ‘digital paintings’ proposed by Banachowicz are permanent as a material and at the same time physical form of new existence. On the other hand, they evoke distant associations with a concept of beauty that associated the “aesthetics of brilliance” and luminosity with the primacy and transmission of spiritual and symbolic values. This is because their artistic specificity is to a large extent determined by, let us reiterate, the legitimate and productive use of the technique of visual self-quotation. By photographing fragments of his earlier textile compositions in order to develop their fragmentary, luminous reproductions, achieved through modern methods of printing on metal, Banachowicz not only quotes details of his earlier works; characterized by strongly pronounced materiality, the structures created by the Artist in the past compositions and weaving installations undergo a kind of ‘dematerialization’”. Paradoxically, this ‘dematerialization’ may intensify the symbolic and metaphorical potential of the quoted ‘prototypes’. It may also point to their reflexivity and the widely understood spirituality they encode. Besides, Andrzej Banachowicz’s digital paintings are also combined with those of the Artist’s inventions that create contextually new qualities of color, texture, composition or representation, thus endowing them with a unique character and prompting us to wonder even more

» 12 Statement from 2020 (quote from Professor A. Banachowicz’s Archive) concerning the piece *Tempore ipso venis / Spadasz jak z nieba*, presented at a group exhibition titled “Light and Whiteness” at the Uptown Koenji Gallery in Tokyo (as part of the INCAST’20 International Interdisciplinary Conference).

forcefully about the dissimilarity of these paintings in relation to their prior artistic ‘points of reference’<sup>13</sup>.

Undoubtedly, these pieces can be regarded as a manifestation of the Artist’s intriguing modern-day will to conduct a ‘media transformation’ of his earlier works, one that is characterized by a welcome simplicity and clarity of the implemented creative design. The migration of weaving motifs, initiated within the framework of the aforementioned concept, into the medium of photography, and later into the frame of a ‘luminous image’ printed on metal, provokes meaningful and moving artistic situations in terms of content and emotion. Banachowicz is able to constructively and adequately exploit the essence of the medium of photography to activate reflections on the past, memory, passing, but also on the core of his own work. The strategy of artistic self-quotation becomes, in his view, a legitimate creative solution that generates ‘contextually new’ areas of reception of his proposed works. Not only does Banachowicz does not succumb to the utopias of 20th-century avant-gardism but he is also far from post-modern nonchalance that sweepingly relativizes established values, or from the now-popular, pervasive and uncritical admiration of modern technologies. Instead, he reveals himself to us as a mature contemporary neo-traditionalist, in whose work respect for the heritage of ancient culture and current achievements of human civilization yield highly interesting artifacts of contemporary art, ones that are viewer-friendly to the extent that traditional, yet still very much alive art of the past can be open to some of the audiences’ expectations.<sup>14</sup>

When writing about the qualities and superior creative value of Andrzej Banachowicz’s digital paintings referencing fragments of his earlier textile art, one cannot help but notice that these works have performed excellently at various group and individual exhibitions, establishing multi-faceted dialogical and polemical relations, both with one another and with the works of other artists working in different styles. In addition, they have captured the attention of many contemporary audiences and viewers without needing much theoretical explanation or elaboration to successfully draw and intrigue the aforementioned viewers. A case in point was a series of exhibitions that I curated towards the end of 2022 and early into 2023, within the framework of the international art and research project titled “Oblicza Obrazu / Faces of Image”, held in the Czech Republic, in Berlin and in Poznań, respectively, including the exhibition presented at the Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznań’s Duża Gallery

» 13 See R. Boettner-Łubowski, “Potencjał kreacji i autocytatu w cyfrowych obrazach Andrzeja Banachowicza”, (in:) *Andrzej Banachowicz*, exhibition catalogue (Piła: Biuro Wystaw Artystycznych Powiatu Piłskiego, 2023), pp. 4-6.

» 14 See also R. Boettner-Łubowski, “Medialne transfiguracje tkaniny w twórczości Andrzeja Banachowicza,” in: *Artluk. Sztuka na spad*, no. 3(40)/2018, pp. 62-67.

in the early 2023<sup>15</sup>. It is also worth noting that, within the framework of his most recent self-quotational 'digital-textile' works, Andrzej Banachowicz intriguingly explores a range of decidedly different thematic problems, with some of them constituting new threads for his creative explorations, making for very timely artistic and cultural terms pieces. Excellent examples of the aforementioned thematic diversity include, for example, the Artist's two compositions from 2023, entitled respectively *Memoria Principiorum/Memory of the Beginning and Biological Spirituality/Spiritualitas Biologica*. The former bears resemblance to an ancient disk, 'reminding' us of some, 'archaic', long-defunct civilization; however, we can also interpret the aforementioned composition as an allusive vision of an excerpt from monumental space. Biological Spirituality, on the other hand, refers us to the 'microscopic' relations of an ambiguous visualization suggestive of an organic quasi-preparation. Let us keep in mind, however, that in the case of the works recalled above one also notices the presence of a 'textile weave', captured through digital photography, with the provision that its 'media reincarnation' is in this case associated with an 'expanded' interpretative potential, which hypothetically may even delineate endless possibilities for new contextual, conceptual, problem- and them-based combinations and approaches. It is therefore interesting what further proposals in this regard Andrzej Banachowicz has in store for us in the near future. After all, the Artist is still active, working continuously and developing numerous creative projects based on the concept of what he dubs "digital self-quotation in textile structures", all of which are merely pending their eventual and complete realization.

Andrzej Banachowicz is currently considered one of the foremost representatives of contemporary unique textiles in Poland. This is confirmed by specific milestones, e.g. the gold medal at the Third International Art Festival "Structures of Relation. Textile Art. Transformations" in Cracow in 2010 for his work entitled *Vivat Generi Libertas* and the presentation of his work in the book entitled *Współczesna tkanina w Polsce* (Contemporary textile art in Poland) by Norbert Zawisza, a publication released by the "Test" Gallery of the Mazovian Institute of Culture in Warsaw in 2017. And yet, in his independent artistic vision, Banachowicz also recognizes significant opportunities for the evolution of his own art outside the 'realm of textiles' or, one might say, in other territories of media and creative articulation. He is also able to legitimately reinterpret his fascination with the legacy of the 'Polish school of textile art' of the second half of the 20th century, bypassing this now-barren land, including the 'formalist structuralism', so characteristic of many works deriving from

» 15 See the digital catalog of the project "Oblicza Obrazu" – <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/614997>, (accessed: 24.06.2023).



the aforementioned movement<sup>16</sup>. What has also made all of this possible was the Artist's great sensitivity and sensitivity to the latest developments in art and culture, as well as his constructive ability to adapt these impulses to transform his own work, while maintaining its continuity and identity. In turn, the self-quotational media migrations of textile motifs, discussed in this text, surely and perfectly represent the most noteworthy contemporary creative relations between the broad discipline of textile art and the spaces of experience of 'other' media and technologies, while clearly accentuating the important tropes and intuitions of individual artistic and cultural explorations today. They also prompt us to pose a rather provocative question, one that cannot be answered in an exhaustive and unequivocal way today, namely: Is it not precisely 'somewhere' outside the tangible literality of the interwoven structure and matter that textile art reveals to us what is potentially its most interesting contemporary facet? ●

### Abstract

*TEXTILE – MEDIA MIGRATION – SELF-QUOTATION. Selected artistic explorations of professor Andrzej Banachowicz present the specificity of a collection of works by one of the most important representatives of unique textiles in Poland. In these works, the artist quotes motifs taken from his own previous creations, in digital photographic images printed on lightweight metal substrates of the dibond type. The above-mentioned creative approach, based on the potential of self-quotation strategies and the possibilities of contemporary digital techniques, results in valuable and interesting works of contemporary visual art. It also defines noteworthy creative and media relations between the broadly understood discipline of artistic textiles and the spaces of experience of unconventional media and technologies, while clearly accentuating the scope of individual artistic and cultural explorations.*

Keywords:

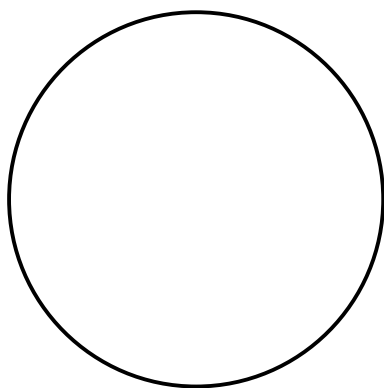
artistic textile, self-quotation, media migration, dematerialisation, digital print, memory of the original.

### Bibliography

1. Boettner-Lubowski, Rafał. "Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria". *Format. Pismo Artystyczne*, no. 81/2019.
2. Boettner-Lubowski, Rafał. "Medialne transfiguracje tkaniny w twórczości Andrzeja Banachowicza". *Artluk. Sztuka na spad*, no. 3(40)/2018.
3. Boettner-Lubowski, Rafał. "Potencjał kreacji i autocytatu w cyfrowych obrazach Andrzeja Banachowicza". In: *Andrzej Banachowicz, exhibition catalogue*, Piła: Biuro Wystaw Artystycznych Powiatu Pilskiego, 2023.

» 16 R. Boettner-Lubowski, "Andrzej Banachowicz / Królestwo tkaniny i inne terytoria," (in:) *Format. Pismo Artystyczne*, no. 81/2019, p. 72.

4. Boettner-Łubowski Rafał, Prymas-Józwiak Karolina. *Rzeźba, kierunek, ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, 2021.
5. Kowalewska, Marta. "Historia rewolucji". In: *Splendor tkaniny*, katalog wystawy. Eds. Kowalewska Marta, Jachula Michał. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2013. Texts from the exhibition catalogue are also available online at: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be90890.pdf> (accessed: 11.10.2023).
6. Krukowski Wojciech et al.. *Magdalena Abakanowicz*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej "Zamek Ujazdowski", 1995.
7. Boettner-Łubowski Rafał, Radziszewski Aleksander. *Oblicza Obrazu / Faces of Image*. Transl. Radziszewski Aleksander. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2023.
8. Ryczek, Justyna. "Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza". In: *Format. Pismo Artystyczne*, no. 62/2012.
9. Sienkiewicz, Karol. "Wątki i osnowy". *dwutygodnik.com; strona kultury*, 04/2013. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4408-watki-i-osnowy.html> (accessed: 11.10.2023).
10. Sławiński, Janusz. *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Ossolineum, 1998;
11. Sztabiński, Grzegorz. "Cytat i gra. Problem postmodernizmu w sztukach plastycznych". In: *Postmodernizm po polsku?*, eds. Izdebska A., Szajnert D. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.
12. Zawisza, Norbert. *Współczesna tkanina w Polsce. Lektury, listy rozmowy*. Warszawa: Galeria "Test" Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie, 2017.



# Barbara Górecka

---

---

Barbara Górecka is a graduate of the Adam Mickiewicz University in Poznań (Institute of Art History) and adjunct at the Poster and Graphic Design Gallery of the National Museum in Poznań. Selected publications: "Książki ilustrowane twórców polskiej szkoły plakatu – pozapłakátowe ślady twórczości Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy", *Zeszyty Artystyczne* 39 (2021): 107-124; "(Nie) martwa natura – motyw jedzenia w polskiej ilustracji książkowej dla dzieci i młodzieży ostatniej dekady", *Studia Muzealne* z. XXVII (2022): 163-180; *Wiele / Niewiele. Dwie drogi myślenia w projektowaniu graficznym*, exhibition catalogue, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2023. Research interests: graphic design, book illustration.

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 381-392

**Barbara Górecka**  
The National Museum of Poznań

# **A marriage of photography, embroidery and revolution: Flávia Bomfim's illustrated book *O adeus do marujo* as an example of the use of textiles in contemporary engaged art for children and adolescents**

On September 16, 2022, the Brazilian publishing house Pallas released the illustrated book *O adeus do marujo*, featuring texts and images by Flávia Bomfim. The book's illustrations had been noted before, with the artist receiving a prize in the "Green Island" category at the prestigious Nami Concours International Book Illustration Competition held in Ilha Nami, South Korea<sup>1</sup>. The aforementioned award recognizes the work of

» 1 See [https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021\\_greenisland.php?flag=2](https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021_greenisland.php?flag=2) (30.06.2023).

illustrators from different parts of the world; the prize-winning pieces in the 2021 edition were selected by an international jury consisting of: Piet Grobler (Republic of South Africa), Sung-ok Han (South Korea), Yukiko Hiromatsu (Japan), Klaas Verplancke (Belgium) and Anastasia Arkhipova (Russia). After the book's official release, the *Quatro Cinco Um* magazine named it the best children's book of 2022<sup>2</sup>. A year later, at the sixtieth anniversary edition of the Bologna Children's Book Fair, *O adeus do marujo* earned a special mention in the Special Category of "Photography", presented for the first time in the history of the prestigious Bolognaragazzi Award. The jury lauded Bomfim's dialogue with the traditional photographic medium and embroidery technique, as well as the historical and social themes she took up in the book<sup>3</sup>.

Born in 1979 in Brazil, Flávia Bomfim is an artist whose artistic toolbox includes embroidery, situating her among the artists who employ the medium for socially engaged expression. In the course of her creative pursuits, Flávia Bomfim has been a resident at the International School of Illustration (Scuola internazionale d'Illustrazione) in Sàrmede, Italy, founded by Fondazione Štěpán Zavřel (2013), Joelle Jolivet's graphic design studio in Paris (2015), and the Textile Museum in the Mexican city of Oaxaca (Museo Textil de Oaxaca, 2016).

In 2018–2019, Flávia Bomfim visited Italy again while implementing (among others) the long-term *RiVolti* project in Europe, which included exhibitions in Parma, Naples, Macerata and Bologna, along with workshops, talks and meetings. The project was co-curated by Monica Monachesi, Flávia Bomfim and Barbara Rigon. The idea behind this artistic enterprise emerged from the curators' meeting with 100 illustrators from different parts of the world during the Bologna Children's Book Fair (2018), resulting in portrait photographs of each of the invitees. After transferring the photographs to the medium of fabric, the portrayed persons were presented with their respective textile images, which they were then tasked to enrich with embroidered elements in accordance with their own invention. The resulting gallery comprised the exhibition, culminating in a meeting and conversation on the experience of working with the needle and thread (for some, the enterprise marked their first encounter with the technique)<sup>4</sup>. The *RiVolti* project itself enabled to address the

» 2 Ana Carolina Caldas, "Autora baiana Flávia Bomfim lança "O Adeus do Marujo" em Curitiba", *Brasil de Fato*, 28.02.2023, <https://www.brasildefatopr.com.br/2023/02/02/autora-baiana-flavia-bomfim-lanca-o-adeus-do-marujo-em-curitiba> (30.06.2023).

» 3 See <https://www.bolognachildrensbookfair.com/en/awards/bolognaragazzi-award/bolognaragazzi-award-all-the-2023-winners/photography-2023-special-category/10912.html> (30.06.2023).

» 4 For a description of the project from the point of view of one of its participants, Ada Augustyniak, see the artist's website: <https://www.adaaugustyniak.pl/OTHER-PROJECTS/RIVOLTI> (30.06.2023).

issues of power, accessibility, and the legacy of colonialism contained in the symbolic question regarding the number of stitches that reveal/interfere with/define the human face, while the process of intervention in the medium of fabric was conceived as an invitation to challenge the dominant photographic narrative, to tell a personal story and take a stand of one's own<sup>5</sup>.

Another long-standing project featuring the Brazilian artist has been *Bordar os Sonhos (Embroider Your Dreams)*, launched in 2013. It brings together a group of women from the Sussuarana neighborhood in the Brazilian city of Salvador (in the region of Bahia, which is also significant in the context of Flávia Bomfim's own origins), who create images of their memories, daily life and, above all, their dreams using embroidery, without any stylistic or technical restrictions imposed from above. Underlying the idea is the discussion concerning the boundaries between craftsmanship and high art, handicraft and unique art<sup>6</sup>, but also the question concerning the feasibility of one's dreams and plans in light of, for example, the level of Bahian education or readily available knowledge, as well as the financial affluence of the region's inhabitants, in particular its women<sup>7</sup>.

Flávia Bomfim has also designed embroidered illustrations for such periodicals as the Brazilian edition of *Le Monde Diplomatique (The Revolution Will Be Feminist)*, cover of the January 2018 issue) and *Folha de São Paulo*, as well as a number of book covers, among others for the Boitempo publishing house, including *Pensamento Feminista Negro (Black Feminist Thought)*, 2019), *Interseccionalidade (Intersectionality)*, 2021), and a series of Patricia Hill Collins's publications on sociological issues.

When examining Bomfim's artistic output, one should also mention her involvement in the establishment of the Filexpandido Illustration and Literature Festival (Festival de Ilustração e Literatura Filexpandido) in Salvador, Bahia, launched in 2013. The event brings together people involved in the creation of books, as well as their readers, and serves as a platform for the exchange of experiences and contacts between publishers

» 5 Nanda Maia, "Flávia Bomfim. Transgressora e polissêmica", *Revista Continente*, 01.07.2022, <https://revistacontinente.com.br/edicoes/259/flavia-bomfim-> (30.06.2023)

» 6 The problem of distinction between arts and crafts and the consequences of assigning artistic textiles, including embroidery, to the latter field has been the subject of consideration since the 1980s, undertaken by the likes of Rozsika Parker and Griselda Pollock, among others (see the chapter "Crafty women and the hierarchy of the arts", in Rozsika, Parker, Griselda, Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Bloomsbury Publishing Plc, 2021): 55-92 [originally published in 1981 by Pandora Press]. One interesting summary of the different avenues of discussion, from the value connotations of the term "arts" versus the term "crafts", to aesthetic, functional and semantic criteria, can be found in Sally J. Markowitz's article, "The Distinction between Art and Craft", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 28, no. 1 (1994): 55-70.

» 7 For more on the project, see the website: <https://bordarossinhos.blogspot.com/> (30.06.2023).

of books of significant literary and visual value. In this context, designing and creating books appears as a natural consequence of the Bomfim's professional interests, as evidenced by the publication analyzed in this article.

### A soldier's story

The cover of *O adeus do marujo* (translated as *The Sailor's Goodbye*) catches the eye with a composition centered on a portrait of a man, a photograph depicting a three-quarter bust of Manoel Gregório do Nascimento, the visionary of the 1910 Revolt of the Lash. However, the main protagonist of the narrative is João Cândido Felisberto (1880–1969), known as Almirante Negro, a sailor, commander of the revolt and long-standing member of the Brazilian Navy.

The book is an artistic, lyrical, part-documentary biographical account that interweaves poetry, photographs and embroidery arranged into threads from the lives of João Cândido and his companions. Cândido was born into an Afro-Brazilian family; his parents were slaves. At the age of thirteen, he joined the navy, where, as a black person, he suffered from particular manifestations of prejudice and violence at the hands of white officers. Cândido was among a group of several sailors sent to Newcastle-Upon-Tyne, England, to build the battleship Minas Geraes. The experience of enjoying greater liberties sparked his growing resentment over the situation of the soldiers in his native unit. The flashpoint came when an unlawful punishment of 250 lashes (instead of the warranted twenty five) was administered to one of the sailors, triggering the *Revolta da Chibata* (Revolt of the Lash) in November 1910.

Heading the group that took control of two battleships, the Minas Geraes and the São Paulo, was Almirante Negro, who was at the helm of the revolt. The sailors' demands included the abolition of torture (including flogging) as a form of punishment, as well as the improvement of living conditions in the Brazilian Navy. Cândido survived the Ilha das Cobras prison as one of only two rebels; the *Revolta da Chibata* has been described as a heroic example of working-class struggle, both with reference to improved working conditions and as a path to racial emancipation<sup>8</sup>.

I conducted a search in periodicals of the era, went through all the published photos, as well as articles and speeches. It's interesting to read the newspapers, to learn about the reactions of the public at the

» 8 Unfortunately, the significance of the event was only appreciated many years later. Despite the repeal of his sentence and his consequent release from prison, Cândido was never reinstated in the army, fell into poverty, and experienced discrimination working at the port for meager wages. In 2008, a monument was erected in Rio de Janeiro to commemorate Almirante Negro.



time, who were afraid of those boats [the two battleships intercepted by the rebels – author’s note] reportedly seeking to destroy the city. I structured this story based on the photographed facts and the embroideries João made while imprisoned<sup>9</sup>.

The composition of the illustrations is such that it not only depicts the people directly associated with the Revolt of the Lash, namely João Cândido and his comrades, but it is also a story depicting a watershed moment in Brazilian history. At the same time, when put in a broader context, it is also a story of humanity and the universal desire for justice and respect regardless of one’s origin, economic background or skin color.

Flávia Bomfim’s choice of artistic medium was a collage of cyanotype—a traditional photographic technique—and embroidery. First developed and described by Sir John Herschel in 1842, cyanotype was originally a method of producing images using the photosensitive quality of iron salt. The use of Prussian blue yields monochromatic images in a distinctive shade of blue. Cyanotypes were at times both an object of interest and rejection, with the professional photographic community divided mainly over what they considered an unnatural shade of blue, along with the attendant technical tonal limitations. The artistic aspects of cyanotype at its very beginning were appreciated and exploited by Anna Atkins (1799–1871), a British botanist and photographer whose *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1851) is considered by some scholars as the first publication ever illustrated with photographs<sup>10</sup>. Initially, cyanotype was employed as a documentation method for the purpose of, among other things, capturing important engineering projects and reproducing technical drawings. In turn, artists representing various styles and compositional plastic effects turned to cyanotype for its aesthetic qualities.

In the context of the book described in this paper, it is worth recalling the photographer Fred Holland Day (1864–1933)<sup>11</sup>, especially his cyanotype portraits of sailors. Holland Day created atmospheric images characterized by melancholic overtones, soft light and subtlety. One of the first artists who began experimenting with various photographic techniques, including compositions obtained by cyanotype, was the American photographer Betty Hahn (1940). Among others, the artist interfered with the composition of the photograph by tapping into embroidery, which she used to emphasize selected elements of the structure and to endow

» 9 Leguen Laurence, “O Adeus do Marinheiro, l’adieu du marin. Entretien avec Flavia Bomfim”, *Miniphlit*, 12.03.2023, <https://miniphlit.hypotheses.org/6219> (30.06.2023).

» 10 Meredith Key Soles, “Atkins Anna”, in: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor & Francis Group 2008), 93-95.

» 11 Pam Roberts, “Fred Holland Day”, in: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, ed. John Hannavy (New York: Taylor & Francis Group 2008), 389-391.

them with a deeper conceptual meaning, one that intertwined questions regarding the mundaneness of repetitive daily activities and routine with the feminist perspective on the anonymity of women's handicraft<sup>12</sup>.

Meanwhile, in transferring the existing photographs documenting the *Revolta da Chibata* or the reproductions of newspaper excerpts from the era onto raw-weave cotton fabric using the cyanotype technique, Flávia Bomfim brings out the archival essence of the photographs used. In addition to portraits of João Cândido and his comrades, Bomfim also includes an image of a majestic ship in the harbor, which is a representation of military might and the progress of martial technology, on the one hand, and the menace and desperation of the rebels, on the other. She transfers onto fabric and embroiders illustrations, the photographic traces of João Cândido's life: images presenting him wearing work clothes, uniform and distinctive headgear. Bomfim reconstructs some of those press centerfold compositions on an abstract background of dyed fabric. She then supplements those photographs with a second layer: a crease of white, blue or navy blue thread with a distinct accent of bright yellow captured in the form of embroidery with a symbolic meaning. At the same time, her interference with the documentary image transcends its historical and factual character, lending the whole a poetic touch of a sailor's song.

### **"Why blue and yellow? Is yellow the color of hope?"**

I chose blue, the color of cyanotype, for the reproductions of historical photographs. I must admit that this book is not just about João, I also put the other leaders of the rebellion in the paintings, and then invited the sea as a co-hero of the of this story. The sea, so blue, one that knows the story of these sailors. The sea that witnesses what happened. I also needed to add light, for contrast, hence the use of yellow"<sup>13</sup>.

The choice of technique is related to the main character himself and his output as an embroiderer. During the 34th Sao Paulo Biennale held in 2021 at Círculo de Arte #9, part of an exhibition designed to establish a dialogue with the public and seek new relationships between works of art featured two cloths embroidered by the revolutionary sailor<sup>14</sup>. The pieces were made during the nearly two years Almirante Negro spent in extremely difficult prison conditions. One of them contains embroidered inscriptions, including the slogan *O Adeus do Marujo*, echoed in the title of Flávia Bomfim's book. In the center of the stained fabric is the outline

» 12 See Steve Yates, David Haberstitch, Dana Asbury, *Betty Hahn: Photography or Maybe Not* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995).

» 13 Laurence, "O Adeus do Marinheiro...", 2022.

» 14 See <http://34.bienal.org.br/agenda/9322> (30.06.2023)

of two hands holding an anchor surrounded by a floral ornament, embroidered with a uniformly colored dark thread. The key accent of the second composition is a bleeding heart pierced by a dagger, in particular the expressive and eye-catching drops of red blood.

“*O adeus do marujo* is a book about a specific moment in João Cândido’s life—the time he led the *Revolta da Chibata*—but also about the ensuing bitterness that led him to commit himself to embroidery. It is a book about time, our ancestors, remembrance, winds, justice, dreams, the blue, and the sea”, says Bomfim<sup>15</sup>.

### **An illustrated book**

The photographic portrait of Manoel Gregório do Nascimento presented on the cover is enriched by numerous lines of softly guided thread. Encircling his shoulders are rhythmically repeating soft waves and a floral ornament, which provide a visual frame for his face. This stylized border is accentuated by the yellow form of the ship which provides a coloristic counterbalance to the beam of rays of the same color, concentrically spreading from the sailor’s eyes. Flávia Bomfim turns to a simple traditional stitch, whose lines are refined though not perfect. The piece seems complete, as if it were a finished work, and yet the artist hides the knots and other imperfections of the guided thread underneath the fabric. She reveals her technique to the viewer on the back cover, which showcases the reverse of the fabric. Thus, Bomfim arrives at a mirror image of the main composition, which is made up of a photograph subtly penetrating through the surface of the canvas and, in this version, tangled knots, threads, nodes and irregular lines.

The book’s endpaper is a juxtaposition of unevenly ruffled fabric set, which is predominantly tinted blue, and the contrasting elements alluding to embroidered motifs. The forms suspended in the blue space include recurring motifs that foreshadow the storyline, as well as fragments of illustrations present elsewhere in the narrative: birds, anchors, hearts, floral ornaments, needles.

The successive centerfolds are arranged as a coherently composed versed narrative. The representations are more or less finished: unlike the polished first page of the cover, other illustrations bear visible traces of Bomfim’s craft. Tangled loose threads or fragments of threads abandoned as if in the middle of the creation process, or needles stuck into the material, contrasted with fragments of very precise execution, serve an increasingly more prominent visual purpose. The artist skillfully conducts a balanced interplay between the background fabric that comprises images

» 15 Caldas, “Autora baiana...”, 2023.

of a realistic nature (reproductions of photographs and newspaper fragments), on the one hand, and abstract themes, on the other, thus dynamically embroidering thin contours or distinctly convex and near-three-dimensional shapes.

The narrative begins with frames depicting a simplified map of the sea. Against this backdrop of expressively segmented colorful surface of raw canvas, Flávia Bomfim creates basted isthmuses and strips of land, rounded shapes of bays that are host to minute (scale-wise) drifting ships. When comparing sailors to boats and maps in her text, Bomfim weaves into the portrait of the sailor crude, deliberately unfinished fragments of the outline of the land and a contrasting elaborate form of the anchor. The layered, tangled threads and the needle stuck in the man's face open the text for a host of other interpretations. In some centerfolds, floral ornaments seem to fill the space, as if they could not bear any emptiness; they are dense and overwhelming. Such a compositional solution can be found in the scene in which João reads out his revolutionary proclamation. The photograph shows two men in distinctive navy white headgear and uniforms. The background above them, the piece of paper held by the main character, presumably containing written demands, and the fragments of their clothing are all dominated by a multitude of small recurring elements. This peculiar form of *horror vacui*<sup>16</sup> not only adds to the ornamentation but also lends more spatiality to the frame. In other instances, the artist opts for a more economical route by focusing the viewer's attention on the reproduced photograph, stitching more discreetly to complement the symbolism of the representation. Among others, this is precisely the nature of Almirante Negro's portrait, which depicts João Cândido as a steadfast man with his head held high and his eyes proudly gazing forth. Candido's expressive gaze is emphasized by strong chiaroscuro and heightened contrasts. His face is woven into a silhouette of a lighthouse, while his arms, dressed in a white sailor's shirt, thus form an island, an outline of a safe shore and an unshakable foundation. The concentrically spreading rays of light in the upper part of the illustration are crafted partly from long smooth pieces of thread, as well as delicately sewn needles of the same length. The expressive arrangement of the lower part of the composition is enhanced by symmetrical snakes basted onto the fabric.

One of the most expressive illustrations is that which symbolically depicts the history of oppression and violence against black people. It is also a composition that emphatically disrupts the color scheme of the whole, as the embroidered part was stitched using an intense red thread.

» 16 *Horror vacui* is understood here as "a tendency to completely fill the surface of an object with a multitude of ornamental motifs, without leaving any empty background", *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, eds. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota (wyd. IV, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003), 153.

The photograph reproduced on the fabric comes from a collection of pictures featuring North American slaves<sup>17</sup>; it shows a man demonstrating his scarred back. Against the backdrop of the man's body—his back and arm—Bomfim embroidered the contours of three continents (North America, South America and Africa), meticulously filling them with regular bastings and at the same time letting the threads drop freely near the lower edge of the embroidered shape. The patches of intense red momentarily remind one of a festering wound; conversely, the expressive tone of the composition is softened by the blue waves of the tranquil depths and a ship embroidered with cobalt thread, which slowly creeps up a man's arm. The water surface, agitated by gentle waves, and the ship, which in this context can be read as a symbol of one's road to freedom, stand as a promise of the fulfillment of social equality and justice, embodied by João Cândido, among others.

### Men embroidering

“The book is a conversation I have with images and history. This is how I try to get close to João. He was a sailor who embroidered, and so I quote his embroidered compositions and dialogue with him in the space of fabric and embroidery”<sup>18</sup>.

*O adeus do marujo* is the first volume of Flávia Bomfim's projected trilogy, whose protagonists will be male embroiderers of Brazilian origin. In addition to João Cândido, the artist intends to pay a literary tribute to two contemporary artists, Bispo do Rosário and José Leonilson Bezerra<sup>19</sup>.

“What are your plans?”

João is the first of a trilogy of works on three dissidents. He was a black leader of the rebellion. The second volume will be a story about the great creator of our [Brazilian – author's note] contemporary artist Leonilson, highly renowned in Europe, who died of AIDS, and the third will focus on Arturo Bispo do Rosário, who wrote his pieces on textiles. It will be a story

» 17 Information taken directly from the author.

» 18 Leonardo Neto, “Ilustradora baiana vence concurso na Coreia do Sul”, *Publishnews*, 25.02.2021, <https://www.publishnews.com.br/materias/2021/02/25/ilustradora-baiana-vence-concurso-na-coreia-do-sul> (30.06.2023).

» 19 Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) was a Brazilian self-taught artist, recognized as one of the frontrunners of the so-called naive art. Diagnosed with schizophrenia, he spent decades committed to a mental institution in Rio de Janeiro, where he created artworks from the objects he found at the facilities, integrating them into embroidered banners reflecting his revelations of religious and metaphysical nature. José Leonilson Bezerra (1957-1993) was a Brazilian conceptual artist, illustrator, author of embroideries and spatial objects made of artistic fabric. A Graduate of Escola Pan-Americana de Arte and Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) in São Paulo, he died as a result of AIDS-related complications.

about three dissidents who used embroidery as a means of expression. I think I can use photography in a variety of different ways to express myself, without limiting myself to cyanotypes, which was the case with João”<sup>20</sup>.

The concept is intriguing primarily in light of the social perception of embroidery and gender. In the Middle Ages, the craftwork, embroidery notwithstanding, was routinely manufactured by men in professional embroiderers’ workshops. Over time, embroidery became associated with the female element, and it is still women who are usually associated with the field today<sup>21</sup>. Traditionally, embroidery was taught to young girls as one of the mandatory elements of their basic education as future wives and mothers; needlework was supposed to be a manifestation of poise and discipline, useful in creating trinkets to decorate the homestead. Embroidered doilies or ornate doodles epitomized a woman’s innocence, restraint and commitment to her role as a wife, as well as a hostess, and the space of the house, embellished with embroidery, raised its status as a cozy and safe place. Another specifically important context was that of intergenerational relations, with the secrets of the craft being passed from mother to daughter, and the acquired skill of embroidery serving as an element that earned a woman the coveted approval of those around her. Women would embroider on their own at home or together with other women, continuing the tradition and reinforcing their self-perception in this socially imposed role.

Such a perception of embroidery is disputed by Rozsika Parker in her book *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (The Women’s Press Ltd., London 1984), in which she interprets the embroidery process as a historically oppressive tool against women, on the one hand, and private space for their autonomy, on the other. Invoking examples from contemporary art, she points to a new dimension of embroidery in women’s art, where feminist artists deliberately challenge the presence of embroidery in the traditionally defined femininity<sup>22</sup>.

While combining the photographic medium with embroidery to convey engaged ideas is not a very novel technique, what is attractive about it is its application in a work of art addressed to children. By centering the plot around a black Brazilian citizen, Flávia Bomfim gives voice to a com-

» 20 Laurence, “O Adeus do Marinheiro...”, 2022.

» 21 A 1979 issue of *The Guardian* features a commentary on men’s favorite pastimes, among which knitting, broadly defined, occupy a total of two percent. While this state of affairs has since evolved, embroidery is still attributed primarily to women. See Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010), 1.

» 22 2010 saw the reissue of the publication updated by the author and enriched with a new commentary, released in connection with the exhibition *Quilts 1700 – 2010: Hidden Histories*, held at the Victoria&Albert Museum.

munity in her country that happens to be under-represented (or virtually non-existent) in literature for younger readers. By invoking the story of a rebel, revolutionary and dreamer, she picks up on the still lively debate about racism, egalitarianism and social inequality. Asked whether the subject matter is not too difficult, Bomfim replies that it is solely up to judge for the readers and their respective sensibilities. Meanwhile, books whose topics break the common thematic mold in children's and young adolescent fiction—ones that dispel the notion of such literature as a vision of the world painted using distilled, pleasant and pastel colors—are still few and far between, published in low volumes, often by small, independent yet ambitious publishing houses. Although some of them even happen to be censored, they are nonetheless necessary and essential in enabling children to verge beyond the shallow idealized dimension, cleansed of complex emotions and challenges. The choice of subject matter, as well that of the artistic means<sup>23</sup> rarely present in a book for children and adolescents, renders *O adeus do marujo* a publication of exceptional character, worthy of special attention. This is also evidenced by the international awards the book has received, including those awarded outside of Flávia Bomfim's native Brazil. ●

### Abstract

A marriage of photography, embroidery and revolution: Flávia Bomfim's illustrated book *O adeus do marujo* as an example of the use of textiles in contemporary engaged art for children and adolescents

The article outlines the oeuvre of Flávia Bomfim, a Brazilian contemporary artist employing embroidery in engaged art. Particular focus is placed on the illustrated book *O adeus do marujo* (2022), which recounts the story of João Cândido, leader of the Revolt of the Lash.

#### Keywords:

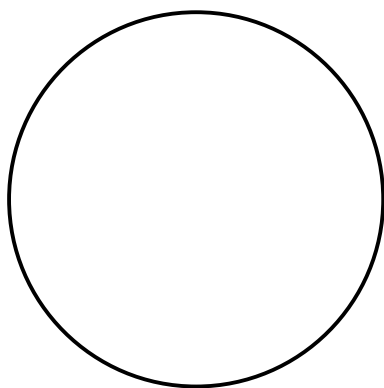
illustrated book, artistic textile, embroidery, illustration, Brazil

» 23 Embroidery as a vehicle of artistic language in book illustration has been featured sporadically, primarily in compositions of a painterly nature or as a decorative reflection of the depicted text. In this context, Iwona Chmielewska's book illustrations stand out for her use of collages based on her own collection of napkins, doodles, fragments of fabrics, including embroidered ones, which she employs to convey narratives of a historical nature, among other things. See Iwona Chmielewska, *Lullaby for grandmother (Kolysanka dla babci)*, (Seul: BIR Publishing Co., Ltd., 2019).

## Bibliography

1. Augustyniak, Ada. "RiVOLTI. What is the face? project curated by Monica Monachesi, Flavia Bomfim and Barbara Rigon", [adaaugustyniak.pl](https://www.adaaugustyniak.pl/OTHER-PROJECTS/RiVOLTI), <https://www.adaaugustyniak.pl/OTHER-PROJECTS/RiVOLTI> (30.06.2023).
2. Caldas, Ana Carolina. "Autora baiana Flávia Bomfim lança "O Adeus do Marujo" em Curitiba", *Brasil de Fato*, 28.02.2023, <https://www.brasildefatopr.com.br/2023/02/02/autora-baiana-flavia-bomfim-lanca-o-adeus-do-marujo-em-curitiba> (30.06.2023).
3. Key Soles Meredith. "Atkins Anna" in: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, ed. John Hannavy, 93-95. New York: Taylor & Francis Group 2008.
4. Kubalska-Sulkiewicz, Krystyna, Bielska-Łach, Monika, Manteuffel-Szarota, Anna (eds.). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (wyd. IV). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003.
5. Laurence Leguen. "O Adeus do Marinheiro, l'adieu du marin. Entretien avec Flavia Bomfim", *Miniphlit*, 12.03.2023, <https://miniphlit.hypotheses.org/6219> (30.06.2023).
6. Markowitz Sally J. "The Distinction between Art and Craft", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 28, no. 1 (1994): 55-70.
7. Maia Nanda. "Flávia Bomfim. Transgressora e polissêmica", *Revista Continente*, 01.07.2022, <https://revistacontinente.com.br/edicoes/259/flavia-bomfim> (30.06.2023).
8. Neto Leonardo. "Ilustradora baiana vence concurso na Coreia do Sul", *Publishnews*, 25.02.2021, <https://www.publishnews.com.br/materias/2021/02/25/ilustradora-baiana-vence-concurso-na-coreia-do-sul> (30.06.2023).
9. Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.
10. Parker, Rozsika, Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2021.
11. Roberts Pam. "Fred Holland Day" W: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, ed. John Hannavy, 389-391. New York: Taylor & Francis Group 2008.
12. Yates Steve, Haberstitch David, Asbury Dana. *Betty Hahn: Photography or Maybe Not*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
13. <http://34.bienal.org.br/agenda/9322> (30.06.2023).
14. <https://bordarossonhos.blogspot.com/> (30.06.2023).
15. <https://www.bolognachildrensbookfair.com/en/awards/bolognaragazzi-award/bolognaragazzi-award-all-the-2023-winners/photography-2023-special-category/10912.html> (30.06.2023).
16. [https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021\\_greenisland.php?flag=2](https://www.namiconcours.com/winners/2021/2021_greenisland.php?flag=2) (30.06.2023).





# Anna Śliwińska

---

---

Received her diploma in 1994 from the Painting Department at the Academy of Fine Arts in Kraków under the supervision of Prof. Jerzy Nowosielski. She also earned an equivalent diploma in the Artistic Fabric Studio under Prof. Ryszard Kwietnia and Prof. Lilla Kula, as well as an annex in the Book Design and Typography Studio under Prof. Roman Banaszewski. In 2012, she completed her doctorate at the Painting Department of the Academy of Fine Arts in Kraków. She was a scholarship recipient from the Ministry of Culture and National Heritage in 2000 and 2003, as well as the M. Tarnow Scholarship in 2015 and 2018. In 2020, she received the M. Tarnow Artistic Award. Since 1995, she has been a teacher of Drawing, Painting, and Artistic Fabric at the School of Plastic Arts in Tarnów. From 2016 to 2020, she served as a lecturer at the Academy of Applied Sciences in Tarnów, and since 2020, she has been affiliated with the Academy of Silesia in Katowice.

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 395-405

**Anna Śliwińska**  
Academy of Silesia in Katowice

## **Antidote of Silence**

In today's digitised world, we find less and less room for direct, close, or "analogue" contact with one another. Touch is becoming a digital footprint, encounters are evolving into innovative forms of social interaction, and conversations are turning into quick, condensed chats. This usually pictorial meta-language of the emoji quickly and seamlessly conveys both the content and the personal attitude to it of the "sender of the message". After all, time is of the essence, the immediate flow of information. Anyone can "express" themselves in such a perfunctory form. And neither eloquence, rhetoric, erudition, style, nor oratorical talent are of much use. Neither does the factual content play an overly important role here, and any linguistic errors will be corrected on our behalf by our personal smart assistant and its reliable dictionary, which often "knows" better what we meant to say.

The ubiquitous egalitarianism of all views offered on the global web, including very often presumptive or trumped-up ideas, encourages everyone to divulge their opinion on any topic. We are happy to do so, because the need for communication, dialogue, the exchange of ideas, the confrontation of world views and life philosophies are a basic desire present in each of us. We want to be and have an opinion, to assert our individuality, uniqueness, and essence... Cyberspace offers us an array of relevant tools...

The boundless ocean of opportunities to immerse our senses in the depths of the Internet triggers an uncontrollable compulsion to be part of it. Virtual reality creates a world exceptionally rich in sensations, a world in which almost everything happens, much more and far more attractive

than in the traditional offline space. A metaverse of unlimited possibilities, experiences, feelings, and extreme emotions... The responsive environment of Virtual Reality tempts us with its encroaching interactivity and creative open space of external stimuli. According to social psychology, it is responsiveness, i.e. reply, response, adaptation of one interlocutor to the expectations of another, that is one of the most important markers of interpersonal attractiveness.

We, humans, yearn for this interactivity. We want to be noticed, listened to, understood, liked, appreciated, and admired. We wish to be able to decide with whom, where and how we spend our time. The increasingly perfected technique of producing in the human mind the illusion of the existence of an artificial “actual” reality – phantomatics – spreads before us an incomprehensible array of variations of ourselves, our personality, our essence, and our appearance.

Thanks to the infinite potential of Artificial Intelligence’s machine-learning capabilities, involving data mining and processing, we can become anything we want. Even an elephant on the handle of a China cup. The rapidly developing Artificial Neural Network, implying our new existences, our potential and superhuman predispositions, has virtually no limits! This is an extremely enticing prospect...

What if we can no longer use a compatible interface? A system upgrade?? Electricity???... What then?... Silence... And our mind becomes a chaos and noise, a stigma of a dystopian vision of a fictional cyberworld.

### **“Silence is the gathering of voices”<sup>1</sup>**

Silence is a moment of pause. Suspension. Taking a breath. Halting the onslaught of current affairs and unplugging to the outside world. A momentary non-existence. Quiet. Nothingness. Emptiness. But not absence. A “nirvana” of calm in the unbearable hustle and bustle of everydayness, the current affairs, the cacophony of events and media noise. An information detox. Silence is also a moment of creation. It is conducive to thinking, contemplation, and encountering oneself. According to Prof. Teresa Olearczyk, silence is “a space of reflection, an act of self-knowledge, and an inner transformation. It helps to master and manage one’s own self and thus to gain an inner balance”<sup>2</sup>. In another study on the necessity of silence in a person’s life, T. Olearczyk observes: “Silence is part and parcel of the human predicament, an integral part of human life; it is indispensable yet when prolonged, against a person’s will, it may be as dangerous

» 1 [https://poezja.org/wz/Cyprian\\_Kamil\\_Norwid/29097/Laur\\_dojrzaly](https://poezja.org/wz/Cyprian_Kamil_Norwid/29097/Laur_dojrzaly) (16.06.2023).

» 2 Teresa Olearczyk, *Między hałasem a ciszą, Wartość ciszy we współczesnej edukacji wczesnoszkolnej* (Kraków: SOCIETAS VISTULANA, 2021), 58.

as excess noise. Both a lack of silence and an absence of sound may lead to mental disorders”<sup>3</sup>.

For today’s people, especially the young, silence is basically unattainable. I do not mean absolute silence as there is no such thing in nature. We only find it in special soundproof rooms. “There are special chambers in the world, where the background sound level is not only zero dB, but even minus 10 dB. Recently, one IT giant boasted that it had built a chamber where it is minus 18 dB. This is so far the borderline figure that man has managed to achieve and, above all, to measure”<sup>4</sup>.

The silence I address here is primarily the horizon of contexts of personal autonomy, being in a complete relationship with oneself. *The sound of silence*,<sup>5</sup> of individual presence, the “sound” of one’s thoughts, the amplitudes of consciously registered reactions of the mind, body, and spirit. Tonalties of emotions, intervals of sensations, a cluster of feelings and authentic desires, expectations, and aspirations. In order to experience them, one has to disconnect from the compulsive daily rhythm. If only for a moment...

Over-stimulation, the morbid, abnormal sensory stimulation that assails us at every corner, the constant need to simultaneously operate in all sorts of “parallel worlds”, is a frightening space for the development of young people and their search for “their own place”. The aftermath of forced online education and then alternating in-person and online education at the same time, has resulted in huge deficiencies in the ability to focus on the “here and now”, to stabilise the inner personal construction, and to simply think: “Who am I?”. The Wikipedia glossary reads: “Personality is an internal regulatory system that allows for the adaptation and internal integration of thoughts, feelings and behaviour in a specific environment over time (sense of stability)”<sup>6</sup>. And we still, even if we have returned to the “normal world”, especially in the school system, live constantly torn, in a dichotomy of personal meetings and e-contacts. On every plane and on every platform there are tasks to be completed, messages to be read, activities to be performed... Thoughts dance and vibrate every minute, every day. The constant and growing barrage of information leads to a steady deterioration of our well-being, contributes to many physical and mental illnesses (the latter taking the heaviest toll among young peo-

» 3 Teresa Olearczyk, *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny* (Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM, 2014).

» 4 <https://wiadomosci.wp.pl/cisza-tez-zabija-jest-bardziej-uczaiiwa-dla-organizmu-czlowieka-niz-halas-6309422910773377a?fbclid=IwAR36EGnqWbj3NP8L89uieimR6Z4hdmg5C-7Te6PBR9Q6pAfedW7IW0hK208M>, (16.06.2023).

» 5 <https://www.groove.pl/simon-and-garfunkel/the-sound-of-silence/piosenka/232008>, (17.06.2023).

» 6 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobowo%C5%9B%C4%87>, (20.06.2023).

ple). This chaos and noise introduce a state of permanent tension, stress, and readiness to act. It is difficult to find silence, both external and internal, amidst such chaos and tension.

Noise is created not only by intensity of voice, but also by a flurry of words, sometimes even abandoning traditional language and replacing it with acronyms, newspeak, corporate slang, or jargon. Sometimes noise consists of the disruption of communication through the use of impoverished vocabulary and the unnatural in a given cultural and social context “shortening of the distance in relations” by using careless direct forms, which paradoxically require greater communication and linguistic skills<sup>7</sup>.

### **Woven in meditation**

Studies on the functioning of the human brain carried out during meditation prove that, engaging in artistic creation in the broadest sense: music, literature, and fine arts, including artistic textiles, induces a state close to meditation. It is not without reason that people with a particularly sharp mind are called enlightened. The term may be treated literally, given the outcomes of studies by researchers from Binghamton University, New York State, with the aid of MRI; the results were published in *Scientific Report*. It turns out that brain scans of people who meditate daily glow in two areas in a specific way; one allows a person to instantly connect facts and be constantly alert, and the other facilitates detachment from reality as during daydreaming<sup>8</sup>. The very process of engaging the mind and working simultaneously with both hands, supports lateralisation of the brain hemispheres, facilitates focus, concentration, and attentiveness. Like meditation, it causes a free flow of thoughts, and through this a respite and an opportunity to “sort out” the multitude of impressions, slow down the perception of external stimuli and isolate oneself from the rest, the surrounding background. “[...] Art opens up the space between emotions and thoughts. This allows us to reach a higher state of consciousness. During contemplation we experience the same sensations as during meditation such as a faster heart-beat, a feeling of warmth on the heart, changes in the brain, elation”<sup>9</sup>.

» 7 Teresa Olearczyk, *Między hałasem a ciszą*, (Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2021), 113.

» 8 <https://zdrowie.wprost.pl/psychologia/10480275/medytacja-przyspiesza-funkcjonowanie-mozgu-kiedy-widac-zmiany.html>, (21.06.2023).

» 9 <https://www.sutrajoga.pl/uwaznosc-sztuka-zycia/>, (21.06.2023).

An interesting experiment in this respect is the project implemented since 2014 by *Manchester Art Gallery and Mindfulness Museum*. These two institutions set up a programme to explore how mindfulness can affect the perception of artworks and therefore also our mental health<sup>10</sup>. According to Professor Lesław Kulmatycki, meditation may be an excellent tool for self-knowledge. It means self-awareness. “It sometimes happens that I am both the observer and the observed. I am aware of this from the outside and also accept this kind of inner ‘insight’. Sometimes this sounds paradoxical, yet this is only a question of experience” – stressed Professor Kulmatycki in an interview<sup>11</sup>.

“Therefore, when in *traditional art* there are sensory organs between the content of the message and the recipient’s brain, in the ‘new’ SF-born art these organs are left out as the information is fed directly into the nerves”<sup>12</sup>.

My teaching experience of the year 2022/2023, the first year of solely in-person instruction after the three years of other modes of teaching, shows a certain commonality when it comes to classes with both high school students of the Arts Schools Tarnów and those with students of Design of the Silesian Academy in Katowice. The commonality is that this year’s exercise, traditionally focused on the same questions, adequate to the level of instruction and the skills acquired, for the first time became extremely personal and touching in the depth of their expression. These were not isolated cases; both secondary school and university students, whose concepts and projects replied to the suggested topics such as “Nature”, “Landscape”, “Fauna and Flora”, “Contrast”, “Relief”, “Trace”, “Interpretation of a Selected Artwork”, invariably touched upon human nature, human predicament in today’s world, human life in synergy with nature, being part of the ecosystem, or alienation, loneliness, and a sense of insecurity. Many touched upon the need for proximity and physical and emotional contact.

An example of the students’ desire to be able to construct and clarify a given theme as personally as possible was the joint search for a theme in Grade 3 of ZSP School Tarnów. Out of the many suggestions given by each of them in any number, one theme common to the whole group emerged: *Man – Spirit and Body*. This choice was a surprise to us all and at the same time an obvious confirmation of the crucial aspect of ordinary “analogue” contact with other people and nature as well as a sensory

» 10 Op. cit.

» 11 <http://halasana.edu.pl/1878/>, (25.06.2023).

» 12 Stanisław Lem, *Summa Technologiae*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 247.

experience with “sensory organs”. It demonstrated the great need for experiencing the real, actual world, a primal instinct of human sensitivity and empathy.

The premise and theme of the “Mixed media” exercise sum up the basics of the weaving technique learned in grades 1 and 2. They refer to the traditional weaving techniques learned and experienced first-hand by each student: kilim, knotted rug, sumac, brooch, tapestry. The interpretation of an individual project in the matter of “fibre art” consists in the most interesting and apt choice of techniques and materials in response to: structure, texture, line, stain, colour, and character of the project’s composition and, above all, to the general question posed. Within the framework of such an open theme, students search for intellectual associations, apply acquired knowledge and personal interests, thus developing their horizons in areas of artistic disciplines close to them, such as graphic design, painting, drawing, sculpture, photography, etc. These help them build the form and visual effect of their work. The issues also involve expanding the range of materials used to make the work. In addition to traditional, natural fibres (linen, wool, cotton), students used materials seemingly alien to fabric. These include plastic bags, plastic string, paper, sausage thread, and other raw materials, fitting in with the nature of recycling, or more precisely up-cycling, which is close to current activities in “fibre art”. Grade 3 is a kind of transition from the classical, traditional weaving workshop towards more unique, original activities. The implementation of the exercise also aims to explore a wider spectrum of possibilities and to facilitate increasingly conscious artistic decisions.

No less surprising was the students’ choice of the paintings to be processed and manipulated via textiles. This exercise, too, oscillating around humans and their tangible and spiritual needs, showed a profound need to articulate what the young people found the most essential. The exercise was carried out simultaneously at the ZSP Arts Schools Tarnów and the Silesian Academy in Katowice, at two different tiers of instruction.

The premise and theme of the “Interpretation of a selected work in fibre art” exercise involve a thorough formal, iconographic, and conceptual analysis of a work of art chosen by the student (painting, printmaking, drawing, relief) and its reinterpretation through the use of consciously selected materials, techniques, and means of artistic expression representing the area of broadly defined “fibre art”. The richness of techniques, such as appliqué, embroidery, batik, painting on fabric, wet and dry felting, etc., as well as their skilful combination, supported by imagination and trained performance skills, produce surprising effects in “animating” the work of art and its sensual, even tangible (tactile) perception. The exercise is accompanied by a theoretical aspect in the form of a presentation made



by the student on the work of art, the artist and the artistic style and convention against the background of the period in which the selected author lived and worked.

***Textile is human-friendly [...] One needs to know how to talk with threads*<sup>13</sup>**

The versatile possibilities inherent in the field of textile art are incomparable to any other fine arts. They range from purely painterly, through graphic, structural, textural, related to sculptural and three-dimensional form, openwork, transparency, and interactive relation to the exhibition space. It is precisely this creative activity that offers the most relevant and intriguing means of expression for the fullest artistic expression. The process of creating a woven object, in intellectual terms of ideation, searching for a formula and in terms of a visual language for its realisation, is an extraordinary journey into the unknown reaches of imagination and self-discovery. “Journeys educate” – but they only educate the educated, as is commonly known. This is true; one needs to be prepared for a journey: to know its direction and destination, to have luggage for good and inclement weather on the way. One needs to be open to “surprises” and “attractions” and at the same time cannot lose sight of the precisely planned adventure. One must also have the ability to “speak” and to “express oneself” in a communicative language with the recipient. It is in these values that I see the proper sense of teaching textile art in contemporary educational practice.

This year’s exercises carried out in Grade 4 – the pre-graduation class – at ZSP Art Schools Tarnów demonstrated the students’ highly personal approach to the *Macro-Micro* topic. All works were based on profound reflections on the meaning of human existence and coexistence in the ecosystem of nature.

The premise and theme of the “unique textile” exercise are based on an original interpretation and processing of the students’ own design as a response to the subject addressed. The exercise is aimed at preparing the student to independently perceive an artistic problem and teaches them to search for the most adequate formal and technical means for the best representation of the project idea. It develops artistic awareness, sensitivity, and a feel for the means of expression used in the implementation of the exercise. The cognitive character of the creative process, shaping the pursuit of one’s own individual path and character of expression is one of the major objectives, preparing the student for the completion of the graduation work in the following grade.

» 13 Fragment of the artist’s statement from a film about Jolanta Owidzka, own collection.

The Triennale in Łódź remains, then, a kind of enclave, a filter protecting people against media mentality, the inimical impact of media that imperils their spiritual environment, dulling or blunting their sensitivity offered by direct contact with an art object, especially one as sensual as fabric and its related compositions. They have the unique value of both visual and tactile impact, enabling one to feel a certain spatiality and sensual materiality, which is so important in the face of the virtual reality encroaching on our lives more and more violently<sup>14</sup>.

### **Immersion in the artistic process in the context of contemporary interactive art**

[...] Immersion has gained autonomy within art. It seems to be constructed to coexist with the human being within the formation of a plane of sensations different from the physical one, housing e.g. qualities, experiences, impressions, and representations; meeting requirements that are mostly superior to their real counterparts. The perception of art as an “immersive environment” is related to the conviction that immersion can be interpreted as a comprehensive feature of art, present from its very inception. The historical “continuity of art” points to immersion or a feature of art related to immersion as the premise of the aesthetic experience. In the context of interactive electronic art, this issue appears to be uniquely linked to this type of art. Immersion is primarily addressed in the context of “interactive electronic art” [...] <sup>15</sup>

Contrary to widespread opinions that deprecate textiles relative to other specialities and specialisations in art schools at secondary level, such as, for example: Graphic Design, Space Arrangement, considered as belonging to the “fine arts”, and those opinions that reduce Textile Art to craft, at best, I believe that this is the direction with the greatest future and the greatest chance of development as a specialisation in art school curricula in today’s digital world. To my mind, it is the most interactive space for the development of artists themselves and the young persons who aspire to this position. As an argument in favour of my possibly bold claim, supported however by many years of experience of working with young people at various levels of education, I would like to mention the simple fact of the gradually increasing interest of young people in “manual work”, phys-

» 14 Irena Huml, *Łódzkie Triennale a sztuka włókna*, exhibition catalogue of the 11th International Triennale of Textile Art, Łódź, 2004.

» 15 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Immersyjno%C5%9B%C4%87>, (28.06.2023).

ical experience, touching and feeling, shaping a real three-dimensional being, producing with one's own hands an artefact over which one has total influence and which, through the manufacturing process (and its ups and downs), gives great satisfaction from one's own effort. Immersion in the moment of creation with one's whole self: emotions, senses, mental and physical effort is "inimitable". No fake from the realm of *Virtual Reality* or an ersatz originating in fascinating *Artificial Intelligence* will ever replace such sensitive impact.

"What, then, is the place of textiles in today's world? Thanks to new materials and technologies, textiles are subject to multiple mechanisms of development, open up to them and annex as their own means of expression [...] It would be great to return to the origins sometimes and individually refresh the elementary values of textiles, to fight for each and every thread"<sup>16</sup>.

Premise, problems, and description of the exercise: fabric in weave techniques using weaves: linen, twill, row, Panama, velvet, satin, grosgrain, and their variants. Exercise performed on a weaving frame, size approx. 25 x 25 cm, warp and weft – linen hand-dyed or painted with natural and synthetic dyes. Traditionally, weave fabrics are made on mechanical weaving looms. Grade 1 students' exercises were performed in an unusual way, on a weaving frame. Such a process of creation enforces great precision and the need for great skill in reading the graphic notation of the weave, as well as a feel for the material and the density of the warp. Acquiring this advanced mastery at the beginning of education foreshadows students' excellent development in the upper classes. It equips young artists with solid knowledge and craftsmanship, which provide opportunities for the development of an unrestrained imagination. "The fight for each and every thread" makes sense.

**"Imagination without knowledge can create beautiful things, while knowledge without imagination perfect ones at best"**<sup>17</sup>

Trying to answer Professor Włodzimierz Cygan's question quoted above, I cannot find a clear and lucid answer. The area of Textile Art – Fibre Art – Object Art is such a vast space, open to all kinds of experimentation and artistic daring, that it seems to have no end. In fact, the boundaries have long since been blurred between other genres of the arts, not just visual

» 16 Włodzimierz Cygan, "Integracja sztuki i nauki w dobie sztucznej inteligencji", *Powidoki* no. 4/2020, 182.

» 17 <https://lubimyczytac.pl/cytat/640>, (access 1.07.2023).

arts, and artistic textiles. And it continues to develop, soaking up all technological innovations eagerly. At the same time, it remains true to itself, retaining its extraordinary range of sensations which cannot hardly be found even in related fields. It does not need any additional “prostheses” or artificial, technical “supports”. Although Textile Art is keen to change its appearance, it keeps self-examining itself to see if something suits it. It knows well what is suitable for it and what is exaggerated and false. In silence and concentration, in the finesse of the matter and in a robust workmanship, it builds again and again its sophisticated language of communication, in harmony with the temperament, sensitivity, knowledge, talent, and skills of the author. Because it simply cannot be done otherwise...

A society sick of consumerism, full of media hype, intoxicated by advertisements about an ideal world. It's easy to imagine this type of society confined to homes, an impossible human information molehill, hoisted by machines in databases [...] The human brain may not be able to keep up with the services on offer and will therefore have to be artificially extended<sup>18</sup>. ●

## Abstract

Research work based on my own educational experiences and observations, carried out with students of an art school at the secondary level and with students. The text raises the problem of young people getting lost in the digital world and finding their own identity in the area of Textile Art.

### Keywords:

cyberspace, silence, meeting, meditation, textile art., education

## Bibliography

1. Cygan, Włodzimierz, *Integracja sztuki i nauki w dobie sztucznej inteligencji*, Magazyn artystyczno-naukowy, ASP Łódź, Powidoki Nr 4/2020.
2. Huml, Irena, *Łódzkie Triennale a sztuka włókna*, Łódź: Katalog wystawy 11 Międzynarodowego Triennale Tkaniny Artystycznej, 2004.
3. Lem, Stanisław, *Summa Technologiae*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
4. Olearczyk, Teresa, *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny*, Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM, 2014.
5. Olearczyk, Teresa, *Między hałasem a ciszą*, Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego & Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2021.

» 18 <https://www.urania.edu.pl/fantastyka/lem-futurolog-fantasta>, (access 1.07.2023).

Online sources:

1. <https://wiadomosci.wp.pl/cisza-tez-zabija-jest-bardziej-uczuleni-dla-organizmu-czlowieka-niz-halas-6309422910773377a?fbclid=IwAR36EGn-qWbj3NP8L89uiemR6Z4hdmg5C-7Te6PBR9Q6pAfedW7lWohK2o8M>, (16.06.2023).
2. <https://www.groove.pl/simon-and-garfunkel/the-sound-of-silence/piosenka/232008>, (17.06.2023).
3. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Osobowo%C5%9B%C4%87>, (20.06.2023).
4. <https://zdrowie.wprost.pl/psychologia/10480275/medytacja-przyspiesza-funkcjonowanie-mozgu-kiedy-widac-zmiany.html>, (21.06.2023).
5. <https://www.sutrajoga.pl/uwaznosc-sztuka-zycia/>, (21.06.2023).
6. <http://halasana.edu.pl/1878/>, (25.06.2023).
7. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Immersyjno%C5%9B%C4%87>, (28.06.2023).
8. [https://poezja.org/wz/Cyprian\\_Kamil\\_Norwid/29097/Laur\\_dojrzaly](https://poezja.org/wz/Cyprian_Kamil_Norwid/29097/Laur_dojrzaly), (16.06.2023).
9. <https://lubimyczytac.pl/cytat/640>, (dostęp, 1.07.2023).
10. <https://www.urania.edu.pl/fantastyka/lem-futurolog-fantasta>, (dostęp, 1.07.2023).

# Aleksandra Szubert

---

---

Graduate of the Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań, where she majored in curating; in 2022, she defended her master's thesis "Threads of Understanding: The Wall Hanging Form in Polish Contemporary Art". Her practical diploma, the exhibition "Threads of Understanding," was honored with the Prize of the Mayor of the City of Poznań in the 42nd edition of the Maria Dokowicz Competition. Her research interests include textiles in the broadest sense, especially embroidery – which she also practices – and Finnish ryijy.

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 407-422

Aleksandra Szubert

# **Contemporary wall hanging as engaged art**

## **Introduction**

This text is an excerpt from the master's thesis *Threads of Understanding: The Wall Hanging Form in Polish Contemporary Art*, written under the supervision of Professor Marta Smolińska. The thesis makes for the first academic study devoted to wall hangings (*makatki*) as a form of contemporary art. It explores the artistic projects of seventeen female artists, as well as the historical contexts of their form and technique, along with their influence on the current functioning of the wall hanging genre. The following excerpt focuses on the wall hanging as a form of engaged art, both thematically and through an activist utilization of finished works and the creative process itself. For the purposes of the article, terminological complexities have been sidestepped, and the term "traditional wall hanging" should be interpreted as a kitchen wall hanging (*makatka kuchenna*).

## **New facets of the wall hanging**

Several decades after wall hangings ceased to be fashionable and vanished from the walls of kitchens and bedrooms, they began to attract ironic admiration from members of the intelligentsia, with the few surviving copies making their way into museums. Once synonymous with kitsch and parochialism, the wall hanging form witnessed its revival. In

Jacques Rancière's terms, one could argue that a new aesthetic regime has emerged<sup>1</sup>: the distance enables the reinterpretation of old patterns and the establishment of new rules for their application and deciphering. The first among them is the very consideration of wall hangings in artistic terms, albeit there has been (as of yet, one is tempted to add) more than just one new way of their interpretation. Nonetheless, I will try to demonstrate that there are, in fact, some dominant trends in the application of wall hangings.

Contemporary wall hangings can draw directly on the history of the form or use genre-specific designs without engaging tradition as a central theme. They involve the same means of expression as the old wall hangings, and manifest the same features that distinguished their predecessors: simplification, schematic illustrations, compositions enclosed in a rectangular pictorial field, the application of white canvas as a background, the employment of embroidery, and the combination of text and image. In addition, the characteristic shade of blue is often used as a reference to the old form, traditionally utilized in Polish wall hangings. It goes without saying that new pieces, while often even pointing to direct inspiration drawn from traditional wall hangings, do not always seek to reproduce them in formal terms, hence only some among the distinguishing features of the wall hanging that I have established can actually be identified in each of the pieces that can be referred to as wall hangings.

Wall hangings emerged as a noticeable trend in contemporary art with the rising prominence of feminist themes in social discussions on the occasion of repeated protests for women's rights, staged since 2016<sup>2</sup>. However, contemporary variations on the wall hanging theme had predated this caesura. The first female artist associated with the growing interest in wall hangings and engaging in a dialogue with the tradition was Bettina Bereś, who created her first wall hangings in 2009 as part of a project featuring a series of napkins with embroidered inscriptions. Over a dozen years later, the list of women artists<sup>3</sup> expressing themselves through the use of wall hangings also includes Anna Maria Brandys, Monika Drożyńska, Małgorzata Gwiazdonik-Müller, Elżbieta Jabłońska, Magdalena Jaworska, Berenika Kowalska, Paweł Matyszewski, Joanna Michalska, Między Słowa, Marcin Salwin, Roland Schefferski, Anna Paula Szmeichel, Hon-

» 1 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*, transl. M. Kropiwnicki, J. Sowa (Kraków: Korporacja Ha!art, 2007), p. 86.

» 2 The 2016 protests have also been deemed a turning point in the use of feminist narratives by the likes of Agnieszka Graff and Elżbieta Korolczuk. A. Graff, E. Korolczuk, *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*, transl. M. Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2022).

» 3 When referring to the authors of the discussed wall hangings, I shall use the feminine forms by default, since they are predominantly the work of women and often focus on feminine themes.



orata Świdorska, Anna Zajdel, the *Złote Rączki* Collective and Paweł Żukowski. For some of the aforementioned, wall hangings constitute an essential component of their artistic practice, while for others they were part of one-off projects involving this art form.

In contrast to traditional wall hangings, which reproduced existing patterns and repeatedly recycled them, contemporary wall hangings are individual artworks, created by and associated with specific women artists, even when the compositions themselves are derived from quotations. The patterns are generally designed and executed by the authors of the works. It is likely because of their unique character that today's wall hangings are more frequently embroidered than executed using other techniques: despite the former popularity of printed wall hangings, the form is now commonly associated with hand-stitched embroidery. Thus, its application emphasizes the connection with the tradition of the form, while also lending a more personal touch to the finished pieces<sup>4</sup>.

Contemporary wall hangings often deal with the same themes as their traditional counterparts, yet address those themes in different ways. Typical motifs include the role of women in society and the stereotypes concerning women, derived from the patriarchal worldview. However, while wall hangings in the past used simplifications as a way to render reality and its general principles, contemporary pieces usually invoke stereotypes while fully conscious of how unfair they can be. Modern-day wall hangings often use humor and irony, harnessing them to challenge various prejudices. It is also characteristic of contemporary wall hangings to react to current events, often in a way that expresses discontent or indicates the need for change, which stems from the ties between embroidery and activist movements. Thus, rather than reasserting the status quo, as was usually the case with their historical equivalents, contemporary wall hangings call it into question.

It also seems that modern-day wall hangings place more emphasis on text than the wall hangings of old. Nowadays one encounters textiles devoid of any graphic elements other than the text, or ones that are decidedly dominated by the text, which was not the case with traditional wall hangings, typically focused on ornaments and illustrations.

I propose to divide contemporary wall hangings into three types: textiles that directly continue the wall hanging tradition, works that impersonate old wall hangings by making clear references to their visuality, and works that point to inspirations drawn from wall hangings and their subsequent transformation into other forms. The groups I have listed

» 4 It also emphasizes the aura of a work of art, as noted by Walter Benjamin. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, in: Idem, *Twórca jako wytwórca*, transl. J. Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975).

as second and third can also be considered as two subgenres of the wall hanging category, ones that challenge the worldview tied to the old patriarchal conventions, typical of traditional wall hangings. The wall hangings that continue this tradition can be considered as their opposite, not so much because they sustain said worldview (which, by the way, does not constitute their hallmark), but rather because they are made as decorations without complex subject matter, and as such they do not aspire to critique any given issue. They are sometimes put up for sale as handicraft, sometimes without the author's signature, which determines their perception in the grain of traditional wall hangings, whose authorship was not emphasized unless they were embroidered by a friend or relative. This type of wall hanging includes both works based on designs used at the time of their popularity, as well as those with a modernized message or design. Unlike the wall hangings discussed in the subsequent part of my argument, these works not infrequently retain the typical straightforwardness, moralistic character and (non-ironic) humor, although sometimes the message of a particular canvas could not have appeared on a kitchen ornament in the mid-20th century.

The second category of contemporary wall hangings includes subversive pieces that impersonate ornaments popular several decades ago and employ visual resemblance to create an expressive message. Such an approach requires a conscious use of the medium and, in line with Rosalind Krauss's observations (which she admittedly expressed with respect to painting), its continuous reinvention<sup>5</sup>. The textiles in question apply some of the elements characteristic of traditional wall hangings, or deliberately retain many of them so as to evoke an unambiguous association with the traditional form and, solely by means of slight deviations from established conventions, stage a clash between the attendant customs and the dissimilar significance of a specific piece. Such wall hangings no longer focus on the decorative function, but on the message itself; this is also related to the increased importance of the text, which has gained in stature compared with the illustrations. While the inscriptions on traditional wall hangings sometimes conveyed no practical message<sup>6</sup>, their modern-day counterparts often address current social issues and even try to inspire change. They employ humor and irony, tend to be blunt or signal uncomfortable topics, as opposed to the polished, naive world portrayed by the wall hangings of old. Through the contrasts that emerge as a result of the unexpected combination of classical wall hanging aesthetics with an expressive,

» 5 R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, transl. M. Szuba. (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2011).

» 6 Some of the popular inscriptions included phrases such as "good morning" or "have a nice day".

incongruous message, these new subversive wall hangings often seem funny, although the comic relief conceals entirely serious themes. The most important difference between these pieces and the old wall hangings they imitate is the fact that the former merely feign naive messaging as part of a subversive game of impersonation. To an extent, these fabrics inevitably analyze themselves and the tradition from which they have emerged as a form, and as such cannot but be a conscious medium, deliberately opting for naivety while contradicting it at the same time. Examples of subversive wall hangings include Paweł Matyszewski's white embroideries depicting same-sex couples, and many of Anna Zajdel's works, including those with slogans such as "Virgin Mary welcomes refugees," "Princesses against sexism," or the well-known "Take off your uniform and apologize to your mother" slogan used during protests against police abuse.

The third category of contemporary wall hangings includes pieces featuring less direct forms of inspiration: these are pieces that point to the characteristic traits of wall hangings, but refer to them in a less obvious way than the impersonation pieces described above; they also include projects whose obvious resemblance to wall hangings results from coincidence rather than a conscious interplay with the wall hangings' aesthetics or a genuine interest in this form. This group further extends over projects in which the wall hanging is the subject, but not, in the strict sense of the word, the medium of a piece in question. In the context of these designs, the wall hanging does not necessarily constitute the overarching association or the most intuitive interpretative key. Much like the works I have included under the second category of contemporary wall hangings, this third group most often cuts across the associative patterns set by traditional wall hangings, or uses them to contradict the order of things construed by the wall hangings of old. One should also note that this kind of projects is often less about the physical results of the work and more about emphasizing the creative process itself and the underlying relations, in line with Nicolas Bourriaud's relational aesthetics. Such was the case with the collaborative embroidering of protest banners, organized by the *Złote Rączki* Collective, or the symbolic embroidery against violence proposed by Małgorzata Gwiazdonik-Müller.

### **Wall hanging as engaged art**

Engagement, activism and defiance constitute recurring motifs in the catalog of contemporary wall hangings I have compiled. In a similar vein, the very title of the first group exhibition presenting new incarnations of the wall hanging, i.e. *Makotka wywrotowa* (The subversive wall hanging) at the Ethnographic Museum in Wrocław, intentionally emphasizes the

rebellious applications of the form. Engagement has been embedded in the wall hanging for a long time. When describing the figure of suffragette Janie Terrero, Natasha Huges lists examples of the rebellious use of textiles, such as the myth of Philomela, who, deprived of speech, told the story of betrayal by weaving her words into cloth; and the story of Mary Stuart, communicating from prison through embroidered messages. Similarly, imprisoned suffragettes deprived of the ability to communicate through typical handwritten letters or even talk to one another, used embroidery utensils that were available to them and allowed them to speak out, challenge the hostile system, establish prison solidarity<sup>7</sup> and, importantly from today's point of view, leave a testimony of their struggle.

The suffragettes also embroidered banners, which they carried during the marches, and which in many ways resemble modern-day wall hangings, especially the banners made by the *Złote Rączki* Collective. Even the circumstances of their creation are similar in the sense that they took (and still take) the necessary stand for their rights, although the two situations are a century apart. Contrary to the stereotypes of the time, the suffragettes sought to claim embroidery for their own use, so that it would continue to be associated with femininity, albeit according to an altogether different definition where a woman did not have to be delicate and weak, and could instead become bold and opinionated. The banners strove to inspire action, combining slogans with graphic elements; they were made by many pairs of hands and represented the suffragette demands as reformist and egalitarian rather than revolutionary<sup>8</sup>. The very same qualities can be related to the modern-day banners made by *Złote Rączki*.

The collective was formed in response to the announcement of the deliberations in the Polish Parliament on a bill completely banning abortion in 2016, and consists of people involved in the operation of the embroidery school for men and women, known as *Złote Rączki*, had previously operated as a solo project of Monika Drożyńska. In a text published by *Czas Kultury*, Karolina Wilczyńska noted the meanings already embedded in the school's name: "suggestive ambiguities have been incorporated [in the name – A.S.], from indicating that—contrary to stereotypes—embroidering is a culturally appropriate occupation for both women and men, to the appropriation of the stereotypical 'handyman' (*złota rączka*) as an exclusively male phenomenon"<sup>9</sup>. Currently, one of the Collective's tasks is

» 7 N. Huges, *Stitching Solidarity: Janie Terrero and the Political Power of the Needle*, <https://decoratingdissidence.com/2020/06/12/janie-terrero-holloway/> [accessed: 30.05.2022]

» 8 R. Parker, *Subversive stitch: embroidery and the making of the feminine* (London: Bloomsbury Publishing Plc 1984), pp. 197-199.

» 9 K. Wilczyńska, *Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne*, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> [accessed: 30.05.2022]

to run a school. Their first joint action back in October 2016 was *Occupational Embroidery*, during which, with the help of sixty people, the banner *I Think, I Feel, I Decide*, later used at the National Women's Strike, was produced. According to Kuba Wesółowski, the Collective was not physically involved in the embroidery process itself, but only in the provision of materials and coordination of the whole<sup>10</sup>, which only emphasizes that the artistic value of the project lies not at all in the object that was finally created, but rather in the shared commitment, the attendant sense of solidarity, and the interpersonal relations formed in the course of work<sup>11</sup>. Projects akin to the already mentioned *I Think, I Feel, I Decide* are infinite in the sense that the ornamental elements filling the letters can be added on an ongoing basis. The most important part of the banner is the text itself, which determines its usability; however, the possibility of embroidering more ornaments in the space provided (inside the letters) renders the piece an open work, inviting more people to join the community. Solidarity, however, is not only established through the act of embroidering, but also on a symbolic level, when the banner, the work of many dedicated hands, is visible during protests and allows anyone and everyone to identify with its message.

Another strategy for protest—one that, by definition, employs textile crafts—is craftivism. As per the movement's manifesto, craftivism is a form of individual expression of dissent, a way to provoke change, to introduce uncomfortable topics for discussion, where the use of crafts, implicitly textile ones, is meant as a way to achieve these goals<sup>12</sup>. The premises of craftivism determine the general nature of action, but the manifesto does not specify what activities need to be taken to bring about change, or what specific change it seeks to bring about. Indeterminacy can be viewed both as a lack of an actual plan and as a result of openness to different definitions and initiatives: "My craftivism can be different than your craftivism and that's okay"<sup>13</sup>. The very idea of resistance through embroidery and the notion of craftivism have often been referenced by Anna Zajdel, in the general sense of engaged embroidery.

» 10 A. Myśliwiec, *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote Rączki” zmienia świat*, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> [accessed: 3.07.2022]

» 11 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, transl. Ł. Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK 2012).

» 12 M. Callahan Baumstark, E. Carpanter, J. Davies, T. Gooderham, B. Greer, B. Harvey, R. Marsh, M. Marvel, A. Miller, I. Nectar, A. Nielsen, E. Peppelin, C. Varis, *Craftivism Manifesto*, <https://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf> [accessed: 10.06.2022].

» 13 *Ibidem*.

The list of engaged forms ranges from motivational feminist quotes (although Zajdel claims she would not embroider them today<sup>14</sup>), to comments on political events, or private stories collected from other individuals willing to share their experience. The list of various forms of engagement spans embroidering in and of itself, but also displaying these motifs on Instagram, in art galleries, on a sweatshirt worn in public or on stickers handed out on different occasions. All of these activities fall within the general framework of the original American craftivism of the early 2000s. At the same time, however, Zajdel noticeably deviates from the original concept of ‘gentle protest’. She does not shy away from blunt vocabulary and profanities, nor does she care if anyone finds her work too radical, includes the word ‘attack’ in her very Instagram pseudonym, *atakamakotka*, which evokes aggressive connotations.

The craftivism that has been cultivated in Poland in recent years addresses specific problems (e.g., reproductive rights, body-positivity), and thus has the power to rally people around these topics, while the American craftivism of the early 2000s described (and criticized) by Julia Bryan Wilson readily adorned itself with a vocabulary of theoretical considerations, of which it made no use in practice. In seeking to be open to various applications, it was reduced to a collection of catchy slogans, and its effectiveness was limited to the declarations spelled out in the manifesto<sup>15</sup>. The difference in terms of practices stems from the fact that, in Poland, craftivism is not a popular trend that attracts scores of participants, but rather an artistic strategy employed by a few individuals<sup>16</sup>. The term ‘craftivism’ itself, by the way, has only recently emerged in Poland and remains largely unpublicized. Zajdel was one of the first individuals to have publicly referred to herself as a craftivist, making her actions likely to leave a major imprint on the future functioning of the term in the Polish language<sup>17</sup>.

Artivism as performed by both Zajdel and Złote Rączki is in line with the feminist populist strategies outlined by Agnieszka Graff and Elżbieta Korolczuk. In this sense, populism is understood as a message that casts itself as a representation of the people (‘us’) opposing corrupt pow-

» 14 A. Gruszczynski, *Anna Zajdel, feministka, kraftywiszka: Wyciszam dzwonek i robię polityczne hafty*, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24549470,wyciszam-dzwonek-i-robie-polityczne-hafty.html> [accessed: 10.06.2022].

» 15 J. Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics* (Chicago: The University of Chicago Press 2017). The author’s arguments extend beyond those cited above.

» 16 I compare Polish craftivist practice with American practice based on the invocation of Bryan-Wilson’s critical arguments in Wilczyńska’s article, to which I have already referred. The author juxtaposes arguments concerning craftivism in America with *Occupational Embroidery without referring to the different geographical contexts, which renders the comparison unwarranted*.

» 17 Evidence of the rare use of the term ‘craftivism’ in Polish is provided by the Google search engine: as of May 31, 2022, the phrase yielded only thirteen results in Polish, of which over a third were related to workshops with the burlesque performer and activist BettyQ.

er ('them'), which resonates most strongly in the context of the pieces referencing the Black Protests, one that Graff and Korolczuk incidentally examined as a clear example of the successful use of a populist narrative by a progressive force in Poland<sup>18</sup>. Złote Rączki's banners are part of the polyphony forged during mass protests, while Zajdel also extends this type of narrative to other social issues that affect minorities as well, as was the case with the government's reprehensions of LGBT persons, or with the coverage of wartime rapes. This kind of narrative helps to anchor the emerging undercurrent in society through a sense of community formed not only by means of the principles professed by the people involved, but also—if not most importantly—the shared expression of their emotions<sup>19</sup>. What can help in this respect is both the collective embroidering of the words I Think, I Feel, I Decide or We Won't Fold Our Umbrellas, on the one hand, and the social media displays of self-embroidered wall hangings that fit the theme, or the catchy slogans hastily written on a cardboard box and displayed at a demonstration. By the way, the cardboard placards featured at the Women's Strike have become a phenomenon covered by many articles on news and entertainment websites, as well as in academic analyses, on account of their eye-catching, humorous overtones. Comedy arouses the interest even among outsiders and serves as another way to foster a sense of community among the protesters: they are united by their sense of humor and the fact that they communicate in a common language; on top of that, the jokes draw very clear boundaries between 'us' and 'them'<sup>20</sup>. According to Graff and Korolczuk, this "feminist populism feeds on a vision of radical democracy and equality of gender, race and class"<sup>21</sup>, which in turn resonates with the messages of many of the wall hangings created since 2016, including those that were not featured at the protests.

Another project that can be considered within the framework of craftivism is Małgorzata Gwiazdonik-Müller's *Embroider Against Violence*, which is, in a way, an intermediate form between the actions of Złote Rączki and Anna Zajdel. This action is not about making embroidering on one's own and expecting it to inspire someone to change or make another embroidery promoting the same idea, but about integrating many individual practices into a common manifesto of opposition. Gwiazdonik-Müller has created a simple pattern with the symbol of Venus, easy to embroider even for beginners, inviting all interested individuals to perform it and

» 18 A. Graff, E. Korolczuk, op. cit., pp. 259-310.

» 19 *Ibidem*, p. 270.

» 20 M. Kraus, *Rola humoru w realizacji podstawowej funkcji komunikacyjnej transparentów prezentowanych podczas strajku kobiet* in: *Wokół Strajków Kobiet* eds. E. Dziwak, K. Gheorghe (Katowice: Archeograph 2021) pp.115-117.

» 21 A. Graff, E. Korolczuk, op. cit., p. 270.

blend them together in a patchwork banner as a show of solidarity with those experiencing domestic violence. The finished embroideries can be sent to the artist or displayed on social media (these solutions were necessitated by the emergence of the Covid-19 pandemic); alternatively, one can take part in collective embroidering led by the artist (which was originally intended as the way for the project to unfold). Getting together and embroidering in groups establishes a platform for conversation: running the threads requires concentration and looking at the knitting over and over again, while also leaving space for listening and talking, which allows one to talk about difficult issues, such as domestic violence, chosen as the main theme of the project. Gwiazdonik-Müller describes the nature of the action as follows: “I let the participants set the tone for the meetings. During *Collective Embroidering*, various conversations take place that result from the needs of those gathered, accompanied by the exchange of insights on violence and all sorts of counseling, not only on the subject of domestic violence but also on seemingly trivial matters. Participants open up, with some recounting their own experiences of domestic violence. Moms bring their children to introduce them to the topic, teach them to talk openly about the problem and empathize with victims”<sup>22</sup>. The project thus has a dual dimension: a symbolic one that involves expressing solidarity with the victims, and an entirely practical one, stemming from what transpires at the meetings and directly affects those in attendance. One expression of the abstract notion of solidarity is the physical banner, the work of many hands dedicating their effort to those experiencing violence. Making the embroidery itself is not a great strain in the physical sense (although it can be a challenge for a person who is not adept with a needle), yet it requires just enough time and attention to enable one to connect with the subject, that is if such a connection did not exist beforehand. Meanwhile, the immediate effects of the project are less tangible. They may involve, for example, an increased awareness of domestic violence, a better understanding of the victim’s experiences, or the emotions resulting from sharing their stories. They are committed to the memories of those taking part in the workshops, and are perceived by everyone in an individual way, depending not only on personal sensitivity but also on the kind of individuals encountered while working together.

*Embroider Against Violence* is a project based not on the materiality of the created object and the space it occupies, but on the time devoted to its creation. Composed of many elements, the banner is first and foremost a testament to interactions, thinking about others, acting together, and

» 22 Małgorzata Gwiazdonik – Müller, *Problemy przemocy wobec kobiet w interpretacji artystów multimedialnych*, master’s thesis written under the supervision of Dr. A. Saj, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu 2019, p. 52.



the newly made acquaintances with people whom one would perhaps not meet outside of pre-arranged artistic settings. Combined with the context of activism, these types of situations escape the routine structure of everyday life determined by the rules of the market and constitute what Bourriaud calls 'interstices', although he uses this term mainly to contemporary art exhibitions, rather than semi-partisan art activism that also verges beyond institutional confines. Embroidering together, conversing with randomly met people while working, but also marching in protest with a collectively created banner at the forefront are all situations that resist market logic and generate value (including artistic value) through interactions with others<sup>23</sup>.

Gwiazdonik-Müller's project weaponizes the metaphor of the needle: it is not generally regarded as a dangerous item used in combat, but instead associated with stereotypical female activities and, in a similar vein, with gentleness. However, a needle prick can hurt, especially when a larger group of motivated people comes together. In line with the ideas of craftivism, embroidery becomes a tool of struggle. The end of violence, however, is not in sight, and still more people have to face it. Similarly, the banner woven at the meetings organized by Gwiazdonik-Müller is infinite and constantly open to the addition of new elements, as enabled by the patchwork formula. Actions of joint embroidery have already taken place in various venues, including those unrelated to artistic activity, for example, in a tailor's shop, a beauty parlor or on the train from Wisła to Katowice. The project has not ended, and the artist's intention is to continue it as long as possible.

Interestingly, Gwiazdonik-Müller was not the first person to link the wall hanging with the theme of domestic violence. She was inspired to employ the form by the blue threads associated with wall hangings, used in an advertising campaign organized by the Association for the Prevention of Family Violence Blue Line and the Saatchi&Saatchi agency, which featured a wall hanging resembling a traditional one with the slogan "She tells no one what goes on at home". However, the typical wall hanging slogan and the typical image (a woman cooking and a man accosting her) was accompanied by an unusual ornament indicating the disturbing nature of both the maxim and the illustration: in addition to thorny roses, one sees images of clenched fists, knives and crying birds<sup>24</sup>. Gwiazdonik-Müller's design deviates so far from the traditional form of the wall hanging that, in fact, the most important reference to the form is the use of blue lines, the same element that, when verbalized, symbolizes the struggle against domestic violence and its prevention.

» 23 N. Bourriaud, *op. cit.*.

» 24 Małgorzata Gwiazdonik – Müller, *op.cit.*, p. 47.

Last but not least, the final form of engagement involving wall hangings is simply embroidering themes considered as engaged art. All of the projects discussed above will fall into this category (they are, after all, about the struggle for women's rights), including Paweł Matyszewski's wall hangings. In their case, the engagement relies on the very fact of signaling the marginalization of LGBT persons, even though the author does not claim that his artistic statement offers a key to changing the thinking of others or the system itself. He is a commentator on reality, not its creator; still, enough reactions to such commentaries can induce social change.

Embroidered with white thread on white linen, Matyszewski's wall hangings featuring traditional compositions and the most conventionally characteristic sentences indicate that LGBT persons have always been around, but their history has not been remembered and preserved in iconography the way the everyday life of others has, and it is certainly missing from wall hangings, subservient to a conservative worldview. Even nowadays, it is very common for non-heteronormative people to remain closeted, conforming to the majority; in countries such as Poland, they even function in a legal vacuum, as the legislation fails to account for the existence of non-heterosexuality or genders other than male and female. One should also note the year in which Matyszewski's original wall hangings were created (2010)<sup>25</sup>. This was long before the rise of homophobia in Poland, which manifested itself most visibly in the form of resolutions declaring certain regions "LGBT-free zones" (starting in 2019) and the round-up of people protesting the arrest of activist Margot (2020). Despite the change in public sentiment, Matyszewski's work remains relevant, and has perhaps even become more intriguing in the face of the sharp polarization over attitudes toward the diversity of sexual identifications. Only upon closer inspection can one notice that the embroidered figures are same-sex (rather than heterosexual) couples, and in fact the differences between the two are negligible if one were to overlook those imposed by society, namely the invisibility of one of those groups.

In creating his monochromatic wall hangings, Matyszewski references the extensive tradition of white embroidery. The term refers to a number of embroidery techniques that were traditionally done, as the name suggests, entirely in white, using white threads on white linen. These include, for example, *broderie anglaise*, *richelieu*, drawn thread work, *hardanger* or *snutka golińska*. In fact, even today single-color compositions are created using these techniques, and still primarily in white. However, in the plethora of techniques described as white embroidery, it is difficult to identify wall hangings that operate with linear stitches as the main means of expression, as is the case with Matyszewski's pieces. Far more

» 25 The pieces were lost during one of the exhibitions before being restored in 2018.

common are various types of cut-out embroidery, with openwork, lace-like effects, or those in which the shape of the convex elements is distinct and its texture stands out strongly against the background of a textile of the same color as the thread. Simple, linear stitches, such as the i-cord, most commonly employed in wall hangings, are used in finishing details only, such as the nervure of leaves in the richelieu technique. Matyszewski's contoured image in white appears more like a drawing on a wafer than traditional white embroidery.

The reference to ecclesiastical morality coincides with that typical of the wall hanging and contrasts with the depiction of arrangements officially condemned by the Church, such as raising a child by a same-sex couple. On the other hand, however, the aesthetic associated with the Mass transforms the depicted situation into a symbol of purity and innocence, much like the white garments worn at baptism, first communion and wedding ceremonies. Despite their sincerity and the resulting goodness, the scenes depicted in Matyszewski's work are therefore 'condemnable', turning the Church's hateful rhetoric into a tacit antagonist of his wall hangings.

While from the viewer's point of view the manner in which Matyszewski's wall hanging were remains inapparent, it, too, confirms the aforementioned thesis. The Church lacks acceptance, while society is able to understand other people and empathize with their situation. Matyszewski entrusted the weaving of his wall hangings to his grandmother, aunt, cousin and his friend's grandmother, who worked based on his previous sketches. According to the artist, the entire collaboration progressed without any adverse incidents, and although he was never quite sure of his grandmother's approval, she embroidered the model wall hanging and remained open to discussions<sup>26</sup>.

Matyszewski engaged specific women he knew for the project, but his works do not seek to build a community centered around them. They draw on a conventionalized form to highlight the injustice of the attendant worldview, the exclusion encoded in the good advice extended to families. Although the artist is directly affected by the problem because of his sexual orientation, he does not depict it from a personal perspective, and his audience may not even realize that the author is gay. Matyszewski has found a way to make the injustice strikingly visible, which may motivate viewers to take a stand, but the wall hangings themselves do not call for action, unlike the other projects I have cited above. While those pieces directly encourage one to join in on the act of embroidering, objecting together, carrying the collective banner, and exacting some change, Matyszewski's wall hangings seem passive in comparison, but they still constitute engaged art, specifically of that of non-intrusive kind, which

» 26 See the artist's own words in his correspondence (author's archives, 14.04.2022).

many people need as an incentive to take action and align themselves with communities built around other artworks seeking to introduce change.

The pieces I have referenced pursue various forms of expressing dissent through embroidery. Although they deal with different topics, all of them tap into feminism and seek to redefine the old order and establish a new one in its stead, which proves once again that despite the frequent association of the embroidery technique with traditional worldviews, it can, in fact, also be used to promote other values. Feminist dissent, however, stretches beyond the issues of reproductive rights, violence and homophobia. The authors of *Feminism for the 99%* contend that feminism that strives for real equality should not only be trans-feminist, anti-racist and anti-fascist, but also anti-neoliberal and anti-capitalist, which not only goes hand in hand with the assumptions of relational aesthetics, manifested in the projects described, but also in wall hangings in contemporary art in general. After all, wall hangings are outdated—not vintage, but just out-of-date, unfashionable, schematic, reproductive, uninteresting, kitschy—and therefore, it is difficult to pitch them as folk art (although such attempts have been made), and so one still hears, every now and then, of the original 1950s wall hangings found in dumpsters<sup>27</sup>. In a nutshell, wall hangings are considered unattractive, for in order to be attractive an item must have commercial and capitalist value.

As a means of feminist expression, wall hangings also disarm the populist rhetoric of conservatives, who juxtapose modernity and its purported problems (such as the ‘homo-lobby’ targeting ‘real families’) with tradition, which supposedly represent moral superiority. The use of the wall hanging makes this dualistic contrast between depraved modernity and superior past inoperative, as the discussed women artists adopt some of the expectations embedded in the wall hanging tradition, but choose to use them in their own way and for purposes that diverge from the expectations. Above all, however, instead of reasserting the status quo, contemporary, engaged wall hangings strive to provoke change and bring together those willing to participate in the process.

Wall hangings have evolved into protest banners and pieces (both artistic and hobbyist) that simultaneously connect to the past with its entire arsenal of prejudices and to a dream future where equality reigns supreme. Contemporary wall hangings articulate defiance and offer an opportunity to narrate oneself beyond stereotypes, so as to dispel them altogether. Thus, they do not seek to break the centuries-old associations between typical embroidery and femininity, but rather to defy the perception of femininity as one-dimensional, confined to patriarchal discipline,

» 27 A case in point can be found on Między Słowa’s Instagram. <https://www.instagram.com/p/CUaddGXsliY/> [accessed: 10.06.2022]

while also showcasing its many forms through the language of threads and fabrics similar to those embroidered decades earlier.

However, the women artists creating new incarnations of wall hangings do not simply rely on the belief that the power of art can change the world. Instead, they propose to collective action and strengthen ties, whether through spontaneous spurts or planned gatherings curated by a cultural institution of choice. There is less emphasis on the object itself—the wall hangings—and more on the process of their creation, the relationships established in the course of the project and the energy involved therein. ●

### Abstract

Artistic textiles based on a style of old wall hangings have become a noticeable phenomenon in Polish contemporary art in the last several years. These artworks use various strategies in order to challenge stereotypes that were typical for wall hangings of the past and examine our relation with tradition. Historical patterns are still used in an unchanged way but they also are the subject of subversive games and they serve as an inspiration for other artistic projects that are not wall hangings anymore. Contemporary wall hangings are often connected to political topics, they are brought to street protests and serve as a platform to form new connections.

#### Keywords:

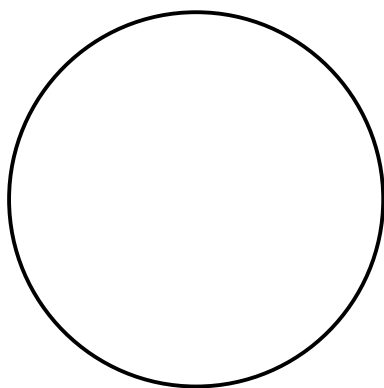
wall hanging, embroidery, relational aesthetics, feminism, activism

### Bibliography

1. Cinzia, Arruzza; Bhattacharya, Tithi; Frazer, Nancy. *Feminism for the 99%*. London; Verso 2019.
2. Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” W: Idem, *Twórca jako wytwórca*. Tłum. J. Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975,65-105.
3. Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Ł. Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK 2012.
4. Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago: The University of Chicago Press 2017.
5. Callahan Baumstark, Mary; Carpanter, Ele; Davies, Joanna; i in. *Craftivism Manifesto*. <https://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf> (10.06.2022).
6. Agnieszka, Graff; Korolczuk, Elżbieta. *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*. Tłum. M. Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2022.
7. Gruszczyński, Arkadiusz. „Anna Zajdel, feministka, kraftywiśka: Wyciszam dzwonek i robię polityczne hafty.” *Gazeta Wyborcza*, 16.03.2019. <https://warsza->

wa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24549470,wyciszam-dzwonek-i-robie-polityczne-hafty.html (10.06.2022).

8. Gwiazdonik-Müller, Małgorzata. *Problemy przemocy wobec kobiet w interpretacji artystów multimedialnych*, pisemna praca magisterska pod opieką dr. A. Saja, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu 2019.
9. Huges, Natasha. „Stitching Solidarity: Janie Terrero and the Political Power of the Needle.” *Decorating Dissidence*, 12.06.2020. <https://decoratingdissidence.com/2020/06/12/janie-terrero-holloway/> (30.05.2022), 75.
10. Kraus, Marta. „Rola humoru w realizacji podstawowej funkcji komunikacyjnej transparentów prezentowanych podczas strajku kobiet.” W: *Wokół Strajków Kobiet*. Red. E. Dziwak, K. Gheorghe. Katowice: Archeagraph 2021, 115-117.
11. Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. M. Szuba. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2011.
12. Myśliwiec, Alicja. *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote Rączki” zmienia świat*. <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> (3.07.2022).
13. Parker, Rozsika. *Subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Londyn: Bloomsbury Publishing Plc 1984.
14. Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*. Tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art 2007.
15. Wilczyńska, Karolina, „Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne.” W: *Czas Kultury*, 18.05.2019. <https://czaskultury.pl/czytanka/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> (30.05.2022).



# Marta Leite / Rute Chaves

---

---

Marta Leite (1983, Lisbon) – is an artist, art educator and artist-researcher based in Berlin. Graduated in Sculpture and New Media from Universität der Künste Berlin (2010, title: Meisterschülerin). Has exhibited regularly since 2006, particularly in the following venues: Fabbrica del vapore (Milan); Museu do Neo-realismo (Vila Franca de Xira); Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Berlin); Fundació Joan Miró (Barcelona). Marta focuses her research on the development of vegetable inks and natural dyeing, often in connection with specific geographies. With her paintings on paper and natural dyed textile pieces, she reflects artistically on the cycle of life – decay – compost – new life.

---

Rute Chaves – research-based designer/artist based between Naarm/Melbourne, Australia, and Matosinhos, Portugal. rute holds a BA (Textile and Surface Design) from the School of Art and Design Berlin-Weissensee, Germany, and is currently a PhD candidate, research scholarship awardee and sessional lecturer in the College of Design and Social Context, RMIT, Naarm/Melbourne. rute is also a researcher in ESAD – an idea research center linked with ESAD College of Arts and Design, Matosinhos, where they also lecture. Their practice focuses on performing experimental material investigations and exploring alternative methodologies and critical approaches to making in a multispecies world.



<https://orcid.org/0000-0003-3884-2089>

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 425-438  
doi: 10.48239/ISSN123266824409

**Marta Leite**  
Universidade Beira Interior,  
Media Artes

**Rute Chaves**  
RMIT College of Design and Social Context,  
School of Fashion and Textiles  
Naarm/Melbourne

# **Knit-Knot**

---

Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>  
To: rutchaves@gmail.com

3 June 2023 at 12:58

Dear Rute,

I still feel astonished the way time goes by. I think we met two years ago, while we were still living in a pandemic. You in Australia, me in Germany, our first meeting took place in the virtual dimension, where we realized our research interests were pretty much intertwining with each other.

You were doing a PhD on “waste”. Part of your research was a project called “knit talk”, which I had the pleasure to participate in. I remember that you were using a hacked knitting machine that could print text and drawings. Can you talk a bit about how the machine works and how you relate it with waste?

--  
Marta Leite  
<http://amartaleite.blogspot.com/>

Rute Chaves <rutchaves@gmail.com>  
 Reply-To: rutchaves@gmail.com  
 To: Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>

9 June 2023 at 10:31

Dear Marta,

Indeed, our creative paths got woven together over such a long distance, yet with so much common ground and so much more uncovered every time we share time together (and so much yet to uncover).

My practice-based PhD *Is waste 'waste'?* is in the final stretch with RMIT University in Naarm/Melbourne, and *knit-talk* was one of the participatory public projects which i am delighted you were able to find and be part of.

Back in 2016, still as a textile design undergrad in Berlin, i had the chance to hack a Brother knitting machine from the late 80's using open-source hardware and software to have real-time control over the needles. This means that – live and on-site – one can knit a simple 2-color image (or text) into a knitted fabric. As you noticed, even though it is a machine, the knit itself is easily manually operated by anyone (no knitting experience necessary!), and each row is knitted with each movement from left to right of the machine's shuttle, like an old printer!

What is fascinating about open source and hacking is that tools become vehicles for open collaboration between people to test and share knowledge, and they can be bent into new forms<sup>1</sup>, so their functions and abilities are malleable. This opens fields of possibilities, especially the enhancement of open, reciprocal collaboration and participation has become the core of my creative practice. Back then, i made a street *photomaton* which was really fun because of its interactive and playful character; it was featured at several museums and conferences and i still get asked often to repeat that installation!



Most of the PhD research projects invited participants to gain some experience in hack-knitting. But before i get too carried away, it might be good to say something about how waste comes into play.

The world is a complex system of relationships between different actants (human and more-than-human) and environments. As a research-based artist/designer who critically approaches making in a multispecies world, i must deal with the increasing tension which acknowledges the negative consequences that waste or wasteful practices bring to practice. *Is waste 'waste'?* is a provocation which also became the title of my research and emerged from wanting to further understand waste conditions, implications, and situations, and the relationships between its actants and environments. So many questions linger... if in nature it is apparent that there is no waste, why does humanity, within its complex modern apparatus, dispose of anything at all?

Is waste only material or is it conceptual?

What is the meaning of 'disposal' and where does waste go if it actually remains in the world?

Is waste 'waste' because it has lost every kinship?

Is it matter *out of place*<sup>2</sup> or out of love?

So rather than the disposable, unwanted other, my practice exploration wants to reframe waste as waste-kin – an assemblage of embodied interactions and collaborations between human and more-than-human actants; a set of practices and ecologies; an implicated flux of entanglements which wants to set value based on kin relations. Through sharing making experiences like the one we shared, we explore the responsibilities that arise when humans and more-than-humans interrelate.

Making kin primarily came from the fantastic work of Donna Haraway and it is the lexicon of the discourse on relationality to test the boundaries of viewing material beyond extraction and kinship beyond the nuclear family<sup>3</sup>. This approach to making moves away from normative family concepts of kinship by recognizing that waste can exist and be loveable despite being unwanted. The projects are designed opportunities to provoke processual cycles of familial recovery in which waste is reused, re-shifted, re-conceptualized, and brought back into relations as kin and no longer disposable. *Do you want to knit-talk?* was one of these projects.

This time, a hacked knitting machine was set up as a knit-typewriter (or a pixel drawing tool) with which people could knit-write their ideas, thoughts, and feelings about 'waste' into digital coded language pattern pieces. With rescued yarn from a local knitting factory closure on its way to landfill, participants were invited to immerse themselves in an experience of collaboratively making and transforming so-called 'waste' into new forms by coming into a relation with it. It was only because we found

ourselves in a global pandemic that the project was adapted for an online setting. Surely the results were different as people could not touch or directly make their knitted pieces, yet co-presence opened the possibility to reach people who were in other places, like yourself. Not to mention how privileged i felt to still be able to still work (and feel connected!) during that time amongst all the fear, uncertainty and isolation.

The art works that were knitted were a result of conversations we had about ‘waste’, and you alluded to your compelling project named *cores podres*, where you were using food waste to make pigments to paint onto paper back then.



The knitted pieces could be shipped or unraveled back into yarn, and you chose to keep yours, and how heart-warming it was to see it hanging in your studio!

As part of our ongoing conversations, we talked a lot about the role of time or processes that demand a certain duration, like the ones you use in your work, and how that affects the ways we relate to the things we do (or others when they also are involved in the process). As well as the role of craft in our practices, not to mention my suggestion (or provocation!) that i made you to perhaps you should experiment with textiles. For me textiles are everywhere – in our history, in our homes, in our bodies – and their effects and affects are deeply ingrained in our everyday life, from shelter to a kind of memory<sup>4</sup> and historically so *knotted* into a form of (craft) activism. Would you like to expand on all those threads i let loose

above, especially on the alchemic processes of making stunning colors from ‘waste’ and how textiles come into play in your creative endeavors?

- » 1 Busch, O., Rodgers, P., & Yee, J. *Hactivism as a design research method*. In *The Routledge*, 2015.
- » 2 Zalom, C. *Mary Douglas, Purity and Danger* (1966). *Public Culture*, 32(2), 415-422, 2020.
- » 3 Dittel, K., Edwards, C. *The material kinship reader: materials beyond extraction and kinship beyond the nuclear family*. *Onomatopée* 208, 2022.
- » 4 Stallybrass, P. *Worn world: clothes, mourning and the life of things*. *Yale Review*, 1993.

--

rute chaves

PhD candidate | Sessional lecturer

RMIT College of Design and Social Context

Naarm/Melbourne, Australia

Researcher at ESAD--IDEA

Matosinhos, Portugal

[www.rutechaves.com](http://www.rutechaves.com)

*/// i acknowledge the Wurundjeri and Bunurong Peoples of the Kulin Nations as the traditional custodians of the lands and waters upon which i live, work and learn. i would like to show my respect to elders past and present. Sovereignty was never ceded. Australia always was and always will be Aboriginal Land.*

*/// Please note the use of a lowercase ‘i’ and in my name is intentional in my writing to reject the way English language (as well as others) privileges the self above others, human and more-than-human.*

Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>

23 June 2023 at 10:31

Reply-To: marta.milch.milk@googlemail.com

To: Rute Chaves <rutchaves@gmail.com>

Dear Rute,

Yes, I would love to expand on all those threads, and I will pick one up right away. You gave me the friendly push that led me to extend my practice to textiles. Actually before that, I had a dream about my mother, where she helped me to have access to a very precious ancient textile piece that was kept in a museum (don’t ask me which museum, I just know it was in Portugal). It was a piece made of cloth, dyed in different colors, already very pale colors due to the passing of the years. This ancient textile was used back in the days to measure time, or maybe to make different time combinations possible? I am not sure. I remember the museum’s archivist folding the piece of cloth in different ways to show us its functionality. In fact, this piece of cloth that looked like a colorful patchwork

obeys a code no longer known today. What the museum expert was showing us, my mother and I, was no more than a vague theory on how this device worked.

I remember I had this dream in late Spring/Summer 2020, and since then I've wanted to make this piece of cloth. It took me until late autumn, after our Knit-Talk, to trust myself to do it. I must say that your hacked machine – the yarn, the cloth, the plant dyes, the time, the different perceptions and comprehensions of time – echoed with my dream and helped me to feel confident to start working with textiles, to dye old cloth of mine in a bath of dye extracted from vegetable peels.

But maybe I should pull one more of your threads above and speak about how I started to work with plant ink.

The work process with vegetable inks is, on one hand, a result of my own experience in the pandemic; on the other, it's a continuation of previous works which already involved organic matter. Works such as *The Cabbage House* (2008), from when I was still studying at UdK (Berlin University of the Arts), is an installation of several objects made of wood, plastic and red cabbage. Or *Perishable* back in 2017, which consisted of a series of drawings made by printing and painting with cabbage leaves, lemon, orange, vinegar and Indian ink on paper. The execution of each drawing focuses on the action of drawing itself, which does not have to be controlled but may simply consist of registering a gesture. This way, an attempt is made to establish a non-hierarchical relationship between the drawing and the one that draws. The process follows the effects of time and light, therefore the artist does not decide when the drawing is finished. For an indefinite period, time and light transform and change these organic materials, so the drawings are in a constant process of change. My interest lay in the use of processed materials and organic matter in order to create pieces that are alive, that are in a constant process of transformation beyond my own action. The contrast between organic and processed materials made this transformation process more perceptible.

After my experiences with those artworks, I started the *Cores Podres* series in April 2020. Since then, I have been working with natural colors which are made out of self-made natural inks extracted from plants and vegetables, through a process that has provided me with a stronger, more conscious connection with the seasons and their corresponding rhythm and, subsequently, with my surroundings.

The ink extraction consciously follows the principles of the zero-waste movement, as I either use vegetable peels, made from the vegetables I consume, or weeds and wild berries that I forage outdoors. The logic I follow is of sustainable composting and collecting, as the vegetables, fruits and herbs are all locally harvested. The starting point of this

research-based artwork was the vegetable peels, and that is where I think we connect. I was very much interested in the idea of using parts of vegetables that people usually throw away (when they don't make compost) to make ink. By applying them on paper, I was transforming them into shapes and forms that are no longer perceived as waste.

Why do we consider some plants useful and some others not?

When did they become commodities, and how can we learn to relate to them in other ways? How can we consider some parts of them as waste, depriving them of their natural cycle of life?

The creative process I follow with *Cores Podres* is an experiment (or laboratory) to reflect on how we could change our relation to other living beings and adjust our perception of them. How to break the "accumulation – excess – waste" cycle and reconnect back to the cycle of "life – rot – compost – new life"?

When I participated in your *Do you want to knit-talk* project, I remember being around this question. We talked for an hour, while your hands and hacked machine knitted the words *Cores Podres*. I told you about my thoughts on food and painting as matter – that I wondered about not knowing the ingredients in the paints I used for my practice, just as we cannot really read the ingredients of the processed foods we buy. I told you how that bothered me, and so it pushed me to want to make my own paints. We exchanged ideas about the technical differences of applying natural ink on paper and textiles.

In the following summer (2021), I launched my first experiments on textiles and started a new work series called *Stundendecke*. *Stundendecke* is part of the *La mesure du temps* project, in which I create a series of textiles that serve as unusual timekeeping devices. Due to the light sensitivity of the plant dyes, they are ephemeral. For an unpredictable period of time, the colors change until they fade, get more contrast or disappear. For the first *Stundendecke*, I used old bedding and old clothes of mine, things I loved and didn't want to throw away, so I decided to dye them with vegetable peels and wild plants. This work made me feel closer to accomplishing a reproduction of the textile piece I saw in my dream that was used as a timekeeping device.



During the first year of research on plant ink and plant dyes, I was using mainly plants from Berlin, the city I work and live in. Later, I decided to adapt my palette to different regions. For that reason, during the months of November and December 2021, I carried out the artistic residency “Toda la Teoría del Universo” in Concepción, Chile, with the generous assistance of Calouste Gulbenkian Foundation’s Grant for the Support of Artistic Creation and a City of Berlin Research Grant (“Researchstipendium”). In the context of this residency, I started the project *Compost and Weed – Painting on the Edge*, where I created a herbarium of local plants and used some of them to make paint pigments and dyes. I was also lucky enough to visit a one-day workshop to learn some of the wool dyeing techniques from Mapuche artisans, which gave me a deeper and broader perception of the relationship between people and plants.

It is important to note that knowledge of plants’ properties and the practices of weaving, dyeing and basketry are essential political acts for the preservation of Mapuche culture. As well as preserving local flora, the autonomy of women and our own awareness (us the visitors) of the destruction caused by forestry companies in that region of Chile.

It is precisely within these craft practices that the borders between culture and nature are blurred and crossed; most of the plants used by Mapuche artisans are endemic species, currently endangered by eucalyptus and pine monocultures. This endangerment is a common link between the Portuguese and Chilean landscapes, both disturbed by eucalyptus.

With the making of *Manta Bío-Bío*, I specifically intended to problematize this issue; the piece is made of dyed fabric with endemic plants and eucalyptus leaves, and after that I focused on other Portuguese flora.





The next series of events only came to fortify my artistic experimentation. I was very lucky to be part of the artist residency *Wireless* at Cortex Frontal, Arraiolos in autumn 2022, which consisted in four series of residencies where artists learned textile-related craft processes. I participated in Flávia Vieira's dyeing workshop, where I got more tools to manipulate textiles and gathered more momentum to follow the path of linking textiles to places. I started creating imaginary territories where I join different regions that come together through the plants they are made of. But I've left one thread pending above: isn't it curious that eucalyptus comes from Australia, where you studied?

After participating in *Do you want to knit-talk?* I remember you were so generous and sent me a wonderful book by Robin Wall Kimmerer called *Braiding Sweetgrass*. I now have the book in front of me and have opened it randomly: I am on page 275 and see words and sentences I underlined with a pencil back then:

#### Mutualism

Some of earth's oldest beings, lichens, are born from reciprocity.

Our indigenous herbalists say to pay attention when plants come to you; they're bringing you something you need to learn.<sup>1</sup>

During the hard and unpredictable times of the pandemic, I felt plants came to me, and they were definitely bringing me something that I was/am still learning. I paid more attention to vegetable peels and their potential, especially to plants I encountered during long walks in parks.

I will pick up on one other thread you left above: don't we need more mutualism and reciprocity to overcome waste?

If we try to give back to plants the gift they give to us, wouldn't it lead us to a way of producing less waste?

After looking through the book another time, I found a key idea:

Here is where ecology, economics, and spirit are woven together. By using materials as if they were a gift, and returning that gift through worthy use, we find balance.<sup>2</sup>

Materials as gifts. I must mention a secret gift you sent together with our collaborative knitted piece: two eucalyptus leaves from a species I never saw before. At that time, it was still unknown to me the important role eucalyptus leaves would have in my later works. Yet here it is – once again you threw the right thread that would find an echo in later creative processes of mine.

Dear Rute, apologies, perhaps I wrote too much. But maybe you would like to weave one or two of the loose threads I left hanging?

Maybe on the idea of material as a gift and how it can help us get out of 'waste logic'?

Or isn't it related to your thoughts on kinship?

How should we rethink our relationship with material, things, and even works of art?

I cannot resist the urge and to share with you this last quotation:

In the ethno-poetics and performance of the shaman, my people, the Indians, did not split the artistic from the functional, the sacred from the secular, art from everyday life." "Instead, the work has an identity; it is a "who" or a "what" and contains the presences of persons, that is, incarnations of gods or ancestors or natural and cosmic powers. The work manifests the same needs as a person, it needs to be "fed", *la tengo que bañar y vestir*.<sup>3</sup>

» 1 Kimmerer, Robina Wall. *Braiding Sweetgrass*. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.

» 2 *Ibid.*

» 3 Anzaldúa, Gloria. "Tlilli, Tlapalli / The Path of the Red and Black Ink." In *what happens between the knots? A Series of Open Questions*, vol. 3, edited by Jeanne Gerrity and Anthony Huberman. Berlin: Sternberg Press, 2022.

--

Marta Leite

<http://amartaleite.blogspot.com/>

Rute Chaves <rutchaves@gmail.com>  
 Reply-To: rutchaves@gmail.com  
 To: Marta Leite <marta.milch.milk@googlemail.com>

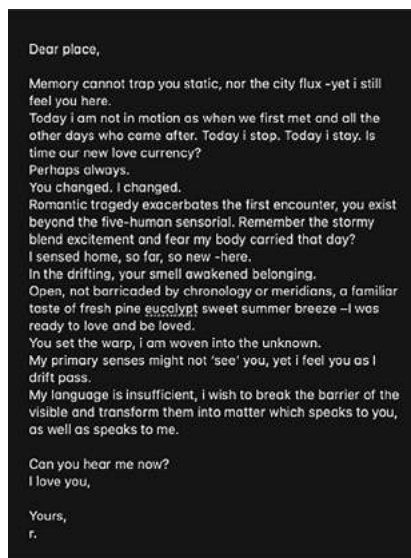
29 June 2023 at 10:31

Dear Marta,

No apologies necessary, it was a pleasure to hear more about your thoughtful creative endeavors and the links with plants and ancient knowledge you have been finding.

The link you found in Chile regarding the issue with Eucalyptus is interesting, while being so far away in such vast and foreign territory – so-called Australia – to see and smell Eucalyptus around grounded me in a familiar carrying connection. So important, especially during the hard pandemic times. Even though Australia has such a diversity of Eucalyptus species. Did you know Eucalyptus makes a stunning black textile pigment?

Hearing about the connections you are drawing with your work and landscapes and territories (tangible or intangible), i had to think about an invitation i received to be part of *Epistolary* (March 2021). The project consisted in a series of public workshops and producing work that expresses care and connection with a place by writing love letters to a city. The love letters were collected in an interactive map that acts as an online exhibition, where everyone was invited to upload their contribution to a place on an interactive map that acts as an online exhibition.



The place i chose was linked with the smell of pines and Eucalyptus trees, which took me straight back to my childhood summer adventures in coastal Portugal. More than that so-needed emotional landscape, the making of this work and thinking about the more-than-human 'waste' actant (here, yarn) is helping me build insight on how to bring materials' agency (or material as a gift as you invited me to reflect on) to the fore-front of my projects.



The process and approach i chose to produce this performative artifact became an important exercise to build sensorial awareness to connect to the more-than-human, to further understand the sentiments materials can carry (representational/constructed), as well as how to undo or set materials free from the processes humans force materials into. By burning

the material, i was trying to recover its elemental form and return it to nature, albeit again enforced by another set of human hands. More so, i was attempting a translation of my words to assure the place understood the words i wrote to it.

It is a hard task to conclude our letter-like email exchange: threads will be left hanging in this ongoing process of becoming in relation to each other and the world – and that is beautiful.

As a non-invited guest of the country of those unceded lands and waters i was able to live and work in, i feel extremely privileged to have learnt and continue to learn such important lessons, from deep care to tough ongoing colonial violence. I will leave you a piece of a book by Tyson Yunkaporta titled *Sand Talk: How Indigenous Thinking Can Save the World*, which amongst so much else also tells me why gathering and doing work that invites others is (re)generative.

If people are laughing, they are learning. True learning is a joy because it is an act of creation.<sup>1</sup>

Looking forward to creating and re-creating all the next wonders. ●

» 1 Yunkaporta, Tyson. *Sand Talk: How Indigenous Thinking Can Save the World*, 2020.

--  
rute chaves  
PhD candidate | Sessional lecturer  
RMIT College of Design and Social Context  
Naarm/Melbourne, Australia

Researcher at [ESAD--IDEA](#)  
Matosinhos, Portugal  
[www.rutechaves.com](http://www.rutechaves.com)

/// i acknowledge the Wurundjeri and Bunurong Peoples of the Kulin Nations as the traditional custodians of the lands and waters upon which i live, work and learn. i would like to show my respect to elders past and present. Sovereignty was never ceded. Australia always was and always will be Aboriginal Land.

//// Please note the use of a lowercase ‘i’ and in my name is intentional in my writing to reject the way English language (as well as others) privileges the self above others, human and more-than-human.

## Abstract

In *Knit Knot*, research-based designer/artist Rute Chaves and visual artist Marta Leite exchange e-mails in which they reflect on their first collaborative textile piece. Back then, Rute was in the middle of her practice-based PhD *Is waste ‘waste’?*, reflecting

on questions such as “is waste only ‘waste’ because it has lost every kinship?”. In this research context, their project *Do you want to knit-talk?* involves Rute using a hacked knitting machine as a knit-typewriter (or pixel drawing tool) with which people could knit-write their ideas, thoughts, and feelings about ‘waste’ into digital coded language pattern pieces, using rescued yarn from a local knitting factory.

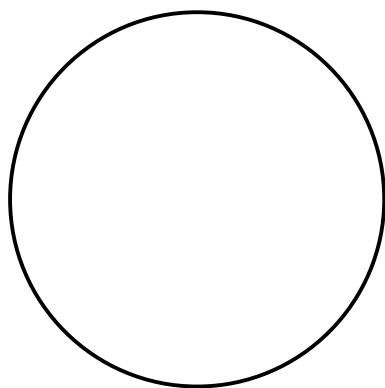
On the other hand, Marta was researching natural ink extracted from plants and vegetables – mainly using vegetable peels – and reflecting on questions such as “why do we consider some plants useful and some others not?” and “how can we consider some or parts of them as waste, depriving them of their natural cycle of life?”

Here is where their research meets: collaboration on the project *Do you want to knit-talk?* and the beginning of Marta’s research on plant-based dyes, which later took her to create several textile pieces.

In this paper, both artists chose the e-mail exchange format to question each other about their studio process with textiles and reveal some of their theoretical context. This exchange takes the reader to an intertwining of ideas related with arts and crafts, material kinship, material as a gift, plants, as well as place and the possibilities when humans and more-than-humans inter-relate.

Keywords:

Knitting, hacker, natural dyes, plants, waste, kinship



# Nina Kruger

---

---

Contemporary textile artist, holds an MA degree from the University of Art in Poznań, Poland, and a BA degree from the University of Pretoria in South Africa. Her practice explores the interplay between humans, animals, plants, and environments, utilising collected organic fibers and materials. Employing felting and threading techniques of her own, Kruger delves into theories of post-humanism and new materialism. She has exhibited widely, including a solo exhibition, Hide and Seek at Galerii Design UAP in Poznań, and was awarded with the second merit award in the Barclays Africa L'Atelier Competition, securing her a residency at Sylt Kuns Raum in Germany.

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 441-449  
doi: 10.48239/ISSN123266824410

**Nina Kruger**

# **In Plain Sight:** **Exploring Posthumanism** **Through Contemporary** **Textile Art**

## **Prologue**

### **Encountering the Wild: Reflections on Humanity's Relationship with Non-Human Organisms**

The aim of this prologue is to set the scene of an embodied posthumanist experience which impacted my perspective on the role of humans in relation to other non-human organisms. The rest of the article illustrates the theories and concepts that have influenced my fiber artworks; it shows how I interact with my surroundings and illuminates the blurred boundaries between humans, animals, plants, and the environment.

During a camping trip to Cape Vidal Nature Reserve on South Africa's East Coast, I realized I was ill-prepared for the wild surroundings. Going into the trip, I was not fully aware of how exposed we would be to the free-roaming animals. The reserve hosts diverse animals, like buffalo, elephants, rhinos, leopards and also the endangered Samango monkey. My fragile tent provided no security, making me feel unprotected in this

dangerous setting. The animals, accustomed to humans, came close to the campsites we used. Samango monkeys stole our food and charged us, leading us to use slingshots for defense. Our safety was further compromised when spotted hyenas and wild boars sniffed through the camp, pushing us to fortify our tents with makeshift structures and alarms. A seemingly innocent camping trip turned into a chapter resembling *Lord of the Flies*.

As our group banded together to fend off the monkeys and protect our campsite, I sensed kinship with ancient ancestors and thought deeply about what their struggle for survival would have been like. I had an embodied experience of the blurred boundaries between different organisms, all competing for resources – a fundamental truth that we often overlook in our modern urban existence. This led me to contemplate more deeply the non-human organisms that I regularly interact with in my everyday life yet often overlook. It also led to reflection on the need for humans to be less of a central figure within the context of the Anthropocene.

The encounter with the animals, and me being a vulnerable animal along with them, was a stark reminder that all organisms and environments should not be taken for granted – as many things often are in the modern world. Furthermore, this experience drew me further into my immediate environment and prompted me to seek out and explore various non-human organisms more intensely.

## **Introduction**

The interplay between theory and my contemporary textile art practice is intricate and multi-faceted. My theoretical inclinations significantly impact decisions about medium, subject matter, and technique, while my practice itself provides a platform for experimenting with organic fibers and materials, enriching my theoretical comprehension. This article offers a glimpse into my Master's degree art practice at UAP, with a spotlight on the utilization of organic materials and textile techniques. It touches on the theory of posthumanism, showing how it addresses the often overlooked human-material relationship in our immediate environments.

Adopting a dual storyline structure, the article explores selected artworks and the experiences that shape them, juxtaposed with an examination of posthumanism, delving into concepts and writings from Donna Haraway and Rosi Braidotti, among others. Furthermore, it explores the processes of observing, collecting, and transforming organic fibers and materials, alongside the textile techniques applied in my practice. This unveils how these approaches align with posthumanism, reflecting the evolution of my practice through a theoretical framework.

While not seeking to establish conclusions about human-non-human relationships, this work explores these connections as they influence my own thoughts and art. It underscores that contemporary textile art dedicated to these theoretical concepts can illuminate overlooked biodiversity, addressing vital contemporary concerns.

### **Posthumanism in Theory and Practice: Re-evaluating Human Connections with Non-Human Entities and Environments**

#### **String**

Upon my arrival in Poznań and at the start of my Master's degree journey, I aimed to familiarize myself with my new surroundings by taking daily walks in the area. During one of these strolls, I discovered a *Clematis Virginiana* (*Powojnik Wirginijski*), from which I felt compelled to collect a few specimens to bring to my studio. I conducted a series of practical experiments to explore the textile potential of these plant fibers, employing various felting techniques to create a cloth-like material. This resulted in an artwork entitled *Cloth* (Figure 1).

The objects that emerged from these endeavors left me fascinated yet perplexed as they appeared to blur the line between plant and animal organisms. The plant's fibers had an uncanny resemblance to human or animal hair, and the resulting cloth mimicked the appearance of fur and moss, seemingly alive and continuously growing.

Working with *Clematis Virginiana* plant fibers demanded keen awareness of its life cycle and natural habitat. To sustain year-round experiments, I gathered ample material in autumn, all while ensuring minimal impact on the plant and its environment, prioritizing responsible collections to avoid harm.

The technique employed in creating the cloth piece involved a dry felting method, which, due to the inherent fragility of the plant fibers, necessitated the use of sheep fleece as a binding material. The process entailed laying the fleece over a layer of plant fibers on a sponge sheet, after which the fibers were repeatedly pinched with a felting needle. This is a laborious and meticulous process that aims to join the two materials seamlessly. Once complete, the fused layer was removed from the sponge. However, due to the continuous drying out of the plant fibers, the final piece remains extremely delicate.

My goal through this endeavor is to prompt viewers to pause and contemplate the intricate and nuanced relationship between humans and the organic materials that constitute our world. The theoretical tenets of posthumanism are mirrored in these artworks, which view human relationships with the world as interconnected and non-linear, expanding the

notion of agency, self, and life to include non-human entities like plants, animals and machines. The project serves to underscore the delicate and ephemeral nature of life, while also drawing attention to the extensive potential and variety of materials and organisms that surround us, which are often disregarded or undervalued. I found it surprising that local Polish viewers were unable to recognise the plant used in these pieces, despite its abundant growth in cities across Poland. This emphasized the significance of recognizing and comprehending the intricate connections that exist all around us.

### **Expanding Human Relationships with the World: Posthumanism in the Works of Haraway, Braidotti, Susen, Costa et al, and Berry**

Posthumanism, as explained by Josephine Berry, is a perspective that expands our understanding of human relationships with the world, emphasizing the interconnectedness and non-linearity of such relationships. Unlike traditional views that separate humans from the rest of creation, posthumanism acknowledges that humans are continuously shaping and being shaped by their environment.<sup>1</sup> This conception is echoed by Claudia Lima Costa, Ildney Cavalcanti, and Joan Haran, who highlight the need to expand the notion of agency, self, and life to include non-human entities like animals and machines.<sup>2</sup>

According to Simon Susen, posthumanism constructs a post-anthropocentric world that challenges the essence of humanity by redefining our relationships with non-human beings and ecosystems. This view emphasizes the connections between humans and non-humans, constructing a world that challenges the very core of what it means to be human. In this sense, the non-human is not limited to animals and plants but can be understood to include all “organisms, climatic systems, technologies, or ecosystems”.<sup>3</sup> Susen complements and expands on Costa et al.’s reflections, arguing that a posthuman world requires a reimagining of our relationship with the world that emphasizes the connections and interdependence between humans and non-humans.

» 1 Josephine Berry, “How to Explain Pictures to a Dying Human: On Art in Expanded Ontologies”, *The Large Glass: Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*, no. 27/28, (2019): 7.

» 2 Claudia Lima Costa, Ildney Cavalcanti and Joan Haran, “On the Posthuman”, *Ilha do Desterro – A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, (June 2015): 9. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n2p9>.

» 3 Simon Susen, “Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World?”, *Social Epistemology*, (May 2021): 3. <https://doi.org/10.1080/02691728.2021.1893859>.

Donna Haraway, a significant figure in posthumanism, rejects the idea of human superiority and stresses the importance of considering post-human and non-human perspectives while promoting bio-centered equality. Rosi Braidotti, a contemporary feminist philosopher, builds on Haraway's work and suggests the creation of a new kinship system based on emotional ties with non-human entities.<sup>4</sup>

According to Braidotti, Haraway challenges the conventional understanding of the world, which reinforces patriarchal power structures and creates a false dichotomy between nature and culture. Haraway suggests that a community be established that includes non-human agents and is based on empathy, accountability, and recognition. By doing so, Haraway proposes a more inclusive and interconnected understanding of the world which challenges the anthropocentric view.

Both Haraway and Braidotti expand on the posthumanist perspective, emphasizing the importance of considering the connections between humans and non-humans, thus challenging the conventional belief in human centrality. Furthermore, Haraway's ideas resonate with the growing concern for ecological issues and the need for sustainable practices that benefit all beings on Earth. This need for sustainability is a result of the combined effects of globalization and the rise of technology.<sup>5</sup>

## Nests

*Nests* (Figure 2) was created from the leftover twigs of *Clematis Virginiana* that were separated from the hairy fibers as part of the process that produced the felted cloth piece illustrated in Figure 1. The twigs naturally formed a network-like structure resembling a nest. To preserve this structure, they were coated with gelatine, which gave the twigs an abject quality evocative of bodily fluids like saliva, and it enhanced the plant's animalistic or human-like aspect. The nest of twigs is juxtaposed by a ball of my own collected hair.

Upon initiating the collection of *Clematis Virginiana* plant fibers, I embarked on the additional endeavor of collecting my own hair. Through the posthumanist and post-anthropocentric lens, it felt fitting to contribute personally to my archive of fiber materials, rather than relying solely on plant sources for my art practice. However, it is noteworthy that my personal contribution pales in comparison to the substantial volume acquired from plants. The process of producing my own materials was time-con-

» 4 Rosi Braidotti, "Post-human, All too Human: Towards a New Process Ontology", *Theory, Culture & Society* 23, no7-8, (December 2006): 199-200 <https://doi.org/10.1177/0263276406069232>

» 5 Braidotti, Rosi, "Posthuman Humanities", *European Educational Research Journal* 12, no. 1, (January 2013): 5. <https://journals.sagepub.com/doi/10.2304/eeerj.2013.12.1.1>

suming as it involved a daily collection ritual. This meticulous effort resulted in a modest output, characterized by simplistic ball-shaped formation. Due to the substantial time investment in acquiring this material, I developed a strong sense of attachment and protectiveness towards my contribution. Consequently, I refrained from excessive experimentation, fearing any potential wastage, which further contributes to the overall simplicity of the final presentation. Interestingly, this poses a contradiction to posthumanist and post-anthropocentric thinking as I observe a subtle hierarchical division between the collected plant materials and my own contribution. It is worth acknowledging and questioning this disparity and being aware of the pitfalls in my own interpretations and the findings they lead to.

Furthermore, it is my intention to establish meaningful parallels between the structures and shapes manifested in plant, animal, and human materials, with the objective of fostering a heightened appreciation across these distinct categories. This endeavor seeks to remind one of the equitable standing of humanity within this taxonomy, reinforcing the notion of equality in these realms.

### **Revisiting Posthumanism in the Anthropocene: Theoretical Debates and Ethical Implications in the Context of Ecological Crises and Technological Advancements**

While theorists like Haraway and Bruno Latour made significant contributions to posthumanism in the 1980s, recent studies have observed a surge in posthumanism. This uptake is seen as a response to various crises affecting society: economic, political, cultural, and ecological. Costa et al. argue that it is important to position these issues within the context of the Anthropocene, which is characterized by the significant impact of human activities on the planet's health and sustainability.<sup>6</sup>

Furthermore, Braidotti expands on this by emphasizing that the challenges of the Anthropocene crisis are compounded by two factors: the rapid pace of technological progress and the worsening of economic and social disparities. She notes that this results in a multifaceted and conflict-prone environment.

While some liberal thinkers express concern over the role of and consequences for humans as a result of these technological advances and societal issues, Braidotti, as a posthumanist, welcomes the idea of displacing the centrality of the human. She sees the advantages of such an evolution and urges the development of new ideas and terminologies that can address the current situation and map out future directions.<sup>7</sup>

» 6 Claudia Lima Costa, et al. *On the Posthuman*, 9.

» 7 Rosi Braidotti, *Posthuman Humanities*, 6.

Braidotti argues that simply acknowledging the existence of the Anthropocene is not enough: we require more innovative and imaginative thinking to address the current crises. She calls for renewed faith in the cognitive and political significance of creativity. As such, it is necessary to explore new and innovative ways of thinking and to reframe our understanding of the world, ourselves, and our relationship with technology in order to navigate this complex and multifaceted situation.<sup>8</sup>

Justyna Stępień's perspective on the Anthropocene crisis and the limitations of the anthropocentric model of knowledge complements the ideas put forth by Costa et al. and Braidotti. Stępień argues that the traditional anthropocentric model of knowledge endorses the exploitation of the non-human and strengthens the mechanisms that regulate institutional knowledge. In order to restore the ethical balance, she suggests that the 'natureculture' material continuum must be recognized, and the position of the human must be reconsidered. Instead of eliminating humans, we must reassess our relationship with the world to recognize the interdependent relationship between humans and nature.<sup>9</sup> This perspective aligns with the views of Costa et al. and Braidotti in acknowledging the complex processes at work in our world and the need for innovative and imaginative thinking to address the current situation and map out future directions.

Furthermore, in social theory literature, there are shared concerns about the future of humanity and its humanist legacy. Stępień comments on a 2019 publication by Braidotti and Matthew Fuller (*The Post-Humanities in an Era of Unexpected Consequences*), arguing that our current condition cannot simply be described as 'humanity' due to various factors, including the growing number of computational systems, security threats, new biomedical forms, and the increasingly severe ecological damage. The emergence of these factors has led to new and unexpected consequences that challenge the existing human-centered paradigm. Hence, it is essential to acknowledge the limitations of the anthropocentric perspective and adopt new terminologies and ideas that can address the current situation.<sup>10</sup>

Overall, the perspectives of Costa et al., Braidotti and Stępień converge in their recognition of the urgent need for a reassessment of the human relationship with ecology and the importance of innovative and imaginative thinking in order to navigate the complex challenges of the Anthropocene.

» 8 Rosi Braidotti, *Posthuman Humanities*, 6.

» 9 Justyna Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body* (New York: Routledge, 2022), 4.

» 10 Justyna Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, 4.

## Conclusion

My fiber art practice is intertwined with theory in a multifaceted manner, notably shaping my choices in medium, subject, and technique. While pursuing my Master's degree at UAP, I delved into posthumanism and aligned my art-making with it. This fusion of theory and practice emphasized critical engagement with contemporary ecological matters.

Employing a dual narrative structure, this article connects theory and art practice, spotlighting the often-overlooked biodiversity I noticed in my surroundings. The included artworks challenge conventional ideas of agency and life, reflecting the interconnectedness between non-human organisms. Notably, the perspectives of key theorists like Donna Haraway and Rosi Braidotti are mentioned.

While this article doesn't assert conclusions, it illustrates how complex theories enrich artistic understanding. It showcases how posthumanism has elevated and reshaped my textile art practice, fostering appreciation for the non-human realm. In this exploration, I emphasize the significance of theoretical research in contemporary textile art, illustrating its potential to explore pressing contemporary issues. ●

## Abstract

This paper delves into my contemporary textile art practice, tracing its evolution through the lens of posthumanism. By intertwining theoretical concepts with practical work, the dual narrative structure of this exploration allows readers to discern meaningful connections. The prologue sets the stage by recounting a transformative camping trip in South Africa, which profoundly shaped my comprehension of these themes and influenced my artistic approach. Moreover, the significance of the rich biodiversity encompassing organic fibers and materials within my immediate environment is underscored, emphasizing how textile art can serve as a means to draw attention to this often overlooked aspect. Employing techniques such as dry felting and threading, I endeavored to highlight the interconnectedness of non-human organisms while simultaneously challenging conventional notions of agency and life.

Through this exploration, my work aims to emphasize the potential of art as a catalyst for raising awareness of pressing contemporary issues, while also illuminating how grappling with intricate theories throughout the art-making process fosters deeper understandings of both art and theory. Although refraining from drawing explicit conclusions, the paper suggests that engaging with complex theories during the creative process can enhance comprehension of both theory and art. Additionally, the paper delves into personal and artistic contexts, objectives and methods.

### Keywords:

contemporary textile art, posthumanism, new materialism, organic materials, fibre art, theory and art practice



## Bibliography

1. Braidotti, Rosi. "Posthuman Humanities". *European Educational Research Journal* 12, no. 1, (January 2013): 5-6. <https://journals.sagepub.com/doi/10.2304/eerj.2013.12.1.1>
2. Braidotti, Rosi. "Post-human, All too Human: Towards a New Process Ontology". *Theory, Culture & Society* 23, no7-8, (December 2006): 199-200. <https://doi.org/10.1177/0263276406069232>
3. Berry, Josephine. "How to Explain Pictures to a Dying Human: On Art in Expanded Ontologies". *The Large Glass: Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*, no. 27/28, (2019): 7.
4. Costa, Claudia Lima & Ildney Cavalcanti & Joan Haran. "On the Posthuman", *Ilha do Desterro – A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. (June 2015): 9. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n2p9>
5. Susen, Simon. "Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World?", *Social Epistemology* 36(1), (May 2021): 63-94. <https://doi.org/10.1080/02691728.2021.1893859>.
6. Stępień, Justyna. *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*. New York: Routledge, 2022.

# Arpad Z. Pulai

---

---

BA, MA, University of Art, Faculty of Applied Arts in Belgrade, Textile department Doctoral student Faculty of Applied Arts in Belgrade. Artistic associate, Textile department, Faculty of Applied Arts in Belgrade. Member of ETN (European Textile Network) 2017. Member of ULUPUDS (Association of Applied Arts and Designers of Serbia), 2014. He is mainly working in the field of textile art, design, tapestry, biomimicry, structural interface, pedagogy. Publications: Arpad Pulai, Slobodan Mišić, "Biomimetics as an imperative of creative development of textile design", in: *SmartArt, Art and science applied: Experience and vision*, Belgrade 2022.



<https://orcid.org/0009-0005-9632-0141>

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 451-461  
doi: 10.48239/ISSN123266824411

**Arpad Z. Pulai**  
Belgrade University of Arts

# **Current creative research attitudes related to contemporary textile art Interface theory in textile means. *Textile means as* *a means of communication***

## **Introduction**

The main hypothesis of interface theory and its existence in the realm of textile means is as follows: Textile, meaning the textile structures found at the surface of a material, emits a certain kind of information. We call such information that textile holds and emits 'the interface'. The information content found at the textile surface is registered through senses: visually (through sight) or tactilely (through touch). Textile structures that are formed through human imagination have a synaptic role and link the imaginary (that of the mind) with the analogue (manual). We have to mention that by imagination we mean a certain form of the rational command transferred onto the hand receptors that further materialize works of art.

For such information transference to be possible, two main factors that influence the subject (a human) – without whom the imagination could not be formed – are necessary. The first comprises the subject's ability to filter external stimuli and turn them into logically concise ideas, meaning the ability to transfer and transform the imagination from the abstract into the material world using brain power. The second factor refers to the ability to synchronize ideas with the manual skills that are used to coordinate and execute the process of materialization. We have to mention that these two factors are necessary because they sublimate a human idea into textile means. It is of the utmost importance to distinguish a means from a medium, them being very disparate notions. By a medium we mean an environment in which a given subject filters the information and transfers data further developed into the imagination. It represents the surroundings in which perception takes place and the subject moves, and throughout which the ambient light, sound, smell or touch dissipate. It is an environment, not a *means* by which information is transferred. These are the preconditions needed for a subject to develop their imagination and go from a medium regarded as an ambient environment to means of materialization. The instruments of a materialization are the imagination as an integral part of a subject/human, motoric skills as means of materialization of ideas, and the materialized textile surface that emits a certain amount of information. It should be emphasized that the peripheral hand receptors that materialize human imagination are the most significant in the establishment of this hypothesis. The synchronization of the rational and material depends on the incessant act of gathering information by observing, listening, smelling, touching. The knowledge about the external world gathered in such a way differs from the knowledge gained via books, images, parents or teachers, which is a different kind of apprehension. By the perception of data gathered by our mind and registered in a logical way, we further develop our imagination: we extract information, which is transferred into an idea that creates the additional impulse for a human body to move and materialize logical contents.

*Means* is a surface where the greatest action takes place. In our case, this kind of action happens in the materialization process. By this, we mean the transference of rational writing that is constantly being synchronized and coordinates the rational (that of the mind) and manual (analogue). The process in which the subject creates a work of art (that is formed by means of textile in our case) by imagination is considered a form of interface. Our attitude is that when a subject's ideas (meaning their imagination, directed by motoric skills) are reflected onto the surface of a textile (interface), this means it becomes a transmitter. The content is literally absorbed into the textile means by manual skills, hence the

knowledge gathered in such a way functions as a source of information (interface), a condition necessary for the aforementioned textile structure to contain a certain amount of information. The structure of the perception model can be presented as follows:

Surface of object (*interface*) – imagination (*subject*) – motoric skills (*means*) – environment in which the subject exists (*medium*)

One of the important conditions that influence the forming of the interface is the environment in which a person exists and perception takes place. It consists of a multitude of objects, events and other living creatures, but only a few of them are significant in terms of perception. It is a variety of actionable possibilities perceived by a subject in a certain environment. Cognitively, what an environment has to offer is limited to the subject's capabilities of logical processing via perception and further transforming the information gained into an idea that is fully materialized later. Imagination can also be interpreted as the information impulse flowing through a human organism that provokes different physical reactions manifested through the subject's demeanor (materialization phase).

In order to justify this thesis, we will present an approach to interface theory that builds through a materialized work of art. In order for it to be legit, we will engage with our own original work of art. We will make a comparative analysis of our own interface theory, alongside other philosophical aspects of the already established theory, which will be shown and compared. We will explain the theory through a concrete materialized example of a work of art mainly motivated by human imagination.

### **Interface as an integral part of a means of textile**

We will present the interface as an integral part of a means of textile that emits information. We will try to synthesize this newly gathered fragmented interface state into a wholesome unit. We will integrate the interface into a wider system whose basis has already started forming in philosophy and other disciplines. We will showcase an approach to interface building that refers to a concrete object, namely a carpet.<sup>1</sup> In this case, the carpet concerned deviates from its stereotypical appearance and function. As the source of information, we will examine a human being (meaning the interface), who is able to sublimate personal data into an inanimate matter of textile means.

» 1 Arpad Pulai, *Biocarpet Textile Garden* (2019), [https://www.youtube.com/watch?v=PwG\\_GjRKNaM](https://www.youtube.com/watch?v=PwG_GjRKNaM).

## The Textile Garden carpet

### *Structural interface development*

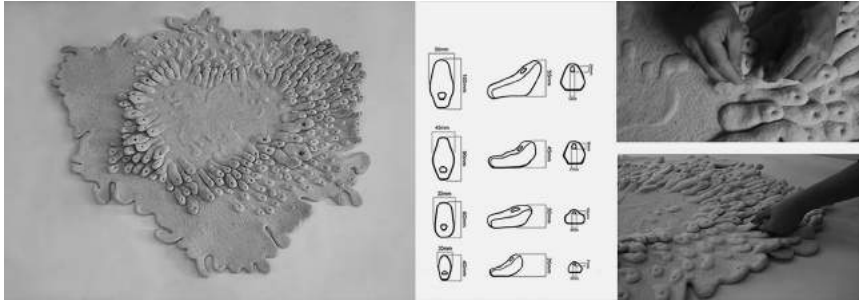
*The Textile Garden* carpet is a product of human imagination, meaning a subject that sublimates a certain filtered amount of information from the outside world into textile means. In this case, woolen fibers that are able to shape structural values are the main means of the information transference: the interface. The textile means of woolen fibers emit certain data that are transferred via the subject's manual skills. In order to understand why this transference happens in this way, we have to start from the subject and his mind. Reason is a means by which sensory input is 'transferred' to the mind. Behind that mind there is an 'I' as a subject on the transcendental level, towards which all human activities are directed.<sup>2</sup> This attitude is corroborated by Gibson's theory of perception, which does not treat the interface as an external object, but as the objects or raw information reasoned by the subject in our case. Although we do not negate the objective existence of external objects nor their physical confluence as a possible means, Gibson states that our sensory input regarding objects existing in time and space is determined by the sensory system itself.<sup>3</sup> It can be stated that the sensory system functions as a source of information adjusted to the subject by its form. Senses, meaning sensory organs in the process of perceptive cognition, match the interface by their function because they allow the senses stimuli in the form of sensory input, which as a 'means of transference' further directs them to the mind. Reason needs the 'interface' because it cannot transfer raw sensory stimuli because they lack the appropriate form: they are not organized into a time-space structure. Hence, the appropriate form that is later materialized is created only after the mental processing of the information and its mutual coordination with motoric functions.<sup>4</sup> All of the sensory input is organized in time and space. It is important to mention that the process of gathering knowledge on the transcendental concepts differs from person to person because each person has different practical experience. In this case, the structural values of the carpet contain sublime information that the subject takes in by perceiving the raw data and then filtering and adjusting it to textile means. After data accumulation, this means emits certain information to other subjects. Data processed and emitted in such a way become acces-

» 2 Oleg Jeknić, *The Interface Theory* (Belgrade: Center for Media and Communications, Faculty of Media and Communications, Singidunum University, 2014), 119.

» 3 James, J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hillsdale, New Jersey-London: Laurence Erlbaum Associates Publisher, 1986).

» 4 Jeknić, *The Interface Theory*, 119.

sible to the perceptive stimuli of other subjects, who further process the secondary filtered information and adjust it to their potential experience, which includes visual as well as tactile perception.



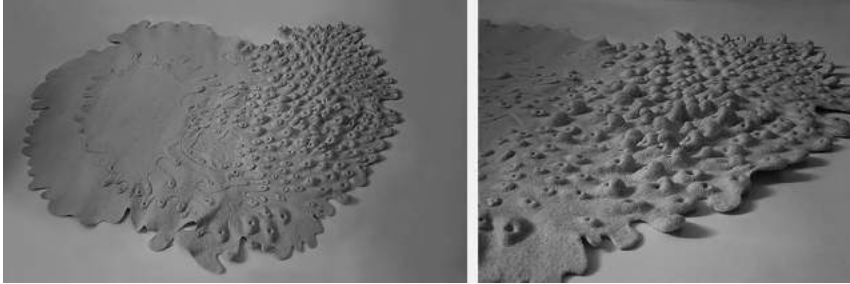
Il. 1.

Biocarpet Textile Garden. Photo: Arpad Z. Pulai

Everything that we experience visually from the outside world is an image, and by image we mean a certain existence that is something more than what the artists of structural values call things – something that exists in between a thing and a phenomenon. Such understanding of matter is a mere comprehension by ordinary human consciousness. Following that, the material world is the accumulation of information-images that are neither phenomena nor matter itself. According to Bergson, the world representation cannot be determined as realistic or idealistic. We agree with the supposition that there is one image that stands out from the rest and is known by both our internal and external perception: it is called affection, or our body.<sup>5</sup> Affections owned by the subject are most significant because they select the information and manually, carefully and coordinately transfer selected information through textile means. This is confirmed by the words of Henri Bergson, who claims that “our body, meaning the subject that aims to move objects, is the center of the action”.<sup>6</sup> The action of the subject is the purpose of pure perception and it represents an answer to the external stimulus of the nervous system. Therefore, pure perception is not an epistemological method as it does not produce cognition but an action.

» 5 Henri Bergson, *Matter and Memory, Essay on the relation of body and spirit* (Belgrade: Geca Kon Publishing House, 1927), 1.

» 6 Bergson, *Matter and Memory, Essay on the relation of body and spirit*, 4.



Il. 2.

Biocarpet Textile Garden (Sea snail hatchery). Photo: Arpad Z. Pulai

The next example of perception is reduced to the level of a common man, where the acknowledgement of an object begins outside of the body – in space. Such an image goes through the body as a way of trembling or a nervous system shock. As a reaction to the received stimulus or so-called perception, affection happens in the body.<sup>7</sup> According to Bergson, perception happens outside the body, while affection happens within it. Given that, under the notion of ‘affection’ we think of imagination that is being activated by external stimuli and continues its activity on the inside of its being. Bergson argues that affection is something that is felt inside ourselves. It is a state that stems from a certain particular spot in our body.<sup>8</sup> We think that that spot is the mind which forms consciousness and allows us to take in certain forms of information from the outside world to our inner one, the world of imagination. Pieces of information are images that belong to objective and subjective sphere and serve as the only plane of expansion that is perceived and felt and where the inner and the outer border. The process of pure perception includes body as a plane that receives external images and is considered as a form of the external phase of perception. According to Oleg Jeknić that is the affection but according to us that is the imagination that builds bodily sensations and receives information from the external objects and transform them into internal sensations.<sup>9</sup> Because of that, sensations received by the external stimulus go to a phase of the ‘internal’ perception. In that phase the internal perception that reacts to bodily sensations turns external stimuli into imagination; meaning, formed images where nothing is being added on but that which the subject receives from the outside world. Imagination is a center where the peripheral stimuli come into contact with bodily motoric. Even though the purpose of raw perception is not cognition but action, still it is a com-

» 7 Jeknić, *The Interface Theory*, 143.

» 8 Bergson, *Matter and Memory, Essay on the relation of body and spirit*, 19.

» 9 Jeknić, *The Interface Theory*, 143.



munication process. The interaction is between the external and internal stimuli, the interaction process takes place between the imaginary and the manual. The subsequent transference of the already processed data is additionally done by the internal factors which we have named the current manual perception. The current manual perception creates a communication link between the imagination and manual skills. A term 'manual perception' speaks about the mutual communication between sight and touch. It is a result of the cognitive process that comes from the interaction with the current perception and the existing memory of a subject and their manual skills. We have to take into consideration Oleg's statement that the subject does not go from perception towards the idea, but vice versa, which further confirms our finding about pre-existing memory of the reasoned object that the subject has.<sup>10</sup> Just as we can claim that the visual focus of the subject depends on the previous experience, we can also claim the same regarding the motoric skills connected to the visual experience. The subject adjusts their visual focus to the pre-existing manual skills. In that way a certain amount of the information visually acquired by the subject is realized with the help of already adopted mental and manual skills, and, as a structural value, is transferred onto textile means which is in this case called structural interface. By structural interface we mean tactile, structural information that transfers a certain shape, form, which is perceived, filtered and developed into the imaginary, internal content by the subject. Such sublimed information we materialize with the help of our manual skills. As a definite content of textile means structural interface contains tactile information gathered by the perception of the external stimuli. Certain shapes taken from the nature the subject singles out and simplifies in order to adjust their form to a means and technique used. In this phase of data transference, the woolen fibers take over the role of the interface (that of the idea-imaginary) and are used to materialize the processed perception of the subject by their manual skills. Textile means as an object of communication, meaning cognition, becomes available to the subject in the form of materialized structural values. Structural values are the information in the carpet's body, integrated via subject's skills, therefore a specific form of information adjusted to further cognitive processing.<sup>11</sup> In our opinion, tactile values that make the information have to be made by one's body and perception happening within the subject. In other words, in order to relate it to consciousness, body actually homogenizes the information. Homogenization happens on multiple levels, both cognitively and manually. The process of homogenization finishes the ma-

» 10 Jeknić, *The Interface Theory*, 144.

» 11 Arpad Pulai, *Behance, Biocarpet Textile Garden* (2019), <https://www.behance.net/gallery/83014141/Biocarpet>.

nual procedure, which we see as a mechanism by which the information obtains the final form and meaning. Now the subject, meaning woolen fibers, shape the world of tactile information which is in the homogenization with textile means. The carpet's body, its structural values are now the material bearers of subjectivity, because the accumulated information that it holds is being emitted outwardly, towards the other subjects. Therefore, the carpet's body is permeable for the external influences and functions as the structural interface which other subjects can get to. Tactile values of the carpet become the object of affection, means that link the (carpet's) body area with other subjects' perception. In some cases, tactile information is available for pure perception only, not the logical cognition. The availability depends on the experience of the subject, their cognitive and motoric actions. The information emitted that contains structural values of the carpet is not strictly defined as a theoretical notion anymore, but becomes materialized. There is an exceptional risk that those structures can go unnoticed unless the subject's focus aligns with their experience. The information recognition happens if the individual interest is compatible with the values of the object the subject observes. The subject recognizes the information in the form that is tailored to their abilities and needs. In our example, the tactile values of the carpet are those perceived by sight, while their structural sensations are defined by touch. The carpet's content as the user interface makes a kind of an epistemological barrier of our cognitive system, because we cannot apprehend the objective world outside of that barrier, only what appears as the content on that barrier, what we have got as its representation. The representation example is a structural form on the surface of the carpet that the subject recognizes through sight and touch. We need to back up this theory by Oleg's example of a theoretician Donald Hoffman who considers the perception theory relative depending on the subject's perception. The author makes an example of a wild tiger as the perceptible category of his interface, where the animal is categorized as a potential threat to life or the objective reality. If the tiger is the objective reality then the danger is huge as well, while the understanding of the phenomenon of the tiger as a notion seems pretty harmless. Hoffman does not take the image of the tiger literally but he takes it into consideration. The evolution of his interface is modeled to the point where he states that it is better for us to take the image seriously than to risk harm. In other words, we never perceive the object, only its image. We leave room for a thesis that reasoning, and not perception, is a method for gaining truth on the world itself. Oleg states that, even though the contents of our perceptive interface do not offer the truthful imagery

of the objective world, it does not stop us from creating theories on that world and testing their hidden meanings.<sup>12</sup>

In our case, the structural interface has got a clear emission of the information, defining it as a meeting point of several entities, including external stimuli, imagination, and manual skills of the subject. It is especially significant that the interpretation of the interface depends on the user (functions, values), which means that each user develops their own specific, internal model represented by the given interface. We could say that the users create a personal, mental-tactile interface based on the concrete user interface.

In order to for us to easily understand the way of the information building, meaning the interface and its shifts from one form to another, we will present the interface building hierarchy: Perception of the subject is in correlation to peripheral source of information – processed internal information (imagination) is correlated with manual skills of the subject – structural values found on the carpet are correlated with other external factors that perceive aforementioned values of the carpet.

## Conclusion

The interface theory presented in this paper is considered relative. Its theoretical as well as physical survival depends on many external and internal factors that our constantly oscillating. We will remind the reader that many external factors are a form of stimulus that activates the subject's inner states. These stimuli have different levels of action that influence the developmental level of the interface directly. Because of that, we cannot state with full certainty that the interface can completely materialize itself through the subject. We have to be aware that our assumption about the interface and its materialization can exist only when the minimum of preconditions for the action within the subject and amongst external factors is satisfied. Materialized interface can be sustained with the least amount of information that the subject accumulates, but the question is raised whether that information can be clearly emitted and readable to the other subject. That is why we have withheld the assumption that all the factors that make a well-structured interface (in theory) are at the lowest developmental level. Still, we cannot escape the fact that we have supported our theory with an example of textile means. We have used a materialized work of art – a carpet built from structural values and explained through a given thesis. So, when we think about the conditions that build the interface, we talk about the subject and their ability to perceive the external stimuli and transport them. An even heavier emphasis is

» 12 Jeknić, *The Interface Theory*, 180.

put on communication between perceptive and manual functions of the subject during creation. We argue that the transference of the structural information is a skill and that it is relative because it is developed on an individual level. The interface is a source of information formally adjusted to our cognitive apparatus. Our apparatus is not adjusted well enough to read all the developmental levels of the interface because the cognitive threshold of every subject is different, and their compatibility sometimes mismatched. As a result of all of this, there is a poor understanding of the information emitted. That is the reason why a materialized work of art is not understood well enough, when the cognitive methods have a low threshold compared to the information that the object describes itself with. Misunderstanding or complete understanding of a work of art is the simplest way to describe a degree of the structural interface development; it depends on the technique the subject uses and the object that processes the information perceptively and applies it during the materialization. On the objective plane, every activity of the subject that gives birth to some kind of an action is considered the interface. Its definition can be regarded as the final outcome of our research. But still we cannot neglect the fact that the interface is a relative thing that is bound by imagination and without which the subject could not develop any further. On that basis we can conclude that the mind, meaning the imagination, is in fact the main driver of human activity and structural interface development. ●

## Abstract

This paper mainly focuses on the interface theory and its communication as a means of information transference. We have compared a carpet as a part of an artistic project with our assumption of the interface theory development. This paper's main goal is to explain the connection between the structural values of the interface and the carpet materialized through a means of textile by comparative analysis. Through this analysis, we will try to connect the development of the textile qualities of the carpet with the structural interface building.

### Keywords:

Interface, textile, medium, means, subject, object, structural interface.

## Bibliography

1. Bergson, Henri. *Matter and Memory, Essay on the relation of body and spirit*. Belgrade: Geca Kon Publishing House, 1927.
2. Jeknić, Oleg. *The Interface Theory*. Belgrade: Centar for Media and Communications, Faculty of Media and Communications, Singidunum University, 2014.

3. Gibson, J. James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey–London: Laurence Erlbaum Associates Publisher, 1986.
4. Pulai, Arpad. *Biocarpets Textile Garden*, 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=PwG\\_GjRKNaM](https://www.youtube.com/watch?v=PwG_GjRKNaM) (17.01.2023).
5. Pulai, Arpad. *Behance, Biocarpets Textile Garden*, 2019. <https://www.behance.net/gallery/83014141/Biocarpets> (19.01.2023).

# Mateusz Janik

---

---

Graduated in photography from the Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznan. A new media artist who explores online culture, the phygital, and identity through moving and static images, textiles, AR experiences, appropriation, and artificial intelligence mechanisms. Central to his research are memes, which as a form of cultural production reflect the collective psyche, offering a unique perspective on the present. His work has been exhibited e.g. in Poznań, Warsaw and Berlin.



<https://orcid.org/0009-0006-9733-5000>

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 463-471

**Mateusz Janik**  
Magdalena Abakanowicz University  
of the Arts Poznań

# The Textile Turn Towards Phygital Matter

When in 1985 Jean-Francois Lyotard held the exhibition *Les Immatériaux*, based primarily on the latest technologies, it was interpreted as an expression of anxiety in the face of constant progress and uncertainty under the pressure of the ever more encroaching “non-material” that comes with it. Almost forty years later, the anxiety has not abated, although it is hard to resist the impression that we have managed to harness it (it appears with every novelty). The ground-breaking experience of the “new normal” has further tightened the tangle between the digital and the material, making it difficult to speak of one or the other separately. This is all the more true when one looks at the intermedial potential of digital matters to model themselves on one another and hybridise<sup>1</sup>. So what is the current status of textiles and what might they soon become? Is digital matter really still missing something?

We need to return to an interpretation in which the material is regarded as a vehicle of information, and therefore a medium<sup>2</sup>. And although digital media are not recognised as directly allowing the interpretation of content in a tactile way – in the European tradition it is sight and hearing that are ranked as the senses closest to the knowledge of God – touch

» 1 Petra Lange-Berndt, “Introduction//How to Be Complicit with Materials,” in: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt (Cambridge: The MIT Press, 2015), 20.

» 2 Monika Wagner, “Material//2001,” in: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt (Cambridge: The MIT Press, 2015), 27.

ranks the furthest. Following McLuhan, the medium in the information age has become the message, shifting the centre of gravity to content as form. Vilém Flusser talks about the form of glass that builds the shape of water<sup>3</sup>. This is a fitting analogy with phygital forms whose presence can no longer be ignored.

The term “phygital” originates in the language of marketing but is slowly seeping into the humanities. Wided Batat defines the term as a system adopting a perception of a consumer, a point of departure for an interaction made up of physical, human, and digital elements<sup>4</sup>. Often using augmented reality, this collage of stimuli offers one an experience beyond standard tactility. This marketing model can now be confidently transferred to the understanding of media art, textile art, and thinking about reality in general: our interactions with others, the operation of the home with smart devices, or the impact of social media accounts on access to services in everyday life are becoming phygital. Phygital artworks, on the other hand, are the aftermath of thinking about the post-internet, the post-digital, and the New Aesthetics, areas of culture and art whose updating is as ongoing as if it were an operating system.

The Covid-19 pandemic has greatly accelerated the use of digital textiles above all in the fashion industry, seen by some to be a process of dematerialisation, a moment when touch becomes visual<sup>5</sup>. While experiments concerning the relationship between the digital and the material emerged in the realm of fashion a long time before<sup>6</sup>, recent years have witnessed a spill-over of the process onto more fields. Should we really read in these contexts dematerialisation as a process of *losing* matter? We must make a reference to clothing.

Phygital fashion, making use of terms such as *screenwear*, *metawear* and *digital couture*<sup>7</sup>, continued to indicate the aspect of “wearing” a fabric,

» 3 Vilém Flusser, “Form and Material//1991,” in: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt (Cambridge: The MIT Press, 2015), 209.

» 4 Wided Batat, “What does phygital really mean? A conceptual introduction to the phygital customer experience (PH-CX) framework,” *Journal of Strategic Marketing*, 04.2022, <http://doi.org/10.1080/0965254X.2022.2059775> (8.07.2023).

» 5 Daniela Toledo Escárate, “DEMATERIALIZATION – Visual Tactility and Digital Materials Advances in Fashion and Design Research,” in: *Proceedings of the 5th International Fashion and Design Congress, CIMODE 2022, July 4-7, 2022*, ed. Ana Cristina Broega, Joana Cunha, Hélder Carvalho, Bernardo Providência (Cham: Springer, 2022), 37–746, [http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7\\_63](http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7_63) (8.07.2023).

» 6 It is worthwhile to look e.g. at Viktor & Rolf, *Long Live Immaterial (Bluescreen)*, 2002, where a collection consisting of blue highlights was keyed to later project digital images onto them.

» 7 Although the terms refer to a common area, there are crucial differences between them. Screenwear is clothing that is available in augmented reality, which can be activated by software on a mobile device. Metawear is clothing that can be worn in the metaverse, a space accessible in virtual reality. Digital couture, on the other hand, includes all fashion that is not physically present.



even if it is only felt by a gaze over our digital avatar dressed in a digital costume, for examples on a photograph. Angella Mackey, a designer exploring the interface between the digital and the tangible in fashion, developed the brand concept Phem as part of the PhD thesis research. The garments proposed by Mackey are examples of dynamic fabrics that, through the use of keying technology, trigger different colours and patterns on the same outfit shown on screen<sup>8</sup>. The outfits seen in the moving image become an extension of the physical forms worn in everyday life. The XTENDED iDENTiTY brand, whose philosophy is encapsulated in its very name, takes us even further. Those behind XTENDED iDENTiTY want to extend the identity of each and every one with no limitation, creating clothing inspired by video games and fantasy<sup>9</sup>. They offer clothing and accessories, most of which are only available digitally. A person interested in purchasing or renting a product, after ordering, uploads a photo of themselves, on which a team of graphic designers uploads a digital costume. The brand also makes use of augmented reality filters, some of which are an extension of the product available for purchase in the physical version.

Hybridity and the extension of the experience are the main features of phygital textiles. Apologists of digital fashion believe that real physics is boring physics<sup>10</sup>, trying to find a capacity for moving beyond the limits of the material world in the logic of virtual worlds. However, it is a mutual relationship, exemplified by fashion houses that collaborate with video game developers to create digital variations of their designs or design content for games, often inspired by the brand's signature style. This is e.g. the practice of Jeremy Scott, who in 2019 began collaborating with The Sims franchise, jointly creating a set of accessories for *The Sims 4* with designs by the Moschino fashion house; the sims can wear such designer clothing in the game. Conversely, the iconography characteristic of a series of games, from teddy bears to a green crystal, was used in the physical collection Moschino x The Sims. The people posing in the campaign were placed in a digital set borrowed from the game environment<sup>11</sup>.

Another feature transforming classic thinking about fabric touch is the computational nature of smart fabrics. Many are based on sensors that accompany a person and collect data on their condition or that of their

» 8 "What is Phem?," *Phem*, <https://phem.design/what-is-phem> (8.07.2023).

» 9 XTENDED iDENTiTY, <https://xidentity.org/gals> (8.07.2023).

» 10 Ryan Bown, Gabe Olson, "Perspective & Physics. Frames for Play" in: *Avatar, Assembled. The Social and Technical Anatomy of Digital Bodies*, ed. Jaime Banks (Nowy Jork: Peter Lang 2018), 249, after: a lecture by Dorota Kuźniarska at the National Museum in Warsaw, "Digital fashion – dematerializacja ubioru i nowe narzędzie w kreowaniu tożsamości," 23.03.2023, <https://fb.watch/meyr4dM70z/> (8.07.2023).

» 11 J.G., "Moschino stworzyło kapsułową kolekcję inspirowaną grą The Sims," *Sznyt*, 13.04.2019, <https://sznyt.pl/2019/04/13/moschino-stworzylo-kapsulowa-kolekcje-inspirowana-gra-sims/> (8.07.2023).

environment. In 2007, at the *Integration* exhibition in Sydney, Barbara Layne showed a project *Jacket Antics*<sup>12</sup>. Smart fabrics were fitted with diodes flashing single words. When two people held hands, the diodes on both outfits would form a word, starting on the back of one person and continuing on the back of the other. Over the course of a decade, similar experiments began to target the usability of fabrics in everyday life, as in the case of smart devices.

While we know the most popular examples of these from the major technology corporations, we can also find examples in the field of art and design that may in the future revolutionise the way we think about fabric, the way it is used, and the functionality with which it can support people in their everyday lives. In 2016, Sarah Kettley began the *An Internet of Soft Things* project, making use of smart fabrics in the service of a person's wellbeing<sup>13</sup>. Sensor systems were sewn onto soft, tactile fabrics; they read data on the wearer's daily activities. Among others, a reactive carpet, a vibrating object, and cushions were prepared – each in communication with the others thanks to their separate systems. The sensor studies helped to spot differences between subjects with different levels of anxiety<sup>14</sup>. This is also another example of extending the experience and functionality of the fabric, which is both soothing and can contribute to providing information about the symptoms of the wearer's impaired wellbeing.

The potential of fabric in building an electronic system is even greater. This has been proven by Ebu Kurbak in the artistic research *Stitching Worlds*<sup>15</sup>, in which we examine an alternative history of technology development, where electronic components could be created using textile techniques such as knitting or embroidery. One effect is *The Embroidered Computer*, an eight-bit device, which in technological terms can be compared to computers built in the 1950s<sup>16</sup>. The object was created using traditional gold embroidery, challenging the contemporary aesthetic of systems. Maggie Orth, on the other hand, uses thermochromic pigments that, when in contact with electricity, change the appearance of the fabric<sup>17</sup>. A similar

» 12 Kuźniarska, "Digital fashion..."

» 13 Tincuta Heinzl, "An Internet of Soft Things," *Textiltronics*, 8.02.2021, <https://textiltronics.com/projects/an-internet-of-soft-things/> (8.07.2023).

» 14 Steven Battersby, David Brown, Georgina Cosma, Richard Kettley, Sarah Kettley, "Analysis of multimodal data obtained from users of smart textiles designed for mental wellbeing," *International Conference on Internet of Things for the Global Community (IoTGC)* (Funchal: IEEE, 2017), 1-6, <http://doi.org/10.1109/IoTGC.2017.8008974>.

» 15 Ebru Kurbak, "Stitching Worlds," *Ebru Kurbak*, <https://ebrukurbak.net/stitching-worlds/> (8.07.2023).

» 16 Ebru Kurbak, Irene Posch, "The Embroidered Computer," *Stitching Worlds. Exploring Textiles and Electronics*, ed. Ebu Kubrak (Berlin: Revolver Publishing, 2018), 130.

» 17 LOOMIA, "Tale 3 - Smart Textiles in Art," *Medium*, 10.07.2016, <https://medium.com/@LoomiaCo/tale-3-smart-textiles-in-art-cae2100191ac> (8.07.2023).

technique is employed by Laura Davendorf, who is exploring the potential of thermochromic fabrics for the construction of backlight-free displays<sup>18</sup>. Such activities provide an opportunity to develop in aesthetic and functional terms the traditional Internet of Things, which in its current form is primarily focused on electronics.

Another example of the tension between the development of technology and traditional crafts are the works of the Lucy Hardcastle Studio. Inspired by a post-internet “pursuit of visual satisfaction”, Lucy Hardcastle with her team makes physical objects, e.g. printed fabrics, which derive from the digital art<sup>19</sup>. The textures of organic matter such as ice or water are superimposed onto a digital object in 3D graphics software and then transferred onto a physical material – the prints used e.g. in wallpaper or curtains. The properties of the original matter flattened in this way are compared, among other things, to the stream of images we receive on social media. But isn’t this another example of how the sensation accompanying the touch of fabric can be experienced by means of sight? Obviously, a previous experience of touching the original matter is needed for this. This encapsulates the typical portrayal of the phygital as a hybrid of the digital and the physical: the phygital does not seek to displace the sensations of touch, but to use their familiarity with digital matter, thus extending the sensory experience. This process is employed e.g. in Lucy Hardcastle’s *Glow*, an aesthetic hallmark of the Lucy Hardcastle Studio<sup>20</sup>.

The characteristics of phygital matter raised earlier often refer to our representation in the recorded image. This makes their next feature all the more important: the possibility of camouflage and transformation, explored, for example, by Adam Harvey. The artist began his research into camouflaging himself from the camera’s eye as early as 2010 while writing his master’s thesis. The CV Dazzle project from that time, a form of facial styling that prevents algorithms from identifying it, was continued in the work *Stealth Wear*<sup>21</sup>. The collection was created in collaboration with designer Johanna Bloomfield and consists of metallic fabrics that cover a person’s temperature information in front of a thermal imaging camera. In addition

» 18 Laura Davendorf, Shiho Fukuhara, Nan-Wei Gong, Noura Howell, M. Emre Karagozler, Joanne Lo, Jung Lin Lee, Eric Paulos, Ivan Poupyrev, Kimiko Ryokai, “I don’t want to wear a screen’: Probing Perceptions of and Possibilities for Dynamic Displays on Clothing,” in: *CHI, 16: Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (New York: Association for Computing Machinery, 2016), <https://doi.org/10.1145/2858036.2858192> (8.07.2023).

» 19 María Goicoechea de Jorge, “The Art Object in a Post-Digital World: Some Artistic Tendencies in the Use of Instagram,” *Electronic Book Review*, 2.06.2022, <https://doi.org/10.7273/kvq8-h368> (8.07.2023).

» 20 “Glow,” *Lucy Hardcastle Studio*, <https://lucyhardcastle.com/glow/> (8.07.2023).

» 21 Adam Harvey, “Stealth Wear,” *Adam Harvey Studio*, <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/> (8.07.2023).

to opposing surveillance, the design also offers complete privacy with a pocket that blocks the flow of signals to and from the phone stored inside.

What is the future of textiles in the face of artificial intelligence development? In this context, it is useful to go back to the 2022 Venice Biennale, where two pavilions from Asia offered works that could be seen as textile art offering phygital experience. In the Korean Pavilion, artist and composer Yunchul Kim showed the *Gyre* exhibition, made up of five monumental sculptures and a drawing on a wall<sup>22</sup>. The exhibition looks like a self-contained ecosystem that, through the dynamics of the individual works, stimulates the viewers' senses by acting in a continuous loop. The most electrifying work, *Chroma V*, is fifty metres long. Set in the centre, it resembles a coiled snake. By communicating with another work present in the exhibition, *Argos – The Swollen Suns*, the sculpture pulsates to the rhythm of the signals it receives. The display panels making up *Chroma V* project colourful patches, which make the work even more organic. Located behind the sculpture is the eponymous Gyre drawing, showing the world as a labyrinth. The line used by the artist gives the work a spatial feel, aesthetically reminiscent of Chiharu Shiota's wool thread installations.

Although the other works in the exhibition are equally monumental, only the one above carries phygital potential. The screens, joined like links in a chain, combined with the pulsation of the projected image, give a cool, haptic sensation of breath which one can feel without having to touch the work at all. The drawing, on the other hand, with its layering of lines, gives the sensation characteristic of an animated painting, which, when set against a background similar to each other at both floor and wall level, makes it as object-like as sculpture. Thus, what is intangible in theory achieves a seemingly material status through synesthesia.

The Chinese Pavilion showed the work by Jiayu Liu, who presented 3D mapping. And although the core of the *Streaming Stillness* exhibition is a heavy sculpture referring to mountains, when combined with the projection onto it, it appears light and airy like a cotton cloth. Using artificial intelligence, the artist digitised textures from Chinese paintings, which were used as material to generate the moving graphics projected onto the sculpture<sup>23</sup>. The sculpture, however, was created using 3D data of Chinese terrain. Mapping the space using eight projectors, Jiayu Liu created a work that seems to transcend physical reality. In the dimmed room, the

» 22 Lynne Meyers, "Yunchul Kim's Serpentine Sculpture Pulsates and Breathes Inside the Korean Pavilion in Venice," *Designboom*, 22.04.2022, <https://www.designboom.com/art/yunchul-kim-gyre-exhibition-korean-pavilion-venice-04-22-2022/> (8.07.2023).

» 23 Bochen Zhang, "Streaming Stillness': Jiayu Liu Reimagines Chinese Topography Using AI Technology," *Designboom*, 31.05.2022, <https://www.designboom.com/art/jiayu-liu-streaming-stillness-3d-mapping-artwork-venice-biennale-05-31-2022/> (8.07.2023).

“activated” sculptures appear to nearly levitate, combining impressions of mountains with auroras and spaces inaccessible in our reality.

Having analysed a selection of works from the Venice Biennale, we notice that the figurative fabrics can therefore also relate to a mixed reality through optical illusion. Being led back and forth from the virtual to the material, we increasingly feel that there are no two realities, but one merging the digital and the physical together. As Sadie Plant observes: “Just as individuated texts have become filaments of infinitely tangled webs, so the digital machines of the late twentieth century weave new networks from what were once isolated words, numbers, music, shapes, smells, tactile textures, architectures”<sup>24</sup>. Networking offers new insights into the real, and fresh technological solutions influence new perceptions of the associations between our senses. Thus, in the third decade of the 21st century, textile art is taking on new forms and definitions that both advance the field and make the boundaries between art forms increasingly blurred.

The interpenetration of the digital and the material has been growing tighter over the years and will continue to do so. In summary, phygital matter works by mixing different sensory perceptions and expanding experiences. It interacts with the senses by targeting what we perceive in contact with our digital representation and uses illusion to enrich the experience. Its hybrid qualities seem a natural next step for the functioning of textile art, which, through the development of artificial intelligence and general technological acceleration, is changing contemporary thinking about hapticity. Textile art created in a VR environment is placed on a par with traditional weaving techniques, and the perception by touch to which we are accustomed becomes obsolete. Museum objects which must not be touched are gaining competition, which enables new ways of interaction. The textile turn to phygital matter is taking place before our eyes; let us turn all our senses to it. ●

## Abstract

“The Textile Turn Towards Phygital Matter” reflects in an essay form on the ever-closer relations between the digital and the material world in terms of textile art. The text refers to Jean-François Lyotard’s exhibition *Les Immatériaux*, where the author notes that concerns about immateriality persist, despite the increasing integration of digital technologies. Janik presents the phygital as an expression of the combination of the physical and the digital in fashion, media art, and social interaction. Works by artists such as Yunchul Kim and Jiayu Liu at the Venice Biennale illustrate the potential of phygital textiles to create new multisensory experiences. The text draws attention to the evolution of textile art in the context of artificial intelligence and emphasises that

» 24 Sadie Plant, “Tensions,” in: *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture* (London: Fourth Estate, 1998), 11-14.

the interpenetration of these two worlds is becoming inevitable and enables new ways of artistic interaction. The author calls for a more attentive focus on this phenomenon and the involvement of all the senses in the experience of phygital matter.

**Keywords:**

textile art, the phygital, fashion, fabric, materiality, media

## Bibliography

1. Batat, Widet. "What does phygital really mean? A conceptual introduction to the phygital customer experience (PH-CX) framework." *Journal of Strategic Marketing*, 04.2022. <http://doi.org/10.1080/0965254X.2022.2059775> (8.07.2023).
2. Battersby, Steven, Brown, David, Cosma, Georgina, Kettley, Richard, Kettley, Sarah. "Analysis of multimodal data obtained from users of smart textiles designed for mental wellbeing," *International Conference on Internet of Things for the Global Community (IoTGC)*, 1-6. Funchal: IEEE, 2017. <http://doi.org/10.1109/IoTGC.2017.8008974>.
3. Bown, Ryan, Olson, Gabe. "Perspective & Physics. Frames for Play." In: *Avatar, Assembled. The Social and Technical Anatomy of Digital Bodies*, ed. Jaime Banks, 247-255. Nowy Jork: Peter Lang 2018.
4. Devendorf, Laura, Fukuhara, Shiho, Gong, Nan-Wei, Howell, Noura, Karagozler, M. Emre, Lo, Joanne, Lee, Jung Lin, Paulos, Eric, Poupyrev, Ivan, Ryokai, Kimiko. "‘I don’t want to wear a screen’: Probing Perceptions of and Possibilities for Dynamic Displays on Clothing." In: *CHI '16: Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. New York: Association for Computing Machinery, 2016. <https://doi.org/10.1145/2858036.2858192> (8.07.2023).
5. Flusser, Vilem. „Form and Material//1991." In: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt, 208-211. Cambridge: The MIT Press, 2015.
6. Goicoechea de Jorge, María. "The Art Object in a Post-Digital World: Some Artistic Tendencies in the Use of Instagram." *Electronic Book Review*, 2.06.2022. <https://doi.org/10.7273/kvq8-h368> (8.07.2023).
7. Harvey, Adam. "Stealth Wear." *Adam Harvey Studio*, <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/> (8.07.2023).
8. Heinzl, Tincuta. "An Internet of Soft Things." *Textiltronics*, 8.02.2021. <https://textiltronics.com/projects/an-internet-of-soft-things/> (8.07.2023).
9. J.G, "Moschino stworzyło kapsułową kolekcję inspirowaną grą The Sims." *Sznyt*, 13.04.2019, <https://sznyt.pl/2019/04/13/moschino-stworzylo-kapsulowa-kolekcje-inspirowana-gra-sims/> (8.07.2023).
10. Kurbak, Ebru. "Stitching Worlds." *Ebru Kurbak*, <https://ebrukurbak.net/stitching-worlds/> (8.07.2023).
11. Kurbak, Ebru, Posch, Irene. "The Embroidered Computer." *Stitching Worlds. Exploring Textiles and Electronics*, ed. Ebu Kubrak, 130-149. Berlin: Revolver Publishing, 2018.
12. Kuźniarska, Dorota. Lecture at the National Museum in Warsaw, "Digital fashion - dematerializacja ubioru i nowe narzędzie w kreowaniu tożsamości." 23.03.2023, <https://fb.watch/meyr4dM7oz/> (8.07.2023).

13. Lange-Berndt, Petra. "Introduction//How to Be Complicit with Materials." In: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt, 12-23. Cambridge: The MIT Press, 2015.
14. LOOMIA, "Tale 3 - Smart Textiles in Art." 10.07.2016, *Medium*, <https://medium.com/@LoomiaCo/tale-3-smart-textiles-in-art-cae2100191ac> (8.07.2023).
15. Meyers, Lynne. "Yunchul Kim's Serpentine Sculpture Pulsates and Breathes Inside the Korean Pavilion in Venice." *Designboom*, 22.04.2022. <https://www.designboom.com/art/yunchul-kim-gyre-exhibition-korean-pavilion-venice-04-22-2022/> (8.07.2023).
16. Plant, Sadie. "Tensions." In: *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, 11-14. London: Fourth Estate, 1998.
17. Toledo Escárate, Daniela. "DEMATERIALIZATION – Visual Tactility and Digital Materials Advances in Fashion and Design Research." In: *Proceedings of the 5th International Fashion and Design Congress, CIMODE 2022, July 4-7, 2022*, ed. Ana Cristina Broega, Joana Cunha, Hélder Carvalho, Bernardo Providência, 37-746. Cham: Springer, 2022. [http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7\\_63](http://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7_63) (8.07.2023).
18. Wagner, Monika. "Material//2001." In: *Documents of Contemporary Art: Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt, 26-30. Cambridge: The MIT Press, 2015.
19. Zhang, Bochen. "'Streaming Stillness': Jiayu Liu Reimagines Chinese Topography Using AI Technology." *Designboom*, 31.05.2022. <https://www.designboom.com/art/jiayu-liu-streaming-stillness-3d-mapping-artwork-venice-biennale-05-31-2022/> (8.07.2023).
20. "Glow." *Lucy Hardcastle Studio*, <https://lucyhardcastle.com/glow/> (8.07.2023).
21. "What is Phem?" *Phem*, <https://phem.design/what-is-phem> (8.07.2023).
22. *XTENDED iDENTITY*, <https://xidentity.org/gals> (8.07.2023).

# Errol van de Werdt

---

---

Was the former CEO of the TextielMuseum in Tilburg, Netherlands. Currently, he works internationally as an independent curator, critic, and consultant. He holds degrees in museology (BA) (Leiden), art history and archaeology (drs. Ma) (Amsterdam), and human resource management (BA) (Zwolle). Errol is primarily interested in areas of collaboration between different fields such as design, art, fashion, and architecture. He is a member of the advisory board of the Centre of Heritage Arts and Textiles (CHAT) in Hong Kong, a board member of the Dutch Museum Registry, and a member of the Scientific Board of the Fashion Museum in Antwerp (MoMu).

---



*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 473-488

**Errol van de Werdt**

# **The TextielMuseum** **for the Future, jako ważne** **miejsce na mapie miasta**

The TextielMuseum in Tilburg, with the TextielLab as its beating heart, is not a traditional museum. It is about the world of textiles, but it is much more about what artists and designers do with them. It works according to a unique concept that has no equal worldwide.

In this concluding essay, I look back at the museum's genesis and look ahead to the future.

In 2017, the museum won the national Bankgiro Lottery prize in the Fashion and Design category. In 2018, it won the international Best in Heritage Award in Dubrovnik. This encourages us to continue along the same path and explore new avenues. If the museum takes its mission seriously, renewal is not a one-off event but an ongoing process.

In the museum's history, three clear stages of development can be distinguished as far as I am concerned. The museum was founded in 1958 as a classical museum commemorating the old textile culture. In the subsequent second phase, the museum was further developed into an operating museum that links the ancient craft with new techniques. We are currently in the third phase: a completely renewed museum is being set up based on a new museum ecosystem which works as a catalyst to promote cooperation with other social parties. The museum opts for broad social

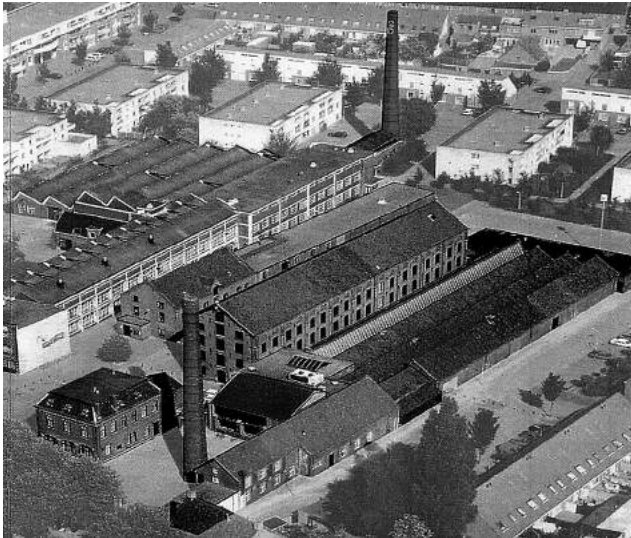
positioning and is an agent of change in urban development. All these phases will be reviewed in this article. (1”)

### **The start of the TextielMuseum: a ‘Place of Memory’**

Tilburg was long known as the ‘wool capital’ of the Netherlands. (2”) The city’s economy thrived during the industrial revolution thanks to its wool industry, but this quickly disappeared in the 1960s – a fate that befell many European textile cities. Countless people lost their livelihoods, and the old industrial buildings became vacant. The TextileMuseum was established in 1958 in a manufacturers’ villa as a historical memorial to the city’s unique economic history.

In the 1970s, Mommers’ former woolen fabric factory was threatened with demolition, along with Dröge’s factory complex next door. Thankfully, this was prevented. In 1986, the TextielMuseum moved to the newly restored and repurposed Mommers, which has since become one of the city’s most essential and last-remaining industrial heritage complexes.

The two factories, the old factory streets, the outbuildings, and accompanying office villas together form a historic ‘Gesamtkunstwerk’ that illustrates the glorious history of Tilburg’s textile industry.



Il. 1.

Two national monumental industrial heritage complexes, by G. Dröge and Chr. Mommers.  
Photo: Joep Vogels, Tilburg Regional Archives.

Movable heritage from the textile industry, including a striking steam engine, was given a place in the 'new' museum. Machines were shown in operation as much as possible, and artists' products were gradually made.

However, thought was soon given to the next logical step in the museum's further development.

### **Transformation into a 'museum in operation'**

In around 2000, an innovative step was taken by positioning the museum as a 'museum in operation'. This was subsequently experimented with in abundance, which acted as a stepping stone for the next phase of the TextielMuseum of the Future. The old craft was cherished and connected to the new ways of working. In a sense, the craft was preserved and further developed. Artists and designers could use the centrally located TextielLab to produce new computer-controlled machines.

A contemporary transparent glass entrance building was added in 2008. The combination of historical and modern architecture gave this monumental complex a boost that matched the envisaged new direction: a contemporary 'makers' place' where visitors can look directly over the shoulder of the designer or artist and be included in the creative process.



II. 2.  
Modern addition from 2008; glass entrance building to the TextielMuseum, Cepezed architects. Photo: Josefina Eikenaar

## An ideal working environment

The TextielLab, the museum's beating heart, was expanded over the years using modern and historical machines.



Il. 3.

The TextielLab – the beating heart of the TextielMuseum – is an ideal working and learning environment for artists and designers. Photo: Josefina Eikenaar

An ideal working and learning environment has been created for artists, designers, and fashion designers. Experimentation, innovation, research, and development (sustainable and intelligently integrated with electronics) are high on the agenda, with makers facilitated in many ways.

The museum collection is also used: pattern and recipe books, historical techniques, and crafts. Boundaries are pushed back using the latest technology, modern yarns, and expertise. Prototypes, autonomous artworks, and exclusive productions are developed in the museum. A unique place unparalleled in the world has been created for makers.

This development put the TextielMuseum firmly on the cultural world map. The attention it generated has allowed me to talk about our methods in many places worldwide. Tilburg went out into the wider world, and the world came to Tilburg to witness the cultural miracle of textiles with its own eyes. This significantly boosted the visibility of the TextielMuseum and Tilburg nationally and internationally. However, this importance needed to be consistently recognised. I've always made a firm commitment to this, based on my conviction that it would increase governmental funding for renewal plans. My faith in this has not diminished.

Over 250 art, fashion, and design projects a year are carried out here, some of them for renowned clients such as Hermès, Renault, the Dutch Royal House, the Rothschild Bank, and The National Library of Qatar.



II. 4.  
TextielLab commission; Interior design Rothschild Bank, London. Photo: Ray Hardinge



II. 5.  
TextielLab assignment; national library Qatar. Photo: Josefina Eikenaar

## An ideal learning environment

About a dozen talented alumni and academy students participate in the programs each year. They follow an excellence program on an ‘open call’ basis, partly online and partly in the Lab, with the aim of acquiring personal skills, improving their expertise in techniques, and developing their own signature.

I have always been delighted when we see these students come back years later, telling stories of their businesses where new young designers are given a chance to develop their talent further. For me, this has come full circle. It has always been a challenge to secure funding for individual students.



Il. 6.  
Excellence program TextielMuseum. Photo: Patty van den Elshout

## Visitor becomes maker

Besides the professional maker and the talented student, a third environment was created that focuses on the visitor as a maker. To this end, a design studio was created where visitors can make their own socks or scarves based on professional designs in which the colors, patterns, and text can be personalized. Thus, an environment of inquiry-based and design-based learning was created, guided by Confucius’ saying: “What I hear, I forget; what I see I remember; what I do, I understand”. As a result of COVID, the business case for this facility was no longer valid, so it was

closed temporarily. This facility still offers unprecedented opportunities to develop textile products remotely (digitally) from home.

### **Education, design, and research-based learning, with continuous learning paths**

Exhibition-based education focuses on inquiry-based and design-based learning. It is a didactic form that stimulates visitors to find the answers to their answers, while design-based learning emphasizes coming up with a solution or product. These skills align with society's need to prepare young generations for social developments due to globalization and digitalization – so-called 21st-century skills (4"). In close coordination with education, the TextielMuseum creates an educational offer based on lifelong learning.

### **Collection and accessibility**

The museum has a broad collection of information carriers: from the books and magazines in the specialized library (25,000 items), through archive documents, recipes, sample books from old textile factories, and raw materials, to the museum collection itself. Besides collecting, accessibility is also important. Objects in the 'open depot' can be studied on request. The museum also collects design sketches and sample objects developed in the Lab, which are available on an open-source basis. Information carriers are an essential source of cultural assets.



#### II. 7.

Cultural assets. Composition of objects from the museum's collection; the collection as a source of knowledge and expertise. Photo: Josefina Eikenaar

## Citizens' Science

In Citizens' Science projects, source research is carried out in the museum in co-creation with scientists, citizens, and the museum. The resulting knowledge gained is then made available digitally. For example, the library has a collection of old paint recipe books. For the 'Dye' exhibition, these books were examined during a special workshop in which recipes were tested under the guidance of experienced textile dyers. Part of the exhibition project was setting up a garden on the museum grounds for the growing of dye plants. This plant garden was maintained in collaboration with residents, and the knowledge gained was recorded.



Il. 8.

Citizen Science project at the 'Dye' exhibition at the TextielMuseum. Photo: Kevita Junior

## Programming of the collection and themed exhibitions

Programming focuses on presenting the collection and paying explicit attention to the techniques applied, the material, and the creative process. This is done from the perspective of responding to society's need to develop expertise in inquiry-based and design-based learning among young people.

The museum reports on recent developments in textiles, technology, culture, and current social themes, such as sustainability, gender, identity, migration, and colonialism in the world of textiles. It also explores different audience approaches, such as increasing visitor or community participation and involving visitors in the exhibition's composition. In ad-



dition, there is plenty of experimentation with themed shows, so-called ‘Try Outs’.

A recent example is the ‘Royal Embroidery’ exhibition project, as part of which TextielLab was commissioned to create a contemporary interpretation of its 18th-century Chinese curtains for Huis Ten Bosch Palace. In collaboration with 12 embroidery working groups nationwide, embroideries were made under TextielLab’s guidance. Together, these groups produced new curtains for the palace.



II. 9.

Royal embroidery; the new curtains for Huis Ten Bosch. Photo: Patty van den Elshout

Another example of active visitor participation was seen in the “Long Live Fashion” exhibition. This exhibition raised awareness about the importance of circularity and sustainability in textiles; after all, as a sector, it is the second biggest polluter in the world. The focus was on how clothes can be given a longer life through reuse or repair. A ‘Micro factory’ was built in consultation with textile artist Christien Meindertsma, designer Harm Rensink, and textile recycling company Wolkat. In the ‘fixing station’, visitors could repair garments. They could also create innovative couture from reused textiles according to a basic design. Students from the local ROC led the ‘Factory’, which is a striking illustration of the use of vocational education in a museum exhibition.



Il. 10.

Factory: design Harm Rensink, 'Long Live fashion' exhibition at the TextielMuseum.

Photo: Josefina Eikenaar

These new forms of programming will continue at the Textile Museum of the Future. (3") The biggest challenge in these experimental projects was completing these programs on time and within budget. Permanently staffing the 'Micro factory', for example, was problematic and could eventually only be continued with paid staff.

### **The Textile Museum of the Future – a Place of significance for the city**

Digitalization and globalization have a significant impact on our daily lives. A museum needs to reflect these lightning-fast changes.

For me, the Museum of the Future is an inclusive museum for everyone – a place of gathering where everyone feels safe and at home. The museum is increasingly taking an active role as a place for meetings and debates. It is a place for reflection on social issues. New generations of visitors are no longer passive consumers of culture: storytelling, sharing experiences, and active participation are becoming increasingly important.

Reflecting on this, I have become increasingly aware that the Textile Museum is dedicated to one of the world's most polluting industries, where social justice is not commonplace. This realization imposes a moral obligation on us to raise these issues, and the museum's activities should substantially contribute to ensuring a cleaner and fairer world. This is a collective responsibility, and this thinking should start to translate pro-

grammatically into our daily activities and thus also into the plans for the TextielMuseum of the Future.

Besides social changes, current developments in our field also force us to reorient ourselves.

As a result of digitalization, we are witnessing a new industrial revolution where new technologies, alternative raw materials, sustainability, and personalization play a crucial role. Many artists are working on 'smart' applications with textiles. Because of all these developments, I feel a sense of urgency to make plans for the Textile Museum of the Future.

COVID acted as a catalyst in this process. As never before, I realized how vulnerable the museum was. More clearly than ever, I became aware of the importance of solid local social positioning. This was necessary to gain broader social support and increase the social relevance of our work. More than a narrow focus on intrinsic cultural values is required. Without compromising on our grand international ambitions, COVID made me realize again how important it is to be anchored in local communities.

The Lab's firm commitment during COVID to digitizing the development processes via remote cameras meant that the Lab could maintain its connection with the outside world and continue functioning.

From then on, a motto emerged: "Tilburg to the world and the world to Tilburg". This is a good outline of what we stand for: roots firmly anchored in the local community but with an open mind to the outside world.

As a museum and lab, you must constantly invest and innovate to remain a nationally and internationally valued development place for top designers, up-and-coming talent, companies, and new young generations. The Lab's pioneering role creates obligations and calls for an ambitious approach to plan development.

The current phase in the museum's development is the development of a new museum ecosystem. The museum catalyzes collaboration with other social parties from the fields of education and business, as well as makers. The idea behind this is that being in one place together can create synergy between parties based on the campus, strengthening the whole and increasing the possibility of developing new textiles together. New opportunities can arise by combining knowledge and expertise. In this form of work, the conditions in which innovation can occur are optimized. In addition, by collaborating with other parties, the museum will position itself more firmly in society.

### **New museum definition**

ICOM (International Council of Museums) recently amended its definition of an international museum: "A museum is a not-for-profit, permanent

institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive; museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education enjoyment, reflection, and knowledge sharing". (5")

This definition emphasizes a new social role for museums: the importance of an inclusive approach, connecting with the museum's community, and active public participation and sustainability. (6") It also includes intangible heritage as a focus area.

The developments of the Textile Museum for the Future and a place of significance for the city align with this. The plans should logically continue the current 'museum in operation'. The idea is a new museum ecosystem with parties cooperating sustainably and contributing to social goals. Together, the desire is to create a cultural breeding ground, a kind of *campus*. The museum's identity can thus better connect with that of the city or region in which it operates (7"), thus making it easier to no longer or exclusively focus on the past but also to relate to the present and future.

In these expansion plans, the museum initiates and drives new-style urban redevelopment. The museum has thus become an *agent of change* for social issues. This position increases social support by remaining focused on something other than cultural activities.

I strongly believe in this role for museums because culture and heritage are strong but underestimated tools in shaping social change. In daily practice, selling this argument to governments has often proved difficult because the museum is still seen by them as a traditional museum.



Il. 11.  
Rendering of the new Cultural Hub. Photo: Mecanoo Architects

This new model is the starting point for the museum of the future. The renewal plans under development respond to the rapidly changing museum landscape. A preliminary design will follow soon.

### **New mission and vision**

The first step was to update the museum's mission and vision with a stronger focus on our social positioning. It was decided to broaden our target groups towards families and children, with a goal of 100,000 visitors annually. A prerequisite is the creation of new offerings for these target groups.

### **Assignment for the architect**

The brief for the architectural firm was threefold (8"): transform two national monumental industrial complexes; preserve both complexes and solve the architectural problems; finally, develop a logical route and make the museum suitable for the intended growth in visitor numbers. All this should lead to a new TextielMuseum for the Future and a Place of Significance for the City in line with the current museum.

### **The campus: a new cultural hotbed. The museum as a catalyst**

The new concept consists of an optimal museum facility linked to a campus. The museum will form a platform for meetings and knowledge exchange through exhibitions and events. An exhibition space will be created for contemporary themes, similar to the 'Try Outs' mentioned above. There will also be rooms for collection presentations and a semi-permanent exhibition where visitors can explore the origins of Brabant's textile industry. There will also be an area for contemporary textile art installations, focusing on future developments within the textile world.

A knowledge and information center with an open depot function will be set up at the heart of the museum. This center will still be housed in the Mommers complex. The educational rooms will have a place here. An extensive textile presentation for children and families will also be created.

The second part of the concept includes the campus in the Drøge complex, which will be connected to the museum area. This campus will be set up as a hybrid learning-and-making environment with space for educational parties, industry, and makers.

## A new Lab environment

Three ‘Lab environments’ will be built for the new hybrid learning-and-making environment: each lab addresses a different level of technical mastery, progressing from simple to complex.

The first environment will include a simple-to-use *Repair Cafe* (Low-End Lab) for textiles, focused on ‘tinkering’ with garments, which means embellishing and improving garments yourself creatively. This involves informal design and inquiry-based learning. It will be staffed by volunteers.

The second environment will consist of a Textile Factory (*Mid-End Lab*) that responds to the needs of professional practice and is intended for developing small-scale productions, research, and testing. It will be run by students and is aimed at MBO, HBO, and WO education.

Small, easy-to-operate weaving machines (TC2) will comprise the museum collection’s machinery park and historical devices. Consideration is still being given to developing a *Heritage Lab* where old museum machines will be restored and put back into use. In doing so, students could gain work experience with these machines.

The *TextielLab* (*High-End*) will be modernized, updated, and spacious. It will provide an ideal working and learning environment for professional makers and students, focusing on two main techniques: weaving and knitting. It will feature cutting-edge technology and will be mostly dedicated to developments for the top end of the creative industry. It will have space for an R&D program to develop sustainable, intelligent (electronics-enabled) textiles. In a directed manner, the Lab will remain accessible to visitors, who will be given an introduction in advance. Whether tufting, embroidery, and passement techniques can be incorporated into the museum spaces as interactive elements for visitors and makers is still being explored.

The biggest challenge is bringing parties together that are willing to invest in each other. A conclusive business model is a prerequisite for this. The talks that preceded this were labor-intensive and only sometimes ended in the dreamed-of result.

The floors of the Dröge factory will create spaces for startups, educational parties, and studios. There will be a new space for large-scale events and maker presentations in a covered street between the Dröge and Momers complex. The catering facility will be enlarged; the museum shop will get a showroom for the web shop, and several modern, well-equipped meeting rooms, workspaces and an auditorium will be realized. Architecturally, the two factories will be linked by clear routing through the complex.

The prerequisite is a renovated and preserved building complex with modern facilities based on a museum ecosystem. Its new role will be ful-

filled by citizens and parties from education and business. Programming will better reflect the changing needs of the public, and the campus will occupy a firm position in society.

The public spaces will be attractively designed, with improved accessibility and logical routes to create a connection with the city and the immediate residential area.

### **Where are we going?**

The renewal plans have yet to crystallize since my resignation as director. My departure coincides with further discussion that will also determine the moment of handover. The programs are an essential concept that is the starting point for further elaboration and development. I will continue to follow the realization and concretization with great interest. I wish my successor and all the museum staff every success with the next steps. With all decision-making complete and funding in place the revamped Textiel-Museum hopes to be operational in 2027. (9”).

*‘The Future is now. Let’s shape it together. ●*

Errol van de Werdt

### **Abstract**

The research issue concerns Adaptive rezoning, the role museums can play in society, and Placemaking by means of industrial heritage. Placemaking is an often-underestimated tool in urban development and can significantly boost the livability of an area or neighborhood. Museums can play an essential role as a catalyst and be an “agent of change”. For these goals a model of a museological ecosystem is developed as a method to interconnect the different interdependent parts of the ecosystem. Through collaboration with parties such as businesses and schools and libraries, critical social issues such as sustainability, social cohesion, and identity development can be promoted together in collaboration with the government. The area gets a crucial economic boost through the establishment of startups and the Lab’s collaboration with educational parties. The benefits of investing in the redevelopment of monumental heritage complexes are apparent. The complex is a new impetus for urban promotion or city marketing. By taking on a more significant social role as a museum, it can gain support from more prominent groups in society. The importance of co-creating support is endorsed. As a result, the city invests not only in its cultural infrastructure but also in urban development and social cohesion in the areas concerned. The museum ecosystem is a vehicle for bringing together different disciplines, from education and business to government and museums. Because the knowledge and expertise of participants complement each other, added value is created. This integrated approach enables social issues to be tackled in the best possible way.

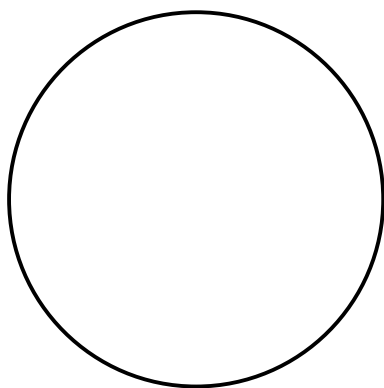
#### Keywords:

placemaking, agent of change, catalyst, redevelopment of heritage, co-creation

## Bibliography

1. Werdt, E.M.F.L. van de Werdt. "Rethinking Museums: The repositioning of museums for society and their role in the Regenerations of Cities". Savic Jelena, *Camoc Museums of cities Review*, (2020) Blz 12 t/m 13/ ICCROM.
2. Gorp, Pieter. *Tilburg, once the wool city of the Netherlands, Bloom, and the fall of the Tilburg woollen fabric industry*. Bura Books, Eindhoven, 1987.
3. Errol van de Werdt et al. "TextielMuseum TextielLab. Vision 2020–2024", *Museum for the Future, a Place of Meaning*, TextielMuseum publication, 2019.
4. "The World Economic Forum estimates that, by 2022, 54% of all workers will need upskilling and retraining due to a fourth industrial revolution", [www.scientas.co.uk](http://www.scientas.co.uk).
5. Vollenweider, Amanda. "Museum Definition". *ICOM Nederland*. (2017) <https://icom.nl/en/activities/museum-definition> (11.10.2023);.
6. Federation of Culture. "Diversity & Inclusion Code". Culture & Creative Inclusion Action Plan. *Museumvereniging* (2019) [www.museumvereniging.nl](http://www.museumvereniging.nl) (11.10.2023).
7. Bateson Gregory, Jung Yuha. *The Art Museum Ecosystem: A New Alternative Model*. *Researchgate*, 2011
8. The contract was awarded to architectural firm Mecanoo and ABT installation engineering to develop the definition phase for the TextielMuseum in the Mommerkwartier and the campus in the Dry complex, based on an investigative design and leading to a preliminary design.
9. Thanks to Drs Caroline Boot, emeritus curator of Art and Design at the TextielMuseum; Dr René Bastiaanse, historian, former director of Brabants Historisch Informatiecentrum and member of the Supervisory Board St Mommerkwartier; Dr. Ir Joks Janssen, "Professor of Practice for Broad Prosperity in the Region" and editorial and critical reading member.
10. Meurs Paul, Steenhuis Marinke. *Reuse, Redevelop and Design, How the Dutch Deal with Heritage*. Cultural Heritage Agency, nai010 publishers, Ministry of Education, Culture, and Science, Rotterdam, 2017.
11. Janssen Joks, Dagevos John, Dusseldorp Wil van, Potters Ernest. *The New Rhythm of Tilburg. The metamorphosis of the City as seen by photographers*. *Researchgate*, December 2021, 11-21.



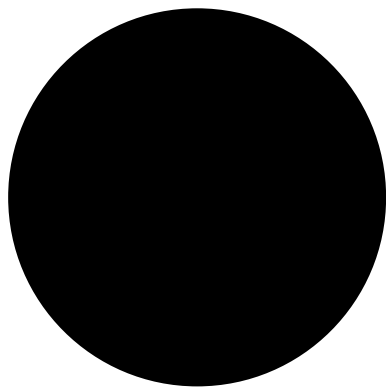


# Interview

---

Magdalena Kleszyńska

---



# Magdalena Kleszyńska

---

---

Head of the II Painting Studio at the Department of Art Education and Curating in the Interdisciplinary Department of the Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznan. Artist working in the field of broadly understood contemporary artistic textiles. The range of creative and research interests are issues related to memory, the past, the history of everyday life, both considered through museum artifacts and stories spun by people. Since 2011, she has presented her works in national and international exhibitions, both solo and group, and has participated in residency projects.



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

---

*Zeszyty Artystyczne*  
nr 2 (44)/2023, s. 493-533  
doi: 10.48239/ISSN123266824414

**Magdalena Kleszyńska**  
Magdalena Abakanowicz University  
of the Arts Poznań

# **Interview with** **Beatrijs Sterk, Janis Jefferies** **and Cláudia Melo**

**Questions: Magdalena Kleszyńska**

July–October 2023

**Let's start by giving a definition to this *contemporary textile art* label. How would you define it and what does it mean (to you) in today's art world?**

Beatrijs Sterk: For me, contemporary textile art is an art form that needs a special set of skills. Without such skills, it is just art that happens to be made using textile materials, and I am not interested in that. Therefore, I perceive textile art as more interesting than simply fine art.

Janis Jefferies: Many years ago in 1981, my friend and colleague Marysia Lewandowska undertook a similar project when she was in her studio after graduating in art history from Jagiellonian University in Kraków. As it was described then and as we called the UK-based exhibition group, FibreArt, Marysia noted how slow the practice of making was, with long periods of isolation in a space with immense concentration. I recognise this experience all too well and we had long discussions about naming

complex material practices on her arrival in London in 1982. Marysia wrote to several artists who were producing a pamphlet entitled, *Artists' statements on tapestry* (January–June 1981). I have a rare and personal copy in English.

Part of the discourses at the time were whether or not a definition was necessary. The differences between what was happening in Poland, in particular, were very different to what was happening in the UK or the USA, whereas Western-based definitions and education were locked into canons of conventions and the historical legacies of French gobelin traditions. Whilst it is a mistake to ascribe a pre-eminent role to any material or technique, material has been used to differentiate works of fiber art from other practices, like painting or sculpture.

Cláudia Melo: I always prefer the definition “textile in art”. It is undeniable that textiles have a strong and pervasive presence in life and in what constitutes it. They are a crucial element, with all their facets and processes (as material is deeply ingrained and influential in history, integrated into sociological relationships, in the creation and definition of geographies, as creators, transformers, and landscape and architecture shapers). For example, consider how cities emerged in a particular location because water nearby served as a transformative factor in the economy and international relations. As textiles have been present since the beginning, they bring an invaluable contribution to art.

When we think of textiles in an artistic dimension, we can consider them as a medium with endless possibilities for expansion, harnessing the potential of the material while preserving or reviving traditional textile-making techniques, or innovating through new technologies in the search for more sustainable materials. Alternatively, we can think of this medium as complete and distinct in art.

Textiles inherently carry a rich multiplicity of meanings, articulating many layers of social and political significance, manifesting in various material forms. Although textiles are among the oldest cultural technologies, they have been assuming an increasingly significant role in culture and the arts. This is evident in the growing public interest, artistic endeavors (with artists and cultural institutions placing increasing importance on textiles), and academic exploration over the past decades.

The universality and transversality of the potential of textiles and their capacity for signification in art, their uniqueness, authenticity, and material nature are embodied in contemporary art pieces. This occurs through their (re)appropriation and a new way of understanding and working with the medium, which is capable of connecting or expanding this textile universe, its essence, and its repository of knowledge as a genuine need for expression and representation. Whether in the foreground,

as metaphor, or as essence, textiles serve as a vital means of creative expression in our world.

**You have been traveling a lot, visiting and taking part in many exhibitions, conferences and shows in the international spectrum for many years, and I am sure that you notice how – let’s say – new textile art transforms, how it develops, evolves and how it separates from craft or the traditional, historical textile world. Can you discuss some key characteristics or elements that distinguish contemporary textile art from traditional textile art forms? How do contemporary textile artists bridge the gap between fine art and craft, and is there a distinction between the two in this context? Or maybe fine art has never been independent and separate from craft?**

Beatrijs Sterk: The notion that there can be art without any skills has led to teaching students in modern art that ideas and concepts are essential, but that the execution can be left to skilled craftspeople. In my eyes, this is an unhappy development. I grew up with the Lausanne revolution in textile art, which was a reunion of the artist and the making.

Yes, I perceive contemporary art to be always in connection with the process of making, and I consider this essential in textile art. I do not see a “new textile art”, but I do see many fine artists now turning towards textiles because of the emotional and haptic qualities that textiles can convey. Curators who include textiles in fine art exhibitions (beginning in 2014 in Central Europe) state that textiles are chosen because viewers are fed up with computer screens and want to see and feel something real. Many of these art textiles are not that interesting, but artists can create excellent works of textile art whenever they take the process of making seriously.

The question is not how to bridge the gap between fine art and craft, but how artists create their art; the further removed they are from the process of making, the less integrity will be felt by the viewer.

The art market is very conservative, and at last it is in line with this new trend of accepting textiles as fine art and selling works of the older textile artists from the Lausanne period. For instance, Anni Albers had a show of her weavings at the Tate in London in 2018, where weaving was declared “ART” all of a sudden, and in 2022 she and her husband Josef Albers had a joint show in Paris where they were on an equal footing. To this day, Josef Albers’ paintings sell for far higher prices than Anni’s weavings.

Janis Jefferies: I wrote an extensive response to this question in my 1982 *Contemporary Textiles: The Art Fabric, Histories, terms and definitions* conference paper at Kassel, Germany, where I first met Marysia. It was published in Jefferies, Janis K., 2008. *Contemporary Textiles: The Art*

*Fabric*. In: Nadine Monem, ed. *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*. Black Dog Publishing, pp. 34–62. ISBN 978-1906155292. I will quote some of it in the next section.

Cláudia Melo: Contemporary textile art is a dynamic and multifaceted field that defies easy categorization. It incorporates elements of traditional textile art while pushing the boundaries of materiality, concept, and artistic expression. By bridging the gap between so-called “high art” and craft, artists contribute to the ongoing dialogue about the nature and definition of art in the 21st century. While traditional distinctions between the two often centered on function and aesthetics, contemporary textile artists intentionally challenge and break down these boundaries.

I believe that the aesthetics of everyday life is one of the important considerations in contemporary art, and craft and artistic conception co-exist within this aesthetic, complementing and sometimes even confronting each other, which is not necessarily a bad thing. The clash between them is perhaps one of the best things that can happen because if I were to support this proposition using the laws of physics, I would say that craft and contemporary art are an action–reaction pair. They exist distinctly on their own but are at their best when they interact (with respect and ethics) with one another. Regardless of which force is called action or reaction, they hold equal value, only with opposing directions (disagreeing with this opposition and advocating for complementarity here). And the force they generate is tremendous.

But what I truly observe in contemporary artistic creation is an inclination to “return to the earth”. This involves bringing together material, the body, the collective, and reconnecting with ancient knowledge and oral traditions. These factors, viewed in the light of contemporary understanding and in a spirit of collaborative or co-constructive action, often serve as a way to reestablish this connection, which may have been somewhat obscured by the digital and virtual age’s enchantment. Craft carries with it the capacity for storytelling. We are incapable of dissociating it from the body that created it and the stories it carries. This state of imbued connection becomes essential for current artistic creation, which is a dynamic and ever-evolving field. Intellectual conflict is an intrinsic part of the contemporary artistic experience.

**How do contemporary textile artists navigate the balance between traditional craftsmanship and contemporary artistic expression? Can we focus for a moment and say something about the influence of cultural heritage and traditional textile techniques on contemporary textile art? Can you give some examples of artworks or artistic attitudes?**



Beatrijs Sterk: Some examples of cultural heritage and traditional textile techniques: Cecilia Vicuña has used inspiration from “quipus” for her large installations; in her textile books, Louise Bourgeois uses the old technique of patchwork to process her childhood trauma by means of household textiles; using the old technique of weaving, Diedrick Bracken, a young black artist, expresses his stories as a queer person – the forms of masculinity, the tenderness and the violence he’s experienced; Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė uses the technique of cross-stitch embroidery on metal by drilling holes in metal surfaces.

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

Cláudia Melo: In Portugal, there is currently growing interest in textile practices, viewing textiles as both a signifier and signified. Textile materials are being rediscovered as a highly malleable, adaptable element with immense transformative potential that can generate new forms while carrying a historical, social, political, and economic context close to its surface. The conceptual depth embedded in the “textile system” holds tremendous significance for contemporary artistic production because it addresses pressing contemporary issues.

Artists who incorporate textiles into their current productions often navigate a delicate balance between traditional craftsmanship and contemporary artistic expression. This equilibrium involves an interest in cultural heritage and traditional textile techniques, while simultaneously pushing the boundaries of what is possible in contemporary art.

They combine preservation and innovation by merging styles through the integration of techniques and motifs from different regions or time periods, creating pieces that reflect a global and interconnected world, demonstrating the interaction between cultures and traditions. They engage in a reinterpretation of traditional techniques in a contemporary context, altering their original purpose or meaning. On the other hand, artists also use textiles to explore themes related to their own heritage, migration, or the impact of globalization. They may incorporate symbols, stories, or materials from their cultural origin to create meaningful narratives.

I’ll provide an example of a guest artist: Ibrahim Mahama at the 2022 edition of *Contextile – the Biennial of Contemporary Textile Art*. The work he produced in a site-specific installation for the Biennial, titled “Historical Garments”, was installed at the Guimarães Design Institute,

a former tannery factory. Mahama employs material transformation as a tool to explore concepts related to commodities, migration, globalization, and economic exchanges. Often, in close collaboration with the community, his interventions incorporate materials collected from urban environments. As he himself states, “I am interested in how crisis and failure are absorbed into his material with a strong reference to global transaction and how capitalist structures work”.

“Historical Garments” is a sculpture-installation that involved the conceptualization and construction of large-scale looms, inspired by the industrial heritage and architectural structure of the space. The public could use these looms to produce fabrics that combined materials from two different places: Tamale (the artist’s hometown) and Guimarães.

The artist emphasizes glitches and spontaneity in creation, contrasting with the precision of large-scale machines and programmed production. The work incorporates local materials and involves the community, creating layers of history in the places where it is exhibited. After *Contextile*, the piece gained a practical function at the Savannah Centre for Contemporary Art, a project led by the artist in Tamale, Ghana, where he resides. This initiative is part of democratizing art and integrating global transaction networks.

**Can you try to “map” the contemporary textile world and explain how contemporary textile artists push boundaries and challenge conventional notions of textile art? How has the world grown? Probably, we all know about the importances of the exhibitions in Lausanne, of the fantastic 50’s and 60’s, of the beginning of the separation of textile art from tapestry, from painting. Starting with experimentation with techniques, materials, sizes, 3D form, topics, can you say something about the most important subjects that artists and curators touch on in their practices or techniques?**

Beatrijs Sterk: Since the exhibitions in Lausanne came to an end, there has been continuous development in textile art, the most prominent of which is the digital revolution in weaving which started in textiles in the 1980s and continued in the 1990s.

With her digital hand jacquard looms TC1 and TC2, Vibeke Vestby provided weavers with a tool to do their own experiments in weaving without any limitations. There are several excellent digital jacquard weavers with a good understanding of the technique, such as Lia Cook from the USA. In Europe, the artists best known for jacquard work in textile art include Grethe Sørensen and Lise Frølund from Denmark, as well as Philippa Brock from the UK. Many fine artists have their paintings translated

into weavings by technicians, without any understanding of the actual technique. Such works are then called “multiples” instead of weavings.

There is also a focus on other digital techniques, such as digital cutting and 3D printing. One good example of 3D printing is the work of fashion designer Iris van Herpen.

In the period following Lausanne, there was also a return to weaving in old and new ways, such as weaving with fiber optics, like Astrid Krogh and Włodzimierz Cygan. The very slow technique of tapestry weaving has found a new base in Denmark, where the European Tapestry Forum was founded in 2001. Preparations for the 7th “Artapestry” Triennial scheduled for 2024 are now underway.

The European Quilt Triennial is even older, dating back to the Heidelberg Textile Museum in 1986. The 8th Triennial held in 2021 showed how this medium can develop into interesting textile art when organizers have an open mind.

Embroidery, too, has seen a global revival and is becoming internationally more significant. This technique has been very present at the Rijswijk Textile Biennial. Outstanding examples are also presented at various textile exhibitions in Europe, and there is an increasing stunning wealth of hand embroidery works. This highly personal and very slow diary-like work is creating a new kind of intimacy. Young people in particular seem to like this intense form of expression.

Other techniques are currently not presented in special exhibition formats but are still part of textile art, such as felting or use of felt, knitting, crochet and free applications of them, appliqué and collage techniques using textile materials, bobbin and needle lacemaking or machine embroidery, and dyeing techniques and their interpretation in two-dimensional and three-dimensional space. Ever since Lausanne, various disciplines of textile art have had their limelight moments as part of major shows or exhibition series. The time has come to rewrite the history of contemporary European textile art in the post-Lausanne period in order to do justice to every movement in textile art, and to counteract the world’s ignorance of fine art as textile art is often simply considered unimportant. “Given the undeniable quality of these women’s work, why has it been overlooked for so long? Part of the answer – as in many other parts of the labor market and society at large – is simple sexism”. (The title of the Artsy editorial of 19 June 2017 is ‘Why Old Women have Replaced Young Men as the Art World’s Darlings’)

In general (and very roughly), I see two main directions in textile art: on the one hand, there is a return to slow manual work and craft-related pieces; on the other hand, there are new digital options for textile art, enabling work that is too labor-intensive to be done by hand. A further direction is the search for new materials and techniques, and experimen-

tation with these. I also notice a trend whereby textile art is seen in terms of “femininity” and “care”, a direction I do not perceive as productive since I believe that gender has nothing to do with good textile art. I consider this a new form of sexism.

Janis Jefferies: Recently, many early-career artists trained in fine art (or what I prefer to call visual arts) have been following a path similar to the South African artist, Igshaan Adams, who has been turning away from painting – along with the historical baggage and limitations that come with it – and towards fiber. These artists are using weaving techniques in ways that look a lot like painting. But these artists take the material as an invitation to center personal and social histories, often from historically marginalized perspectives. Natalia Nakazawa, an artist of Japanese and Uruguayan heritage, based in Queens, New York, first trained as a figurative painter at the Rhode Island School of Design (RISD). In critiques and studio visits, she experienced what she called “terrifying” conversations, rife with exoticizing tokenism, about the brown female bodies in her paintings. After exhibiting figurative work at the Queens International in 2006, she “close[d] ... that chapter”. Today, she uses textiles to address cultural heritage, diaspora, digital circulation, and institutional power. “One reason why I gravitated toward textiles was to escape obsessive conversations about the body’s particulars”, she said during my visit to her studio in Long Island City, New York. “I wanted to talk about ancestry, history, past, present, future. I wanted to talk about globalization and markets – how images are translated from one medium to the next and are sold”.

A recent textile, *Demons and Protectors: Say their names* #GuiYing-Ma #ChristinaYunaLee #MichelleAlyssaGo (2022), features images of three Asian American women who were murdered in New York during the pandemic, alongside images of beasts and fragmented sculptural hands. There is a “fragile quality to how much we can honor and protect our own community members”, Nakazawa said.

This new generation of artists freely mixes fiber and painting, addressing formal and political concerns in works that are dyed, woven, embroidered, and sewn rather than rendered in oil or acrylic. Ironically, tapestries frequently dominate the wall space, typically given to painting.

There are many shows now that rethink materials, practices, concepts, theories often with an identity drive, modes of storytelling, merging autobiography with fiction and ritual. Natalia Nakazawa’s work is concerned with the representation and rupture of the migrational experience and makes reference to socio-political issues of today. What might be termed contemporary hybrid art practices also include aspects of the moving image, installations, text works, sculpture, garment making and performance. For example, “Re-Materialized: The Stuff That Matters”. Millennial

artists working in figuration – like LJ Roberts, who makes embroidered portraits of queer and trans individuals; and Erin M. Riley, whose tapestries often depict her own tattooed body, captured in iPhone selfies – were included, along with the great innovators from the 1970s, like 80-year-old knotted-rope artist Françoise Grossen (Switzerland/NYC).

The turn from paint to textiles is a trend that has been happening for some time. Remember I studied painting first (1969–1974) before moving to woven sculpture, influenced by feminism (the great political movement of my day) and the work of Polish artists, like Magdalena Abakanowicz and Tadek Beulitch, and Romanian artists, like Ritzi Jacobi, and from the former Yugoslavia, Jagoda Buic.

### **Histories, terms and definitions**

In 1982, I wrote a paper which was presented alongside the Documenta international exhibition in Kassel, Germany. It was written to coincide with an experimental show of work that related to a hybrid combination of what was called ‘fine art’ and textile practices or ‘soft art’, which formed the foundation of K-18 Kassel. I argued that the twentieth century had witnessed many experiments in the ‘arts’ initiated by new concepts and the use of new materials and techniques. Social, political and economic factors had radically altered the definitions of art and thus changed its meaning. Contiguous with these shifts, the nature, role and status of decoration and the decorative arts need to be reconsidered. I asked why “art after Duchamp easily includes postcards but not tapestries, Xerox but not weaving”.

This question was based on the exhibition and book that Mildred Constantine and Jack Lenor Larsen organized and published in 1980. Entitled, *The Art Fabric: Mainstream*, both the exhibition and the book presented a range of textiles (called fiber in America), placing an emphasis primarily on technique; the central chapter is titled “Expansion of Materials and Techniques”, with subheadings such as “Paper”, “Leather”, “Felt-ing and Fabric Embellishments” and “Dye Techniques”. The research was based on their first collaboration, *Beyond Craft: The Art Fabric*, itself a 300-page volume representing the history of art fabric in the 1960s, which usefully provides several criteria for their usage of the term ‘art fabric’. The definition of the term includes everything from actual constructions (formed on or off the loom), parameters for understanding a work’s relationship to tradition, and notions of authorship. This was a benchmark moment in which the proliferation and use of a wide range of materials to create aesthetic parallels to painting and sculpture was pursued. Constantine and Larsen included many illustrations of work, such as wall hangings and environmentally based installations and assemblages, noting that

cloth – wrapped, compressed, or non-utilitarian – had played an early and important role within twentieth-century art concepts. Beginning with Man Ray (a Dadaist who wrapped up a sewing machine) and continuing to Christo and Jeanne-Claude's clothed objects and wrapped Reichstag in Berlin, fabric was becoming highly visible within the visual arts. Even earlier, in the "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", Umberto Boccioni had advised it was important to affirm that even 20 different materials can compete in a single work to effect plastic emotion! Let us enumerate some: glass, wood, cardboard, iron, cement, horsehair, leather, cloth, mirrors, electric lights, etc. etc. Two generations later in a pioneering essay on Jackson Pollock, and in a similar manner to Boccioni, the 'happenings' performer Allan Kaprow suggested that objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, and a thousand other things will be discovered by the present generation of artists.

In one sense, both Boccioni and Kaprow were right; indeed, many artists, the art world and its institutions have dispensed with historical hierarchies of genres, materials and techniques. But, as forcibly argued by Constantine and Larsen, "the crafts, even when clearly outside the category of utility, are generally assigned a lower status than the 'fine' arts". In these arguments, textiles are positioned within the category of craft and its many problematic histories and discourses. Nonetheless, what was and remains unique about *Beyond Craft: The Art Fabric* and *The Art Fabric: Mainstream* is that a number of marvelous installation shots – from large exhibitions such as the Lausanne Biennials in Switzerland, to small ones like the miniature textile biennials held at the British Crafts Centre in London from 1974 to 1980 – are included in full color with biographies on all the cited artists. A number of installation photos were drawn from the international Lausanne Biennials, which characterized the increasing interest in the art fabrics, their structure, and analysis of their socio-historical importance. Constantine and Larsen remain amongst a handful of art critics and writers to have explored the evolution of art fabric and the prestige of the decorative arts in contemporary art practice.

In an influential attempt to address an audience beyond the art world, *The Art Fabric: Mainstream* begins with a historical framework identical to *Beyond Craft: The Art Fabric*, providing a summary of concepts introduced earlier and initiating an interesting and important discussion on the large scope of works produced throughout the 1960s. Works by Sheila Hicks, Jagoda Buic and Magdalena Abakanowicz were influenced by the oversized canvases that are elemental to Abstract Expressionism, notably Jackson Pollock, Sam Gilliam and Lucas Samaras.

We can critically ask – in the 21st century and with reflection – was art fabric at its height of recognition in the early 1980s? Many of my contemporaries believe that it was. ‘Art fabric’ can be summarized as bringing into perspective the history of fabric in a larger sense. This includes the characteristic flexibility and softness of textile works – the multiplicity of forms of a creative language that is unique to fiber and the qualities of decorative art. Ideas around decorative art were certainly in vogue with a number of artists not represented in Constantine’s or Larsen’s work, but their contribution did much to bring these methods and materials to the fore of critical discussion. Significant influencers in this field include Eva Hesse (latex and cheesecloth), Michelle Stuart (paper and rope), Robert Morris (felt), Barry Flanagan (dyed hessian cloths), as they drew attention to both the nature and identity of the fabrics used and the structures that support them. Similarly, Robert Rauschenberg’s *Bed* (1955) used paint as well as cloth in the form of a found quilt, and Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen’s *Soft Bathtub (Model) – Ghost Version* (1966) employs canvas stuffed with kapok, which is used to reproduce familiar household objects on an enormous scale. Christo and Jean-Claude’s wrapped objects, soft packages and 5,600m<sup>3</sup> package for Documenta 4, Kassel (1968) are other examples of this very ‘fine art’ preoccupation with textile as material. These soft sculptures were intended as sensual experiences and a commentary on our material world, drawing the viewers’ attention to their haptic qualities. The emphasis on touch is physically intrinsic to art-making and our engagement with its surface materiality in close proximity. All depiction in painting and sculpture implies a haptic response to some degree, but the concept of touch is much expanded in the works cited above through specific choices of tactile or ephemeral materials. In this context, fabric, cloth and anything that can be considered a textile is useful both as a material term and as a conceptual strategy operating in the transformative power of metaphor, interweaving between words and things, surfaces and skins, fiber and material, touch and tactility. In fact – to the exclusion of all other senses – the literature on aesthetics and art history focuses largely on sight (see, as just two of many possible examples, Hal Foster’s *Vision and Visuality* and Jonathan Crary’s *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*). This is, in itself, an instance of a larger phenomenon as sight has historically been the most privileged of all the senses. That is to say, the role of touch in the production, appreciation, and handling of artifacts from a wide cultural base has been neglected, perhaps in part due to the philosophy that the senses cannot be the medium of an elevated aesthetic experience. In a visual culture such as the West, touch has only recently re-emerged to take a place at the forefront of the senses.

Until the 1960s, there had been a general agreement within visual arts practice that fine art consisted of two categories: painting and sculpture. As a young woman and painting student studying fine art at art college in the early 1970s, I can testify to this statement, although I was also part of a generation that challenged these categories in order to break down the rigidity of the old system of craft/art hierarchies. Whilst some of my contemporaries ventured into 'happenings' and performance, I went 'off-canvas' to 'off-loom' constructions and continued to work with materials and form. I discovered that shapes could be more structural when formed through the off-loom process of weaving. It was a moment of entering the 'other' – the textile domain and its uneasy relation to the middle ground that my work occupied between art and craft. The sex of the artist mattered, and it was a time of intense reading, argument and re-writing of the canons of art history. Rosizka Parker and Griselda Pollock's book, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, was a key text of the time. Their writing traces the ideas and value systems regarding art, artists, femininity and creativity to demonstrate the position that women have occupied within culture and art history. It is worth recalling a seminal concept from one of this book's texts – first printed in the journal *Spare Rib* (UK and now held in the University of Sussex) in 1981 – that outlined this book's genesis in the art history collective to which Parker and Pollock belonged.

The division in so-called 'fine art' extends to the distinction between art and craft, at least within Western countries. Women's practice in forms of art that use needle and thread has been dismissed as painstaking and merely dexterous, while great art is defined as intellectually testing and truly inventive – qualities that are only exercised by men. These differences have been misrepresented to us as a hierarchical division between great art and lesser decorative crafts. Art history represents this division as self-evident and natural, whereas what women make is accorded lesser value and regard.

Now viewed as a classic feminist text, *Women, Art & Ideology* paved the way for a re-thinking of themes that are repressed in Modernist aesthetics. The decorative, craft and the domestic became challenging ideas that women in the fine arts could engage with through work involving textiles. Though their achievements in this sphere are often highly thought of, the fact that painters like Nathalie Goncharova, Alexandra Exter, Lubov Popova, Annie Albers, Sophia Tauber-Arp, Vanessa Bell and Sonia Delaunay were involved in textile design, weaving, tapestry and costume-making has equivocal implications. On the one hand, for a woman artist to 'return', as it were, to a prescribed traditional role in the minor arts (the decorative, craft and the domestic), which is generally less conducive to fame and financial gain than a career in painting or sculpture, can be seen



as a step backwards from a feminist point of view. It therefore becomes highly problematic, even contradictory, for women artists to acknowledge textile practices within their work without recognising the underlying hierarchical value system and hierarchical divisions outlined by Parker and Pollock. The interventions of these Modernist pioneers in mainstream art history gave confidence to many women of my generation. Textiles and the decorative art offered them the possibility to rethink their contributions as part of a broader women's movement, while still remaining within the mainstream of visual arts practices. Now, there is a huge reassessment of this period, hence the TATE Britain exhibition, 'Women in Revolt! Art, Activism and Politics', which opens in November 2023. It is based on *Framing Feminism: art and the women's movement 1970–1985*, an anthology of essays and reviews, compiled by Griselda and Rose in 1987.

Many young women studying painting at art school in the UK in the late 1960s and early 1970s became disillusioned with the dominance of masculine and Eurocentric tendencies in art. The critical rhetoric of Clement Greenberg and his formalist purism symbolized closure for many young practitioners and formed a telling structure for discussions of changing values at the time. For Greenberg, self-referential autonomy, a fixed point of origin of identity, assumed it was possible to draw boundaries around the aesthetic 'frame'. The critic's role within this model was to pay attention to the specifics of the practice in question. Greenberg's view was based on a moral judgment, namely that 'purity in art' was a means of preserving a living Western culture. However, for Jonathon Harris, Greenberg established a kind of closed judgment about values of good and bad art and what constituted 'authentic' art practice. In his now famous essay, "Avant Garde and Kitsch", Greenberg holds mass culture responsible for creating a new kind of kitsch and 'low' culture, and he fills the gap between the latter and Avant-Garde art with a wealth of anti-decorative rhetoric.

Many Black British artists, like Yinka Shonibare, have challenged Greenberg's ideas of paintings being polluted with ideas of the decorative and the feminine by citing colonialist tendencies that extend ideas of pattern and decoration to explore colonial themes. Shonibare paints on patterned textiles and plays with their identity to create visual chaos. This ambition is evident in his paintings from the 1990s, like *Double Dutch* (1994) and *Feather Pink* (1997). These works are usually installations of small squares – painted panels of 'African' fabric. The history of the fabric used and the ambiguous materials and motifs of West African textiles seem to symbolize the rich complexity of post-colonial cultures in that while the patterns and colors are thought to be authentically African, they actually originate from Indonesian Batik work, a technique which was industrialized by Dutch traders historically active in Africa. Shonibare

underlines the visual pleasure of the amoebic textile patterns as his work becomes a metaphor for excess and exploitation. His symbolic use of textiles is perhaps most clear in the work *Maxa*, a vast wall painted blue and covered in discs of different sizes and patterns.

Of course, the feminist movement challenged this kind of patriarchal way of presenting art and thus a lot of the art that has developed since.

Other landmark shows foregrounding textiles and craft include “Fiber: Sculpture 1960–present” (2014), at the ICA Boston; “Outliers and American Vanguard Art” (2018), at the National Gallery of Art; “Quilts and Color” (2014), at the Museum of Fine Arts, Boston; and “Making Knowing: Craft in Art, 1950–2019” (2019–2022), at the Whitney Museum of American Art. Many of these exhibitions built on the legacy of feminist art history by reclaiming contributions to formal innovation created in domestic settings, celebrating collective practices and leveling the hierarchy between fine art and folk art. In the process, they revealed how gender, race, and class underpin aesthetic biases.

Cláudia Melo: Exhibitions, biennials, conferences, and events more focused on textile art or textile-based art have multiplied and gained prominence over time. Furthermore, major institutions, art entities, curators, and auctioneers are showing an increasing interest in works that incorporate textiles, whether in material or conceptual form. They are also incorporating such works into their collections and exhibitions.

The Lausanne Biennial was, in fact, the event that initiated a significant shift in the understanding and presentation of contemporary textiles in art. It provided a platform for textile artists to showcase their innovative creations and encouraged experimentation with new materials, techniques, and approaches. A notable example was the introduction of new synthetic fibers and textile production technologies at that time. This included the exploration of new materials such as nylon and polyester, as well as the adoption of new printing and dyeing methods.

The biennial also served as a forum for discussing issues related to textile art, such as the fusion of traditional craftsmanship with industrial production and the influence of technology on textile creations. Currently, we can identify these examples: Biennials such as *Contextile – the Biennial of Contemporary Textile Art*, Guimarães Portugal, whose mission is to place textiles in the context of contemporary art in Portugal and connect with global textile culture territories. It establishes strategic partnerships with national and international cultural entities that promote the artistic dimension of textiles, their artistic and technological potential, and their intersection with other disciplines. This initiative simultaneously fosters an open discussion on fundamental issues such as identity, sustainability, and innovation.

Institutions like the Textiel Museum in Tilburg also contribute to expanding the understanding of museums as laboratory spaces. They present inspiring exhibitions in the fields of textile design, visual arts, and industrial heritage, as well as historical presentations reflecting contemporary textile developments.

Furthermore, textile culture centers, such as the Centre for Heritage, Arts, and Textile (CHAT), aim to bring together diverse perspectives, areas, and methods within the textile universe. Through the historical textile industry of the 1950s, CHAT represents a new beginning in the evolution of textile arts in Hong Kong and Asia. It honors the industry's history while redefining textile arts through innovative narratives and contemporary engagement. It's worth noting that there are many other excellent examples as well.

The key points that curators and artists are currently interested in revolve around contemporary issues. In this context, identity and cultural heritage play a fundamental role, providing a platform for exploring cultural roots and personal identities. Additionally, sustainability has emerged as a growing concern, with textile artists adopting more environmentally friendly materials and addressing issues related to environmental awareness and climate change.

Gender equality and feminism also find expression in contemporary textile art. This artistic field, often associated with domestic work and women, becomes fertile ground for deconstructing gender roles and exploring feminist themes.

Narratives about migration, displacement, and belonging find a powerful voice in the hands of textile artists. Textiles have the power to tell the stories of displaced populations and express the experiences of belonging to different places and cultures.

Memory and nostalgia also hold a prominent place in contemporary textile art through the evocation of powerful memories and a deep sense of nostalgia. This allows artists to explore both personal and collective memories.

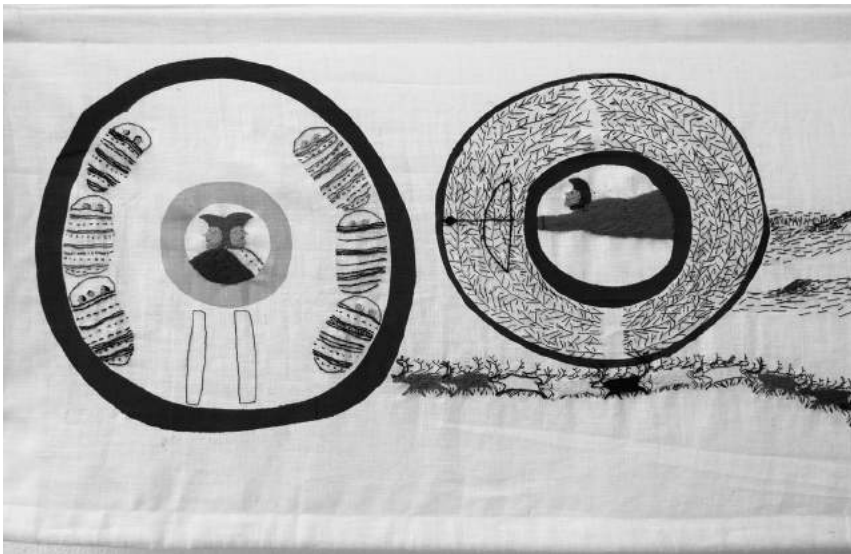
Finally, contemporary textile art does not shy away from addressing social and political issues, including human rights, inequality, and activism. It also delves into the complex interactions between the real world and the virtual world, highlighting the underlying individualism in matters of artificial intelligence and the virtual realm.

**There are many artists that work with significant topics and by their art they want to be involved in the modern/current discussion about society, politics or the environment. I am aware that there are a variety of problems and issues in different countries and communities – on different levels. But how does contemporary textile art engage**

**with the social, cultural, or political issues of our time? Would you try to make some point about it? Can you share some influential contemporary textile artists and their contributions to the field?**

Beatrijs Sterk: Here are some names of artists who engage with the socio-political issues of our time. Firstly, there is Yinka Shonibare, who was apparently asked by his teacher at art academy to explore his “African-ness”. In doing so, he came to deal with African wax fabrics that have a highly complex cultural history.

Secondly, Chilean artist Cecilia Vicuña has been an activist throughout her creative career, and black weaver Diedrick Bracken works on a small loom used by hobby weavers but makes statements that strongly connect with his own experiences as a gay person. I could mention many others, like the Sami artist Britta Marakatt Labba, who acts as an activist for the rights of the Sami people through her art, as well as Igshaan Adams from South Africa, another young black textile artist who uses his art to heal himself and his family. Polish artist Malgorzata Mirga-Tas has created an impressive textile manifesto of Roma identity and art.



Il. 1.

Britta Marakatt-Labba: "History" 2003-2007, 24 m. hand embroidery with motifs from Sámi history, shown at the Documenta in Kassel. Photo Beatrijs Sterk



Il. 2.

Igshaan Adams, South Africa, 1982: "Bonteheuveld/Epping", tapestry; Adams large-scale tapestries are stitched together with wood, beads, shells, strings and rope they are linked to commodity tradings and local environs in postcolonial Africa. Photo Beatrijs Sterk

Work by the last three of these artists was on show at the 2022 Venice Biennial. I have mentioned some of the more famous names, but concern about society and the environment was apparent in nearly every work at this year's "Quo Vadis" Textile and Fibre Art Biennial.

Janis Jefferies: One tendency is the juxtaposition of historical textiles with contemporary artists' work, which can be explored through form rather than content. However, the São Paulo Biennial reframed categories such as craft and manual labor, which are traditionally rejected as 'fine art' in the West. These categories were given a new focus of attention as they formed a central part of local artistic traditions. On one level, this was an act of reclaiming the traditions of indigenous cultures that formed part of places, landscapes and identities that were recovering from violent colonial occupations. On another level, such events ask us to think about the relationship between geography, time, place and space.

Cláudia Melo: For me, artistic production or conception is always political, whether it is presented in more or less overt forms, or whether it is more or less guerrilla-like. The textile industry is one of the most polluting industries in the world, as we all know. It is inevitable that this truth is not absent from this artistic practice.

Other everyday issues such as housing shortages, war, displacement, poverty, consumption, identity, sexism, and race are still very much present themes in contemporary art.

For me, an example would be the work of Tania Bruguera, a Cuban artist who works with various mediums, including textiles. Her work often addresses political and social issues such as censorship, state control, and freedom of expression.

Another example would be El Anatsui, a Ghanaian artist who creates large-scale sculptures from recycled and found objects. His works evoke the aesthetics of traditional African textiles and address issues such as globalization, waste, and cultural exchange.

Or even the Gee's Bend Quilters Collective, a group of women from the Gee's Bend community in Alabama, known for their extraordinary quilts. Their creations often reflect the history and politics of the African-American community in the southern United States.

Tau Lewis is also a good example, I think. She is a contemporary Canadian-Jamaican artist known for her unique and deeply personal approach to textile and sculpture art. Her work often explores themes of identity, memory, race, and the diasporic experience. Her practice exemplifies how contemporary textile artists can use their chosen medium to address complex social, cultural, and personal issues. Her work is a testament to the power of textiles and sculpture in conveying deep and meaningful narratives while engaging with the broader discourse on identity and heritage.

**Because we have many possibilities to travel and experience different cultures, ways of thinking, and ways of making art, can you discuss the role of interdisciplinarity and cross-cultural influences in contemporary textile art? How does it influence how artists protect their cultural boundaries and national tradition? How do contemporary textile artists address issues of globalization, migration, and cultural hybridity in their work?**

Beatrijs Sterk: Crossing boundaries between different art disciplines has led to completely new areas in textile art, for example Diana Scherer's creations using plant roots, or new fabrics made from mycelium, fungi filaments that are currently researched as an alternative to leather. I see interdisciplinarity and cross-cultural influences as positive assets in the process of making textile art. They will give artists a wider perspective. Hopefully, there will be no need to become protective of one's own cultural boundaries or national traditions. I heard that some of the smaller countries in Europe struggled with these issues in the past, but I hope that there are no such restrictions left. However, if an artist feels strongly

about protecting their national culture, they should of course take up this subject.

The issues of globalization, migration and cultural hybridity are topics expressed in the works of many textile artists who choose to deal with them. The latest Riga Triennial, themed “Quo Vadis”, presented many such expressions, for example Yosi Anaya’s statement that “ancient valued ways seem to have gotten buried in humanity’s past”; Cornelia Brustureanu, who says that “my work is a warning, a cry of alarm and an opportunity for critical reflection (on globalization)”; and Irmgard Hofer-Wolf’s idea, “Transparency – that is what we allow, voluntarily or not, in our private sphere and we don’t seem to care”.

Janis Jefferies: Arguably, the greatest concentration of textile-formed work in a Western-based biennial was held at the Arsenale Corderie as part of ‘Viva Arte Viva’ in 2017. This was the main theme of the Venice Biennial. Textiles were everywhere in the form of embroidered sculptures, large-scale installations, knitted dolls and painted dresses. Led by curator Christine Marcel, director of the Centre Pompidou in Paris, as an exhibition that would reflect on how “art bears witness to the most precious part of what makes us human, especially in a world full of conflicts and shocks”. Largely addressing statelessness and migration in particular, themes were mostly addressed in the abstract – as existential rather than material conditions that frame current practices in a largely apolitical way. Entering the Central Pavilion, a Sam Gilliam drape piece misrepresented a practice that interlocked the histories of painting and textiles. In the *Festival of Colours* pavilion, there was an abundance of stuff, from Sheila Hicks to self-taught artist Judith Scott’s yam-wrapped sculptures.

One of the most striking moments was Ibrahim Mahama’s *Occupation and Labour, Railways* (Ghana, 2014), which dominated the walk between the Arsenale and Giardini at the 2015 Venice Biennale and consisted of a long corridor of draped jute sacks representing global exports and international trade.

Ibrahim was the artist in residence at CONTEXTILE 2022. By expanding the idea of what an artist is, an ecosystem of integrated pedagogical and artistic production is developed. So, from the opening of the 2019 Savannah Centre for Contemporary and Red Clay projects, Ibrahim and his many local collaborators were able to link the village of Tamarle with the environment that surrounds the village: sacred forests, the urban city nearby and international spaces. The local becomes international. Through intergenerational conversations, young people use the archaeological museum to make new artifacts; they learn inside donated airplanes converted to classrooms; they access technology, engaging with robot-

ics and handling drones to become skilled young adults. Planes became playgrounds. Another kind of art school emerges: an integration of art and textile, agriculture and architecture, informal spaces of learning and sharing, reworlding the local in very different ways to University-based, global institutions. Ibrahim's methods and methodologies partly answer your last question around education.

Another example is the anthropological turn. For example, FRIEZE London 2019 included a curated section called WOVEN by Cosmin Costinas, writer, critic and Executive Director/Curator of Para Site (Hong Kong). There were solo displays by non-Euro-American artists working from different generational perspectives – Brazil, the Philippines, China, India and Madagascar were prominent. Working with the vernacular, the indigenous, or traditions that may seem subversive – employing textiles and weaving, either in a direct way or as an expanded interpretation of their cultural roots – intergenerational histories reveal stories of migration and identity politics. These special events build on Verbanov in FRIEZE Masters 2017 and London-based dealer Paul Hughes' 2,000 Years of Abstract Arts, highlighting this little-known "confluence" by pairing Andean feather pieces dating from AD 800–1200 with Albers' geometric textiles.

In February 2020, "Relief avec deux collines" ("Relief with Two Hills") by the Polish sculptor Magdalena Abakanowicz (1930–2017), a powerful textile work from 1972 that is made from sisal, sold at Sotheby's London for £52,500 plus premium. On the face of it, this is not a spectacular result: the estimate had been £50,000–£70,000, in line with a previous result at the Polish Polswiss Art auction house in December 2016, when Abakanowicz's dramatic Abakan Rouge III (1971) achieved €74,082 on an estimate of €43,000–€57,000. And the figure does not approach the record €2.9m paid at Polswiss Art in December 2021 for Abakanowicz's Bambini installation: these 83 haunting, headless figures, made from concrete, wood and resin between 1998 and 1999, made a record price for an artwork in Poland. I have drawn much of the discussions from the October 2022 issue of Apollo. For Emma Baker, head of Sotheby's contemporary art London, the Sotheby's result "is an indication something is happening in her market". The previous highest price at Sotheby's for an Abakanowicz textile was \$20,000 for Cercle Clair (1971) in New York in 2008. At Christie's London later in 2020, another 1971 work, Brun, fetched £55,000 (est. £18,000–£25,000). On the eve of Tate Modern's major presentation of Abakanowicz's Abakans from the 1960s and 1970s – a series of free-hanging, three-dimensional textile sculptures – which opens in November, these results suggest that market recognition for this artist's textile work is catching up with the fame of her figurative sculpture (TATE Modern November 2023 to May 2024).



Abakanowicz is just one of a group of female artists – mostly from Europe and North America, but including Olga de Amaral from Colombia – whose textile work has come to be understood as fine art. These artists joined the strong fiber art movement then developing in the United States, which included pioneering figures such as Claire Zeisler (1903–1991) and Lenore Tawney (1907–2007). Meanwhile, Olga de Amaral (b. 1932), who lives and works in Bogotá, studied fiber art from 1954–1955 at the Cranbrook Academy of Art in Michigan, founded in the 1920s under the direction of the Finnish architect Eliel Saarinen and his wife Loja Saarinen, a textile designer. By contrast, Sheila Hicks (b. 1934), for whom textile has also been a primary medium, studied under the artist Josef Albers at Yale University.

It has been argued that the success of the fiber art movement limited curatorial and market appreciation of fiber works as fine art. During the 1960s, 1970s and 1980s, work was collected and understood as fiber art. A major exhibition in 1969, ‘Wall Hangings’ at the Museum of Modern Art in New York, made a prominent display of many of these artists’ works, but in a context where most, including Abakanowicz’s “Yellow Abakan” (1967–1968), had been acquired for the design department. In the 1990s, however, the market focused on fiber declined. Nonetheless, a group of contemporary conceptual artists who engaged with stitch, knitting, fabric and textile began to attract attention. Louise Bourgeois (1911–2010), who came from a family of tapestry restorers, Rosemarie Trockel (b. 1952) and Tracey Emin (b. 1963) are among a number of women artists for whom textile – and its association with the feminist dialogues of the 1980s – became important.

Currently, it is these artists whose works are mostly highly valued.

Trockel’s record work at auction is “Untitled” (1985–1988), which achieved just under \$5m at Sotheby’s New York on 14 May 2014. This also represents a record for a textile at auction. Tracey Emin’s second most highly valued work at auction after “My Bed” is the appliquéd quilt *Mad Tracey from Margate. Everyone’s Been There* (1997) sold in 2014 at Christie’s London for £722,500 (est. £700,000–£1m). By contrast, Anni Albers’ record stands at \$104,500 for *Untitled*, sold at Christie’s New York in 2009, and Sheila Hicks’ record is \$125,000 for *Untitled* (1975), sold at Los Angeles Modern Auctions in 2016. The disintegration for both artists and audiences of distinctions of value between disciplines, genres and media has led to a revaluation. Tate’s Anni Albers exhibition in 2018, Hepworth Wakefield’s (UK) recent show ‘Sheila Hicks: Off Grid’ and the exhibition ‘Olga de Amaral: To Weave a Rock’, which toured from the Museum of Fine Arts Houston to Cranbrook Art Museum in 2021, have all brought serious institutional attention to the field. Tessa Lord, a specialist

and head of the post-war contemporary art evening auction at Christie's London, says, "These retrospective exhibitions give audiences an opportunity to explore an entire oeuvre and help to expand the collector base". Emma Baker at Sotheby's suggests that these exhibitions have enabled a "rediscovery of aspects of art history". "Sheila Hicks, for instance, is a smart person to collect", she adds. "I feel her work is undervalued".

**Going forward with the topic of areas and methods that artists and curators use, how important is research (science and inner realms like memories, personal experiences, and experimentation) in the creative process of contemporary textile artists? Can you clear the path and distinguish some areas of methods? Are there any strategies?**

Beatrijs Sterk: I consider research very important, but openness is still more important for the creative process. There is a recent book on creativity, "The Patterned Mind – Creative Methods in Surface Design" by Laura Isoniemi from Finland, a textile artist and designer. In this book I rediscovered all the ideas I encountered in the late 1960s while working for a creativity center in the Netherlands. They include playfulness and the importance of the hand rather than the brain when it comes to being creative. I highly recommend this book for any strategies on creativity.

Janis Jefferies: In 2022, THE MILK OF DREAMS, The 59th Venice Biennial, curated by Cecilia Alemani, provides a very good indication of how strong curatorial research is with a focus on all kinds of practices and materials.

In taking the title for her show from Leonora Carrington's children's story, Alemani made the link to the 20th-century movement explicit from the start. The Witch's Cradle was the first of five historic "time capsules" that brought together Surrealist women. As the art historian Alyce Mahon puts it in the catalog, women Surrealists "aimed to re-educate through re-enchantment", often adopting and reimagining the forms and narratives of fairy tales. There are marvelous things in this vein by Remedios Varo, Toyen, Dorothea Tanning and Leonor Fini. Marvel at the range and diversity of material. For example, the inclusion and brilliant staging of the late Indian artist Mrininalini Mukherjee's hemp figures, and Cecilia Vicuña's post-Surrealist paintings and flotsam-and-jetsam sculptures.

Another tendency is the slogan "Let's change the history of the future". So says a cyborg to her human avatar in Lynn Hershman Leeson's *Logic Paralyzes the Heart* (2021). This video is one of a cluster of works by this digital art pioneer and was positioned close to the end of the Milk of Dreams exhibition – Cecilia Alemani's rich and often thrilling biennial show – which took place at Venice's Arsenale. It is a time-warping exhi-

bition where everything is uncertain and in a state of flux – fiber, textile, and artworks related to digital data.

Cláudia Melo: Research is a multifaceted and indispensable element within the creative process for contemporary textile artists. It encompasses historical, material, personal, collaborative, environmental, and conceptual dimensions. By embracing these diverse forms of research, textile artists can enrich their practice and contribute to the dynamic and continually evolving realm of contemporary textile art.

To address this question, I can provide an example from the working methodologies of the artistic residencies associated with Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art. Artists selected for these residencies come to inhabit the territory for a month or more. Since they come from various parts of the world, preliminary work is always conducted before their arrival in Guimarães, Portugal.

During online meetings, all the artists who will be participating in the residency are brought together. This provides an opportunity to get to know their projects and personalities, identify general or specific points of interest, and initiate my research and connection work with entities and communities that can provide additional contributions to the focus of each residency project. I also introduce them to the territory of textile culture and the specific location where they will be presenting their results. Ideas are exchanged, experiences shared, and concepts discussed before their arrival at the location. However, when the artists physically encounter the territory and/or local communities, the narrative may take a different turn. The artists' interaction with the territory and local communities can be a transformative process – either solidifying what we had previously conceptualized or leaving it behind because presence and immersion in the current moment bring about new perspectives.

Residencies always begin with visits to places of interest for the projects, including local industries, artisan workshops, and interactions with communities. Research, whether in the form of traditional scientific inquiry or more subjective exploration of inner realms like memories, personal experiences, and experimentation, plays a pivotal role in the creative process of these artists. We engage in both collaborative and individual research efforts, encompassing historical research, personal memory and experience, material experimentation, cross-disciplinary collaboration, environmental and social research, as well as conceptual and theoretical exploration.

**I mentioned the inner perspective that has an impact in the artworks and in the process of collecting inspirations (because artists not only correspond with the idea of outside issues and subjects, but they**

**also turn to their inner world). How do contemporary textile artists explore the concepts of memory, nostalgia, and personal narratives in their creations?**

Beatrijs Sterk: I think that textile artists have always had a strong relationship with their inner world due to the meditative aspects of their work. Looking at some of the works from recent exhibitions, I found the following examples: Thomas Cronenberg's tapestry "Regret" from the Nostalgia series (Riga, 2023); Eli Eines' "A Hole in the Heart", a two-part embroidery about her father (Lodz 2022); Ewa Kuryluk's "White Kangaroo" (Venice 2022) with stitched self-portraits; the "Internal Line" installation by Chiharu Shiota (Leipzig 2021), expressing memories and time; and, finally, Ieva Krumina's "Private Endlessness" at the Baltic Mini Textile in Gdynia in 2022.

Janis Jefferies: This does not interest me so much unless there is a play with autofictions and historical critiques of nostalgia, particularly as a critique of colonialism. A great example for me would be Hew Locke and his magnificent *Procession commission* at TATE Britain in 2022, which finished in January 2023. *Procession* invites visitors to "reflect on the cycles of history, and the ebb and flow of cultures, people and finance and power". Tate Britain's founder was the art lover and sugar-refining magnate Henry Tate. In the installation, Locke says he "makes links with the historical after-effects of the sugar business, almost drawing out of the walls of the building", also revisiting his artistic journey so far, including work with statues, share certificates, cardboard, rising sea levels, carnival and the military. Throughout, visitors saw figures who travel through space and time. Here, they carry historical and cultural baggage: evidence of global financial and violent colonial control embellished on their clothes and banners, alongside powerful images of some of the disappearing colonial architecture of Locke's childhood in Guyana, a former British colony.

There is a recording of my interview with Hew (January 27th 2023) from the Victoria and Albert Museum, London [https://youtu.be/7\\_HKlmsiAjs](https://youtu.be/7_HKlmsiAjs)

**Can we discuss the role of sustainability, ethical production and eco-consciousness in contemporary textile art a little bit? Have you noticed this trend? Have artists or curators that work with textile as a medium, a material, or an idea been thinking about it? And what about the collaborations between productions and art?**

Beatrijs Sterk: Sustainability, ethical production and environmental awareness play an important role for most textile artists. Many items are

made from waste materials, such as the work of Peteris Sidars, who presented “The Missing View of the Landscape” at the 2023 Riga Triennial, a piece made entirely from plastic bottle tops. Ieva Krūmina goes as far as melting old plastic bottles into a square shape which she then dyes and embosses; both were on display at the recent Riga Triennial. I am taking this opportunity to mention my all-time favorite artist, El Anatsui, who uses waste materials to create his large “cloths”.

Although very big and heavy, his works are actually composed of small metal bottle tops which have been flattened, cut, twisted, rolled, squeezed and joined together with copper wire. His assistants make them up into coloured “blocks”, which are then arranged by him and assembled by his helpers. Because of his way of working like a patchwork artist, I consider him a textile artist.

Janis Jefferies: Production and consumption are on the rise, with severe environmental and social implications. Only 12% of the material used for clothing is recycled. A popular way to dispose of clothes is to give them to charity shops. But many of these donations end up in countries in the global south, where there is big trade in secondhand clothing. The latest UN figures say the UK, for example, is the third-largest used-clothing exporter after the US and China. The top two destinations are Ghana and Pakistan, while the fastest growing importer is Chile.

These countries are becoming overwhelmed with clothing in poor condition that cannot be resold, as well as their own waste. Faced with this crisis, a growing number of entrepreneurs and designers collect textiles destined for landfill and recycle them into new garments and home furnishings. There are many interesting artist-designers from various parts of Africa who use recycled materials – especially as so much stuff has been dumped around that continent over the past decade. For example, Ghana’s Kwabena Obiri Yeboah (KoliKoWear), Ghana’s Yayra Agbofah (The Revival), Pakistan’s Ume Kulsum Hussain (East Rugs), and Chile’s Rosario Hevia (Ecocitex).

See Jefferies “Crocheted Strategies: Women Crafting their Own Communities” (2016), published on Taylor & Francis Online. It is available at: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14759756.2016.1142788>.

Cláudia Melo: As I’ve mentioned before, the textile industry is one of the most environmentally harmful industries worldwide, therefore it is inevitable that this topic is addressed in our discussion.

In recent years, there has been a notable increase in interest and awareness regarding sustainable practices, ethical production, and environmental responsibility in both the textile industry and contemporary textile art. Many artists who use textiles as their medium and material,

as well as curators working with these artists, have been dedicated to addressing and exploring these issues in-depth. This includes considering the environmental impact of materials used, such as organic fibers and eco-friendly dyeing, as well as working conditions in textile production.

Many artists explore the concept of “upcycling”, which involves the reuse of existing textile materials to create new artworks, thus reducing waste. Furthermore, awareness of fair trade and ethical production also influences how artists approach the use of textiles in their works.

Regarding collaborations between production and art, we increasingly see artists partnering with local businesses and artisans to create unique and sustainable textile pieces. These partnerships can be mutually beneficial, promoting ethical production and providing artists with access to specialized materials and techniques.

Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art takes pride in promoting sustainable practices in its organization and logistics, as well as in challenging artists to incorporate these concerns into their work. The preference for using innovative and sustainable materials is evident, such as in the case of the artwork “entangled fragments and the vague”, produced by artist Johanna Rogalla during the Contextile 2020 artistic residency. In this piece, she used cork-derived yarn in the jacquard fabric she created.

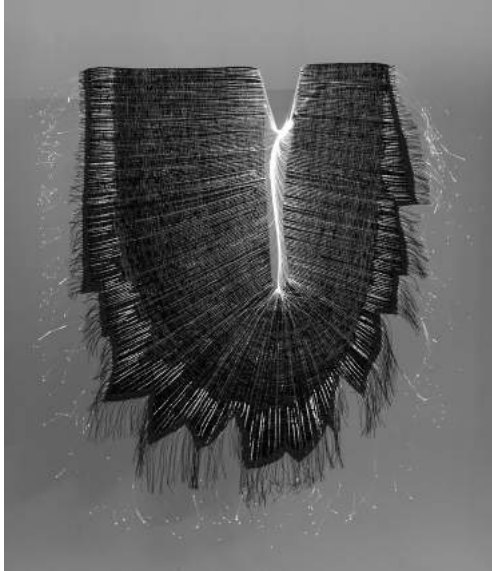
Furthermore, the selection of artists whose practices inherently address environmental convictions and policies related to textile industry pollution is a notable aspect. An example is Lars Preisser, whose work consistently carries a critical perspective on finding the perfect textile machine in its relationship with humans and the environment. During his Contextile 2022 artistic residency, Preisser created the “Unweaving the machine” artwork, an apparatus that can be used to unweave industrially produced fabrics. This machine reverses and rewinds processes that have become increasingly problematic for our ecosystems. Operating this slow and seemingly unproductive machine offers the two operators an opportunity to collectively rethink the normative directions and logics of production (as described by the artist).

The major themes proposed by Contextile in each edition also call for these and other pressing reflections. In 2022, with the theme “Re-Make”, Contextile encouraged reflection on “doing better”, a reevaluation system, and a more conscious and critical approach to the world.

**Could you provide examples of innovative techniques or materials used by contemporary textile artists to create their work? And how (artists) incorporate technology or digital elements into their practice? Of course there are new but traditional machines that support artists in building their artworks, but what about the technology itself? Have you experienced some artworks, some artistic practices**

**– can you extract some examples when technology and new media were a clou and not only a tool?**

Beatrijs Sterk: As regards novel techniques, I already mentioned Ieva Krūmiņa's innovative use of waste materials as well as Astrid Krogh's and Włodzimierz Cygan's use of fiber optics.



Il. 3.  
Włodzimierz Cygan: "Organic 2", 120 x 160 cm, 2019, weaving; polyester, linen, fiber optic, LED light generator, photo Thiswaydesign

Many well-known artists now use digital weaving thanks to the TC hand jacquard looms developed by Vibeke Vestby, as well as digital embroidery, digital cutting and 3D printing. In the early 1990s, I organized a digital weaving project and several digital embroidery projects for textile artists. In each case it was a collaborative effort with industrial companies. I see these as the most important projects I have initiated, because nothing has come closer to the Bauhaus ideal of artists and industry working together!

If I had the chance, I would like to experiment with a digital bobbin-lace machine to make car parts because there are no seams in this type of lace, which makes it stronger. In all my projects of this kind, the challenge was to unite the creative partners with the technicians. Initially they looked at each other with suspicion rather than trust.

Once the technique is more accessible, I also envisage many more experiments with 3D printing in textile art.

Janis Jefferies: Technology has impacted what remains of the textile industries (globally), and then there are major universities and labs, like MIT, USA, that have combined technology and textile to promote comfortable, form-fitting fabrics that recognize their wearers' activities, like walking, running, and jumping.

Smart textiles and fashion technology innovation centers, courses and patents are on the increase. In the textile art field, artists are producing wearable art, gallery installations, and public art by collaborating with scientists and engineers. Some work explores visual communication or conceptual approaches involving the intersections between art and technology. I worked on several projects with my colleague Professor Barbara Layne, Concordia University, Montreal, Canada over a period of 22 years. *The Enchantment* features new work made between 2015 and 2019. This project explores textiles in museum collections and uses traditional techniques, materials and structures to create a textile antenna that connects one object to another. Unlike traditional geometric antennas made of hard metals, these new antennas are flexible and can be made in the shape of referential things (animals, flowers, logos etc). This interdisciplinary research included a team of engineers, artists and cultural researchers and was funded by the Social Science and Humanities Council of Canada. *The Enchantment* includes three groupings of objects: The Branko Belt Project (4 garments), Maxwell's Equations (3 garments) and The Enchanted Environment (9 interactive objects). In several essays, I addressed the importance of historical research in textile collections and the revival of techniques and structures in the development of current textile technology. Our first joint publication, *Electronic Arts: Hacking the Museum*, was based on a series of conversations on trains and by email on the occasion of Layne's solo show of the same title at the Glass Box, Salford, University of Manchester in 1996. The results of our first major collaborative project, Textiles and Transmissions, included the Black Wall Hanging, originally shown at The Hub in Lincolnshire, UK in 2006 and further displayed in Boston, Washington DC and Marseille, France. A paper on this work was presented at TSA in Toronto (2006), entitled *Text and Textiles: New Writings from Spam Tales*. The interactive cloth included a flexible, handwoven LED display that presented phrases from spam but also information on the former seed factory that has now become The Hub. It also included quotes from the scientist Isaac Newton, who was born in Lincolnshire. As the piece traveled to new locations, more texts were added to the cloth's displayed memory – just as any textile picks up signs of wear and use from its own life's journey.

However, we are arguably best known for our *Wearable Absence* project, with assistance from a diverse team of specialists and students, including Dr. Mohammed Soleymani, Hesam Khoshnevis, Diane Morin,



Jake Moore, Andre Arnold, Meghan Price, Maryam Golshayan, Professor Robert Zimmer, Miguel Andres-Claveras, In-young Cho and Helen Watson. The Wearable Absence system includes an interactive jacket that responds to biometric data mined from the body. Calibrated to a particular individual, it can analyze a person's emotional state and seek out an "appropriate" response from the online database of a friend, lover, relative, etc. Corresponding texts, sounds, or video files are then played back through the garment in order to provide the wearer with "what they need". The project was funded by the Hexagram Institute, Government House of Quebec, London, Arts and Humanities Research Board, Social Sciences and Humanities. Please see: Jefferies, Janis K. 2012. Wires and Wearables. In: Jeremy Pitt, ed. *This Pervasive Day: The Potential and Perils of Pervasive Computing*. UK: Imperial College Press, pp. 150-160. ISBN 978-1-848-16748-3

Cláudia Melo: Faig Ahmed is an Azerbaijani artist known for his innovative approach to traditional Azerbaijani carpet patterns. He digitally distorts and manipulates the patterns, creating visually striking and often surreal textile art. His work challenges the viewer's perception of traditional motifs through the lens of digital manipulation.

Or there is Hella Jongerius, a Dutch designer known for her innovative and experimental approach to design. Her statement about 3D textiles potentially replacing concrete and cement in construction suggests an exploration of alternative materials and techniques for building and construction.

The concept of using 3D textiles in construction is not entirely new and aligns with broader trends in sustainable and eco-friendly architecture and design. Here are some key points to consider regarding this idea: sustainability, flexibility and lightweight, insulation and energy efficiency and aesthetic possibilities.

Another example should be EJTECH, for sure. Comprising Judit Eszter Kárpáti and Esteban de la Torre, the artistic partnership known as EJTECH delves into a wide range of disciplines. They utilize hyper-physical interfaces, programmable matter, and augmented textiles as their creative mediums, with the primary objective of examining the intricate connections between the sensory experience and conceptual understanding, seeking to unveil emerging structures and inherent causality within the realm of realistic metamaterials. Central to their work are the fundamental elements of sound, space, light, and time, which they employ as the foundational building blocks in their artistic endeavors. EJTECH's focus lies in scrutinizing the intricate interplay between technology and the human body, leading to the development of performative installations, multi-dimensional sound sculptures, and dynamic surfaces.



Il. 4-5.

Judit Eszter Kárpáti, Esteban de le Torre, "Dung Dkar Cloak", 2023, interactive installation, digital jacquard weaving, custom electronics. Photo: Dávid Biró, Krisztina Biláks

**Another, I think, important topic that sometimes appears in artworks, artist's practices or curatorial ideas is addressed to the issues of identity, race, gender. Have you witnessed art practices like this in the contemporary textile world? We can see many examples in other art fields, but what with textile/fiber? And how do contemporary textile artists navigate the boundaries between personal expression and social and national commentary within their work?**

Beatrijs Sterk: As for identity, race and gender, there are several artists working on these issues. I already mentioned Diedrick Bracken, a young black artist who expresses his stories as a gay person with regard to the forms of masculinity, tenderness and the violence he experienced. His exhibition at Kunstverein Hanover in the autumn of 2022 was a real eye-opener. I also mentioned Igshaan Adams, born in South Africa in 1982, another gay black artist who uses his textile art to come to terms with the violence and rejection he experienced in his life. I am sure we will see further examples of this kind.



Il. 6.  
Diedrick Brackens: "the crawling star's signal", 2021, cotton and acrylic.  
Photo Beatrijs Sterk

Janis Jefferies: Rosalind Krauss has argued that the specificity of a medium is not to be found in its tautological self-identity but, paradoxically, in its 'constitutive heterogeneity' – the fact that it always differs from itself. What we are currently witnessing is the 'emigration' of textile from itself

– as can be seen in the work of many contemporary artists. I have stopped using ‘fiber’ as a term now because it designated a particular set of ideas and practices in the 1970s. Let’s rethink textile.

Has textile become foreign to textile? A stranger to itself (to mobilize a term from Julia Kristeva) in the sense that it is estranged from any restricted notion of textile – no longer bound or limited by its own self-closure or territory but open to multiple directions in form and content?

As I wrote in 1995, “textile... is always ‘not quite’ there and also ‘not quite’ that... never quite settles in the same space, can never be read in the same place in the same way twice”. Textile, its signs, practices and languages, had already shifted when I entered the debates in the mid-1970s. My research and writings since 1980 have rethought the 1960s and 1970s from a period of exuberance and rebellion. Textile as a medium appeared to have no rules; it seemed to me to be naturally deconstructive, using techniques of collage and layering to manifest additive or subtractive structures with multiple referents. It proclaimed its presence by moving off the walls and becoming sculptural, painting itself into fabrics and decorative mayhem. It perhaps finds its most contemporary expression in Hew Locke’s *Golden Horde* mixed-media installation at the ICA in 2006.

Perhaps we might talk not of art textiles but of art exiles. Exile can be imposed by others, but we may also choose exile because moving away from hostile, unproductive forces can be a deliberate strategy. Many key practitioners who started in the late 1960s and early 70s expanded their thinking beyond painting and sculpture, choosing their ‘exile’ in textiles rather than being forced into it. Theirs was not a wound-licking retreat but rather a regrouping in a self-determined site of investigation. I would count myself in this ‘category’.

In offering materials and surfaces that contain all reality that one wants or needs, textile carries not only sensory pleasure but also a political charge and a weight of critical language. It can be something that you cannot quite put your finger on, like the tip of a needle, but it can also be as cerebral as its head. It is a broad and diffuse field, without which new modes of contemporary art practice and thinking could not flourish or survive, and which major generic forms will always flirt with, refer to, and mischievously include. Contemporary art does indeed, after Duchamp, easily include textile, but it depends where you look – and by looking I would now use a technological term like searching. Weaving, webs, holes and networks are all textile terms and mobilized within descriptions of the internet, participatory worlds and tactile feedback.

The relationship between textiles and technology is now well established and richly explored in Sadie Plant’s book *Zeros + Ones*, in which she insists that textiles are literally the software of all technology. It is also

extraordinary to learn that Ada Lovelace, who worked with Charles Babbage on his Difference Engine, would connect the weaving of patterned silks with her own research into “algebraic weaving”. This, as we now know, led in turn to “Digital machines of the late twentieth century (that) weave new networks from what were once isolated words, numbers, music, shapes, smells, tactile textures, architectures and countless channels as yet unnamed”.

**After these few descriptions about, in my opinion, the most current topic, let’s move to shows, exhibitions and conferences, so the moments where we as artists, we as educators, we as viewers and we as theoreticians can encounter the real pieces. What, nowadays, is the role of exhibitions, biennials, and other art events in showcasing and promoting contemporary textile art? Are there any topics that are the most recognizable and repeated in the last few years? Have you noticed some breaking points or movement to one bigger side?**

Beatrijs Sterk: The role of exhibitions, biennials, triennials and major gatherings, such as those of the European Textile Network, cannot be overstated. For artists, it is essential to meet other artists face to face. Because of the pandemic, that has not been possible for some years, and it was a disaster not only for musicians and actors, but also for textile artists. Themes have become more serious since the pandemic and the war in the Ukraine, which is logical.

Janis Jefferies: The South African artist Igshaan Adams’ exhibition at the Hayward Gallery, London, UK (June 2021) follows his first solo museum show at SCAD, Savannah, USA (2020). This gallery recalls the region’s violent past as it is built in a masonry style from Savannah Grey bricks created by enslaved African Americans in the Antebellum South. In Getuie (an Afrikaans word that translates into English as “witness”), the title is a pertinent reminder of political trauma.

Readers may have viewed Sanford Biggers’ exhibition, CONTRA/ DICTION, online. As Biggers noted in his rescheduled Textile Society of America keynote address of December 5th, 2020, “There is a lot of code and a lot of layers to what you’re looking at”.

This comment can also be applied to Adams. In the flesh, his highly embellished tapestries incorporate beads, glitter, shells and painted stones into the warp. Adams’ family traded old clothes for Xhosa baskets. As a boy, he would make work from an old palm tree in their garden. Now, his materials are rope, steel, found fabric, wood, bone and all kinds of discarded material stuff. Some are sourced from the homes of the working-class, mixed-race communities of his native city, Cape Town, while others are

made with the help of up to four women weavers and his family members, who are regularly involved in his practice. The work intimates a sense of community and a strong sense of solidarity

Kicking Dust takes as its exhibition theme the traces ‘we’ leave, whether as unwelcome tourists or navigators of tricky dirt tracks, or, like in “Agter Om” (Afrikaans for “Around the Back”) (2020), the path trodden by a family across a linoleum floor in their home in Bonteheuwel. Bonteheuwel holds personal significance for Adams as an area of the Cape Flats where he grew up. Om Die Hoek (Around the Corner) (2020), a fringed tapestry of pale yellows and blues, highlights a passageway. This liminal space is imbued within all of the works – the transitioning to and from racially demarcated spaces, spiritual followings, and ethnicities. Adams is particularly interested in the transitional spaces between South African communities traditionally pitted against each other in the Apartheid era but now forming new lines of solidarity and communication. It shows me that whatever the official narrative, people mutually support each other by vocalizing hidden histories of troubled pasts and segregated communities.

Like Biggers, Bisa Butler, Diedrick Brackens Pacita Abad, and many others working in the fluid and adaptable medium of textiles, Adams often mines his own personal history in his practice, revisiting the complexities of his personal life, embedded in the social, economic and political environment that surrounds him.

This will often mean that artists like Adams and Ibrahim, and the two women artists below, work with local and indigenous communities in what has become known as socially engaged practice.

## **VICTORIA UDONDIAN – OFONG UFOK**

Developed through long-term relationships with a wide range of immigrant communities in New York, including a partnership with Stitch Buffalo, a textile center near the artist’s studio that facilitates refugee and immigrant women in creating handcrafted goods to find economic empowerment. Victoria has collaborated with and compensated community members, weaving with them and creating sculptural casts of their clothing whilst collecting their stories to create this monumental artwork.

Acaye Kerunen’s radical repositioning of heritage artisanship into the league of fine art has established this artist, storyteller, writer, actress, and activist as a resonant voice in contemporary artmaking. She is recognized for her multidisciplinary practice across media, performance, and advocacy. Her continuous engagement with women’s issues – from liberation and the dismantling of colonial and patriarchal structures to poverty and domestic violence – is embodied through her many artistic activities. In 2012, Vogue Italia featured Kerunen as a social activist to watch in Africa.

The processes of unmaking and remaking are central to Kerunen's practice. She has explained that African women's artmaking has been confined to utilitarian practices, such as weaving to produce mats and baskets rather than weaving for the sake of artmaking. Kerunen collaborates with primary artisans, mostly women, to produce the woven, dyed, and hand-crafted materials in her work. Her practice incorporates the many cultures of the Great Lakes region, of which Uganda is a part, in order to represent a deep involvement in the connection to making and being as a manifestation for change. Drawing on the natural environment, Kerunen's work utilizes materials including raffia, banana fiber, stripped sorghum stems, reeds, and palm leaves. The titles of her works are in Alur, Swahili, or Luganda, representing her family background and the women artisans she employs, many of whom speak Luganda.

Acaye's work was in the most exciting Pavillion at Venice, 2022: the Ugandan pavilion.

The voice of those once written about or represented in visual and material culture is coming back in writing and in art works that decenter White Euro-American people from a postcolonial perspective. 'We' look, 'we' listen, 'we' learn, activating new kinds of solidarity, new action, in work as in life.

**Which international exhibitions (shows / biennials / triennials, etc.) are the most important? Who are the most influential opinion-makers? Who are the leaders that we should focus on? Why is it so important to be visible?**

Beatrijs Sterk: Some of the important exhibitions are:

- 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
- And many more!

Opinion makers: Anyone involved in such events and teachers at art academies with textile departments.

Why it is important to be visible: It is essential for any visual artist's work to be seen, heard and talked about! Taking part in international exhibitions is one good way to achieve that goal.

Janis Jefferies: The Venice Biennial is still important and CONTEXTILE offers a research platform and open artist calls for participation. If you are not visible, you get written out of history, or as a feminist, herhistories. For example, the work of Billie Zangewa, whose panoramic collages made from hand-stitched silk challenge the historical stereotypes used to objectify and exploit Black women. Zangewa's autobiographical drive contrasts melancholy with hope, strength with disdain, and independence with prejudice.

Zangewa's earlier works reflect her practice and experience as a Black woman living in Johannesburg. These early works, described by Zangewa as 'acts of daily feminism', show an intimate, confident sense of self and female identity.

**And maybe (almost) the last but not least question will be about education, because it is the future. It is the way of teaching the next generation, the way we pass on knowledge and guide young artists towards significant areas, ultimately influencing their impact. So, if you can just speculate or give some advice, what should we focus on?**

Beatrijs Sterk: As I said already, I see educators as important opinion makers. If teachers were to ask me what to focus on, I would point them to Lidewij Edelkoort, the trend forecaster, who is sure that crafts will have a glorious comeback. I would look at the Dorothy Waxman Textile Design Prize for students, which is presented every year during New York Textile Month; look at past catalogs of this event and discover new ideas and inspiration. Personally, I would love to see weaving taken seriously again since so many art academies have thrown out their looms. Many young people are interested in learning to weave again – as I have been hearing from members of the Nordic Textile Artists for some time now. There is also the International Contemporary Textile/Fibre Art Competition, which is open to textile artists under 35 years of age. The Valcellina Award was established with the aims of stimulating curiosity in young artists about contemporary textile art, fostering new talent, encouraging new artistic research, and advancing experimentation.

Janis Jefferies: Collaboration and cooperation, including partnerships outside universities. Ibrahim's practices and activism are good examples of this.



Cláudia Melo: Education is the foundation of everything. I am also a teacher at the Polytechnic Institute of Porto, Visual Arts Department, and this is a crucial topic for me. As the old saying goes, “Art should be the basis of all education” (Read, 1943). We should advocate for “Aesthetic Education”, which encompasses all forms of individual expression, including music, dance, drama, visual arts, verbal language, literature, and poetry. This aesthetic education, in its broadest sense, seeks to establish a harmonious relationship between the human being and the external world. It enables the construction of an integrated personality, one that is connected to situations and values that empower individuals to make their own decisions independently.

This educational approach goes beyond merely teaching the arts; it promotes the idea that education can be effectively conducted through the arts. Its primary focus is not on the arts themselves but on education, recognizing the arts as the most effective approaches to achieving comprehensive education in all aspects: emotional, cognitive, social, and physical. This model can be considered the only existing one to date that places emotional and affective education as its primary goal. To achieve this purpose, artistic expression is used, involving the manifestation of feelings and emotions through the arts, and the promotion of creativity, both artistic and aesthetic, with a deep emotional connection.

I’ll provide you with an example from Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art, which exemplifies this approach. Since its first edition (when I was a participating artist in the International Exhibition in 2012 – not the artistic director of Contextile), the biennial has included a section called “EMERGENCIAS – Artistic Teaching and Textile Creation” in its program. The education system is a central piece of Contextile’s effort to give new centrality to the artistic component of textiles. The Emergencies exhibition, which has been a feature since the first edition of this biennial, intersects artistic education and textile creation, with projects created by students from Portuguese schools that have curricular units in textile artistic education, in response to the thematic proposal of each edition. In 2022, we initiated a special edition of Textile Talks dedicated exclusively to education, proposing a program for sharing and discussing teaching and learning practices in textiles at artistic schools, both national and international. This program was conceived with the aim of fostering meaningful connections among various stakeholders and organizations that have affinities with regions with a strong tradition in the textile field. Our purpose is to elevate the standard of textile education and highlight its artistic and cultural facet. We aspire not only to understand but also to share the unique pedagogical and methodological approaches of the textile universe when it intertwines with the creative and intellectual sphere. At

the same time, we encourage research and the dissemination of the most excellent practices in this field.

**Would you like to add something? Is there anything we should be aware of, point at?**

Beatrijs Sterk: Yes, I see it as a pity that textile artists have to pay so many charges when sending their works to exhibitions abroad. It is time to remind the established art circuit that textile artists are part of it. They need good places to exhibit and a chance to form small groups exhibiting together; they also need funding to ship their works. The time has come to ask for this support because textiles are now more popular than ever with the public; curators and other decision-makers should be reminded of that.

I also hope that textile artists are not only looking for “fashionable” subjects like the ones mentioned earlier but also have the courage to simply follow their sense of beauty and create something stunning. Themes need not always have socio-political relevance. Jack Lenor Larsen, the legendary New York designer, used to say that the first quality an art work should have is “presence”. I agree with him!

Janis Jefferies: Just a list of references that could be helpful to those interested in reading some of the debates further.

Interested readers might want to look at the following publications:

- *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/Metamorphosis*, 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/Metamorphosis*, 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 Foundation 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

Textile education in Holland and Finland in the 60s. With Dietmar Laue founders of Textile Forum magazine from 1982 to 2013; the European Textile Network was initiated in 1990; first ETN Conference in 1991 Erfurt/D. ETN secretariat from 1991 to 2015, with 17 conferences in Europe. Since 2014 publishing Textile-Forum-Blog ([www.textile-forum-blog.org](http://www.textile-forum-blog.org))

Beatrijs was a juror in numerous textile exhibitions: 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. In 2000 William Morris Prize by the Society of Designer Craftsmen, in 2019 World Textile Art Prize at the WTA Conference in Madrid, in 2020, Denmark: Member of Honour of the Nordic Textile Artists.

### Janis Jefferies

Emeritus professor of Visual Arts, Goldsmiths London. With a long-standing engagement in how fibre intersects with feminist practice and art-based textiles. Jefferies’s work considers issues of gender and identity subjectivity. Her later research and practice have expanded to encompass

sonic art, digital art, and haptic technology, considering access and impact for different audiences. Exhibiting in 'Women in Revolt! Art! Activism and Politics,' TATE Britain, UK (November 2023 and touring). She is co-chief editor of the 10 volume Bloomsbury Encyclopaedia of World Textiles with Dr Vivienne Richmond, due 2025.

[https://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Jefferies=3AJanis\\_K=2E=3A=3A.html](https://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Jefferies=3AJanis_K=2E=3A=3A.html)

### Cláudia Melo

Curator, consultant, and Independent Artistic Director. Lecturer in Higher Education (ESE-IPP, UTC VISUAL ARTS). Visual artist. Trained in the artistic area, since 2012, he has assumed coordination, artistic direction, curatorial and artistic consultancy practices in public (municipal) and private entities. Coordinates and / or leads (in private or public (municipal) projects) application and financing projects for national and European funds, being responsible for different tasks in each project: conception, strategic development, structure and programming design, curatorship and artistic direction. Artistic Director of Contextile – Biennial of Contemporary Textile Art, Portugal. Curator in the European project Magic Carpets – European Platforms – Creative Europe. Member of the Management Board Committee Magic Carpets - European Platforms – Creative Europe. Graduation in Fine Arts – Painting, from the Faculty of Fine Arts, University of Porto. Attended the curricular components of the Master's Degree in Contemporary Artistic Creation, University of Aveiro, and the curricular component Doctorate in Contemporary Art, College of Arts, University of Coimbra. Was a researcher at Citar (Center for Research in Arts Theory, School of Arts, Catholic University).

### Keywords:

history, textiles, fiber, technology, colonialism

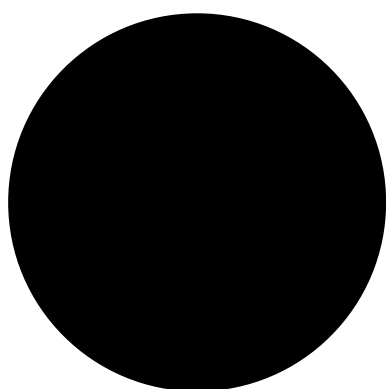
# Personal experiences

---

---

Marie Pourchot  
Chikako Imaizumi  
Mouminta Das  
Silvia Piza-Tandlich  
Monika Drożyńska

---



# Marie Pourchot

---

---

MA degree in anthropology in Montpellier, France. Conducts a reflection on the social and cultural functioning and psycho-sociological patterns of societies. She has followed several courses in embroidery and stylism, and, in a form of intuitive automatism, she merges her achievements in human sciences with the textile techniques acquired by directing her artistic work on a committed approach. awarded for the "Kimonoshima" performance, *Atoutfil* competition in 2013. rewarded for his work *Traver in fantasmagoria*, at 3rd Biennial of Textile Art in Poznan. Her works have been exhibited internationally (Latvia, Ukraine, Poland, Germany, Romania, Slovakia).



<https://orcid.org/0000-0001-8244-5334>

---



# On the border of the eye

Fabric accompanies the body throughout life, until death. It carries meaning, and each culture has its textiles – from its clothing to its banners. Fabric is memory, history, and identity; it is a medium for culture, for a way of thinking and seeing the world. Thus, like writing on a page, thoughts are written on textiles.

My life as an artist who works with textiles, mainly in the Lunéville crochet embroidery style, is a struggle against a process, where my artistic direction does not always seem to align with general expectations. My work explores time and materiality through the use of a secular medium which is mainly attributed to women and often to housewives: embroidery. Each embroidered work requires a significant number of hours to complete, which is considered a luxury in these ultra-fast times; it is a celebration of slowness as a personal and artistic action that counters the requirement for speed. Starting from this metaphor of professional struggle, I gradually reflect on the themes involved. My art then becomes a peaceful action which aims to express my concerns, raise public awareness about the themes addressed, and finally, to integrate textiles as an artistic medium that conveys a socio-political commitment.

The purpose is also to de-compartmentalise this art-form and produce textiles within the genre of contemporary art. Inspired by the problems encountered in the world, I reappropriate images and symbols to register the sufferings that challenge me and need to be confronted. If art can make you dream, it can also make you feel a diversity of emotions and address dark aspects of the human condition. This process is a form of activism in a time and a society where the dark is often rejected or denied. My goal is to explore this darkness and play with the ambivalence of opposites by giving it a precious aspect that reminds us of the fragility of life. Thus, my work revolves around the themes of exile, freedom, identity, interculturality and otherness.

I materialise these reflections by creating works that combine textiles (hand embroidery), engraving and painting. The act of embroidering allows me to become fully involved in my subject and, through the length of its elaboration, it restores the temporality of exile, of absence, of displacement and the long process of syncretism. Lunéville crochet embroi-

dery, needle point, drawing, ordinary or fine fabrics, old fabrics, printed or plain, engraved or painted, these textiles are the support and the medium through which I express myself.

Having trained initially in ethnology, my artistic work is nourished by questions about the notion of identity, and the circulation of people and ideas. The theme of exile came to me spontaneously whilst on a trip to Morocco, when I learnt that children climb onto the axles of trucks in order to clandestinely cross into Europe. My Moroccan spouse went into exile for love, my Alsatian grandfather, to be considered German during the Second World War, lived an exile without displacement, and what about all those who suffer the violence of governments, the climate, the economy?

I follow the path of the immigrant, I trace the path of exile with threads of silk, cotton, and linen. Everything begins with internal exile, this imprisonment of the self. Then comes the act of jumping out of oneself, one's habitat, one's archetypes, one's relationship with the world, to finally join another world. Clandestine exile, legalized exile, forced exile, exile at home; exile is an action embracing abandonment and will. What do we leave behind? What do we keep?

There are three dimensions to the reflections I express through the body.

### **I. The body in exile; displacement**

Our bodies tell stories of power relations, struggles to exist, they do not escape the norm. They talk about class, race, conventions, laws, summons, domination, and myths. Bodies communicate. By their absence they embody human action and become a symbolic construction, the result of social and moral shaping. The bodies, their dress, and the allegories I present are embroidered. They are expressed in many forms in the cacophonous world. They represent a geographical diversity of bodily scenarios around exile and syncretism. With embroidered silhouettes and prints, the objective is to reveal the invisibility of the body and its place in social space through its imprint, its shadows, its traces, its fleeting and ghostly passage, and through memory. By their invisibility they embody human action and become a symbolic construction. I tell the story of these spectres of verticality, the bridging of two worlds on the edge of visibility and confronted with the tangibility of borders.

## **II. Theme of the body „inhabiting“, through habitation but also through clothing, the original house**

The house is therefore much more than a material shelter. It is the way in which a group thinks of itself and fits into the space. The house crystallises memories and individual history; it is a refuge, a landmark, a reference. Living takes on an existential dimension in which those without a home seem not to exist/.

The house is the image of everyone's universe. It reflects the prescriptions and proscriptions of every culture and the distribution of individuals and their activities in each space of the house. It also exacerbates our imagination, our fantasies, and our wishes. The garment is considered a habitat. Wrapped around the body, the garment and the house are representations of identity, of the individual's relationship with the world, but also of points of departure and arrival. Living and dressing take on an existential dimension and those who have no house or clothes seem far from existing because, in Heidegger's philosophy, to live is to be present to the world and to others; exile and displacement gradually become absence and erasure.

## **III. The image of the body through anthropomorphism or chimerical body grafts**

It is a rewriting of the self, of otherness, of individuation, of the perception and interpretation of the body communicating in social space. Also a result of creolization, these characters represent the meeting of cultures.

I transpose these reflections through research and by taking an inventory of motifs of different origins, which, dissociated from their initial context, will then be staged in order to echo the mixing of cultural identities. The fabric, by its traditional or contemporary nature, with or without motifs or texture, is a vector of identity, used as a support with additional identities applied to it. This artistic approach allows me to materialise these inter-individual exchanges.

Through the use of linen, pieces of kimono fabric dating from the interwar period, cotton, silk, fabrics from past, recycled objects, old pearls, old threads, as well as synthetic materials, my goal is to express my perception of the social body, the body I know/experience?, the body that moves me, the body that seems to me both relevant and adequate. ●

## Abstract

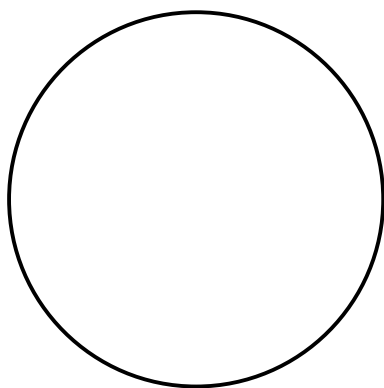
It begins with the inward exile, this kind of self-imprisonment... Then man takes a leap out of oneself, out of one's settlement, out of one's archetype, out of one's connection with the world and finally joins another world. Exile may be illegal or legalized, exile may be under duress, but home can also be an exile - exile is both giving up and wanting more: what is to be left? What is to be kept? Marie Pourchot expresses her views through her work on the body itself. By hand-embroidering, she portrays the bodies, their outward appearances, their allegories (their ghostly forms, their sheltering residences and existences, their mythical graftings and self-rewritings). They express themselves in polymorphic ways in the cacophony of the world. They picture a geographical variety of bodily scenarios about exile and syncretism. Her goal is both to display the invisibility of the body; its position in society through its prints; its shadow; its mark; its fleeting, spectral passing – its memory. The bodies, being absent, play the story of human acts and become a symbolical structure. Marie Pourchot tells the story of the ghostly figures of a vertical journey, hyphens between two worlds, on the border of the eye, faced with the materiality of borders. Her creations, aiming for peace, are meant to not only express her concerns, but also to display and highlight those to the spectator: textile too can convey socio-political commitment as an artistic medium. Therefore the artist gives a material form to her thoughts through works combining fabrics, hand-embroidery, imprinting and painting. Her practice of hand-embroidering allows her both to commit fully to her topic; to figure, by its duration, the lasting of exile, of absence, of transfer and lengthy syncretism process; but it also figures, through its technical preciousness, the life and fragility of the deepest desire.

### Keywords:

exile, syncretism, cultural, interculturality, alterity, original dwelling, body

## Bibliography

1. Wei Wei, AI. *1000 Years of Joys and Sorrows*. Buchet Chastel, Paris, 2022.
2. Becker, Annette. *The unshowable. Wars and Extreme Violence in Art and Literature*. Creaphiseditions, Auvergne-Rhone-Alpes, 2021.
3. Bonicco-Donato, Céline. *Heidegger and the question of inhabiting it. A philosophy of architecture*. Editions Parenthèses, Marseille, 2019.
4. Foucher, Michel. *The return of borders*. CNRS Editions, Paris, 2016.
5. Géré, Vanina. *Bad Feelings: The Art of Kara Walker*. Les presses du réel, Dijon, 2019.
6. Gros, Frédéric. *Why the war?* Albin Michel, Paris, 2022.
7. Rivesaltes camp memorial, *Josep Bartoli, the colors of exile*, Tohu Bohu Editions, Paris, 2021.
8. Wenden C, Wihtol de. *Figure on the other. Perception of the migrant in France 1870–2022*, CNRS Editions, Paris, 2022.



# Chikako Imaizumi

---

---

In 2016 – artist in residence in University of Arts in Poznan (Poland) for 3 months. Since 2007 Opened the Gallery Nekogameya (has been working as a gallerist). In 2004 Bachelor of Art, Textile Course, Kyoto University of Art and Design (Japan), in 1977 Bachelor of Science, Department of Biology, Faculty of Science, Kyushu University (Japan). Major exhibition: 12th Baltic Mini Textile Gdynia (Poland), Asia-Europe 5 fiber art (German, Denmark, Belgium, Finland), 6th Textile Art of Today (Slovakia), 11th From Lausanne To Beijing (China), 10th International Paper Triennial (Swiss), 21th Textile Miniature Exhibition (Slovakia), 16th International Triennial of Tapestry Łódź (Poland), Miniatextile Como (Italy) (2019, 2018, 2017)

---

# About Japanese and Polish textile art

Currently, I am working as a fiber-art artist and gallerist in Japan. At the gallery, we plan and hold a wide range of contemporary art exhibits, from textile art to paintings and three-dimensional art.

When I was young, I studied biology (ecology) at university, worked as a teacher, and dyed and weaved as a hobby. However, after entering art college and studying dyeing and weaving, I changed jobs and began a life of creating works while running a gallery. In 2016, 10 years after starting the gallery, my husband (a painter) and I were able to stay for three months as artists-in-residence at The University of Arts in Poznań.

First, I would like to talk about the textile art course I studied at the university of arts in Kyoto. The studies of various techniques are included in the curriculum. In dyeing, about 30 students received practical instruction from specialized teachers for each technique, such as tie-dyeing, wax-dyeing, stencil-dyeing, and silk-screening. There was also a class called material research. The university had a large space for dyeing, and it was fully equipped with large shared tanks, gas stoves, and water tanks for washing large items under running water. There were also many weaving machines, and it was possible to learn various techniques, starting from the basics.

After almost 3 years of the dyeing and weaving course, 4th-year students make their graduation work in the technique of their choice. The materials most commonly used for dyeing and weaving are silk, cotton and linen. Of course, there are various materials, but the main ones are those used in traditional Japanese kimonos. Although we rarely wear kimonos, beautiful kimonos are still very important as special clothing. Kyoto has long been a city of dyeing and weaving, and there were many jobs in the creation of high-class kimonos by division of labor. Nowadays, the number of these jobs has decreased due to the decrease in demand, but I had a chance to visit the studios of professional craftsmen.

Many students made traditional kimonos and tapestries for their graduation projects. Some made mixed-media and 3D objects, but there were very few. At that time, I made tapestries with tie-dye using natural

dyes. It was only during this graduation work that I received proper individual guidance, starting with what to make, but it was a very valuable experience. I was always thinking about what the concept of the work was.

In Poznań, I entered the textile studio of Prof. Anna Goebel, who gave me a desk and allowed me to enter the studio freely, even on Saturdays and Sundays. First of all, I was surprised by the state of the studio when I entered it. There were a lot of leg-shaped sculptures made by students, and there was even a solid one made of something like cement. I had culture shock thinking that this was a textile classroom – a world completely different from the scenery of textile classes in Japan was opening up to me.

In addition, the class in Poznań was very different in that work production was based on individual instruction. Various students came there, such as theater, design, oil painting, drawing, graphics, architecture, and intermedia students. It would be impossible in Japan for students of different majors to take practical courses and study together. I was surprised that there were no boundaries between faculties, and students were able to study freely in any class according to their interests and needs. Even though some people do not understand the basics, the way they can use and experience materials is creative and free. I felt like they were working hard to find their own originality. It was stimulating and very interesting that people with various ideas were there to study. I brought wool and Japanese banana thread and sewed them together to create various 3D objects.

I also attended Prof. Jerzy Hejnowicz's drawing studio. For me, as someone who always starts with a material, this was my first experience of choosing a topic and then creating it. I chose to create 3D installation pieces using textile fiber. When I was first introduced to the studio, I heard that you could make anything, so I made fiber art objects in the drawing studio. It's unthinkable that this would be tolerated in Japan.

I think that the biggest difference to Japan is the attitude of how to think about one's own expression, being fully aware of the importance of originality from the first year of university. In Japan, the most important point is to learn the techniques properly first of all and be able to perform them beautifully and accurately. Subsequently, you can think about what to do with your work for the first time. I didn't hear much about 'original style' at Japanese universities or exhibitions.

In Japan, there is a tendency to appreciate works that are born from high artistry. As the artist continues to pursue that artistry, he gets better and better. But will new expressions and art be born from that? I would like to cultivate an eye that overlooks the whole without getting caught up in the details. Technique is necessary, but I would prefer to remember that it can't be the goal.



During my stay in Poland, I realized that even if the language is difficult, people all over the world can communicate about art through art – the “Language of Art”. These are the words of Richard Demarco in his lecture at Abakanowicz University of the Arts in Poznań. Contemporary art is a universal means of communication, a means by which people can intuitively empathize. What does a work say? There may be emotions that cannot be expressed in words. There may be a message about the problems of modern society. I believe that contemporary art that transcends the genres of art and comprehensively incorporates philosophy, history, and science is growing.

After returning to Japan from Poland, I consciously used materials that are not often used in textiles in order to free myself from the rules that I thought were common sense, and to experiment and make prototypes to see if I could express myself. I am still searching for my own expression.

Japan is still a vertical society where the hierarchy of human relationships is emphasized. The same trend can be seen in art in Japan. There are many large art groups, but it seems very difficult to jump over the pyramid structure and succeed. In a world that values tradition and techniques, it is common to ask teachers to teach you. I think the world of contemporary textile art is free from tradition and techniques, but it is still very difficult for an individual to be recognized in Japan. There are almost no *open call* exhibitions in museums and galleries that offer financial support for artists. For these reasons, I decided to present my work to the world.

One great experience is that I have made many acquaintances overseas. In 2019, the International Triennial of Tapestry in Łódź changed from an invited exhibition to a direct open-call exhibition. Thus, this historical exhibition was opened equally to all artists. I was finally able to apply and was lucky enough to have my work selected.

For me, the three months at the university in Poznań was a valuable time that taught me how to be prepared to go out into the world as an artist and that it is okay to approach fiber art more freely – as contemporary art. In Japan, awareness of fiber art is still low, and I often have to explain my work. I hope that it will be widely recognized as an expression of art in the art world, not as a craft or handicraft.

I am very honored to contribute an article to the journal „Zeszyty Artystyczne”. I would like to thank Prof. Anna Goebel and Prof. Jerzy Hejnowicz, everyone at the university, and Poland, which cherishes its support of culture and art. ●

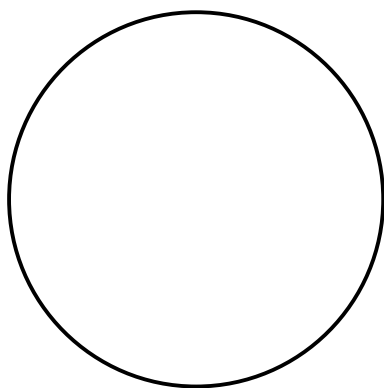
## Abstract

I currently have my own gallery and plan and manage exhibitions in various genres. As a textile artist myself, I actively participate in exhibitions both in Japan and abroad. I stayed at a university in Poland for three months as an artist-in-residence. Based on that experience, I would like to compare what I learned at an art university in Japan for four years and discuss the differences. This is what I thought and felt from my personal experience.

In Japan, the emphasis is on thoroughly learning the basic techniques of textiles. In Poland, it starts with what you want to express about your expression. In Japan, most classes are group classes, but in Poland, individual instruction is provided. You can learn expressions in any genre according to your needs and interests. I felt that the biggest difference was whether to focus on the technical aspects of the work, or on what the work was trying to express. Contemporary art is a universal means of communication, a means by which people can intuitively empathize. I feel that textile art is the same.

Keywords:

japan, poland, textile, university, craft, art



# Mouminta Das

---

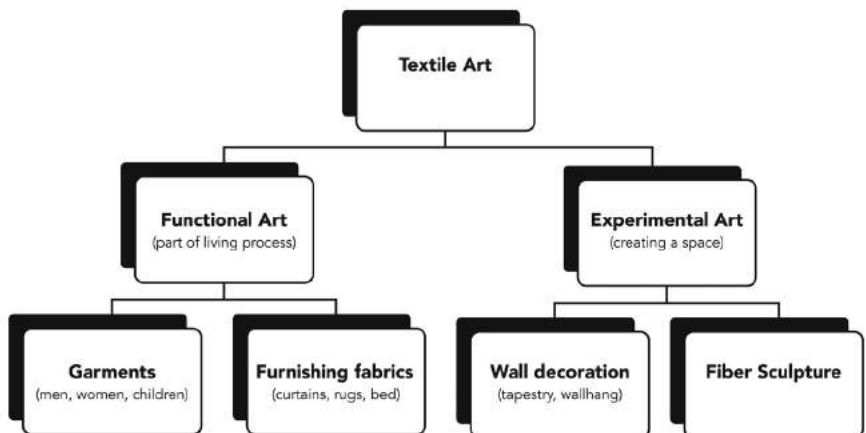
---

Completed formal academic education with 2 years certificate course in textile design continued with B.F.A and M.F.A in textile design from Kala Bhavana, Visva- Bharati Shantiniketan, West Bengal from 2006-2014. Went for a student exchange program at Ecole Superior des beaux-arts Tours Angers Le Mans in Angers, FRANCE. Received Inlaks Fine Art Award 2017 and Junior Fellowship from Ministry of culture Govt. India 2017. Had been selected for 'V INTERNATIONAL TEXTILE AND FIBER ART SYMPOSIUM' at Mark Rothko Art Centre, Daugavpils in Latvia. Received Charles Wallace India Trust Scholarship & avail my scholarship and went to Newcastle University, UK in 2022. Works in Vellore Institute of Technology (VIT), Vellore, Tamil Nadu, India.

---

# Textile art in the sphere of contemporary educational practice

Nowadays, modern technology is indicative of the changing ways we live and visually interpret life based on our expectations. However, our approach to visual interpretation, aesthetics, creativity, and critical thinking always stems from our art practice. In this discussion, I focus on textile art, but before delving deeper, let's understand what art is. Art is an object that evokes human visual sensitivity and encompasses creative elements. It can take various forms, involving material transformations. As Rabindranath Tagore said, 'Art is the response of man's creative soul to the call of the real.' So, what is textile art? Textile art refers to objects with a tactile quality that enhance visual sensitivity through the creation of artwork. It is also known as fiber art or fabric art. 'Textile' is an umbrella term that includes various fiber-based materials, such as fibers, yarns, filaments, threads, and different fabric types.



Most people think that the word „textiles” only refers to woven fabrics. However, weaving is not the only manufacturing method, and many other methods like painting, printing, dyeing etc. were later developed to form textile structures based on their intended use. Knitted, knotted and non – woven fabrics are other popular types of manufacturing. In the contemporary world, textiles satisfy needs for versatile applications, from simple daily clothes, to functional and experimental applications.

Textile history is almost as old as human civilization; as time has passed, the history of textiles has become richer and richer. Silk weaving was introduced to India circa 400 AD, whereas cotton spinning dates back to 3000 BCE in India. Textile manufacturing has progressed from prehistoric crafts to a fully automated industry. Over the years, there have been continuous improvements in fabric structure and design.

India has been well known for textiles since very ancient times. The origin of Indian textiles can be traced to the Indus valley civilization as early as 5th millennium BC. The people of that civilization used homespun cotton for weaving their garments and used indigo to color their fabric. Textiles have always played an important role in trade and business here in India. Traces of Indian textiles have been found in European countries, China, Egypt, and many other places. Still we can say that India is a textile hub and it has thousands of clusters which beautifully weave and give is the most beautiful, mesmerizing fabrics.

## An Evaluation of Textile Art from Past to Present

Textile art boasts a rich history. Textiles aren't merely dress materials; they've been utilized as furnishings in royal palaces, interior design elements in temples or tombs – depending on the culture. Textiles have also played a role in tent design as a form of temporary architecture in desert areas and more. From the start of our day in the morning to its end at night, textiles have been omnipresent – serving as sacred textiles, ritual textiles, worship textiles, fashion textiles, and decorative textiles, among other uses.



II. 1.

Sardar, M. (2003). *Floral Tent Panel*. metmuseum.org. Retrieved July 9, 2023, from metmuseum.org/toah/hd/intx/hd\_intx.htm.

During the Mughal era, Mughal rulers were avid admirers of Indian textile heritage. They actively promoted textile artisans and craftsmen, fostering skilled embroiderers, weavers, dyers, and printers. The textiles of the Mughal era are vividly depicted in Mughal miniature paintings. While cotton, silk, and linen serve as the primary textile materials in India, it is the dedication of craftsmen and textile artisans that transforms them into beautiful textile art. Mughal emperors also imported silks and other materials not only from China and Japan but even from European countries.

In the realm of textiles, notable mentions go to Ikat design, Patola design, Kalamkari design, Chamba Rumal, and Pichwai design. Ikat, an ancient form of textile making, involves a weaving style where the weft thread is intricately tied according to a design pattern and then dyed. Subsequently, the dyed weft thread is combined with a plain warp thread for

weaving the Ikat design. In contrast, the Patola design technique entails dyeing both the warp and weft threads according to the pattern design before weaving. On the other hand, Kalamkari design and Pichwai design involve the painting of cotton cloth using natural or vegetable colors.

However, over time, the textile-making process has faced disruptions and reductions due to various circumstances. In the 1960s, a contemporary development unfolded in textile art led by a group of young French painters under the guidance of Jean Lurçat. This period can be likened to a renaissance in contemporary textile art, where artists from diverse fields such as painting and sculpture discovered the potential of fiber, thread, and other textile materials. They found textiles to be a highly satisfying medium for fully expressing themselves. Notably, as artists in Europe, America, and France were engaged in introducing new techniques and mediums like textile art or fiber art, in India, under the inspiring leadership of Pupul Jayakar, a group of young and talented artists came together to experiment with this new medium in a novel approach. Unfortunately, these activities were not systematically documented.

### **Textile Art in education**

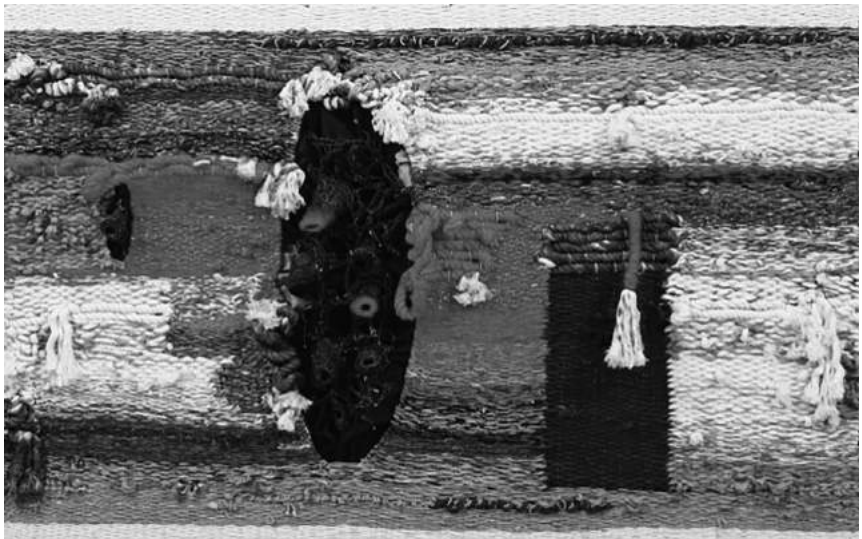
In India, significant structural changes have been implemented in the syllabus of educational institutions, and these changes are visibly reflected in the course structures of universities. This differentiation allows students to explore various perspectives within the realm of textile art, enabling them to choose courses according to their preferences under the umbrella of textile art. Education, in its broadest and general sense, serves as the means through which the aims and habits of a group of people endure from one generation to the next. In its technical sense, education is the formal process by which our society intentionally gathers knowledge, skills, traditions, culture, and values, passing them down from generation to generation. The objectives of educational institutes encompass developing inquisitive minds, fostering scientific inquiry, cultivating intellect, promoting positivity, nurturing spirituality, and modeling the principles of a democratic society. The history of education is essentially the history of humanity passing on knowledge, skills, attitudes, and culture from generation to generation.

Art education in colleges and universities differs significantly. Despite India's rich knowledge of art and culture, the impact of colonization has left people still searching for answers about art. India's abundant textile tradition grapples with the challenge of distinguishing between art and craft. Older generations, carrying their skills and ideas of textile art and design, question the need for formal education, considering themselves



the most skillful. However, alongside this perspective, numerous individuals seek out institutions to acquire knowledge on textile art and design.

There are institutions that preserve the essence of Indian traditional textiles, seamlessly integrating it with contemporary textile art and aesthetics. Students have the opportunity to delve into the intricacies of textile fibers, colors, and various techniques, including resist dye, cloth printing, loom weaving, visual aesthetic sensibility, tapestry, fiber art, and fiber sculpture. Moreover, they can engage in designing, concept building, and visual dialogue. The university treats Textile art as a distinct wing within Visual Art practice, allowing students to explore textile art concurrently with other art forms like painting, sculpture, printmaking, installation art, new media art, and more. Students approach Textile art as a new medium for exploration and experimentation, building their concepts while keeping traditional knowledge in mind. They can delve into the history and applications of different textile arts, such as Kalamkari, Pichwai, Chamba Rumal, Laheria design, and resist dye. The choice lies with the student on how they utilize these techniques—whether in a functional manner for everyday use or through experimental interpretations.



II. 3.

Moumita Das, *Dominance by Nature*, Thread & Cloth, 72 x 48 inch, 2016

In India, there are a select few universities where students can immerse themselves in the world of textile design alongside lifestyle accessory design and apparel design. These institutions not only impart knowledge about traditional textile design but also integrate modern technology

into the curriculum. Students enthusiastically delve into computer-aided design, creating mood boards, color charts, accessory designs, and textile dress designs. Collaborating on various projects, students continuously generate new designs. These institutions empower students to explore India's rich textile art, allowing them to re-imagine designs through nano-fiber technology or the assistance of AI intelligence. Engaging in diverse projects, students tackle tasks ranging from official dress designs for specific occasions or seasons to creating uniforms for healthcare professionals. They also contribute to furnishing designs in prominent buildings and lead innovations in textile technology, including tent design, brocade design with a fresh approach, and Ikat design. Beyond concept building, students focus on practical design creation, leveraging appropriate technological tools. Additionally, they explore traditional textile art, spanning from the Mughal period to contemporary times, seamlessly merging it with their own creative excellence.

Conversely, there are additional institutions focused on the intersection of fashion and textile design. These establishments impart knowledge on various aspects, including knitwear design, leather design, textile design for apparel and furnishings, fashion design with styling, and insights into the technological advancements driving the apparel industry. Students gain exposure to entrepreneurship, international business, marketing, retailing, and emerging areas like fashion technology, including smart garments and textile operational excellence. They not only develop designs for apparel, accessories, or furnishings but also establish direct connections with industry-based customers for projects. Textile art plays a pivotal role in fashion orientation, influencing areas such as modeling, fashion design, and runway presentations. Students explore traditional textile techniques like Ikat design, Kalamkari design, Laheria design, Tie-Dye design, appliqué design, block printing design, and resist dye design. Applying these traditional designs with a fresh approach, they evaluate faded textile designs and motifs, breathing new life into them in a contemporary dimension. ●

## Abstract

Textile art is an art form in which various types of fiber or yarn are used in making an art process by means of loom weaving, stitching, non-loom weaving or other technical processes. Textile art has a very rich tradition and history from very past decades. Textile art is defined in two types- functional and expressional. Fibers used in day-to-day life, with integrated functions of organizing to their placement area, are termed as functional textile art. On the other hand, expressional fiber art comes with a wide range of expression and experimentation. Functional and expressional fiber art takes the form of painted, printed, woven, embroidery, stitchery, value-added, etc. according to the tradition and geographic segments of a particular area.

Textile history is almost as old as human civilization, and as time has passed, the history of textile has been more enriched. Silk weaving was introduced to India circa 400 AD, whereas cotton spinning dates back to 3000 BCE in India. Textile manufacturing has progressed from prehistoric crafts to a fully automated industry. Over the years, there have been continuous improvements in fabric structure and design.

Art education in colleges, Universities is quite different. Though India had very rich knowledge about art & culture, after colonization, there are people still trying to find out more about art. India's rich textile tradition faces the dilemma of art and craft. Old people carry their skills and ideas of textile art and design to their next generation and think – why is education needed while they are the most skilful person. Besides that, lots of people come to institutions to gather knowledge on textile art and design.

Keywords:

textile art, education, contemporary, visual sensibility

## Bibliography

1. Tolstoy, Leo. *What is Art? Transl.* Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. Penguin Group, 1996.
2. Thompson, Francis Paul. *Tapestry – Mirror of History. The Nature of Tapestry.* s. II: 746.39, T-382, K-9286.
3. Phillips, Barty. *TAPESTRY.* 746.72, s. 541.T, K- 13824.
4. *The Bayeux/ Beyeux Tapestry,* 746.309, 173779: 42.
5. Larson, Jack Lenor. *The Art Fabric: Mainstream – Milderd Constantine.* Van Nostrand Reinhold Company, 1981.
6. Regenteiner, Else. *The Art of Weaving.* Van Nostrand Reinhold Company, 1970.
7. Mehta, Rustam J. *Masterpieces of Indian Fibres,* Bombay, D.B., Tara porevala Sons & Co. Pvt. Ltd., 1970.
8. Gillow, John; Barnard, Nicholas. *Traditional Indian Fibres.* London: Thames and Hudson Ltd, 1991.
9. Singh, Martand, Christi, Rta Kapur; Jain, Rahul. *Tradition And Beyond, Hand-crafted Indian Fibres – General Editor.* Roli Books Pvt Ltd, 2009.
10. Gillow, John; Sentence, Bryan. *A Visual Guide to Traditional Techniques – World Fibres.* Thames & Hudson, 2005.
11. Vannier, Charlotte. *Threads Contemporary Embroidered Art.* Thames & Hudson.
12. Hemmings, Jessica. *The Fibre Reader.* London and New York: Berg Publication, 2012.
13. Whitney, Chadwick. *Women, Art, and Society,* Thames & Hudson, 2012.
14. Mildred, Constantine, Larsen, Jack Lenor. *Beyond craft: the art fabric.* New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1972.

# Silvia Piza-Tandlich

---

---

Studying music at the University of Costa Rica due to the absence of textile education as an option, she is self-taught in textiles. Her decolonial style is entirely handmade, with a special emphasis on Indigenous and environmental themes. Having participated in numerous biennial and triennial international competitions, she founded Galería Octágono in 2001. This community space utilizes textiles as a foundation to develop skills not traditionally taught in schools. The gallery not only offers income opportunities but also serves as a cultural hub for everyone involved. Silvia actively supports Latin American textile creators through articles, blogs, and voluntary contributions to event organization.

---

# **Thoughts On Being a Latina Textile Artist**

Upon receiving my invitation to write this, I was provided with a list of considerations describing the purpose and ideas behind the open call for the journal *“Zeszyty Artystyczne”*, and my mind went into overdrive. How can I embrace everything that needs to be said to describe myself as a textile artist without leaving out my identity within Latin American surroundings? Latin America is a huge place. It is larger than the USA, Canada and Mexico combined, and it is just as varied in terms of its textiles. To make things more complicated, I recently participated in the 7th Riga Triennial of Textiles, which added an interesting international layer of thought from the perspectives of both myself and textiles.

I am from Costa Rica, a country with no animal fibers and no weaving tradition, where the art scene is mostly controlled by a clique of painters and sculptors who thwart any creation that employs traditional craft techniques, with the exception of the new trend of using a piece of cord or thread within mixed media and calling it “textile”. Within this small society, there is a need to develop a market that makes all creators zealous of their own space; there’s an instilled notion that textile art doesn’t exist, and there is a fear of investing in textile art in a humid, tropical environment where it might not last. There is also a tremendous aversion to crafts, I guess due to being a country that attracts tourism, where the quality of crafts varies greatly in design and appearance: artists don’t want to take the risk that their art might be considered cheap! Other countries with a formal textile tradition and educational opportunities tend to have textile artists who don’t know how to market themselves in a way that is deemed professional and effective. Moreover, shipping from Costa Rica is very expensive and customs restrictions are huge; for example, we’re often required to ship under the premise that we’re sending a textile sample with no commercial value. Often there are also requirements that we don’t insure our shipments, and few artists can afford professional photography. Some countries have a Ministry of Culture to support artistic activity of

any kind, but my country just has a few embassies here and there, where ambassadors play not much more than an honorary role.

Currently, the University of Costa Rica Fine Arts department does not have a formal textile art curriculum, and two other universities only offer a very limited emphasis on textiles at the end of their regular Baccalaureate art diploma, from which just a few artists graduate each year. Only one of the state universities has made the name switch to ‘visual arts’ instead of ‘fine arts’ (there is a special intention of superiority in the connotation of textiles not being considered ‘fine art’). Many of these graduates engage in fashion design for a living, mostly offering a small textile line of accessories and garments in very tiny business spaces. Lately, I have seen painters delve into textile exploration, with a few of them actually showing surprisingly good work; however, for the most part, textiles are still in the process of being born in my country.

I studied music instead of textiles, but I kept reading and trying to figure out how to immerse myself in the textile world in a professional way – professional meaning “educated”, even if I was willing not to make money out of it. So, 20 years ago I came to the conclusion that biennial and triennial competitions were my only chance to enter the international textile scene. Since then, I have earned my self-made diploma with a lot of help from texts, videos, and works in exhibitions.

My rebellious personality has led me to provide youngsters with the hand skills that they’re not always taught at school. At the same time, I want to develop a better sense of community and show people what textile crafts and textile art are all about. Since then, I have used textile crafts as a teaching resource in my small gallery space, while I engage in international textile shows at a personal level. My style is Decolonial. It embraces the Indigenous suffering that is going on in our current “human Darwinism” world and environmental work in the form of awareness of bad industrial textile-production practices. I work strictly with my hands, and my Indigenous expression is always contemporary. I am honored to help neighboring women progress beyond not having their homemaker activity appreciated by family and society and actually start earning money on their own. In a poor society such as ours, the need to empower women and girls is sometimes not understood in more affluent places, and in my case it is accompanied by a very sensorial environment, where these women discover different foods, different music, different ways of doing things, and improve their reading skills. Throughout the world, education tends to leave out the study of humanities in general, and a feeling of “dumbing down” is prevalent when governments and religion expect to exercise control.

Lack of a textile curriculum means lack of exhibition opportunities, and many other Latin American artists share the same problem. Very few artists can market themselves and thus position themselves on the professional catwalk of educated textile production, but at the same time there are differences from country to country: in some cases, artists don't have any interest in selling and don't look beyond their own city or country.

In South America, it is common to see fantastic artistic creation as part of a more spiritual attitude to everyday life. Textiles have been linked to religion for hundreds of years, and when invited to promote their work to the rest of the world, these artists don't understand why they should do so. They create for the sake of creating because it depicts their culture and tradition, or simply for their own satisfaction.

Latin America has always been in a state of financial stress, but this stress and poverty have encouraged creativity. I think it is fair to say that we have had four pandemics rolled into one: COVID, of course, changed our lives to the point that thousands of artists experienced hunger; the realities of not being able to show or sell artwork because nobody had the money to create or buy it; a lack of technology to comply with market requirements far from home; and all this was followed by governmental budget reductions and institutional downsizing in many countries.

Concurrent with the double problem of dealing with the wide spectrum of problems caused by the pandemic plus the severe economic setback it created, the political campaigns and elected presidents of many Latin American countries are being financed by Neo-Pentecostal churches in the United States: Giammattei in Guatemala, Ortega in Nicaragua, Chaves in Costa Rica, Bolsonaro in Brazil (2019–2023), Macri in Argentina (2015–2019) and more. Hunger, poverty, rising crime, the war on drugs, drug abuse, gun violence, lack of opportunities... all this has led to the severe problem of human migration. All of these problems have made textile creation enhance the protest art scene, taking textile feminism and decolonization to the point where it is almost its own genre. Other protest themes include gender identity in times of discrimination, Indigenous persecution, street violence, and environmental concerns. At home, as part of art therapy, more and more people are taken to embroidery, knitting and weaving – in that order of preference – “to find solace” although erudite art education and practice appear to be less cherished by the general public, both in schools and at exhibitions.

These paragraphs are necessary in order to explain the despise felt in South America towards the United States and Great Britain, to the point that relatively few people want to speak English. Unfortunately, the 20th-century U.S. intervention in many Latin American countries was deplorable, to say the least, and the Malwiny/Falklands war is still deeply

resented in Argentina. Now faced with deep problems as a result of human migration, the U.S. has come up with “brown” as a new ethnic label to describe even persons of Latin American descent, although they may have lived in the U.S. for many years.

Surface Design Association, headquartered in the U.S., published a Latin America edition in its Journal in 2013, mostly featuring Diaspora textile artists in the United States, plus a handful of artists that are known in international circles. Rather than offering a broad look at textiles in our area, it made evident the cultural gap that exists with respect to the actual Latin American territory, which is home to thousands of excellent textile creators of all types. Lack of knowledge of geography and culture, the language barriers between English, Spanish and Portuguese, and textile technologies that appear abhorrent to some textile artists have made it difficult to break the ice. Colonization tactics were horrible in the times of the Conquista and are equally belittling now: I refuse to be brown! Nowadays the term “black” is demeaning and politically incorrect, and so it is to be called “brown”. Latino is meant as “a brown wetback living in USA”, which is to say “*A person from one of those poor developing countries that are Banana Republics*”. Latina is a woman from Latin America, I scream! Costa Rica has no army! “America” is not only the U.S. but the north, central, south, and Caribbean sections of the Americas!

As a competition artist, I have participated in eight international biennials and triennials, including the 7th Riga Triennial 2023, and a few juried collective shows. Nowadays the competition is fierce, and some organizations finance their shows with participation fees, which is unethical if the fee is not refunded to rejected artists. That, plus the appearance of what is known as a “*boîte artist*” (Portuguese for an artist who is a friend or lover of the organizers and therefore gets special treatment) usually happens when the organizers are self-appointed. These organizations reduce the pool of opportunities in Latin America due to the “bad reputation” associated with artists not being a part of their circle of friends.

As far as textiles, I often get asked which country, in my opinion, has the best textile art, and my answer is usually Mexico, Brazil, Argentina, and Chile, not because it’s the best – which would be a very subjective observation – but because these countries have a large number of well-known, educated creators. Creativity stems from political turmoil, and unfortunately these countries have had a long history of bloodshed and unrest, combined with a very strong textile tradition. Uruguay enjoyed having one of the best possible tapestry masters and teachers, Ernesto Aroztegui (1930–1994), whose students have perpetuated his weaving style and teaching methods throughout Brazil, Uruguay, and Argentina. Even though Andean weaving techniques remain as traditional forms,



the Southern Cone countries have greatly benefited from a number of world-renowned tapestry and fiber artists visiting or staying more permanently, such as Sheila Hicks.

The Riga Triennial is the first face-to-face show I attended after the pandemic. Both Latvia and the triennial exposed me to multiple sensory and textile experiences, both good and bad. I learned that many of my concerns are shared in various parts of the world, and I felt the high level of anxiety that accompanies us, humans, in our modern endeavors. Textile art cannot exist without artists, and nowadays artists are deeply troubled everywhere.

I would have liked to have had a greater opportunity to discuss the future of textiles, but I think it was therapeutic to hear the laments of fellow artists instead: We are not alone! My take is that we are at the brink of a bifurcation of what we consider traditional art, with its beauty, erudition, material self which is apolitical... and a new form of expressionism with a very political purpose. However, what surprised me the most was the relatively few additions in terms of techniques, and the fantastic conceptual interpretations of the same theme.

I also enjoyed the work of artists I had not heard of before, which leads me to mention the cultural gap between East and West. We really are segregated by more than geographic distance. I know this may be considered trivial from the perspective of university-level textiles, but culturally there might be things that few people know about on the reader's side of the planet.

One important thought in the face of the current war and destruction of heritage that's happening in Ukraine, for example, is that we don't notice the full scope of the loss of identity unless we pay attention to what fellow artists are showing us. It is understandable that cultures go through constant cultural transformation reflected in the arts, but it's also important to observe work from other lands in order to discern our own. Consciousness is the trick to keeping ourselves up to date.

I remember the beautiful "Splendour of Textiles" exhibit in Warsaw. While sitting at the stately Zachęta Gallery for hours, taking in all those decades of evolution and creative process – which, by the way, didn't happen in a pain-free way – it didn't cross my mind that anyone of sound mind would be willing to surrender textile art to the artistic mainstream for the sole purpose of being able to have an exhibition opportunity. What I mean to say is that textiles have evolved to be our own genre, with our rules and order, and it's a pity to subject ourselves to the general rules of people who don't understand it. Even judges in general art competitions may have no idea of what they're doing, or what they're judging.

You have in me a strong advocate of maintaining a certain restraint in the use of materials and techniques that would disperse the textile medium... for the sake of honoring and protecting what has taken so much effort to accomplish.

The modern discussion involves processes that may push the envelope in every walk of life and every aspect of living, such as artificial intelligence, while at the same time they contribute to separate manufacturing and design practices that address the environmental and political responsibility to protect the world we still need to live in. Beyond that, I have questions, but don't know the answers.

Silvia Piza-Tandlich,  
June 2023

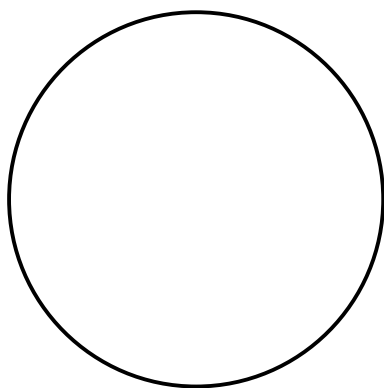
### **Abstract**

Geographic distance, cultural differences, and language barriers are often the reason why textile artists from Latin America are not more engaging in the general international textile scene. Unfortunately, the COVID-19 pandemic and related problems have accentuated isolation and difficulties for textile artists in the region.

The text is a personal account of the Latin American situation as experienced by a textile artist from Costa Rica.

Keywords:

Latin, America, latino, Latin American, textiles, textile art



# Monika Drożyńska

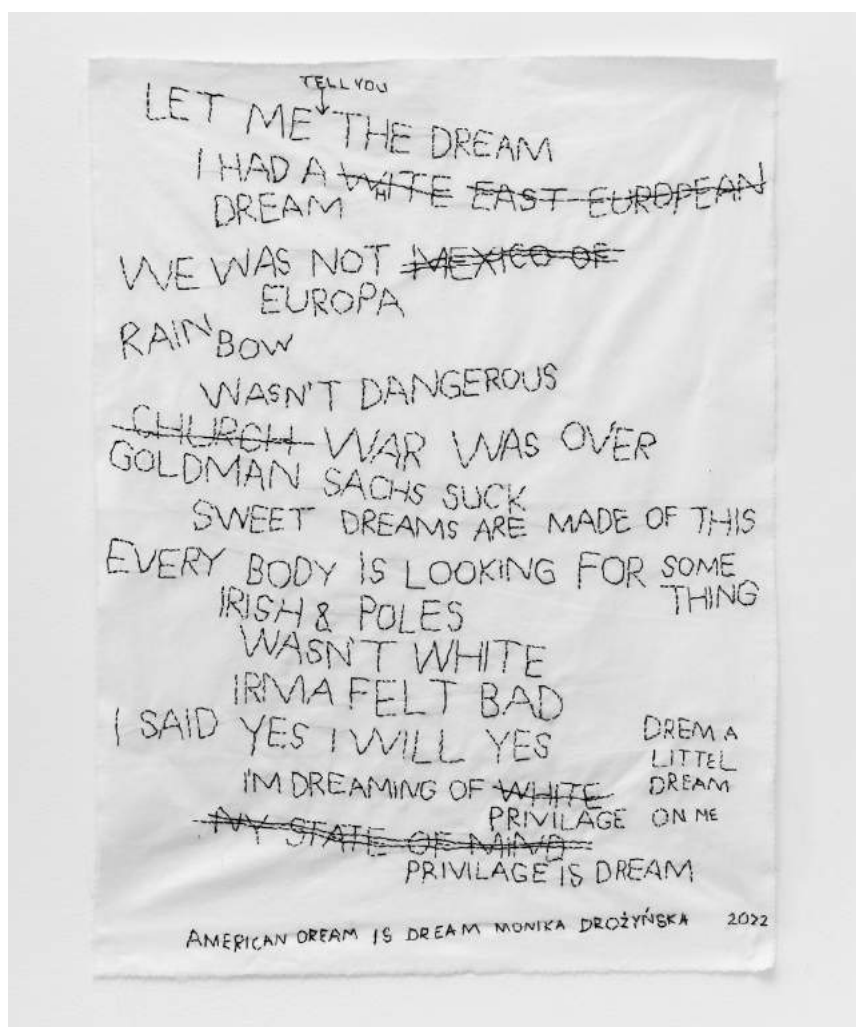
---

---

Visual artist, embroiderer, and activist. She is a graduate and doctor of the Academy of Fine Arts in Krakow, known for pioneering embroidery techniques in contemporary art and textiles in public spaces. Her area of interest revolves around language, which she explores through hand embroidery on fabric. She has collaborated with institutions such as the Polin Museum, the National Gallery of Art Zachęta, the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, the Museum of Contemporary Art in Wrocław, Mumok in Vienna, the Ludwig Museum in Budapest, Bozar in Brussels, and Sotheby's in Tel Aviv.

---

# American dream is dream



II. 1.  
Monika Drożyńska, *American Dream is Dream*

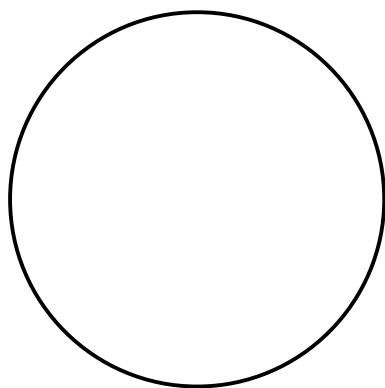
## Abstract

“American dream is dream” is a piece that takes the form of a poem about the culture of dreaming. In my embroidery, I paraphrase excerpts from feminist, psychoanalytic, pop culture, and political theories. I quote from Hélène Cixous, Martin Luther King, Sigmund Freud, Annie Lennox, Irving Berlin, and the Occupy Wall Street movement. I create an original language written in embroidery, using formal strikethrough techniques to capture a state of simultaneous acceptance and disagreement with the phenomenon being described. Consciously, I employ errors to introduce Freudian slips into written language. I merge fantasies of American culture with personal experiences as a Polish citizen of Eastern Europe.

The embroidered fabric was manipulated by Jan Moszumański (<https://www.youtube.com/watch?v=-F43YXEBXa8>). The project was presented using posters and stickers with a QR code, distributed during a study visit to Rochester University and as part of the Residency Unlimited program.

Keywords:

embroidery, essay, USA, contemporary art, language, poetry



# Reviews and discussions

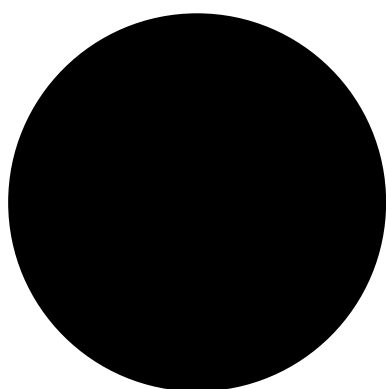
---

---

Janis Jefferies

---





# Janis Jefferies

---

---

Emeritus professor of Visual Arts, Goldsmiths London. With a long-standing engagement in how fibre intersects with feminist practice and art-based textiles. Jefferies's work considers issues of gender and identity subjectivity. Her later research and practice have expanded to encompass sonic art, digital art, and haptic technology, considering access and impact for different audiences. Exhibiting in 'Women in Revolt! Art! Activism and Politics,' TATE Britain, UK (November 2023 and touring). She is co-chief editor of the 10 volume Bloomsbury Encyclopaedia of World Textiles with Dr Vivienne Richmond, due 2025.  
[https://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Jefferies=3AJanis\\_K=2E=3A=3A.html](https://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Jefferies=3AJanis_K=2E=3A=3A.html)

---

# **An introduction to: Magdalena Abakanowicz, Zeszyty Artystyczne**

## **Introduction**

In 1980, a couple of years after I arrived back from my studies at the Academy of Fine Art in Poznan (1976–1978), an exhibition of Contemporary Polish Tapestry was shown at the Roundhouse Gallery in London (5th September to 5th October). Three-dimensional tapestries and wall hangings were exhibited by established Polish artists, including Wojciech Sadley, Hanna Jung, and Barbara Levittoux-Świdwerska, but it was Magdalena Abakanowicz who was recognised for her monumental woven sculptural forms. Now, some 42 years later and 5 years after her death in 2017, Tate Modern in London, UK has mounted Magdalena Abakanowicz's *Every Tangle of Thread and Rope*<sup>1</sup>. This provided an opportunity to re-evaluate the extensive body of her early material-based work, which challenged the conventions of weaving as understood in other parts of Europe and the USA.

I had chosen to overcome the utility function of weaving, and especially to create potential contact with the fleshy and the flexible structures on all sides. Creation of the potential for penetration, through slips and openings, up to the innermost recesses of the interior.<sup>2</sup>

» 1 The exhibition, *Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope*, was held at Tate Modern, London, UK, from 17th November 2022 to 21st May 2023; at Musee cantonal des Beaux Arts, Plateforme 10, from 13rd June to 24th September 2023, and at Henie Onstad Kunstsenter, Hovikodden, Baerum, Norway, from October 27 2023 to February 25, 2024. Lausanne is the site of Abakanowicz's international career breakthrough: she participated in the 2nd International Tapestry Biennial in Lausanne in 1965. See, Janis Jefferies (2023): *Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope*, London, UK: Tate Modern, 17 November 2022 to 21 May 2023, TEXTILE, DOI: 10.1080/14759756.2023.2191385. To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14759756.2023.2191385>

» 2 Jan Berdyszak, *Two Notions: mission and infinite*, Academy of Fine Arts, Poland, a publication issued to celebrate the Honorary Doctoral Degree awarded to the artist

Such reflections have made Abakanowicz something of a mystical, highly complex figure within Western discourses around feminism and the idea of the ‘feminine’, as explored through the writings of Luce Irigaray in the 1970s.<sup>3</sup> In the 21st Century, ideas around ‘feminine’, androgyny are being reframed. At the same time, Abakanowicz is becoming increasingly known as a storyteller – a disciplined and detached onlooker – expressing her contradictory artistic statements through interviews, diaries, and memoirs, assembled in *Fate and Art* and in a recent anthology: *Magdalena Abakanowicz: Writing and Conversations*.<sup>4</sup>

Magdalena Kleszyńska’s call for papers, *TEXTILE ART*. In the face of contemporary times, has come at exactly the right time as the TATE exhibition and its related texts are entering the public domain. The selected papers form the basis of a special issue of “*Zeszyty Artystyczne*” / “*Art Notebook*”, a journal published by the renamed Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań, Poland. For the first time since its inception in 1983, the journal’s theme relates to textile/fiber art.

My introduction to “*Zeszyty Artystyczne*” / “*Art Notebook*”, recalls some of the key questions outlined in Kleszyńska’s call. However, throughout this text, I draw on *Abakanowicz Today: New Encounters with Abakanowicz, the Artist and Her Work*, a 2-day professional seminar series at TATE Modern on 12 and 13th May 2023. I was one of the few invited English artist-academics. Organized by curator and chair of the Abakanowicz Charitable Foundation (USA), Mary Jane Jacob, sessions were constructed around themes in order to consider Abakanowicz’s engagement with the critical, artistic, cultural, and ideological debates of the period in which she worked and lived: Poland during the first cold war. The symposium reflected upon Abakanowicz’s exploration of her own agency, art and writing, and her legacy or relevance for artists and scholars in the field of contemporary art, globally. As Joanna Inglot said in her opening and closing remarks to Magdalena Abakanowicz’s “*The Written and Unwritten World*” symposium at the TATE modern, the complexity of Abakanowicz’s agency should not be underestimated. This complexity can be seen in her writing (often fictional), her life (autoethnographical), how she traveled – from the former East to Italy, France America, Brazil, and

(Magdalena Abakanowicz) by the Strzemiński Academy of Fine Arts and Design Łódź in April 1998. The publication was given to me by Professor Anna Goebel (we were co-students in Poznań in 1977–1978) in May 2008. Once a student of Abakanowicz, Professor Anna Goebel is a consultant to the textile studio of Abakanowicz, Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań.

- » 3 Luce Irigaray, *The Sex which is not One*, translated by Catherine Porter and Carolyn Burke, Cornell University Press, 1985, pp 148-149.
- » 4 *Magdalena Abakanowicz: Fate and Art. Monologue*, SKIRA Edition, November 2008. *Magdalena Abakanowicz: Writing and Conversations*, eds. Mary Jane Jacob and Jenny Dally. SIRKA publishers and the Abakanowicz, Arts and Culture Charitable Foundation. 2022.

Australia (amongst other countries) – to install her ‘environments’ whilst remaining rooted in one place, shaped by the traumas of history, geography, class, and gender. As Michael Jachula has argued in his extended, unpublished essay, Magdalena Abakanowicz, ‘In Front and Behind the Iron Curtain’, the whole of her work is perceived differently in Poland than on the international stage<sup>5</sup>. Whilst interdisciplinary art, modernist abstraction and feminist art were commonly practiced within the Western canon of art history, there were challenges in defining Abakanowicz’s works. At various points in her career, the artist herself further ‘complicated’ the question of defining what her art was before it became recognised as sculpture in the late 1970s.

### **New Encounters with Abakanowicz**

While Abakanowicz frequently presented herself as an artist inspired by nature and her childhood experiences in the forest, Ingot contends that artists cannot remain detached from their cultural-political realities and must function within and respond to them. Abakanowicz’s artistic formation is unquestionably connected with World War II and populist socialist realism. The emerging abstract forms can be seen as a response to historical circumstance, produced at a particular time and place with ‘poor materials’ (Warsaw was always her home, with a studio on Bzowa Street), but as pliable forms they are always transportable to other places and time frames. A complex artistic identity was being formed that is only now being unraveled.

Abakanowicz’s autobiographical narrative “Portrait X 20” (1978–80) was written at a turning point in her career. First published in the USA in 1982, these twenty short, poetic impressions about her early life became an enduring aspect of her career, from which she frequently quoted in exhibition publications. The fact that she was self-consciously aware of how media worked is exemplified by the classic black-and-white photographs of Mark Holzman and Artur Starewicz, in which Abakanowicz is presented as isolated individual, aiming to position herself as a sculptor negotiating art worlds, rewriting her artistic biography to reduce the association with fiber art. Nonetheless, Abakanowicz’s work, notably the Abakans of the 1960s and 1970s can also be viewed as a shift from metaphors of a specifically female body to more androgynous, mostly figurative sculptural cycles in the 1990s. Magdalena Moskalewicz<sup>6</sup> suggests that it is possible to dis-

» 5 Michal Jachula’s *Crafting an Art Practice: The PostWar Polish Art Scene* in the TATE Modern catalog that accompanies *Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope* (pp 148-151) is recommended although it is an abbreviated version of the longer text, which I was fortunate to receive from the author by email attachment on January 2nd, 2023.

» 6 In her *The Impossible Feminism of Magdalena Abakanowicz* presentation at New

cuss Abakanowicz's reluctance towards feminism and her abandonment of her Abakans through the lens of what Bojana Pejic has called 'socialist patriarchy'<sup>7</sup>. Pejic has forcefully proposed that 'nobody wants to live in a ghetto' – be it created by others or by one's chosen nomenclature, such as 'feminist', 'post-communist', 'genderless' (Katy Deepwell, a speaker at the New Encounters symposium, would contest this position in so far as it is possible for artists to deliberately construct ambiguity, which Abakanowicz was certainly capable of in her earliest writings). Pejic's words also suggest that every artist wants his/her work to acquire significance, 'portability', and wide appeal to many audiences in different cultures and contexts. Anglo-American accounts of feminism and feminist art practices as a Western art movement originating in the 1970s have set certain terms for an account of what feminism is or may be. As a result, many women artists from many parts of the world have been marginalized from this history, which speaks only in terms of Western precedents.

### **Ambivalence and What is a Woman to do?**

Consequently, the Abakans themselves took on an ambivalent character, so by the late 1980s Abakanowicz announced:

The Abakans brought me fame around the world, but they weigh on me like a sin I can't admit to. Practicing weaving closes doors to the world of art. The world of art suddenly discovered me in 1980 when I showed ALTERATIONS at the Venice Biennale. [...] My new life is unfolding now; it justifies and interprets the ABAKANS – these soft sculptures, giving them the context of stone and bronze<sup>8</sup>.

However, as Katy Deepwell succinctly argued in her presentation *What is a Woman to Do?*, entering the Western, modernist, male-dominated museum world – gaining international recognition and reputation – was a monumental task for an ambitious and self-aware woman artist

Encounters with Abakanowicz, Magdalena Moskalewicz centered her discussion around the period when the Abakans artworks were interpreted as female bodies.

- » 7 See Bojana Pejić, chief curator of *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, shown at MUMOK and Zachęta National Gallery of Art in Warsaw. In 2010, she edited *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*, in which these ideas are expressed.
- » 8 Quoted from Agata Jakubowska's, "The "Abakans and the Feminist Revolution". *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, edited by Sascha Bru, Laurence Nuijs, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum and Hubert Berg, Berlin, Boston: De Gruyter, 2012, pp. 253–265. <https://doi.org/10.1515/9783110274691.253> Based at the University of Warsaw, Jakubowska contributed to New Encounters with Abakanowicz at TATE Modern 2023 with her unpublished paper *Occupation: Textile Artists: Positioning Magdalena Abakanowicz in the Art Field of 1950s State-Socialist Poland*.

that required strategy and implicitly non-gendered bodies. The claims of universality and the 'human condition' excluded gender, except for references to ideas of the feminine and the erotic, which were readings of Abakanowicz's work in the 1970s by American and UK theorists. Referring to Abakanowicz's "Portrait X 20" and other writings, she notes how gender appears in her figurative sculpture about the individual/state and nature/culture and what it means to be an artist. In other words, What is a Woman to Do?

It was not until the WACK! Art and the Feminist Revolution exhibition of 2007 that Abakanowicz arguably considered it possible to be associated with other women artists and Western feminist debates<sup>9</sup>. After 1989, political and historical conditions were spoken and written about from both inside and outside of personal histories with what might be termed 'absent content', thus releasing the marked Polish psyche of the past but also excavating the resilience of artists, writers and workers who silently performed constellations of resistance.

### **Interpretations from contemporary Polish artists and art historians**

As contemporary Polish artists and art historians, Ewa Majewska and Anna Markowska respectively noted while speaking at Encounters that Abakanowicz's work can now be rethought and reread through decolonisation (as in former East European societies), feminist and queer theory, and the reparative potential that can be found in Abakanowicz's work, almost in opposition to her own self-fashioning and invention<sup>10</sup>. Nonetheless, Majewska made a significant point that whilst early Abakans were not shown in Poland for many years and are largely unknown to the younger generation, they demonstrate an empowerment of the corporeal, suggesting a sexual and sensual revolution. Majewska and Markowska believe that Abakanowicz 'saved' bodies from patriarchal erasure, staging their autonomy with pleasure and intimacy.

» 9 *WACK! Art and the Feminist Revolution* was an exhibition of international women's art in Los Angeles, USA, from March 4 to July 16, 2007. WACK! documents and illustrates the impact of the feminist revolution on art made between 1965 and 1980, featuring pioneering and influential works by, amongst others, Sanja Iveković, Ana Mendieta, Annette Messager, Louise Bourgeois, Judy Chicago, Alice Neel, and Yoko Ono. The fact that Abakanowicz was included alongside Judy Chicago would have been impossible 20 years ago. If you look at the list of international feminist art exhibitions, there have been many precedents of feminist international exchanges since the mid-1970s, with different frameworks, explanations, and artists, including those who worked with fiber and soft materials.

» 10 Ewa Majewska, *A Sensual Revolution* and Anna Markowska, *The Colonial Kiss and Some Reparative Stories*. These papers were presented at *New Encounters with Abakanowicz* under the themes of "Abakanowicz Feminism and the Politics of Gender" and "The Artist and Legend: Abakanowicz's Biography and 'Portrait x20'", respectively.

Arguably, burlap – the ‘poor materials’ of Abakanowicz’s early work – signaled the fragile world under Soviet domination: people now became headless, shell-like, and cast in burlap – a shift that Abakanowicz wanted to clarify (2006)<sup>11</sup>. With anti-government protests and women’s protests demanding abortion rights in 2023, Abakanowicz thoughts again bear witness to trauma and the question of repression. Readers will also want to consult 100 Flags for the Centenary of Polish Women’s Suffrage, Marta Kowalewska’s curatorial project at The Central Museum of Textiles in Łódź, (with the 100 FLAG collective) in 2019, as a recent and powerful example of textile, art, and activism.

### **Space of Unknown Growth, long ecology, and worlding**

Within this interdisciplinary framework, Monike Bakke explored a very distinctive approach to Abakanowicz’s later work, such as Negev (1987) and Space of Unknown Growth (1998–999), which were made not from soft material but limestone/stone<sup>12</sup>s (12). In thinking through these artworks from the perspective of Long Ecology, Bakke examined the processual conviviality of stones and biological entities through expanded temporalities that opened new interpretations of Abakanowicz’s often-quoted feelings about nature. Drawing on Jeffrey J Cohen’s ideas<sup>13</sup> on long ecology and post-humanity, Bakke delved deep into geological time, where only the ghostly presence of humans could be recalled.

In 1987, Abakanowicz decided to work in stone for the first time in her career. Moved by the power of limestone, this decision was quite radical. Seven monumental ten-ton limestone wheels, each 280 cm in diameter and 60 cm thick, were installed in The Israel Museum, Jerusalem;

- » 11 Abakanowicz, 2006, *Cogitations in Konteksty, Polska, Sztuka Ludowa*, no 03-04, p.132. As Gabi Scardi points out in her contribution to the TATE exhibition catalog *Art as Spatial Dramaturgy: Polish Theatre and Italian Povera*, (TATE, 2022. pp 79-85), poverty and ‘poor materials’ became a central theme for Kantor, Szajna, and Jerzy Grotowski. For example, Grotowski (1933–1999) introduced the name *teatr ubogi* (poor theater) when he was director of productions of the Polish Theatre Laboratory in Wrocław in the 1960s. “Grotowski proposed stripping everything down to a bare minimum to focus on the actor-spectator relationship. A leading exponent of audience involvement, he set up emotional confrontations between a limited group of spectators and actors’ contortions. In terms of Abakanowicz’s practice, substitute ‘actor-spectator’ for ‘artist-viewer’ and examine the connections between the fragility of human beings, their bodies, and the primordial forces of nature. Kantor also exposed the concept of the ‘poor object’ – a degraded object that ends up showing its true value at the threshold of the dustbin: rags, scraps, papers, and moldy books”. (TATE, 2022.p.81).
- » 12 Monika Bakke, *The Little Ways of Living: The Long Ecology of Magdalena Abakanowicz’s Nagrev and Space of Unknown Growth* presentation at New Encounters.
- » 13 See Jeffrey J. Cohen’s *Stone: An Ecology of the Inhuman*, which received the 2017 René Wellek Prize in comparative literature from the American Comparative Literature Association. His research examines strange and beautiful things that challenge the imagination – phenomena that are alien and intimate at once – which seems fitting to contemporary readings of *Abakany* (1969 film) and Abakanowicz’s feelings about forests, Polish ghosts and spirits.



the surface of the disks, enriched by fossils, was left untouched. The entanglement of biology and sea creatures completes a different cycle than *Alterations*<sup>14</sup>. Being attentive to care, being vulnerable and resilient at the same time – the traditional dissociation between ecology, paleoecology and archaeology – are registered as artificial, as in the example of *Space of Unknown Growth*

Somewhere deep in a wet Lithuanian forest in *Europos Parkas Open-Air Museum of the Centre of Europe*, Vilnius, 22 giant concrete eggs are placed. As synthetic forms made to resemble limestone, they seem abandoned; they are part of slow time, slow decay, a sign of what was once a human era incapable of protecting the earth against its ongoing destruction.

In a modern world increasingly affected by the consequences of overproduction, overconsumption, waste, pollution, biodiversity loss and climate change, there is a growing urgency to be able to produce biodegradable materials. These should be free of toxic chemicals and allergens, made from renewable sources, but at the same time reducing the levels of energy, water, and wastage in the textile production process. Many research efforts in making biodegradability a part of a biomimetic textile economy draw inspiration from nature's sustainability and integrated circular economy. I am not suggesting that *Space of Unknown Growth* is part of this research, rather that slime, bacteria, and fibrous networks combine to become overgrown but renewable green environments to which, arguably, Abakanowicz has borne witness.

Worlding, as Palmer and Hunter (2018)<sup>15</sup> further elaborate, is “a particular blending of material that removes the boundaries between subject and environment, in this case artist (subject) and object (artwork)”. This definition of worlding is anchored in the humanities and can be expanded to an ensemble of processes whereby living and non-living entities and meaning-making processes emerge and come together, not as a perfect machine but as a system of productive echoes, resonances and dissonances, transformation and hybridization. Worlding is a political project in the sense that it radically calls into question general Western assumptions around linear progress as the technical and scientific subsumption of the environment to human will, in turn fundamentally decentering the place of the human as the controller, ‘master’ and ultimately the destroyer of environments. On the other hand, humans can be part of complex processes of worlding, as in the *Space of Unknown Growth*, and Bakke's remarkable presentation made me rethink what the deep future might look like in the

» 14 In 1974–1975, Abakanowicz produced sculptures called *Alterations*, which were twelve hollowed-out headless human figures sitting in a row.

» 15 Palmer, Helen, Hunter, Vicky. 2018. “Worlding”. *New Materialism* (blog). March 16, 2018. <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>. (accessed 11th August 2022).

Lithuanian forest – bringing together the ongoing coevolution of minerals and life that is mostly unknown and uncertain but transforms into a new shape with new environments.

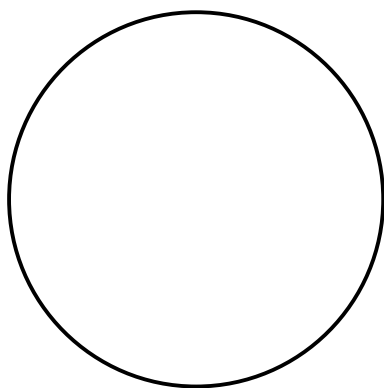
Our threads of fragile life become part of another cycle.

Forms result from everything ... like a diary. They are prophets and records of my time ... which is emotion, disappointment, longing, and care. My forms change as time goes by ... they were a cry of despair in the irony of civilization.<sup>16</sup>

The challenge for contemporary textile art, if this term is preferred, is to be watchful and consider which form captures the times we are living in.

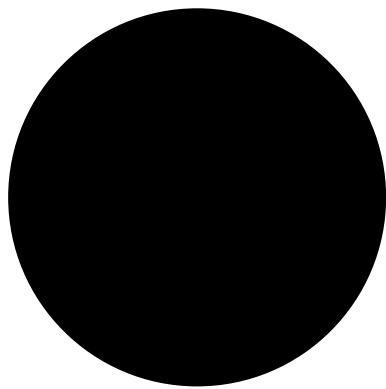
Janis Jefferies,  
Emeritus Professor of Visual Arts,  
Goldsmiths, University of London,  
UK, 6th June 2023

» 16 Magdalena Abakanowicz – Introduction to the catalog for *Organic Structures*, Malmö Kunst exhibition, Sweden, 1977.



# **Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej**

IX edycja



---

Absolwent studiów magisterskich na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, w specjalizacji Rysunek. Autor referatów dotyczących internetowych zjawisk popkulturowych.

Główne zainteresowania autora obejmują zagadnienia sztuk wizualnych, narratologia oraz myślenie transmedialne wobec popkultury, zwłaszcza z lat 90. Zwycięzca IX edycji konkursu im. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę magisterską teoretyczną napisaną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w roku akademickim 2020/2021, przygotowaną pod kierunkiem prof. dr hab. Izoldy Kiec. Aktualnie asystent w XIV Pracowni Rysunku UAP.



<https://orcid.org/0000-0002-3451-0661>

---

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (44)/2023, s. 583-599

**Marcin Salwin**

Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

# **Dialog kartograficzno- -wirtualny na przykładzie przestrzeni gier wideo lat 90.**

## **Wstęp**

Celem tekstu jest opisanie wirtualnych rzeczywistości gier wideo lat 90. z perspektywy strategii mapowania oraz z wykorzystaniem literatury dotyczącej zagadnień związanych z kartografią. W nomenklaturze okołogrowej zarówno miejsce akcji, jak i płaszczyzna, po której poruszają się bohaterowie, nazywana jest „mapą”, jednak mimo tej zbieżności nie zawsze są to zjawiska tożsame. W proponowanym dyskursie rozważam w kategoriach kartograficznych całość zjawisk występujących na ekranie – symbolicznym oknie do wnętrza świata wirtualnego, biorąc pod uwagę zarówno przedstawione przestrzenie, zależności między nimi, jak i to, co jest częścią wirtualnego interfejsu pomocniczego. Samo doświadczenie „grania” w grę jest w tekście omówione w sposób oszczędny, refleksje bowiem związane z interaktywnością skupione są głównie na aspekcie eksploracji przestrzeni przedstawionych.

W rozważaniach wyraźne są dwa główne tory. Pierwszy, opisujący zagadnienia przestrzenności gier wideo i jej kartograficznej natury;

drugi – podejmujący wątek lokalizowania się i „podróży” wewnątrz tych przestrzeni.

Szczególny wkład w rozwój proponowanych refleksji miała anglojęzyczna publikacja Janet Murray *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative of Cyberspace*, wydana po raz pierwszy w 1997 roku i rozszerzona o odautorskie *Updates* w 2017 roku. Oprócz tego istotne były publikacja zbiorowa *Pomiędzy mapą a terytorium* pod redakcją Krzysztofa Gliszczyńskiego oraz przełożony na język polski przez Mirosława Filiciaka tekst Domenico Quaranty ze zbioru *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*.

Wirtualne przestrzenie gier wideo potraktowane są nie tylko w optyce cyfrowo wygenerowanego obiektu, a w sposób bliższy rzeczywistej reprezentacji przestrzeni, co wzmacnia kontrast i uwidacznia przewrotne podobieństwa między tymi dwoma tkankami. Opisanie cyfrowej przestrzeni gry i wprowadzenie jej w dialog z literaturą mapy stanowi ruch łączący dwa odmienne języki – służącego do zapisu światów z założenia wymyślonych oraz służącego do zapisu światów z założenia realnych. Gliszczyński we wstępie do publikacji *Pomiędzy mapą a terytorium* pisze:

W naszej codziennej praktyce dydaktycznej mapa jest pojęciem otwierającym nowe pole znaczeń. Tworząc własne mapy, a zazwyczaj są to zbiory zdarzeń, konstruujemy plany, układy, systemy. Ważne, by odnaleźć jakiś punkt, który w kontekście zebranych doświadczeń, mimo swojej pozornej nieatrakcyjności, ujawniałyby ‘zdolność do wyobrażania sobie’, jak to rozpoznawała Hannah Arendt. To droga do odwagi oceniania, zajmowania stanowiska wobec rzeczy znanych wcześniej, ale dostrzeganych na nowo, w innym kontekście. Ten rodzaj przeobrażenia zdolności widzenia, wyostrenia go, odkrywa zespolony proces jednoczesnego zapominania i pamiętania<sup>1</sup>.

Proponuję właśnie takie spojrzenie na wirtualne przestrzenie gier wideo lat 90. – świeżym okiem, zapraszając przy tym do samodzielnej otwartości na ten przemilczany aspekt (pop)kultury wizualnej. Quaranta o wiekowych grach wideo pisał: „To technologia z wysypiska, czekająca na kogoś, kto tchnie w nią nowe życie, uczyni użyteczną lub przynajmniej jeszcze raz interesującą”<sup>2</sup>. Zachęcam więc do wejścia w rolę zbieraczy-kolekcjonerów, którzy „często podnoszą do rangi cenionego dobra kultural-

» 1 Krzysztof Gliszczyński, „Wstęp,” w: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020), 7.

» 2 Domenico Quaranta, „Estetyka gry. Jak gry wideo zmieniają sztukę współczesną,” w: *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, red. i przeł. Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwo SWPS, 2010), 24.



nego obiekty uważane za niewiele warte, dążą do przesunięcia przedmiotu z kategorii ‘śmieci’ do ‘trwałych’<sup>3</sup>.

## Czytanie

Palimpsestyczny zapis symboli i kolorów przekłada się na wyobrażenie przestrzenności opisywanego mapą miejsca. Umiejętność czytania mapy nie opiera się wyłącznie na umiejętności czytania „konwencjonalnego” alfabetu relacji symbole a nazwy. Wymaga też odczytu symboli-kluczy, zarówno w postaci piktogramów, jak i znaczeniowo nasyconych kolorów. Kadłubek pisze: „Bez legendy nie przeczyta się mapy. W legendzie zaś słyszemy przymus czytania mapy (w etymologii słowa ‘legenda’) wedle wyłącznie jakiejś jasno określonej zasady lub wizji. ‘Legenda’ i ‘lektura’ to dwa słowa wywodzące się z łacińskiego czasownika *legere*”<sup>4</sup>. „Umiejętność czytania symulacji jest kluczowa”<sup>5</sup> – konstatuje Sterczewski.

Na podstawie umiejętności czytania rodzi się obraz, ale w mapie samo wyobrażenie przestrzeni niewiele daje. Istotnym krokiem jest odnalezienie się odbiorcy wobec jej przestrzeni albo potencjalne się w niej ulokowanie. Skonfrontowanie symbolicznego rysunku, odszyfrowanie go i na tej podstawie zbudowanie relacji między tym, co „tutaj”, a tym, gdzie „tam”, na mapie. Cały ten proces, podobnie jak obcowanie z literaturą, aktywnie angażuje wyobraźnię. Dochodzi do konfrontacji dwóch płaszczyzn – abstrakcyjnej i rzeczywistej. Fizyczna postać szuka siebie na wyobrażonej na podstawie rysunku przestrzeni albo próbuje wyobrazić sobie siebie, fikcyjnie w nią wprowadzić na rysunku, na podstawie fizycznie widocznej przestrzeni.

Aktywuje się tutaj pojęcie *avatara* – graficznego<sup>6</sup> przedstawienia alter ego gracza, czyli obiektu lub postaci, za pośrednictwem której odbiorca eksploruje i poznaje wirtualny świat przedstawiony. Poniekąd czytanie mapy/przestrzeni wirtualnej sprzężone jest z umiejętnością przeplecenia materii fizycznej i abstrakcyjnej – przeniesieniem „ja” do wirtualnego, wyobrażonego, „tam” lub odwrotnie. W przypadku przestrzeni cyfrowych orientowanie „na mapie” przebiega według odmiennej reguły – wystarczy odnaleźć (odczytać), którym elementem jestem „ja” na płaszczyźnie ekranu, czyli – którym odbiorca steruje.

» 3 Renata Tańczuk, *Ars Colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011), 17.

» 4 Zbigniew Kadłubek, „Mapa, czyli świat na wynos,” *Znak*, nr 758-759 (2018): 10.

» 5 Piotr Sterczewski, „Czytanie gry. O proceduralnej retoryce jako metodzie analizy ideologicznej gier komputerowych,” *Teksty Drugie*, nr 6 (2012): 216.

» 6 Hasło „Avatar”, w: *Techopedia*, <https://www.techopedia.com/definition/4624/avatar> (dostęp: 04.01.2023).

W kontekście przestrzeni wirtualnych pojawia się również instytucja mapy wewnątrz mapy, o której piszę w dalszej części tekstu. Już teraz warto jednak zaznaczyć, że ta podlega podobnym zasadom orientacji jak konwencjonalna mapa, gdzie istota leży w odnalezieniu relacji „siebie” do otoczenia lub też „otoczenia” w stosunku do siebie.

Warto zwrócić też uwagę na fikcyjność pojęcia kierunków geograficznych w perspektywie gier wideo. Północ/południe/wschód/zachód odnosi się tutaj przeważnie do układu „góra”/ „dół”/ „prawo”/ „lewo” ekranu. Fikcyjna rzeczywistość posiada fikcyjny biegun. W przypadku *Xenogears* z 1998 roku, oprócz obracania i trawersowania świata poprzez avatar, możliwe jest również rotowanie kamerą. Obrót postacią wpływa na pozycję czerwonego wskaźnika na kompasie, natomiast przesunięcie kamery obraca cały kompas wraz z perspektywą. Dochodzi do obrotu wirtualnej mapy, tak jak w trakcie orientowania mapy papierowej wobec terytorium.

## Podróż przez

Na pokładzie statku *USS Enterprise*, jednego z głównych bohaterów serialu *Star Trek Voyager*, mieści się *Holodeck* – puste pomieszczenie pokryte siatką, za pomocą której „komputer może projektować wyszukane symulacje [...]. Rezultatem jest iluzoryczny świat, który może być dowolnie zatrzymany, wznowiony i wyłączony, ale wygląda i zachowuje się jak rzeczywistość”<sup>7</sup>. Możliwości symulowanej rzeczywistości nie dostarczają jedynie bodźców wizualnych – wszystko, co dzięki holodeckowej technologii jest widzialne, jest również dotykalne. Nie jest pustą iluzją – optycznym duchem przedmiotów i postaci, a odczuwalną, namacalną formą. W projekcji możliwe są symulowanie wyjścia do pubu, rozmowa z przestrzennie wyświetlanymi postaciami czy spacer. Napoje – smakują, a dotyk iluzorycznych postaci – czuć. Na pokładzie pełni funkcję czysto rekreacyjną, umożliwiając między innymi udział w holopowieści (ang. *holonovel*), czyli wejście w wygenerowany świat w konwencji przynoszącej skojarzenie z Teatrem Telewizji.

Rola holopowieści i jej wirtualna natura są głównym punktem zainteresowania pierwszego rozdziału *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace* Janet Murray. Autorka opisuje *holonovel* przeżywaną przez Kapitan Janeway, która na przestrzeni trzech odcinków serialu (*Cathexis*, *Learning Curve* i *Persistence of Vision*) wciela się w rolę guwernantki Lady Davenport – bohaterki niczym z XIX-wiecznej gotyckiej powieści, zawieszanej gdzieś pomiędzy *Jane Eyre* a *Turn of the Screw*. Jak zauważa Murray, holopowieść ta „nie jest oparta na brutalnym centralnym

» 7 Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017), 17. Cytat w przekładzie własnym.

konflikcie rozwiązany w trakcie trwania jednego odcinka. [...] Janeway jest zaangażowana w bardziej rekreacyjną i otwartą eksplorację”<sup>8</sup>. Kiedy jednak główna bohaterka zauważa, że symulacja wymyka się spod jej kontroli – kiedy ona sama traci panowanie nad rozróżnieniem świata „poza” i holograficznej fikcji – wydaje komendę zamknięcia. I wszystko poza nią samą, rzeczywistość Janeway, znika. Chociaż tak naprawdę nigdy tego nie było. „Holopowieść [...] jest wycelowana [...] w jej [Janeway] wyobraźnię”<sup>9</sup>, pisze Murray. Ta futurystyczna wizja bardzo daleko odbiega od technologii lat 90. i tylko trochę od technologii współczesnych. Niemniej spostrzeżenie Murray dotyczące Janeway jest istotne – niezależnie od złożoności i potencjalnej sensorycznej realistyczności symulacji czynnikami decydującymi są wyobrażenia i zaakceptowanie sytuacji, która jest nierzeczywista. Czy w sposób, w który Janeway lokuje się w przestrzeni holopowieści, można się ulokować w przestrzeni mapy? Wirtualnej lub też nie? Czym postać Lady Davenport różni się od wirtualnego, kontrolowanego w trakcie rozgrywki avatara? Sonia Rammer w zbiorze *Pomiędzy mapą a terytorium* stawia pytanie: „Czy obcowanie z kartografią może zastąpić przebywanie w realnej przestrzeni?”<sup>10</sup>. Na ile możliwe jest mentalne eksplorowanie terytorium, które znamy tylko z zapisu rysunkowego – symbolicznego, skróconego i oszczędnego – podobnie do związanej i odrealnionej przestrzeni wirtualnej? Rammer konstatuje: „Czasem mapa i obszar, którego dotyczy, zyskują tę samą rangę”<sup>11</sup>.

Dubbelman, autor *Narratives of Being There. Computer games, Presence and Fictional Worlds*, pisze: „uczucie bycia obecnym jest o wiele bardziej nieuchwytnie niż fakt bycia obecnym. Rzeczywisty stan pozycji oraz bliskości ciał w przestrzeni może być matematycznie policzony i empirycznie udowodniony, jednak doświadczona pozycja i bliskość ciał w przestrzeni jest o wiele trudniejsza do ujęcia naukowo”<sup>12</sup>. Rozpatrywane głębiej przez Ewę Klekot stanowisko Yi Fu Tuana, geografa i humanisty, sygnalizuje rozbieżność pojęć miejsca i przestrzeni, opartą o czynnik ludzki – udział człowieka poprzez jego obecność i sensory przez nią nadawane. Klekot sumaryzuje stanowisko Tuana: „przestrzeń to obszar, w obrębie którego pojawiają się miejsca: określone fragmenty przestrzeni, które posiadają nadaną przez kulturę lub osobę wartość, które budzą emocje. By powstało miejsce, konieczny jest człowiek – człowiek, który wchodząc

» 8 *Hamlet on the Holodeck...*, 18.

» 9 *Hamlet on the Holodeck...*, 27.

» 10 Sonia Rammer, „O różnych perspektywach podróżowania – na przykładzie realizacji własnych,” w: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020), 62.

» 11 „O różnych perspektywach...,” 62.

» 12 Teun Dubbelman, *Narratives of Being There: Computer games, Presence and Fictional Worlds*, Utrecht 2013, 16. Cytat w przekładzie własnym.

w jakiś wycinek przestrzeni, nada mu znaczenie<sup>13</sup>. Przestrzeń Yi Fu Tuana jest abstrakcyjna i nieokreślona, efemeryczna – do swojej ewolucji wymaga aktywnego wkładu osoby, samodzielnie nie może ulec doprecyzowaniu do rangi miejsca.

Michel de Certeau twierdzi, że przestrzeń to „praktykowane miejsce”<sup>14</sup>. Istotna w pojęciu Certeau jest aktualizacja poprzez ruch. Jednak, jak słusznie zauważa Klekot, „współcześnie nasze przemieszczanie się w przestrzeni najczęściej wcale nie oznacza jej aktualizacji w rozumieniu de Certeau, bo nie łączy się z fizycznym ruchem ludzkiego ciała”<sup>15</sup>.

Rozpatrując to stanowisko w obu kategoriach – map tradycyjnych i wirtualnych, to ilustrowane przez mapy niewiadome są bliżej przestrzeni niż miejsca – akcje dookoła tych płaszczyzn nie łączą się z fizycznym ruchem ciała opisywanym przez de Certeau i Klekot. Jednocześnie oba rodzaje map można utożsamić z potencjalnym, teoretycznym ruchem ciała, który – mimo że jeszcze się nie wydarzył – wydarzyć się może. Podróż potencjalna nie jest podróżą niemożliwą.

Odnosząc się do tkanki wirtualnej – w miejscu/przestrzeni obecne jest nie „ja” czytające wirtualną mapę, ale równie wirtualny kontrolowany bohater, za pośrednictwem którego „ja”, odbiorca, eksploruję świat. Avatar zbudowany jest z tożsamej materii, jak jego świat przedstawiony. Nie jest obiektem obcym, a równoważnym. Rune Klevjer w swoim doktoracie na temat roli avatara zauważa: „Zapśredniczone przez *avatar* środowisko staje się naszym materialnym światem”<sup>16</sup>, natomiast Murray we wstępie do *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace* pisze o „komputerze lat 90. ze swoją zdolnością transportowania nas do przestrzeni wirtualnych”<sup>17</sup>. Może potrzebne jest tu podejście, które proponuje Gliszczyński? Spojrzenie „w kontekście fenomenu miejsca *à rebours*”<sup>18</sup>?

Sonia Rammer pisze: „Pole wyobraźni daje możliwość spełnienia, jednostka staje się autorem zdarzeń, dzięki czemu uzyskuje zaspokojenie, niemożliwe do osiągnięcia w rzeczywistości”<sup>19</sup>. W obu przypadkach warto zanotować daleko idącą emancypację odbiorcy – dopuszczenie jego ruchu w zakresie utworu i usamodzielnienie go w tej podróży.

» 13 Ewa Klekot, „Miejsce powstaje w ruchu,” w: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020), 52.

» 14 Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jarćczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 117.

» 15 „Miejsce...”, s. 52.

» 16 Rune Klevjer, *What is the Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, przekł. własny, Bergen 2006, s. 88.

» 17 *Hamlet on the...*, s. 1-2.

» 18 „Wstęp”, s. 8.

» 19 „O różnych perspektywach...”, s. 62.

Kadłubek przywołuje obraz Braekeleera przedstawiający marynarza przed mapą:

[...] dotyka namalowanych miejsc, obmacując punkty przedstawionego terytorium z przejściem, podekscytowaniem, pasją. [...] Jest to czy tego nie ma? Istnieje? Nie istnieje? Wydaje mi się tylko? Nie wydaje mi się? [...] geograf-marynarz Braekeleera sonduje paluchem coś fenomenalnego: jeden narysowany ląd, którego nie zna i gdzie jeszcze prawdopodobnie nigdy nie był [...]. Moment weryfikacji to palec. [...] Musi się dotknąć kolorowych i zmysłowych plam na mapie [...]. Nie tylko oczami, lecz także ręką. Żeby zbadać miejsce, żeby odczuć je somatycznie, zmysłowo. Ta ostrożna ekspedycja, w której bierze udział tylko palec, a jeszcze nie cały człowiek, wciąga po jakimś czasie jednak w nieznaną przestrzeń (mapy, ciała) całe jestestwo.<sup>20</sup>

Narzędziem pomagającym w ulokowaniu odbiorcy w tekście mapy jest zauważony przez Kadłubka braekeleerowski palec. Jestem tutaj, czyli tam, gdzie pokazuję palcem. Wirtualny palec jest szczególnie popularnym elementem wizualności gier wideo lat 90. Czasami wskazuje postać, która inaczej gubiłaby się w szerokim, gęstym kadrze. Czasami to kursor do obsługi interfejsu. Jednocześnie stanowi przedłużenie ręki operatora – gracza. Pełni funkcję wskaźnika w cyfrowym wymiarze, chociaż obsługiwany jest przez narzędzie (mysz, kontroler bądź klawiaturę) przy użyciu fizycznego gestu koordynowanego przy użyciu właśnie palca.

### **Nowa jakość starego sygnału**

Podejmując się rozważenia wątków związanych z latami 90., nie można nie brać pod uwagę potencjalnie nostalgicznego zabarwienia percepcji pewnych zjawisk oraz samego procesu pamiętania, przypominania i zniekształcania się obiektu albo samej w sobie pamięci. Warto zwrócić uwagę na rolę procesu starzenia się mapy (jej dezaktualizacji). Stara mapa staje się nieaktualna, a więc esencjonalnie – mało skuteczna jako narzędzie nawigacji. Pozostaje jako ilustracja stanu rzeczy współczesnego sobie momentu. Archiwizuje i magazynuje informacje ze swojej teraźniejszości, a naszej przeszłości, ale z niehistorycznego punktu widzenia stanowi w głównej mierze obiekt-ciekawostkę.

Buduje się tutaj most między mapą konwencjonalną a przestrzenią w grach wideo – obie te materie podlegają bardzo szybkiej dezaktualizacji. Schlögel w *Czasach map* pisze: „Mapy tracą swoją ważność zazwyczaj już

w momencie wydania<sup>21</sup>. Tak jak mapy u Schlögla, tak samo technologia zamknięta na dysku gubi część swojej aktualności, przechodząc czasochłonny proces między ukończeniem a wydaniem na nośniku i dystrybucji. Niemniej „moja mapa (...), jak zresztą każda stara mapa, ocala<sup>22</sup> – konstatuje Stasiuk.

Ponowne odczytywanie zarówno map, jak i przestrzeni wirtualnych, które są już znajome odbiorcy, stanowi rzeczowy dowód zmian sprzężonych z upływem czasu od ostatniej konfrontacji. Kontrast zestawienia tego, co „teraz”, a „wtedy”, uwydatniony wizualnie, staje się bardzo czytelny. Mapy i zapisy wirtualnych przestrzeni nie tylko uświadamiają ewolucję terytorium, które reprezentują, ale też zmiany metod stosowanych do ich reprezentacji. Zarchiwizowaniu i przechowaniu ulega więc nie tylko konkretny stan rzeczy, lecz również sposób jego zapisu.

Gry wideo lat 90. noszą w sobie znamiona pocztówki ówczesnych czasów – stanowią ilustrację współczesnych sobie możliwości, estetyk i konwencji. Ze względu na fizyczną naturę dystrybucji gier w ostatniej dekadzie XX wieku, na długo przed współcześnie dominującą metodą sprzedaży głównie plików „w chmurze”, mamy do czynienia z obiektem rzeczywistym. To moment podkreślenia artefaktyczności nośnika – płyty lub kartridża. Krążek lub płytka scalona w plastikowej obudowie – materialna przepustka do wirtualnego świata, która musiała przejść przez fizyczne ręce. Czas nowych technologii, rozwijającej się tkanki i nowej, niespotykanej dotychczas materii trójwymiaru.

Pisząc o nostalgicznym zwrocie ku latom 90., warto wspomnieć o konfrontacji obrazu zapamiętanego z obrazem „rzeczywistym”. O pamięci i jej przekształceniu. W przypadku wizualności gier wideo z lat 90. istotną rolę odgrywa specyfika wyświetlaczy ówczesnie wykorzystywanych. Pamięć, zwłaszcza ta pozytywnie ugruntowana, może podnosić we wspomnieniach atrakcyjność referowanych obrazów. Konfrontacja z aktualną jakością wizualności przynosi rozczarowanie i refleksję – czy to zawsze tak wyglądało? Czy tylko mi się wydawało? Mechanizm autoweryfikacji każe podać to pod wątpliwość, zrzucić różnice na filtr nostalgii i dziecięcej wyobraźni upiększających obraz zapamiętany.

Wbrew pozorom nostalgiczne podejście i wyobraźnia nie dźwigają w tym przypadku ciężaru aż tak dużej odpowiedzialności, a wina jest po stronie jakości sygnału telewizyjnego. Nieistotne, po ilu latach obraz jest konfrontowany, ale w jaki sposób. Okres między latami 90. a współczesnością to czas przejścia na sygnał HDMI. Właściwie całkowicie porzucono ar-

» 21 Karl Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii i geopolityce*, przeł. Izabela Drozdowska, Łukasz Musiał, posłowie Hubert Orłowski (Poznań: Poznańska Biblioteka Niemiecka, 2009), 79.

» 22 Andrzej Stasiuk, *Fado* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006), 38.

chaiczny, a dla konsol opisywanej przeze mnie epoki – esencjonalny, sygnał kabla kompozytowego. Zmiana w teorii może nie wydawać się aż tak duża, jednak jakość nadawana obrazowi przez odpowiedni nośnik oraz monitor kineskopowy dodaje malarskości, delikatności i rozmycia. Współcześnie każdy ekran wyświetlający zrzuty ekranu z gier lat 90. wyświetla je w postaci „surowej”, której nie widzieli nawet sami autorzy sprzed trzech dekad.

John Harrison, autor zajmujący się opisywaniem historii 16-bitowych konsol Sega Mega Drive i Genesis, opublikował przetłumaczony na język angielski fragment wywiadu z roku 2017 z Yosushim Yamaguchi, projektantem gier z lat 90. W oryginalnie opublikowanej w języku japońskim książce *Phantasy Star: 31 Nenme no Genten Yuzmo Design* Yamaguchi pisze: „Zaczęliśmy projektować wszystko z myślą o wykorzystaniu rozmycia, ale zaskakującym problemem współcześnie jest fakt, że współczesne wydania [tych samych gier] [...] pokazują piksele, jakimi są”<sup>23</sup>.

Różnicami pomiędzy wizualnością „surową” a „intencjonalną” gier wideo zajmuje się Jordan Starkweather, który na swoim twitterowym profilu @CRTpixels prezentuje różnice między emulowanym na współczesnym ekranie obrazem a efektem odtworzenia tego samego momentu na kineskopowym telewizorze z epoki, przy użyciu stosownego kabla kompozytowego. Porównania Starkweathera pokazują, jak radykalnie różnią się od siebie dwa obrazy, zdecydowanie na korzyść malarskiego efektu kineskopu. Sprzeczność szczególnie eksponuje się na krawędziach, które zdecydowanie zyskują na miękkości, a w przestrzenne iluzje przy miękkim rozmyciu łatwiej uwierzyć. Kontrast jakości wyjątkowo widoczny jest przy portretach i delikatnych przejściach kolorystycznych między pikselami. W przypadku *Secret of Mana* surowa forma obrazu niszczy całkowicie efekt półprzezroczystości, pokazując ją w postaci szorstkiego rastra. W perspektywie różnic, jakie jawią się przy porównaniu tych dwóch wartości, pokrzepiająca jest sugestia, że to, co podpowiadały wspomnienia, nie odbiega aż tak daleko od rzeczywistości.

## **Splaszczanie / Magiczne pudełko**

Rzeczywistość wirtualna na miarę technologicznych możliwości lat 90. jest rzeczywistością splaszczoną. Nawet jeśli zastosowano sprytny rzut perspektywiczny w ilustracji tła albo zbudowano trójwymiarowy model przestrzeni, w którym avatar może się poruszać, środowisko wewnątrz ekranu nadal stanowi jedynie symulację głębi. Uwikłana w dwuwymiarową powierzchnię kineskopu wirtualna głębokość jest tylko podkreślana wy-

» 23 Yasushi Yamaguchi w rozmowie, w: *Phantasy Star: 31 Nenme no Genten Yuzmo Design*, <https://twitter.com/MegaDriveShock/status/1390466020419178498> (dostęp: 04.01.2023).  
Przekład własny.

brzuszoną krzywizną ekranu. Rzeczywistość mapy i rzeczywistość wirtualna bliższa jest abottowskiej *Flatlandii* niż holodeckowej symulacji. Nawet jeśli iluzorycznie bohaterowie „żyją wewnątrz magicznego lustra, zupełnie jak gdyby była to prawdziwa trójwymiarowa przestrzeń”<sup>24</sup>, to dalej są po prostu, koniec końców, „mieszkańcami elektronicznej Płaskiej Krainy”<sup>25</sup>.

Judith Schallansky w *Atlasie wysp odległych* pisze: „Dwuwymiarowa mapa świata jest kompromisem, w jej ramach kartograf próbuje stworzyć coś pomiędzy przesadnie upraszczającą abstrakcją a plastycznym odwzorowaniem Ziemi”<sup>26</sup>. Obie mapy zbudowane są więc na bazie kompromisu, który w przypadku mapy konwencjonalnej funkcjonuje wedle konkretnego porządku, a w przypadku przestrzeni wirtualnych oparty jest na założeniu artystycznym i możliwościach technicznych. Quaranta zauważa: „Dążenie do fotorealizmu ma na celu efektywniejsze wprowadzenie poczucia immersji do historii, czy to interaktywnej, czy nie, oraz sprawienie, by przepaść między fantazją a rzeczywistością była trudniejsza do zauważenia. Jednak fotorealizm to koncept całkowicie obcy głęboko zakorzenionej naturze mediów, za pośrednictwem którego jest generowany”<sup>27</sup>.

Elektroniczna kraina *Daggerfall* (*The Elder Scrolls II: Daggerfall* z 1996) jest trójwymiarowa, a jej mieszkańcy bardzo płascy. Większość architektury krajobrazu jest skonstruowana z bryłowych, niskopoligonalnych modeli. Można swobodnie je obchodzić i wdrapywać się na nie – mają swoją wysokość, głębokość i szerokość. Bohaterowie niezależni, drzewa, przedmioty „leżące” na ziemi czy ogień są natomiast płaskimi ilustracjami, obracającymi się *au face* do punktu widzenia kamery, tworząc iluzję własnej przestrzenności. Sterczewski pisał: „model zawsze jest pewnym uproszczeniem rzeczywistości. W modelu pewne czynniki są brane pod uwagę, inne wykluczane, a jeszcze inne poddane przybliżeniu”<sup>28</sup>.

Przestrzenie gier wideo często posługują się zaburzoną skalą, zwłaszcza w przypadku pozycji strategicznych operujących na zasadzie zbliżonej do szachów. Taka sytuacja ma miejsce między innymi w *Fire Emblem: Shadow Dragon And The Blade Of Light* z 1990 roku, gdzie postaci – symbole jednostek – posiadają rozmiar jednoznaczny z wymiarem elementów otoczenia – domów, gór czy drzew. Kadłubek pisze: „Wymiar z mapy i wymiar ze świata to dwa różne wymiary. Spotykają się w naszym wyobraże-

» 24 *Hamlet on the Holodeck...*, 69.

» 25 „Estetyka gry...”, 232.

» 26 Judith Schallansky, *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę*, przeł. Tomasz Ososiński (Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2013), 10.

» 27 „Estetyka gry...”, 243.

» 28 „Czytanie gry...”, 216.



niu – to znaczy w naszym braku wyobraźni, bo tylko dzięki temu jesteśmy w stanie negocjować nieogarnioną rzeczywistość z malunkami mapy<sup>29</sup>.

Bohaterowie *Final Fantasy VII*, wydanego po raz pierwszy w 1997 roku, poruszają się po narysowanej ręcznie płaszczyźnie. W większości lokacji kamera usytuowana jest w jednym stałym punkcie. Kiedy postaci odbiegają dalej od punktu widzenia widza – zmniejszają się, kiedy zbliżają – zwiększają. Skala nie stanowi rzetelnego punktu odniesienia, a służy zbudowaniu przekonującej iluzji głębi. To, co z perspektywy widza sprawia wrażenie trójwymiarowej dioramy podglądanej z różnych perspektyw, w rzeczywistości jest płaskie.

## Kafelek

Istotnym elementem ilustracji przestrzeni za pośrednictwem mapy jest siatka, przewijająca się w metodach mapowania w kilku wariantach. Siatka kreśląca podział świata według południków i równoleżników. Siatka, która podobnie do planszy szachowej służy do wyznaczania konkretnego koordynatu na arkuszu mapy. Siatka, która dzieli kolejne arkusze mapy topograficznej. Bednarczyk w tekście opublikowanym w zbiorze *Pomiędzy mapą a terytorium* pisze: „każde mapowanie przestrzeni odbywa się w zgodzie z przyjętą siatką geometryczną i systemem symbolizacji. Ich przyjęcie decyduje o tym, co jest, a co nie jest reprezentowane na mapie. Co więcej, metoda mapowania decyduje o tym, co i jak postrzegamy w rzeczywistości<sup>30</sup>”.

W grach wideo funkcjonuje popularna metoda tworzenia przestrzeni oparta właśnie na siatce. Technologia *tile based* (oparta na kafelkach) polega na wykorzystaniu bazy elementów – puzzli, które ustawione obok siebie łączą się w konsekwentne struktury i wyobrażenia przestrzeni. Dzięki tej metodzie ograniczony objętościowo nośnik nie musi utrzymywać w pamięci wielu dużych obrazów złożonych z wielokrotności kafelków – wystarczy arkusz płytek (*tileset*) oraz sposób referowania do niego, który jest w stanie ustawić je obok siebie w zaplanowany sposób. Tak właśnie możliwe jest stworzenie bogatych wizualnie przestrzeni map, oszczędzając pamięć. Jest to wciąż powszechnie stosowana praktyka, która szczególnie okres popularności przeżyła w latach 90., ze względu na swoją optymalizację oraz prostotę w użyciu. Reprezentacyjnym przykładem wizualnym może być wydane przez Square w 1994 roku *Final Fantasy VI*.

» 29 „Mapa, czyli świat...”, 10.

» 30 Andrzej Bednarczyk, „Koordynaty i trajektorie idei, dzieł i/lub strategii artystycznych w polu sztuki”, w: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020), 20.

Metoda kafelkowania bliska jest pojęciu tekstutowania, a więc nakładania powielonych płaszczyzn o konkretnej strukturze na siatkę obiektu trójwymiarowego celem nadania mu podobieństwa do konkretnego materiału. Ilustrując, jeżeli podmienimy w pliku gry teksturę przedstawiającą kamień na intensywnie różowe pole, wszystkie elementy wcześniej korzystające z tekstury kamienia będą w istocie intensywnie różowe. Co ciekawe, w latach 90. popularne były płyty CD z fotografiami przygotowanymi z myślą o wykorzystaniu ich w roli tekstur<sup>31</sup>, więc nie brakuje powtarzających się między tytułami ilustracji struktur.

Dodatkowo, omawiając wątek podziału na fragmenty, chcę odnieść się do podziału na arkusze. Podobnie jak mapy są w stanie reprezentować ograniczone terytorium ze względu na możliwość nośnika, tj. papieru, na którym są zilustrowane, tak gry wideo są ograniczone objętością płyty lub kartridża. *King's Quest VI: Heir Today, Gone Tomorrow* z 1992 roku potrzebowało aż dziewięciu dyskietek, *Baldur's Gate* z 1998 – pięciu płyt CD.

## Punkt widzenia

Przy prowadzeniu rozważań wokół pojęć centrum i punktu widzenia w kontekście zarówno mapy konwencjonalnej, jak i growej, warto wprowadzić anglojęzyczny termin *point of view*, w skrócie oznaczany jako POV. Mówi się o dwóch wariantach podstawowych POV – pierwszo- oraz trzecioosobowym. W przypadku pierwszoosobowego punktu widzenia jest to dosyć bezpośrednie – akcja prezentowana jest tak, jakby ją widział avatar. Wariacja trzecioosobowa odnosi się do sytuacji bliższej obserwowaniu akcji z pozycji kogoś innego, teoretycznej „trzeciej osoby”, która przygląda się wydarzeniom.

Przykładem ilustrującym różnice między perspektywami jest *Metal Gear Solid* z 1998 roku, korzystający z dwóch opcji. W grze możliwe jest manualne przełączenie pomiędzy pierwszo- i trzecioosobową kamerą. Warto zauważyć, że w przypadku obserwowania akcji oczami kontrolowanego bohatera na minimapie w rogu ekranu ujawnia się jasnozielony trójkąt – przenoszący zakres kadru, a przy tym pola widzenia, na mapę, ułatwiając orientację w przestrzeni.

W grach wideo punkt widzenia skoncentrowany jest na postaci, czyli często centrum akcji. To ułożenie kamery sprawia, że odkrycie całości terytorium wymaga trawersowania, przesuwanie punkt widzenia. Poniekąd jeżeli kamera nie podąża za postacią – podąża za akcją. Ma ustalony tylko punkt startowy, któremu można nadać w jakiś sposób symboliczną rangę „środką”. Warto zauważyć relację do mapy papierowej, która też

» 31 *The most overused game graphic you never noticed | Texture Archaeology*, Kid Leaves Stoop, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=bsCN0Yx2Vbs> (dostęp: 04.01.2023).

skoncentrowana jest na znaczeniowo nasyconym centrum. Galik mówi: „Przesądzanie na mapie o tym, kto jest na świecie ważny, dokonywało się zresztą nie tylko przez zaznaczanie pewnych terytoriów jako już opanowanych. Tego rodzaju informacje przekazywano też np. umieszczając własne terytoria w centrum mapy. Zauważmy, że klasyczne mapy, do których jesteśmy przyzwyczajeni, prezentują jako środek świata Europę”<sup>32</sup>.

*Boku no Natsuyasumi* (jap. *Moje letnie wakacje*) to gra wydana latem 2000 roku. Głównym bohaterem jest dziesięcioletni Boku, spędzający wakacje u swojego wujostwa na wsi. Akcja rozciąga się na trzydzieści jeden dni sierpnia 1975 roku, chociaż w tym przypadku „akcja” jest daleko idącym określeniem. Kamera jest ustawiona w sposób statyczny, skupiony na ekspozycji urody krajobrazu – bardziej zbliżony do filmowego kadru niż obrazu gry wideo. Bohater czasami wypełnia większość kadru, czasami stanowi tylko mały punkt na planie panoramy otoczenia. Po przebyciu kadru przez bohatera widzimy po prostu następny statyczny obrazek. Mapa mimo różnorodnej i wieloperspektywicznej prezentacji nadal jest skonstruowana w sposób linearny, można ją łatwo zilustrować jako system odnośników, między którymi Boku się przemieszcza. Wizualnym środkiem ciężkości i głównym akcentem może wydawać się krajobraz, któremu początkowym właściwościom poświęcono najwięcej uwagi. Niemniej to właśnie za bohaterem podąża uwaga. Użyteczne i istotne są tylko te fragmenty mapy, w których aktualnie przebywa Boku.

## Odkrywanie

Mapa w grze stanowi często zagadkę – jej odkrywanie jest elementem przygody, doświadczenia z nią związanego. Może ono się odbywać poprzez uzyskiwanie dostępu do kolejnych arkuszy – planszy, tak jak Boku trawersujący łąki dookoła domu wujostwa. Inną metodą jest proces uwidoczniania określonej przestrzeni dookoła gracza na podstawie przebytej dotychczas ścieżki spośród przysłoniętej mgłą masy mapy. Komputerowo ukryta część terytorium ulega stopniowemu zdemaskowaniu. Mikołaj Garstecki w swojej pracy *Rejs* przedstawia to zjawisko korzystając z wydrukowanych dwustu zrzutów ekranu z gry *Heroes of Might and Magic III*. Mały stateczek, avatar, przedziera się przez pozornie pustą, gęstą warstwę czerni, spod której ujawnia się morze lub też ocean. Paweł Galik mówi: „mapa morska wygląda jak mapa niczego”<sup>33</sup> – i dokładnie w ten sposób jawi się mapa morska Garsteckiego. Dodatkowo warto zwrócić uwagę, że mgła, pod którą kryje się terytorium w przypadku *Heroes of Might and*

» 32 Paweł Galik w rozmowie z Anną Mateją, „Mapa ma moc,” *Znak*, nr 758-759 (2018): 16-17.

» 33 „Mapa ma moc,” 15.

*Magic III*, jest gęsta, działa poniekąd na systemie zero-jedynkowym. Część mapy jest albo odkryta, albo nie.

Dla porównania, w *Age of Empires* z 1997 roku mgła, pod którą kryje się terytorium, ma dwie gęstości. Oprócz czarnej, niezbadanej przestrzeni podobnej do tej z *HoMaM III* jest jeszcze strefa *po między*. Powierzchnia już odkryta, ale znajdująca się poza zasięgiem wzroku kontrolowanego bohatera jest pokryta delikatną szarością – pozostawiając na widoku jedynie specyfikę terenu, ale ukrywając to, co się na niej aktywnie dzieje.

Konwencjonalna mapa nie lubi niedopowiedzeń. Galik mówi: „Na mapach rysowano też statki, które spadały z krawędzi świata – w otchłań. Albo potwory morskie, które porywały nieostrożnych żeglarzy. Wszystko dlatego, że ‘białe plamy’ na mapie traktowano przez wieki jako porażkę autora – pokazywały, że nie zdołał dotrzeć do jakichkolwiek informacji na temat danego miejsca na Ziemi”<sup>34</sup>.

Mówi się o „białych plamach” na mapie – odpowiedniku łacińskiego *terra incognita*. Tereny nieznanne i nieodkryte, niewyrysowane na mapach, pozostają białe kolorem papieru. Buduje to ciekawy kontrast dla „białych plam” na mapie światów gier wideo, uwikłanych w czerni.

### Mapa w mapie (w mapie)

Przestrzeń światów wirtualnych jest powszechnie nazywana mapą. Nie ma to znaczenia, w której z perspektyw jest eksplorowana i jaka jest jej forma – czy widać ją w całości, czy tylko we fragmencie. Zawsze jest mowa o mapie. Obraz całości miejsca, który może zostać potencjalnie poddany eksploracji, jest mapą, ale również sama eksplorowana przestrzeń posiada w konwencji gier wideo rangę mapy. W *Diablo II* z 1999 roku dochodzi do aktywnego scalenia tych dwóch rozumień map. Przeskalowana w pomniejszeniu mapa lokalizacji, którą trawersuje bohater, nałożona jest w półprzezroczystej, linearnej formie na całościowy widok ekranu gry, przysłaniając go częściowo, ale nie zaburzając rozgrywki. Avatar jest w tej sytuacji przedstawiony dwukrotnie – na obu mapach. Raz – w formie trójwymiarowej postaci w przestrzeni gry, dwa – jako kształt „plus” na miniaturowej mapie. Ze względu na losowo generowaną naturę terytorium *Diablo II*, przy każdej rozgrywce większość planszy wygląda inaczej – dodatkowa opcja nawigacji staje się więc narzędziem poniekąd niezbędnym i integralnym elementem interfejsu, towarzyszącym odbiorcy przez większość czasu podczas przygody.

Rozważając obecności mapy samej w sobie w odniesieniu do przestrzeni wirtualnych, warto zwrócić uwagę na *Persona 2: Eternal Punishment* (2000). Oprócz przestrzeni, po której bohaterowie poruszają się bez-

pośrednio, pojawiają się dwie dodatkowe mapy. Jedna służąca do ogólnej nawigacji w świecie gry za pośrednictwem szybkiego łącza – odnośnika, którego kliknięcie transportuje avatara bezpośrednio do wybranej lokalizacji. Drugą alternatywną mapą jest podobna do *Diablo II* mapa o funkcji pomocniczej. W przeciwieństwie jednak do poprzednio przytaczanego przypadku występuje ona na zupełnie innym ekranie i stanowi autonomiczną całość. Dodatkowo zawiera kompas służący do orientacji w przestrzeni na podstawie abstrakcyjnej północy, południa, wschodu i zachodu.

Pisząc o mapach cyfrowych, chcę wprowadzić łączność między „mapą” papierową, narzędziem nawigacji a samą grą wideo. Magazyny, takie jak na przykład kultowy *Komputer Świat GRY*, które osiągnęły szczyt popularności w latach 90., zawierały dołączoną płytę z pełną wersją gry. Istotny jednak jest fakt, że w gazecie zawarty był również poradnik, z detalami podpowiadający, jak z sukcesem ukończyć nie tylko załączony tytuł, ale też inne, dopiero mające premierę na rynku gry. Paweł Panic w *Zeszytach Komiksowych* pisze, że „w drugiej połowie dekady rozpoczął się prawdziwy boom na magazyny komputerowe (warto w tym miejscu zaznaczyć, że wiele z nich czytały także osoby nieposiadające sprzętu do grania)”<sup>35</sup>. Dochodzi do sytuacji, w której fizyczna mapa w postaci instrukcji przedrukowanych w magazynie pomagała nawigować odbiorcy w przestrzeni wirtualnej albo co więcej – samodzielnie odbyć podróż w wyobraźni, podobnie do przytaczanej wcześniej myśli Soni Rammer.

## Podsumowanie

Po przejściu procesu badawczego tym bardziej dostrzegam, jak nieodkryty jest to kawałek cyfrowej historii wizualnej, ale jednocześnie jak fascynujący – zarówno pod względami wizualnymi, jak i technicznymi. Jak nasycone mogą być konstrukcje wizualne i związki znaczeniowe między tymi dwoma światami.

Pozytywnym zaskoczeniem w trakcie pracy nad tekstem było odkrycie ilości materiałów dostępnych w internecie – zarówno na niszowych blogach sprzed 20 lat, jak i aktywnych wątkach na Twitterze. Jestem pełen osobistego zachwytu dla tego podejścia na granicy archeologicznych doświadczeń uprawianego przez zapalonych archiwizatorów-hobbystów, dzięki którym możliwe jest odkrycie materiałów zupełnie niszowych i zapomnianych.

Zdaję sobie sprawę, że temat opisywany z mojej perspektywy ma subtelne nostalgiczne zabarwienie, niemniej mam nadzieję, że przekrojowy charakter moich rozważań i wprowadzone wstępnie przykła-

» 35 Piotr Panic, „Lata dziewięćdziesiąte w kioskowej witrynie,” *Zeszyty Komiksowe*, nr 16 (2013): 22.

dy otworzą furtkę dla szerszych poszukiwań w tym zakresie i pozostawiają zachęcający niedosyt.

Kończową refleksją, która wyrasta z rozważań dookoła wirtualności (czy też nie) lub realności (czy też nie), jest sama natura mapy. Kiedyś kojarzonej przeze mnie głównie z nieco artefaktycznym papierowym obiektem – pomnikiem. Teraz jestem gotów stwierdzić, że wszystko, co może służyć podróżowaniu, może być mapą. ●

## Abstrakt

Tekst omawia możliwości interpretacji wirtualnych przestrzeni gier wideo lat 90. z wykorzystaniem metod i literatury związanych z mapowaniem tradycyjnym. Podejmowane rozważania dotyczą natury cyfrowych terytoriów, nawigacji wewnątrz nich. Omówione zostaną też formalne środki wykorzystane do reprezentacji cyfrowych terytoriów i ich potencjalne relacje z kategoriami kartograficznymi i sposobami myślenia o przestrzeni. W pracy rozwijane są dwa wątki, pierwszy – konfrontujący zagadnienia kartograficznej natury mapy i przestrzenności gier wideo, drugi – podejmujący aspekt lokalizowania się odbiorcy i przemieszczania wewnątrz tych przestrzeni. Opisane zostaną zagadnienia związane z ich eksplorowaniem, również w sposób zapośredniczony przez avatara. W pracy skomentowana została rola nostalgii w stosunku do opisanej epoki historii gier wideo, a także zagadnienie konfrontacji obrazu zapamiętanego z zastanym. Wspomniane są również strategie mapowania wewnątrz samych gier wideo w formie budowania kolejnych warstw kartografii cyfrowych. Podstawą merytoryczną rozważań są studia przeprowadzone przez Janet H. Murray w *Hamlet on the Holo-deck*, teksty z publikacji *Pomiędzy mapą a terytorium* pod redakcją Krzysztofa Gliszczyńskiego oraz z numeru 758-759 czasopisma *Znak* o podtytule „Mapy objaśniają mi świat”.

### Słowa kluczowe:

wirtualność, kartografia, gry wideo, przestrzeń, mapy, sztuka cyfrowa

## Bibliografia

1. Bednarczyk, Andrzej. „Koordynaty i trajektorie idei, dzieł i/lub strategii artystycznych w polu sztuki.” W: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński, 15-44. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020.
2. de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
3. Dubbelman, Teun. *Narratives of Being There: Computer games, Presence and Fictional Worlds*, Utrecht, 2013.
4. Galik, Paweł w rozmowie z Anną Mateją. „Mapa ma moc,” *Znak*, nr 758-759 (2018): 14-21.
5. Gliszczyński, Krzysztof. „Wstęp.” W: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński, 7-8. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Malarstwa, 2020.

6. Kadhubek, Zbigniew. „Mapa, czyli świat na wynos,” *Znak*, nr 758-759 (2018): 6-12.
7. Klekot, Ewa. „Miejsce powstaje w ruchu.” W: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński, 51-56. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020.
8. Klevjer, Rune. *What is the Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, Bergen 2006.
9. Murray Horowitz, Janet. *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017.
10. Panic, Piotr. „Lata dziewięćdziesiąte w kioskowej witrynie.” *Zeszyty Komiksowe*, nr 16 (2013): 20-25.
11. Quaranta, Domenico. „Estetyka gry. Jak gry wideo zmieniają sztukę współczesną.” W: *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, red. i przeł. Mirosław Filiciak, 229-245, Warszawa: Wydawnictwo SWPS, 2010.
12. Rammer, Sonia. „O różnych perspektywach podróżowania – na przykładzie realizacji własnych.” W: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński, 61-71, Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2020.
13. Schalansky, Judith. *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę*. Przeł. Tomasz Ososiński. Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2013.
14. Schlögel, Karl. *W przestrzeni czas czytamy. O historii i geopolityce*. Przeł. Izabela Drozdowska, Łukasz Musiał, posłowie Hubert Orłowski. Poznań: Poznańska Biblioteka Niemiecka, 2009.
15. Stasiuk, Andrzej. *Fado*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2006.
16. Sterczewski, Piotr. „Czytanie gry. O proceduralnej retoryce jako metodzie analizy ideologicznej gier komputerowych.” *Teksty Drugie*, nr 6 (2012): 210-228.
17. Tańczuk, Renata. *Ars Colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.

#### Źródła internetowe:

1. Hasło: „Avatar”, w: *Techopedia*, <https://www.techopedia.com/definition/4624/avatar> (dostęp: 04.01.2023)
2. *The most overused game graphic you never noticed | Texture Archaeology, Kid Leaves Stoop*, <https://www.youtube.com/watch?v=bsCNoYx2Vbs> (dostęp: 04.01.2023).
3. Yamaguchi, Yasushi w rozmowie. W: *Phantasy Star: 31 Nenme no Genten Yuzmo Design*, <https://twitter.com/MegaDriveShock/status/1390466020419178498> (dostęp: 04.01.2023)

# In memoriam



# **Wspomnienie o Irku** **– profesorze** **Ireneuszu Domagale** **(1952–2023)**



Il. 1.  
Profesor Ireneusz Domagała, fot. Archiwum Biura Promocji UAP

14 lutego 2023 roku był dla mnie bardzo smutnym dniem. Ale nie tylko dla mnie, lecz także dla całej społeczności akademickiej Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu oraz z całą pewnością – również dla wielu, wielu jeszcze innych osób. W tym dniu bowiem w Poznaniu, w Domu Pożegnań przy ul. Cmentarnej 12 na Junikowie, odbyło się nasze ostatnie „spotkanie” z prof. Ireneuszem Domagałą – wybitnym scenografem, kostiumografem i grafikiem, jak również nauczycielem aka-

demickim związanym w ostatnich latach z Katedrą Ubioru Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, w której prowadził własną pracownię.

Dla mnie jednak profesor Ireneusz Domagała był po prostu Irkiem – bliską mi Osobą, którą bardzo lubilem i ceniłem, i którą znałem ponad dwadzieścia lat. Irek przez kilka ostatnich miesięcy swojego życia bardzo ciężko chorował. Choroba ta ujawniła się nagle i bardzo szybko rozwijała się, co niestety zakończyło się śmiercią Irka 9 lutego 2023 roku. Kilka miesięcy wcześniej – latem 2022 roku – nic tego nie zapowiadało i wszyscy myśleliśmy, że Irek przez długi jeszcze czas będzie z Nami, zdrow i pełen energii... Niestety los zdecydował inaczej...

Irek nie był poznaniakiem. Pochodził z Radomia. W czasie swojej nauki w Technikum Mechanicznym (w tym właśnie mieście) uczęszczał również na zajęcia w Ognisku Plastycznym, co silnie wpłynęło na Jego dalsze decyzje oraz zainteresowania sprawami sztuki. Zainteresowania te zdecydowały o wyborze poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych jako miejsca studiów artystycznych. W 1979 roku Irek uzyskał dyplom z wyróżnieniem z grafiki warsztatowej w tej właśnie Uczelni i od tego czasu był nierozłącznie z nią związany. Studiował w pracowniach: Waldemara Świerzego, Lucjana Mianowskiego, Antoniego Zydronia i Magdaleny Abakanowicz, która rozbudziła w nim wielką fascynację miękkimi strukturami przestrzennymi i reliefowymi. W latach 1990–2016 prowadził na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu XII Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa i Rysunku, a od 2012 roku również Pracownię Kostiumu Teatralnego na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii UAP, która wcześniej, w latach 2010–2012, funkcjonowała pod nazwą Eksperyment w Kostiumie Teatralnym.

Jego doświadczenia zawodowe były rozległe – zajmował się zarówno tworzeniem grafik i rysunków, ale przede wszystkim projektowaniem scenografii i kostiumów teatralnych oraz kreowaniem autonomicznych prac z pogranicza quasi-rzeźby i niekonwencjonalnie pojmowanego, eksperymentalnego i metaforycznego zarazem w wymowie „stroju parascenicznego”. Jego działalność dotycząca projektowania scenografii i kostiumów teatralnych miała swój początek w latach 80. W 1983 roku zaprojektował kostium sceniczny do monodramu Samuela Becketta *Kroki* – monodramu, w którym występowała Krystyna Feldman, na „Scenie Pod Lipami” w Poznaniu, a w 1985 roku scenografię i kostiumy do sztuki Nikołaja Gogola *Ożenek* dla Teatru Dramatycznego w Elblągu.

W późniejszych latach Irek projektował scenografie i kostiumy między innymi dla: Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, Teatru Wielkiego w Poznaniu, Teatru Wielkiego w Łodzi, Opery Śląskiej w Bytomiu i wielu innych tego rodzaju placówek. W sumie zrealizował ponad 60 projektów

scenograficznych i kostiumowych. Był doceniany za swoją działalność, o czym między innymi świadczą przyznawane mu odznaczenia: Złoty Krzyż Zasługi w 2005 roku oraz Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w roku 2013. Jego scenografie dążyły zazwyczaj do wizualnej prostoty, operowały lapidarnym „znakiem plastycznym” i były niezwykle wymowne pod względem symboliczno-treściowym. Nie były to „iluzjonistyczne” dekoracje teatralne, lecz raczej odpowiednio przetworzone, esencjonalne „urzeczywistnienia” wizji, które korespondowały oczywiście z określonym „wyjściowym materiałem dramaturgicznym”. Inspiracji do projektów kostiumów poszukiwał Irek najczęściej w sferze reminiscencji wywodzących się z osiągnięć samej sztuki, np. dawnego malarstwa, co dało o sobie znać między innymi w projektach kostiumów do baletu *Don Kichot*, zrealizowanych w 2003 roku dla Opery Śląskiej w Bytomiu. Co ciekawe, teatralne inspiracje i doświadczenia Irka wpływały znacząco na drugi biegun Jego poszukiwań artystycznych – bardzo interesującą w swych reprezentacjach twórczość graficzną, w której najczęściej eksplorowanym tematem był motyw maski – także silnie związany z szeroko pojmowaną dziedziną teatru i kreacji scenicznych.

Maska stała się również bardzo istotnym motywem w jednym z najciekawszych projektów artystycznych Irka, zatytułowanym „Maski z czasów zarazy”, o którym miałem przyjemność w swoim czasie napisać obszerny studyjny tekst, opublikowany w książce o tym samym tytule pod redakcją Irka – książce, która ukazała się drukiem w 2022 roku. Wspomniany powyżej projekt, realizowany w czasach pandemii Covid-19, związany był z tworzeniem rozmaitych masek, które prezentowane były przez Irka na Jego własnej twarzy w ramach „fotografii-autoportretów”, umieszczanych zazwyczaj co kilka dni w „przestrzeni wirtualnej” na Jego facebookowym profilu. Maski te odnosiły się często do twórczości innych artystów i artystek, ale były również swoistymi metaforycznymi komentarzami dotyczącymi zarówno kwestii społecznych, artystycznych, jak i egzystencjalnych.

Praca nad tekstem do książki Irka była dla nas w 2021 roku okazją do wielu spotkań i rozmów o życiu i sztuce. Ale rozmowy takie prowadziliśmy nie tylko wtedy, ale również wielokrotnie – i wcześniej. Oczywiście jeszcze jako student, w drugiej połowie lat 90., wiedziałem, że w Szkole pracuje charyzmatyczny Profesor, który znakomicie prowadzi Pracownię Rysunku, bardzo lubianą zresztą i cenioną przez studiujące w niej osoby. W tym czasie jednak nie dane mi było uczęszczać na realizowane tam zajęcia.

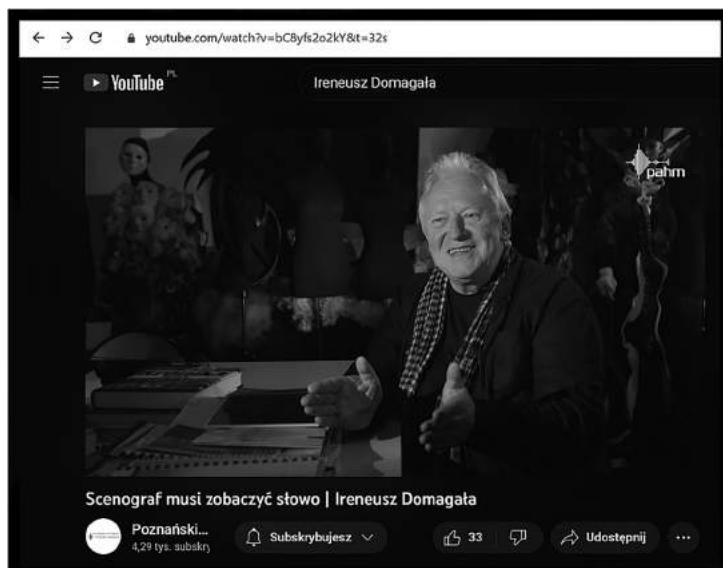
Z Irkiem poznaliśmy się nieco później, krótko po 2000 roku, kiedy byłem już młodym pracownikiem dydaktycznym Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Nasza znajomość zaczęła się od przypadkowego spotkania, gdzieś w mieście, i szczerzej, bardzo dla mnie pokrzepiającej rozmowy. Pa-

miętam, że był to akurat dość trudny dla mnie okres, zarówno na płaszczyźnie prywatnej, jak i zawodowej, a Irek okazał mi wtedy wielkie wsparcie i emocjonalną pomoc. I tak zaczęła się nasza ponad dwudziestoletnia „akademicka przyjaźń”. Okazało się, że łączy nas wiele wspólnych zainteresowań, podobnie na wielu płaszczyznach pojmujemy sztukę oraz mamy bardzo dużo tematów do rozmów. Pomimo tego, że istniała między nami pokoleniowa różnica oraz – w tamtym czasie także znaczna różnica statusu uczelnianego – Irek nie stwarzał jakiegokolwiek hierarchicznego dystansu między nami. Poza tym był On osobą bardzo kulturalną, wrażliwą i taktowną oraz niezwykle tolerancyjną, co bardzo mi odpowiadało i co bardzo w Nim ceniłem. Był również człowiekiem o wielkiej dobroci i życzliwości dla innych. Nigdy nie brał udziału w jakichkolwiek intrygach środowiskowych. Nigdy o nikim źle się nie wypowiadał. Wiem również, że nawet dla osób, które nie zawsze odnosiły się do Niego odpowiednio, zachowywał życzliwość, a nawet, w razie konieczności, im pomagał. Był również wspaniałym, tolerancyjnym i otwartym pedagogiem. Osoby studiujące w Jego pracowniach zachowują o nim bardzo dobre wspomnienia, twierdząc, że bardzo wiele je nauczył oraz zawsze służył im wsparciem i zrozumieniem.

Irek miał wspaniałe poczucie humoru i był bardzo towarzyski – po prostu lubił ludzi. Lubił też podróżować, zarówno w kontekście zawodowym, jak i ewidentnie turystycznym. Podczas swych podróży zawsze był jednak bardzo wrażliwy na poznawanie i doświadczanie szeroko rozumianych wpływów artystyczno-kulturowych. Przykładowo jeszcze w latach 80. odbył On staże pedagogiczno-artystyczne, odpowiednio: w 1984 roku – w Brukseli w Saint Lucas Hoger Institut voor Beeldende Kunsten; a w 1985 roku – w Instituto de Artes Plasticas de Taxco w Meksyku. Prywatnie często wyjeżdżał do Hiszpanii, natomiast w 2022 roku, w maju, odbył podróż do Nowego Jorku.

Z Irkiem spotykaliśmy się zazwyczaj kilka razy w roku „na kawie”, w jakiejś wybranej poznańskiej kawiarni, i rozmawialiśmy – całymi wręcz godzinami – o sztuce i życiu. Łączyły nas również pewne wspólne „projekty” artystyczne. Pamiętam, jak latem 2010 roku Irek organizował wystawę swoich „quasi-kostiumowych rzeźb” w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu. Wystawa ta była bardzo życzliwie wpierana przez ówczesną dyrektorkę Galerii, panią Annę Jackowską, jedną z najlepszych i najbardziej kompetentnych dyrektorek instytucji kultury w Polsce, jakie miałem okazję kiedykolwiek poznać. Powracając do wystawy Irka, miałem przyjemność napisać tekst do jej katalogu oraz, nieco później, opublikować w Kwartalniku Rzeźby „Orońsko” tekst problemowy o twórczości Irka. Irek z kolei, w kilku przypadkach, napisał teksty poświęcone mojej sztuce – teksty, które bardzo cenię, bowiem potrafił znakomicie pisać, co u artystów nie zdarza się zbyt często.

Irek był powszechnie lubiany, miał wielu przyjaciół i znajomych, zarówno w środowisku artystycznym, jak i teatralnym. Niektórzy z nich byli z Nim „do końca” – np. prof. Katarzyna Podgórska-Glonti (dziekana Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii UAP) oraz najbliższe współpracownicy z Pracowni Kostiumu Teatralnego wspomnianego Wydziału, podobnie jak znakomita aktorka Teatru Nowego w Poznaniu – pani Danieła Popławska.



## II. 2.

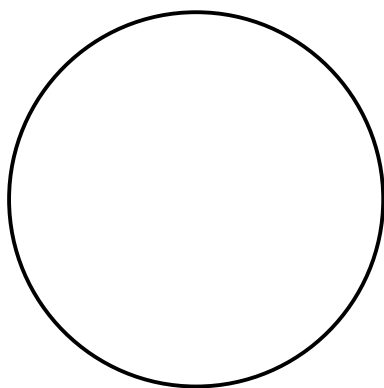
*Scenograf musi zobaczyć słowo*, Ireneusz Domagała (z serii *Poznańskie Archiwum Historii Mówionej*), materiał filmowy dostępny pod linkiem <https://www.youtube.com/watch?v=bC8yfs2o2kY&t=32s> (zrzut ekranu z internetowego kanału YouTube, fot. Rafał Boettner-Łubowski)

Muszę przyznać, że rok 2022 był dla mnie bardzo trudny, bowiem realizowałem dość pracochłonny projekt, który szczególnie silnie pochłaniał mnie latem i jesienią. Pamiętam, że widzieliśmy się z Irkiem na początku roku 2022, kiedy to podarował mi dopiero co wydaną książkę o *Maskach z czasów zarazy*, w której został opublikowany, jak wspominałem nieco wcześniej, tekst mojego autorstwa. Potem rozmawialiśmy przez telefon w sierpniu, planując niezobowiązująco jakieś spotkanie jesienią. Rozmawialiśmy między innymi o tym, że Irek przeszedł na emeryturę, ale będzie pracował jako konsultant na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii, co bardzo mnie ucieszyło. Wydawało mi się, że dla Irka nastanie „dobry czas”, który będzie mógł On także poświęcić na własną twórczość artystyczną... Nic nie zapowiadało, że „coś” może się źle ułożyć...

A potem przyszła jesień i tak ogromne nawarstwienie różnych moich obowiązków, że do naszego spotkania nie doszło... Myślałem, że uda się nam spotkać w grudniu, przed Bożym Narodzeniem... Niestety, także w grudniu, zupełnie przypadkowo, dowiedziałem się od jednego z Profesorów z naszej Uczelni, że Irek jest bardzo poważnie chory. Próbowałem się z Nim kilkakrotnie kontaktować telefonicznie, lecz niestety mi się to nie udawało... Dowiedziałem się później, że stan Irka w tym czasie był już bardzo poważny. W rezultacie nie udało mi się z Nim spotkać i porozmawiać, czego bardzo żałuję. Co oczywiste, śmierć Irka w lutym 2023 roku bardzo przeżyłem. Lecz 14 lutego, podczas wydarzenia, o którym wspominałem na początku niniejszego tekstu, byłem też świadkiem tego, jak wielu ludzi przyszło pożegnać Irka, jak dobrze Go wspominali i jak wielki smutek wywołało Jego odejście.

Irek został pochowany 20 lutego 2023 roku w swoim rodzinnym mieście – w Radomiu – w dniu swych 71. urodzin. We wspomnianych radomskich uroczystościach pogrzebowych uczestniczyła także profesor Katarzyna Podgórska-Glonti, dla której było to z pewnością przeżycie bardzo smutne – podobnie jak było bardzo poruszające dla Niej samej, i dla wielu innych Osób, pożegnanie Irka kilka dni wcześniej – 14 lutego – w stolicy Wielkopolski. Myślę, że w pamięci wszystkich tych Osób Irek będzie zajmował nadal bardzo ważne miejsce. Z drugiej jednak strony – bardzo wielu Osobom będzie mocno brakowało Jego życzliwości, dojrzałości, mądrości i dobroci, które są obecnie niematerialnym, ale jakże ważnym i pięknym, „wspomnieniem”, przede wszystkim dla Tych, którzy Irka znali i mogli doświadczyć kontaktu z Jego wspaniałą Osobowością... A proszę mi wierzyć – powtórzę to raz jeszcze – Osób takich jest naprawdę bardzo wiele...

Dla wszystkich tych, którzy chcieliby zobaczyć i usłyszeć Irka raz jeszcze lub po raz pierwszy (pomimo tego, że rzeczywiste spotkanie z Nim jest już niemożliwe), szczególnie wart polecenia jest materiał dostępny w sieci pt. *Scenograf musi zobaczyć słowo* | Ireneusz Domagała (z serii Poznańskie Archiwum Historii Mówionej). Materiał ten można znaleźć pod linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=bC8yfs2o2kY&t=32s>. Jego obejrzenie może stać się bardzo wzruszającym przeżyciem. Dla mnie osobiście – takim właśnie było. ●



# Kronika WEaIK



**marzec**

(2.03)

panel dyskusyjny online w ramach Pracowni Sztuki w Perspektywie Międzykulturowej *O współpracy na polu sztuki*;

dyskutantki: dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP, dr Justyna Ryczek, Karolina Pikosz (kuratorka), dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP

(6.03)

międzyrodowiskowe spotkania z cyklu KOMUNIKATORIUM

pod patronatem Klubu Nauki i Sztuki, tytuł spotkania:

*Spektroskopia rentgenowska w badaniach materiałów*,

Zofia Borowska, Wydział Biologii UAM, Kampus Morasko.

Wydarzenie w ramach Pracowni Projektów i Badań

Transdyscyplinarnych

(7.03–1.04)

wystawa *Muzyka Sfer*. Galeria Duża Scena UAP, ul. Wodna 24, Poznań.

Kuratorka: Anna Tyczyńska, współpraca: Joanna Imielska. Twórcy:

Joanna Imielska, Sebastian Krzywak, Andrzej Leśnik, Agata Michowska,

Łukasz Patelczyk, Oliwia Szepietowska, Katarzyna Szeszycka,

Anna Tyczyńska, Tomasz Wendland

(9.03)

wykład Veroniki Rudorfer *On curating contemporary art*.

*Critical theory and practice of curating contemporary art exhibitions*.

Wykład organizowany przez Wydział przy wsparciu Austriackiego

Forum Kultury w Warszawie. Miejsce: bud. B UAP, ul. 23 lutego 20

(20–24.03)

wystawa *Risoteka / Risotheque*, prof. dr hab. Joanna Imielska.

Galeria Rotunda UAP, Poznań, kurator: Marcin Lorenc, egzemplarz

Risoteki został przekazany do kolekcji UAP

(25.03)

międzyrodowiskowe warsztaty *Mikrofotografia artystyczna* –

prowadzenie Emilia Wysocka, Wydział Biologii UAM,

Kampus Morasko. Wydarzenie w ramach Pracowni Projektów

i Badań Transdyscyplinarnych

(28.03–5.04)

wizyta studyjna dziekany Izabeli Kowalczyk i doktory Justyny Ryczek w Reykiaviku. Wizyta miała na celu zapoznanie się z programem studiów kuratorskich na Uniwersytecie Islandzkim oraz obserwację pracy warsztatowej osób studiujących przy okazji przygotowania wystawy „Epiphytes” w Ogrodzie Botanicznym w Reykiaviku, badającej relacje ludzko-zwierzęco-roślinne



Warsztaty kuratorskie. Przygotowanie do wystawy „Epiphytes” w Ogrodzie Botanicznym w Reykiaviku

## **kwiecień**

(17–21.04)

*Obrazy przejściowe i Obrazy przejezdne 1999–2023*,  
prof. Piotr C. Kowalski. Miejsce: Galeria ROTUNDA UAP,  
Al. Marcinkowskiego 29, Organizator: Biuro Promocji UAP

(12.04)

jednodniowy plener I Pracowni Rysunku WEAiK  
w Muzeum Drukarstwa i Piśmiennictwa w Grębocinie k. Torunia

(19.04)

wykład gościnny dr. prof. Bogdana Chojnickiego *Klimat dla sztuki/  
sztuka dla klimatu*. Bud. A UAP, sala B02, Al. Marcinkowskiego 29

(21.04)

warsztaty *Obiekt Stereotypów* w Galerii Jak  
Osoby prowadzące i kuratorskie:  
Dorota Jakubowska i Katarzyna Lamenta, I rok studiów magisterskich  
edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych

(24.04)

warsztaty *Nie ocenię książki po okładce*.

Działania w III Ośrodku Kuratorskim w Poznaniu – dla młodzieży z Fundacji *Nie wykluczaj mnie*. Osoby prowadzące: Maja Grabowska, Yaryna Surmińska, Katarzyna Kwiatkowska, I rok studiów licencjackich Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych

(24–26.04)

objazd naukowy w Pradze (Czechy) Koła Naukowego CURE(ators), opieka: dr Witold Kanicki oraz dr Marcin Szelaż



fot. Archiwum WEaiK UAP

(25.04)

rozpoczęcie badania artystyczno-społecznego *Pink\_Tax\_Project*.

Projekt obejmował analizę zagadnienia oraz – za pomocą wybranego medium – poruszenie tematu na forum studenckim. Jako narzędzie do dialogu z osobami studiującymi na UAP w Poznaniu studentki przygotowały quiz, który kolejno został umieszczony na dedykowanym projektowi koncie instagramowym. Autorki projektu: *Pink\_tax\_projekt* Julianna Siedlecka, Julia Kadrzyńska, studentki II roku na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych

(26.04)

cykl warsztatów w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu.

Działania były dedykowane dla osób uczących się w klasach II

Osoby prowadzące: Anna Kulik, Marketa Jochymkova, Monika Sobczak, Aleksandra Suproń, Amelia Olejniczak, I rok edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych, Dorota Jakubowska i Katarzyna Lamenta, I rok studiów magisterskich Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych

(26.04)

warsztaty w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy. Działania były przeznaczone dla wszystkich zainteresowanych osób uczących się w szkole. Osoby prowadzące: Ewa Kraleska, Małgorzata Sommerfeld, Karolina Paczewska, Julia Stachowska, Hanna Muszyńska, Patrycja Pirucka, I rok studiów licencjackich WEAiK

(28–29.04)

wyjazd grupowy na Berliński Gallery Weekend. Wydarzenie w ramach Pracowni Malarstwa X prof. dr. hab. Zbigniewa Taszyckiego

(8–14.05)

udział w wyprawie badawczej prof. Joanny Hoffmann-Dietrich i byłych studentek Pracowni: Marii Subczyńskiej i Jadwigi Subczyńskiej w otulinie Bieszczadzkiego Parku Narodowego. Wyprawa organizowana przez prof. UAM Władysława Polcyna w ramach międzynarodowego projektu badawczego SPUN EXPEDITION oraz interdyscyplinarnego projektu artystyczno-badawczo-edukacyjnego *Ryzosfera: Wielka Sieć Małych Światów*, <https://artsience-node.com/rhizosphere-spun-expedition/>

(09–28.05)

międzynarodowa wystawa zbiorowa *Make yourself (un)comfortable*. Kurator: dr Marc Tobias Winterhagen, ad. UAP

## **maj**

(18.05)

działania artystyczno-edukacyjne w ramach XXVI Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki. Warsztat *Czy istnieje przepis na obraz?* przeprowadzony przez dr Magdalenę Parnasow-Kujawę przy wsparciu osób studiujących w Pracowni Projektów i Działań Twórczych (Anny Tuzimek i Krzysztofa Kędzierskiego) oraz dr. Marca Tobiasa Winterhagena

(20.05)

przeprowadzenie działania interakcyjnego w ramach Nocy Muzeów w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Warsztat *Lepsza przyszłość* został przeprowadzony przez osoby studiujące w Pracowni Projektów i Działań Twórczych (Anna Tuzimek, Julia Popiół, Julia Rapior, Aleksandra Pfeiffer, Daniel Malinowski) pod opieką dr Magdaleny Parnasow-Kujawy i dr. Marca Tobiasa Winterhagena



fot. Marc Tobias Winterhagen

(21–26.05)

wystawa *LET'S UNITE* Pracowni Sztuki w Perspektywie Międzykulturowej, Aula UAP

Zespół kuratorski: dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP,  
mgr Aleksander Radziszewski

Osoby artystyczne:

Marta Balcer, Michalina Buba, Michalina Chwalisz,  
Maria Czerniak, Alicja Czerwińska, Julia Graczyk, Dorota Jakubiak,  
Dominika Jaśkowiak, Alicja Józwiak, Oliwia Karapuda,  
Katsiaryna Kardash, Krzysztof Kędzierski, Gosia Kępa,  
Aneta Koźlarek-Ciesielska, Kacper Kokociński, Katarzyna Lamenta,  
Małgorzata Markiewicz, Tadeusz Niziołek, Anka Rynarzewska,  
Mikołaj Thiel, Anna Tuzimek, Zofia Wiewiórowska



fot. Archiwum UAP

(26.05)

przeprowadzenie warsztatów artystyczno-edukacyjnych w ramach współpracy z przedszkolem nr 70 Słoneczna Chatka, ul. Skarbka 9 w Poznaniu. Warsztaty *Pisanie bez użycia słów* odbyły się w Galerii Nowa Scena UAP, a ich tematem przewodnim była wystawa *Make yourself (un)comfortable*. Warsztat został przeprowadzony przez dr. Marca Tobiasza Winterhagena z pomocą czeskiej studentki Markéty Jochymkovej z programu Erasmus+



fot. Archiwum Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

## czerwiec

(2–8.06)

wystawa dyplomowa Natalii Rutkowskiej (studentki kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych) pt. *Inspiracje tradycyjnym drzeworytem japońskim XIX i XX wieku w wybranych współczesnych poszukiwaniach artystycznych*. Galeria Design UAP. Obrona 6.06.2023, dyplom powstał w Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki WEAiK UAP pod opieką promotorską dr. hab. Rafała Łubowskiego, prof. UAP



fot. Rafał Łubowski

(2–16.06)

wystawa *Budowanie ogrodu wokół płonącego domu*.

Galeria Duża Scena UAP, ul Wodna 24, Poznań

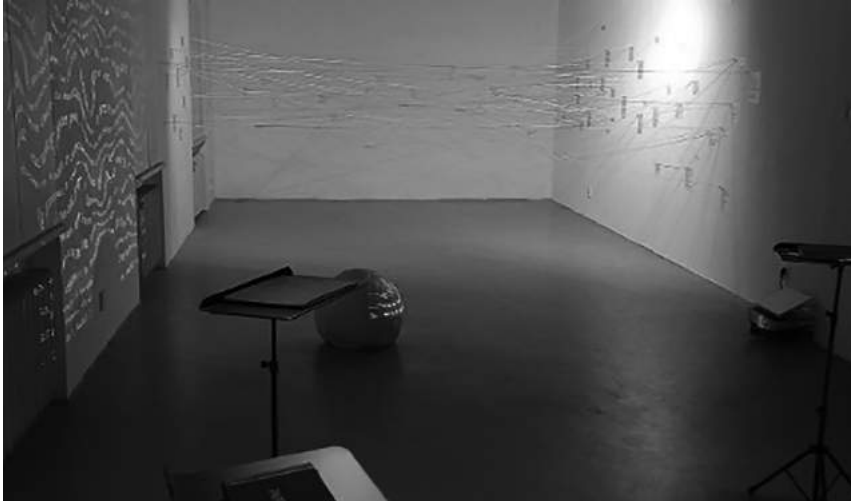
Zuzanna Tetera – studentka kuratorstwa na UAP członkinią zespołu kuratorskiego razem z Dawidem Dzwonkowskim, Jagodą Forycką, Marią Blanką Grzybowską i Kamilem Gustawem Mizgałą

(6–8.06)

wystawa dyplomowa *Plastic poetry*, Joanna Adamczewska, Małgorzata Dawidek-Gryglicka, Zofia Urbanek

Galeria AT, ul Solna 4, Poznań

Kurorka: Michalina Janas – studentka kuratorstwa i teorii sztuki (opieka: dr Justyna Ryczek)



fot. Archiwum WEAiK UAP

(10–13.06)

wystawa *Historie Użytkowania*. Rodriguez Gallery,  
ul. Wodna 13/4 Poznań. Wystawa Anki Rynarzewskiej  
– studentki Edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych na UAP  
Wystawa dyplomowa

(14–19.06)

wystawa *Be Unreal. Ernest Borowski x Nils Alix-Tabeling x nuclei x zIE*. Galeria Aula UAP. Kuratorka: Aleksandra Zhuchko – studentka kuratorstwa na UAP. Wystawa dyplomowa (opieka: dr J. Ryczek)



fot. Archiwum WEAiK UAP



(16–22.06)

wystawa *Niedoskończone*. DKS Oficyna, al. Niepodległości 30, Poznań.  
Kuratorki: Julia Rapior, Zofia Wiewiórska i Maria Czernik  
– studentki kuratorstwa na UAP

(21–25.06)

udział osób studiujących kuratorstwo i teorie sztuki:  
Dawida Dzwonkowskiego, Marii Blanki Grzybowskiej oraz  
Kamila Mizgały w Międzynarodowym Festiwalu Performance Platform  
w Lublinie. Stworzenie przez osoby studiujące „młodzieżowej”  
grupy kuratorskiej – Komisji Konkursowej *open call* dla artystów  
festiwalu. Miejsce wydarzenia: Galeria Labirynt w ramach  
Europejskiej Stolicy Młodych Lublin 2023

(22–25.06)

wystawa dyplomowa *Digital Portal Centre*. PSNC Future Labs,  
ul. Zwierzyniecka 20, Poznań. Kuratorka: Zuzanna Szczepańska  
– studentka kuratorstwa (opieka: dr Justyna Ryczek)



fot. Archiwum WEAiK UAP

(23.06–29.07)

wystawa *Be Unreal. Ernest Borowski x Nils Alix-Tabeling x nuclei x zIE*.  
Galeria Le Guern, ul. Katowicka 25, Warszawa  
Kuratorka: Aleksandra Zhuchko – absolwentka Kuratorstwa  
i teorii sztuki

(26.06–16.07)

wystawa dyplomowa *Queerowe strategie*. Galeria Wołyńska 6 w Poznaniu. Kuratorka: Gabi Skrzypczak – studentka kuratorstwa na UAP (opieka: dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP)



fot. Archiwum WEAiK UAP

Wystawa końcoworoczna UAP

<https://wk.uap.edu.pl/2023/start/wydzial-edukacji-artystycznej-i-kuratorstwa/>



fot. Archiwum WEAiK UAP

(28.06)

spotkanie okolicznościowe kadry Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa połączone z pożegnaniem byłej Asystentki Dziekany Pani Agnieszki Stamm-Koreckiej. Czarny Kot, ul. Marcelińska

## sierpień

(2–5.08)

działania artystyczne w strefie Akademii Sztuk Przepięknych na Festiwalu Pol'And'Rock, Czaplinek-Broczyńno

Nasze działania kładły nacisk na współtworzenie i wspólnotowość, odnosiły się również do pojęcia inkluzywności.

Tegoroczne hasło: „Jesteśmy różni\_e, jesteśmy równi\_e”

(3.08)

w EPALE ukazała się rozmowa dr. Marcina Szelaża z profesora Izabelą Kowalczyk i doktorą Justyną Ryczek o warsztatach na Pol'and'Rock Festival  
pt. „Rozmawiamy o świecie poprzez sztukę współczesną”

<https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/rozmawiamy-o-swiecie-poprzez-sztuke-wspolczesna>



fot. Archiwum WEAIK UAP



fot. Archiwum WEAiK UAP



fot. Archiwum WEAiK UAP

**wrzesień**

(24.10)

I Pracownia Rysunku – wyjazd osób studiujących  
na Torfowiskową Stację Doświadczalną UPP w Rzecinie

I Pracownia Rysunku – organizacja wykładu Kamila Wnuka  
(twórca kultury, artysta, nauczyciel w ZSZ nr w Poznaniu,  
doktorant na WSP UAM w Poznaniu)

**listopad**

(17.11.2023–09.2024)

prezentacja kolekcji Neue Nationalgalerie w Berlinie pod tytułem  
„Zerreissprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft 1945–2000 /  
Extreme Tension. Art between Politics and Society 1945–2000”.

Osoby kuratorskie:

dr Maike Steinkamp, prof. dr hab. Marta Smolińska, dr Joachim Jäger

(17.11.2023)

udział Marty Smolińskiej z referatem w międzynarodowej konferencji  
*Figures of Emancipation: New Perspectives on Modern Sculpture  
and Gender in 20th Century in Dialogue* w Belgradzie.

Tytuł: *The sense of touch as a figure of emancipation: haptics in  
the expanded field in the works of Polish female artists after 1945*

# Kalendarium

---

---

Galeria AT  
Galeria Aula UAP  
Galeria Curators'Lab  
Galeria Design UAP  
Galeria Duża Scena UAP  
Galeria Na Wysokim Poziomie UAP  
Galeria Nowa Scena UAP  
Galeria Mosina  
Galeria Rotunda  
Galeria SKALA  
Galeria Szewska 16

---

# Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań  
www.galeria-at.siteor.pl  
Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański

## **marzec**

*ECHO*, Katarzyna Klich (24.03–14.04)

## **kwiecień**

*Morze Człowiek*, Krzysztof Balcerowiak (24.04–5.05)

## **maj**

*JEŚLI...*, Krzysztof Molenda (15–26.05)

## **październik**

*Splątane / Tangled*, Zbigniew Sałaj (23.10–03.11)

•

*Punto stabile*, Katarzyna Bogusz (14–24.11)

## **grudzień**

*Destrukta*, Marc Tobias Winterhagen (4–15.12)

# Galeria Aula UAP

---

Aleje Marcinkowskiego 29, Poznań

[www.poznangalleries.com](http://www.poznangalleries.com)

## maj

*LET'S UNITE!* (21–26.05)

Wystawa Pracowni Sztuki w Perspektywie Międzykulturowej

Artystki i artyści:

Marta Balcer, Michalina Buba, Michalina Chwalisz,  
Maria Czerniak, Alicja Czerwińska, Julia Graczyk, Dorota Jakubiak,  
Dominika Jaškowiak, Alicja Józwiak, Oliwia Karapuda,  
Katsiaryna Kardash, Krzysztof Kędzierski, Gosia Kępa,  
Aneta Koźłarek-Ciesielska, Kacper Kokociński, Katarzyna Lamenta,  
Małgorzata Markiewicz, Tadeusz Niziołek, Anka Rynarzewska,  
Mikołaj Thiel, Anna Tuzimek, Zofia Wiewiórska

Zespół kuratorski:

dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP, mgr Aleksander Radziszewski, asyst.



*LET'S UNITE!* (21–26.05.2023), fot. Aleksander Radziszewski





*LET'S UNITE!* (21–26.05.2023), fot. Aleksander Radziszewski

**czerwiec**

*Be Unreal*, Ernest Borowski x Nils Alix-Tabeling x nuclei x zIE  
(14–19.06)

Kuratorka: Aleksandra Z



*reVert*, Marta Bosowska (29.06–10.08)

# Galeria Curators'LAB

---

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań  
www.poznangalleries.com

## marzec

*WEJŚCIA / WYJŚCIA #6* (15–16.03)

Pokazy performance

VII Pracowni Rzeźby i Działań Przestrzennych – Performance

Osoby artystyczne:

Magda Czapiewska, Aleksandra Demianiuk, Dawid Dzwonkowski,  
Maja Korczyńska, Mac Lewandowski, Martyna Przybyło, Ksenia Pyza,  
Basia Stańko-Jurczyńska, Asia Urbańska, Adrian Woźniak  
Koordynatorzy: Marta Bosowska, Janusz Bałdyga

•

*Nie ma mowy | Wystawa wokół VII Pracowni Rzeźby i Działań  
Przestrzennych – Performance* (15–27.03)

Osoby artystyczne:

Magda Czapiewska, Aleksandra Demianiuk, Dawid Dzwonkowski,  
Maja Korczyńska, Mac Lewandowski, Martyna Przybyło, Ksenia Pyza,  
Basia Stańko-Jurczyńska, Asia Urbańska, Adrian Woźniak  
Koordynatorzy: Marta Bosowska, Janusz Bałdyga

## kwiecień

*DETALE TOSKANII*, Katarzyna K. Jeziorkowska (4–18.04)

•

*Gotong Royong* (25.04–10.05.)

Współpraca międzynarodowa w ramach Biennale Grafiki  
z Uniwersytetem Pendidikan Indonesia. Wystawa towarzysząca XIII  
Biennale Grafiki „Error”.

Artyści i artystki: Nala Nandana, Dadang Sulaeman, Sigit Ramadhan,  
Zaenal Abidin, Zakarias S. Soeteja, Wisesa Weninggalih  
Kurator: Nala Nandana



Gotong Royong (25.04–10.05), fot. Jadwiga Subczyńska

## **maj**

*W ramach Rzeźby | REFLEKSY III (16–28.05)*

Artyści i artystki: prof. Marcin Berdyszak,  
dr Tomasz Drewicz, dr Anna Róża Kołacka, Jakub Matusiewicz  
Kurator: Tomasz Drewicz



*W ramach Rzeźby | REFLEKSY III (16–28.05.2023), fot. Jadwiga Subczyńska*

**czerwiec**

*Uroczysta minuta* (1–9.06)

Wystawa prac studentów studiów niestacjonarnych

Grafiki Artystycznej

Artyści i artystki:

Zofia Balbierz, Yauheniya Bialova, Weronika Borowicz, Wiktoria Fatyga,

Aleksandra Hagaj, Adrianna Iwanowska, Aleksandra Kawalec,

Nikola Kryściak, Hanna Lee, Karolina Literska, Magdalena Maurer,

Mikołaj Mroczkowski, Fabian Piniecki

Piotr Promiński, Weronika Stefaniak, Alicja Taborowska,

Jagoda Urbaniak, Dawid Walczak, Aleksandra Żuk

Kurator: Maciej Kurak

Zespół koordynujący:

Marta Chudy, Tomasz Jurek, Maciej Kozłowski, Maja Michalska,

Witold Modrzejewski, Monika Pich

•

*Wyskok* (9–13.06)

Wystawa studentów studiów podyplomowych Grafiki Artystycznej

Artyści i artystki:

Agata Bernatowicz, Katarzyna Bogucka, Agnieszka Bruska,

Magdalena Kotlarek, Wanda Kudlaszyk, Ewa de Mezer, Bartosz Partyka,

Agnieszka Popiel, Paulina Rymarkiewicz, Hanna Sarnowska-Mazur,

Jacek Wendzonka

**lipiec**

*Tatuaż – forma sztuki* (20.07–18.08)

Artyści Black Rabbit Tattoo Studio:

Marcin Kowalski „Brodaty”, Wojciech Kaczmarek „Ketjow”,

Paulina Akuma, Adrianna Gruszecka „Afra Tattoo”

Zaprzyjaźnieni artyści:

Izabela Janowska Tattoo, Jacob Mucha Tattoo Art

Kurator: Adrianna Afra Gruszecka



*Tatuaż – forma sztuki* (20.07–18.08), fot. Sonia Bober

### **sierpień**

*Przecucia /obiekty ceramiczne*, Piotr Mastalerz  
(29.08–17.09)

### **wrzesień**

*Ciało pożyczone od kosmosu*, Marta Węglińska (26.09–15.10)  
Wsparcie merytoryczne: Ewa Mrozikiewicz

### **październik**

*Illusion of form* (24.10–8.11)

### **listopad**

*Powłoka*, Andrzej Frydrych (21.11–10.12)

•

*Kwiaty Walerii*, Joanna Trzcńska (21.11–10.12)  
Kurator: Piotr Mastalerz

### **grudzień**

*Łąki, pola, lasy*, Wiesław Napierała (14.12.2023–7.01.2024)

# Galeria Design UAP

---

ul. Wolnica 9, bud. E, Poznań  
[www.poznangalleries.com](http://www.poznangalleries.com)

## marzec

*WDROŻENIOWO I STUDYJNIE\_vol. 5* (10.03–3.04)

### Artyści i artystki:

Jakub Garstkiewicz, Marta Gębska, Magdalena Grenda,  
Michał Filipiak, Magdalena Jugo, Bogumiła Jung, Dariusz Kuźma,  
Agnieszka Mazurek, Małgorzata Paruch-Piotrowska, Bartłomiej Pawlak,  
Łukasz Stawarski, Kamila Szcześniak, Karolina Tylka-Tomczyk,  
Marzena Wolińska

Kuratorki: Bogumiła Jung, Karolina Tylka-Tomczyk



*WDROŻENIOWO I STUDYJNIE\_vol. 5* (10.03–3.04), fot. Jadwiga Subczyńska

## kwiecień

*Kulmhof*, projekt książki upamiętniającej Ofiary pierwszego nazistowskiego obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem, Piotr Kacprzak (18.04–3.05)



*Kulmhof*, projekt książki upamiętniającej Ofiary pierwszego nazistowskiego obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem, Piotr Kacprzak (18.04–3.05), fot. Jadwiga Subczyńska

## maj

*Projekt protezy podudzia przeznaczony do sportów wodnych*, Jakub Garstkiewicz (23.05–4.06)

## czerwiec

*Inspiracje tradycyjnym drzeworytem japońskim XIX i XX wieku w wybranych współczesnych poszukiwaniach artystycznych*, Natalia Rutkowska (2–8.06)

Praktyczna licencjacka praca dyplomowa zrealizowana w Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki pod opieką dr hab. Rafała Łubowskiego, prof. UAP

•

*Biokompozyt. Metody wytwarzania form przestrzennych*, Jan Ankiersztajn (16–28.06)

**sierpień**

*Shapes of Insider* (24–30.08)

Wystawa studentek kierunku Architektura wnętrz UAP

**wrzesień**

*Fotel 2.0 – ujęcie mebla nie tylko w formie relaksu,*

Marta Bartkowiak (12–25.09)



*Sen o regionie | Współczesne strategie projektowe*

*w obszarze ceramiki użytkowej,* Magda Jugo (28.09–9.10)

**październik**

Wystawa poplenerowa studentów WEAiK

**listopad**

„CZAS – MIEJSCE – TOŻSAMOŚĆ”. Poplenerowa wystawa WEAiK,  
kierunków: Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych oraz  
Kuratorstwo i teorie sztuki

Czas trwania:

I część wystawy: 30.10–14.11

II część wystawy: 17.11–30.11

Uczestnicy: osoby studenckie I roku studiów licencjackich i magisterskich:

Alicja Bajorek, Pola Bober, Lidia Boćwińska, Remigiusz Boruszewski,  
Marcus Brorsson, Maja Chaczyńska, Monika Czyżniewska,  
Paweł Dyczkowski, Julia Gągalska, Jagoda Goińska, Sandra Grewling,  
Maja Jankowiak, Alicja Jencz, Sara Kajzar, Vanessa Kantor,  
Antonina Karczewska, Maciej Karkoszka, Maria Kasper,  
Paula Kleczewska, Nicole Klinge, Kinga Kleczek, Magdalena Kłosowska,  
Ada Kobusiewicz, Stanisław Korycki, Bogumiła Krysztofiak,  
Wojciech Kudaj, Szymon Małag, Daniel Malinowski, Julia Mieloch,  
Urszula Niklas, Róża Nowacka, Małgorzata Nowak, Zofia Nowak,  
Oliwia Nowicka, Agnieszka Olejniczak, Diana Pawlaczyk,  
Klaudia Pawlak, Wiktoria Pietrzak, Paulina Planeta, Zuzanna Sakowicz,  
Hanna Sauchanka, Zofia Sałasińska, Pavel Shviatsou, Julia Stasiak,  
Lizaveta Stsiatsko, Nikola Suchacka, Zuzanna Szczepańska,  
Maja Wojcieszak, Martyna Zielińska

**grudzień**

*Open Call Studencki* (5.12.2023–7.01.2024)



# Galeria Duża Scena UAP

---

ul. Wodna 24, Poznań  
www.poznangalleries.com

## **marzec**

*Muzyka Sfer* (7.03–1.04)

Artyści i artystki:

Joanna Imielska, Sebastian Krzywak, Andrzej Leśnik,  
Agata Michowska, Łukasz Patelczyk, Oliwia Szepietowska,  
Katarzyna Szeszycka, Anna Tyczyńska, Tomasz Wendland

Kuratorka: Anna Tyczyńska

Współpraca: Joanna Imielska

## **kwiecień**

*Pozawzrokowe funkcje światła*, Kamila Szcześniak  
(24–30.04)

## **maj**

*WIĘZI, KTÓRE WIĄŻĄ / THE TIES THAT BIND*  
(11–28.05)

Artyści i artystki:

Andrii Dostliev, Lia Dostlieva, Olena Matoshniuk, Andrii Merkhel,  
Hanna Shumska, Angie Siveria, Vitalii Shupliak, Olha Skliarsk

Kuratorka: Lydia Bondar-Balahutrak



WIĘZI, KTÓRE WIAŻĄ / THE TIES THAT BIND (11–28.05), fot. Sonia Bober

## **czerwiec**

*Budowanie ogrodu wokół płonącego domu*

(2–16.06)

Osoby artystyczne:

Kasia Banasiak, Natalia Bażowska, Martyna Czech,  
Kinga Flaszka, Dobro Hada-Jasikowska, Dominika Kowynia,  
Zuzanna Marszałkowska, Marta Nadolle, Ludwig Nikulski,  
Peter Pflügler, Martyna Pinkowska, Patryk Różycki, Liliana Zeic,  
Paweł Żukowski

Zespół kuratorski:

Dawid Dzwonkowski, Jagoda Forycka,  
Maria Blanka Grzybowska, Kamil Gustaw Mizgala,  
Zuzanna Tetera



*Budowanie ogrodu wokół płonącego domu (2–16.06), fot. Jadwiga Subczyńska*

*The Wanderer, Samuel Gardner  
(23.06–2.07)*



*The Wanderer, Samuel Gardner (23.06–2.07), fot. Jadwiga Subczyńska*

**lipiec***IKONY* (11–25.07)

Wystawy prac uczestników i uczestniczek

Uniwersytetu Artystycznego III Wieku

Uczestnicy i uczestniczki: Anna Łohynowicz, Armel Coudrain, Anna Groth, Agnieszka Kryba Kowalewska, Bożena Walkowiak, Barbara Wisłocka, Ewa Stolecka, Ewa Teresa Maciejewska Lebeau, Elżbieta Łuczak, Elżbieta Borucka, Hanna Sarnowska-Mazur, Iwona Grześkowiak, Iwona Zajączkowska, Jolanta Górka, Janina Coudrain, Lidia Nawrocka, Katarzyna Oleszyńska, Maria Dzik, Maria Kaiser, Małgorzata Wolińska, Mirosława Józefiak, Paweł Rybarczyk, Teresa Binek

Kuratorka: Magdalena Kleszyńska

**sierpień***WIATR OD MORZA*, Aleksander Radziszewski

(16–28.08)

**wrzesień***Duchy*, Radosław Czarkowski (5–20.09)*Przyśnił mi się wczoraj pusty las* (30.09–15.10)

Wystawa towarzysząca

IV Biennale Tkaniny Artystycznej w Poznaniu

Artystki: Kamila Kobierzyńska, Maria Roszyk, Aleksandra Skorupka, Nina Kruger, Anna Goebel, Dorota Tarnowska-Urbanik, Lidia Wojcieszek

Kuratorka: Dorota Tarnowska-Urbanik

**październik***Illusion of form*, Szymon Rogiński (24.10–8.11)**listopad***Aktywne Pamiętanie*, Tribute to Wojciech Kujawski

(16.11–3.12)

**grudzień**

Wystawa indywidualna Jerzego Muszyńskiego

(7.12.2023–7.01.2024)

# **Galeria Na Wysokim**

---

## **Poziomie**

---

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań  
Prowadzący: Piotr Macha

**maj**

*Attention Scores*, Ernest Borowski  
(19.05–6.06)

Kuratorka: Aleksandra Zhuchko

# Galeria Nowa Scena UAP

---

Aleje Marcinkowskiego 28, Poznań  
www.poznangalleries.com

## **marzec**

*Art uprising* (3–13.03)

Artyści i artystki:

Kamila Lukaszczuk, Przemysław Piński, Olga Skliarska,  
Hanna Shumska, Daria Trush

Kuratorki: Ewelina Muraszekiewicz, Yuliya Zalozna

•

*Vertical & Horizontal* (14.03–2.04)

Wystawa profesorów Katedry Sztuk Wizualnych Wydziału  
Studiów Edukacyjnych i Sztuki Uniwersytetu Sofijskiego  
im. św. Klemensa z Ochrydy

## **kwiecień**

*Krótkowzrocność* (14–25.04)

Artyści / wizualni: Janusz Bałdyga, Armin Bremicker, Patrick Huber,  
Mika Karhu, Maija Halasvuo, Maciej Kurak, Dominik Lejman,  
Ute Lindner, Rémy Markowitsch, Karen Stuke, Line Wasner,  
Veronika Witte, Michael Kurzwelly, Anne Peschken/Marek Pisarsky

Artyści / muzyka: Margarete Huber (Singer), Wolfram Spyra  
& Roksana Vikaluk (Electronic Music/Singer)

Kuratorzy: Patrick Huber, Rafał Górczyński



*Krótkowzrocność* (14–25.04), fot. Jadwiga Subczyńska

## **maj**

*Make yourself (un)comfortable* (9–28.05)

Artyści i artystki: Eduardo Abilheira (PT), Leo Altmann (DE), Irina Caia (RO), Alejandro Cardona (CO), Sophie Claus (DE), Markéta Jochymková (CZ), Asal Khajavi Pour (IR), Maria Fraga Mendes (PT), Rafael Alejandro Muñoz (GT), Kateřina Němcová (CZ), Pavlo Nikitin (UA), Mălina Nikolaescu (RO), Lilith Queisser (DE), Julia Snarska (BE), Chi Sun (TW)

Kurator: Marc Tobias Winterhagen (DE)

## **czerwiec**

*Stop / Start* (14–18.06)

Wystawa dyplomantów i dyplomantek  
Wydział Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Artystka: Magdalena Czapiewska

Promotor pracy praktycznej: prof. dr hab. Andrzej Banachowicz

Promotor pracy teoretycznej: dr hab. Tomasz Misiak, prof. UAP

Artysta: Ireneusz Pachliński

Promotor pracy praktycznej: dr hab. Igor Mikoda, prof. UAP

Promotor pracy teoretycznej: dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP

Artystka: Ksenia Pyza

Promotor pracy praktycznej: prof. dr Janusz Bałdyga

Promotorka pracy teoretycznej: prof. dr hab. Marta Smolińska

Artystka: Michalina Wianecka

Promotor pracy praktycznej: dr hab. Igor Mikoda, prof. UAP

Promotor pracy teoretycznej: prof. dr hab. Robert Bartel

•

*Mikrofales* | *Pokaz performance*, Maja Korczyńska

(20–21.06)

•

*W gruncie Rzeczy*, Tomasz Agaciński, Monika Kaźmierska

(24.06–2.07)

## lipiec

*MALARSTWO* (11–25.07)

Wystawy prac uczestników i uczestniczek

Uniwersytetu Artystycznego III Wieku

Uczestnicy i uczestniczki: Anna Struk, Anna Trawińska, Aleksandra Hanaj-Podgórska, Anna Nowak, Anna Nockowska, Anna Kortus, Anna Wilczyńska, Beata Rumin-Gebel, Barbara Kaczmarek-Mikołajczak, Beata Witkowska, Barbara Dyderska, Danuta Mackiewicz, Dorota Krawiec-Pierańska, Ewa Nowakowska, Ewa Stawna, Ewa Lech, Ewelina Majchrzak, Hanna Sarnowska-Mazur, Hanna Zwiefka, Irena Mikulska-Kulma, Jolanta Kabacińska, Jolanta Materniak, Jolanta Jarmużek, Jolanta Owczarek, Jacek Ruśniak, Karolina Musiał, Katarzyna Kruszwicka, Krystyna Kmieć-Wojciechowska, Krystyna Dyderska, Maria Mańkowska, Magdalena Brzezińska, Marek Rachuba, Marian Pawlik, Maria Głodkiewicz, Paweł Maciak, Radomiła Banach, Renata Lesiewicz, Romualda Cieślak, Teresa Nowak, Witold Zwierzycki, Wioletta Kopeć, Zofia Fik-Kwiatkowska, Zofia Jabłońska  
Kuratorka: Magdalena Kleszyńska

## sierpień

*Podróże małe i duże z Poznania i do Poznania*, Ryszard Kaja (2–31.08)

Kuratorka: Ewelina Muraszekiewicz

## wrzesień

*PRZENIKANIE*, Marzena Wolińska (7.09–24.09)





WIRELESS | Tkanina unikatowa dawniej i dziś (30.09–15.10), fot. Jadwiga Subczyńska

*WIRELESS | Tkanina unikatowa dawniej i dziś*  
(30.09–15.10)

**Artystki i artyści:**

Andrzej Banachowicz (PL), Marta Barrenechea (ES),  
Joana BC (PT), Cornelia Buchheim (DE), Alexandre Camarao (PT),  
E J Caro (GB), Francisca Carvalho (PT), Erin C. Doherty (US),  
Abby King (US), Magdalena Kleszyńska (PL), Marta Leite (PT),  
Maria Jose Mir (CL), Joana Siquenique (PT), Svenja Tiger DE),  
Arxondoula Tsatsoulakis (GR)

**Kuratorki i koordynatorki:**

Mercedes Vidal-Abarca (PT), Magdalena Kleszyńska (PL)

**październik**

*Illusion of form* (24.10–8.11)

**listopad**

*ALETHEIA*, Urszula Ślusarczyk (15.11–3.12)

**grudzień**

*IMAQA*, Sonia Rammer (10.12.2023–7.01.2024)

# Galeria Sztuki w Mosinie

---

ul. Niezłomnych 1, Mosina  
www.galeriamosina.pl  
Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

## **marzec**

*Maciej Andrzejczak – malarstwo*, Maciej Andrzejczak  
(12.03–5.04)

## **kwiecień**

*ŚLADY LINIĄ PISANE*, Sławomira Chorążyczewska  
(15–28.04)

## **maj**

*Relikty*, Jacek Strzelecki (6.05.2023)

•

*Humpty Dumpty*, Wiesław Koronowski  
(6.05.2023)

## **czerwiec**

*Kardiogram*, Adam Gillert (17.06–12.07)

## **lipiec**

*Inspirowane naturą / grafika*,  
Małgorzata Waśniewska-Fraćkowiak (15.07–27.08)

## **wrzesień**

*Odmiana Przez Przypadki*, Magdalena Kasprzak  
(16.09–8.10)

## **październik**

*Domki*, Tomasz Bukowski (14.10–12.11)



*Domki, Tomasz Bukowski, fot. Archiwum Galerii*

## **listopad**

*Nietrwały Znak, Jakub Malinowski (18.11–29.12)*



*Nietrwały Znak, Jakub Malinowski, fot. Archiwum Galerii*

# Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań  
www.poznangalleries.com

## **marzec**

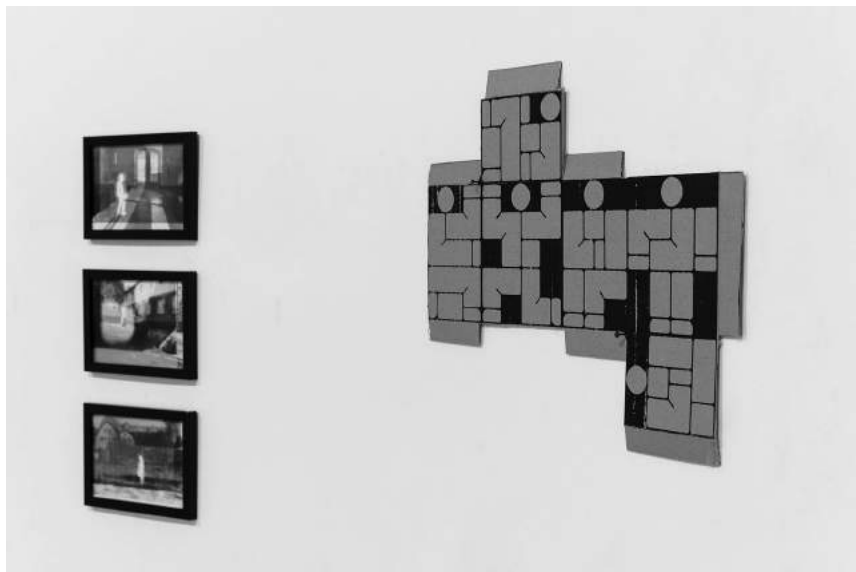
*Narracja graficzna (10–18.03)*

Wystawa studentów studiów niestacjonarnych  
Grafiki Artystycznej

Artyści i artystki:

Weronika Borowicz, Jakub Frąszczak, Julia Grossmann,  
Zofia Konieczna, Hanna Lee, Karolina Literska, Magdalena Maurer,  
Monika Nowicka, Fabian Piniecki, Karolina Sproska (plakat),  
Weronika Stefaniak, Dawid Walczak

Koordinacja: dr Radek Włodarski



*Narracja graficzna (10–18.03)*, fot. Sonia Bober

*Risoteka / Risotheque* (20–24.03)

Artyści i artystki: Maciej Andrzejczak, Natalia Brandt, Anna Maria Brandys, Natalia Brodacka, Natalia Brzezińska, Natalia Czarcińska, Agata Dworzak-Subocz, Paweł Flieger, Adam Gillert, Anna Goebel, Wojciech Gorączniak, Marek Haładuda, Jerzy Hejnowicz, Joanna Imielska, Karolina Jacewicz, Marek Jakuszewski, Alicja Jeziorecka, Jose Manuel Jimenez Munoz, Ada Jurczak-Łowkis, Tomasz Kalitko, Grzegorz Keczmerski, Anna Kołacka, Monika Korona, Katarzyna Kujawska-Murphy, Ewa Kulesza, Sławomir Kuszczak, Marcin Lorenc, Hanna Łuczak, Piotr Macha, Jakub Malinowski, Joanna Marcinkowska, Krzysztof Markowski, Krzysztof Mętel, Jerzy Muszyński, Adam Nowaczyk, Andrzej Peplowski, Mateusz Pietrowski, Mikołaj Poliński, Paweł Polus, Kinga Popiela, Maciej Przybylski, Grzegorz Ratajczyk, Marcin Salwin, Monika Shaded, Tomasz Siwiński, Agnieszka Sowisło-Przybył, Jarosław Szelest, Zbigniew Szot, Dorota Tarnowska-Urbanik, Sebastian Trzoska, Natalia Wegner, Filip Wierzbicki-Nowak, Lidia Wojcieszak, Andrzej Zdanowicz

Autorki i autorzy projektu *Risoteka*: Natalia Czarcińska, Marcin Lorenc, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

Kurator: Marcin Lorenc



*Risoteka / Risotheque* (20–24.03), fot. Sonia Bober

*Brzeg / The Bank*, Monika Shaded (27.03–7.04)

### **kwiecień**

*Sąsiedztwo*, Weronika Szaladzińska (11–15.04)

•

*OBRAZY PRZEJŚCIOWE i OBRAZY PRZEJEZDNE 1999–2023*,  
Piotr C. Kowalski (17–21.04)

•

*Wandering through doomerism*, Konrad Smela  
(24.04–5.05)

### **maj**

*Malarskie domki dla sikorek*, Grzegorz Ratajczyk  
(7–20.05)



*Malarskie domki dla sikorek*, Grzegorz Ratajczyk (7–20.05), fot. Sonia Bober

*Plakat – komentarz rzeczywistości*, Wojciech Mazur  
(22–26.05)

### **czerwiec**

*COGITO ERGO NOMIA*, Wojciech Sypniewski  
(20.06–1.07)

**lipiec**

*Prypeć*, Hjörleifur Halldórsson (3–30.07)

**sierpień**

*Linia życia*, Jakub Badziąg (5–20.08)

**wrzesień**

*Dowód*, Katsiaryna Kardash (22.09–11.10)

**październik**

*Cześć, jestem Jarek*. Wystawa poświęcona pamięci prof. Jarosława Maszewskiego (3–15.10)

•

Wystawa poświęcona pamięci prof. Bogdana Wojtasiaka (17–25.10)

•

Wystawa poświęcona pamięci prof. Bogdana Wegnera (26.10–6.11)

**listopad**

*Axis*, Wojciech Hora

Wystawa laureata/ki Konkursu im. Marii Dokowicz (10–26.11)

•

Wystawa indywidualna Wiktorii Ćwityńskiej (27.11–3.12)

**grudzień**

Wystawa realizowana w ramach projektu *PerspAKTIV* (4.12.2023–7.01.2024)

Kuratoroka: Volha Arkhipava

# Galeria SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

## **marzec**

*PIĘĆ NIECZYSTYCH ZADAŃ* (31.03–21.04)

Artystka i artyści:

Agnieszka Antkowiak, Sławomir Decyk, Konrad Kuzyszyn,

Mateusz Sadowski i Piotr Wołyński

Kurator: Piotr Wołyński



*PIĘĆ NIECZYSTYCH ZADAŃ* (31.03–21.04), fot. Archiwum Galerii

## **kwiecień**

*LOVE AND GLORY*, Wojciech Didkowski (28.04–19.05)

## **maj**

*Na początku była góra*, Magdalena Łazarczyk (26.05–16.06)

Kuratorka: Ewa Borysiewicz



**czerwiec****TRZYSTA DIABLÓW ZJADŁEŚ,**

Katarzyna Depta-Garapich, Małgorzata Mirga-Tas (30.06–22.09)

Kuratorka: Marta Lisok

*PIĘĆ NIECZYSTYCH ZADAŃ* (31.03–21.04), fot. Archiwum Galerii**październik****PANORAMA EXIT** (6–28.10)

Artyści i artystki:

Amazona Assem, Milan Ciszewski & Maria Stożek, Daniel Dąbrowski,  
 NEBULA (PUFF C), Lena Peplińska, Miłosz Rygiel-Sańko,  
 Agnieszka Topolska, Ula Urban, Maciej Waleszczyk, Julka Walkowiak,  
 Wiara Wojtaszczyk, Klara Woźniak, Aleksandra Zhuchko

Opieka kuratorska:

Ula Lucińska i Michał Knychaus (Inside Job)

Pracownia Gościenna Katedry Intermediów UAP 2022/2023

# Galeria Szewska 16

---

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

## **marzec**

*Poza oddechem*, Aleksandra Kołwzan-Garczyńska

(17–31.03)

## **kwiecień**

*Bajki o końcu świata*, Dmytro Krasnyi (5–21.04)

Zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

•

*Odzyskaj kontrolę nad lepkością*, Zuzanna Szary

(27.04–12.05)

Kuratorka: Wiktoria Koziol

## **maj**

*cross-section* (26.05–4.06)

Artyści i artystki:

Mateusz Hadaś, Mateusz Kuczyński, Ania Łepak współdziałając

z Dominiką Tkaczyk i Aurelią Komorowską, Asal,

Khajavi Pour, Anna Myszkowiak, Barbara Stańko-Jurczyńska,

Wiktoria Stefaniak, Yuheng Zhang, Julia Zagórska

Kuratorki: Ewa Kulesza i Diana Fiedler

**lipiec***RYSUNEK (11–25.07)*

Wystawy prac uczestników i uczestniczek

Uniwersytetu Artystycznego III Wieku

Uczestnicy i uczestniczki:

Anna Kruger, Alicja Dzwoniarska, Anna Kortus,

Barbara Geppert, Beata Witkowska, Barbara Kęszycka,

Elżbieta Maciak, Grażyna Marciniak, Halina Kacban,

Jadwiga Kurkiewicz, Jadwiga Kurkiewicz-Laskowska, Krystyna Skopiec,

Roma Cieślak, Magdalena Włodarczyk, Magdalena Brzezińska,

Marlena Paech, Małgorzata Suwińska, Natalia Olczak,

Urszula Radecka, Wiesława Żuszma

Kuratorka: Magdalena Kleszyńska



*RYSUNEK (11–25.07)*, Wystawy prac uczestników i uczestniczek  
Uniwersytetu Artystycznego III Wieku, fot. Jadwiga Subczyńska

***Studia Podyplomowe 1.0 (30.07–06.08)***

Prezentacja prac osób studiujących

w ramach studiów podyplomowych z malarstwa

**sierpień**

Rezydencja artystyczna

*Pracownia otwarta: Czy jesteś samotny? | Are you lonely?*,

Marcin Salwin (7.08–24.09)

Zespół kuratorski:  
Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński,  
Dorota Tarnowska-Urbanik

### **wrzesień**

*Ćwiczenia z bycia | Exercises in being,*  
Marcin Salwin (25–30.09)

Zespół kuratorski:  
Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński,  
Dorota Tarnowska-Urbanik

### **październik**

XXIX Ogólnopolski Plener Rysunkowo-Malarski  
im. Krystyny Drązkiewicz dla najzdolniejszych uczniów  
najstarszych klas liceów plastycznych, Rychwał 2023 –  
wystawa poplenerowa

Kurator: Adam Nowaczyk

•

*Samo-loty* (18.10–6.11)  
Wojciech Gorączniak, Marek Jakuszewski, Marcin Lorenc,  
Jerzy Muszyński, Mikołaj Poliński, Monika Shaded

Zespół kuratorski:  
Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński,  
Dorota Tarnowska-Urbanik

### **listopad**

*Ekstaza motywów z życia,* Grzegorz Bożek  
(17.11-10.12)



# **Zdecentralizowana i sterytorializowana. Wystawa POR-POL NET**

W czerwcu 2023 roku, w sześciu miastach w Polsce i Portugalii odbyła się wystawa, której – można to napisać z pełnym przekonaniem – żaden z odbiorców nie zdołał obejrzeć w całości. Względnie spójna w czasie, lecz rozproszona w przestrzeni, w naczelnym założeniu miała przypominać Sieć. Nieco przewrotnie – kwestionując zarówno pokutujące nieraz przekonanie o niematerialności tak zwanych nowych mediów, jak i tęsknotę za namiastką dawnej Rzeczypospolitej Uczonych – dziesięć galerii działających po dwóch stronach europejskiego kontynentu zostało połączonych w imię poszukiwania nowych form hybrydowości, rekombinacji, wielowątkowości i pasożytnictwa. Cech, jak zostało dobitnie potwierdzone, właściwych nie tylko dzisiejszej sztuce internetowej, ale działalności twórczej w ogóle. Rozciągając ten wątek na praktyki kuratorskie, poza sterylnymi białymi salami, w charakterze przestrzeni wystawienniczej wykorzystano wszelkiego rodzaju miejsca graniczne, takie jak korytarze (Korytarz Kandinsky’ego w Fábrica Braço de Prata w Lizbonie), klatki schodowe (Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu), czy luki między półkami (księgarnia Fundacji Bęc Zmiana). Ponadto całość została przełożona także na symboliczną, bo operującą wyłącznie przygotowanymi na tę okazję reprezentacjami prac, wystawę zbiorczą, udostępnioną w wirtualnej galerii Klikli i Obroty.

Lubujących się w poszukiwaniu harmonii detalu i ogółu przestrzec musimy jednak, że ani w ilości, ani w profilu instytucji włączonych w POR-POL NET nie warto dopatrywać się ukrytych znaczeń: w gruncie rzeczy jedynym warunkiem było ich zaangażowanie w promocję wydarzeń oddolnych i niezależnych kolektywów artystycznych bądź – w przypadku galerii działających na co dzień w trybie bardziej sformalizowanym – otwartość

na wspomnianą już aneksję obszarów niesłużących zwykle ekspozycji prac artystycznych. Oba te aspekty odzwierciedlać miały powszechne przekonanie co do otwartego, liberalnego charakteru przestrzeni internetowej, równocześnie wchodząc z nim w polemikę, po części inspirowaną uwagami dotyczącymi zuniformizowanej estetyki współczesnych mediów społecznościowych<sup>1</sup>. Kolejnym zabiegiem, który w tym samym stopniu wykorzystywał, co podważał popularne mity dotyczące Internetu, było z jednej strony asynchroniczne otwieranie i zamykanie poszczególnych wystaw, a z drugiej próba zgrania w czasie i przestrzeni wydarzeń towarzyszących projektowi. Najlepszym przykładem tego ostatniego działania mógł być DJ-set Indii Sadowskiej, Caroliny Ribeiro i Joela Od: oparty o nagrania terenowe zebrane w Polsce i Portugalii, został zrealizowany równolegle dla publiczności zgromadzonej w lizbońskiej Prismie i toruńskim CSW oraz, dzięki transmisji na żywo w niezależnym Radiu Paranóia, dla wszystkich tych, którzy zechcieli dołączyć z każdego innego zakątka świata.

Z punktu widzenia kuratorskiego kluczowe było zaproponowanie takiej formuły wystawy, dzięki której mogłaby ona pozostać zdecentralizowana, a przy tym ogólnie dostępna, spójna, a jednak otwarta na wiele niezależnych porządków i odczytań. Odrzucona została zatem opcja spójnej, linearnej narracji, która widzów poprowadzić mogłaby od niejasności do zrozumienia, od mglistej hipotezy po wszechobjmującą konkluzję. Zamiast tego wybór padł na rodzaj postmodernistycznej gry, w ramach której każda kolejność i kierunek są równoważne, a najwięcej zobaczy ten, kto przełamie dualizm prostej różnicy i podobieństwa, spojrzenia rzuconego z tej czy tamtej strony, na rzecz wizji, dla której paradygmatem stanie się dociekanie, błędzenie, próba oglądania wszystkiego ze wszystkich możliwych stron. W związku z powyższym, istotne stały się zwłaszcza pojęcia ‘przekroju’ czy ‘porównania’, a w konsekwencji również strategia łączenia artystów (polskich i portugalskich, należących do starej i młodej gwardii, preferujących media cyfrowe i tradycyjne), w niewielkie grupy lub pary, poprzez które na widoczności zyskały zmiany i aktualne tendencje rządzące współczesnym net-artem.

Do współpracy zaproszeni zostali zatem zarówno ci artyści, którym przypisać można byłoby już miano tuzów twórczości postmedialnej i postinternetowej (w tym m.in. Piotr Puldzian Płucienniczak, Piotr Kopik, Pedro Ferreira czy Bruno Ministro), jak i ci dopiero definiujący swoją relację z powyższymi zjawiskami (tu chociażby Franek Warzywa, Ana Pessoa czy Pedro Tinôco). Ważne stało się też rozszerzenie kryterium ich związku z internetem – poza dziełami wykorzystującymi Sieć jako medium, wystawione zostały również te, dla których była ona wyłącznie tematyczną czy

» 1 Torres, Rui and Eugenio Tisselli. "In Defense of the Difficult", *Electronic Book Review*, 03.05.2020, <https://doi.org/10.7273/y2vs-1949> [dostęp: 20.10.2023].

estetyczną inspiracją. W tym sensie uwagę zwrócono nie tylko na ontologiczny czy performatywny status Sieci, ale i jej autorefleksyjny charakter, często uwypuklony poprzez takie strategie jak hybrydyzacja, remiks czy zapożyczenie bądź odwołania do estetyki błędu, ironii i kampu. Wiele projektów eksplorowało też idee heterarchii i kognitywnych asamblaży oraz uwikłanie Sieci w palące problemy społeczne – od wciąż świetnie mającej się nierówności klasowej po postępujący kryzys klimatyczny.

Te ostatnie aspekty mocno zarysowały się zwłaszcza w zestawieniu prac Bruna Ministro i Kamili Walendykiewicz, prezentowanych w zabytkowej, dziewiętnastowiecznej willi Jünkegow, gdzie obecnie ma swoją siedzibę Goyki 3 Inkubator Kultury. Portugalski teoretyk i poeta, od wielu już lat zajmujący się copy-artem i literaturą elektroniczną, w interaktywnym projekcie *progress in work* (2021), zwracał uwagę na fatalne warunki, w jakich pracują osoby zatrudniane przez Amazon Mechanical Turk. Lo-sowo dobierane zdjęcia i teksty będące podstawą tego dzieła, podobnie jak to miało miejsce w przypadku legendarnych już *Wierszy za Sto Dolarów* Piotra Mareckiego, są pochodną zadań, jakie sam Ministro zdecydował się zlecić prekariuszom. Obrazy są zatem ich odpowiedzią na prośbę o pokazanie swojej twarzy i miejsca, z którego pracują, podczas gdy napisy, jakimi zostały one opatrzone, są przetłumaczonymi na ich języki ojczyste fragmentami *Niewidzialności tłumacza* Lawrence'a Venutiego.

O ile w ujęciu Ministro Sieć jawi się równolegle jako medium i źródło tematów ważnych dla zaangażowanej społecznie sztuki, o tyle dla Walendykiewicz stanowi ona przede wszystkim alternatywną przestrzeń, gdzie skonkretyzować można utopijne – a być może po prostu pełne nadziei? – wizje na przyszłość po antropocenie. Jej *POST\_PLANETA* (od 2020) okazuje się więc w tym samym stopniu czułą co melancholijną próbą wykorzystania Internetu jako nośnika dla nowej Matki Ziemi, w całości utkanej ze zdjęć, dźwięków i kodów. Ta osobliwa, wirtualna geologia zamienia warstwy na fragmenty hipertekstu, który symbolicznie pozbawiony zostaje zarówno przyszłości, jak i przeszłości, wpisując się w rozciągle i wiecznie zmienne *teraz*. Pod tym względem Walendykiewicz rozpoznaje treści internetowe jako integralną część rzeczywistości: osobliwy być może, ale jednak na co dzień dostępny nam i wyjątkowo plastyczny budulec.

Jako przedłużenie tej tematyki widzieć można instalację przygotowaną przez Sebola Bejsbola i Julię Tymańską we wspomnianej już lizbońskiej Prisma Estúdio. Zrealizowana w formie mobilnego graffiti, którego części mogły być łączone na różne sposoby, snuła swoją własną, komiczno-makabryczną wizję jednego z wielu możliwych końców ludzkiego świata. Najbardziej rzucający się w oczy element stanowiła wariacja na temat ulicznego *bon motu* GAME OVER, wykorzystanego zresztą jako oficjalny tytuł pracy. Całość, utrzymana w popkulturowej estetyce zręcznie zaślubionej



ze swoistą przypadkowością obrazów znajdujących co dzień w Internecie, a niedaleko mającej również do bajecznego absurdu ilustracji proponowanych czasem przez Canvę czy DeepAI, opowiada historię, w której słońce celuje opalaczem w Ziemię, podczas gdy ludzie mierzą do siebie z pistoletów, tonąc w płomieniach i rozmaitych odniesieniach do kultury konsumpcyjnej i późnego kapitalizmu. Podobny wydźwięk miało zamieszczone w tej samej przestrzeni wideo Kingi Dobosz *Anthropocene is over party* (2022), nawiązujące do estetyki reklamy i będące ironiczną odpowiedzią na zasady wolnego rynku oraz związane z nimi sztuczne generowanie popytu.

W tym kontekście niezwykle ważne okazały się również wątki poruszane w sąsiadującym z Prismą Passevite, gdzie zaprezentowane zostały prace będące odpowiedzią na charakterystyczne zwłaszcza dla pierwszego pokolenia artystów internetowych wysiłki związane z dekomercjalizacją działań twórczych. Motywem przewodnim dla tej przestrzeni stał się zatem bazar jako miejsce, gdzie bielizna *made in China* i imitacje złotej biżuterii współlistnieć mogły z rękodziełem i oryginalnymi obrazami. Prezentowane w tym kontekście prace – w większości inspirowane *vapour wavem*, popem i błyskotkami – łączyły w sobie krytyczną refleksję na temat konsumpcjonizmu z zachwytem dla świata reklamy. Pierwszą salę zajęły więc obiekty tekstylne Any Pessoy, a także zapakowane w metaliczne woreczki strunowe mikroskopijne mydełka w kształcie serca, autorstwa Aliny Śmietany. Tuż obok obejrzeć można było zapętłony film *IDE NA BAZAR* Franka Warzywy, podczas gdy piętro niżej animacja Natalii Dopkoskiej przywracała czar instytucji przerwy reklamowej, prezentując logotypy fałszywych sponsorów projektu przy akompaniamencie klasycznego audiomemu – ścieżki dźwiękowej z gry *The Sims*. W tej konstelacji prezentowane po obu stronach rysunki Pedra Tinôco nabrały odcienia nostalgii, przywodząc na myśl wspomnienia długich dni bez trosk zabawy spędzonych na przerysowywaniu motywów podejrzanych w telewizji.

W opozycji wobec podejmowanych przez artystów problemów społecznych stały realizacje traktujące o indywidualnych emocjach towarzyszących przeżywaniu codzienności w świecie wirtualnym. To właśnie wokół tego motywu skupiała się ekspozycja w gdańskiej Galerii UL. Prace, wkomponowane w ściany, które na tę okazję przemalowane zostały na czarno, na pierwszy plan wysunęły uczucia samotności i oczekiwania (w obiekcie rysunkowym Aliny Śmietany *I haven't fallen in love yet*) oraz permanentnego znudzenia (w wideokolażu Pedra Ferreiry *Things I do When I am Bored*). W tym ostatnim wypadku tęsknota za jakąś namiastką ludzkiej interakcji była tym bardziej uderzająca, że dzieło jest w gruncie rzeczy kompilacją dokamerowych wypowiedzi youtuberów, których nagrania mają mniej niż 10 odsłon.

Nadzieję na nawiązanie łączności przywracała instalacja *Desvio*, będąca wynikiem kolaboracji między portugalskim kolektywem *wr3ad1ng d1g1t5* i dwójką polskich poetów, Agnieszką Bykowską i Tomaszem Dalaśńskim. Jako odświeżona wersja projektu *Pontos*, stanowiła ona pomost rzucony już nie między dwoma stronami Tagu, a przeciwległymi końcami kontynentu europejskiego. Ten interaktywny, cyberliteracki performans bazował na specjalnie przygotowanym oprogramowaniu, które w sposób losowy wybierało fragmenty tekstów poetyckich i łączyło je w nowe logiczne frazy, to samo umożliwiając także gościom wystawy, poprzez udostępnione w sali kody QR. Ponieważ praca wystawiana była równocześnie w galerii Saco Azul w Porto, przenikały się w niej język polski i portugalski, tworząc z jednej strony kolektywne wyobrażenie o innym brzegu Europy, z drugiej natomiast przypominając o kwestiach odmienności kulturowej i barier komunikacyjnych, z którymi mierzyć musimy się pomimo szeregu ułatwień globalizacyjnych.

W podobny sposób frustrować odbiorców miał *The Chatter* Piotra Kopika – jednoosobowy chatbot, który swoją prapremierę miał właśnie w Saco Azul. Wystawiany naprzeciw *Desvio*, stanowił on przykład komunikacji bezwrotnej, gdzie każda próba nawiązania dialogu nieuchronnie kończy się przekształceniem go w egocentryczny, autorytarny monolog. Alternatywą dla narracji opartych o klasyczne rozumienie języka, stały się zaprezentowane w tej samej sali prace Magdaleny Anjos e Hetamoé. Oparte o wyrwane z kontekstu elementy wizualne i fragmenty tekstów, pełnymi garściami czerpiące z ikonosfery i logiki Sieci, ale przekładające je na media tradycyjne, są one przykładem tworzenia swoistej metamowy, będącej wypadkową indywidualnych zainteresowań i wrażliwości oraz wpływów popkultury i technik właściwych cyberfolklorowi.

W retrospektywie, koncepcja czerwcowej wystawy okazała się maratońskim wyzwaniem, w tej samej mierze związanym z próbą skoordynowania prac galerii i instytucji rozproszonych po dwóch stronach Europy, co utrzymaniem twórczego napięcia pomiędzy prezentowanymi w nich dziełami. Idea odtworzenia Sieci poza Siecią okazała się piękna, ale utopijna. Model opisywanej jeszcze w latach 90. „zdeterytorializowanej interaktywnej komunikacji” w świecie analogowym nie mógł okazać się niczym więcej niż mniej lub bardziej udaną atrapą, co potwierdziła zarówno bariera, nazwijmy to, ekonomiczno-geograficzna, jak i trudności związane z przenoszeniem fizycznych instalacji i obiektów do wirtualnej ekspozycji (oraz *vice versa*) tak, by nie zostały one zredukowane do nudnej reprodukcji czy dokumentacji. POR-POL NET niewątpliwie pokazał jednak, że w dobie, kiedy jesteśmy świadkami już nie tyle ‘wprowadzania’, co raczej ‘normalizowania’ estetyki internetowej w obrębie oficjalnego obiegu sztuki, ważniejsze od pytania o to, jak twórczość artystyczna rozwijać może się

w Internecie, staje się refleksja nad tym, jak Internet wpływa na twórczość artystyczną w momencie, kiedy sama Sieć dawno już przestała być nowym, fascynującym narzędziem, a stała się codziennością. ●

Magda Górską,  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Aleksandra Katarzyna Stokowiec,  
Uniwersytet Lizboński



## **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 Ryzek

### **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

