

Magdalena Furmaniuk

ORCID: 0000-0001-9969-5874

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Feministyczne sploty włókien — potencjał wspólnototwórczy w działaniach artystycznych w obszarze tkaniny

Abstrakt: Artykuł zorganizowany jest wokół sparafrazowanego przez autorkę pytania Olive Schreiner: „czy pióro lub ołówek kiedykolwiek były tak spajające jak igła?”. Celem jest rozważenie zarówno wspólnototwórczego potencjału medium tkaniny, jak i praktyk z nią związanych (haft, patchwork). Na jego zrealizowanie pozwala analiza trzech wybranych działań artystycznych: projektu *Stara Miłosna Kobieta*, transparentu Haftu Okupacyjnego Kolektywu Złote Rączki i twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas. Tym samym w artykule rozpoznany zostaje subwersywny charakter działań wykorzystujących tkaninę w celach równościowych i emancypacyjnych grup wykluczonych.

Słowa kluczowe: tkanina, haft, patchwork, feminizm, Małgorzata Mirga-Tas, Monika Drożyńska, wspólnota

Medium tkaniny wraz z wieloma technikami jej tworzenia bądź zdobienia, tradycyjnie postrzegane jest jako zajęcie kobiet¹. Powiązanie to stanowi konsekwencję praktykowania owej czynności przez kobiety w ramach sprawowania pieczy nad domem, a więc szycia i reperowania ubrań, pościeli i ręczników, co

¹ W niniejszym artykule rozważam wspólnototwórczy potencjał haftu oraz rękodzielniczej aktywności artystycznej — zszywania, wyszywania, obszywania. Świadomie nie wprowadzam postaci istotnych dla polskiej szkoły tkaniny (między innymi Magdalena Abakanowicz, Maria Teresa Chojnacka, Maria Łaszkiwicz, Teresa Muszyńska) oraz ich przełomowych dokonań na polu artystycznym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku skutkujących emancypacją tkaniny oraz przewartościowaniem hierarchii modernistycznej. Powodem tego pominięcia jest fakt, że reprezentantki polskiej szkoły tkaniny nie tworzyły w technice haftu, ale technikach gobelinu/kilimu/własnych/własnych splotowych. Ponadto ich praktyki nie miały charakteru wspólnototwórczego. Tym samym nie znajdują się one na przecięciu problemu badawczego niniejszego artykułu. Zob. M. Furmaniuk, *Monumentalne tkaniny artystyczne w latach 60. i 70. XX wieku*, Kraków 2023 [nieopublikowana praca magisterska].

z kolei wynikało z podziału pracy ze względu na płeć². Medium tkaniny jest silnie obciążone „tradycją” marginalizacji, będącej konsekwencją płciowego i klasowego podziału sztuki³. Haft, dzierganie — zajęcia rękodzielnicze postrzegano jako aktywności niewymagające pracy intelektualnej. Ich status estetyczny był więc podrzędny wobec „sztuki czystej”, „sztuki wysokiej”. Marginalizacja zachodziła także na poziomie płci — rękodzieło, określane także mianem „robótek kobiecych”, uznawano bowiem za „naturalne”, kobiece zajęcie praktykowane w prywatnych przestrzeniach domowych⁴. Rola kobiety i „kobieca natura” w kręgu kultury europejskiej i anglo-amerykańskiej, w tym także w Królestwie Polskim, do XIX wieku wykluczały więc realną twórczość, pozostawiając ją w sferze tak zwanych „robótek ręcznych”, sztuk upiększających bądź zdobniczych⁵. Za przedłużenie funkcjonowania „sztuk upiększających” uznać można praktykę Bauhausu, polegającą na kierowaniu do warsztatu tkackiego głównie dziewcząt oraz zezwalaniu na ich nauczanie tylko w pracowni Gunty Stölzl⁶. Znow spadek po Bauhausie widoczny był na polskich akademiach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, gdzie do pracowni tkanin, będących pokłosiem robótek ręcznych i „rzemiosła”, przyjmowano niemal wyłącznie dziewczęta, bez względu na ich zainteresowania artystyczne⁷.

Jak wskazuje Rozsika Parker, sztuka haftowania służyła wychowaniu kobiet do „ideału kobiecości”; stanowiła zatem element kontroli i podporządkowania (ograniczenie działalności do przestrzeni domu). Możliwe jest jednak do zaobserwowania jednoczesne przechwycenie i rewaluacja tegoż zajęcia, dzięki czemu mogło się ono stać również narzędziem kobiecego oporu⁸ — co miało miejsce już na początku XX wieku w działaniach sufrażystek. Współcześnie uwidacznia się ciągłość niejednoznacznego statusu „robótek kobiecych”, które pomimo łatki domowego zajęcia stają się również czynnikiem wspólnotowórczym i narzędziem oporu.

W poniższym artykule przybliżę potencjał badań nad tkaniną jako czynnikiem budującym wspólnoty, pozostającym jednocześnie artystycznie twórczym. Wspólnotę rozumiem częściowo za Robertem Esposito jako pracę włożoną w utrzymywanie wzajemnych więzi i poświęcanie jednostkowej obojętności

² M. Haveri, *Urban knitting — the soft side of street art*, „Synnyt — Taiteen tiedonal” 2013, nr 2, s. 2.

³ L. Lippard, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York 1984, s. 98–99.

⁴ Zob. R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981.

⁵ J. Dobkowska-Kubacka, *Kobieca specjalizacja: sztuki upiększające. Inicjatywy wspierające aktywność kobiet w zakresie sztuki użytkowej oraz rzemiosła w drugiej połowie XIX w. w Królestwie Polskim*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Historica” 106, 2020, s. 55, 53–75.

⁶ E. Otto, P. Rössler, *Bauhaus Women: A Global Perspective*, London 2019.

⁷ Zob. więcej: Magdalena Abakanowicz, red. A. Coxon, M.J. Jacob, London 2022; Abakanowicz. *Metamorfizm*, red. M. Kowalewska, Łódź 2018.

⁸ R. Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 2010, s. 11.

na rzecz dobrowolnego dbania o relacje z innymi⁹. Ponadto postrzegam ją także jako zbiorowość o nieformalnej strukturze i oddolnym impulsie zawiązania, której członkinie/członkowie dobrowolnie się zrzeszają. W tak zdefiniowanej wspólnocie uwzględniam również wytwarzanie się między członkiniami więzi, które bazują na podobnych potrzebach i zainteresowaniach. Analiza współczesnych praktyk rękodzielniczych Haftu Okupacyjnego Kolektywu Złote Rączki, dokumentacji projektu *Stara Miłosna Kobieta*, a także wybranej twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas umożliwi ukazanie rękodzieła w medium tkackim jako czynności o dużym potencjale wspólnotowym i twórczym, będącym następstwem spotkań w kobiecym gronie. Decyduję się na analizę tych trzech przykładów, ponieważ prezentują one odmienne relacje zachodzące między autorkami/autorami dzieł. Tkanina Mirgi-Tas powstała w relacji artystki i „rzemieślniczek”, na Kolektyw Złote Rączki składają się relacje artystki nadzorującej osoby nieprofesjonalne artystycznie, natomiast projekt Hanny Bąbik to oddolne działanie artystów nieprofesjonalnych. Tym samym wybór taki pozwala na rozpoznanie potencjału tkaniny jako medium wykorzystywanego przez różnorodne grupy do praktyk wspólnototwórczych. Parafrazując pytanie Olive Schreiner, spopularyzowane przez Parker¹⁰ — czy pióro lub ołówek kiedykolwiek były tak spajające jak igła? — zamierzam rozważyć potencjał czynności oraz medium (tkanina) jako narzędzi służących do konstytuowania wspólnot ruchom zarówno oddolnym, jak i profesjonalnym.

Charakterystyczna dla poniższych współczesnych przykładów działań artystycznych w medium tkaniny jest ich procesualność — ta bowiem stanowi niejako warunek wspólnotowy¹¹. Rękodzielnicza, wspólna praca z materią to czynnik kryjący w sobie zarówno obiekt materialny, jak i metaforyczną strukturę czynności wspólnego szycia, splatania i przeplatania licznych nici i igieł. Połączenie długotrwałego procesu i finalnej materii można usytuować w ingoldowskiej formie „zakrzepłego ruchu”¹². Obejmuje on bowiem zarówno formę wzrastania, transformacji, jak i finalnego obiektu. Ów „zakrzepły ruch” stanowi więc wspólny mianownik dla poniższych przykładów działań wspólnoto-twórczych w medium tkaniny.

⁹ M. Burzyk, P. Sawczyński, *Wspólnota, immunizacja, życie — o filozofii politycznej Roberta Esposito*, „Politeja” 23, 2013, s. 5–28.

¹⁰ “Has the pen nor pencil dipped so deep in the blood of the human race as the needle?” (Czy pióro lub ołówek zanurzyły się tak głęboko w krwi ludzkiej jak igła? — przekł. M.F.), cyt. za: R. Parker, *The Subversive Stitch*, s. ix.

¹¹ O wspólnocie, która musi pozostać niedomknięta i w nieustannym procesie formowania zob. R. Esposito, *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, Kraków 2015.

¹² T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, red. E. Klekot, Kraków 2018, s. 17.

Stara Miłosna Kobiet

Zakrepiły ruch pozwala na pochwylenie specyfiki między innymi między-pokoleniowego projektu rękodzielniczego *Stara Miłosna Kobiet*. Zainicjowany przez Hannę Bąbik w warszawskiej dzielnicy Wesoła, projekt zrzeszał 34 sąsiadki tytułowego osiedla, w wieku od 5 do 87 lat. W ramach projektu trwającego od czerwca do listopada 2021 roku kobiety zostały poproszone, by na niewielkim fragmencie lnianego materiału, przy użyciu dowolnej techniki zdobniczej, wyraziły swoją obecność na osiedlu. Pomysłodawczyni¹³ łączy owo działanie z koncepcją rzeźby społecznej Josepha Beuysa, której istotą jest zarówno przekonanie o twórczym potencjale każdego członka/członkini społeczności (i próbą wyzwolenia tegoż potencjału), jak i przypisanie sztuce zdolności przekształcania społeczeństwa i wyzwalania międzyludzkiej solidarności¹⁴. Choć zestawienie z Beuyssem jest nad wyraz trafne, to odwołanie do koncepcji *craftivismu* i estetyki relacyjnej pozwoli poszerzyć zakres analizy projektu. *Craftivism* umożliwi bowiem wprowadzenie materialnego aspektu projektu, którego koncepcja rzeźby społecznej, czy estetyki relacyjnej nie uwzględnia. Natomiast powiązanie działań z koncepcją estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda pozwoli uwypuklić akt zrzeszenia (nawet tymczasowej) wspólnoty.

Craftivism to termin będący połączeniem słów *craft* (rękodzieło) i *activism* (aktywizm), wprowadzony przez Betsy Greer¹⁵ i rozpropagowany w polskich pracach naukowych przez Ewę Kępa¹⁶. Jak wskazuje Kępa, *craftivism* jest rodzajem „partycypacyjnego aktywizmu kulturalnego”, który może stanowić „twórcze akty oporu”¹⁷. *Craftivism* swoje założenia opiera na społecznym procesie zbiorowego upodmiotowienia, działaniu, ekspresji i dyskusji/dialogu¹⁸.

Działanie o charakterze „twórczego aktu oporu” odnajduję w drugim założeniu projektu. Według rozpoznania Bąbik, kobiety stanowiące znaczną część lokalnej społeczności historycznej Starej Miłosny, nie są reprezentowane w przestrzeni publicznej — brakuje zaznaczenia ich obecności w nazwach szkół, ulic.

¹³ Bąbik podkreślała tę kwestię w referacie wygłoszonym w ramach konferencji „Beuys. Artysta. Szaman. Sztuka jako rzeźba społeczna”, która odbyła się 25–26 listopada 2021 roku w Instytucie Historii Sztuki UJ w Krakowie oraz w wywiadzie, który przeprowadziłam w dniu 18 lipca 2022 roku.

¹⁴ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 72.

¹⁵ B. Greer, *Craftivist history*, [w:] *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, red. M.E. Buzssek, Durham 2011, s. 175–183.

¹⁶ E. Kępa, *Wydziergać siebie i świat. Bombardowanie włóczką jako zjawisko społeczno-kulturowe*, „Ars inter Culturas” 2016, nr 5, s. 241–252; E. Kępa, *Knitting — (wo)men’s occupation*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 70, 2019, s. 71–83; E. Kępa, *Dzierganie alternatywne. Knitting graffiti jako twórcza praktyka konstruowania rzeczywistości społecznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 4 (97), s. 153–167.

¹⁷ E. Kępa, *Dzierganie alternatywne*, s. 157.

¹⁸ E. Carpenter, *Activist tendencies in craft*, „Concept Store” 2010, nr 3, <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/3109/> (dostęp: 10.09.2022).

Rugowanie teźże obecności z przestrzeni miejskiej przekłada się także na brak wiedzy o nich oraz usuwanie z pamięci kulturowej. W związku z tym obok chęci zrzeszenia i aktywizacji sąsiadek istotnym dla organizatorki był także aspekt herstoryczny projektu, każde z siedmiu spotkań połączono bowiem z zaznajamianiem uczestniczek z historią istotnych w opinii Bąbik mieszkanek dzielnicy Wesola (między innymi Antonina Leśniewska, Józefa Radzyńskiego, Jadwiga Jaraczewska). Finalnie do lnianej tkaniny przyszyto nadrukowane portrety historycznych mieszkanek wraz z rękodziełem współczesnych uczestniczek-sąsiadek.

W opinii Rozsiki Parker haft jest czynnością o charakterze dychotomicznym — może bowiem stać się środkiem zarówno represji, jak i rewolucji¹⁹. Najnowsze badania dotyczące rękodzieła tkackiego dodają jeszcze jeden aspekt — nieredukowalne do powyższej opozycji robotki ręczne mogły być (i nadal są) formą osobistej wypowiedzi²⁰. To, że kobiety szyły z powodów ekonomicznych oraz społecznych, nie wyklucza bowiem, że swoją pracą mogły wyrażać własne odczucia, a także dążyć poprzez nią do artystycznego spełnienia²¹. Kwestię indywidualnej ekspresji odnaleźć można w głównym zadaniu uczestniczek Starej Miłosny — by wyrazić swoją obecność na osiedlu. Efektem spotkań są różnorodnie udekorowane fragmenty tkaniny, niemal każdy zawierający imię autorki. Owo działanie postrzegam jako rodzaj transgresji reguł ustanowionych w tak zwanej sztuce wysokiej i niskiej. Podpis imienny nie musiał przecież służyć uczestniczkom w celu rozpoznania własnej pracy — każda z nich jest tak wyjątkowa, że trudno o pomyłkę (pojawiają się tkaniny między innymi malowane, wyszywane cekinami, wstążkami, makramami). Obecność imienia wykonawczyni jest w przypadku rękodzieła rzadkim zjawiskiem, znów charakterystycznym dla „dzieł sztuki”. Można więc uznać to za kolejny sprzeciw uczestniczek, tym razem wobec hierarchii sztuki.

Koncepcje rzeźby społecznej czy estetyki relacyjnej nie uwzględniają konieczności stworzenia ostatecznego efektu, dzieła materialnego, uznając akt twórczy za nadrzędny wobec dzieła. Koncepcja *craftivismu* pozwala jednak na dostrzeżenie warstwy materialnej prac uczestniczek, a także faktu zakończenia projektu wystawą²². Ukończony patchwork, a więc fizyczne potwierdzenie udziału w projekcie, były bowiem wyraźnym aspektem mobilizującym uczestniczki do spotkań. Jednym z przykładów ilustrujących wagę owego projektu dla niektórych kobiet jest fakt, iż w związku z chwilowym przebywaniem poza Warszawą jedna z uczestniczek przesłała organizatorce gotowy patchwork pocztą²³.

¹⁹ Zob. R. Parker, *The Subversive Stitch*.

²⁰ H. Pritash, I. Schaechterle, S. Carter Wood, *The needle as the pen: Intentionality, needlework, and the production of alternate discourse of power*, [w:] *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, red. M. Daly Goggin, B. Fowkes Tobin, Burlington 2009, s. 14.

²¹ H. Pritash, I. Schaechterle, S. Carter Wood, *The needle as the pen*, s. 15.

²² Wernisaz wystawy odbył się w Miejscu Aktywności Lokalnej.

²³ Informacja pozyskana w trakcie wywiadu z pomysłodawczynią projektu Hanną Bąbik.

Haft czy dziewiarstwo, choć nauczane w dziewiętnastowiecznej Polsce w „szkołach upiększających”, tradycyjnie praktykowano w prywatnej przestrzeni domostwa. Uczestniczki projektu, przechwytyjąc tradycyjnie izolujące oraz izolowane medium „robótek kobiecych” i wyprowadzając tę czynność w przestrzeń publiczną, dokonały aktu subwersji, polegającego na przechwyceniu tradycyjnie „kobiecego” medium wraz ze zmianą jego znaczenia i statusu. Z tkaninami i igłami spotykały się w miejscu widocznym, dość obleganym, przy lokalnej Małej Tężni. We wspólnym haftowaniu, partycypacji w przestrzeni osiedla widać cechy zarówno *craftivismu*, jak i estetyki relacyjnej. Akt wyjścia z robótkami na zewnątrz i spotkanie się kilkakrotnie w tym samym miejscu może mieć charakter efemerycznej pomnikowości we współczesnej odmianie. Działanie to przejawia bowiem podstawowe cechy pomnika wyszczególnione przez Bourriauda, to jest upamiętnienie wydarzeń, trwałość pamięci i materializację tego, co nieuchwytnie²⁴. Haft, tradycyjnie powiązany z patriarchalnymi praktykami opresji (narzędzie kontroli — przestrzeń ograniczona do domostwa — oraz podporządkowania), stał się narzędziem wytwarzania wspólnoty, tymczasowego zrzeszenia, a także jednym z elementów pozyskiwania wiedzy dotyczącej herstorycznej przeszłości osiedla.

Kolektyw Złote Rączki

Koncepcja zawiązywania się wspólnot znajduje odzwierciedlenie również w działaniach krakowskiego Kolektywu Złote Rączki (w skład którego wchodzi: Monika Drożyńska, Gosia Samborska, Małgorzata Grygierczyk, Ewa Rodzinka, Kuba Wesołowski). Monika Drożyńska wskazuje na inspirację anarchistycznymi kolektywami, podkreślając znaczenie pracy, która „nie opiera się na wymianie ekonomicznej, ale na wymianie swoich umiejętności, działaniu na rzecz wspólnego dobra”²⁵. Kolektyw kreuje alternatywne strategie oporu — zarówno przez współpracę, jak i przy wykorzystaniu historycznie zdegradowanej względem „sztuki czystej” i marginalizowanej płciowo pozycji haftu. Praca Kolektywu z 2016 roku związana jest z Czarnymi Protestami w Polsce — przedstawia napis „Myślę, czuję, decyduję” wyhaftowany na kilkunastometrowej tkaninie. Zdaniem Louis Bourgeois, igła „służy naprawianiu szkód, domaga się przebaczenia [...], to również narzędzie uzdrawiające, można za jej pomocą naprawić winy, porazić siebie z nienawiścią, opuszczeniem, wrogością, zniszczeniem własnej pracy, krzywdą wyrządzoną samemu sobie, [igła] nigdy nie jest agresywna, to nie

²⁴ Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

²⁵ *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote rączki” zmienia świat*, Kobieta WP.pl, 17.11.2016, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> (dostęp: 20.09.2022).

szpilka”²⁶. To właśnie igłą naprawiającą, gojącą i pomagającą łączyć rozerwane struktury operuje Kolektyw Żłote Rączki. Aspekt wspólnotowy działania widoczny jest w jednoczącym wykonywaniu transparentu — kilkunastometrowa tkanina nie jest bowiem jedną płachtą materiału, ale zszytymi przez uczestników jej skrawkami. Akt haftowania na obszernej, patchworkowej czarnej tkaninie można ująć jako ingoldowską próbę ustanowienia relacji z otoczeniem i wytworzenia więzi ze światem²⁷. Efekt końcowy stanowi bowiem materialny dowód zaangażowania wielu dłoni, igieł i różnokolorowych nici. Wreszcie w haftowaniu istotnego dla uczestników okrzyku ujawnia się przeżycie „siebie” w wykonaniu kilkunastu osób. Obszerna czarna tkanina stała się przestrzenią wspólną dla uczestników, przestrzenią umożliwiającą także wyraz artystyczny, bowiem każda z liter w późniejszych etapach została bogato zdobiona, zwykle ornamentycznym haftem. W opinii Karoliny Wilczyńskiej tkanina-transparent wykonany techniką haftu uwidacznia kolektywną pracę rąk i „prowadzi do deheroizacji samego protestu, pomyślanego tutaj jako ciągła praca nad tworzeniem wspólnoty”²⁸. Ponadto lewa strona transparentu, często niewidoczna, ujawniająca splątanie nitek, węzłki, supelki i przeszycia, również w kontekście Czarnego Protestu, wizualizuje dosłownie niewidzialną pracę kobiet, a także zawiły, żmudny i brutalny proces, jakim jest emancypacja i walka o prawa kobiet. Szycie i haftowanie transparentu osadza uczestników i uczestniczki Haftu Okupacyjnego na linii działań sufrażystek. Dwudziestowieczne działaczki dokonywały wyboru medium haftu świadomie, ten bowiem był symbolem kobiecości, świadczył o ich „wychowaniu w kobiecych cnotach bezinteresowności i służby”²⁹. Na transparentach koegzystował on z malarskimi realizacjami, nie został uznany za jedyne dostępne kobietom medium³⁰. Rozsika Parker analizuje jeden z transparentów sufrażystek, wskazując na podział jego pola obrazowego — ten bowiem dzieli równo: haft i farba, a zatem symbole kobiecości i męskości. To pozwala na dostrzeżenie w transparencie istotnego dla sufrażystek punktu politycznego — żądania równości. W Hafcie Okupacyjnym dochodzi jednak do zmiany owej strategii. Transparent jest wykonany wyłącznie techniką haftu, jednak przy udziale zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Wspólnym, choć podzielonym na wiele nici głosem, wypowiedane jest żądanie

²⁶ P. Herkenhoff, *Needles*, [w:] *Craft*, red. T. Harrod, London 2018, s. 126.

²⁷ T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, s. 121. Więcej o analizie czynności rękodzielniczej w oparciu o koncepcję Tima Ingolda, zob. E. Kępa, *Szorstkość lnu i zapach wełny. Wykonywanie ściegu za ściegiem jako forma dialogu z naturą*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022, s. 147–161.

²⁸ K. Wilczyńska, *Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne*, „Czas Kultury”, 18.05.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> (dostęp: 10.09.2022). Zob. również: *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018.

²⁹ R. Parker, *The Subversive Stitch*, s. 199.

³⁰ *Ibidem*.

praw kobiet. Męskość (w nowoczesnej patriarchalnej optyce) jest uniwersalna, domyślna – to o kobietach niezmiennie należy przypominać, co wspólnie, ponad płciami artykułuje Haft Okupacyjny.

Ostatnim etapem spajającym uczestniczki jest już sam udział w Proteście i wspólne przejście – kilkunastometrowy transparent z łatwością mieścił twórców i twórczynię – oni zespoiili tkaninę, która stała się bazą dla wyhaftowanego okrzyku, znów tkanina połączyła ich w marszu.

Małgorzata Mirga-Tas

Budowanie idei wspólnoty oparte na przechwyceniu medium tkaniny obecne jest także w procesie powstawania pracy *Przeczarowując świat* Małgorzaty Mirgi-Tas. Jest to monumentalna instalacja składająca się z dwunastu wielkoformatowych tkanin odpowiadających miesiącom w roku, znów układem nawiązująca do Palazzo Schifanoia. Prezentowane obrazy składają się z trzech pasów. Górny pas to część ukazująca rromską przeszłość, historię mitycznej wędrówki i przybycia rromskich społeczności do Europy, inspirowana siedemnastowiecznymi grafikami pod tytułem *Cyganie/Życie Egipcjan* lotaryńskiego rytownika Jacquesa Collota. Tam scenom z życia Romów towarzyszą antyromskie dystychy, elementy będące świadectwem quasi-kolonialnego, etnografizującego spojrzenia na Romów. Pas środkowy to część astrologiczno-herstoryczna, ukazująca portrety Romni, które zmieniły postrzeganie rromskiego świata, a więc między innymi Papuszy, Krystyny Markowskiej, Timei Junghaus. Dolna partia tkaniny to natomiast obrazy rromskiej współczesności, portrety rzeczywistych osób i najbliższego otoczenia artystki. W celu wskazania na wspólnoto-twórczy charakter instalacji posłużę się przykładem tkaniny pochodzącej z dolnej partii miesiąca czerwca. Obraz-tkanina przedstawia pięć kobiet — trzy z nich w pozie siedzącej usytuowane są po lewej stronie i w centralnej części. Kobiety pochylone są nad masywnymi, pozszywanymi w formie patchworku płachtami materiału — każda z nich w wyraźnym skupieniu oddaje się szyciu. Prawą stronę pola obrazowego wypełniają natomiast dwie postaci kobiece przyglądające się pracy. Pośród barwnych tkanin można zauważyć także towarzyszące kobietom trzy psy. W obrazie tym ujawnia się kolektywny proces powstawania tkanin — Mirga-Tas (której autoportret widnieje na tkaninie) nie tworzyła bowiem kolaży sama, ale z pomocą najbliższych kobiet — matki, Grażyny Mirgi, ukazanej w centrum kompozycji, siostry, Stanisławy Mirgi, sportretowanej po stronie lewej, oraz dwóch krawcowych, Haliny Bednarz i Małgorzaty Brońskiej. Współpraca kobiet ujawnia się tutaj także w doborze techniki — patchwork polega bowiem na łączeniu skrawków, fragmentów tkaniny w nową całość. W trakcie jego tworzenia jedną tkaninę zszywają bowiem liczne zestawy nici i wiele dłoni. Jednocześnie praca ma także dość silne cechy kolażu — można

zauważyć malowane detale, ale i elementy ze świata rzeczywistego przeniesione na płótno, na przykład igły, nitki, firanka w „oknie”, czy innym razem prawdziwe karty do gry umieszczone w ręce jednej z postaci. Jednocześnie trudno oddzielić od siebie tkaniny zszywane na obrazie — są na tyle barwne i ornamentalne, tak dekoracyjne, że zlewają się w jedną, nad którą pracują trzy kobiety. Aspekt pozyskiwania wszystkich materiałów przez Mirgę-Tas także stanowi istotny aspekt w kontekście współpracy i troski — obrazy powstawały bowiem ze skrawków, odrzuconych fragmentów tkanin, a także ubrań z drugiej ręki. Twórczość Małgorzaty Mirgi-Tas upamiętnia ważne dla niej kobiety. Artystka zachowuje pamięć o nich w formie wszywania w dzieło tkanin, materiałów, ozdób bądź ubrań do nich należących. Jak sama pisze „Niekóre tkaniny biorę z lumpeksu. Ale większość to fragmenty ubrań, które nosiła moja siostra, kuzynki, ciotki, znajome. Kiedy coś mi się u nich spodoba, od razu ostrzegam, żeby nie wyrzucały tego do śmieci, kiedy się znosi, tylko dały go mnie. [...] Ludzie oddają mi rzeczy, bo wiedzą, że ich nie zniszczę, ale przetworzę”³¹. Proces ten, nazywany przez Damiannę Le Basa „kontrolowaną reinkarnacją”³², pozwala na realne urzeczywistnienie, uobecnienie portretowanych przez Mirgę-Tas osób. Dzięki temu, jak zauważa Le Bas, „postaci są tu nie tylko odtworzone, ale po części obecne”³³. Dobór materiału przez Mirgę-Tas to również troska o wymiar środowiskowy, dopełniony przez obecność psów — zwierząt nie-ludzkich na tkaninie. Instalacja ta opiera się na idei zmiany znaczeń, zarówno w kontekście estetycznego statusu rękodzieła (co więcej, w tym wypadku romskiego), wizerunku romskich społeczności, jak i samej tkaniny, która w przypadku Romni ma szczególne znaczenie kulturowe³⁴. Wspólnotowy charakter dzieła uwidacznia się zatem nie tylko w czynności wspólnego zszywania tkanin, ale i w uwzględnianiu pomocy osób z zewnątrz, niebezpośrednio zaangażowanych w powstawanie dzieła. „Kontrolowana reinkarnacja” pozwala im stać się częścią pisanej przez Mirgę-Tas romskiej historii.

Przytoczone w artykule przykłady skupiają się na podkreśleniu wagi aktywności, współpracy i sztuki koncentrującej się na osobistych i zbiorowych doświadczeniach kobiet. Tkanina, haft uwidoczniły się jako subwersywne, jak w przypadku projektu *Stara Miłosna Kobiet*, w którym „domowe” zajęcie kobiet posłużyło do wytworzenia wspólnoty poza domem oraz stworzenia w ramach przestrzeni publicznej miejsca dla kobiet i kultywującego pamięć o kobietach. W przypadku akcji *Haftu Okupacyjnego* tkanina stała się narzędziem transgresji służącym do

³¹ *Przeczarowując świat. Małgorzata Mirga-Tas*, red. W. Szymański, J. Warsza, Warszawa-Berlin 2022, s. 168.

³² D. Le Bas, *Tkanka gór. Spotkanie z twórczością Małgorzaty Mirgi-Tas*, [w:] *Przeczarowując świat*, s. 141.

³³ *Ibidem*.

³⁴ E.C. Brooks, *Co znaczy przeczarowanie? Małgorzata Mirga-Tas i pałac naszych marzeń*, [w:] *Przeczarowując świat*, s. 111.

przekroczenia dotychczasowej opozycji kobiece-męskie, zaprzeczenia przypisanych ról i wyartykułowania wspólnotowego sprzeciwu wobec patriarchalnej polityki państwa. Działania Mirgi-Tas polegają z kolei na wykorzystaniu marginalizowanego materiału oraz techniki w celu wytworzenia emancypującej i godnej narracji o grupach marginalizowanych, jakimi są społeczności romskie. Reasumując, w opisanych działaniach uwidacznia się, że wybór tak obciążonego tradycją medium jest jednocześnie próbą usytuowania wyrobów na linii przedłużenia jego historii, jak i próbą zrewidowania określających go dotychczas dychotomii. Wracając do pytania, „czy pióro lub ołówek kiedykolwiek były tak jednoczące jak igła?” — na rzecz igły zdaje się przemawiać jej cielesność i możliwość używania jej do kolektywnego wytwarzania. Przedstawione przykłady działań organizowanych przez aktywność rękodzielniczą zarówno ukazują wspólnototwórczy potencjał działań tkackich, jak i pozwalają na przemyślenie samej tkaniny jako nietypowego materiału dla sztuki. Materiału, którego specyfika popycha twórczynię raczej ku wspólnemu haftowaniu, wyplataniu i splataniu tkanin między sobą, niż, jak w przypadku innych dziedzin sztuki, ku afirmacji twórczej jednostki.

Feminist weaves of fiber: Community-creating potential in artistic activities in the field of textiles art

Abstract

The article is organised around Olive Schreiner's question paraphrased by the author: "has a pen or pencil ever been as bonding as a needle?" The aim is to consider the community-building potential of the textile medium as well as practices related to it (embroidery, patchwork). It can be achieved through the analysis of three selected artistic activities. Thus, the article recognizes the subversive nature of activities that use fabric for equality-related purposes, as well as a means for the emancipation of marginalized groups.

Key words: textile, embroidery, patchwork, feminism, Małgorzata Mirga-Tas, Monika Drożyńska, community

Bibliografia

- Abakanowicz. Metamorfizm*, red. M. Kowalewska, Łódź 2018.
- Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Warszawa 1990.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Bryan-Wilson J., *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago 2017.
- Burzyk M., Sawczyński P., *Wspólnota, immunizacja, życie – o filozofii politycznej Roberta Esposita*, „Politeja” 23, 2013, s. 5–28.
- Carpenter E., *Activist tendencies in craft*, „Concept Store” 2010, nr 3, <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/3109/>.

- Dobkowska-Kubacka J., *Kobieca specjalizacja: sztuki upiększające. Inicjatywy wspierające aktywność kobiet w zakresie sztuki użytkowej oraz rzemiosła w drugiej połowie XIX w. w Królestwie Polskim*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Historica” 106, 2020, s. 53–75.
- Esposito R., *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, Kraków 2015.
- Greer B., *Craftivist history*, [w:] *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, red. M.E. Buszek, Durham 2011, s. 175–183.
- Haveri M., *Urban knitting — the soft side of street art*, „Arts and Education” 2013, nr 2, s. 1–19.
- Herkenhoff P., *Needles*, [w:] *Craft*, red. T. Harrod, London 2018.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, red. E. Klekot, Kraków 2018.
- Kępa E., *Dzierganie alternatywne. Knitting graffiti jako twórcza praktyka konstruowania rzeczywistości społecznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 4 (97), s. 153–167.
- Kępa E., *Knitting — (wo)men’s occupation*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” 70, 2019, s. 71–83.
- Kępa E., *Szorstkość lnu i zapach wełny. Wykonywanie ściegu za ścięciem jako forma dialogu z naturą*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022, s. 147–161.
- Kępa E., *Wydziergać siebie i świat. Bombardowanie włóczką jako zjawisko społeczno-kulturowe*, „Ars inter Culturas” 2016, nr 5, s. 241–252.
- Lippard, L., *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York 1984, s. 98–99.
- Magdalena Abakanowicz*, red. A. Coxon, M.J. Jacob, London 2022.
- Otto E., Rössler P., *Bauhaus Women: A Global Perspective*, London 2019.
- Parker R., Pollock G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981.
- Parker R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 2010.
- Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018.
- Pritash H., Schaechterle I., Carter Wood S., *The needle as the pen: intentionality, needlework, and the production of alternate discourse of power*, [w:] *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950*, red. M. Daly Goggin, B. Fowkes Tobin, Burlington 2009, s. 13–30.
- Przecharowując świat. Małgorzata Mirga-Tas*, red. W. Szymański, J. Warsza, Warszawa-Berlin 2022.
- Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote rączki” zmienia świat*, Kobieta WP.pl, 17.11.2016, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a>.
- Wilczyńska K., *Haft Okupacyjny vs. Craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne*, „Czas Kultury”, 18.05.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/>.

* * *

Magdalena Furmaniuk — historyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, publikowała między innymi w magazynach „Art-PAPIER” i „Fragile”. Zajmowała się tkaniną artystyczną powstałą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce. Obecnie w ramach doktoratu pisanego w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu KEN bada współczesne obiekty tkackie w perspektywach feministycznej i sztuki zaangażowanej.