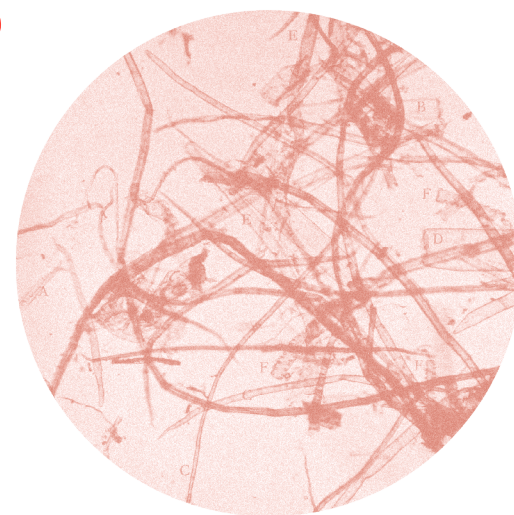


19 V → 3 IX 2023



DRUGA SKÓRA SECOND SKIN

WYSTAWA REALIZOWANA W RAMACH PROJEKTU:
STRUKTURY PRZEPLATANIA:
TKANINA JAKO MATERIAŁ METODA NOŚNIK

EXHIBITION IN THE FRAMEWORK OF THE PROJECT:
INTERWEAVING STRUCTURES:
FABRIC AS MATERIAL, METHOD AND MESSAGE

Wystawa *Druga skóra* stanowi efekt międzynarodowego projektu *Struktury przeplatania, tkanina jako materiał, metoda, nośnik* organizowanego przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Szkołę Doktorską ASP im. Jana Matejki w Krakowie i Uniwersytet w Bergen — Wydział Sztuk Pięknych, Muzyki i Projektowania.

Uczestnicy projektu — artystki i artyści prezentujący na wystawie swoje prace — brali udział w seminariach, rezydencjach i wykładach. Rozgrywały się one na styku strategii artystycznych i kulturoznawczych, traktujących tkaninę jako nośnik pamięci kulturowej. Projekt obejmował liczne spotkania z ekspertami z zakresu tkanin zabytkowych, ludowych, przemysłowych, znawcami historii włókiennictwa, badaczkami tkanin artystycznych. Ten długofalowy proces stał się punktem wyjścia do odczytania zakodowanych w tkaninach historii i opowiedzenia ich za pomocą innych mediów: instalacji, wideo i prac audialnych.

Muzeum postępuje z przechowywanymi w nim zbiorami w jasno określony sposób. Wydobyte z przestrzeni prywatnej obiekty podlegają procedurom włączenia do kolekcji. Zostają zmierzone, oczyszczone, zreperowane i zdeponowane w magazynach, zakleszczone w precyzyjnie sporządzonych opisach. Zaproszeni twórcy i twórczynie odnieśli się do charakterystycznej dla instytucji muzealnej potrzeby systematyzacji przedmiotów, a ich działania wokół kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi zaowocowały wystawą *Druga skóra*. Artyści i artystki podjęli grę z wybranymi obiektami, aby przywrócić im pierwotny kontekst, z którego zostały wydzielone podczas osadzania w muzealnej narracji. W ten sposób zwracali uwagę na sieć instytucjonalnych procedur: restrykcyjnych systemów klasyfikacji, pomiarów, obostrzeń konserwatorskich, norm ekspozycyjnych i innych obwarowań dotyczących ich upubliczniania.

Inicjowany przez artystów i artystki gest narratywizowania obiektów ujawnia potencjał muzeum jako zbioru domagającego się opowiedzenia na nowo, gotowego na przepisanie. Narracja wystawy ogniskuje się wokół pojęć związanych z użytkowaniem tkaniny: zakrywaniem, owijaniem i odsłanianiem. Gesty te zostały potraktowane jako załączki historii opartych na jednostkowych i pokoleniowych biografiach.

Wykorzystanie tkaniny jako narzędzia do pracy z pamięcią ciała daje impuls do snucia fantazji o ich dawnych użytkownikach. Z tej perspektywy muzealne magazyny jawią się jako pozostałości procesu linienia — zbiory miękkich form pamiętających kształty ciała, do których z każdym dniem używania coraz bardziej się dopasowywały.

Artyści i artystki przygotowywali swoje instalacje na wystawę w kilkuetapowym procesie. Wyszli od kontemplowania elastycznej

formy tkaniny, momentami zwiotczalej i omdlewającej. Albo przeciwnie — sprężystej, ciężkiej, stawiającej opór. Następnie prześledzili warunki funkcjonowania wybranych obiektów z kolekcji w pierwotnym kontekście kulturowym, wraz z ich znaczeniami symbolicznymi.

Te zabiegi pozwoliły rozpisac wystawę na dwa splecione ze sobą poziomy: pierwszy prezentuje muzealia, drugi — stanowi formę ich interpretacji w przygotowanych pracach. Istotą wystawy *Druga skóra* jest właśnie splot tych poziomów, spotkanie obiektów z kolekcji i dzieł będących eksperymentalną formą ich opracowania. Dzięki temu dochodzi do zderzenia perspektyw, kontekstów, wrażliwości, w końcu — wyzyskania właściwości używanego medium. Warstwowa natura wystawy niesie ze sobą ryzyko związane z procesem interpretacji obiektów z kolekcji muzealnej. Proces ten nigdy nie jest neutralny, przeciwnie — szybko ujawnia intencje interpretującego. Przebiega z różną intensywnością: od łagodnego muśnięcia, poprzez próby osvajania, aż do agresywnego pasożytnictwa, zawłaszczenia i zatarcia znaczeń dzieła wyjściowego.

I tak za pomocą narzędzi typowych dla swoich strategii twórczych: różnego rodzaju przysawek, macek, wici i haczyków, zaproszeni artyści i artystki dekonstruowali wybrany obiekt, przepisując go na własnych zasadach, czasem roszadzając od wewnątrz i wydobywając niespodziewane wątki.

Na wystawie ciało scala się z tkaniną, która upodabnia się do niego. W swojej strukturze przypomina ona włóknisto-ścięgnistą materię, którą łatwo uszkodzić, przetrzeć, podziurawić. Ale równie łatwo można uzupełnić braki, tworząc formy przypominające szwy, blizny czy strupy. To rzeźbiarskie ujęcie tkaniny skłania do myślenia o niej jako o pejzażu rozpisany na warstwy: osady i złogi, włókna i tkanki, aorty i żyły. Badanie jego mięsistej struktury okazuje się medytacją nad własną kruchością, mapowaniem jej i osvajaniem. Ukryta mechanika tego zbioru podporządkowana jest wielopoziomowej gloryfikacji lepkości. Lepkość rozumiana jest tu nie tyle w jej literalnym ujęciu, co zgodnie z koncepcją Timothy’ego Mortona — który opisuje przy jej użyciu wymykające się definiowaniu spojenie ze środowiskiem. Dążenie do jasnych podziałów zastępuje tu reguła przenikania. W jej wyniku poszczególne obiekty ulegają rozszczelnieniu i rozchwianiu. Stają się ciągliwe, odkształcalne. Stykają się i mutują, oddziałując na siebie.

Prezentowane prace jako substytuty ciał uwikłanych w prywatne i zbiorowe rytuały wchodzą ze sobą w relacje, dialogi, wielogłosy. W odniesieniu do nich ekspozycja została podzielona na cztery grupy. Wprowadzenie tych podzbiorów odsłania tylko jeden z wielu tropów ujawniających się pokrewieństw i zbieżności, którymi można podążać podczas zwiedzania. Pierwsza grupa — **WIĄZANIE** — odzwierciedla fascynację rytualnym wymiarem tkaniny, jej obecnością

w codziennej krzątaniu związanej z performowaniem tożsamości (Laika Marie Andersen, Live Skaar Skogesal, Katinka Halland). Wiązanie jest tu odtwarzaniem narzuconych ról, reprodukowaniem zestawu gestów, czynności przypisanych kulturowo danej płci. Druga grupa — **POWTARZANIE** — opowiada o tkaninach, które funkcjonują na zasadzie tymczasowych pomników, form jednoczących, budujących wspólnotę (Grzegorz Demczuk, Monika Drożyńska, Paweł Błęcki, Ala Savashevich). Powtarzanie okazuje się sposobem na obnażenie natury długofalowych procesów społecznych, które domagają się przepracowania. Trzecia grupa — **ROZSUPŁYWANIE** — wyrasta z potrzeby badania mechanizmów percepcji, sposobów kodowania doświadczenia (Filip Rybkowski, Piotr Madej, Marta Krześlak, Kuba Święcicki, Thea Weis). Artyści rozsypują tu dzieła sztuki z kolekcji, dekonstruuują je, rozkładają na czynniki pierwsze. Czwarta grupa — **NAPRAWIANIE** — dotyczy pamięci ciała, przepracowywania zadawnionych urazów, wypowiedania emocji, które latami odkładały się w ciele (Olga Konik, Wiktoria Gazda, Clea Filippa Ingwersen, Natalia Mecnarowska-Legutko, Agata Jarosławiec, Pamela Bożek, Jagoda Dobecka). Zestawione w niej obiekty przekraczają granicę między tym, co somatyczne i tekstylne, pozwalając sączyć się niewygodnym doświadczeniom.

Rytm włókien, supłów, nici, fałd, zagięć hipnotyzuje oko. Prowadzona tu gra z tkaniną nosi znamiona seansu spirytystycznego z udziałem obiektów z kolekcji. Wydobyte przez artystów szczegóły, takie jak struktura plam po różnego rodzaju cieczach czy osiadający na tkaninach kurz, powoli uruchamiają pracę pamięci, cofają w przeszłość.

Pierwszym krokiem w stronę jej przywołania może być wnikliwe przyjrzenie się jednemu z obiektów prezentowanych na wystawie. Jest rok 1908, na zdjęciu w pięciu równych rzędach stoją osoby pracujące w fabryce. Wyblakły kolor fotografii sprawia, że wszyscy wyglądają, jakby byli zanurzeni w żółtawej mgle, która powoli rozpuszcza ich kształty, zaciera cechy charakterystyczne. Pomimo tego widać ich pochmurne twarze i zamyślane spojrzenia. W domach czekają przedmioty, które domagają się uwagi. Sterty poplamionych, dziurawych i wytartych tkanin, które trzeba naprawić i uporządkować. Kiedy fotograf naciska spust migawki, nikt z nich nie zastanawia się nad tym, że czas ich ciał zużyje się znacznie szybciej niż czas tych rzeczy — które mimo niepozornej formy przetrwają znacznie dłużej niż ich właściciele.

MARTA LISOK

The *Second Skin* exhibition is the result of an international project titled *Interweaving Structures: Fabric as Material, Method, and Message*, organized by the Central Museum of Textiles in Łódź, the Doctoral School of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow, and the University of Bergen — Faculty of Fine Art, Music and Design. The project balances between artistic and cultural strategies, treating textiles as a bearer of cultural memory. The artists who created the works on display held numerous meetings with experts in historical, folk, and industrial textiles, experts in the history of weaving, and textile art scholars. This long-term process was a point of departure for reading the stories woven in the textiles and telling them through other media: installations, video art, and audio works.

The museum has a defined way of processing the objects acquired from the private space, which undergo procedures before joining the collection. They are measured, cleaned, repaired, and placed in storerooms, furnished with precise descriptions.

The artists were invited to play with the museum's need to systematize its objects, and their work in the collections of the Central Museum of Textiles in Łódź has borne fruit in the *Second Skin* exhibition. They struck up a dialogue with selected pieces to restore their original context, from which they had been disinherited when placed in a museum narrative. In this way, they called attention to a network of institutional procedures: restrictive classification systems, measurements, conservation restrictions, exhibition standards, and other obstructions to their being made public.

The artists' gesture of narrating the pieces shows the museum's potential as a collection that needs retelling, that is ready to be rewritten. The exhibition narrative centers on concepts tied to the use

of textiles: their covering, wrapping, and revealing. These gestures were treated as the germs of stories coming from the lives of individuals and generations.

Using the textiles as tools for working with body memory served as an impulse to imagine stories of their past users. From this perspective, the museum storehouses emerge as the remnants of a molting process—a collection of soft forms recalling shapes of bodies to which they increasingly conformed through wear.

The artists prepared their installations for the exhibition in a several-stage process. They began by contemplating the pliable forms of textiles, at times slack and languid. Or the reverse: their tautness, heft, resistance. They then traced the conditions in which selected pieces from the collection worked in their original cultural contexts, including their symbolic meanings.

These strategies allowed them to plan the exhibition on two interwoven levels: the first presented museum objects, the second was

a form of interpreting them via the works prepared. The core of *Second Skin* is the weave of these two levels, a meeting of objects from the collection and works that creatively evolve them. This leads to a clash of perspectives, contexts, sensitivities, until the properties of the medium have been explored. The layered nature of the exhibition involves artists daring to interpret the museum pieces. This process is never neutral; on the contrary, it swiftly reveals the interpreter's intentions. It goes on with varied intensity: from a gentle touch, to attempts to appropriate or aggressively feed off and assimilate the original, wiping out its meaning.

And so, using the tools of their creative strategies—various kinds of suckers, tentacles, feelers, and hooks—the artists deconstructed their object of choice, rewriting it on their own terms, sometimes imploding it and discovering some surprising themes.

In the exhibition, the body merges with the fabric, which takes on its likeness. Its structure recalls a fibrous and sinewy material that is easy to damage, to wear down, to puncture. But it is just as easy to fill the holes, to create forms like stitches, scars, or scabs. This sculpted approach to textile leads us to see it as a layered landscape, made of stones and deposits, fibers and tissues, aortae and veins. Studying its fleshy structure becomes a meditation on our own frailty, mapping it and growing accustomed to it. The hidden mechanics of this collection is a multifaceted glorification of stickiness. This is a stickiness not so much in the literal sense, but rather in that raised by Timothy Morton, who describes it as an indefinable cohesiveness with the environment. Here the attempt to make clear divisions is replaced by the law of permeation. As a result, various objects are cracked and destabilized. They become stretched or misshapen. They clash and mutate, working on one another.

The works on show, as substitutes of bodies enmeshed in private and public rituals, enter relationships, dialogues, harmonies. The exhibition has been divided into four groups. This division, however, reveals only one of many tropes showing the kinships and overlaps that can be pursued in a visit. The first group, **BINDING**, reflects a fascination for the ritual aspect of textiles, its presence in the everyday bustle associated with performing an identity (Laika Marie Andersen, Live Skaar Skogesal, Katinka Halland). A bond recreates imposed roles, reproduces a set of gestures, actions culturally assigned to a gender. The second group, **REPETITION**, speaks of textiles that function as temporary monuments, forms that unite, building a community (Grzegorz Demczuk, Monika Drożyńska, Paweł Błęcki, Ala Savashevich). Repetition here is a way of exposing the nature of long-term social processes that need to be worked through. The third group, **UNTYING**, arose from the need to explore mechanisms of perception, ways of coding experience (Filip Rybkowski, Piotr Madej, Marta Krześlak, Kuba

Święcicki, Thea Weis). Here the artists unravel works of art from the collection, deconstructing them, picking them apart into their smallest elements. The fourth group, **REPAIRING**, concerns body memory, working through wounds, expressing emotions bottled up for years in the body (Olga Konik, Wiktoria Gazda, Clea Filippa Ingwersen, Natalia Mecnarowska-Legutko, Agata Jarosławiec, Pamela Bożek, Jagoda Dobecka). These objects cross between the somatic and the textile, allowing uncomfortable experiences to seep out.

The rhythm of fibers, knots, threads, folds, and creases hypnotizes the eye. This game with textile bears the mark of a séance with objects from the collection. The details teased out by the artists, like the structure of stains left by various kinds of liquids or the dust blanketing the textiles, jog the memory, take us back into the past.

The first step toward summoning it up might be to gaze deeply at one photograph featured in the exhibition. The year is 1908, workers at a factory are shown in five even rows. The pale colors of the photograph make everyone look like they are engulfed in a yellowish fog slowly dissolving their shapes, rubbing out their characteristics. Yet we can still make out their gloomy faces and ruminative glances. Their homes have objects that need tending to. Piles of stained, punctured, and tattered fabrics in need of mending and sorting. When the photographer clicks the shutter, none of them wonders if time will wear down their bodies faster than those things, which, despite their inconspicuous forms, will far outlive their owners.

MARTA LISOK

WIĄZANIE BINDING

1.

LAIKA MARIE ANDERSEN

PL

Supermatka

2023, instalacja, własność artystki

Praca została przygotowana na podłożu ze starych prześcieradeł, na które artystka nakłada płyty metalu imitujące złoto. Powracając do żmudnego rytmu pracy wpisanego w tradycyjne techniki, przygląda się strategiom performowania płci kulturowej. Przepisuje ikonografię maryjną i uzupełnia ją o współczesne wzorce kulturowe.

EN

Supermom

2023, installation, property of the artist

This work was prepared on old bed sheets, upon which the artist placed metal leaf, imitating gold. Returning to the arduous rhythm of traditional techniques, she looked into strategies of performing cultural gender. She borrowed Virgin Mary iconography, adding contemporary cultural models.

2.

PL

Rękawiczki, lata 50.–60. XX w., dzianina maszynowa, szycie maszynowe, włókno poliamidowe, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Wielość powiedzeń dotyczących używania rękawiczek wiąże się z ich formą dublującą kształt dłoni. Oprócz praktycznego wymiaru — ochrony przed zimą, zabrudzeniem czy skaleczeniem — rękawiczki miały ukrywać drobne niedoskonałości rąk, kamuflować cielesność, a nawet tożsamość właścicielki.

EN

Gloves, 1950s–60s, machine-knitted clothing, machine-sewed, polyamide fiber, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

The numerous sayings about the use of gloves come from their form, replicating the shape of the hand. Apart from the practical aspect—protection from the cold, dirt, or injury—gloves were used to cover up small hand imperfections, camouflaging the body or even the identity of the wearer.

3.

LIDIA CANKOVA

PL

Kompozycja biała II

1979, szydełkowanie, wełna kozia, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Przesuwanie technik związanych z szydełkowaniem, szyciem czy robieniem na drutach z obszaru rzemiosła w pole sztuki okazało się jednym z narzędzi emancypacji artystek. Poszukiwały one nowego języka dla doświadczeń kobiet — nieznanujących w historii sztuki wielu reprezentacji. Lidia Cankova próbuje wypełnić tę lukę. Tworzy abstrakcyjne prace dotyczące sfery seksualności. Jedną z nich jest kompozycja z rzędami walcowatych otworów przypominających naczynia, schowki bądź puste kokony, z których wylęły się nowe organizmy.

EN

White Composition II

1979, crochet, goat's wool, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

Transferring crochet, sewing, or knitting techniques from crafts to the realm of art has been but one of the ways artists explore emancipation. They have searched for a new language for women's experience, being unable to find it in much of art history. Lidia Cankova tries to fill this gap, creating abstract works on sexuality. One of these is a composition with rows of cylindrical openings recalling dishes, cubby holes, or empty cocoons from which new creatures have hatched.

4.

KATINKA HALLAND

PL

Tatting

2023, instalacja, własność artystki

Artystka sięga do tradycji ręcznego wytwarzania koronki z węzłów i pętelek. W strojach ludowych pełniły one funkcję talizmanów i usidlały złe moce w liniach ornamentów. Przygotowana przez nią instalacja opiera się na zestawieniu techniki kulturowo zarezerwowanej dla przestrzeni domowej i aktywności kobiet oraz liny jako materiału stosowanego w pracach wykonywanych przez mężczyzn.

EN

Tatting

2023, installation, property of the artist

The artist reaches back to hand-made lace traditions, using knots and loops. In folk clothing, lace items served as talismans, trapping evil forces in their ornamental lines. This installation juxtaposes techniques culturally reserved for the home space and women's activities with cord, a material designated for men's work.

5.

PL

Chusta kamletowa, lata 20.–30. XX w., dzianina maszynowa, koronka frywolitowa, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Chusta jako tkanina wprawiana w ruch niemal automatycznym gestem odbija prywatne rytuały ochronne. Jej użytkowy wymiar ustępuje miejsca kojącej geometrii objawiającej się w geście składania jej na pół, w formę trójkąta.

EN

Camlet kerchief, 1920s–30s, machine-made clothing, tatting lace, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

A textile manipulated with an almost automatic gesture, the kerchief reflects private rituals of protection. Its practical quality gives way to a soothing geometry arising from the act of folding it in half to make a triangle.

6.

LIVE SKAAR SKOGESAL

PL*Blue as Mary*

2023, instalacja, własność artystki

Błękit w ikonografii dawnego malarstwa symbolizuje czystość i spokój, a w popkulturze smutek i melancholię. Odwołując się do tych znaczeń, autorka dokonuje trawestacji ikonografii sakralnej i przedstawia siebie jako Matkę Boską. Przed sobą trzyma psa. Za nią stoją dwie anielskie postaci, jej matka i babka. Twórczyni przywołuje historię swojej rodziny, sięga przy tym do tradycyjnych technik barwienia i tkania, czym składa hołd monotonnej pracy kobiet przy krosnach. Wykonany przez nią trzypokoleniowy portret odzwierciedla nie tylko dziedziczną z pokolenia na pokolenie depresję, ale też wiedzę zakorzenioną w ciele, umiejętności techniczne, wrażliwość na kolor i materiał, sprawność dłoni.

EN*Blue as Mary*

2023, installation, property of the artist

In the iconography of old painting, blue symbolizes purity and tranquility; in pop culture it means sadness and melancholy. Referencing these meanings, the artist parodies sacred iconography and depicts herself as the Virgin Mary. She holds a dog in front of her. Behind her are two angelic figures, her mother and grandmother. The artist evokes her family history, drawing from traditional color and textile techniques, paying tribute to women's monotonous work at their looms. Her three-generational portrait reflects not only depression passed down from generation to generation, but also knowledge rooted in the body, technical abilities, sensitivity for color and materials, and manual dexterity.

7.

PL

Kołnierzyk, xx w., koronka igłowa, taśma maszynowa, len, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Nakładany na ubranie kołnierzyk miał świadczyć o świeżości całego stroju. Nadawał ubiorowi odświętny charakter poprzez swój wyrafinowany ornamentalny układ. Wpisywał użytkowniczkę w elegancką, uładzoną formę. Jego biel i sztywna, wykrochmalona struktura odciągały uwagę od fizjologicznej dynamiki ciała, zwiotczącej skóry, ornamentu znamion, pieprzyków i zmarszczek znaczącego dekolt i szyję.

EN

Collar, 20th century, needle lace, machine-woven tape, linen, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

Placed on top of clothing, the collar was meant to show the freshness of the whole outfit. It gave the attire a dressy quality with its refined ornamental look and lent the wearer in an elegant, spruced-up flair. Its whiteness and stiff, starched structure drew attention away from its physiological dynamics of the body, its sagging skin, blemishes, moles, and wrinkles marring the bust and neck.

POWTARZANIE REPETITION

8.

GRZEGORZ DEMCZUK

PL*Słone poty*

2023, instalacja, własność artysty

Kryształki soli, które osiadły na kombinezonie, nawiązują do osadu słonego potu, wydzielanego przez ciało podczas pracy. Pot wsiąka w strój roboczy, który pośredniczy pomiędzy toksycznymi oparami maszyn a wydzielinami ciała. Znój pracy, zwizualizowany w postaci nawarstwionych grudek soli, podkreśla wpisanie ciała robotnika w organizm fabryki, przestrzeni zawieszanej pomiędzy skrajnościami — wzmożoną siłą produkcji a najniższą płacą.

EN*Salty Sweat*

2023, installation, property of the artist

The salt crystals that have formed on the jumpsuit are reminiscent of the residue of salty sweat from a body at work. Sweat soaks into the worker's outfit, which comes between the toxic fumes of the machines and the excretions of the body. The grind of labor, visualized through the layers of salt deposits, stresses how the worker's body becomes part of the factory organism, a space between extremes—increased production power and the lowest of wages.

9.

PL

Ręcznik z monogramem „1S”, 1937, splot płócienny, haft, len, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Choć ręcznik jako tkanina użytkowa stanowi dokument procesów obmywania i osuszania ciała, ten obiekt z kolekcji muzealnej nie nosi żadnych śladów użytkowania. Wydarty z właściwego sobie środowiska, czysty i sztywny, kusi, by go użyć, być może wbrew woli właściciela, ukrywającego się pod monogramem.

EN

Towel with "1S" monogram, 1937, canvas weave, embroidery, linen, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

Although the towel as a household textile documents the washing and drying of the body, this piece from the museum's collection bears no trace of usage. Taken from its proper environment, clean and pressed, it tempts us to use it, perhaps against the wishes of the owner hidden behind the initials.

10.

PAWEŁ BŁĘCKI

PL

Komin

2023, instalacja kinetyczna, własność artysty

Obiekt nawiązuje wertykalnym kształtem do fabrycznych kominów — widocznych z daleka, monumentalnych śladów po czasach rozwoju przemysłowego, zbudowanego na wyzysku ludzi i degradacji środowiska naturalnego. Rozświetlony od wewnątrz staje się pomnikiem wspólnej pracy, odwracając mroczny bieg historii industrializacji.

EN

Chimney

2023, kinetic installation, property of the artist

The vertical shape of this piece alludes to factory chimneys visible from afar, monumental traces of an era of industrial development, built to exploit people and degrade the natural environment. Illuminated from within, it becomes a monument to communal work, reversing the dark course of the history of industrialization.

11.

PL

Pocztówka: Zakłady Emila Eiserta, ok. 1913, Wydawnictwo A. J. Ostrowskiego w Łodzi, druk, pismo ręczne, stempel, papier, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Pocztówka przedstawia łódzką fabrykę wstążek i koronek założoną w latach 80. XIX w. Fabryka wygląda tu jak arkadyjskie miejsce: wykonywana tam praca jest dobrze zaplanowana, odbywa się w godziwych warunkach, w czystych, komfortowych

przestrzeniach. O złudnej słodyczy tego wyidealizowanego wizerunku świadczą niepasujące do całości, złowróżbne dymy wydobywające się z fabrycznych kominów.

EN

Postcard: The Emil Eisert Factory, ca. 1913, A. J. Ostrowski Publishers in Łódź, print, handwriting, stamp, paper, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This postcard presents a Łódź bow and lace factory founded in the 1880s. Here it looks like an Arcadian place: the work is well-planned and takes place in dignified conditions, in clean and comfortable spaces. The illusory nature of this idealized image is suggested by the incongruous, sinister smoke clouds rising from the factory chimneys.

12.

PL

Pocztówka: Łódź. Północno-zachodnia dzielnica fabryczna, 1935–1939, rotograviura, papier, fot. Adam Urbanowicz, Polskie Towarzystwo Księgarni Kolejowych „Ruch” S.A., własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Pocztówka przedstawia panoramę fabrycznej Łodzi, miasto spowite toksycznymi wyziewami. Patrzymy z dachu fabryki Karola Eiserta w kierunku fabryki Ewalda Kerna, którą poznajemy po charakterystycznej wieży. Fabryka Kerna mieści się przy ulicy Karola (obecnie Żwirki 17), w latach międzywojennych działała tu Fabryka Wyrobów Wełnianych Światłowski i Kohn. Ujęcie to ukazało się po raz pierwszy w czasopiśmie „Giewont” w 1928 r.

EN

Postcard: Łódź: The northwest factory district, 1935–39, rotogravure, paper, photo: Adam Urbanowicz, Ruch Polish Railway Bookshop Society, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This postcard depicts a panorama of industrial Łódź, shrouded in toxic fumes. We are looking from the roof of Karol Eisert's factory toward Ewald Kern's factory, as we can tell by its trademark tower. The Kern factory was on Karol Street (presently Żwirki 17); in the interwar period it was the Światłowski and Kohn Wool Goods Factory. This shot was first published in Giewont magazine in 1928.

13.

PL

Fotografia grupowa robotników z fabryki Towarzystwa Akcyjnego Wyrobów Bawełnianych Izraela Poznańskiego w Łodzi, 1908, odbitka fotograficzna, papier, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Fotografia trafiła do kolekcji w 1967 r. dzięki konkursowi pod hasłem „Szukamy pamiątek z przeszłości Łodzi i włókiennictwa”. Jego organizatorami byli Związek Zawodowy Pracowników Przemysłu Włókienniczego, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, redakcje „Naszego Życia” i „Głosu Robotniczego” oraz Muzeum Historii Włókiennictwa (obecnie Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi). Zdjęcie być może wydobyto z prywatnego archiwum zdeponowanego na strychu albo z walizki nabytej na targu staroci. Przedstawia grupę sześćdziesięciu jeden osób pracujących w fabryce, z czego 45 to kobiety. Oszacowanie ich wieku jest niemożliwe, choć rysy części z nich wskazują, że nie osiągnęły jeszcze pełnoletności.

EN

A group of workers from the Cotton Product Cooperative Society factory of Izrael Poznański in Łódź, 1908, photograph, paper, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This photograph entered the collection in 1967 via a competition titled *In Search of Memorabilia from the Past of Łódź and Its Textile Industry*. It was organized by the Textile Industry Professional Workers' Union, the Friends of Łódź Society, the editors of *Nasze Życie* and *Głos Robotniczy*, and the Museum of the History of Textiles (presently the Central Museum of Textiles in Łódź). The photograph could have been pulled from a private archive, an attic, or a suitcase bought at a flea market. It shows a group of sixty-one factory workers, of whom forty-five are women. It is impossible to estimate their ages, though some of their figures suggest they have not yet reached adulthood.

14.

ALA SAVASHEVICH

PL*Lekka materia, ciężka praca*
2023, instalacja, własność artystki

Brama wejściowa fabryki zmienia swoją strukturę. Staje się chwiejna, lekka i odkształcalna. Zostaje upleciona z pakuł, surowego, szorstkiego materiału, włókna gorszej jakości. Dokonując zamiany metalu na włókno, artystka przepisuje oficjalną wersję historii zogniskowanej na właścicielach fabryk, procesach produkcji, odkryciach technologicznych, statystykach. Kieruje ją ku temu, co osobiste, cielesne, pojedyncze, w stronę uciszanych głosów stojących najniżej w hierarchii robotnic.

EN*Light Material, Heavy Work*
2023, installation, property of the artist

The structure of this factory entrance changes. It becomes rickety, light, and misshapen. It is woven from oakum, a rough, raw material, a low-quality yarn. Swapping metal for fibers, the artist rewrites the official story, focused on the factory owners, production processes, technological discoveries, and statistics. She re-routes it toward the personal, corporeal, individual, toward the smothered voices of the female workers who are lowest in the hierarchy.

15.

ALICJA BIELAWSKA (proj./design)

PL*Kiedy rzeczy znajdą swoje miejsce (zielony koc)*
2013, TextielLab, TextielMuseum, Tilburg (wyk.),
żakard, wełna, bawełna, własność Centralnego
Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Tkaniny projektowane przez Alicję Bielawską bazują na dokumentacji ruchu ciała, odwzorowywaniu ich codziennych choreografii. W tych osobistych zestawach gestów interesują ją momenty wymykające się porządkowi. W przypadku tej pracy układ linii na kocu stracił przewidywalną strukturę, tak jakby tkająca go maszyna zgubiła wątek. Te nieregularności oddają tymczasowe trajektorie ruchu tkaniny, opisują historię przeciwną do logiki pracy maszyny, pełną błędów, potknięć, zakłóceń i pomyłek. Odwzorowują pozornie nieproduktywne ruchy, takie jak przeciąganie się czy kołysanie, nieistotne z perspektywy społecznej wydajności.

EN*When Things Find Their Place (Green Blanket)*
2013, TextielLab, TextielMuseum, Tilburg (prod.),
jacquard, wool, cotton, property of the Central
Museum of Textiles in Łódź

Fabrics designed by Alicja Bielawska are based on documenting body movements, replicating their everyday choreographies. In these personal gestures, she is interested in moments that elude order. When it comes to this work, the lines on the blanket have no set pattern, as if the weaving machine got lost. These irregularities give temporary trajectories to the movement of the textile, describing a history that defies the logic of the machine's work, full of mistakes, stumbling, interruptions, and errors. They seem to make unproductive movements, like stretching or swinging, which are irrelevant in terms of social productivity.

16.

MONIKA DROŻYŃSKA

PL*Snowaczki, przewijaczki, tkaczki, przewleczki,
nakładaczki z serii Przyjaciółki*
2023, haft ręczny na białej tkaninie bawełnianej,
własność artystki

Seria *Przyjaciółki* to haftowane listy z nazwiskami kobiet, które nie zapisały się w historii. Artystka wybrała kilka okresów z historii Polski, gdy liczne grupy kobiet brały udział w polityce, nauce, kulturze, przyczyniły się do odzyskania niepodległości (Liga Kobiet), transformacji (kobiety Solidarności) czy były pierwszymi studentkami. Tym razem w ramach cyklu przypomina zapomniane nazwiska łódzkich włókniaerek.

EN*Spinners, winders, weavers, loopers, feeders*
from the *Friends* series
2023, hand embroidery on white cotton
fabric, property of the artist

The *Friends* series consists of embroidered lists of women forgotten by history. The artist selected several periods from Polish history when numerous groups of women took part in politics, science, and culture, helped regain independence (the League of Women), played a role in the transformation (the women of Solidarity), or became the first female students. This time, the names of Łódź's textile workers are listed as part of this series.

17.

PL*Fotografia zarządu byłych Zakładów
Przemysłowych Karola Eiserta w Łodzi, 1945,
odbitka fotograficzna, papier, własność
Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi*

Na fotografii ukazani zostali mężczyźni zarządzający fabryką, zaczynając od lewej: kierownik farbiarni, kierownik tkalni, podoficer Wojska Polskiego, dyrektor administracyjny i handlowy, dyrektor naczelny, dyrektor techniczny, kierownik wykończalni, kierownik oddziału zaopatrzenia.

EN*Photograph of the board of the former Karol Eisert
Industrial Factories in Łódź, 1945, photograph, paper,
property of the Central Museum of Textiles in Łódź*

This photograph shows the men managing the factory. From the left: the dye-room director, the weaving room director, a petty officer of the Polish Army, the administration and trade director, the head director, the technical director, the head of the finishing room, the head of the supplies division.

18.

PL*Sztuka płótna, 1921–1939, Zjednoczone Zakłady
Włókiennicze K. Scheiblera i L. Grohmana Spółka
Akcyjna (Łódź, fabryka włókiennicza, 1930–1939),
splot płócienny, bawełna, własność Centralnego
Muzeum Włókiennictwa w Łodzi*

Czyste płótno jest przestrzenią do potencjalnego zagospodarowania: nadrukiem wzoru, kształtem wyciętych z niego form, trajektorią ruchu użytkowników, wyprodukowanych z niego produktów. Jako pusty zwój niesie za sobą skojarzenia z niezapisaną *herstorią*, domagającą się uzupełnienia.

EN*A Piece of Canvas, 1921–39, K. Scheibler and
L. Grohman United Textile Factory Co. (Łódź,
textile factory, 1930–39), canvas weave, cotton,
property of the Central Museum of Textiles
in Łódź*

A bare canvas as a space for potential use: for a pattern to be printed, a shape cut out, a user's movements traced, a product produced. As a blank roll, it may remind us of an unwritten *herstory* that needs filling in.

ROZSUPŁYWANIE UNTYING

19.

FILIP RYBKOWSKI

PL*Construction loom*

2023, instalacja, własność artysty

Konstrukcja inspirowana jest kształtem krosna, na którym rozpostarto formę składającą się z połączonych ze sobą fragmentów siatek technicznych. Siatki te służą do osłaniania zarówno miejsca budowy, jak i budynków przeznaczonych do rozbiórki. Ich dwoista natura odzwierciedla tu potrzebę mapowania mglistego stanu pomiędzy budowaniem a burzeniem, wytworzeniem nowych treści a zacieraniem się znaczeń.

EN*Construction loom*

2023, installation, property of the artist

The structure is inspired by the shape of a loom, stretched on which is a form made of connected pieces of technical mesh. This mesh covers both building sites and buildings condemned for demolition. Its dual nature reflects the need to map the state between building and destroying, producing new content and wiping out meaning.

20.

DANUTA JAWORSKA-THOMAS

PL

Fragment kratkówki — projekt wykorzystania splotów tkackich w motywach obrusów, lata 60./70. xx w., rysunek, flamaster, papier, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Nakładanie się na siebie wątku i osnowy, ich krzyżowanie i przyleganie tworzy charakterystyczną fakturę tkaniny. Jej strukturę dostrzegamy dopiero w zbliżeniu, oglądając pod światło. Prezentowany rysunek dyspozycyjny wykonany na kratówce stanowi wizualny kod, partyturę pozwalającą na odtworzenie abstrakcyjnego układu elementów budujących tkaninę. Pomijając funkcjonalne znaczenie wpisanego w nią konkretnego wzoru, uwagę

przykuwa rozmieszczenie jego części składowych, które mogłyby być mapą wojskową albo instrukcją do zarządzania zasobami ludzkimi. Każda z nich uchwycona jest w jedną z linii tworzących całość ornamentu czytelnego dopiero z dystansu.

EN

Fragment of a Checkerboard Pattern—a design for using textile weave patterns in tablecloth motifs, 1960s/70s, drawing, marker, paper, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

Overlapping warps and wefts, their intersections and alignments, create this fabric's special texture. Its structure is only visible from close up, seen under the light. This overview drawing on a grid is a visual code, a score for reading the abstract layout of the parts building the fabric. Leaving aside the functional significance of the pattern used, we should note the arrangement of the parts, which could be a military map or instructions for managing human resources. Each of them is captured in one of the lines creating the whole ornament, which is only legible from a distance.

21.

KUBA ŚWIĘCICKI

PL*Historie utkane*

2023, instalacja, własność artysty

Struktura oparta jest na zakodowanych treściach ukrytych na taśmach VHS — zdjętych ze szpuli, splecionych w gęstą, śliską i odbijającą otoczenie tkaninę. Instalacja została zbudowana z zebranych przez autora nagrań należących do znajomych i rodziny. Ich scalanie w jedną powierzchnię stanowi symboliczny gest wskrzeszania przeszłości, formę seansu spirytystycznego. Wyrasta z chęci tworzenia wspólnoty wyobrażeń kiełkujących podczas oglądania tych samych programów, bajek, reklam, filmów.

EN*Woven Stories*

2023, installation, property of the artist

This structure is based on content coded in VHS tapes—taken from their spools, woven into a thick, slippery, and reflective fabric. The installation was built of recordings chosen by the artist, belonging to family and acquaintances. Joining them into one surface symbolically resurrects the past, in the form of a spiritualistic séance. It comes from the desire to create a community of images from having watched the same programs, cartoons, advertisements, and films.

22.

ANTONI STARCZEWSKI

PL*Teksty skreślane*

1977 (proj.) / 1979 (wyk.), gobelin, len, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Artysta interesował się ideą alfabetu jako uporządkowanego systemu znaków umożliwiającego komunikację. Poszukując analogii między swoją strategią twórczą a notacją muzyczną, konsekwentnie badał rytm powtarzających się form wizualnych.

W serii *Tekstów skreślanych* tworzył horyzontalne pasowe układy, posługując się kształtami przypominającymi efekty działania cenzury. Pod paskami sugerującymi skreślenia pierwotnego tekstu ukrywał treści, które miały pozostać zagadką.

EN*Crossed-Out Texts*

1977 (design) / 1979 (execution), tapestry, linen, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

The artist is interested in the idea of the alphabet as a sign system to improve communication. Seeking analogies between his creative strategy and musical notation, he explored the rhythm of repeating visual forms.

In the *Crossed-Out Texts series*, he created patterns of horizontal strips, using shapes resembling censored lines of text. Under the strips suggesting the deletion of an original text, he put content that remains a mystery.

23.

THEA WEIS

PL*Decode*

2023, instalacja, własność artystki

Artystka zestawia niezawodną technikę z podatną na błąd pracą rąk. Jej instalacja opiera się na wizualnych kodach tworzonych przy użyciu sztucznej inteligencji, która generuje nowe interpretacje tradycyjnych haftów.

EN*Decode*

2023, installation, property of the artist

The artist juxtaposes a foolproof technique with handiwork, which is prone to human error. Her installation is based on visual codes created with Artificial Intelligence to generate new interpretations of traditional embroidery.

24.

PL

Fragment haftu kurpiowskiego, pocz. XX w., haft ręczny igłowy, ścięgi kurpiowski, łańcuszek, atłasek, stebnówka, koronka szydełkowa, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Fragment haftu kurpiowskiego na kołnierzu koszuli kobiecej, ozdobionej szeroką, białą koronką szydełkową. Do jego wykonania użyto czerwonych nici. Kolor ten w ikonosferze ludowej miał nie tylko znaczenie ochronne, ale odnosił się też do słońca i ognia i obiecywał przełom, nowe życie.

Oderwany od ubrania kołnierz przypomina pozbawiony życia laboratoryjny preparat. Jednak intensywna barwa zdobiącego go haftu przechowuje pamięć o zatrzymujących się na nim ukradkowych spojrzeniach, przywołując przebrzmiałe emocje i pragnienia.

EN

Fragment of Kurpie embroidery, early 20th century, manual needle embroidery, Kurpie, chain, satin stitch, sewing machine, knit lace, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

A fragment of Kurpie embroidery on the collar of a woman's shirt, decorated with wide white knit lace. It was made using red thread. In folk culture, this color had a protective significance, but also alluded to the sun and fire and promised a breakthrough, a new life.

Detached from an article of clothing, the collar recalls a lifeless laboratory specimen. Yet the intense color of the decorative embroidery holds the memory of the surreptitious gazes it once attracted, summoning up long-lost emotions and desires.

25.

MARTA KRZEŚLAK

PL*Cloudy sky*

2023, instalacja, własność artystki

Konstrukcja odtwarza medytacyjne doświadczenie spoglądania w rozgwieżdżone niebo. Artystka do jej stworzenia wykorzystwała połamaną na kawałki masę papierową rozwieszoną na różnych wysokościach. Twórczynię interesuje alchemiczny proces pracy nastawiony na ponowne użycie materiałów: powtarzające się pętle zabiegów niszczenia i scalania, łamania na kawałki, moczenia w wodzie, sklejanania na nowo, konstruowania nowej formy na bazie pozostałości poprzedniej.

Artystka rozbija przewidywalny rytm pracy nastawionej na pojęcie nowości i oryginalności, snuje opowieść o odrywaniu zjawisk od zapamiętanej użyteczności. Skupia się na utracie ustalonego porządku, celebryje jego tymczasowe choreografie.

EN*Cloudy sky*

2023, installation, property of the artist

This construction evokes the meditative experience of looking at the starry sky. The artist used broken pieces of paper maché hung at various heights. She was interested in the alchemical process of reusing materials: the looping tactics of destruction and salvaging, breaking into pieces, soaking in water, re-gluing, constructing new forms with old remains.

The artist dismantles the predictable rhythm of work, focused on the concept of newness and originality, weaving a tale of extracting phenomena from remembered functions. She focuses on the loss of a set order, celebrating its temporary choreography.

26.

WŁODZIMIERZ CYGAN

PL*Fabryczna*

1990, gobelin, szał, len, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Artysta tworzy na samodzielnie skonstruowanych ramach, przełamując ograniczenia, jakie niesie ze sobą praca na tradycyjnym krośnie. Eksperymentując z osnową, wydobywa na powierzchni tkaniny sieć korzeni, wąż strukturę kłączy, wici i pędów. Gładka, zdyscyplinowana powierzchnia dzieła uwyrażnia organiczną partię centralną. Tworzy ramę dla podziemnego krajobrazu, ujętego za pomocą linearnego rysunku wystających, postrzępionych włókien.

EN*Industrial*

1990, tapestry, sisal, linen, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This artist works on frames he builds himself, breaking down the limitations that come with working on a traditional loom. Experimenting with the warp, he pulls a network of roots to the fabric's surface, a frail structure of rhizomes, shoots, and runners. The smooth and disciplined surface of the work spotlights the organic central part. This creates a framework for an underground landscape, captured through a linear drawing of protruding, shredded fibers.

27.

PIOTR MADEJ

PL*Muzyka splotów*

2023, instalacja audialna, własność artysty

Artysta skupia się na poddawaniu sonicznemu badaniu obiektów, które nie są kojarzone z dźwiękiem. Istotny wątek jego twórczości stanowią działania dotyczące takich aspektów dźwięku, jak barwa, faktura, przestrzenność i jego energia kinetyczna w interakcji z otoczeniem.

W ramach *Muzyki splotów* potraktował tkaninę jako partyturę muzyczną opartą o metodę wizualnej analizy i sonifikacji struktury splotu. Punktem wyjścia było dla niego odwołanie do koncepcji Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, podkreślających czasowość percepcji dzieła sztuki.

EN

The Music of Weaves

2023, audio installation, property of the artist

The artist focuses on the sonic study of objects that are not associated with sound. A main thread of his work is the exploration of aspects of sound like color, texture, spatiality, and its kinetic energy interacting with the surroundings.

In *Music of Weaves*, he treats fabric as a musical score relying on a method of visual analysis and the sonification of the woven structure. His point of departure was a concept by Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro, stressing the temporal perception of work of art.

29.

OLGA KONIK

PL

Cera

2023, instalacja, własność artystki

Autorka podkreśla bliską relację ciała i tkaniny, między którymi zachodzą podobieństwa w sferze uszkodzeń i naprawy. Aby zwizualizować tę zbieżność, wykonuje obiekt złożony z kwadratowych kawałków tkanin z różnego rodzaju rozdarciami, przetarciami, dziurami — zacerowanymi lub naprawionymi w widoczny sposób. Naprawianie oprócz przywracania funkcjonalności rzeczom niesie tu kontekst krytyczny. Nakierowuje na idee gospodarności, tworzenia relacji z przedmiotami poprzez ingerencję w ich tkanę, odzyskiwania sprawczości, możliwości ich ponownego użycia.

EN

Darn

2023, installation, property of the artist

The artist stresses the close relationship between bodies and fabrics, which have similarities when it comes to damage and repair. To visualize this correspondence, she has made an object of square pieces of fabric with various kinds of tears, fraying, and holes that have been mended or fixed in a visible way. Apart from making objects functional once more, there is

28.

WOJCIECH JASKÓŁKA

PL

Text H-09

2009, instalacja, z kolekcji prywatnej

Tworząc tę pasową strukturę opartą na rytmicznym układzie form pionowych i poziomych, Jaskółka inspirował się układem szpalt gazetowych. Tkanina jest elementem serii, w której artysta eksperymentował z tradycyjnym ujęciem tego medium poprzez dobór nietypowych materiałów, takich jak drut miedziany czy laminowany papier.

NAPRAWIANIE REPAIRING

a critical context to repair. It points toward thriftiness, creating a relationship with objects, changing their physical qualities, restoring their agency and their potential reuse.

30.

PL

Spódnica — fartuch rąbkowy, 1910, splot płócienny, koronka, len, nici bawełniane i lniane, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Spódnica, nazywana na Spiszu fartuchem, była warstwą ubioru najbliższą ciału. Cienkie lniane płótno, z którego ją uszyto, jest nasączone kodem DNA osoby, która je nosiła. Może być traktowane jako kartoteka użytkowniczkki — odzwierciedla zapisane w każdym włóknie liczne informacje na temat jej grupy krwi, koloru oczu, włosów, stanu zdrowia, metabolizmu czy chorób genetycznych.

EN

Skirt — Rąbka apron, 1910, canvas weave, lace, linen, cotton and linen thread, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This skirt, known as an “apron” in Spisz, was the layer of clothing closest to the body. The thin linen canvas from which it was made is saturated with the wearer’s DNA. It might be seen as a file on the user—every

EN

Text H-09

2009, installation, from a private collection

Creating this striped structure based on a rhythmic arrangement of vertical and horizontal forms, Jaskółka was inspired by the layout of newspaper columns. This fabric is part of a series in which the artist experimented with the traditional approach to this medium via the inclusion of atypical materials, such as copper wire or laminated paper.

fiber contains a wealth of information on her blood type, eye color, hair, state of health, metabolism, and genetic diseases.

31.

CLEA FILIPPA INGWERSEN

PL

Tying tubes melting space twisting holes ripping gravity listening motion liquid collapse
2023, instalacja, własność artystki

Konstrukcja balansuje na pograniczu imaginarium mechanicznego i cielesnego. Opiera się na alchemicznym zestawieniu materiałów takich jak: metal, miedź, cement, lateks, płótno, które zgodnie z tytułem są gięte, rozpruwane, związywane, roztapiane.

Inspiracją do jej stworzenia były maszyny tkackie. W przeszłości scalały one ciało i zależną od niego maszynę w jedno. Obecnie w kontekście muzealnym maszyny te funkcjonują na zasadach rzeźb, pozbawione praktycznych funkcji, tworzą kompozycje dźwiękowe i efemeryczne rysunki w przestrzeni.

EN

Tying tubes melting space twisting holes ripping gravity listening motion liquid collapse
2023, installation, property of the artist

This structure straddles the line between mechanical and corporeal imagination. It is based on an alchemical assortment of materials like metal, copper, cement, latex, and canvas, which, as the title suggests, are tied, melted, twisted, and ripped.

Weaving machines were the inspiration for this piece. In the past, they merged the body and machine into one. Presently, in the museum, these machines work like sculptures, devoid of practical functions, making sound compositions and ephemeral drawings in space.

32.

KRYSTYNA ARSKA-PEREPLYŚ

PL

Kompozycja XXIX — Kaskada
1981, technika gobelinowa, wiązanie, szycie, konopie, len, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Forma z niebarwionej roślinnej przędzy złożona z ciężących ku ziemi pasów wydaje się dokumentem rozwoju, resztką po rozerwanej powłoce, pękniętej otoczce chroniącej dojrzewający w niej wcześniej kształt, który w procesie wzrostu rozszedł kłępującego ramy. Początkowa geometria i przewidywalny rytm pasów zostają zastąpione dynamiką ich swobodnego opadania.

EN

Composition XXIX—Cascade
1981, tapestry technique, binding, sewing, hemp, linen, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This natural-colored plant yarn form with dangling strips appears to be evidence of progress, the remains of a torn lining, a cracked protective coating containing a shape that has ripened within and burst its tight shell in the growing process. The initial geometry and predictable rhythm of the strips is supplanted by dynamic free-fall.

33.

NATALIA MECNAROWSKA-LEGUTKO

PL

Roaring Twenties
2023, druk na tkaninie, własność artystki

Choć chusta zaprojektowana przez artystkę opisuje rzeczywistość w duchu narracji upadku, straty, rozczarowania, ma moc uwalniającą. Tkanina pełni tu funkcję ekranu odbijającego stan psychiczny osoby, która ją nosi. Na zasadzie terapeutycznego obrazowania to, co stłumione, zostaje wydobyte na zewnątrz, krystalizuje się na powierzchni tkaniny.

EN

Roaring Twenties
2023, print on fabric, property of the artist

Although this kerchief designed by the artist describes reality in a narrative of downfall, loss, and disappointment, it has a liberating power. Here the fabric works as a screen, reflecting the wearer's mental state. Like in an act of visualisation therapy, that which is repressed is pulled out, crystallizing on the fabric's surface.

34.

PL

Chusta robotnicza, lata 20.-30. XX w., splot kombinowany, barwne tkanie, wełna, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Chusta noszona była zimą, chroniła przed porannym i wieczornym zimnem. Jej rozmiar (160 na 160 cm) pozwalała na otulenie się nią bez większych problemów, schowanie jak w kokonie. Wpisany w nią wzór kraty na brązowym tle przywołuje na myśl codzienność anonimowej wspólnoty pracownic fabryk, dyscyplinowanej przez rytm pracy obsługiwanych maszyn.

EN

Worker's kerchief, 1920s-30s, combination weave, multi-colored fabric, wool, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This kerchief was worn in the winter, as protection from the morning and evening chill. Its size (160 by 160 cm) made it easy for the wearer to cocoon herself in it. Its check pattern on a brown background brings to mind the daily life of an anonymous community of factory workers, disciplined by the rhythm of their machines.

35.

AGATA JAROSŁAWIEC

PL

Kładliśmy to na karb losu
2023, instalacja, własność artystki

Przy tworzeniu ramy dla obrazu przedstawiającego dłonie wprawnie masujące skórę artystka inspirowała się formą karbu, służącego do rozliczania zobowiązań i ewidencjonowania danych. Po umówionym czasie ten drewniany kij, na którym dokonywano nacięć, rozłupywano na pół i oddawano zainteresowanym jako dokument, co zapobiegało sporom o faktycznie zrealizowane obowiązki. Karb jako jeden z niewielu materialnych śladów po pańszczyźnie nasuwa skojarzenia z nieprzerwanym cyklem cierpienia, traumy, powtórzeń historii.

EN

We Notch Off Fate
2023, installation, property of the artist

In creating the framework for an image depicting hands skillfully massaging skin, the artist was inspired by the form of the notch, a means of counting down duties and keeping track of things. After some time, this wooden stick with all the notches would be broken in half and handed over as a document, to prevent quarrels about whether duties were performed. The notch is one of few material traces of the feudal system, calling to mind an endless string of suffering, trauma, and historical repetition.

36.

PL

Pas kontuszowy z motywami dwusymetrycznej gałązki róży, XVIII/XIX w., Kraków, Pracownia Franciszka Masłowskiego (1785-1806), taqueté reversiblę, lansowanie, jedwab, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Pasy konstuszowe miały długość od 3 do 4,5 m i szerokość 40 cm. Noszone były przez szlachtę w Koronie i na Litwie. Ich forma ustaliła się w XVIII w., kiedy pas kontuszowy osiągnął apogeum popularności, choć już w XVII w. był ważnym składnikiem ubioru szlachty na terenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Jak znaczna część ówczesnego ubioru został zgodnie z ideą sarmatyzmu uznany za dziedzictwo Rzeczypospolitej po starożytnych kulturach Wschodu.

Ze względu na wykorzystane do ich produkcji kosztowne materiały i techniki, pasy kontuszowe były potwierdzeniem statusu materialnego szlachty, ściśle uzależnionego od niewolniczej pracy chłopów.

EN

Kontush sash with symmetrical rose branch motifs, 18th/19th century, Krakow, Workshop of Franciszek Masłowski (1785–1806), taqueté reversiblé, lancing, silk, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

Kontush sashes were 3 to 4.5 meters long and 40 centimeters wide. They were worn by noblemen in Polish lands and Lithuania. Their form was established in the eighteenth century, when the kontush sash reached the summit of its popularity, though as early as the seventeenth century it was an important part of the nobleman's outfit in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Like much of the clothing of the time, the sash was, in keeping with the idea of Sarmatism, considered a legacy of the Polish nobility's roots in the ancient cultures of the Near East.

Owing to the costly materials and techniques used in their production, kontush sashes confirmed the nobleman's material status, which was closely tied to the peasants' slave labor.

37.

PL

Pas kontuszowy lity z motywami krzaczka cyklamenu, ok. XVIII w., Kobyłka? (wzór z Manufaktury Aleksandra Unruga wydzierżawionej Kompanii Jedwabnej 1781–1784), taqueté reversiblé, lansowanie, jedwab, nici metalowe, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

EN

Kontush sash with cyclamen bush motifs, ca. 18th c., Kobyłka? (pattern from the Aleksander Unrug Manufacture leased to the Silk Company 1781–84), taqueté reversiblé, lancing, silk, metal thread, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

38.

PAMELA BOŻEK

PL

Domowe ognisko
2023, obiekt, własność artystki

Artystka snuje kojące fantazje o ognioodpornych tkaninach, które są w stanie przetrwać pomimo wszystkich niesprzyjających okoliczności. Ich celem byłoby zagwarantowanie bezpieczeństwa i stabilności domowego zacisza, które bez względu na warunki pozostanie nienaruszone.

Prezentuje obiekt z tkanin tapicerskich poddanych obróbce termicznej i działaniu otwartego ognia. Przetworzenie materii, właściwe pracy z obiektem, jest w tym przypadku odtworzeniem destrukcji wojennej, gdy przedmioty ulegają spaleniowi w wyniku przemocy lub zostają użyte jako opał z braku innych sposobów na ogrzanie się ich właścicieli i właścicieli.

Tkaniny wykorzystane do stworzenia obiektu to pozostałości tekstyliów przekazanych miejscu opieki i działań twórczych Slon/Слон dla dzieci uchodźczych z Ukrainy, które artystka prowadziła od marca do grudnia 2022 r.

EN

Home Hearth
2023, object, property of the artist

Here, the artist weaves comforting fantasies of fire-proof fabrics that can survive in spite of whatever disasters may arise. Their aim would be to guarantee the safety and stability of the home, remaining intact regardless of the situation.

The piece is made from upholstery fabric subjected to heat and open flames. The artist's work on the material was intended to re-enact the destruction of war, in which objects were burned in acts of violence or used as kindling when their owners had nothing left to burn.

The fabrics used for making the object are the remains of textiles passed on to Slon/Слон, a place of care and creativity for Ukrainian child refugees, run by the artist from March to December 2022.

39.

ZONIA PIONK

PL

Podarunek J.Ch. Andersena
2009, haft, formowanie, owijanie, szycie, organza bawełniana, włóknina syntetyczna, nici, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Pudełko z zapalnikami pomimo niewielkich rozmiarów niesie potężne możliwości. Wizualizuje siły ognia, z jednej strony — związane z nieopanowaną żądzą podpalania i destrukcji, z drugiej — umożliwiające przetrwanie przez zaspokojenie bazowej potrzeby ogrzania się, przetworzenia surowego w gotowane.

Wiotkie pudełko odwzorowane za pomocą tkanin i haftu przypomina obiekt zapożyczony z sennego imaginarium, gdzie przedmioty tracą nie tylko swoje kształty, ciężar i konsystencję, ale i funkcjonalność. Wpisany w nie potencjał ognia, jako siły zarazem niszczycielskiej i kulturotwórczej, zostaje zawieszony.

EN

The Gift of H C Andersen
2009, embroidery, forming, wrapping, sewing, cotton organza, synthetic non-woven fabric, thread, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

Though small in size, a box of matches has great potential. It embodies the power of fire which, on the one hand, can be tied to an uncontrollable desire to burn down and destroy, and on the other, ensures survival, providing the basic need of warmth, turning the raw into the cooked.

This slender box, remodeled with fabric and embroidery, resembles an object from a dream land, where objects not only lose their shape, weight, and consistency, but also their function. This suspends its potential for fire, a force for both destruction and generating culture.

40.

WIKTORIA GAZDA

PL

Ukoi
2023, instalacja, własność artystki

Artystka projektuje sensoryczne doświadczenie opierające się na dotykowej naturze tkaniny, rezonującej z ciałem, pochłaniającej jego napięcie. W formę tego miękkiego mebla, mającego pomagać podczas napadów paniki, wpisana jest postać demona, która symbolizuje pętle dręczących myśli. Grząskie siedzisko stanowi próbę odwzorowania stanu na pograniczu odczucia komfortu i obezwładniającej potrzeby pozostawania w bezruchu.

EN

It Soothes
2023, installation, property of the artist

This artist has designed a sensory experience exploring the tactile nature of fabric, resonating with the body, absorbing its tension. A demon that symbolizes recurring, tormenting thoughts is inscribed in the form of a soft piece of furniture, meant to assist during panic attacks. The squishy seat attempts to recreate the state between feeling comfort and the incapacitating need to remain still.

41.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

PL*Kompozycja fakturalna*

1967, technika gobelinowa, wiązanie przędzy na osnowie, sisal, bawełna, len, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Forma ma zróżnicowaną fakturę, przypomina żywy organizm napędzany wewnętrzną dynamiką. Przeruta jest kształtem podobnym do rany tworzone przez różnej długości pasma sisalu wystające poza krawędź tkaniny. Magdalena Abakanowicz w swojej twórczości wyprowadziła tkaninę poza funkcję dekoracyjną, nadała jej mrocznego wydźwięku. I tutaj niespokojna forma przywołuje skojarzenie z naruszoną powierzchnią tkanek, staje się polem zmagania z materią włókna, które szuka możliwości rozładowania skumulowanych w nim napięć.

EN*Textual Composition*

1967, tapestry technique, yarn spun on a warp, sisal, cotton, linen, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

The form has a varied texture, recalling a living organism driven by an inner force. The stitches are torn, making a wound-like shape from sisal strips of various lengths, protruding past the edge of the fabric. Magdalena Abakanowicz's work took fabric beyond decor, giving it a dark appeal. Here, the anxious form evokes a disturbed tissue surface, becoming a field of struggle with the textile, which seeks a way to release the tension harnessed within.

42.

JAGODA DOBECKA

PL*Stypa Karaoke*

2023, instalacja, własność artystki

Artystka poszukuje sposobu radzenia sobie z utratą i żałobą. Jej praca funkcjonuje w dialogu z tradycją

tkaniny dwuosnowowej, która często była częścią wiana, prezentem na nową drogę życia ilustrującym radosne życie na wsi, codzienne obowiązki oraz świąteczne obrządki. Wydźwięk tych przedstawień zawsze był afirmatywny. Zauważając brak wizualizacji trudnych doświadczeń, takich jak choroba czy śmierć, artystka próbuje wypełnić tę lukę.

W idylliczną ikonografię tkaniny dwuosnowowej wpisuje kolektywne doświadczenie wypowiedzenia żałoby inicjowane przez projekt *Stypa Karaoke*, który zakłada śpiewanie wybranej piosenki z zestawu popularnych utworów mówiących o utracie i śmierci. Miejsce do praktykowania tego nowego rytuału jest wyznaczone przez rośliny tradycyjnie wykorzystywane do obrzędów pogrzebowych.

EN*Karaoke Wake*

2023, installation, property of the artist

The artist seeks ways of dealing with loss and grief. Her work strikes up a dialogue with the tradition of double-warp fabrics, which were often part of a dowry, a present on life's new path, illustrating joyous village life, everyday chores, and holiday rituals. The mood of these depictions was always affirmative. Noting there were no depictions of difficult experiences like illness or death, the artist tried to fill in these gaps.

In the idyllic iconography of the double-warp fabric we find a collective experience of grief, initiated by the *Karaoke Wake* project, which involves singing selected songs from a popular set of works about loss and death. The place for this new ritual is marked by plants traditionally used for funeral rites.

43.

PL

Tkanina podwójna — róże i margaretki, 1924, splot płócienny, technika dwuosnowowa, wełna, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Tkanina została wykonana przez Zofię Kucharewicz na zamówienie matki ofiarodawczyni — Stanisławy Grynczel. Posiadanie tego typu tkanin podwójnych

było wyrazem zamożności. Dziedziczone po matkach i babkach były one częścią posagu kompletowanego przed ślubem.

EN

Double textile — roses and ox-eye daisies, 1924, canvas weave, double-warp technique, wool, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

This textile was made by Zofia Kucharewicz, commissioned by the donor's mother, Stanisława Grynczel. Possession of this sort of double-warp fabric was a sign of wealth. Passed down from mothers and grandmothers, this was part of a dowry assembled before a wedding.

44.

PL

Tkanina podwójna — róże i liście, 1909, splot płócienny, technika dwuosnowowa, wełna, własność Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Klasyczna kompozycja tkaniny podwójnej charakteryzuje się podziałem na pole środkowe i otaczającą szeroką, trójdzielną bordiurę. Wyobrażano na niej sceny z życia wsi, figury zwierząt i roślin. Jej ornamentalny układ oddaje uporządkowaną wizję rzeczywistości wpisaną w cykl pór roku, rytm wegetacji przyrody i sekwencję towarzyszących im obrzędów.

EN

Double textile — roses and leaves, 1909, canvas weave, double-warp technique, wool, property of the Central Museum of Textiles in Łódź

A classic double-warp fabric composition, divided into a central field with a wide, tripartite border around it. The depictions are scenes from village life, animals, and plants. Its ornamental layout offers a vision of reality organized by the changing seasons, the rhythm of natural vegetation, and the sequence of accompanying rituals.

Kuratorka wystawy / Exhibition curator: Marta Lisok
Współpraca kuratorska / Curatorial cooperation: Tim Parry-Williams
Zespół merytoryczny projektu / Project expert team: Jakub Gawkowski, Marta Kowalewska, Marta Lisok, Tim Parry-Williams, Anne Szefer Karlsen, Magdalena Ziółkowska
Produkcja / Production: Teofila Włodarczyk

Architektura wystawy / Exhibition design: Bartek Buczek
Oprawa graficzna / Graphic design: Daria Malicka
Montażysty / Technicians: Paweł Barski, Damian Krężel, Paweł Łuczynski, Dariusz Pikus, Sebastian Weiss
Konserwatorki / Conservators: Agata Pawelec, Justyna Czerwiowska, Ewa Suchy, Marlena Wiśniewska

Redakcja i korekta polskiej wersji / Editing and proofreading of the Polish version: • Kropki Kreski • Monika Buraczyńska
Tłumaczenie / Translation: Soren Gauger
Redakcja i korekta angielskiej wersji / Editing and proofreading of the English version: Soren Gauger, Szymon Włoch
ISBN: 978-83-60146-92-7

KURATORKA WYSTAWY / EXHIBITION CURATOR:

MARTA LISOK

UDZIAŁ BIORĄ / FEATURING:

PAWEŁ BŁĘCKI^(PL) / PAMELA BOŻEK^(PL)

GRZEGORZ DEMCZUK^(PL) / JAGODA

DOBECKA^(PL) / MONIKA DROŻYŃSKA^(PL)

LAIKA MARIE ANDERSEN^(DK) / WIKTORIA

GAZDA^(PL) / KATINKA HALLAND^(NO)

CLEA FILIPPA INGWERSEN^(DK)

AGATA JAROSŁAWIEC^(PL) / OLGA KONIK^(PL)

MARTA KRZEŚLAK^(PL) / NATALIA

MECNAROWSKA-LEGUTKO^(PL)

PAWEŁ MADEJ^(PL) / FILIP RYBKOWSKI^(PL)

ALA SAVASHEVICH^(PL) / LIVE SKAAR

SKOGESAL^(NO) / KUBA ŚWIĘCICKI^(PL)

THEA WEIS^(DK)
