

#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

(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 współczesnej¹. 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*²). Jak pisze Chadwick, podstawową zasadą działania i sukcesu było zupełne oddzielenie praktyki artystycznej od doświadczenia i tożsamości kobiecej³. 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).

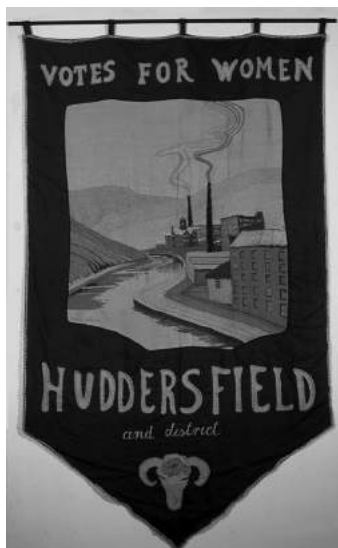
» 3 Chadwick, *Kobiety...* 339.

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*”⁴.

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

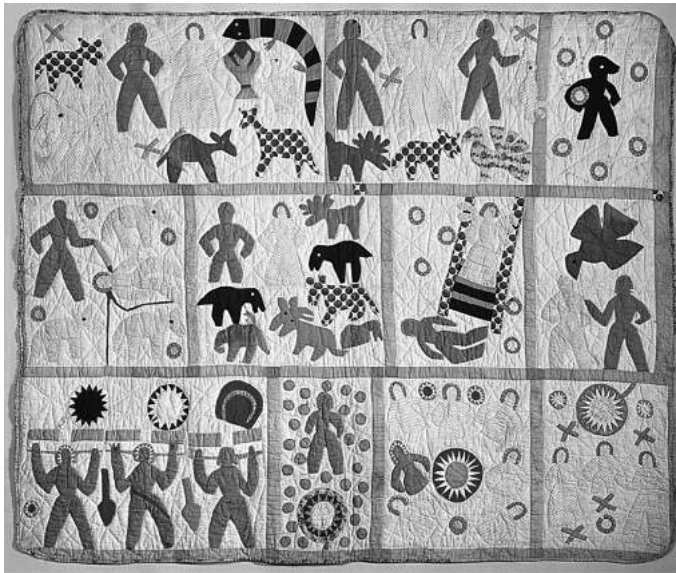
i nieprzerwanie trwa do czasów obecnych. Niwelowanie różnic objawiło się m.in. we włączaniu nietradycyjnych dotąd materiałów, technik i procesów w dziedzinie malarstwa czy rzeźby. Tkanina, nici i igła uznane za domenę kobiet stały się ważnymi narzędziami pracy w sztuce feministycznej początków II połowy 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, jasnobrązowy 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...⁵.

» 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 Abla; 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 roku⁶ i deszcz meteorytów z 1833 roku⁷. 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”⁸. 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 autonomiczną⁹. 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 wyimaginowane, 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 Truth¹⁰, Rosa Parks¹¹ i Mar McLeod Bethune¹². 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 mistrzynię 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 багаż 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 symbolami¹³. 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 neoplatońskiej, 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”¹⁴.



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 słowa¹⁵ – 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 Popek¹⁶ 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 Sztuki¹⁷, Afrofuturyzm¹⁸, 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)



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



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

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

