

#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

Kacper Andruszczak

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



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

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

Kacper Andruszczak
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

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

Wstęp: tkanina artystyczna w czasach transformacji

Tkanina artystyczna, odkąd w latach 60. XX wieku została ponownie odkryta przez artystki i artystów¹, już dwie dekady później, w latach 80., a następnie w latach 90., uchodziła za archaiczną formę wyrazu². Społecznie i kulturowo kojarzona z czymś, co jedynie zdobi wnętrze – z makatką,

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

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

z dywanem wiszącym na ścianie – nie pasowała do upodobań nadchodzącej, nowej klasy średniej. Magdalena Szcześniak zaznacza, że „ubiór, tak jak urządzenie mieszkań i życia w ogóle, był jednym z wymiarów myślenia o tożsamości – sposobem na wzięcie udziału w zmieniającej się rzeczywistości [...] za jego pomocą można było pokazać, że jest się aktywną uczestniczką i uczestnikiem transformacji”³. Szcześniak zwraca uwagę⁴, że w latach 80. polskie społeczeństwo znalazło się w momencie poznawania Zachodu z kaset VHS i telewizji satelitarnej oraz zatapiając się w emitowanej na początku ostatniej dekady XX wieku operze mydlanej *Dynastia*. Jak można łatwo zauważyć, tkanina, kojarzona z rzemiosłem, z elementem raczej wiejskim⁵ niż miejskim, nie była czymś ani fetyszyzowanym, ani nadmiernie eksponowanym – chciano o niej zapomnieć, porzucić niczym wypartą tożsamość. Magdalena Abakanowicz, najmocniej dziś kojarzona z tkaniną, w latach 90. nadal wystawiała swoje prace⁶, lecz myśląc o sztuce transformacji, czymś, co momentalnie buduje naszą wizualną pamięć zbiorową tego okresu, to raczej prace Katarzyny Kozyry – *Piramida zwierząt* z 1993 roku, czy dwa lata młodsze *Więzy krwi* przychodzą na myśl jako pierwsze. Należy pamiętać, że jeszcze pod koniec XX wieku normy estetyczne łączyły się z widowiskową intymnością, wystawianą na pokaz. Dobrymi przykładami tych praktyk są *Poród lalki Barbie* Alicji Żebrowskiej czy *Łaźnia żeńska* Kozyry. Estetyka przez cały okres poprzedniego wieku czerpała z ciała technicznego, ciała zranionego oraz ciała pięknego, które mówiły o nowoczesnych przeżyciach i doświadczeniach współczesności. Medium tkaniny nie odpowiadało na wyzwania współczesnej estetyki – „wybrane formy sztuki istniejące dzisiaj są często niesłusznie ignorowane przez współczesność albo w jakiś sposób jej się wymykają, pozostając w cieniu sztuki zdeklarowanej jako postawa polityczna, społecznie zaangażowana, krytyczna czy konceptualna”⁷. W latach 90. prym w dziedzinie sztuki krytyczna, do której zaliczano artystów analizujących w swych pracach nową sytuację polityczną, zmiany społeczne, ustrojowe i ekonomiczne. Wymienić tu można twórczość m.in. Zbigniewa Libery, Artura Żmijewskiego, Joanny Rajkowskiej czy Pawła Althamera. Tkanina została

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

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

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

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

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

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

Tkanina jako produkt ekologiczny, luksusowy i artefakt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

śnionym, sensorycznym doświadczeniem, a luksusowe przyjemności wiążą się z wyrafinowaniem, komfortem, dostarczaniem przyjemności, a nie tylko z zaspokajaniem potrzeb¹⁴. Wydaje się, że aby analizować powrót tkaniny, należałoby zastanowić się także nad zmieniającymi się potrzebami konsumenckimi i zadać pytanie o to, co pokazuje sam gest posiadania i prezentowania tkaniny artystycznej w świecie postnowoczesności, gdy sama tkanina stanowi raczej artefakt przeszłości. Powrót mody na prezentowanie i kupowanie tkaniny artystycznej zawierają w sobie paradoks: element, którego chcieliśmy się jako nowoczesne pokolenie kapitalizmu pozbyć, powraca jako jego symbol, świadczący o naszym kapitale, zrozumieniu historii i dziedzictwa. Hiperkonsumpcjonistyczna, ponowoczesna rzeczywistość charakteryzuje się brakiem możliwości innych niż te zapośredniczone przez konsumpcję i towary. Tkaninie artystycznej przypisać dziś można rolę „produktu”, „towaru” odpowiednio postmodernistycznego, łączącego kulturę niską i wysoką, wiejską i miejską. Jest to medium na pograniczu estetyki i konsumpcji, które pełni zarówno funkcję ozdobną, jak i manifest. Medium, które w latach 50. ogarnęło wszystkich – „projekty dywanów, gobelinów, tkanin dekoracyjnych oraz odzieżowych nadsyłali artyści malarze – dotąd nieparający się sztuką użytkową: Tadeusz Kantor, Władysław Strzemiński, Jadwiga Maziarzka, Maria Jarema, Józefa Wnukowa, ale także wielu innych, skupionych wokół powstających uczelni artystycznych, i ich studenci¹⁵. To właśnie Maria Jarema, wykorzystując lnianą tkaninę, w 1956 roku zaprojektowała i uszyła kurtynę do przedstawienia kantorowskiego teatru Cricot 2. Sama kotara wizualnie wyraźnie korespondowała z obrazami Jaremiarki z tego okresu. Kolorowe kawałki materiału ułożone były niemal identycznie jak na obrazach artystki. Dzisiejsze realizacje tkanin dekoracyjnych także wyraźnie korespondują z kolorystyką prac Jaremy – projekty marki SPLOT nawiązują m.in. do „Wyrzów” z 1955 roku.

Tkactwo jako wymysł kobiecej wyobraźni

Należy zauważyć, że powrót medium tkaniny artystycznej pośrednio wiąże się z odkrywaniem dziedzictwa artystycznego oraz kulturowego, stwarzanego przez kobiety. Przez lata sztuka tkanin była pomijana, uchodziła za coś niedostatecznie artystycznego, bardziej użytkowego niż poważnego. Danuta Wróblewska pisze wprost o „kobiecej wyobraźni¹⁶” twórczyni, która to „szuka drogi ku nowej rzeczywistości plastycznej najczęściej przy pomocy elementów już oswojonych, mniej bowiem umie wyabstrahować

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

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

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

się z konkretnego otoczenia niż [wyobraźnia dop. własny] męska¹⁷. Dalej tłumaczy, że kobieta-artystka ma szansę tworzyć sztukę awangardową, lecz ma inny sens i cel swojej pracy niż mężczyzna. Wróblewska wydaje się tworzyć linię, może nie nazbyt radykalną, ale jednak granicę, między tym, co męskie, a tym, co kobiece. W tzw. sztuce kobiecej dostrzega zagrożenie – „w dzisiejszej polskiej tkaninie unikatowej udział twórców mężczyzn jest tak niewielki w porównaniu do roli ich koleżanek, że aż wywołuje to niepokój. Zdrowy, bogaty dorobek artystyczny bierze się z mniej więcej z równomiernego wkładu dwu pierwiastków – kobiecego i męskiego, ilustrujących dwa sposoby widzenia świata¹⁸. Takie konserwatywne myślenie wprowadza sztuczne podziały – Wróblewska nie optowała za tym, aby oceniać sztukę, a nie płeć, lecz uważała, że sztuka, aby się prawidłowo rozwijać, potrzebuje mężczyzn artystów i kobiety artystki. Tym bardziej – medium tkaniny, któremu to mężczyźni nadają rangę sztuki. Dalej opisuje bowiem tkaninę jako zniewieściałą, sprowadzoną przez kobiety „po okresie buńczucznej emancypacji¹⁹ do robótek ręcznych, ewentualnie robótek „rozbudowanych i poddanych publicznej uwadze²⁰. Ratunek może nadejść tylko z nowym, męskim pokoleniem artystów tkaczy: Wróblewska wymienia tutaj (w 1978 roku) Stefana Popławskiego – dziś artystę zapomnianego, kojarzonego jedynie jako ucznia Abakanowicz. Od około 1972 roku Popławski zajmował się tzw. fotogobelinami – „obrazem popularnym, banalnym, [...] wulgarnym²¹, co ostatecznie także krytykowała Wróblewska.

Pierwszą ważną twórczynią rzeźbiarskich tkanin, swego rodzaju organizatorką życia artystycznego w powojennej Polsce, inspirującą nowe pokolenia kobiet do pracy z materią tkaniny, była Maria Łaszkiwicz: dziś zapomniana, przyćmiona przez Wojciecha Sadleya czy Abakanowicz – jej wychowankę. Sama Wróblewska, pisząca w 1966 roku m.in. o Zofii Butrymowicz czy Adzie Kierzkowskiej, pomija Łaszkiwicz, skupiając się niejako na nowym pokoleniu artystek. W 1964 roku podkreśla tylko w jednym zdaniu: „Łaszkiwiczowa prowadzi dalej geometryczne, osiowe kompozycje, cechujące się nienagannym splotem gobelinarskim²², podkreślając jednak tym samym jej niekwestionowany warsztat i kunszt pracy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mówi się o niej, że jest pierwszą damą polskiej tkaniny artystycznej. To ukłon podwójny, oddany wiekowi i sile indywidualności. Maria Łaskiewiczowa, choć jest rzeczywiście najstarszą wirtuozką w naszej sztuce tkactwa, to dzięki walorom serca i usposobienia pozostaje ciągle człowiekiem młodym. Partnerką raczej młodszych niż starszych, raczej ciekawych życia i błędzących niż rozważnie ustatkowanych twórców [...] Wtedy też stała się w swojej pełnej krosien pracowni zupełnie nieformalną ostoją młodych tkaczek warszawskich, pomagając każdemu, kto rwał się do pracy i był ciekawy wątku i osnowy²⁶.

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

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

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

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

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

w Arles²⁷. W 1968 roku wystawiała w Zachęcie, w 1975 roku w Arras Gallery w Nowym Jorku.

Wnioski, czyli historia tkaniny jako historia porażki

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

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

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

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

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

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

Abstrakt

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

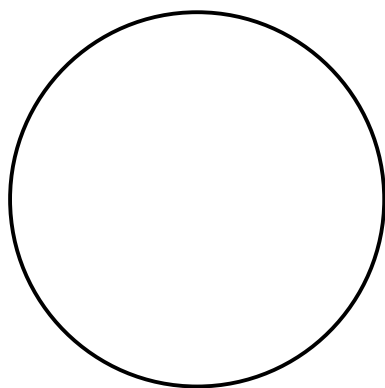
W tekście zostaje przeanalizowana współczesna historia tkaniny artystycznej, głównie w oparciu o wybrane pisma Danuty Wróblewskiej. Autor, w pierw opisuje proces wyparcia medium tkaniny w latach 90. jako elementu, który nie pasuje do krajobrazu transformacji, aby następnie pokazać jej wzmogoną, utrzymującą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

Słowa kluczowe:

tkanina artystyczna, Łaskiewicz, Abakanowicz, transformacja ustrojowa

Bibliografia

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





Zeszyty Artystyczne

#44 / 2023 / rok XXXII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktorka prowadząca Magdalena Kleszyńska

Redaktorka naczelna Justyna Ryzek

Zastępczyni redaktorki naczelnej Ewa Wójtowicz

Redaktorka tematyczna Izabela Kowalczyk

Sekretarzynie redakcji Magdalena Kleszyńska

Redaktor graficzny Bartosz Mamak

Korekta Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski
Józef Jaskulski

Korekta anglojęzyczna Michael Timberlake

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

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

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

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

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

Druk

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

MEiN

UAP | POZNAŃ



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

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

