

mgr Agata Read

KADRY PO KĄDZIELI
proces pracy z włóknem
jako feministyczna interwencja
w strukturę fotografii

Opis rozprawy doktorskiej

Promotor
prof. dr hab. Aleksander Widyński

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Gdańsk 2022

1. WSTĘP	5
2. METODA	7
3. TERMINOLOGIA	9
4. GENEZA TEMATU	11
5. FOTOGRAFIA	15
6. WŁÓKNO	21
7. FEMINIZM	27
8. WŁÓKNO I FEMINIZM	31
9. FOTOGRAFIA I FEMINIZM	45
10. FOTOGRAFIA I WŁÓKNO	59
11. WŁÓKNO, FOTOGRAFIA I FEMINIZM	71
12. ZAKOŃCZENIE	89
13. BIBLIOGRAFIA	91

1. WSTĘP

Niniejsza praca doktorska składa się z pracy badawczo artystycznej oraz pracy pisemnej. W części artystyczno-badawczej, która stanowi rozprawę doktorską, przedstawiam serię dzieł w formie fotografii, które zostały wzbogacone przez proces tradycyjnie kojarzony z pracą z tkaniną, dzięki czemu powstały obiekty artystyczne nazywane przeze mnie fotohaftami. Pełną dokumentację fotograficzną artystycznej części umieściłam w dokumencie zatytułowanym *Kadry po kądzieli. Proces pracy z włóknem jako feministyczna interwencja w strukturę fotografii. Rozprawa doktorska*. W części pisemnej, która stanowi opis rozprawy doktorskiej, podejmuję analizę pojęć związanych z przedmiotem moich badań. Umieszczam również moje prace artystyczne w szerszym kontekście twórców działających w pokrewnych obszarach.

Przedmiotem moich badań jest relacja pomiędzy włóknem a fotografią, tym samym moje badania skupiają się na obiekcie fotograficznym, którego fizyczność została świadomie naruszona przez wprowadzenie doń włókna. Obiekty te nazywam fotohaftami.

Moja praca ma na celu odnalezienie i opisanie istniejących relacji pomiędzy włóknem a fotografią, jak i zdefiniowanie nowych wątków w tej współzależności.

W trakcie badań stawiam pytanie o to, jaka jest konceptualna strategia wprowadzenia włókna do struktury fotografii i w dalszej części pracy definiuję tę strategię jako świadome wprowadzenie do fotografii wątku feministycznego.

Przedmiotem moich badań jest zarówno twórczość artystów pracujących z przędzą i fotografią, moja własna praca artystyczna, jak i dokładna analiza pokrewnych obszarów badawczych.

Obszar moich zainteresowań stanowi istotną lukę w badaniach teoretycznych.

PYTANIA BADAWCZE

- Jakie współzależności zachodzą między przędzą a fotografią?
- Czy podczas pracy z przędzą i fotografią można zaobserwować nowe współrelacje obiektu hybrydowego?
- Czy poprzez świadome wprowadzenie włókna do struktury fotografii, wnosimy tym samym wątek dyskursu feministycznego?

CEL BADAWCZY

Celem badawczym jest dowiedzenie trafności mojej tezy, iż wprowadzając włókno do struktury fotografii, tym samym wnosimy wątek dyskursu feministycznego. Kolejnym celem badawczym jest opisanie istniejących współzależności między przędzą a fotografią oraz analiza pokrewnych obszarów badawczych, jak i zaobserwowanie nowych relacji poprzez proces pracy z obydwoma materiałami. Badanie owych zależności odbywa się na podstawie stworzonych fotohaftów oraz autoetnograficznej obserwacji podczas procesu twórczego i analizy literatury.

Jako fotohafty rozumiem tu fotografie, gdzie wystąpiła świadoma ingerencja w ich strukturę przy użyciu przędzy.

W pracy pisemnej korzystam z wielu anglojęzycznych źródeł, jeśli nie podaję nazwiska autora cytatu – tłumaczenie pochodzi ode mnie.

2. METODA

Badania artystyczne jako pojęcie funkcjonują od wczesnych lat 90. XX wieku i wiedza o nich pogłębia się z każdym rokiem. W trwającej od lat dyskusji o przyszłości nauki często podkreślane jest ich znaczenie. Przed rozpoczęciem badań uznałam za niezbędne uporządkowanie na własne potrzeby kilku kwestii z tym pojęciem związanych. Jeśli zakładamy, iż badania artystyczne są pełnoprawną dziedziną nauki, musimy się zastanowić, jakiego rodzaju wiedzę tworzą oraz jakie metody pomogą nam tę wiedzę zdobyć. Pytanie o charakter wiedzy, którą się zdobywa podczas badań artystycznych, towarzyszyło mi na każdym etapie pracy. Czy jest to wiedza cielesna, czy wiedza ukryta, czy praktyczna wiedza dająca się wykorzystywać w innych rejonach nauki? Wszystkie te rodzaje wiedzy mogą współistnieć a fakt, iż nie ma na nie jednoznacznej odpowiedzi uczyniła ten proces w moim odczuciu ciekawszy.

Rozważając zakres moich poszukiwań twórczych, już na wczesnym etapie zdałam sobie sprawę, iż sztuka będzie tu jednocześnie przedmiotem, jak i podmiotem. Ponieważ tematem moich badań miała być sztuka, postanowiłam korzystać zarówno z tradycyjnych metod naukowych, jak i zdobywać wiedzę przez sztukę. W początkowej fazie obie te drogi zdały mi się jako biegnące równoległe do siebie, lecz stosunkowo szybko odkryłam ich współzależność.

Postawiłam za cel udowodnienie tezy, iż włókno może być wprowadzeniem dyskursu feministycznego do fotografii, tezę tę będę starała się udowodnić w dwojaki sposób. Po pierwsze podejmę się prób badawczo-artystycznych, po drugie przeprowadzę badania tematu pod względem teorii. W publikacji *Artistic Research Methodology*¹, autorzy zwracają uwagę na to, iż badania napędzane są przez znajomość własnej historii przez badającego, ciekawość i zainteresowanie nią – nie z powodów altruistycznych, ale dlatego, że bez mentalnego zaangażowania w poznanie kontekstu nie stworzymy platformy, która pozwoli nam na istotny wkład do danej dziedziny². Fakt ten wydał mi się niezwykle logiczny, nawet w tak trudnej do zdefiniowania dziedzinie, jaką jest praktykowanie sztuki, nie jesteśmy jako artyści jednostkami pozbawionymi wpływów i inspiracji. Za cel postawiłam sobie więc dogłębne zbadanie pokrewnych moim badaniom obszarów, jak i poznanie twórczości artystów poruszających się w obrębie tych obszarów. Podstawowymi metodami badawczymi, które przyjąłam podczas badań teoretycznych obszarów nauki w kontekście moich własnych badań, jest analiza krytyczna i krytyka źródeł. Zdobytą w ten sposób wiedzę wzbogacałam jednocześnie przeprowadzając badania artystyczne, czyli poprzez praktykę.

¹ M. Hannula, J. Suoranta, T. Vaden, *Artistic Research Methodology*, Nowy Jork 2014.

² Tamże, s. 11.

Badania artystyczne są w dużym stopniu intuicyjne i często w ich wyniku powstaje autorska metoda badawcza. Stosowane podczas pracy metody przenikając się i uzupełniając stworzyły indywidualny, dynamiczny zbiór metod. W moim przypadku, rozpoczęłam od metody autoetnograficznej. Obserwacja zjawisk, które zachodziły we mnie samej podczas pracy, doprowadziła mnie do metody, zwanej autoteorią, która okazała się wiodącą podczas mojej praktyki. Pojęcie autoteorii pojawiło się we wczesnych latach XXI wieku i początkowo służyło do opisywania dzieł literackich. Odnosiło się do prac, które w świadomy sposób łączy autobiografię, teorię i filozofię³. Autoteoria stała się współzależnością pomiędzy teorią a praktyką – metodą, która wykorzystuje doświadczenie poznania ucieleśnionego, by rozwinąć teorię, a osobiste doświadczenia zasila myślenie teoretyczne. Autoteoria jest również silnie związana z teorią feministyczną, gdyż to właśnie feministki jako jedne z pierwszych zauważyły, że podział na życie i sztukę nie istnieje. A to, co do sztuki wnosi twórca, jest nierozdzielnie związane z jego doświadczeniem. Tak więc, podczas badań artystycznych towarzyszyły mi metoda intuicyjna, autoetnografia oraz autoteoria.

3 L. Fournier, *Authotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, London 2021, s. 7.

3. TERMINOLOGIA

W mojej pracy doktorskiej posługuję się wieloma terminami z zakresu włókiennictwa, które domagają się uściślenia.

Najbardziej naturalne wydało mi się użycie pojęcia: *włókno*. W trakcie konsultacji specjaliści zwrócili mi jednak uwagę, iż technicznie, to co postrzegam jako *włókno*, jest *przędzą*. Powołując się na *Leksykon Włókiennictwa* autorstwa Marty Michałowskiej *włókno*, jest częścią składową *przędzy* i to pojęcie *przędzy* jest bliższe z perspektywy moich badań⁴. W słowniku PWN czytamy, że *włókno* to: *surowiec naturalny lub tworzywo sztuczne, z którego wyrabia się przędzę*⁵. Kolejnym pojęciem, które występuje w mojej pracy jest *nić*, *nitka*. Podobnie jak w przypadku *włókna*, jest to część składowa *przędzy*, *nić* to skręcone pasemko *włókien*⁶.

Podsumowując, w mojej pracy pojawiają się naprzemiennie pojęcia: *włókno*, *nić* i *przędza*, mimo iż technicznie są to różne wyroby włókiennicze. Określen tych używam w rozumieniu potocznym. Operuję też pojęciami: *tekstyliia*, *włókiennictwo* i *sztuka włókna*, odwołując się do tych samych obszarów znaczeniowych, traktując je jako jedno zjawisko, czyli szeroko rozumiane rzemiosło pracy z materiałami tekstylnymi.

Podobne techniczne rozróżnienia występują, gdy bliżej przyjrzymy się procesowi pracy z tkaniną, włóknem, nicią i wszelkiej pracy z tekstyliami. Ponieważ przedmiotem moich badań są obiekty hybrydowe, gdzie techniki włókiennicze zastosowane zostały w połączeniu z materiałem, jakim jest papier (fotografia), trudno jest o ścisłe odzwierciedlenie owych technik. Opisując wprowadzenie *włókna* do struktury papieru posługuję się więc pojęciami: *haft*, *cerowanie*, *zszywanie*, *łatanie*, które tradycyjnie wiążą się z pracą z tkaniną.

Do słownika wprowadzam również autorskie pojęcie: *fotohaftu*. *Fotohaft* rozumiem jako obiekt, który składa się z fotografii wydrukowanej na papierze, której strukturę fizyczną naruszyło *włókno*.

4 M. Michałowska, *Leksykon Włókiennictwa*, Warszawa 2006, s. 448.

5 *Włókno*, w: *Słownik języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/w%C5%82%C3%B3kno.html> [dostęp: 21.04.2022].

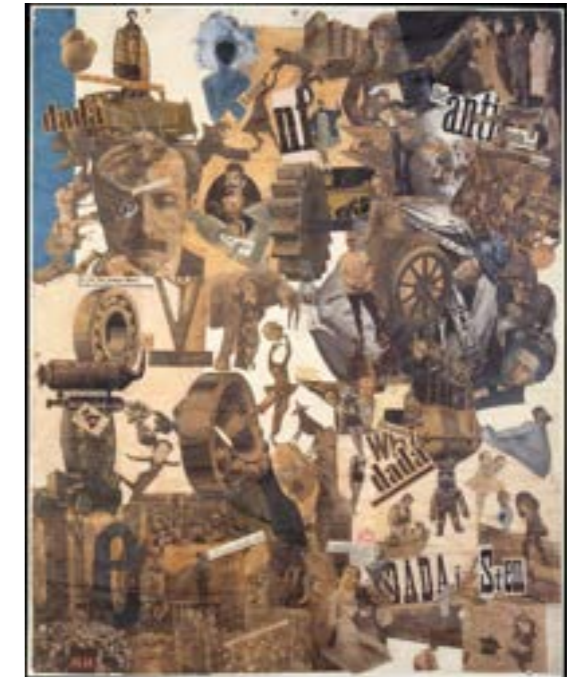
6 M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006, s. 252.

4. GENEZA TEMATU

Fotografia towarzyszyła mi w życiu odkąd sięgam pamięcią. Z różną intensywnością przeplatała moje ścieżki zawodowe i prywatne. Z zainteresowaniem śledzę współczesne trendy i dorobek artystów posługujących się tym medium. Szczególną uwagę zwracam na wszelkie ingerencje w strukturę fizyczną fotografii. Chcąc uporządkować obszar moich zainteresowań stworzyłam podział na różne rodzaje takiej ingerencji.

1. KOLAŻ

Kolaż składa się z wielu części wycinanych z różnych fotografii, tworzących nowy obraz. Historycznie kolaż powstawał poprzez fizyczny asamblaż poszczególnych fragmentów. Dzisiaj często widzimy kolaże wykonane poprzez manipulację obrazem w technikach cyfrowych.



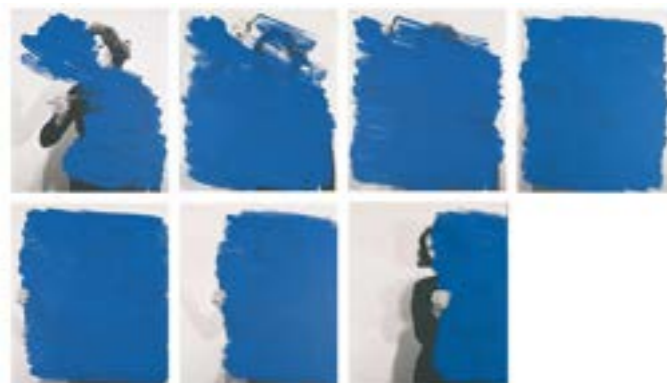
Fot. 1. Hannah Hoch, *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919-1920 / Fot. autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9gr1>

2. INGERENCJA W PROCES FOTOGRAFICZNY

Prace powstałe poprzez bezpośrednią ingerencję w chemiczny proces powstawania fotografii.



Fot. 2. Małgorzata Stankiewicz, *Cry of an echo*, 2017 / Fot. autor nieznany, [online], <https://tiny.pl/w9gr1> [dostęp: 29.03.2022]



3. FOTOGRAFIA PERFORMATYWNA

Tu w rozumieniu rejestracji działania, które świadomie nawiązuje dialog z formą i materialnością fotografii.

Fot. 3. Helena Almeida, *Inhabited painting*, 1977 [online], <https://tiny.pl/w9grn> [dostęp: 29.03.2022]



4. HAFT NA FOTOGRAFII. FOTOHAFT

Kolejnym przeze mnie zaobserwowanym sposobem ingerencji w strukturę fotografii jest wprowadzenie doń włókna.

Fot. 4. Diane Mayer, *Mauer Park*, 2012 [online], <https://www.dianemeyer.net/berlin> [dostęp: 29.03.2022]

To osobliwe, unikalne połączenie materiałów niezwykle mnie zaintrygowało i wzbudziło chęć głębszej analizy. Okazało się jednak, iż oprócz niewielu krótkich artykułów nie doszukałam się szerszych opracowań tematu. Po wielu konsultacjach, między innymi z prof. Patricią Di Bello z uniwersytetu Birbeck w Londynie, utwierdziłam się w przekonaniu, że obszar moich zainteresowań stanowi istotną lukę w badaniach teoretycznych. Wnosząc do tych poszukiwań autorską eksperymentalną drogę artystyczną stałam się pewna, iż wzbogacę swoją pracę wiedzę z zakresu sztuki.

Każde z mediów ma swoje uwarunkowania, które wprowadza do fotohaftu. Haft jest haptyczny, fotografia jest optyczna, podkreśla swoją treść⁷. Fotografia jest dwuwymiarowa, haft ma dodatkowy trzeci wymiar. Fotografia jest zakorzeniona w technologii, praca z włóknem wyrosła z rzemiosła⁸. Wprowadzając włókno do fotografii, angażujemy również wszystkie uwarunkowania znaczeniowe materiału,

⁷ I. Doney, *In Stitches, embodied spectatorship and embroidered photographs*, Faculty of Humanities, Leiden University 2019 [online], <https://tiny.pl/w9grk> [dostęp: 25.03.2022].

⁸ A. Pollen, *Touch Screen: Feeling and Seeing in Photography and Textiles*, Rugby Art Gallery and Museum, Anglia 2013 [online], <https://tiny.pl/w9gr2> [dostęp: 29.03.2022].

jakim jest włókno. Sama fotografia nie jest pozbawiona takiego bagażu.

Richard Sennett w swojej publikacji *Etyka dobrej roboty* przytacza opinie antropologa Claude'a Levi-Straussa, który utrzymywał, że wartości symbolicznej nie da się oddzielić od materialnej formy przedmiotu, gdyż twórcy owego przedmiotu myśleli jednocześnie o obu tych rzeczach⁹. Chęć zbadania tych wartości, symboliki materiałów i tego co wspólnie tworzą, pchnęła mnie stronę dokładniejszej ich analizy. Praca z włóknem, tkaniną ma wiele konotacji kulturowych i niezwykłą historię. Na wczesnym etapie moich poszukiwań, te, które zwróciły moją uwagę najbardziej, to związek pracy z tkaniną z kobietami, jak również związek z pojęciem rzemiosła.

Silny związek między pracą z włóknem a kobietami, w precyzyjny sposób analizuje Rozsika Parker w publikacji *The Subversive Stich. Embroidery and the making of feminine*. Opisuje w niej historię haftu, głównie w Wielkiej Brytanii, począwszy w czasach średniowiecza, a skończywszy na współczesności, w kontekście historii kobiety w społeczeństwie. Odpowiada na pytanie: dlaczego sztuka haftu stała się w potocznym myśleniu zajęciem kobiecym i nie została włączona do kanonu sztuki? Parker opisuje relacje pomiędzy kobietami a sztuką haftu. Pokazuje, w jaki sposób to rzemiosło służyło do uciszenia i kontroli kobiet, czyniąc umiejętność pracy z igłą i nitką jednym z warunków dobrego zamążpójścia. Opisuje całą konstrukcję kulturową, mającą na celu wytwarzanie kobiecości przy pomocy haftu. O typowej hafciarce Parker pisze tak: *Oczy skupione, głowa spuszczone w dół, ramiona przygarbione – pozycja, która wyraźnie oznacza represję i podporządkowanie. Jednak cisza i skupienie hafciarki sugerują jej opanowanie, rodzaj niezależności*¹⁰. To skupienie i opanowanie stworzyły warunki do powstania w hafcie źródła siły. Parker opisuje na przykładzie haftowanych próbników, sposób w jaki kobiety zaczęły używać haftu do komunikowania niezadowolenia czy przemycania informacji o swojej trudnej sytuacji. Rozsika Parker swoją książką udowadnia tezę: *Poznając historię haftu, poznajemy historię kobiet*¹¹. Publikacja ta miała kluczowe znaczenie dla dalszych losów moich badań. To pod jej wpływem podjęłam decyzje o włączeniu do mojej głębszej analizy fotohaftów pojęcia – feminizm. Teza, która postawiłam w tym momencie brzmi: poprzez świadome wprowadzenie włókna do fotografii wnosimy wątek dyskursu feministycznego.

⁹ R. Sennett, *Etyka Dobrej Roboty*, tłum. J. Dzierzowski, Warszawa 2010, s. 168.

¹⁰ R. Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*, Londyn 2010, s. 10.

¹¹ R. Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*, Londyn 2010, s. ix.

Na potrzeby uporządkowania obszarów badawczych, które uznałam za niezbędne do dalszej, głębszej analizy stworzyłam ten oto diagram

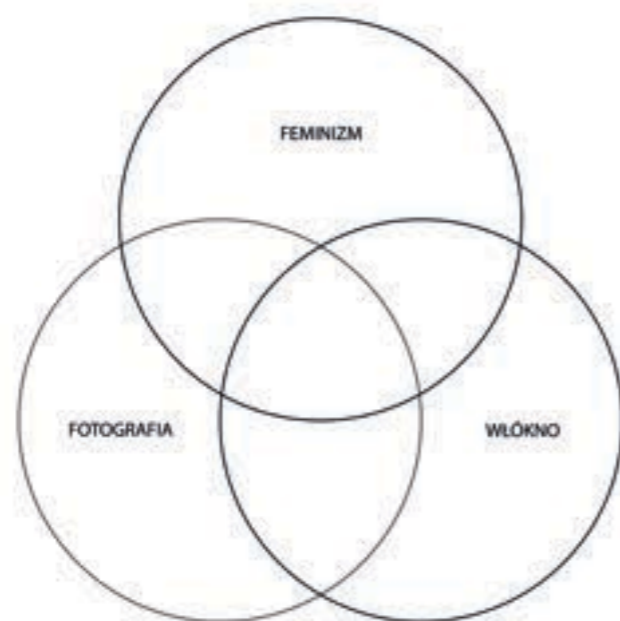


Diagram 1. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

Diagram ten uporządkował pola pojęciowe mojej analizy oraz wyznaczył strukturę pracy pisemnej. W dalszych częściach pisemnej rozprawy doktorskiej rozwinę pojęcia widocznych na diagramie obszarów badawczych w kontekście fotohaftów. Rozpocznę od najszerszych zagadnień, takich jak: fotografia, włókno, feminizm, po czym odwołam się do części wspólnych: feminizm i włókno, fotografia i feminizm oraz włókno i fotografia. W każdej z tych części wspólnych wykażę silne związki, jak i adekwatne do treści moich badań różnice pomiędzy pojęciami. W każdej z tych części zaprezentuje również działania artystyczne wpisujące się w te pojęcia. W części wspólnej wszystkich tych pojęć, w której znajduje się fotohaft, czyli obiekt moich badań, przeprowadzę analizę autorskiej ścieżki artystyczno-badawczej na przykładzie stworzonych przez mnie dzieł.

5. FOTOGRAFIA

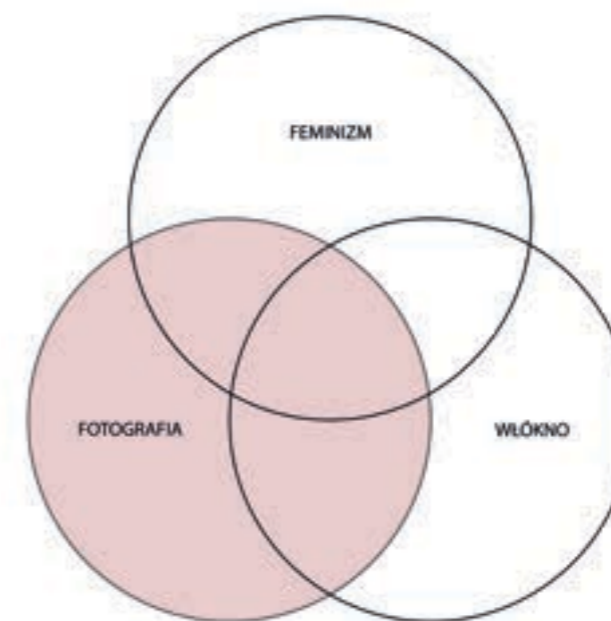


Diagram 2. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

Już od czasów renesansu artyści, jak i rzemieślnicy, by pomóc sobie w rysunku korzystali z prostego przyrządu optycznego później nazwanego *camera obscura*.

Światło wpadające przez niewielki otwór tworzyło wewnątrz obraz świata, który pozwalał ówczesnym malarzom czy rysownikom na dokładne jego odwzorowanie. We wczesnych latach XIX wieku ten gest odtwarzania zastąpiony został przez *rysunek natury*, jak poetycko nazwano fotografię: zatrzymanie obrazu poprzez procesy fotochemiczne¹². W 1839 roku Louis Jacques M. Niepce zrealizował przed Akademią Francuską zdjęcie otrzymane na warstewce jodku srebra. To właśnie rok 1839 oficjalnie uznaje się za początek fotografii. Roland Barthes już na początkowych stronach swojej książki *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* stawia tezę, iż fotografia wymyka się klasyfikacji¹³. Faktycznie, jest to medium trudne do prostego zdefiniowania. Jeśli jeszcze na początku historii dało się je w przystępny sposób sklasyfikować, dzisiaj jest to bardzo trudne. Według portalu Phototutorial w trakcie sekundy ludzie na całym świecie wykonują 54,4 tys. fotografii. Co daje 193

¹² B. Newhall, *The Pencil of Nature*, w *The Art of Photography 1839–1989*, red. M. Weaver, Londyn 1989, s. 12.

¹³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2020, s. 17.

mln w jedną godzinę¹⁴. Nic dziwnego, że jest to medium, które tak trudno opisać. Do fotohaftu fotografia wnosi swój własny ciężar znaczeniowy – metaforyczny, jak i materialny, łączymy z nią wiele metafor i skojarzeń analizowanych przez wielu filozofów i myślicieli. Poniżej wyznaczę te najczęściej przywoływane.

*Fotografie parcelują świat, dzielą na fragmenty i zachęcają do tego byśmy je tak samo interpretowali*¹⁵. Tak pisze Susan Sontag, w swojej kultowej już publikacji *O fotografii*. Jest to cecha, której we własnych przemyśleniach poświęciłam sporo uwagi. Fotografia, w odróżnieniu od filmu, daje nam jedynie małe punkty zaczepienia. Oddzielone od świata momenty. Ta właściwość fotografii do dzielenia rzeczywistości na fragmenty jest również tematem wiersza Jacka Dehnela *Brzytwa okamgnienia*. *Spójrz, właśnie tędy przeszła brzytwa okamgnienia, plamki zakrzepłej sepii świadczą o jej przejściu*¹⁶

To porównanie sugeruje agresywność cięcia. Od tej agresywności fotografia próbuje uwolnić się do dzisiaj, ten temat jeszcze poruszę w zestawieniu fotografii z myślą feministyczną. A zatem, fotografia dzieli, tnie, oddziela rzeczywistość. Zatrzymuje w czasie fragmenty rzeczywistości, zatrzymuje przeszłość. Sontag pisze: *Wszystkie fotografie mówią: „Memento mori”. Robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, przemijalnością ludzi i rzeczy. [...] Wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania*¹⁷.

Ta umiejętność fotografii do zatrzymywania przeszłości w obrazie prowadzi do kolejnej jej cechy. *Fotografia – to zarówno „pseudoobecność”, jak i świadectwo „nieobecności”*¹⁸. Fotografia daje nam, złudzenie obecności, złudzenie, które jednocześnie powoduje niedosyt. Jak trafnie spostrzega Sontag, ta dualistyczność istnienia w obecności fotografii często prowadzi do zastosowania jej jako talizmanu, magicznego przedmiotu: [...] *fotografia kochanka ukryta w portfelu mężatki, plakat z fosem gwiazdy rockowej przypięty nad łóżkiem nastolatka lub nastolatki, znaczek ze zdjęciem przypięty do marynarki głosującego* [...]¹⁹. Wszystkie tu wymienione postaci talizmanu fotograficznego to obiekty, przedmioty funkcjonujące w naszej fizycznej rzeczywistości.

To właśnie ta fizyczność i materialność fotografii w moich badaniach nad fotohaftem interesują mnie najbardziej, gdyż patrząc na fotografię w jej relacji z tkaniną i przedzą nie sposób pominąć fizycznego aspektu tego medium.

Mimo że w prawie 200-letniej historii fotografia istniała nie tylko jako obraz, ale też w równym stopniu jako obiekt, przez lata, fizyczność fotografii była pomi-

14 Photutorial [online], <https://photutorial.com/photos-statistics/> [dostęp: 4.05.2022].

15 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 8.

16 J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, za: *Brzytwa okamgnienia*, [online], <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/ksiazki/brzytwa-okamgnienia/> [dostęp: 27.04.2022].

17 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

18 Tamże, s. 20.

19 Tamże, s. 20.

jana w badaniach nad tym medium. Istnieje nieporównywalnie więcej badań dotyczących tego co fotografia przedstawia, niż przyglądających się jej jako obiektowi. Elizabeth Edwards i Janice Hart w swojej publikacji, w całości poświęconej zagadnieniu materialności fotografii, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* piszą: *Treść obrazu jest dla nas podstawowym i najbardziej znanym poziomem odbioru fotografii. To właśnie treść decyduje o tym, iż fotografia jest kupowana, kolekcjonowana, wymieniana lub obdarowywana, ta jej indeksyjność, możliwość zapisu tego jednego momentu wyciętego ze świata, jest jej podstawową wartością*²⁰.

Niewątpliwie, treść obrazu fotografii jest główną warstwą przy jej odbiorze, badaczki podkreślają jednak dużą wagę spojrzenia na materialność medium. Edwards i Hart w tekście piszą, iż musimy zwrócić uwagę na implikacje spowodowane tym, że fotografia jest często obiektem. Forma i treść zlewając się w jedno, tworzą obiekt mający wpływ na świat kultury²¹. Obiekt, który często jest związany z naszą pamięcią. Obiekt, który zawsze związany jest pojęciem czasu. Pamięć i czas to jedne z częściej poruszanych zagadnień w kontekście fotografii.

To również pojęcia, po które sięga w swoich badaniach nad fotografią historyk fotografii Geoffrey Batchen. W swojej książce *Forget Me Not, Photography and Remembrance*, analizując wiele obiektów fotograficznych powstałych głównie pod koniec XIX wieku, wyprowadza m.in. taki wniosek: *Aby wywołać pełne, zmysłowe, doświadczenie spontanicznej pamięci, zdjęcie musi zostać przekształcone. Coś trzeba zrobić ze zdjęciem, aby wyciągnąć je (i nas) z przeszłości i do teraźniejszości. Podobnie osoba sfotografowana musi być przeistoczona z kogoś tylko widzianego w kogoś naprawdę odczuwanego, z obrazu oglądanego z daleka na ścianie w emocjonalne uczucie w sercu. Dlatego przyglądamy się wysiłkom zwykłych ludzi, którzy chcą za wszelką cenę zmniejszyć statyczne właściwości fotografii i zamienić je w żywe, wzruszające wspomnienia. Te wysiłki obejmowały dodanie pisma, farby, oprawy, haftu, tkaniny, sznurka, włosów, kwiatów, skrzydeł motyla i innych przedmiotów do zdjęć. Niezależnie od środków, w każdym z tych przypadków zwraca się uwagę na fizyczną obecność samego zdjęcia*²². Jest to istotna dla moich badań teza, z której wynika, iż wprowadzenie innego materiału do fotografii może wzbogacić wiele doznań doświadczanych przez obserwatora w zetknięciu z fotografią. Geoffrey Batchen, tak jak wcześniej wspomniana Elizabeth Edwards, podkreśla ogromne znaczenie, jakie ma fotografia jako obiekt.

Współcześnie możemy zaobserwować zwrot w kierunku materialności fotografii. Mówi o tym m.in. Rachel Smith w wykładzie *The Materiality of Images*²³. Pisze o tym również artystka Anna Luk w katalogu wystawy, w całości poświęconej fotografii

20 E. Edwards, J. Hart, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Nowy Jork 2004, s. 2.

21 Tamże, s. 232.

22 G. Batchen, *Forget me not. Photography and Remembrance*, Nowy Jork 2004, s. 94.

23 R. Smith, *The Materiality of Images*, wykład, platforma Open Collage of the Arts, 2016 [online], <https://www.youtube.com/watch?v=SQzobcFrY9Y> [dostęp: 27.04.2022].

i jej materialności: *Fabric of Photography. Material Matters*²⁴. Przyczyn tego zwrotu obie doszukują się w postępującej digitalizacji medium, która wzmaga strach przed utratą obiektu fotograficznego, tym samym, utratą korzeni tego medium. Z moich własnych obserwacji wynika jednak, iż artyści posługujący się medium fotografii, często przesuwają to zetknięcie z fizycznością fotografii na inne etapy pracy twórczej. Mam tu na myśli dwa sposoby manifestacji tej fizyczności. Pierwszy to starannie zaprojektowana wystawa fotograficzna, która już od dłuższego czasu nie musi oznaczać samych fotografii, często jej częścią są złożone obiekty fotograficzne, wydruki fotografii na niestandardowych materiałach czy inne przedmioty konceptualnie nawiązujące do tematu wystawy. Drugi rodzaj manifestowania fizyczności jest książka fotograficzna. Autorskie publikacje wydawane przez fotografów, przeżywają dziś renesans, są starannie przemyślanymi i zaprojektowanymi obiektami.

Sandra Plummer, Harriet Riches i Duncan Wooldridge we wspólnym artykule dochodzą jednak do takiej konkluzji: *Materialistyczny zwrot we współczesnej praktyce to taki, który stara się zarówno spojrzeć wstecz na analogowe procesy, jak i wyjść poza te ograniczenia. Ta praca nie jest motywowana nostalgiczną tęsknotą za analogiem, ale konfrontuje się z materialnością tkwiącą w fotografii od jej najwcześniejszych przejawów. Takie praktyki podkreślają potencjał fotografii do przekroczenia dwuwymiarowości i uzyskania przedmiotowości; coś, co paradoksalnie miała przez cały czas*²⁵. Z perspektywy moich badań jest to niezwykle trafne spostrzeżenie. W fotohafcie nie tyle chodzi przecież o powrót do analogowej fotografii, a raczej o konfrontację dwóch mediów na poziomie materialności, jak i treści. Stworzenie nowej jakości z pełną świadomością ciężaru znaczeniowego obu mediów.

Relacja fotografii i świata sztuki jest również niezwykle dla mnie interesująca. Kluczowe dla moich badań okazało się prześledzenie historii relacji pomiędzy sztuką włókna, rzemiosłem a światem powszechnie uważanym za sztukę wyższą. Podobną analizę przeprowadziłam w kontekście fotografii.

Tuż po popularyzacji nowej techniki, jaką była fotografia, traktowano ją jedynie jako umiejętność techniczną, postrzeganą jako rzemiosło. Powszechnie uważano, że fotografia jest jedynie mechanicznym uchwyceniem rzeczywistości. Że w fotografii nie ma iskry twórczej. Poeta i wpływowy krytyk sztuki Charles Baudelaire posunął się tak daleko, że w traktacie o fotografii z 1859 roku napisał: *Reprezentowanie tego, co istnieje, jest bezużyteczne i nużące, ponieważ nic, co istnieje, mnie nie satysfakcjonuje... Wolę potwory mojej fantazji...*²⁶. Zyskanie uznania artystów i krytyków było więc początkowo trudne.

Pierwsze wystawy prezentowały fotografię jako owoc rewolucji przemysłowej, nie

24 A. Luk, *The Relevancy of Materiality to Contemporary Photography*, katalog wystawy *Fabric of Photography*, Oxford 2021, s. 36.

25 S. Plummer, H. Riches, D. Wooldridge, *Photography's New Materiality*, *Photoworks* [online], <https://photoworks.org.uk/photographys-new-materiality/> [dostęp: 27.04.2022].

26 P. Letzelter-Smith, *A History of Fine Art Photography* [online], <https://magazine.artland.com/a-history-of-fine-art-photography%E2%80%A8/> [dostęp: 4.05.2022].

zaś jako sztukę, mimo że zorganizowano je w szanowanych instytucjach, takich jak: South Kensington Museum, obecnie Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie (1858) czy Cesarskie i Królewskie Austriackie Muzeum Sztuki i Manufaktury (1891). Dopiero początek XX wieku przyniósł pewne zmiany w percepcji tego medium dzięki postaciom takim, jak Alfred Stieglitz czy Ansel Adams²⁷. W Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym stworzono pojęcie fotografa, była to specjalna dziedzina fotografii, mająca dorównywać malarstwu, rzeźbie i architekturze, która zasługiwała na wpisanie do panteonu sztuki²⁸. Autorem tego pojęcia był Jan Bułhak, nestor polskiej fotografii. Uważał on, że dopiero dzięki nawiązaniu do estetyki malarskiej, fotografia może zasłużyć sobie na dostąpienie tego zaszczytu, by dorównać swoim starszym siostrzom – malarstwu czy rzeźbie²⁹. Dziś fotografia uznawana jest za pełnoprawne medium artystyczne, dzięki rzeszom artystów i kuratorów z nią pracujących.

Podsumowując: fotografia ma treść i materialność. W swojej treści dzieli i łączy rzeczywistość na fragmenty. Odwołuje się do pamięci i czasu. Potrafi zatrzymać przeszłość i funkcjonować w formie talizmanu. Może więc mieć swoją fizyczność i materialność. Była postrzegana jako umiejętność techniczna i rzemiosło, dziś z powodzeniem funkcjonuje w świecie sztuki.

27 P. Letzelter-Smith, *A History of Fine Art Photography* [online], <https://magazine.artland.com/a-history-of-fine-art-photography%E2%80%A8/> [dostęp: 4.05.2022].

28 W. Kobylińska, *Spoleczne Centrum Fotografii*, wykład [online], <https://www.facebook.com/SpoleczneCentrumFotografii/videos/244092500041526> [dostęp: 4.05.2022].

29 W. Kobylińska, *Spoleczne Centrum Fotografii*, wykład [online], <https://www.facebook.com/SpoleczneCentrumFotografii/videos/244092500041526> [dostęp: 4.05.2022].

6. WŁÓKNO

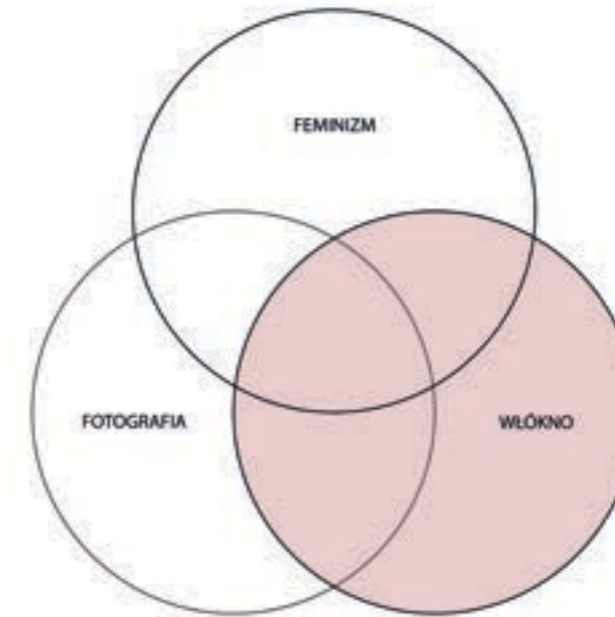


Diagram 3. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

Pod hasłem włókno, rozumiem tutaj nieco szersze pojęcie jakim jest tkanina, praca z tekstyliami, tkactwo, przędzenie.

W odróżnieniu od fotografii, nie da się wskazać daty wyznaczającej początek tkaniny. Bardzo trudno jest znaleźć archeologiczne dowody istnienia materiału tak niezwykle delikatnego. Ślady ludzkiej aktywności związanej z pozyskiwaniem włókien w celu ich obróbki, są jednak ciągle odkrywane i dokumentowane. W 2009 roku Eliso Kvavadze, botaniczka z Gruzji, odkryła w jaskini Dzudzuana w masywie gór Kaukazu, najstarsze udokumentowane ślady włókien stworzonych przez człowieka³⁰. Wiemy dzięki temu, że w epoce lodowcowej w Gruzji ludzie robili nici z włókien dzikiego lnu. Skoro już 34 tys. lat temu, używając najprostszych narzędzi, ludzie pozyskiwali włókna, miała więc praca z tkaniną dużo czasu, by obrosnąć w tradycje, mity i metafory. Miała dużo czasu, by wnikać do wszystkich języków świata.

Podobnie jak w przypadku fotografii, przywołam najczęstsze metafory i skojarzenia związane z tym medium. Być może najbardziej oczywiste jest skojarzenie włókna, nici z linią, która wyznacza nam drogę, prowadzi do celu. U źródeł kultury leży mit o Ariadnie, córce króla Krety, Minosa. Dziewczyna podarowując kłębek nici Tezeuszowi, pomaga mu wydostać się z labiryntu. Frazelogizm *po nitce do*

³⁰ K. St Clair, *The Golden Thread. How fabric changed history*, Londyn 2008, s. 21.

kłębka wszedł na trwałe do języka. Nić Ariadny symbolizuje drogę do rozwiązania problemu, a według niektórych jest metaforą mądrości, która znajdujemy w sobie, by pokonać bestię niewiedzy i egoizmu³¹. Metaforę nici wskazującej drogę znajdujemy również u braci Grimm w bajce *Wrzeciono, czótenko i igła*³². Z kolei w starożytnej tradycji hinduizmu znajdujemy srebrny sznur, znany również jako sutratma lub nić życia antahkarany, odnosi się do życiodajnego połączenia od wyższej jaźni (atmy) do ciała fizycznego³³. Odwołuje się również do rozszerzonej syntezy tej nici i drugiej nici (nitki świadomości, przechodzącej z duszy do ciała fizycznego), która łączy ciało fizyczne z ciałem eterycznym, dalej z ciałem astralnym i wreszcie z ciałem mentalnym. Przędza, włókno często symbolizują życie, przeznaczenie.



Fot. 5. A Golden Thread, John Melhuish Strudwick, fragment / autor nieznan [online], <https://tiny.pl/w9grs> [dostęp: 29.04.2022]

W greckiej mitologii znajdujemy Mojry. Te trzy wcielenia przeznaczenia, często znane jako losy, kontrolują życie ludzi i bogów. Mojry przędzą i tkają złożoną sieć narodzin, życia i śmierci³⁴. Snują opowieść przeznaczenia. Nie jest przypadkiem, że praca z przędzą skłania do snucia opowieści. Grupa ludzi, najczęściej kobiet, siedzących razem i zajętych monotonną pracą, to doskonałe warunki na dzielenie się różnymi historiami.

Kolejnym zbiorem metafor kulturowych odwołujących się do tkaniny, włókna, są te mówiące o łączeniu, naprawie i sile. Nić, dosłownie i w przenośni, łączy, zszywa i buduje nową całość o wytrzymałości znacznie większej niż wytrzymałość jej indywidualnych części³⁵.

Złączeni więc tą symboliczną nicią ludzie mają większą siłę niż poszczególne jednostki, tak jak patchwork ma większą wytrzymałość niż jego poszczególne fragmenty.

31 B. Gordon, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011, s. 23.

32 Grimm, *Wrzeciono, czótenko i igła*, za: Baśnie Braci Grimm, tłum. M. Tarnowski, t. II, Warszawa 1989, s. 328.

33 B. Gordon, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011, s. 23.

34 K. Hodges, *Warriors, witches, woman*, Londyn 2020, s. 183.

35 B. Gordon, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011, s. 25.

Przędza jest często symbolem narodzin, odrodzenia i rozwoju. Bogowie i boginie przedstawiane są jako tkaczki. Przykładami niech będą nordycka bogini Frigg, tkająca chmury czy grecka bogini Ananke, tkająca wszechświat. Narzędzia tkackie służą do stworzenia świata.



Fot. 6. Frigga Spinning the Clouds by John Charles Dollman / autor nieznan [online:], <https://tiny.pl/w9gr6> [dostęp: 29.04.2022]

Techniką włókienniczą, która zyskuje na nowo popularność, jest cerowanie. Według leksykonu włókiennictwa jest to *ręczny sposób naprawiania błędów tkackich i reparacji odzieży, mający na celu wypełnienie ubytku lub zabezpieczenie osłabionej struktury tkackiej za pomocą igły i przędzy do cerowania lub nici do szycia ręcznego*³⁶. W swojej pracy znalazłam inspiracje w japońskiej ozdobnej technice cerowania *sashiko*.

Tkanina jest również symbolem bezpieczeństwa, opieki, ukrycia. W tkaninę możemy owinać prawie wszystko, poczynając od dzieci poprzez żywność, a kończąc na budynkach³⁷.

Prawie wszyscy bogowie mający związek z włóknem to kobiety, boginie. Związek kobiet z pracą z włóknem, tkaniną jest niezwykle silny. Kassia St. Clair w swojej książce *The Golden Thread. How fabric changed history* źródła tego stanu rzeczy doszukuje się w prostej przyczynie. Sugeruje, że praca z tkaniną, przędzą ma unikalną wartość, niezwykle przystawanie tego rodzaju pracy do macierzyństwa³⁸. Mimo iż jest to praca wymagająca doświadczenia i specyficznych umiejętności, pozwala ona wprawionym osobom na jednoczesne zwracanie uwagi na to, co dzieje się wokół, pilnowanie dzieci czy dogłądanie paleniska. Istotne jest również to, że pracę taką można przerwać w każdym momencie, by bez problemu do niej powrócić. Ta zależność stała się dla kobiet jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem. We wspomnianej już przeze mnie publikacji *The Subversive Stich. Emroidery and the making of feminine* Rozsika Parker, prześledziła dziejową drogę pracy z włóknem analizując historię haftu, która stała się kroniką marginalizacji tego rodzaju pracy poprzez marginalizację kobiet.

Kolejnym zagadnieniem ściśle związanym z pojęciem pracy z tkaniną, włóknem jest podział na rzemiosło i sztukę. Relacja tkaniny i sztuki jest bowiem długa i złożona.

36 M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006, s. 49.

37 B. Gordon, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011, s. 29.

38 K. St Clair, *The Golden Thread. How fabric changed history*, Londyn 2008, s.13.



Fot. 7. Ornat ozdobiony Opus Anglicanum, pocz. XIV wieku, Wielka Brytania / autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9grv> [dostęp: 6.05.2022]

Ta zależność pomiędzy, fachem, rzemiosłem i sztuką staje się płynna i zależy od czasów, do których się odnosimy. To właśnie podział na sztukę i rzemiosło wyznaczył sztuce tkaniny drogę, którą musiała podążać zanim stała się pełnoprawną członkinią świata sztuki.

Odwołując się do wspomnianej wcześniej publikacji, zacytuję Rozsikę Parker: *Średniowieczna produkcja haftów jak i pozycja tej sztuki w społeczeństwie różniła się dramatycznie od tego co nastąpiło później. Zarówno kobiety jak i mężczyźni pracowali przy haftach w warsztatach przydomowych, lub tych należących do zakonów. Sztuka haftu traktowana była na równi z malarstwem czy rzeźbą*³⁹. Takim przykładem wysoko cenionego haftu był angielski haft zwany *opus anglicanum*. Był to haft wytwarzany w Anglii od mniej więcej 900 roku do 1500 roku wyłącznie na potrzeby Kościoła. Technicznie na najwyższym poziomie, nie był oceniany w żaden sposób niżej niż rzeźba czy malarstwo. Dopiero renesans przyniósł wyraźny podział na rzemiosło i sztukę.

39 R. Sennett, *Etyka Dobrej Roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010

40 Tamże, s. 37.

41 R. Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*, Londyn 2010, s. 17.

Droga do rangi sztuki, tak jak w przypadku fotografii, była trudna. Tkaninę zawsze znaczyło miano rzemiosła, w dodatku przypisywanego kobietom. W tym kontekście, tylko cieszyć może frekwencyjny sukces wystawy *Wszystkie arrasy króla. Powroty 2021 - 1961 - 1921*, prezentowanej na Wawelu (18 marca - 31 października 2021). Arrasy powszechnie zwane czołowym osiągnięciem sztuki tapiseriej XVI wieku, obejrzało ponad 100 tys. osób, najwięcej w dziejach krakowskiego wystawiennictwa. Przewodnikiem w zrozumieniu pojęcia rzemiosła stał się dla mnie Richard Sennett i jego fascynująca książka *Etyka dobrej roboty*³⁹. Łączy on pojęcie rzemiosła z pojęciem fachu i osobą fachowca. Charakteryzuje on rzemiosło m.in. na podstawie odniesień do tekstów Platona jako chęć dążenia do jak najwyższej jakości⁴⁰.

Jak pisze Richard Sennett: *Renesansowy rynek dzieł sztuki zmieniał się, w miarę jak społeczeństwo dworskie wypierało średniowieczne wspólnoty. Relacje między mistrzami a klientami przybierały coraz bardziej osobisty charakter*⁴². Ze wspólnoty średniowiecznych fachowców wyłonili się renesansowi artyści. Podstawową różnicą było to, iż fachowiec kierował się na zewnątrz, ku swojej wspólnotce, artysta z kolei patrzył w głąb siebie⁴³. W opinii badaczy Margot i Rudolfa Wittkowerów, którą przytacza Sennett, sztuka dawała artystom większą autonomię niż fachowcom, a to dlatego, że artysta dążył do oryginalności⁴⁴. *Idea „oryginalności” może być wywodzona z greckiej koncepcji „poesis”; gdy Platon i inni posługiwali się tym słowem, znaczyło ono „coś, przed pojawieniem się czego nie było nic”. Oryginalność jest więc oznaczeniem czasu: zakłada nagłe pojawienie się czegoś. Z powodu owej nagłości wywołuje zachwyt i podziw. W epoce renesansu wiązano to ze sztuką - inaczej mówiąc, geniuszem - jednostki*⁴⁵.

Praca z tkaniną, hafty, już wtedy były postrzegane jako zajęcie kobiece. Ze względu na sposób postrzegania kobiet, wszystko co tworzyły - malarstwo, hafty, rzeźby - widziane było jako przedłużenie ich kobiecości⁴⁶. Ostatecznym argumentem okazała się akademizacja świata sztuki w XVIII wieku. W 1768 roku powstała Królewska Akademia Sztuki w Londynie i już po osiemnastu miesiącach wydano regulację, która zakazywała zgłaszania sztuki włókna na coroczną wystawę. Tekstyliści znaleźli się w gronie innych wykluczonych, jak kompozycje ze sztucznych kwiatów czy dekoracyjnie zakomponowanych muszelek... Pod koniec XIX wieku, artystyczne tkactwo, praca z tkaniną, haft, stały się już prawie wyłącznie domeną kobiet. Ten podział trwał przez wieki, ściśle chroniony przez historyków sztuki, krytyków i kuratorów. Praca z tkaniną postrzegana była jako czyste rzemiosło.

Dzisiaj obserwujemy ogromny wzrost zainteresowania świata sztuki tkaniną. Polskę na Biennale w Wenecji w 2022 roku reprezentowała Małgorzata Mirga-Tas, która stworzyła dwanaście monumentalnych tkanin.



Fot. 8. Małgorzata Mirga-Tas / Fot. autor nieznany [online], <https://tiny.pl/w9grz> [dostęp: 6.05.2022]

42 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 93.

43 Tamże, s. 92.

44 Tamże, s. 93.

45 Tamże, s. 98.

46 R. Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*, Londyn 2010, s. 22.

W październiku 2021 za 13,2 mln zł sprzedano na aukcji *Tłum III* Magdaleny Abakanowicz, czyniąc z pracy najdroższe dotychczas dzieło sztuki w Polsce. *Tłum III* to 50 wydrążonych od środka figur z jutowego płótna przypominających ludzką sylwetkę do wysokości torsu. Każda postać mierzy sto siedemdziesiąt centymetrów wysokości i była indywidualnie kształtowana przez artystkę, co czyni każdy z elementów niepowtarzalnym.

Włókno jest więc symbolem drogi do celu, drogi do rozwiązania problemu, jest metaforą mądrości, życia i przeznaczenia. Za pomocą nici snujemy opowieść, nić łączy, zszywa i buduje nowa całość, służy naprawie. Jest symbolem narodzin i rozwoju, stworzenia świata i ludzkiego losu, jest metaforą bezpieczeństwa, opieki i ukrycia. Tkanina nosząca miano *artystycznej* jest realizowana jako kierunek na akademiach na całym świecie.

7. FEMINIZM

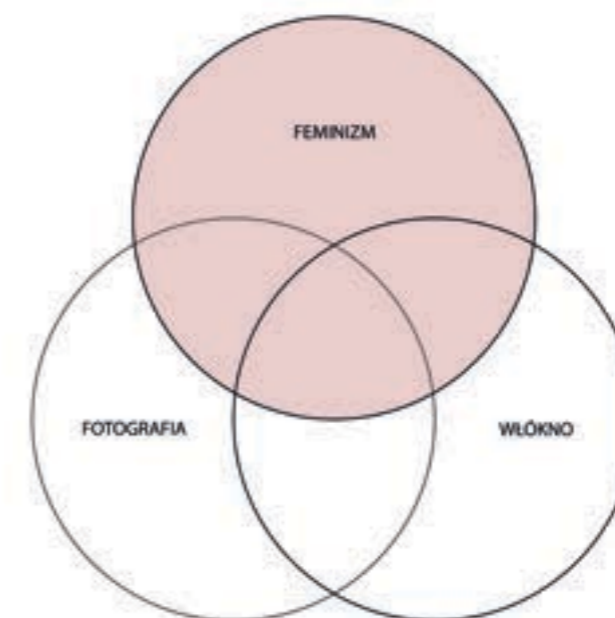


Diagram 4. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

Feminizm jest pojęciem bardzo pojemnym. Wzbudza kontrowersje, ale jednocześnie rośnie popularność myśli feministycznej. W samej społeczności feministek, filozofek feministycznych często nie ma zgodności co do wielu zagadnień. Jednak najprościej rzecz ujmując: *u podstaw feminizmu leży wiara w pełną równość społeczną, ekonomiczną i polityczną kobiet*⁴⁷. Słowo *feminizm*, pochodzi od łacińskiego słowa *femina*, oznaczającego kobietę oraz przyrostka *-ism*, wywodzącego się z greckiego *ismós*, który zmieniając rzeczownik w czasownik sugeruje przekonanie, praktykę lub światopogląd⁴⁸. Słowo *feminizm* jest dzisiaj odmieniane przez wszystkie przypadki i łączone z wieloma dziedzinami nauk. Jest filozofia feministyczna, antropologia feministyczna, feministyczna teoria prawa, feminizm w muzykologii, teologia feministyczna i oczywiście sztuka feministyczna.

W ramach moich badań, najistotniejsze obok sztuki feministycznej, wydało mi się poznanie feministycznej teorii ciała, gdyż to właśnie ciało jest jednym z istotniejszych punktów spotkania wszystkich obszarów przeze mnie badanych. *Tradycyjna Kartezjańska filozofia poprzez podział i wywyższenie tego co w umyśle nad tym co cielesne, zakłada że wiedza jest poza cielesna. Jednakże, fenomenologiczne jak i feministyczne teorie filozoficzne podważają ten podział, twierdząc, iż ciało jest kluczowe w procesie*

47 Feminizm, [hasło:], *Encyklopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/topic/feminism> [dostęp: 5.05.2022].

48 M. Potter, *The Etymology of „Feminism”* [online], <https://medium.com/media-theory-and-criticism-2017/the-etymology-of-feminism> [dostęp: 5.05.2022].

poznania świata oraz iż wiedza nie może być bezcielesna⁴⁹. Ten podział funkcjonował przez większość historii zachodniej filozofii, był jednocześnie powiązany z płcią i podziałem na to, co kobiece i to, co męskie, gdzie to, co kobiece uznawano za bardziej osadzone w ciele. Kobiety stały się bardziej biologiczne, bardziej cielesne bardziej naturalne⁵⁰. W teorii feministycznej kluczowym dziełem podważającym taki stan rzeczy jest wydana w 1949 roku *Druga płeć* Simone De Beauvoir, gdzie autorka podkreśla rolę ciała jako formy materialnej egzystencji, która definiuje nasze doświadczenia poznawcze. Poprzez fenomenologiczną analizę różnych etapów kobiecego życia, De Beauvoir stawia tezę, iż to, jak dziewczynki, a później kobiety doświadczają swoje ciało, jest wynikiem umiejscowienia tego ciała w społeczeństwie, a dokładniej – bycia pod ciągłą obserwacją innych⁵¹. Gaze, obserwacja, spojrzenie, uważne spojrzenie pojawia się w dalszej części mojej pracy w kontekście określenia *male gaze*, które oznacza obserwację, spojrzenie z męskiej perspektywy, a wyraźnie opisane jest w feministycznej historii sztuki. Tak więc, między innymi feministkom, zawdzięczamy zwrot w kierunku cielesności i poznania cielesnego. Feminizm ma, oprócz swojej rozbudowanej filozoficzno - naukowej strony, swoją stronę związaną z życiem codziennym i z naszymi własnymi doświadczeniami. Pisze o tym Sara Ahmed w swojej książce *Living a Feminist Life*. Pisze o tym, że *feminizm do nas przychodzi, gdy [...] zaczynamy rozpoznawać, iż to co nas spotkało, spotkało też inne kobiety. Zaczynamy rozpoznawać pewien wzorzec, pewien model*⁵². Ten proces jest trudny, lecz pełen momentów objawienia, gdzie zaczynamy rozumieć mechanizmy rządzące tym światem.

To właśnie ten proces stał się dla mnie ważny, obecny w każdym z obszarów moich badań, jak i w pracy artystycznej, a jednak tak trudny do docenienia. Staram się w nim zatrzymać, w buncie przeciwko kulturze szybkich efektów i nadprodukcji.

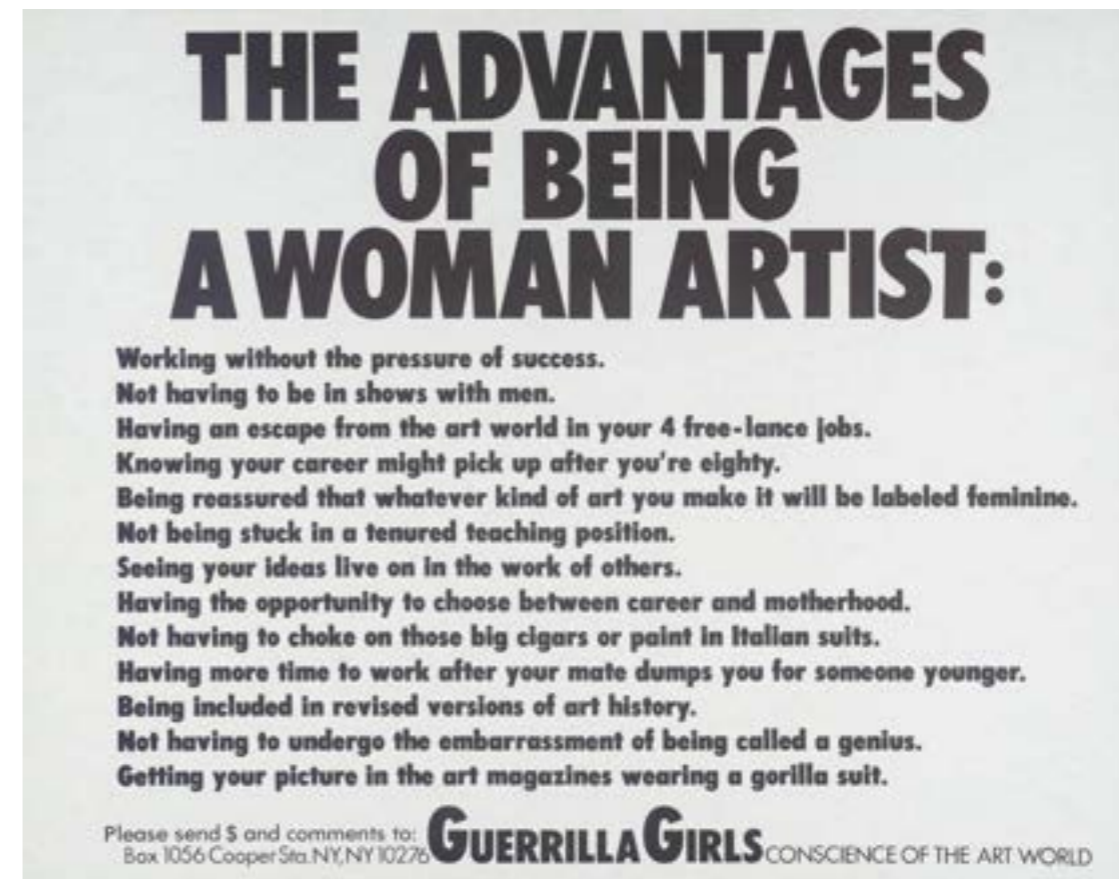
Simone De Beauvoir jest również autorką zdania: *Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi*. To stawanie się to również proces, proces trwający całe życie.

49 *Ucieleśnienie/odcieleśnienie*, [hasło:], Encyclopedia of Feminist Theories, red. L. Code, London, Nowy Jork 2000, s. 163.

50 K. Lennon, *Feminist Perspectives on the Body*, za: The Stanford Encyclopaedia of Philosophy [online], <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/#Aca> [dostęp: 6.05.2022].

51 Tamże [dostęp: 6.05.2022].

52 S. Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham, London 2017, s. 27.



Fot. 9. The Guerrilla Girls / Fot. autor nieznan [online] <https://tiny.pl/w9g9r> [dostęp: 6.05.2022]

W 2021 roku minęło 50 lat od kultowego już tekstu Lindy Nochlin, Dlaczego nie było wielkich artystek. To właśnie ten tekst stał się podwaliną feministycznej historii sztuki. Odpowiedzi, jakie daje nam Nochlin na pytanie postawione w tytule tekstu, to m.in. dyskryminacja oraz brak dostępu do uczelni artystycznych. Jedną z wybitnych akademikzek zajmujących się feministyczną historią sztuki jest Griselda Pollock. Pollock uświadamia nam, iż kobiety tworzyły od zawsze znajdując sposoby by wynegocjować sobie miejsce w świecie sztuki. Przyjmuje obserwacje Lindy Nochlin, zwraca jednak uwagę na to, iż nawet gdy pozbedziemy się dyskryminacji i zapewnimy kobietom dostęp do uczelni artystycznych nadal brakuje ich w galeriach i muzeach. Kobiety nie trafiają do kanonu a historycy sztuki pomijają je w publikacjach. Pollock znajduje przyczynę w patriarchalnym konstrukcie całej gałęzi nauki jaką jest historia sztuki i od lat pracuje by to zmienić.

Feminizm jest więc filozofią dążącą do równości społecznej, ekonomicznej i politycznej kobiet. Jest ruchem wyznającym inkluzywność nie tylko wobec kobiet, ale też innych dyskryminowanych grup społecznych. Jest filozofią zwróconą w stronę cielesności. Feminizm może być formą aktywizmu. Wiele gałęzi nauki rozpoznaje dziś luki spowodowanej wykluczeniem kobiet z historii, jedna z nich jest feministyczna historia sztuki.

8. WŁÓKNO I FEMINIZM

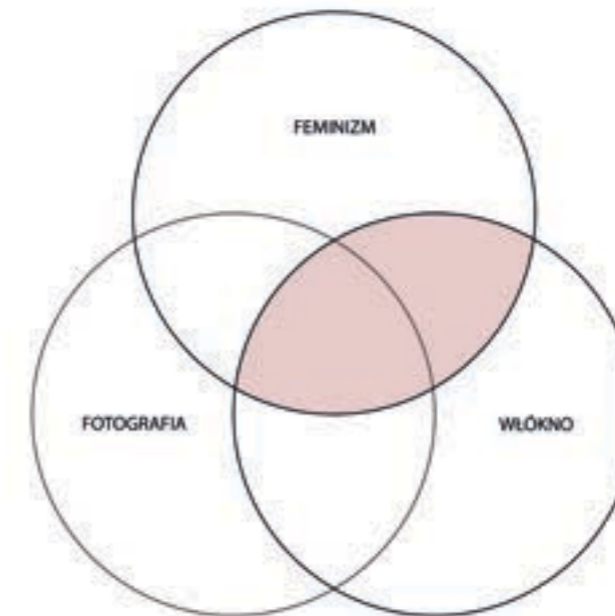


Diagram 5. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

W rozdziale poświęconym zagadnieniom wpisującym się pierwszą z części wspólnych diagramu, dowiodę, iż tkanina ma bliski związek z aktywizmem kobiet. W wielu miejscach świat feminizmu i włókna łączy się w jedno, a kobiety często świadomie sięgają po formę wypowiedzi opartą na rzemiośle związanym z tekstyliami.

Włókiennictwo zajmuje jedno z centralnych miejsc w historii kapitalizmu oraz w walce z tym opresyjnym systemem. Jedne z pierwszych akcji sabotażu w miejscu pracy, dokonane w zakładach tekstylnych we wczesnych latach XIX wieku, na początku rewolucji industrialnej. Pracownicy, głównie mężczyźni, ale również kobiety, w jednym z zakładów w Anglii zniszczyli maszyny tkackie⁵³. W skomplikowanej historii polityki związanej z włókiennictwem, praca kobiet nie zawsze była uznawana za kluczową, ale zawsze wypełniała szczeliny powiązanych z włókiennictwem teorii dotyczących związku pomiędzy klasą a płcią, mechanizmów patriarchy, praw pracowniczych, rasizmu i globalnej nierówności⁵⁴. Od czasów rewolucji industrialnej, włókiennictwo było kluczowe dla wielu ruchów antykapitalistycznych i inicjatyw artystycznych. Jedną z takich inicjatyw był założony przez Wiliama Morrisa ruch Arts and Crafts Movement, powołany jako reakcja na rosnącą industrializację sztuki i designu. Członkowie ruchu twierdzili, iż sposób projektowania oraz jakość materiałów mają bezpośredni wpływ na całe społec-

⁵³ J. Bryan-Wilson, *Fray, art and textile politics*, Chicago 2017, s. 7.

⁵⁴ Tamże, s. 8.

czeństwo⁵⁵. Ruch ten równie dobrze mógłby istnieć dzisiaj, a współczesny świat zalany tanim produktem o nikłej wartości, zmusza nas do przyznania racji Morrisowi w jego misji przywrócenia wartości produktom tworzonym przez fachowców i obawie o przyszłość.

We wspomnianej wcześniej przeze mnie publikacji Rozsiki Parker *The Subversive Stich* udowadnia ona swoją tezę, iż na przestrzeni wieków praca z tkaniną, a w szczególności haft, stała się w Europie synonimem kobiecości, umiejętnością kojarzoną z łagodnością i uległością pań domu i wzorowych, podporządkowanych żon⁵⁶. Ten stereotyp był wciąż niezwykle silny na przełomie XIX i XX wieku. Początek XX wieku to również start zorganizowanej walki kobiet o podstawowe prawo, jakim jest prawo wyborcze. Wraz z coraz większą aktywnością sufrażystek, wzrosło również znaczenie sztuki, rzemiosła i projektowania jako formy komunikacji, której używały, aby ułatwić dotarcie swoich haseł do jak największej liczby potencjalnych zwolenników. W styczniu 1907 roku w Wielkiej Brytanii artystki, ilustratorki i graficzki założyły organizację, której głównym zadaniem było projektowanie i wykonanie towarzyszącym protestom bannerów, chorągwi i plakatów⁵⁷. Liga Artystek Sufrażystek (Artists' Suffrage League) zajęła się produkcją bannerów na organizowane na szeroką skalę protesty. Jedną z głównych projektantek została Mary Lowdnes, absolwentka szkoły Slade, specjalizującej się w projektowaniu witrażu. Lowdnes nalegała, aby użyć tradycyjnych technik haftu, by przy wykorzystaniu tej wątpliwej wagi kobiecej umiejętności stworzyć potężny wizualny przekaz. W czerwcu 1908 roku w Londynie odbył się kolejny marsz sufrażystek, protestujące niosły łącznie ogromną liczbę 770 bannerów i chorągwi⁵⁸. Świadkowie wydarzenia byli pod wrażeniem kolorów, kształtów i liczby.



Fot. 10. Baner sufrażystek, proj. Pankhurst / Fot. autor nieznany, <https://tiny.pl/w9g9w>

Sztuka włókna stała się środkiem komunikacji haseł walki o prawa kobiet. Sufrażystki poprzez świadome użycie na swoich flagach i banerach fioletu, złota i bieli, pomogły w stworzeniu identyfikacji swojej organizacji, a tym samym wsparły walkę o prawa kobiet⁵⁹. Sztuka włókna często służy jako wyraz identyfikacji konkretnej grupy etnicznej, narodowej lub podkreślenie przynależności do grupy politycznej. Za pomocą tradycyjnych haftów, kolorów czy fasonu ubrań, tkanina może stawać się językiem wizualnym. Tą niezwykłą zdolnością wykorzystywały i wykorzystują różne grupy aktywistyczne, w różny sposób na przestrzeni lat stosowały również feministki.

55 *Encyclopaedia of Arts and Crafts. The International Arts Movement 1850-1920*, red. D. Game, Londyn 1989.

56 R. Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*, Londyn 2010.

57 L. Gosling, H. Robinson, A. Tobin, *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, Londyn 2019, s. 38.

58 Tamże, s. 38.

59 P.L. Henderson, *Unravelling Women's Art*, Londyn 2021, s. 153.



Fot. 11. Marsz sufrażystek, 13.06.1908 / Fot. autor nieznany, <https://tiny.pl/w9g9p>, [dostęp: 11.05.2022]

W 1947 roku Organizacja Narodów Zjednoczonych powołała Komisję do Spraw Statusu Kobiet, a dwa lata później ustanowiła Deklarację Praw Człowieka, w której to przeczytać możemy, iż zarówno kobiety, jak i mężczyźni mają równe prawo do małżeństwa, równe prawa w małżeństwie, jak i po jego zakończeniu⁶⁰.

W 1949 roku ukazuje się *Druga Płeć* Simone de Beauvoir, źródło inspiracji wielu kobiet, wśród których były oczywiście artystki. W Wielkiej Brytanii, jak i Ameryce Północnej do głosu dochodzi nowe pokolenie feministek, które aktywnie walcząc o swoje prawa w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia, zapamiętane będą jako przedstawicielki drugiej fali feminizmu. Artystki z tego okresu miały ogromny wpływ na sztukę współczesną. Zaproponowały radykalne zmiany w sposobie komunikowania sztuki, jak i w użyciu materiałów⁶¹. Przewodnym hasłem sztuki drugiej fali feminizmu stało się *personal is political* – prywatne jest polityczne. Można się doszukiwać kilku znaczeń tego hasła. *Ograniczanie kobiet do sfery prywatnej jest kwestią polityczną. Dom jest postrzegany przez niektóre feministki jako miejsce uciesnienia. [...] Prywatne, kobiece doświadczenia są często wspólne. Na przykład aborcja jest kwestią, która zjednoczyła kobiety ze wszystkich klas i środowisk, co podkreśla, że ich osobiste doświadczenia mogą być zbiorowe. Dzielenie się osobistymi doświadczeniami między kobietami czyni je politycznymi, ponieważ wynikają z warunków społecznych spowodowanych przez patriarchy i dyskryminacyjną politykę wobec kobiet. [...] Przekonanie, że polityka występuje tylko w sferze publicznej, wyklucza osobiste zmagania i marginalizuje kobiety*⁶².

60 M. Walters, *Feminism. A Very Short Introduction*, Oxford 2005, s. 97.

61 C. Moore, C. Speck, *Feminism in Art and Culture*, 2019 [online], <https://www.jstor.org> [dostęp: 12.05.2022].

62 *The persona is political*, Wikipedia [online] https://en.wikipedia.org/wiki/The_persona_is_political [dostęp: 12.05.2022].

W sztuce hasło to feministki manifestują poprzez wykorzystanie materiałów związanych z tym, co prywatne i domowe, jak i poprzez użycie najbardziej elementarnego medium, czyli własnego ciała. Materiały tekstylne, takie jak haft, prace szydełkowe czy tkactwo, zyskują nowe polityczne znaczenie. Judy Chicago, amerykańska artystka feministyczna, intelektualistka i pisarka w 1970 roku powołała do życia Feministyczny Program Edukacji Artystycznej w Fresno w Kalifornii. Wraz z Miriam Shapiro rok później przeniosła go do Kalifornijskiego Instytutu Sztuki w Los Angeles⁶³. Jednym z przedsięwzięć nowego programu była zaprezentowana w 1972 roku wystawa *Womanhouse* zorganizowana w starym wiktoriańskim domu w Hollywood. Zaproszenie na wystawę wydrukowano na serwetkach, czytelnie odwołujących do świata kobiet, co nie było pomysłem odkrywczym ani nowym. *Dostałam królewskie wezwanie do złożenia wizyty władcom mojego kraju. Zaproszenie było zrobione z koronki okalającej wypukłe złote litery. A jeszcze były na nim róże i jaśkółki*⁶⁴ – ponad trzydzieści lat wcześniej pisała Leonora Carrington, surrealistyczna malarka i pisarka pochodzenia brytyjskiego, która większość życia spędziła w Meksyku (na marginesie, gdy przybyła do pałacu lokaj poinformował ją: *Królowa wczoraj zwariowała*⁶⁵). Na niedługi czas artystki przekształciły 17 pokoi na potrzeby prezentacji swoich instalacji, rzeźb, tkanin i performansów. Wystawa okazała się rewolucyjna, ponieważ była pierwszym szeroko opisywanym przeglądem sztuki feministycznej w czasach, gdy kobiety w dużej mierze były lekceważone przez muzea i instytucje artystyczne. Nie bez znaczenia była znacząca prezentacja przez artystki biorące w niej udział – tkaniny i włókna⁶⁶.



Fot. 12. Zaproszenie na wystawę *Womanhouse*, proj. Karen LeCocq / Fot. autor nieznan [online] <https://tiny.pl/w9gc5>

63 C. Moore, C. Speck, *Feminism in Art and Culture*, 2019 [online], <https://www.jstor.org> [dostęp: 12.05.2022].

64 L. Carrington, *Królewskie wezwanie*, [w:] *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. M. Ochab i M. Kłobukowski, Warszawa 2022, s. 19.

65 Tamże.

66 N. Yohannes, *Revisiting the Famed Feminist Exhibition "Womanhouse" with an Intersectional Lens* <https://tiny.pl/w9gwf>, [dostęp: 12.05.2022].



Fot. 13. Judy Chicago, *The Dinner Table* / Fot. autor nieznan [online] <https://tiny.pl/w9gck> [dostęp: 12.05.2022]

Judy Chicago, jedna z kuratorek wystawy *Womanhouse*, jest również autorką monumentalnej instalacji *The Dinner Party*, prezentowaną w Brooklyn Museum, którą dzisiaj uważa się za kultowe dzieło sztuki feministycznej tego okresu. Do powstania tej pracy przyczyniło się wiele osób, praca nad instalacją trwała wiele lat, by ostatecznie zmaterializować się w 1979 roku. Duży stół w kształcie trójkąta ma 39 nakryć. Każde z tych nakryć jest starannie zaprojektowane i składa się z ręcznie wyszywanego obrusu oraz ceramicznej zastawy. Każde z miejsc przeznaczone jest dla jednej z historycznych, kobiecych postaci. Każdy z obrusów jest tak zaprojektowany, by nawiązywał do czasów, w którym żyła gościni lub do miejsca, z którego pochodziła. Gest użycia sztuki włókna jest świadomy. Judy Chicago zwraca uwagę na związek kobiet z rzemiosłem, nadaje technice haftu znaczenia, którego na przestrzeni wieków została pozbawiona⁶⁷.

Jako przedstawicielkę sztuki feministycznej korzystającej z medium tkaniny wymienia się również Marię Pinińską-Bereś. *Twórczość artystki często określana jest jako feministyczna, choć ona sama dystansowała się wobec feminizmu, nie zaprzeczając, że głównym tematem jej twórczości jest figura kobiety. [...] Na początku lat 70. Zaczęła odchodzić od klasycznych rzeźbiarskich materiałów na rzecz bardziej lekkich i miękkich – stosowała sklejkę, papier-mâché, a przede wszystkim tkaniny (szyte, pikowane, haftowane); jej znakiem rozpoznawczym stał się kolor różowy*⁶⁸.

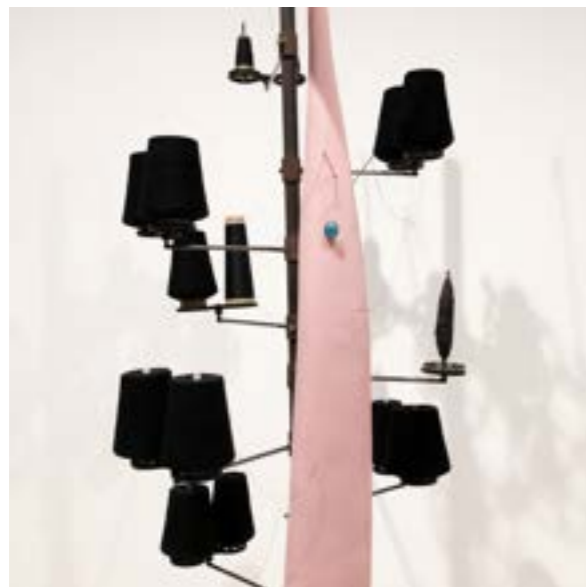
67 P.L. Henderson, *Unravelling Women's Art*, Londyn 2021, s. 179.

68 Maria Pinińska-Bereś, *Zachęta Narodowa Galeria Sztuki* [online], <https://tiny.pl/w9gcl> [dostęp: 12.05.2022].



Fot. 14. Maria Pinińska-Bereś, *Mój uroczy pokoik*, 1975 / Fot. M. Gardulski [online], <https://tiny.pl/w9gcv>, [dostęp: 12.05.2022]

jej z dzieciństwem spędzonym w zakładzie tapicerskim swoich rodziców. Historycy sztuki doszukują się w nici metafory pępowiny łączącej dziecko z matką.



Fot. 15. Louise Bourgeois, *In Respite*, 1992 / Fot. Agata Read, Hayward Gallery London, *The Woven Child*

Artystki związane z myślą feministyczną sięgają nie tylko bezpośrednio do materiału, jakim jest tkanina, ale również do narzędzi z nią związanych.

Stworzona przez Louise Bourgeois w 1992 roku wolnostojąca rzeźba *In Respite*, składa się z gumowej podłużnej różowej formy, do której są wbite igły. Poprzez te igły przebiega czarna nitka i łączy ów różowy element ze szpulami o różnych wielkościach. Sama artystka tak mówiła o igle: *Zawsze fascynowała mnie igła i jej magiczna moc. Igła służy do naprawy uszkodzeń. Igła to przebaczenie. Nigdy nie jest agresywna, to nie jest szpilka*⁶⁹. W swojej twórczości Bourgeois wróciła do materiałów kojarzących się

Artystką sięgającą po medium związane z tkaniną była również Teresa Tyszkiewicz. Tworzyła obrazy, instalacje, filmy często używając szpilek. Szpilki pełnią w twórczości Tyszkiewicz przede wszystkim rolę symboliczną, nasuwają natychmiastowe skojarzenia z obrzędami voodoo, ale także jako przyrząd krawiecki służący do łączenia i zszywania fragmentów w całość są w rękach artystki narzędziem do porządkowania chaosu⁷⁰.

Twórczynie związane z drugą falą feminizmu nawiązywały do rzemiosła związanego z tkaniną na wiele formalnych sposobów. Kolejnym po użyciu samej tkaniny oraz wykorzy-

69 L. Bourgeois, za: *The Woven Child*, katalog wystawy, kurator: R. Rugoff, Hayward Gallery, Londyn 2022, s. 194.

70 Teresa Tyszkiewicz, platforma Culture.pl [online], <https://tiny.pl/w9gc3> [dostęp: 12.05.2022].

staniu narzędzi z nią związanych jest zapożyczenie formy. Tutaj po raz kolejny pojawia się zjawisko podziału na rzemiosło i sztukę.

Amerykańskie artystki Valerie Jaudon i Joyce Kozloff stały się centralnymi figurami rodzącego się w latach 70. Ruchu *The Pattern and Decoration Movement*. Ruch ten powstał, gdy artystki zwróciły uwagę na sposób mówienia o sztuce, który odzwierciedlał zjadliwą męskość, seksizm i wiarę w wyższość zachodu nad rozwijającym się światem. Jaudon i Kozloff zauważyły również, że sztuka uważana za gorszą była związana ze słowami takimi, jak *zmysłowość, przyjemność i ozdoba*⁷¹. Czyli ze słowami, które są często używane do określenia rzemiosła, tkaniny, ceramiki, tapet czy mozaik, jak i ich samych, kobiet.



Fot. 16. Teresa Tyszkiewicz, *Oczy*, 1984 / Fot. autor nieznan [online].

Tak o sztuce wypowiadał się Tołstoj w swoim traktacie *Co to jest sztuka* z 1898 roku: *Prawdziwa sztuka, podobnie jak żona kochającego męża, nie potrzebuje ozdób. Ale sztuka podrobiona, jak prostytutka, musi zawsze być udekorowana*⁷². Taki stan rzeczy postanowiła właśnie podważyć grupa artystów nowo powstałego ruchu *The Pattern and Decoration Movement*, traktując dekoracyjność, zmysłowość i ozdobę jako tak samo słuszne, złożone i wyrafinowane uznane ikony modernizmu.

Miriam Shapiro – związana z ruchem artystka znana ze swych femmages, feministycznych obrazów i kolaży – zapożyczała w nich formy kojarzone z domowymi tkaninami, takimi jak choćby haftowane chusteczki.

Pattern and Decoration Movement podkreślając znaczenie kobiecej pracy i rzemiosła, obejmował także mężczyzn, a grupa była duża i amorficzna. *Feminizm pomógł uczynić ten ruch możliwym* – pisała historyczka sztuki Anne Swartz. *Ale to nie był ruch feministyczny*⁷³. Swartz twierdzi, że feminizm pomógł twórcom i myślicielom ruchu zachować postawy inkluzywnej współpracy, wiele artystek tego ruchu uważało się za feministki i w taki czy inny sposób dotknęło niezwy-

71 T. Thackara, *The Pattern and Decoration Movement Challenged the Machismo of Modernism* [online], <https://tiny.pl/w9m84> [dostęp: 13.05.2022].

72 L. Tolstoy, *What is Art?*, Londyn 1995.

73 A. Swartz, [za:] T. Thackara, *The Pattern and Decoration Movement Challenged the Machismo of Modernism* [online] <https://tiny.pl/w9m84> [dostęp: 13.05.2022].



Fot. 17. Miriam Shapiro, *Anonymous was a woman*, 1976 / Fot. autor nieznan [online], <https://tiny.pl/w9gdw> [dostęp: 13.05.2022]

kle silnego feministycznego ruchu artystycznego lat 70.

We współczesnych czasach idea przekazu myśli feministycznej za pomocą materiałów lub formy związanej z tkaniną jest równie silna co w latach 60. i 70. ubiegłego wieku podczas drugiej fali feminizmu, dzięki ruchowi zwanemu craftivism. Craftivism to forma aktywizmu wykorzystującego materiały związane z rzemiosłem, najczęściej haft, szydełkowanie, robienie na drutach czy patchwork. Pierwszy raz słowa *craftivism*, czyli *craft + activism*, rzemiosło + aktywizm, użyła amerykańska pisarka Betsy Greer w 2003 roku. Zdefiniowała je jako formę aktywizmu zawierającą elementy feminizmu i antykapitalizmu. Greer napisał również książkę na ten temat – *Craftivism: The Art and Craft of Activism*⁷⁴.



Fot. 18. Joyce Kozloff / Fot. autor nieznan [online] <https://tiny.pl/w9gdc> [dostęp: 13.05.2022]

74 S. Brown, *Craftivism: how crafting can be used as a means of action and activism* [online], <https://tiny.pl/w9m8c> [dostęp: 16.05.2022]

Craftivism jest sposobem wyrażania sprzeciwu, poparcia lub inicjowania trudnego dialogu za pomocą kojarzonych z rzemiosłem form tekstylnych. Nie jest to sposób, który ma zastąpić inne, bardziej tradycyjne formy, jak demonstracja, ale ma on być kolejnym narzędziem, z którego można skorzystać. Jest naturalnie związany z feminizmem z powodu silnej relacji pomiędzy domowym rzemiosłem tekstylnym a kobietami. Stoi też w kontrze do kapitalistycznej idei szybkiej maszynowej produkcji oraz monetarnego zysku. Formy jakie przyjmuje craftivism są różne. Sara Corbett, aktywistka i popularyzatorka protestu, poprzez robótki ręczne zwraca uwagę na łagodną formę takich akcji⁷⁵. Jest założycielką Craftivism Collective. Na stronie internetowej kolektywu można znaleźć nie tylko inspiracje, ale również konkretne projekty o charakterze otwartym, do których można się przyłączyć. Jednym z nich jest akcja pod patronatem organizacji charytatywnej Mind, zajmującej się poprawą zdrowia pacjentów z różnymi zaburzeniami zdrowia psychicznego. Kolektyw namawia, by wysłać ręcznie haftowane wiadomości do posłów podkreślając wagę sprawy⁷⁶.

Polską artystką wypisującą się w ten nurt jest art. Monika Drożyńska, której subtelne w formie hafty często głoszą ostre hasła, podkreślając historyczny dualizm pomiędzy domowym aspektem haftu i jego zdolności do wyrażania buntu, o czym pisała Rozsika Parker w publikacji *Subversive Stich*. Drożyńska haftuje często na publicznych materiałach, jak zasłony czy materiałowe podgłówki w pociągach, pozostawiając swoje hasła przypadkowym odbiorcom.



Fot. 19. Zestaw do craftivism / Fot. autor nieznan [online] <https://tiny.pl/w9gd5> [dostęp: 16.05.2022]

75 S. Corbett [online], <https://www.bbc.co.uk/programmes/m000mr46> [dostęp: 16.05.2022].

76 Craftivism [online], <https://craftivist-collective.com/a-positive-note-for-mental-health> [dostęp: 16.05.2022].

Haft jako źródło siły wiąże się często z kolektywną pracą kobiet. W 1974 roku w Oregonie powstało małe stowarzyszenie chcące szerzyć świadomość feministyczną, a zrzeszające kobiety myślące podobnie. Stowarzyszenie przyjęło nazwę *Ladies' Sewing Circle and Terrorist Society*⁷⁷. Sally-Jo Bowman zaprojektowała logo, w którym starała się przekazać na pozór kontrastowe cechy spotkania kobiet przy robotkach ręcznych. Z jednej strony jest łagodność i niewinność kobiecych pogaduszek, a z drugiej potencjalne strategiczne i wywrotowe dyskusje.



Fot. 20. Monika Drożyńska, haft na bawelnie / Fot. autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9gd2> dostęp: 16.05.2022]



Fot. 21. Ladies Sewing Circle and Terrorist Society, proj. Sally-Jo Bowman, 1977 / Fot. autor nieznany. Źródło: J. Bryan-Wilson, *Fray: art and textile politics*, Londyn 2017

Znak nawiązywał typografią do tej często używanej przez Williama Morrisa, lidera XIX-wiecznego ruchu Arts and Crafts Movement⁷⁸. Projekt ten stał się niezwykle popularnym znakiem, który pozwalał spojrzeć nieco inaczej na spotkania kobiet i potencjał zburzenia patriarchalnych struktur. Bowman sprzedała prawa do znaku w 1986 roku, teraz staje się on na nowo popularny wśród młodszego pokolenia feministek XXI wieku.

⁷⁷ J. Bryan-Wilson, *Fray: art and textile politics*, Londyn 2017, s. 1.

⁷⁸ Tamże, s. 8.

Poprzez całą historię kobiety szyjąc, tkając i haftując nauczyły się wykorzystywać tę pracę jako język, który służy im do opowiadania historii i przekazywania istotnych dla nich treści. Kobiety, artystki, aktywistki związane z myślą feministyczną, potrafiły i nadal potrafią świadomie korzystać z wartości symbolicznej materiałów związanych z rzemiosłem tekstylnym, by zwrócić uwagę na ważne dla nich aspekty otaczającego świata. Coraz częściej obiekty tekstylne, które nie były przeznaczone do galerii i muzeów, są pożądane przez marszandów sztuki i widzów. Flagowym przykładem takiego przeniesienia obiektów użytkowych do świata sztuki są afro-amerykańskie kołdry patchworkowe, wytwarzane w Gee Bend, małej wsi w Alabamie. Kołdry te są wystawiane w galeriach i sprzedawane za tysiące dolarów. Cały proceder zmusza do zastanowienia się nad cienką linią dzielącą tekstylne obiekty użytkowe a świat sztuki, zmusza do refleksji nad zjawiskiem przywłaszczenia kulturowego, nadawania wartości czy problemów związanych z dyskryminacją rasową i klasową⁷⁹.

Kolejnym silnym hasłem, wybrzmiewającym dzięki wykorzystaniu obiektów tekstylnych, jest kobiecy sprzeciw wobec wojny. Istnieje długa tradycja akcji nakłaniających kobiety, by szyły dla swoich mężów i synów walczących na froncie. Tradycja ta, sięgająca wojny secesyjnej, była nie tylko praktycznym sposobem uzyskania potrzebnych żołnierzom elementów garderoby, ale również próbą zmniejszenia lęków i niepokojów czekających w domach kobiet⁸⁰.



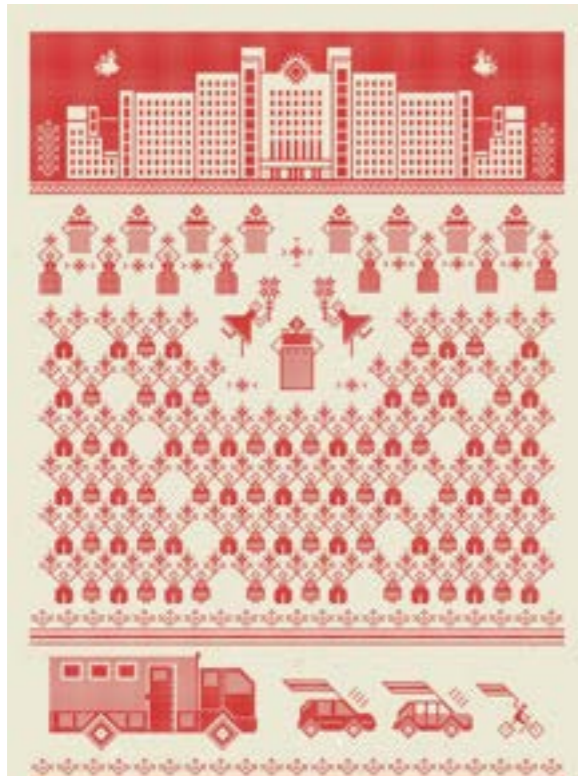
Fot. 22. The Gee's Bend Quiltmakers, Alison Jacques Gallery, London / Fot. Agata Read

⁷⁹ J. Bryan-Wilson, *Fray: art and textile politics*, Londyn 2017, s. 6.

⁸⁰ J. Bryan-Wilson, *Fray: art and textile politics*, Londyn 2017, s. 11.

Choć w trakcie II wojny światowej nie było już tak wielkiego zapotrzebowania na efekty domowej pracy kobiet, czynności te stały się tradycją czasów wojny. Na język miłości w czasach pokoju przełożył tę praktykę Bolesław Prus w noweli *Kamizelka* z 1882 roku, uznawanej za arcydzieło nowelistyki⁸¹. To szkic z życia ubogich mieszkańców Warszawy. Kiedy okazuje się, że mąż jest śmiertelnie chory, jego żona, by go uspokoić, co wieczór skracająca pasek kamizelki, którą nosił. Chcąc mu w ten sposób udowodnić, że nie chudnie, a wręcz przeciwnie – przybiera na wadze. Nie wiedziała tylko, że w tajemnicy przed nią, mąż przesuwiał sprzączki kamizelki, bo nie mógł znieść jej rozpaczy.

Białoruska artystka Rufina Bazlova jest przykładem twórczyni sprzeciwiającej się reżimowi za pomocą symboliki związanej z haftem. O jednej z serii swoich prac mówi tak: *Historycznie białoruskie kobiety nie potrafiły czytać ani pisać, a haftowanie i tkanie były prawie jedynym sposobem na przedstawienie otaczającego życia. W ten sposób powstały specjalne geometryczne wzory, które kryją w sobie wiele znaczeń i symboliki. Na przykład czerwony symbolizuje krew lub życie, a biały wolność i czystość.*



Fot. 23. Rufina Bazlova / Fot. autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9gd3> [dostęp: 16.05.2022]

Można powiedzieć, że białoruskie ozdoby są swego rodzaju kodem naszej narodowej historii, pisany przez kobiety, który można czytać jako tekst lub przesłanie. Wydarzenia polityczne wokół wyborów na Białorusi są częścią naszej wielkiej historii, którą trzeba było zapisać kodem haftu ludowego. Dlatego w oparciu o tę technikę powstała seria *Historia białoruskiej „Vyzhyvanki”*. Tytuł serii oparty jest na lingwistycznej grze słów. „Vyzhyvanka” to nazwa techniki tradycyjnego haftu białoruskiego; „vyszhyvat” oznacza po białorusku haftować, a „vyzhyvat” oznacza przeżyć. Ponieważ w warunkach stworzonych przez reżim naród białoruski jest po prostu zmuszony do przetrwania. Wszystkie obrazy w serii są oryginalnymi dokumentami i są oparte na prawdziwych wydarzeniach lub ilustrują konkretnych Białorusinów. Haft ludowy był używany jako talizman przeciwko złym duchom, chcę wierzyć, że w naszych czasach nie stracił tej mocy⁸²!

81 B. Prus, *Kamizelka*, [w:] B. Prus, *Nowele wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976 [online], <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/kamizelka.pdf> [dostęp: 27.06.2022].

82 R. Bazlova [online], <https://www.vyzyvanka.com/> [dostęp: 16.05.2022].

Do tej samej wojennej tradycji sięgają kobiety z Afganistanu. Pomimo dziesięcioleci wojen, starożytne techniki tworzenia wzorów, których ukończenie może zająć miesiące lub lata, są nadal przekazywane z matki na córkę. Zeznania twórców tych dywanów są trudne do uzyskania, ponieważ wiele z tych prac pozostaje nieprzypisanych. [...] *Największe internetowe archiwum afgańskich dywanów wojennych, prowadzone przez mieszkającego w Nowym Jorku artystę Kevina Sudeitha, oferuje informacje i sklep internetowy. Mimo to autorstwo tkaczy często ginie, gdy prace te trafiają na rynek, jednak ich mistrzowskie kompozycje zdradzają czarny humor i złożony komentarz do współczesnego życia*⁸³. Trudno przewidzieć, jaki wpływ na tę twórczość będzie miało wycofanie wojsk amerykańskich z Afganistanu w 2021 roku, pozostaje natomiast kolejne niezwykle świadectwo sprzeciwu wykonane przez kobiety w postaci obiektów tekstylnych, a konkretnie dywanów.



Fot. 24. Fifteen tank war rug / Fot. autor nieznany [online], Fot. autor nieznany [online], <https://warrug.com/> [dostęp: 16.05.2022]

Związek włókiennictwa i walki o prawa jednostki jest więc silny. Zakłady tekstylne stały się kolebką oporu przeciw wyzyskowi pracowników. Pierwsze zorganizowane ruchy kobiet walczące o uznanie ich praw, z rozmysłem wykorzystują elementy haftu oraz innych technik związanych z włóknem w swojej misji o zwiększenie widoczności i jasną oraz czytelną identyfikację. Artystki związane z drugą falą feminizmu proponują nowy język komunikowania sztuki, świadomie wykorzystując materiały dotychczas związane jedynie z rzemiosłem. Kolejne pokolenia artystek zainspirowanych tym ruchem, w swojej twórczości wykorzystuje tkaninę nie tylko jako medium, ale nawiązują do niej poprzez użycie związanych z nią narzędzi lub zapożyczając formy i wzory. Współcześnie silny jest ruch aktywistyczny *craftivism*, wykorzystujący tekstylia w walce o prawa jednostek oraz pomijanych grup społecznych. Odnajdujemy związki sztuki włókna z protestem przeciwko systemom kapitalizmu i patriarchy, jak i sprzeciwie wobec wojen. Pojęcia włókna i feminizmu nieustannie się przeplatają, silnie oddziałując na siebie nawzajem.

83 V. Thill, *Lessons from The Afghan Women Who Weave Modern War into an Ancient Tradition* [online], <https://tiny.pl/w9gfg> [dostęp: 16.05.2022].

9. FOTOGRAFIA I FEMINIZM

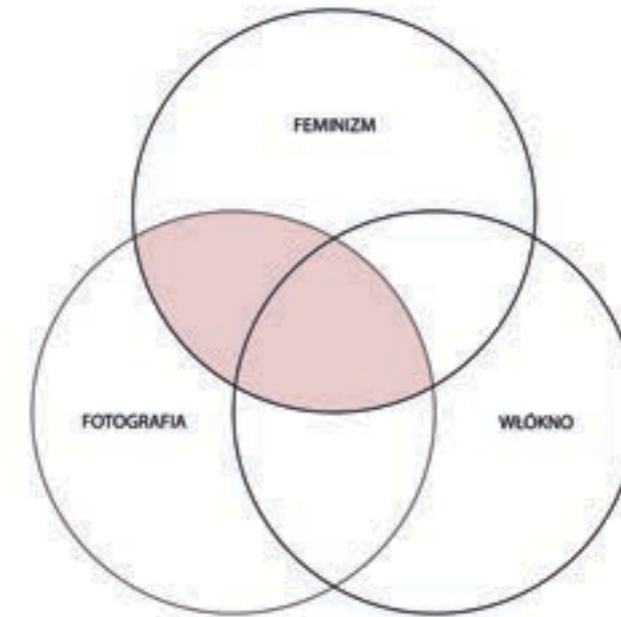


Diagram 6. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

W niniejszym rozdziale, skupiającym się na obszarze, gdzie feminizm przenika się z fotografią, wykażę pomiędzy tymi dwoma pojęciami silne zależności. Zaprezentuję liczne przykłady fotografek i aktywistek, dla których właśnie to medium stało się narzędziem świadomie wykorzystywanym w walce z opresyjnymi systemami. Pokażę również, jak trudno jest zdefiniować pojęcie fotografii feministycznej oraz jak możemy próbować to zrobić.

Carmen Winant w artykule dla magazynu *Aperture*, pisze tak: *Jakie trzeba spełnić warunki w dzisiejszym świecie, by być postrzeganym jako artystka/artysta feministyczna/feministyczny? Na to pytanie nie ma odpowiedzi, co niejako jest też jego sensem. Jedną z definiujących cech trzeciej fali feminizmu (lub czwartej fali feminizmu, lub postfeminizmu, lub jakkolwiek chcielibyśmy nazwać ten współczesny ruch) jest jego uporczywa niechęć do zdefiniowania. Czy tworzymy abstrakcyjne fotogramy czy filmy erotyczne, podpisując je „feministyczne”, takie się stają⁸⁴.* Carmen Winant jest artystką, pisarką, profesorką na wydziale Studiów Wizualnych i Sztuki Współczesnej w Szkole Sztuki i Projektowania w Columbus. Jest również jedną z ważniejszych dla mnie badaczek sztuki feministycznej, której praca naukowa, jak i artystyczna wywarły na mnie ogromne wrażenie. W cytowanym zdaniu Winant zawarła to, z czym mierzy się każdy, kto próbuje fotografię feministyczną umieścić w sztyw-

84 C. Winant, *Our Bodies*, „Aperture” 2016, nr 225 [online], <https://aperture.org/editorial/bodies-online-feminism/> [dostęp:18.05.2022].

nych ramach akademickich podziałów. Niemniej jednak można wyznaczyć pewne trendy, wpływy i rodzaje podejścia do fotografii w zestawieniu z pojęciem feminizmu.

W styczniu 2020 roku zostałam przyjęta na kilkumiesięczny program, organizowany przez Międzynarodowe Centrum Fotografii w Nowym Jorku, który w związku z pandemią odbywał się w całości online. Program ten prowadzony przez artystkę, edukatorkę i autorkę Laurę Larson nazywał się Feminist Photographies i w całości poświęcony był analizie fotografii feministycznej. Laura Larson na początku naszych spotkań postawiła pięć pytań, które później zdeterminowały sposób, w jaki każda z nas analizowała fotografię pod względem jej feministycznych aspektów: *Co czyni fotografię feministyczną? Czy jest to temat fotografii? Czy jest to subiektywność fotografującego? Czy istnieją feministyczne materiały, jakimi posługują się osoby fotografujące? Jakie są formalne strategie feministycznej fotografii? Jakie są konceptualne strategie feministycznej fotografii?*⁸⁵.

Podobne pytania stawia wspomniana przeze mnie wcześniej Carmen Winant w wykładzie, który odbył się w czerwcu 2020 roku na platformie Self Publish Be Happy⁸⁶. Przy użyciu zacytowanych pytań, podeszłam do analizy powiązań pomiędzy fotografią a feminizmem.

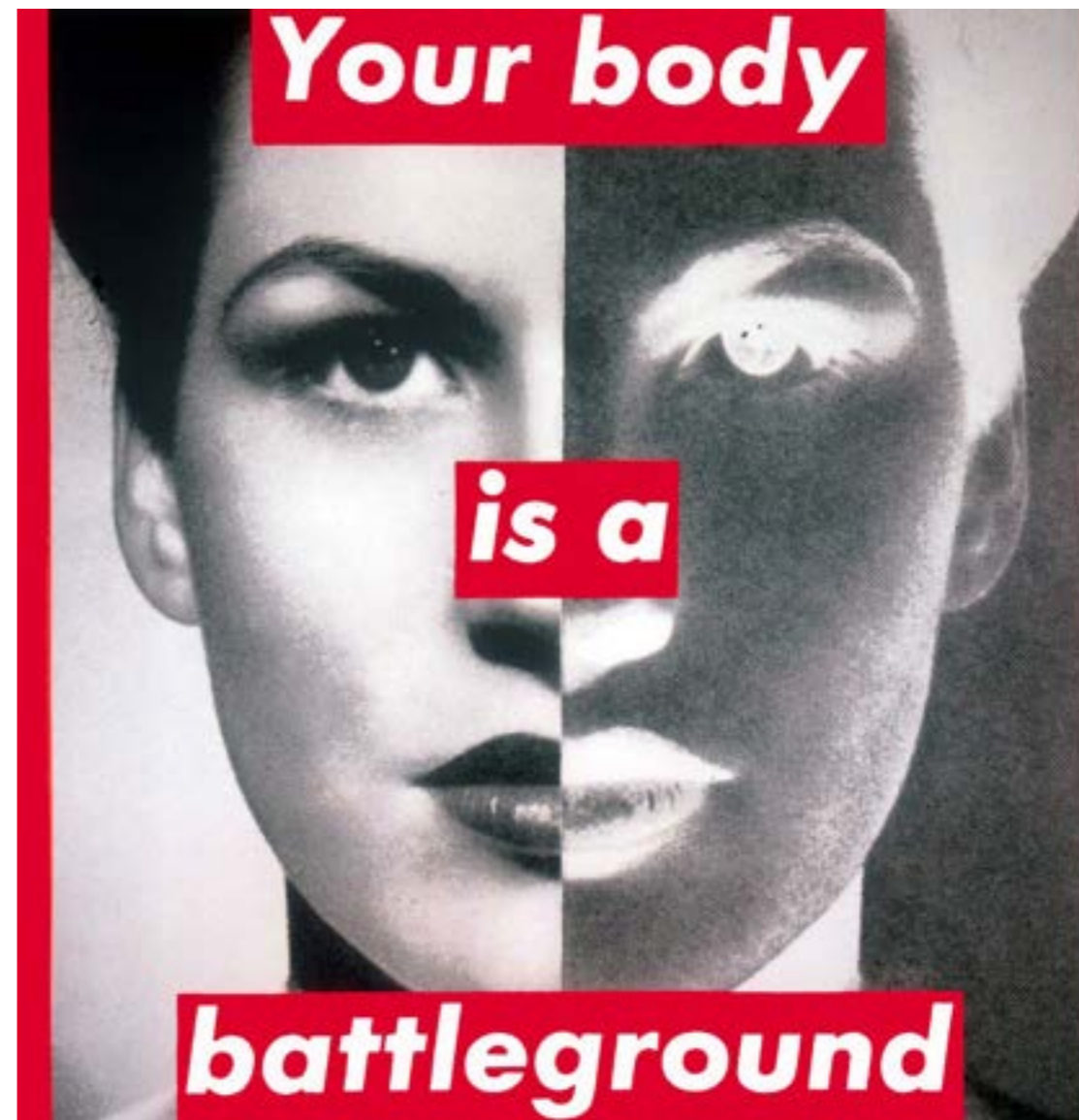
Ciało było i jest ważnym tematem feministycznej fotografii. Ciało jest formalnie, pośrednio, poprzez jego różne sposoby przedstawiania, jak i bezpośrednio (aborcja, antykoncepcja) polem bitwy pomiędzy kobietami i systemem patriarchalnym. We wspomnianym wykładzie, Winant podkreśla związek pomiędzy feminizmem a ciałem. Związek, który jak już wspomniałam szczególnie mnie interesuje z perspektywy moich badań. I od tego związku chciałabym rozpocząć.

Silny ruch drugiej fali feminizmu lat 60. i 70. Ubiegłego stulecia miał konkretne zadania i ideologiczne cele: legalizacja aborcji, wyrównanie różnic płacowych, powszechny dostęp do opieki nad dziećmi. Artystki sztuki feministycznej tego okresu kierowały się zasadą zdefiniowaną przez Audre Lorde: *Nie zdemontujesz domu pana przy użyciu jego własnych narzędzi*⁸⁷. Starły się więc tworzyć nowe rodzaje języka wizualnego związanego z przedstawieniami ciała.

85 Larson, *Feminist Photographies*, ICP New York, wykład online, 2020.

86 C. Winant, *Contemporary Photography and Feminism*, platforma Self Publish Be Happy, wykład online, 2020.

87 C. Winant, *Our Bodies*, Online, „Aperture” 2016, nr 225 [online], <https://aperture.org/editorial/bodies-online-feminism/> [dostęp: 18.05.2022].



Fot. 25. Barbara Kruger, *Untitled* / Fot. autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9gfk> [dostęp: 18.05.2022]

Jednym z kluczowych problemów, z jakimi zetknęła się sztuka feministyczna, było zjawisko męskiego spojrzenia (*male gaze*). Po raz pierwszy zwróciła na to uwagę Laura Mulvey w eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* z 1975 roku⁸⁸. Choć jej esej poświęcony jest sztuce filmowej, z powodzeniem tezy autorki można przenieść na medium fotografii i innych dziedzin sztuki wizualnej. Autorka zwraca uwagę na to, iż w świecie wyraźnie podzielonym na to, co męskie i na to, co kobiece, proces przyjemności z oglądania został podzielony na aktywny, czyli męski i pasywny, czyli kobiecy, czyniąc z kobiet jedynie obiekty męskiego wzroku⁸⁹. Na to samo zjawisko zwraca uwagę John Berger w publikacji *Ways of Seeing*, opartej na serii programów telewizji BBC o tym samym tytule: *Upraszczając: mężczyźni dzia-*

88 G. Dziamski, *Estetyka Wobec Feminizmu*, „Dyskurs” 2018, nr 25 [online], <https://tiny.pl/w9mss> [dostęp: 18.05.2022].

89 L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975 [online], <https://tiny.pl/w9msb> [dostęp: 18.05.2022].

łają, kobiety się „ukazują”, Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, kiedy są obserwowane przez mężczyzn⁹⁰. Z tym właśnie kanonem artystki związane idea feminizmu mierzą się na różne sposoby do dziś.

Marianne Wex

‘LET’S TAKE BACK OUR SPACE’

“Female” and “Male” Body Language as a Result of Patriarchal Structures



Fot. 25. Marianne Wex, *Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, z projektu *Let's Take Back Our Space*, 1974-7 / Fot. autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9msz> [dostęp: 18.05.2022]

David Company, kurator, pisarz i nauczyciel akademicki, w artykule dla magazynu *Aperture* przypomina o – jego zdaniem – wielkiej zapomnianej, artystce niemieckiego pochodzenia, która przeprowadziła wizualną analizę języka ciała kobiet i mężczyzn, zdeterminowanego strukturami patriarchalnego świata⁹¹. Projekt składa się z setek fotografii podzielonych na części tematyczne, takie jak np.: *osoby siedzące-nogi i ręce, układy rąk*. Za pomocą fotografii obnaża patriarchalny podział ciał, na te które prezentują się zgodnie z tym, co kobiece i te, które są męskie.

Fotografki zwróciły obiektywy również w stronę samych siebie. Spora grupa artystek feministycznych wykorzystała fotografię jako narzędzie do zapisu działań performatywnych. Działania te dotyczą bezpośredniego utrwalenia przeprowadzo-

⁹⁰ J. Berger, *Ways of Seeing*, London 2008, s. 47.

⁹¹ D. Company, Marianne Wex: *Let's Take Back Our Space*, 1979, „*Aperture*” 2013, nr 213 [online], <https://tiny.pl/w9msz> [dostęp: 18.05.2022].

nych performansów, jak i autoportretów, które zawierają element performatywny. Feministyczna fotografia performatywna stała się więc kolejnym świadectwem walki feministek o wyzwolenie ciała spod jarzma struktury.

Jedną z ważniejszych przedstawicielek tego nurtu jest Cindy Sherman, która pojawia się na każdym swoim zdjęciu, ale nigdy jako ona sama. Jej najbardziej znaną serią jest *Untitled Stills* (1977–1980). W starannie inscenizowanych scenach Sherman wciela się w fikcyjne postaci filmowe, zapożyczając tym samym wizualny język filmu, o którym tak krytycznie pisała wcześniej Laura Mulvey. Sherman porusza zauważalne w kinie tendencje i stereotypy portretowania kobiet w całej ich złożoności.



Fot. 26. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977 [online] <https://tiny.pl/w9gf8> [dostęp: 19.05.2022]



Fot. 27. Ewa Partum, *Change*, 1974 [online]
<https://tiny.pl/w9gfv> [dostęp: 19.05.2022]



Fot. 28. Jo Spence, *A Picture of Health: How Do I Begin?*, 1934-1992. Collaboration with Rosy Martin [online]
<https://tiny.pl/w9gfb> [dostęp: 19.05.2022]

Do stereotypowego portretowania kobiet nawiązuje autoportret Ewy Partum. Jest on zapisem performansu *Change*. Artystka, urodzona w Polsce, a mieszkająca w Berlinie, dzieli swoją twarz na pół i przy pomocy charakterystyki widocznie postarza jedną z części. Zwróciła tym samym uwagę na miejsce starszej kobiety w kulturze wizualnej patriarchy, a konkretnie znikania starszych kobiet z przestrzeni publicznej⁹².

Kolejną artystką, którą chciałabym wyróżnić w tej retrospektywie, jest Jo Spence, fotografka mieszkająca i tworząca w Anglii w latach 60. Założyła własne studio fotograficzne, specjalizujące się w fotografii ślubnej i portretowej, jednak w latach 70. zainteresowała się fotografią dokumentalną i konceptualną⁹³. Dla Spence aparat fotograficzny stał się narzędziem badawczym. Za pomocą tego narzędzia starała się przyglądać nie tylko reprezentacji ciała kobiecego, ale aktywnie działając w kolektywie Hackney Flashers, zwróciła również uwagę na reprezentację w kontekście klas społecznych⁹⁴. Gdy w 1982 roku zdiagnozowano u niej raka piersi, Spence postanowiła wykorzystać fotografię jako część terapii. W kolejnych latach wraz z Rosy Martin rozwinęła koncepcję fototerapii. Odnosząc się wizualnie i konceptualnie do swojej choroby, Spence dołączyła do całego grona artystek związanych z feminizmem, takich jak Hannah Wilke, które odważnie zadają pytania o chore ciało, jego miejsce w kulturze wizualnej, jak i zjawisko uprzedmiotowienia ciała na

92 M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn 2021, s. 122.

93 C. Mullins, *A Little History of Feminist Art*, Londyn 2019, s. 64.

94 M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn, 2021, s. 174.

potrzeby zabiegów medycznych. Współcześnie podobne pytania stawia fotografka japońska Mari Katayama. Praca Spence z fotografią to przejaw oporu politycznego, jak i osobistego *katharsis*⁹⁵. Porusza więc Spence wiele zagadnień bliskich artystkom feministycznym pracujących z fotografią.

Fotografia często również jest narzędziem aktywizmu związanego z feminizmem, który ma zwracać uwagę na konkretne problemy. Tutaj role artystki, feministki i aktywistki idą w parze. Jedną z takich osób jest Laia Abril. Abril, urodzona w 1986 roku w Hiszpanii, aktywnie działa na wielu frontach walki o prawa kobiet. Jej długoterminowy projekt *History of Misogony* w pierwszej części poruszyła temat dostępu do aborcji. Abril wykonuje w nim ogromną pracę badawczą. Zebrała i zarejestrowała historie z całego świata, które opisuje za pomocą słów i fotografii. To są historie kobiet z Polski, Peru, Chile, Irlandii i wielu innych krajów, które, poprzez brak dostępu do legalnej aborcji zostały zmuszone do nielegalnych zabiegów. Nie ograniczyła się jedynie do tego, zebrała również świadectwa kobiet, które zmuszone były do macierzyństwa, jak również tych, które zostały osadzone w więzieniach w rezultacie aborcji. Zwróciła się również do rodzin kobiet, które straciły życie podczas nielegalnych zabiegów⁹⁶. Takie projekty długoterminowe mają nie tylko znaczenie artystyczne, ale i dokumentalne. Laia Abril, wystawiając swój projekt *On Abortion* w galeriach i innych przestrzeniach ogólnie dostępnych, chce zainicjować dyskusje na trudne tematy, szczególnie w krajach, które ograniczają dostęp do zabiegów. Jak sama mówi: *Nie chcę hasła ani proklamacji: przedstawiam fakty. To jedyny sposób na przemianę: bez narzucania czegokolwiek*⁹⁷.



Fot. 29. Laia Abril, *On Abortion. And the lack of access* / Fot. Agata Read

95 M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn 2021, s. 174.

96 Tamże, s. 138.

97 L. Abril, w rozmowie z B. Nonino, za: M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn 2021, s. 138.



Fot. 30. Magazyn Time, okładka, 4 Lipiec 1994 / Fot. Donna Ferrato [online], <https://tiny.pl/w9g55> [dostęp: 19.05.2022]

Amerykańska artystka Donna Ferrato, zbierając materiały do jednego z otrzymanych zleceń, stała się świadkinią przemocy domowej, której doznała jedna z jej bohaterek. Przez następną dekadę Ferrato fotografowała kobiety, które regularnie były bite przez swoich partnerów. Jeździłam na demonstracje i konferencje, siedziałam na salach sądowych na izbach przyjęć w szpitalach, jeździłam z policją na wezwania, uczestniczyłam w terapiach i grupach samoobrony kobiet, mieszkłam w domach pomocowych i więzieniach dla kobiet. Mieszkłam w przepętnionych przemocą domach bardzo bogatych ludzi i bardzo biednych – przemoc domowa przekracza bariery ekonomiczne⁹⁸. Podobnie jak w przypadku Lai Abrill, artystka aktywnie działała w kampaniach dokonujących nacisku w sprawie zmian prawnych dotyczące przemocy domowej.

Jest fotografką, aktywistką i feministką skutecznie wykorzystującą w walce medium fotografii. Projekt Donny Ferrato *Living with the Enemy* jest kolejnym dokumentem, który został zauważony i przyczynił się do upublicznienia poruszanych w nich tematów. W 1994 roku magazyn *Time* opublikował na okładce zdjęcie pochodzące z tego projektu⁹⁹.

Feminizm w formie społecznego aktywizmu może być skutecznie wsparty przez fotografię. Kolejnym przejawem takiego wsparcia jest jej zdolność do reprezentacji wizualnej grup społecznych oraz osób, które zdają się niewidoczne. Według mnie jedną z bardziej inspirujących historii walki o prawo do reprezentacji wizualnej, jest historia amerykańskich feministek, separatystek, głównie lesbijek, które w latach 70. postanowiły całkowicie odrzucić świat patriarchy i pozostawiając całe swoje dotychczasowe życie stworzyły niezależne komuny. Wśród nich były fotografki: Cathy Cade, Tee Corinne, Honey Lee Cottrell, Mary Beth Edelson, Morgan Gwenwald, Joan E. Biren (JEB) i Carrie Mae Weems.

Te siedem kobiet, w lecie 1979 roku zebrało się w jednej z takich komun w południowym Oregonie, by poeksperymentować z fotografią feministyczną i zbadać radykalnie nowy sposób fotografowania kobiet¹⁰⁰. Zapoczątkowane przez nie

98 D. Ferrato, za: M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn 2021, s. 149.

99 M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn, 2021, s. 149.

100 A. Conlan, *Seeing and Surviving the Ovular Workshops and the Blatant Image*, [w:] *Art After Stonewall: 1969-1989*, Nowy Jork 2019, s. 144.

warsztaty postanowiły nazwać *owularia* (łac. *ovulation* – owulacja) – w kontraście do *seminaria* (łac. *seminars*), świadome etymologii słowa *seminaria* – *semen*, *semenis* – nasienie. Nie tylko język postanowiły zmienić na taki, który związany jest z kobietą, ale i całe podejście do fotografii. Chciały rozwijać ideę niepatriarchalnej strategii wspólnotowego robienia zdjęć. Dzieląc się umiejętnościami, radą i wsparciem. [...] w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego. Wykonać ludziom zdjęcia – to gwałcić ich i oglądać takimi, jacy nigdy sami siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia – stanowi sublimację morderstwa – łagodnego morderstwa [...]¹⁰¹ – tak o robieniu zdjęć pisała Susan Sontag, fotografki z owulariów postanowiły pokazać, iż inne fotografowanie jest możliwe. Nie tylko więc starały się stworzyć reprezentacje wizualną kobiet takich jako one, kobiet lesbijek, odbiegających od przyjętego kanonu piękna, ale postanowiły również zmienić proces. Proces, który często kojarzony był z męską potrzebą dominacji. Zdejmując ubrania, podczas gdy fotografujemy akt, pozwala nam zrównoważyć układ sił¹⁰². Takie i podobne zabiegi pomogły stworzyć bezpieczną dla uczestniczek przestrzeń, pełną zaufania i twórczej wolności. Wiele z nich kontynuowało misję fotografowania podobnych sobie kobiet wedle słów Tee Corinne: *Obrazy, które są widoczne wokół nas mają na nas wpływ, pomagają zwizualizować nasze marzenia i poszerzyć świadomość o tym co jest możliwe. Obraz tego kim jesteśmy pomaga nam wyobrazić sobie to, kim być możemy*¹⁰³.



Fot. 31. Joan E. Biren, *Photographers at the Ovular, a feminist photography workshop at Rootworks, Wolf Creek, Oregon, 1980* [online] <https://aperture.org/editorial/queer-looking/> [dostęp: 20.05.2022]

101 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 18.

102 J.E. Biren, za: A. Conlan, *Seeing and Surviving the Ovular Workshops and the Blatant Image*, [w:] *Art After Stonewall: 1969-1989*, Nowy Jork 2019, s. 148.

103 T. A. Corinne, za: A. Conlan, *Seeing and Surviving the Ovular Workshops and the Blatant Image*,

Powstałe podczas owulacji, jak i późniejsze fotografie środowiska amerykańskich lesbijek, to dla mnie jedne z piękniejszych zdjęć kobiet jakie widziałam. Pozbawione męskiego spojrzenia i patriarchalnych norm estetycznych.



Fot. 32. Joan E. Biren, *Pagan i Kady w domu w Monticello*, 1978 [online], <https://tiny.pl/w9g17> [dostęp: 20.05.2022]

Fotografki często sięgają po tematy związane z życiem kobiet, proponując nam zmierzenie się z wizualną reprezentacją tematów tabu, takich jak problemy z niepłodnością (Elina Brotherus), połów (Rineke Dijkstra) uwidaczniając dobrze znane nam doświadczenia codzienności.

Mamy więc fotografię feministyczną, która porusza tematy związane z ciałem kobiety, fotografię, która spełnia ważną rolę wspomagając działania aktywistyczne feministek, fotografię, która daje reprezentację wizualną grupom dotychczas pozbawionych takiej reprezentacji. Carmen Winant wyróżnia ponadto dwa nurty współczesnej fotografii, które wpisują się w szeroko rozumiane ramy fotografii feministycznej¹⁰⁴. Pierwszy z nich to fotografie, które pokazują nam świat taki, jaki chcielibyśmy go widzieć, bezpieczny dla kobiet, bezpieczny dla wszystkich innych osób i istot. Przykładem artystki, która posługuje się taką strategią konceptualną jest Justin Kurland. Justin Kurland, stworzyła niezwykle ciekawy projekt fotograficzny *Girl Pictures*, zainspirowany książkami przygodowymi Marka Twaina, takimi jak *Huckleberry Finn* czy *Tom Sawyer*, Justine Kurland, świadomie jednak burzy mity

[w:] *Art After Stonewall:1969–1989*, Nowy Jork 2019, s. 144.

104 C. Winant, *Contemporary Photography and Feminism*, platforma *Self Publish Be Happy*, wykład online, 2020.

o tym, iż takie przygody mogą mieć tylko chłopaki. Dziewczyny z jej projektu, fotografowane przez wiele lat tworzą własną, silną narrację. Książka fotograficzna, która jest kulminacją projektu zabiera nas w podróż z tymi wyśnionymi, wolnymi dziewczynami, pozwala nam z nimi być tak długo, iż po jakimś czasie nieświadomie zaczynamy ich szukać wzrokiem podczas spacerów¹⁰⁵.



Fot. 33. Justine Kurland, *Golden Fields* [online] <https://tiny.pl/w9g1c> [dostęp: 21.05.2022]

Drugim nurtem, który wyróżnia Winant, są prace fotograficzne, które: *podważają formalne oczekiwania co do formy, podważają formalne oczekiwania co do medium, jakim jest fotografia, wreszcie prace, w których występuje aktywna ingerencja w płaszczyznę obrazu, gdzie autor jest w równym stopniu skupiony na treści, jako zapisie sytuacji, co na zaangażowaniu w proces i naruszenie struktury*¹⁰⁶. Nie ukrywam, iż ten nurt w kontekście moich badań jest mi najbliższy. Bliska mi jest teza, iż to naruszenie struktury jest manifestem chęci zburzenia istniejących struktur społecznych. Koncept już wcześniej rozwijany przez dadaistów czy bitników. Przedstawicielkami tego nurtu są dziś: Sarah Cwynar, Alanna Fields, Mickalene Thomas czy wreszcie sama Carmen Winant.

105 E. Shapiro, *Girl Pictures*, *Lensculture* 2020 [online:] <https://www.lensculture.com/articles/justine-kurland-girl-pictures> [dostęp: 21.05.2022].

106 C. Winant, *Contemporary Photography and Feminism*, platforma *Self Publish Be Happy*, wykład online, 2020.



Fot. 34. Carmen Winan, *Looking forward to being attacked* / Fot. autor nieznan [online] <https://tiny.pl/w9g1f> [dostęp: 25.05.2022]

Praktyka artystyczna Carmen Winan, oprócz wyraźnego skupiania się na fizycznej formie obrazu fotograficznego, jest również oparta na zapożyczeniu czy adopcji. Artystka nie pracuje z własnym obrazem, ale tym starannie wyszukany, zdobytym, wybranym. Większość fotografii wykorzystywanych przez Winanat pochodzi z okresu ruchu wyzwolenia kobiet lat 60. i 70. w Ameryce, tym samym zwraca ona uwagę na przedstawienia wizualne, które były silne w tym okresie. Poprzez wykorzystanie ogromnych liczby tych przedstawień, szybko można się zorientować, że służyły one jedynie małemu wycinkowi społeczeństwa¹⁰⁷.

Na zakończenie tej analizy obszaru przenikania się fotografii i feminizmu warto wspomnieć o jednym z nowszych trendów, a mianowicie zjawisku *selfie feminism*.

Na początku XXI wieku, wraz z rozwojem takich platform, jak Facebook czy Instagram oraz wprowadzeniem przednich aparatów w telefonach, rozpoczęła się era *selfie*. Wraz z nią nowe pokolenie artystek zaczęło używać Internetu jako swojego medium¹⁰⁸. Założenie jest takie, iż kobiety prezentując swoje ciało w sieci są w pełni świadome zjawiska męskiego spojrzenia. Autorki na własnych warunkach prowadzą wizualną grę z widzami odnosząc się do znanych z historii kanonów wizualnych. Wydaje się to na pierwszy rzut oka bliskie myśleniu feministycznemu. Rozumiem zjawisko *selfie feminism* jako próbę kontynuacji koncepcji takich artystek, jak Cindy Sherman czy nawet Jo Spence. Zgadza się jednak z Carmen Wina-

107 M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn 2021, s. 219.

108 M. Lewis, *Photography-A Feminist History*, Londyn 2021, s. 223.



Fot. 35. Mayan Toledano, *Sherris in Palm Springs*, 2014 [online], <https://tiny.pl/w9g1j> [dostęp: 25.05.2022]

nat, która w eseju *Our Bodies Online*, przywołuje cytowane już wcześniej przeze mnie słowa Audre Lorde: *Nie zdemontujesz domu pana przy użyciu jego własnych narzędzi, zwracając uwagę na to, iż ściśle związane z mediami społecznościowymi kapitalizm, przywilej, patriarchy, są bezpośrednim zaprzeczeniem ideałów feministycznych*¹⁰⁹.

Podsumowując, choć trudna do zdefiniowania fotografia feministyczna istnieje. Ma ona silne związki z reprezentacją ciała kobiet. Artystki zwracają uwagę na patriarchalne kanony poprzez analizę dostępnych materiałów fotograficznych, jak i poprzez zwrócenie obiektywu w swoją stronę. Staje się wtedy fotografia narzędziem do zapisu performansu feministycznego lub walki o prawo do reprezentacji wizualnej wybranych grup społecznych. Może być sposobem zwrócenia uwagi na problemy społeczne dotyczące podziałów klasowych, dostępu do aborcji czy przemocy domowej. Dzięki fotografii feministycznej możemy zobaczyć wyśnione przez feministki światy lub sposoby na symboliczne zburzenie opresyjnych struktur. Język feministycznej fotografii wybrzmiewa coraz silniej w przestrzeni publicznej, co niezwykle cieszy i może jedynie pomóc w wykształceniu bardziej świadomego wizualnie pokolenia.

109 C. Winant, *Our Bodies*, Online, „Aperture” 2016, nr 225 [online], <https://tiny.pl/w9gnw> [dostęp:18.05.2022].

10. FOTOGRAFIA I WŁÓKNO

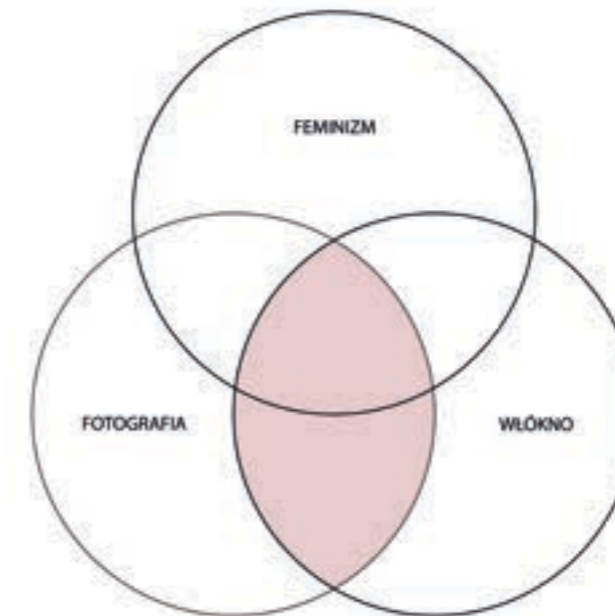


Diagram 7. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

Spotkanie pojęć *włókno* i *fotografia* można rozważyć na wielu poziomach. Pozostawiając efemeryczne pojęcie feminizmu, mamy tu dwie idee ściśle związane z fizyczną obecnością. Sztuka włókna jest prawdopodobnie bardziej bliska pojęciu haptyczności, lecz sama fotografia jest również badana jako obiekt materialny.

Ta wspólna fizyczność obu mediów, daje nam punkt zaczepienia do głębszej analizy. Łączenie tkaniny, włókna, nici z fotografią nie jest zabiegiem nowym i – co wydało mi się niezmiernie interesujące – ma swoją historię. Sama fotografia stosunkowo niedawno tak wyraźnie oddzieliła się od swojej fizyczności. Początkowo funkcjonowała w świecie zawsze jako obiekt, składający się z wielu materiałów. Dagerotypie, jedne z wcześniejszych form fotografii, musiały być trzymane i poruszane, by obraz stał się w pełni widoczny. To połączenie, skojarzenie dotyku i patrzenia było więc w przypadku fotografii obecne od samego początku. Łączona była z takimi materiałami, jak: mahoń, mosiądz, papier, skóra, aksamit, szkło¹¹⁰. Geoffrey Batchen, we wspomnianej już przeze mnie publikacji *Forget Me Not. Photography and Rememberance*, podjął się analizy obiektów fotograficznych, głównie z XIX wieku, które łączone były właśnie z innymi materiałami. Analizie poddaje fotografie, które dziś nazwalibyśmy wernakularnymi czy fotografiami rodzinnymi, domowymi. Fakt, iż przedstawiają nam osoby bliskie, a następnie poddawane są przeróżnej

110 A. Pollen, *Touch Screen: Feeling and Seeing in Photography and Textiles*, Rugby Art Gallery and Museum, Anglia 2013 [online], <https://tiny.pl/w9m6p>, [dostęp: 29.03.2022].

obróbce materialnej, łączone z wyżej wymienionymi materiałami lub takimi, które niosą za sobą jeszcze większe znaczenie, jak włosy, fragmenty ubrań, Batchen interpretuje jako chęć nadania owym fotografiom jeszcze większej wartości jako nośnikom pamięci. Jako jeden z przykładów, Batchen pokazuje nam portret ślubny z przełomu XIX i XX wieku. [...] „opakowanie” fotografii zawiera zawartość butonierki pana młodego, jak i fragment welonu panny młodej – namacalne upamiętnienie ich ciał złączonych małżeństwem. Jako asamblaż, ta domowa relikwia przekazuje, wręcz ucieleśnia, to małżeńskie doświadczenie, bardziej niż to, co można wyrazić słowami. Podkreśla symboliczną i abstrakcyjną rolę pamięci, nie rezygnując ze świadectwa, jakim jest fotografia¹¹¹.



Fot. 36. Portret ślubny, ok 1890, autor nieznany [w:] G. Batchen, *Forget me not. Photography & Remembrance*, Nowy Jork 2004, s. 39 / Fot. Agata Read

W takich obiektach fotografii towarzyszy znana z rzemiosła dekoracyjność. Uważam, że warto przyjrzeć się sztuce włókna, jak i fotografii z perspektywy rzemiosła. Obie dziedziny mają silny związek z wytwarzaniem przedmiotu, obie też swoją historią łączą się z pojęciem rękodzieła, o czym pisałam w rozdziałach im poświęconym. Jest więc to jedna z ich cech wspólnych.

Według słownika języka polskiego PWN rzemiosło to:

1. «*drobna wytwórczość obejmująca wykonywanie i naprawianie przedmiotów użytkowych ręcznie lub prostymi narzędziami*»
2. «*umiejętność wykonywania takich przedmiotów*»
3. «*w odniesieniu do dziedzin sztuki: opanowanie techniki, warsztat twórczy*»
4. daw. «*zawód, zajęcie*»¹¹²

111 G. Batchen, *Forget me not. Photography & Remembrance*, Nowy Jork 2004, s. 39.

112 Rzemiosło [hasło:], Słownik języka polskiego PWN [online] <https://tiny.pl/74s9x> [dostęp: 21.04.2022].

Definicja ta może się wydawać jasna: coś co wykonujemy ręcznie, posiadając umiejętność, gdy jednak zaczniemy bardziej wnikać w ten termin, sprawy zaczynają się komplikować. Richard Sennett w swojej książce *Etyka dobrej roboty* pisze tak: *Słowo „craftsmanship” oznaczające fachowość, sztukę i obeznanie z tym co się wytwarza, z pozoru przywołuje na myśl sposób życia, który przeminął wraz z nastaniem społeczeństwa. Myśląc tak, popełnilibyśmy jednak błąd, jest bowiem fachowość nieprzemijającym, elementarnym ludzkim pragnieniem porządnego wykonania swej roboty. Nie jest to jedynie cecha wykwalifikowanych rzemieślników. Fachowcem w tym znaczeniu może być programista komputerowy, lekarz, artysta*¹¹³.

W tym znaczeniu, zaproponowanym przez Sennetta, i fotografka, i artysta pracujący z tkaniną, mogą być rzemieślnikami, jeśli przyświeca im chęć dobrego wykonania swojej pracy. Dalej jednak Sennett zwraca uwagę na związek głowy z ręką: *Każdy dobry fachowiec prowadzi w myślach dialog z konkretnymi praktykami: dialog ten ewoluuje i przybiera formę trwałych nawyków. Nawyki z kolei kształtują cykl „od rozwiązywania problemów do odkrywania problemów” – każda znaleziona odpowiedź każe fachowcowi postawić sobie szereg nowych pytań. Relacja ręka – głowa ma istotne znaczenie dla aktywności pozornie bardzo od siebie odległych: dla układania cegieł, gotowania, projektowania placu zabaw czy gry na wiolonczeli*¹¹⁴.

Relacja ręka – głowa, układanie cegieł, gra na wiolonczeli, wszystko to sprowadza się do wykonywanego gestu. Gest w pracy z włóknem pozostawia widoczny ślad. haftujemy, cerujemy czy tkamy każdy gest naszej ręki jest zapisywany przędzą, włóknem, nitką. Odczytując te gesty jako widz, obserwator wykonanej już pracy, mamy bezpośredni wgląd w drogę, którą przeszedł autor. Inaczej to wygląda w przypadku fotografii. Duncan Wooldridge w eseju *To Be Determined. Photography and the Future*, zwraca uwagę na pewną lukę w myśleniu o fotografii. Zajmujemy się z reguły końcowym efektem aktu fotografowania, ale rzadko kiedy przyglądamy się temu aktowi z bliska¹¹⁵. Wszelkie oznaki procesów, jakimi posługuje się autor podczas fotografowania, zostały zatarte. Nie wiemy konkretnie, jakiej obróbce zostało poddane zdjęcie, jaki gest towarzyszył fotografowi, gdy był na miejscu, w którym zrobił zdjęcie, jako widzowie jesteśmy pozbawieni tych informacji. *Ponieważ mamy wrażenie, że aparat obsługuje się sam, człowiek jest pomijany*¹¹⁶. Zestawiając ten fakt z kolejną charakterystyką rzemiosła, jaką jest bliska praca z materiałem, można wywnioskować, że fotografia, by stać się rzemiosłem musi być poddana konkretnym procesom, które zawierają bliską pracę z materiałem i gest. Być może dlatego urzekło mnie połączenie fotografii i włókna. Poprzez widoczną pracę ręką widać umiejętność manualną. Nie chcę kwestionować w tym miejscu wszystkich umiejętności fotografów, pewne jest jednak, że często te manualne są trudniejsze do zauważenia niż w przypadku sztuki włókna. Fotografia we współczesnym świecie często balansuje na granicy konceptualizmu, gdzie umiejęt-

113 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierżowski, Warszawa 2010, s. 17.

114 Tamże, s. 18.

115 D. Wooldridge, *To Be Determined. Photography and the Future*, Londyn 2021, s. 23.

116 Tamże, s. 23.

ności manualne schodzą na dalszy plan. Postfotografia opisana przez Joan Fontcuberta w publikacji towarzyszącej Międzynarodowemu Biennale Współczesnego Obrazu (ang. International Biennial of the Contemporary Image), charakteryzuje się m.in. zmianą roli artysty fotografa z kogoś kto wytwarza obrazy, na kogoś kto tym obrazom nadaje znaczenie¹¹⁷. Ewidentna różnica pomiędzy twórcami pracującymi z tkaniną i fotografkami, fotografami. Wprowadzenie włókna do struktury fotografii często nadaje jej wartości bliższe rzemiosłu niż konceptualizmowi. Być może obserwujemy tu ten sam mechanizm buntu przeciwko kierunkowi nadanemu poprzez postęp, jaki można było wyczuć w ruchu Arts and Crafts Movement, wierność ideałom rzemiosła oraz kultu starannej pracy z materiałem, który głosił William Morris¹¹⁸. Ja jednak widzę tu większą zbieżność z założeniami Pattern and Decoration Movement, czyli świadomego nawiązania do formy rzemiosła z punktu widzenia koncepcji, mimo iż nie mówimy tu o zorganizowanym ruchu.

Porzucając ideę rzemiosła, chciałabym zwrócić uwagę na kolejną cechę, która łączy fotografię i sztukę włókna – zdolność do opowiadania historii. Indeksyjna cecha fotografii daje bardzo duże pole naszej wyobraźni, możemy zastanawiać się, co wydarzyło się przed, jak i po danym kadrze, możemy również szukać świata poza kadrem. We współczesnej fotografii, wyróżnić możemy jej zdolność do narracji wizualnej mającej swe źródła w esejach fotograficznych drukowanych w magazynach lub trend określanej jako fotografie tableau-vivant, czyli tzw. żywy obraz, gdzie genezy możemy się doszukać w figuratywnych obrazach z XVIII i XIX wieku. Zdolność ta więc może być widoczna w sekwencji fotografii, jak i na jednym obrazie¹¹⁹. Fotografowie tworzą narracje, opowiadają nam historie. Jest to właściwość biegle wykorzystywana przez fotografów dokumentalnych, reportażyistów, by przybliżyć nam losy ludzi i miejsc inaczej przez nas pominiętych. W sztuce włókna to skojarzenie nie jest tak oczywiste, liczba mitów i opowieści związanych z tym medium jest jednak imponująca. Kassia St Clair nie traktuje tego jako przypadek. Praca z włóknem jest wyjątkowo podatna na snucie historii. Grupy ludzi, z reguły kobiet, pracujących razem, złączone rytmem i monotonią gestu na długie godziny, stwarzają idealne warunki do wymieniania się doświadczeniami i opowiadania prastarych baśni¹²⁰. Sam proces pracy jest widocznym zapisem mijającego czasu. Połączenie obu mediów jest więc też połączeniem narracji, gdzie każda prowadzona jest w bardzo odrębny sposób. Gdzie często wydaje się, iż włókno przejmuje dokumentalną właściwość fotografii, w tak dosłowny sposób obrazując każdą minutę pracy, obrazując czas.

Bardzo ciekawego – w moim odczuciu – zestawienia obu mediów, tkaniny i fotografii, dokonuje Jerzy Olek w 4 numerze magazynu *Powidoki*, w całości poświęconemu tekstyliom. Zwraca on uwagę na monotonność. Píše tak: *Dwie wybitne wywodzące się z Bauhausu projektantki oryginalnych tekstyliów: Gunta Stolz*

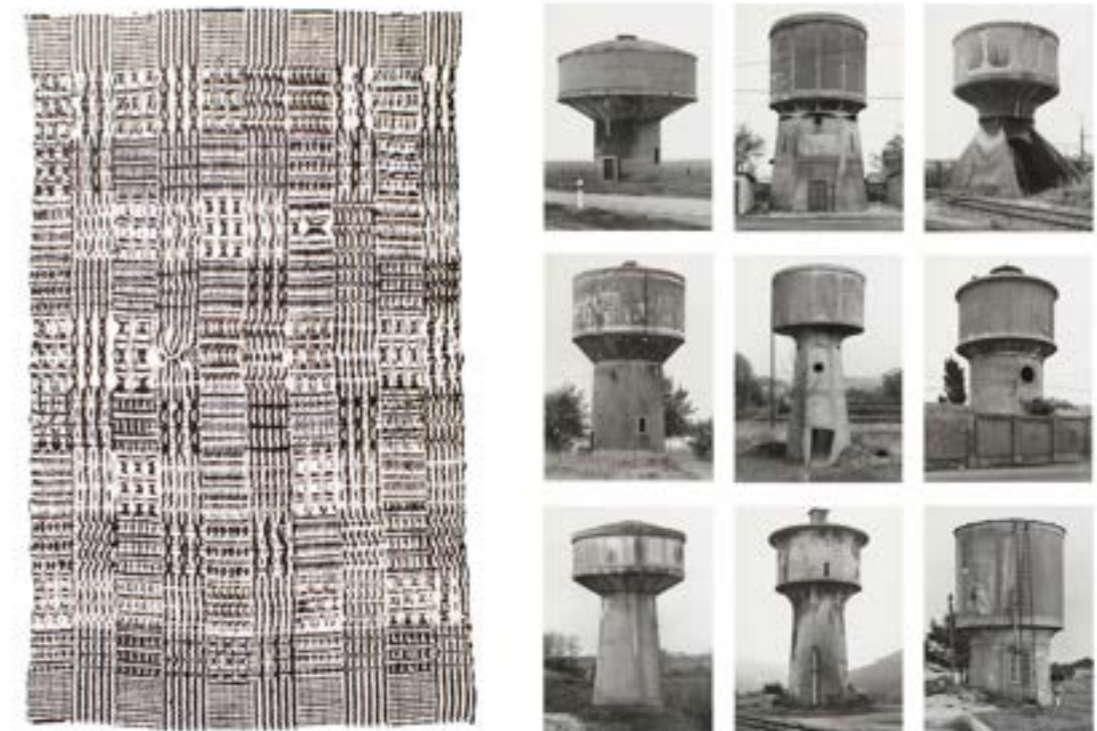
117 J. Fontcuberta, *The Post-Photographic condition*, [w:] *Le Mois De La Photo A Montreal*, Bielefeld 2015.

118 *Encyclopaedia of Arts and Crafts*, The International Arts Movement 1850–1920, Londyn 1989, s. 12.

119 C. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, third edition, Londyn 2018, s. 49.

120 K. St Clair, *The Golden Thread. How fabric changed history*, Londyn 2008, s. 11.

i Annie Albers zgodnie twierdziły, że niezależnie od charakteru faktury tworzonych tkanin, należy wzbogacić je o czytelne wyeksponowanie osnowy i wątku. Przypomina to wystawianie w okresie konceptualizmu serii monotematycznych fotografii, które równocześnie miały być metakomentarzem do natury samego medium¹²¹.



Fot. 37. Anni Albers, 1950 [w:] A. Albers, *On Weaving*, Oxford 2017 / Fot. Agata Read / Fot. 38. Bernd Becher, Hilla Becher, *Wieże ciśnienia*, 1988 [online] <https://www.moma.org/collection/works/49624> [dostęp: 6.06.2022]



Fot. 39. Zofia Kulig, *Człowiek Bomba*, 1990 [online] <https://tiny.pl/w9g1z> [dostęp: 6.06.2022]
Fot. 40. Dywan o wzorze tureckim / Fot autor nieznanym [online] <https://tiny.pl/w9gjh> [dostęp: 6.06.2022]

121 J. Olek, *Siła Monotonii*, „*Powidoki*” 2020, nr 4, s. 12.

Olek stawia obok siebie m.in. tkaniny Anni Albers i fotografie Bernda i Hilli Becherów. Przy czym Jerzy Olek uznaje formę ukształtowania wizualnego fotografii jako ośnowę, a to co możliwe do odczytania i zrozumienia jako wątek¹²². Bardzo interesujące porównanie, pozostawia nas jednak z pytaniem o intencję i świadomość autorów fotografii w nawiązaniu do procesu pracy z tkaniną, gdzie w przypadku Becherów ta świadomość jest wątpliwa. Inaczej wygląda to w przypadku Zofii Kulig, która w swoich kompozycjach fotograficznych wyraźnie nawiązuje do formy tradycyjnych tureckich dywanów.

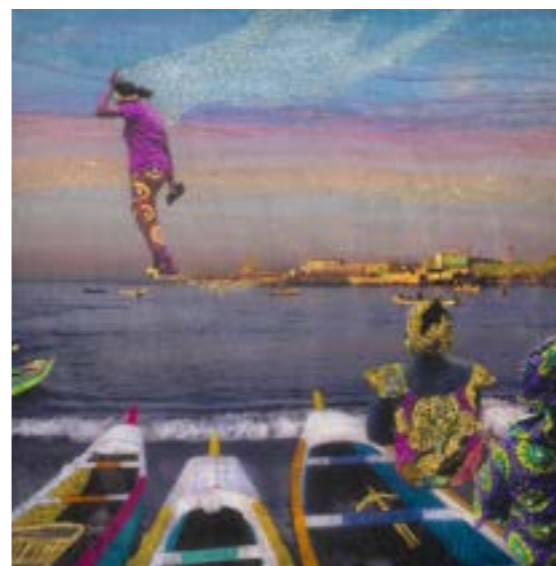
Artystka odwołuje się do dekoracyjnych form, jednocześnie poruszając istotne problemy społeczne, często odnoszące się do opresyjnej władzy nad jednostką. Oddziaływanie prac Zofii Kulig opiera się na kontraście pomiędzy dekoracyjnością wzorów, w które układają się poszczególne elementy, oraz drastycznością pojawiających się na nich motywów. Te prace fotograficzne nawiązują jednak do formy, lecz nie występują w nich fizyczne zetknięcie materiałów.

W trakcie badań stworzyłam listę 26 twórców, którzy konsekwentnie działają w technice fotohaftu, są to: Yukimi Akiba (Japonia), Maurizio Anzerii (Włochy), Han Cao (Stany Zjednoczone), Joanna Choumali (Wybrzeże Kości Słoniowej), Julie Cockburn (Anglia), Francesca Colussi Cramer (Włochy/Walia), Jessa Fairbrother (Anglia), Sissi Farassat (Iran/Austria), Flore Gardner (Francja/Szkocja), Petra Heidrich (Niemcy), Adriane Hughes (Stany Zjednoczone), Yang-En Hume (Australia/Singapur), Nigel Hurlstone (Anglia), Seungwon Jung (Korea Południowa), Gisoo Kim (Korea Południowa/Niemcy), Spandita Malik (Indie/Stany Zjednoczone), Diane Meyer (Stany Zjednoczone), Astrid Reischwitz (Niemcy/Stany Zjednoczone), Josse Romussi (Chile), Hinke Schreuders (Holandia), Annegret Soltau (Niemcy), Hagar Vardimor (Izrael), Jane Waggoner Deschner (Stany Zjednoczone), Jessica Wohl (Stany Zjednoczone), Melissa Zexter (Stany Zjednoczone), Pinky/MM bass (Stany Zjednoczone). Artyści ci pochodzą z różnych stron świata, są w różnym wieku i reprezentują odmienne wartości estetyczne. Jako swoje medium wybrali połączenie włókna i fotografii, aby w tej technice wykonać większość swoich prac. Jestem również pewna, że jest wielu artystów, których nie udało mi się jeszcze odkryć.

Próbując zrozumieć, jakimi strategiami konceptualnymi lub formalnymi kierują się ci artyści, postanowiłam przyjrzeć się bliżej ich twórczości. W ich wypowiedziach, jak i w analizach krytyków, występuje wiele punktów zbieżnych z moimi badaniami. Przedstawię kilku z ciekawszych dla mnie artystów, używających różnych strategii w pracy z techniką fotohaftu.

Joana Choumali, artystka pochodząca z Wybrzeża Kości Słoniowej, której prace mogłam bliżej poznać podczas festiwalu Photo London w 2021, eksploruje zagadnienia związane z kulturowym zróżnicowaniem kontynentu, z którego pochodzi. Robi to poprzez łączenie swoich cyfrowych fotografii z drobiazgowo, ręcznie haftowanymi wzorami o olśniewających kolorach i misternym wzornictwie.

122 J. Olek, *Siła Monotonii*, „Powidoki” 2020, nr 4, s. 13.



Fot. 41. Joana Choumali, *Open Heart Silence*, 2019 [online] <https://tiny.pl/w9gjt> [dostęp: 8.06.2022]

Choumali opisuje złożony proces haftu jako rodzaj *nakładania warstw* nie tylko materiałów, ale także wspomnień i uczuć¹²³. Artystka sięgnęła do fotohaftu bezpośrednio po krwawych zamachach w kurorcie Grand Basam w 2016 roku. Jak sama twierdzi, technika haftu to dla niej rodzaj samouzdrawiającej „medytacji, gdzie każdy gest jest sposobem na zmierzenie się z trudnymi emocjami. Swoją pracę opisuje jako subtelny i szczególny proces, gdzie mózg jest w pełni aktywny, ale jednocześnie istnieje przestrzeń na eksplorację myśli. Haft uważa za sposób ujawnienia przestania jej fotografii¹²⁴. Odwołuje się więc w kontekście fotohaftu do pojęć pamięci i medytacyjności. Obydwie koncepcje wcześniej eksplorowałam podczas własnych poszukiwań.



Fot. 41. Spandita Malik, *Rukmesh Kumari*, 2020 / Fot. autor nieznany [online] <https://tiny.pl/w9gj1> [dostęp: 8.06.2022]

123 S. O'Hagan, Joana Choumali: *I set my imagination free on the photographs*, „The Guardian”, 10 października 2020 [online], <https://tiny.pl/w9mvq>, [dostęp: 8.06.2022].

124 Tamże [dostęp: 8.06.2022].

Kolejną artystką, na którą zwróciłam uwagę, jest Spandita Malik. Choć swoje fotografie drukuje na tkaninach, uważam że wpisuje się w kategorie artystów łączących fotografię z włóknem, zasługuje również na uwagę ze względu na problemy, które porusza w swoich pracach. Malik to mieszkająca w Nowym Jorku artystka z Indii, której prace często dotyczą praw kobiet i przemocy ze względu na płeć. Jej bieżący projekt Nārī, dotyczy haftowanych portretów fotograficznych wykonanych we współpracy z kobietami w Indiach. Malik drukuje portrety na tradycyjnych tkaninach, rejonów, do których jeździ, pozostawia później kobiecie całkowitą dowolność w wyborze haftu. Traktuje haft jako sposób wypowiedzi portretowanych kobiet, które często są pod całkowitym wpływem swoich mężów lub ojców. Haft stanowi dla nich jedyną formę komunikacji i możliwość pozostawienia swojego świadectwa¹²⁵.

Trudno jest mi nie skojarzyć tej sytuacji z tym, o czym pisze Rozsika Parker w często przeze mnie cytowanej publikacji *The Subversive Stich. Embroidery and the Making of Feminine*, czyli wywrotowej właściwości haftu, którą wykorzystywało wiele pokoleń uciśnionych kobiet. Haft występuje więc u niej jako konceptualna forma głosu kobiet.



Fot. 42. Maurizio Anzeri, Yvonne / Fot. autor nieznanany [online], <https://tiny.pl/w9gjl> [dostęp: 8.06.2022]

Murizio Anzerii wykorzystuje połączenie haftu i fotografii jako platformę do eksploracji form graficznych. Pochodzący z Włoch artysta pracuje wyłącznie na znalezionych, wernakularnych fotografiach portretowych. Używa haftu do przyjrzenia się ciążu jako znakowi graficznemu¹²⁶. Jest również artystą, który zwraca uwagę na materialność znalezionych fotografii, wręcz powracając do wczesnych tradycji łączenia fotografii z innymi materiałami, o których pisał Geoffrey Batchen w publikacji *Forget Me Not. Photography and Remembrance*¹²⁷. Włókno tworzy w jego pracach rodzaj maski nakładanej na anonimowe twarze ze starych portretów.

Następuje tu klasyczne dla fothaftu niezwykle widoczne zetknięcie treści i formy w jedno doświadczenie. Haptyczność formy haftu sprawia, iż oglądany obiekt staje się fizycznie niejako bardziej dostępny. Możemy go prawie dotknąć. To pozwala

125 Spandita Malik, *Visual Arts Centre of New Jersey* [online], <https://tiny.pl/w9mvg> [dostęp: 8.06.2022].

126 Maurizio Anzeri, *Saatchi Gallery* [online], <https://tiny.pl/w9mv7> [dostęp: 8.06.2022].

127 G. Batchen, *Forget me not. Photography and Remembrance*, Nowy Jork 2004

nam na głębsze przyjrzenie się relacji pomiędzy obiema płaszczyznami odbioru obrazu.



Fot. 43. Julie Cockburn, *Qualm*, 2019 / Fot. autor nieznanany [online], <https://tiny.pl/w9mvw> [dostęp: 9.06.2022]

Julie Cockburn, artystka pochodząca z Anglii, również sięga po fotografie znalezione. Jednym z powodów jest – jak sama mówi – ich estetyczna wartość jako pięknych obiektów¹²⁸. Kolejne zwrócenie uwagi na fotografię jako na obiekt, co wydaje się logiczne wzięwszy pod uwagę, iż Cockburn ukończyła wydział rzeźby na uniwersytecie artystycznym w Londynie. Artystka mówi również o tym, iż podczas pracy zamiast badać utracone tożsamości przedstawionych osób, wymyśla nowe narracje i stara się uwidocznic myśli i uczucia, które może wywołać obraz¹²⁹.



Fot. 44. J. Fairbrother, *Dragonfly I*, 2017 / Fot. autor nieznanany [online] <https://tiny.pl/w9gjbr> [dostęp: 13.06.2022]

Kolejną interesującą artystką jest angielska, Jessa Fairbrother, porusza ona bowiem zagadnienie relacji pracy z niemi i fotografią a żałoby i pamięci. Wątki dogłębnie analizowane przez Geoffrey Batchena w publikacji *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. Fairbrother sięgnęła do techniki fothaftu po śmierci swojej matki. Pracując ze zdjęciami, które sama jej zrobiła, znalazła w procesie rodzaj ukojenia, a także sposób na metafizyczne połączenie ze zmarłą poprzez fizyczny kontakt pomiędzy nicią, artystką i portretem matki¹³⁰. Co wydaje mi się bardzo ciekawe, Fairbrother w wielu swoich pracach kończy proces na nakłuwaniu fotografii, pozostawiając jedynie ślady tej ingerencji bez późniejszego wprowadzania włókna,

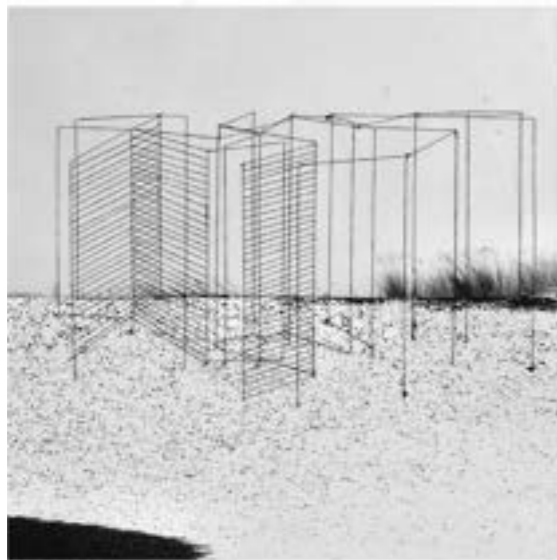
128 S. O'Hagan, *A stitch in time: the dream-like world of embroidered vintage photography*, „The Guardian”, 28 listopada 2014 [online], <https://tiny.pl/w9mv9> [dostęp: 8.06.2022].

129 *Truth and fantasy in the work of Julie Cockburn* [online], <https://tiny.pl/w9mvw> [dostęp: 8.06.2022].

130 *Radical Softness: Co-Founder Mimi Interviews Jessa Fairbrother* [online], <https://tiny.pl/w9mvd> [dostęp: 13.06.2022].

tak jakby sam ten medytacyjny i długotrwały proces stał się odrębnym językiem wizualnym. Jest fotografką i jednocześnie modelką co nadaje jej pracom bardzo intymny charakter.

Wyraźnie inną strategię przyjęła Gisoo Kim, z pochodzenia Koreanka mieszkająca w Niemczech. Włókno jest dla niej nie tylko materiałem scalającym fragmenty fotograficznych kompozycji, ale również formą rysunku, formą tworzenia znaków graficznych. Tworzenie znaków, rysunków przy użyciu włókna, różni się znacznie od tradycyjnego rysunku. Obie te czynności są inne pod względem użytych narzędzi, jak i wzajemnej interakcji materiałów. Włókno przechodzi przez strukturę papieru, w tym wypadku fotograficznego, tworzy tym samym rysunek na odwrotnej stronie. Rysowanie za pomocą włókna wymaga również niezwykle świadomych decyzji, co do formy.



Fot. 45. Gisoo Kim, *lines and light* / Fot. autor nieznanany [online] <https://gisookim.de/> [dostęp: 13.06.2022]

Interakcja z materialnością fotografii łączy się ze zużyciem materiału, co wzmaga uważność, jak i powoduje głębszą świadomość materiałów, z którymi pracujemy. W pracach Gisoo Kim daje to efekt wielowymiarowości i łączenia wielu perspektyw, tych fizycznych, jak i konceptualnych.

Ostatnią wybraną przeze mnie artystką, którą chciałabym krótko przedstawić, jest Annegret Soltau, znana z eksperymentalnego podejścia do sztuki. To niemiecka artystka wizualna, której praktyka zgłębia tematy tożsamości, reprezentacji i kobiecego ciała. Najbardziej znana jest z ręcznie szytych fotomontaży, serii obrazów połączonych w prowokacyjne narracje zniekształcające ludzkie ciało. Nitka jest dla niej narzędziem do łączenia fragmentów zdjęć lub innych elementów. Soltau eksploruje tematy płci, tożsamości i cielesnej transformacji. Przedstawia nowe znaczenia wykraczające poza to, co to znaczy być kobietą w patriarchalnym społeczeństwie. Włókno łączy, naprawia i wyznacza podróż Soltau w poszukiwaniu tożsamości¹³¹. Mówi tak: *Dla mnie poleganie na jednej trwałej tożsamości nie ma sensu. Nie ma sensu, jeśli zawsze masz być „ja”, jedynym „ja”*¹³². Jej prace eksplorują więc wiele stron kobiecej samoświadomości, stosunku do kobiecego ciała i widocznym nań upływem czasu.

131 P. Bradford, *Annegret Soltau* [online], <https://tiny.pl/w9mv5> [dostęp: 14.06.2022].

132 A. Soltau [online], <https://www.annegret-soltau.de/archive/> [dostęp: 14.06.2022].



Fot. 46. Annegret Soltau, z serii *Body Openings* / Fot. autor nieznanany [online], <https://tiny.pl/w9gpp> [dostęp: 14.06.2022]

Wybór zaprezentowanych przeze mnie artystów jest subiektywny, ale to im w dużej mierze zawdzięczam zajęcie się tym tematem oraz chęć zbadania artystycznego i teoretycznego połączenia włókna i fotografii. Teoretyczna i praktyczna eksploracja tematu, wiele wypowiedzi autorów fotohatów i krytycznych interpretacji ich prac, jest zbieżnych z moimi badaniami. Pojawiają się tematy: łączenia, reprezentacji, historii rzemiosła związanego z tkanina i przez to tak związanego z historią roli kobiety, historią relacji pomiędzy sztuką i rzemiosłem, aspektów pamięci, pracy gestem, pracy z materiałem. Pozwala mi to nie tylko w bardziej świadomy sposób spojrzeć na twórczość, ale również utwierdzić się w przekonaniu, iż moje badania podążają w dobrą stronę, eksplorując wybrane przeze mnie ścieżki i obszary pojęciowe.

11. WŁÓKNO, FOTOGRAFIA I FEMINIZM

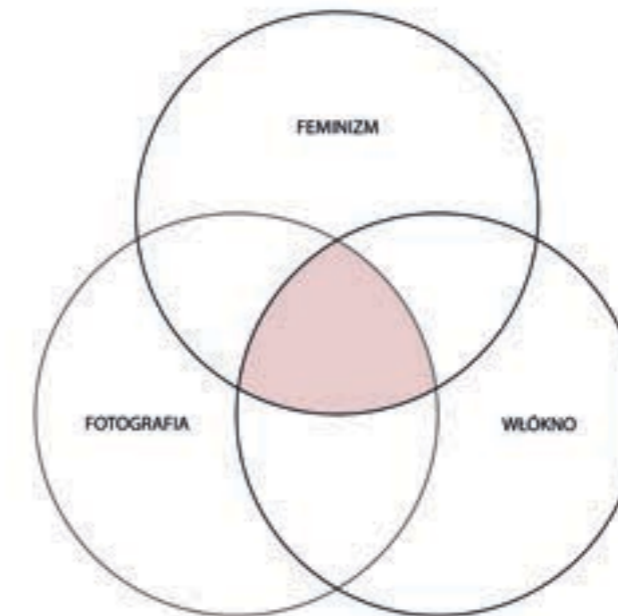


Diagram 8. Pola pojęciowe i struktura pracy / autor: Agata Read

W tej części pracy pisemnej, wszystkie pojęcia i obszary moich badań spotykają się w jednym miejscu. Jest to również przestrzeń, gdzie widzę swoje własne prace, składające się na drogę i wynik moich artystycznych badań, które tym samym stanowią artystyczną rozprawę doktorską. Zidentyfikuję teraz punkty zbieżne wszystkich trzech pojęć, których badaniem się zajęłam. Punkty te, pojęcia i zagadnienia, silnie przenikają się nawzajem w obszarze moich doświadczeń. Ta część wspólna stworzonego przeze mnie diagramu nierozdzielnie łączy się z moją pracą twórczą, drogą badawczą i zdobytych podczas nich doświadczeniem.

W trakcie moich dociekań wiele razy stawałam przed trudnymi dylematami, wielokrotnie też zmieniałam optykę na podstawie własnych doświadczeń lub analizy materiałów teoretycznych. Na część artystyczną pracy doktorskiej składa się cykl wykonanych przeze mnie fotohaftów, który traktuję jako całość dobrze oddającą proces moich badań. Przedstawię również swoją drogę badawczo-artystyczną, skupiając się na najistotniejszych dla mnie eksperymentach artystycznych.

Początkowo moim zamiarem było zbadanie zjawiska w sztuce, jakim jest fotohaft, z pomocą wizualnej analizy haftu kaszubskiego. Rozpoczęłam kurs tego haftu i nawiązałam kontakt z lokalnymi twórcami. W marcu 2020 roku świat nieoczekiwanie zmienił się z dnia na dzień. Doświadczenie pandemii miało bardzo duży wpływ na dalsze losy moich poszukiwań. Zmuszona byłam do zmiany założeń i planu badawczego. To doświadczenie uświadomiło mi również wiele kwestii, na które

wcześniej nie zwracałam większej uwagi. Jedną z nich jest fakt, iż przez wielomiesięczny lockdown, moja praca twórcza oraz badawcza okazała się nierozzerwalnie związana z życiem codziennym. Zbliżyło mnie to do teorii feministycznych lat 60. i 70. ubiegłego wieku i znanego już hasła: *Personal is political*, o którym pisałam w rozdziale 8, co z kolei zaowocowało rozwinięciem spektrum metodologicznego o autoteorię. Poznałam również teorię Nancy K. Miller, która stanęła w kontrze do teorii Barthesa, notabene autora jednej z bardziej kultowych filozoficznych analiz fotografii *Światło obrazu*. Obie te teorie dotyczą tekstu jako dzieła. Tekst jednak można potraktować tutaj jako metaforę tkaniny, a autorkę jako wyobrażenie kobiety – artystki. Kazimiera Szczuka przekonuje, iż we wszystkich opowieściach o greckich prządkach: Penelopie, Filomeli, Ariadnie, Arachne chodzi o głęboką analogię między czynnością przędzenia i kobiecą narracją, językiem i historią¹³³. Według Miller specyfika kobiecego pisarstwa opiera się na założeniu, że pisząca kobieta, podobnie jak Arachne, pozostawia w tworzonym przez siebie dziele wyraźne ślady swojego autorstwa, jest silnie obecna w tekście jako podmiotowość twórcza. Idea pisarki-pająka podkreśla również silny związek ciała z kobiecą twórczością, a także połączenie sfery twórczości ze sferą domowo-rodzinną (w przeciwieństwie do charakterystycznej męskiej idei oderwania aktu twórczego od spraw codziennych)¹³⁴.

Praca z włóknem jako kobieca narracja, kobiecy język i historia wydały mi się bardzo adekwatne do mojej pracy z nitką. Niezwykle urzekła mnie ta teoria również w kontekście mojej własnej twórczości w dobie pandemii, gdy podczas wielu lockdownów, zostały zamknięte szkoły i rytm mojej pracy został silnie zsynchronizowany z życiem domowym. Znalazłam się z dnia na dzień w sytuacji, w której moje obowiązki opiekuńcze w stosunku do dzieci pochłaniały prawie cały dostępny mi czas. Ta sytuacja sprowokowała mnie do głębszych przemyśleń na temat hierarchizacji pracy, nie tylko w badanej przeze mnie relacji rzemiosło – sztuka, ale również w relacji praca opiekuńcza – sztuka. Bardzo ciekawie – w moim odczuciu – podszła do tego tematu Mierle Laderman Ukeles. Ukeles jest cenioną artystką amerykańską, poruszającą się w obszarze sztuki feministycznej, wykorzystującej różne środki wyrazu, takie jak performans, fotografia czy instalacja. Napisany przez nią w 1969 roku manifest *The Manifesto for Maintenance Art*, jest istotną częścią sztuki amerykańskiej drugiej fali feminizmu. Zadaje w nim pytanie o właściwość hierarchizacji wykonywanych czynności, *jestem artystką, pozwólcie mi wykonywać moje obowiązki w utrzymaniu czystości w muzeum i potraktujcie je jako sztukę*¹³⁵. Artystka jest dla mnie ważna nie tylko ze względu na odnoszenie się w swojej twórczości do problemu, który i mnie zaczął nurtować, ale również ze względu na jej związek z autoteorią, jedną z moich metod badawczych, jak i jej fotografią, określaną przez wielu jako istotny przykład fotografii feministycznej.

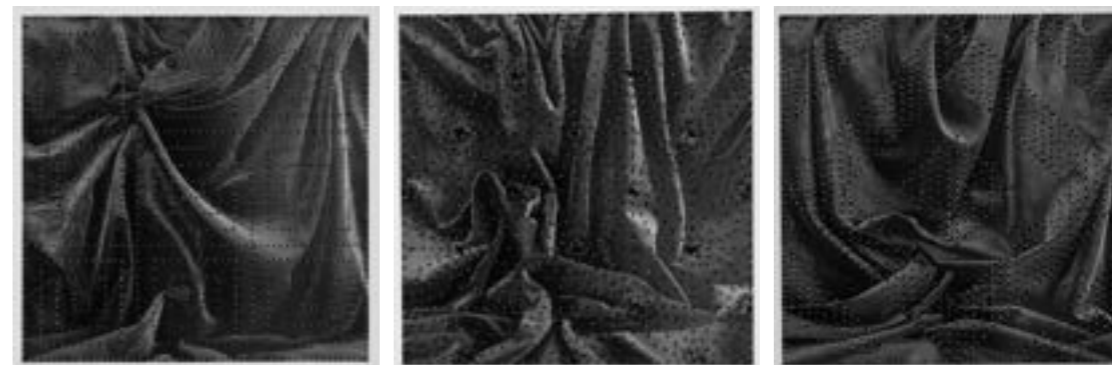
133 K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003, s. 27-45

134 A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik, Kraków 2006, s. 409-411.

135 M. Laderman Ukeles, *Manifesto* [online], <https://tiny.pl/w9mbd> [dostęp: 15.06.2022].

Kolejną istotną kwestią, jaką sobie uświadomiłam po wybuchu pandemii, jest siła patriarchy. Podzieliłam to doświadczenie z wieloma kobietami, które pozbawione zostały całkowicie opieki instytucjonalnej nad dziećmi, a jednak nadal musiały spełniać oczekiwania swoich pracodawców, wykładowców, na równi z nieobciążonymi dodatkowymi obowiązkami mężczyznami. Utwierdziło mnie to tylko w przekonaniu o ważności odniesienia się do feminizmu w mojej pracy. Praktycznym następstwem wybuchu pandemii było porzucenie haftu kaszubskiego, ze względu na brak możliwości kontynuowania moich badań na Kaszubach i rozpoczęcie poszukiwań nowych formalnych rozwiązań wprowadzenia włókna do struktury fotografii.

Wtedy właśnie natknęłam się na japońską technikę ozdobnego cerowania sashiko. Historia sashiko nie jest dobrze opisana. Początków stosowania tej formy nie można się doszukać w archiwach piśmienniczych, nie są również zachowane najstarsze przykłady jej użycia. Powstała z potrzeby wzmocnienia materiałów tekstylnych, takich jak ubrania, pledy czy kołdry. Praktyczny, a jednocześnie ozdobny sposób traktowania tkanin, przekazywany był z matki na córkę w społecznościach rybackich i rolniczych. Zaintrygował i zaciekał mnie ten sposób traktowania tkanin, jak również ciekawa wydała mi się sama forma graficzna. Wykorzystując fotografie powstałe w początkowej fazie moich poszukiwań, postanowiłam wprowadzić do ich struktury włókno w formie inspirowanej motywami sashiko. Jednym z wyników tego eksperymentu jest tryptyk *Studium tkaniny*.



Fot. 47. Agata Read, *Studium Tkaniny*, tryptyk / Fot. Agata Read

Każda z części tryptyku ma format 20 x 20 cm i została wydrukowana na papierze Canson Baryta. Po wybraniu motywów inspirowanych wzorami sashiko delikatnie naniosłam linie na powierzchnie fotografii. Następnym krokiem było podziurkowanie papieru wzdłuż wyznaczonych linii. Podczas kolejnego etapu wprowadziłam czarna nitkę do struktury papieru fotograficznego. Już w początkowych eksperymentach artystycznych postanowiłam podzielić pracę na kilka etapów. We wczesnych próbach musiałam rozwiązać wiele technicznych wyzwań. Motywy sashiko są zebrane i przedstawione w wielu publikacjach. Trudnością okazało się przeniesienie ich na płaszczyznę papieru fotograficznego, tak by nie pozostały ślady rysunku. Szybko podjęłam również decyzje o wcześniejszym dziurkowaniu papieru za pomocą wykonanych przeze mnie szablonów. To podczas pierwszych procesów dziurkowania papieru w mojej świadomości pojawiło się pojęcie gestu.

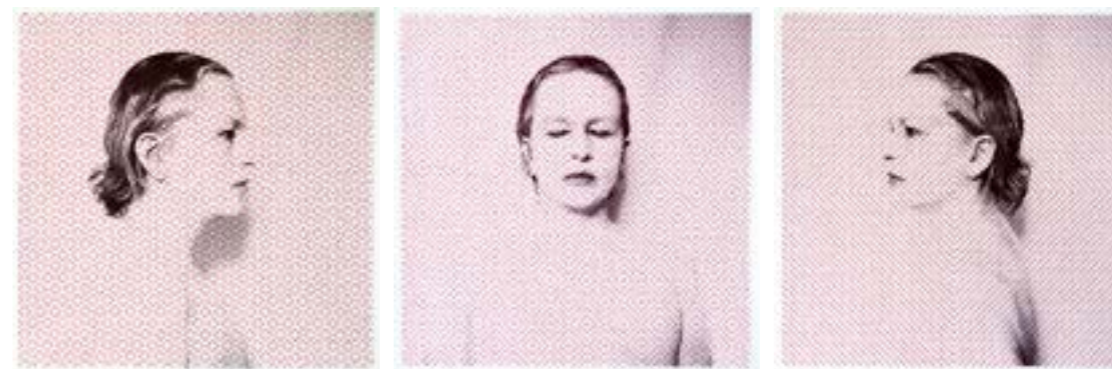
Gest rodzi się w zetknięciu włókna i fotografii. Poruszałam temat gestu w rozdziale 10, gdzie dokładniej analizuje go z punktu widzenia pracy z włóknem i fotografią. Jednym ze sposobów zdefiniowania gestu jest ten zaproponowany przez Vilema Flussera w publikacji *Gestures*. Dzieli się on takim spojrzeniem: [...] *jest to ruch ciała lub narzędzia, które jest z ciałem połączone, dla którego nie ma zadowalającego wyjaśnienia przyczynowego*¹³⁶. Poprzez zawarcie stwierdzenia nie ma zadowalającego wyjaśnienia przyczynowego, Flusser zwraca uwagę na fakt, iż część wykonywanych przez nas gestów wynika nie z wyraźnie zdefiniowanego zamiaru, lecz z czegoś, co bliskie jest raczej intuicji. Ten fakt wiedzie nas do kolejnego pojęcia, które ma bardzo istotne miejsce w moich badaniach, a mianowicie – wiedzy ukrytej (ang. tacit knowledge). Idea ta bliska jest rzemieślnikom, artystom i innym twórcom. Najtrafniej moim zdaniem, zjawisko to opisuje historia *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*, wydawanej we Francji w okresie oświecenia pod redakcją Diderota. Miała stanowić ona kompendium wiedzy rzemiosła, sztuki i nauki zdobytej przez szczegółowe wywiady z samymi twórcami. Okazało się to jednak niezwykle trudne, o czym pisze Richard Sennett w książce *Etyka dobrej roboty: Badania okazały się niełatwe, gdyż wiedza owych fachowców była przeważnie wiedzą milczącą – rozmówcy Diderota i jego współpracowników wiedzieli, jak coś zrobić, ale nie potrafili o tym opowiedzieć. [...] Kryje się tu wielki problem. Ludzie nieumiejący się wystawić nie muszą być głupcami; można wręcz powiedzieć, że z językiem możemy zrobić mniej aniżeli z rzeczami. Sfera fachu to sfera umiejętności i wiedzy, których być może nie da się przekazać słowami*¹³⁷. Znalazłam w tym opisie pewnego rodzaju ukojenie, zdając sobie sprawę, iż ludzie parający się wszelkim rzemiosłem, jak i artyści, od zawsze mieli trudności ze znalezieniem odpowiednich słów na opisanie swojej pracy. Znajduje w tym fakcie uzasadnienie procesu badań artystycznych – poprzez tworzenie, poprzez praktykę, nawet, gdy ich wyniki zdają się trudne do ujęcia w słowa. Autorzy encyklopedii zdecydowali się uporać z tym problemem poprzez zastąpienie słów obrazem. Ryciny obrazujące gesty fachowców, Sennett porównuje wręcz do tego, co fotograf Henrii Cartier-Bresson określał mianem momentów rozstrzygających. Znajduje więc tu swoje miejsce fotografia i jej zdolność do tworzenia obrazu opisowego.

Czy istnieje gest, który można określić mianem feministycznego? – zapytałam samą siebie w trakcie badań nad poznaniem techniki fotohaftu i roli, jaką w nim odgrywa włókno, wzięwszy pod uwagę odkryte przeze mnie znaczenie gestu. W moim rozumieniu feminizmu, jednym z jego przejawów jest troska, jak i wsparcie. Metaforycznie oba te terminy łączą się z techniką wzmacniania i naprawy tkanin sashiko. Technika ta jest wyrazem troski i uwagi poświęcanej materiałowi, który służy nam do okrycia, ogrzania, ochrony. Podążając za tą logiką rozpoczęłam kolejne eksperymenty wizualne. Tym razem – nadal pod wpływem zbierającej śmiertelne żniwo pandemii oraz wynikających z tego uczuć niepewności i strachu, a także braku relacji społecznych – postanowiłam zwrócić obiektyw aparatu w stronę siebie. Na tym etapie badań podjęłam decyzję o posługiwaniu się analo-

136 V. Flusser, *Gestures*, Minneapolis 2014, s. 3.

137 R. Sennett, *Etyka Dobrej Roboty*, tłum. J. Dzierżgowski, Warszawa 2010, s. 128.

gowym aparatem średniego formatu. Decyzje tą wynikała z potrzeby pozostania blisko pracy z materiałem na możliwie każdym etapie procesu powstawania fotohaftów. Wynikiem tego eksperymentu jest tryptyk *Nothing Lasts, Nothing is Finished, Nothing is Perfect* (pol. *Nic nie trwa, nic się nie kończy, nic nie jest doskonałe*). Tytuł zaczerpnęłam z kolejnej japońskiej techniki o ciekawej filozofii, a mianowicie wabi-sabi – techniki artystycznego naprawiania przedmiotów, która jednocześnie pozostawia widoczny ślad tej naprawy, traktując ten ślad jako wartość samą w sobie.



Fot. 48. Agata Read, *Nothing Lasts, Nothing is Perfect, Nothing id Finishes*, tryptyk / Fot. Agata Read

Czarno białe autoportrety wykonałam analogowym aparatem średniego formatu, co pozwoliło mi na bliższą pracę z materiałem oraz na przyjrzenie się gestom towarzyszącym temu procesowi. Na płaszczyźnie treści obrazu, istotna była dla mnie decyzja o stworzeniu serii autoportretów. Autoportret wykonywany przez kobiety ma niezwykle ciekawą historię, odzwierciedla rolę kobiet artystek w społeczeństwie i ich zmagania z byciem zauważonymi. Szczególnie bliskie są mi autoportrety fotografek, które wpisują się w szeroko rozumianą fotografię feministyczną, której poświęciłam rozdział 9.

Każda z części tryptyku ma format 50 x 50 cm i została wydrukowana na papierze Canson Baryta. Następnie na każdym z autoportretów wykonałam rozmieszczone regularnie w odległości 0,5 cm dziurki. Kolejnym etapem było wprowadzenie czerwonego włókna (Satin DMC) zgodnie z wcześniej określonym planem, tak by ostatecznie powstał widoczny wzór graficzny.

Prace te są znacznie większe niż opisywany wcześniej tryptyk *Studium tkaniny*, czego skutkiem był dużo dłuższy czas pracy. Na każdym etapie towarzyszył mi gest, który tym razem rejestrowałam bardziej świadomie. Właściwości techniki pracy z włóknem okazały się niezwykle istotne. Jest to praca, która pozwala na jednoczesne kontrolowanie otoczenia, co podczas lockdownu i ciągłej obecności dzieci w domu było nieocenione. Charakter tych czynności pozwalał mi również z łatwością na odkładanie i powracanie do pracy. To, co jednak najbardziej mnie zainteresowało podczas niczym nie przerwanych dłuższych okresów pracy nad tryptykiem, to kojący efekt tego zajęcia. Beverly Gordon w publikacji *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance* pisze wręcz o magicznym charakterze pracy z tkaniną i włóknem: *Jest to niemal hipnotyczna, uzdrawiająca czynność. Zaangażo-*

wanie w powtarzalny, rytmiczny rytm pracy, jakim jest szycie, tkanie i temu podobne techniki sprawiają, iż doświadczamy spokoju i wyciszenia. Nie tylko sam proces przyczynia się ku temu, ale również obcowanie z bardzo sensualnym materiałem włókna lub przędzy, jak i doświadczenie obserwacji powstającego dzięki naszym dłoniom dzieła. Czynności te mogą w nas wywołać to, co Herbert Benson z Harvardzkiej Szkoły Medycznej nazywa „reakcją relaksacyjną”, mierzalny stan, w którym fale mózgowe ulegają zmianie, tętno, napięcie mięśniowe oraz ciśnienie krwi spadają i pojawia się uczucie spokoju¹³⁸. Istotnie, w procesie tym znalazłam ukojenie, którego tak potrzebowałam. Wystąpiło więc tu zaangażowanie z powstającym dziełem na wielu poziomach. Treść obrazu, jakim jest mój autoportret oraz ingerencja w jego materialną strukturę za pomocą techniki sashiko, stało się źródłem samowzmocnienia, które poprzez proces stało się faktem. Dzięki właściwościom, które opisuje Beverly Gordon, na samej sobie odczułam zbawienny wpływ pracy z włóknem. To właśnie w tym momencie badań, sam proces stanął na równi z estetyczną wartością dzieła, zaczęłam się więc mu bardziej przyglądać. Skojarzyłam z nim zdanie, którego autorką jest Simone De Beauvoir *Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi*. Ciągły proces stawania się kobietą i feministką, zestawiałam z procesem pracy z włóknem i własnym autoportretem w kolejnym tryptyku, zainspirowanym opowiadaniem Stanisława Lema *Maska* i jego feministyczną interpretacją.



Fot. 49. Agata Read, *Maska*, tryptyk / Fot. Agata Read

Autoportrety performatywne wykonałam tym razem posługując się techniką fotografii cyfrowej, odchodząc na krótko od założenia użycia procesu analogowego, co pozwoliło mi na większą wolność w eksperymentowaniu. Każda część tryptyku, o formacie 29 x 35 cm, została wydrukowana na papierze Canson Baryta. Na początkowym etapie podziurkowałam papier przy użyciu wykonanego przez siebie szablonu. Następnie wprowadziłam do struktury papieru włókno o metalicznym charakterze. Podobnie jak przy poprzednich próbach, proces nie tylko pozwolił mi na wyciszenie, ale również na zadanie sobie kolejnych pytań. Według badań, aktywność ta pozwala na unikalną harmonię obydwu półkul mózgu. Praca

138 B. Gordon, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011, s. 248.

z kształtem wzoru haftu uruchamia lewą półkulę mózgu, a sam proces przewlekania nitki jest związany bardziej z prawą półkulą, co owocuje uwolnieniem umysłu i osiągnięciem wewnętrznego spokoju¹³⁹. To właśnie podczas pracy krystalizowały się plany na kolejne artystyczne eksperymenty. Rzemiosło to bliska praca z materiałem. Podążając tym tropem po raz kolejny wróciłam do słów Richarda Sennetta w kontekście pojęcia świadomości materialnej: *Czy nasza świadomość rzeczy jest niezależna od samych rzeczy? Czy słów doświadczamy tak samo, jak dotykanych przedmiotów? Zamiast zagłębiać się w filozoficzne dociekania, zastanówmy się, co czyni obiekt interesującym. Oto zagadnienie istotne dla fachowca: wszak wszelkie jego wysiłki zależą od tego, jak dużą ciekawość budzi materiał, nad którym pracuje*¹⁴⁰. Papier stał się właśnie tym materiałem, którego chciałam jeszcze bliżej doświadczyć podczas pracy z fotohaftem. Kolejny tryptyk powstał właśnie z tej potrzeby.



Fot. 50. Agata Read, *The Radical Power of Optimism*, tryptyk / Fot. Agata Read

Tryptyk *The Radical Power of Optimism* (pol. Radykalna siła optymizmu.) jest dla mnie istotnym momentem zwrócenia się w stronę większej świadomości materialnej. Już na etapie fotografowania podjęłam decyzje o użyciu trzech różnych filmów analogowych. Kolorowego negatywu, czarno-białego oraz kolorowego negatywu charakteryzującego się specyficznym zabarwieniem fioletowym. Powstałe w tym procesie autoportrety zostały wydrukowane na japońskim papierze Awagami Kozo, naturalnym papierze o niezwykle wytrzymałości przy jednoczesnej lekkości i stosunkowo małej grubości. Te właściwości pozwoliły mi na dłuższe zaangażowanie się w jego materialność. Zaczęłam go zaginać i składać, jednocześnie zniekształcając własny wizerunek. To zniekształcenie dopełniłam poprzez metodyczne dziurkowanie obiektów przy użyciu szablonu. Każdy z obiektów ma przybliżony format 80 x 80 cm. Dziurki w regularnej odległości ok. 5 mm od siebie posłużyły mi, by przewlekając włókno nanieść nań wzory inspirowane sashiko. Długotrwały proces naprawy i troski, po raz kolejny posłużył mi do wzmocnienia siebie. Regularny rytm włókna niejako przejął dokumentalny charakter fotografii, zaznaczając każdy moment za pomocą znaku. Pojawiające się błędy w formie, odpowiadają konkretnym momentom toczącego się symultanicznie do pracy życia codziennego. Proces pracy z włóknem, przez swoją rozciągłość w czasie pozwolił mi wypracować w sobie akceptację tego, co nieprzewidywalne. Metaforycznie i dosłownie wzmocniłam

139 B. Gordon, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011, s. 249.

140 R. Sennett, *Etyka Dobrej Roboty*, tłum. J. Dzierzowski, Warszawa, 2010, s. 158.

siebie, a bliski kontakt z materiałem zbliżył mnie do pojęcia rzemiosła i fachowości. Moim zamiarem na tej drodze badawczej było udowodnienie, iż włókno może być świadomym wprowadzeniem dyskursu feministycznego do fotografii, w tym momencie jednak zakwestionowałam tę tezę. Przeciwestawiłam włókno, procesowi pracy z włóknem. Zadałam sobie pytania o wagę procesu i wagę materiału. Pytanie o gest feministyczny poszerzyłam o kwestię feministycznego procesu, a tym samym o feministyczną interwencję w strukturę fotografii. Na podstawie własnego doświadczenia doszłam do wniosku, iż praca z tkaniną jest procesem o tym samym ciężarze znaczeniowym, co samo włókno. Pozwoliło mi to odejść od ograniczeń, które sobie sama narzuciłam, odejść od pojęcia haftu na rzecz pojęcia procesu pracy z włóknem. Z tymi założeniami podeszłam do pracy nad finałowym cyklem pięciu prac o tytule *Mojry*. Tytułowe *Mojry* to boginie przeznaczenia, które za pomocą przędzy, tkają ludzki los. Tradycyjnie mówi się o trzech *Mojrach*, ja postanowiłam dodać dwie z ich siostr, znanych jako *Charyty*, patronki sztuk pięknych i rękodzieła. Cykl *Mojry* jest dla mnie metaforą kobiecej siły, siostrzeństwa, zdobywania władzy nad własnym losem i akceptacji własnego ciała. Dlatego w cyklu tym, zdecydowałam się sfotografować kobiece ciała. Ciało, cielesność i wiedza ucieleśniona, wiedza niema, towarzyszyły mi na każdym etapie drogi badawczej. Związek ciała z fotografią, włóknem, rzemiosłem, jak i myślą feministyczną jest bardzo silny, co udowodniłam we wcześniejszych częściach opisu. Na początkowym etapie pracy nad cyklem *Mojry* podjęłam również decyzję o tym, by w treści fotografii ciała kobiet przedstawione były we fragmencie. Chciałam, by ciało nabrało wagi i jednocześnie było ciałem każdej z nas. Jestem świadoma, iż ciało kobiece w oczach patriarchy często jest postrzegane jedynie jako zbiór fragmentów, służących do konkretnych celów, ja jednak z pełnym szacunkiem do tego ciała, chcę poprzez proces je wzmocnić, dosłownie i metaforycznie. Scalić te fragmenty w jedno. Tak jak ja stałam się w tym procesie silniejsza, tak poprzez akt zwrócenia się w stronę ciał innych kobiet, tą siłą chcę się podzielić. Poprzez proces pracy z włóknem, chcę objąć te ciała troską i poświęcić im uwagę. Ciągłe bliska świadomości materialnej, zwróciłam się tym razem bardziej w stronę procesu podejmując tym samym konkretne decyzje artystyczne. Rozpoczęłam tym samym długą drogę, której punktem wyjścia był akt, gest fotografowania wielu kobiet. Podtrzymałam swoją wcześniejszą decyzję o użyciu analogowego procesu. Jest on bliższy materiałom, jak i bliższy ciału. Jako pierwszą przedstawię prace o tytule *Kloto*.

Praca *Kloto*, o formacie 72 x 72 cm, została wydrukowana na dwóch różnych papierach. Zabieg ten pozwolił mi jeszcze bardziej zbliżyć się ku materialności fotografii, co uczyniło proces naprawy i wzmocnienia adekwatny na dwóch różnych poziomach percepcji, treści obrazu, jak i jego materialnej formy. Zestawienie papieru Fine Art Pearl oraz Photo rag Baryta pozwoliło mi na zróżnicowanie faktury. Po złożeniu obrazu przystąpiłam do dziurkowania, tym razem przy użyciu dużo bardziej gęstego szablonu. Zaowocowało to ok. 30 tys. małych dziurek, które regularnie pokryły dzieło. Jedną z ważniejszych decyzji była ta o wyborze włókna, mając w założeniu większy nacisk na sam proces, postanowiłam użyć jednej z cieńszych dostępnych nici, by zminimalizować formę pozostawianych przez włókno znaków. Do tej pracy wybrałam nić firmy Fil a Gant o grubości 0,2 mm. Niezwykła

subtelność tego włókna sprawiła, iż stało się ono prawie niewidoczne. Na tym etapie podjęłam również decyzje o użyciu włókien koloru czerwonego w całym cyklu *Mojry*. Chciałam, by był to kolejny scalający je motyw. Z tak przygotowaną fotografią rozpoczęłam długotrwałe przewlekanie nici przez dziurki. Proces ten trwał ponad dwa miesiące. Efektem jest dzieło, które poddałam długotrwałej i moliżolnej obróbce, zaznaczając ten proces z bardzo subtelnym sposobem.

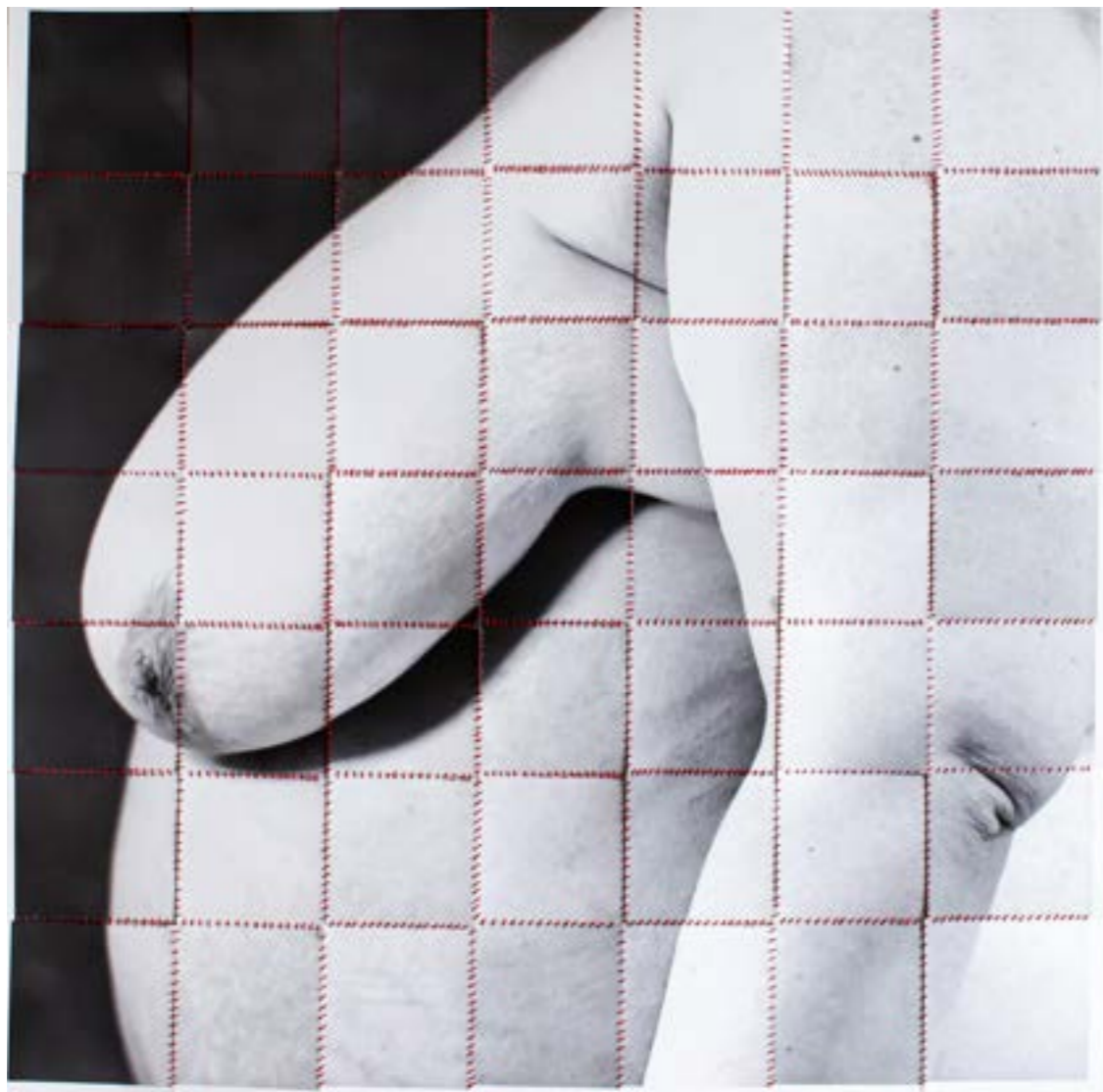


Fot. 51. Agata Read, *Kloto*, z cyklu *Mojry* / Fot. Agata Read

Po faz kolejny odczułam na sobie pozytywny wpływ tego rodzaju pracy. Myślę, że dokładając wszelkich starań osiągnęłam zamierzony efekt, by forma wprowadzanego włókna nie zagłuszyła procesu jakiego się podjęłam.

W kolejnej pracy z cyklu *Mojry*, którą zatytułowałam *Lachesis*, zainspirowałam się techniką patchworku. Praca ta składa się z 49 części zszytych razem. W jej przypadku również postanowiłam zróżnicować fakturę powierzchni fotografii. Do druku zostały użyte dwa odmienne papiery: Photo Rag Baryta i Matte Litho-Realistic. Tradycyjnie patchwork to technika krawiecka, polegająca na zszywaniu różnorod-

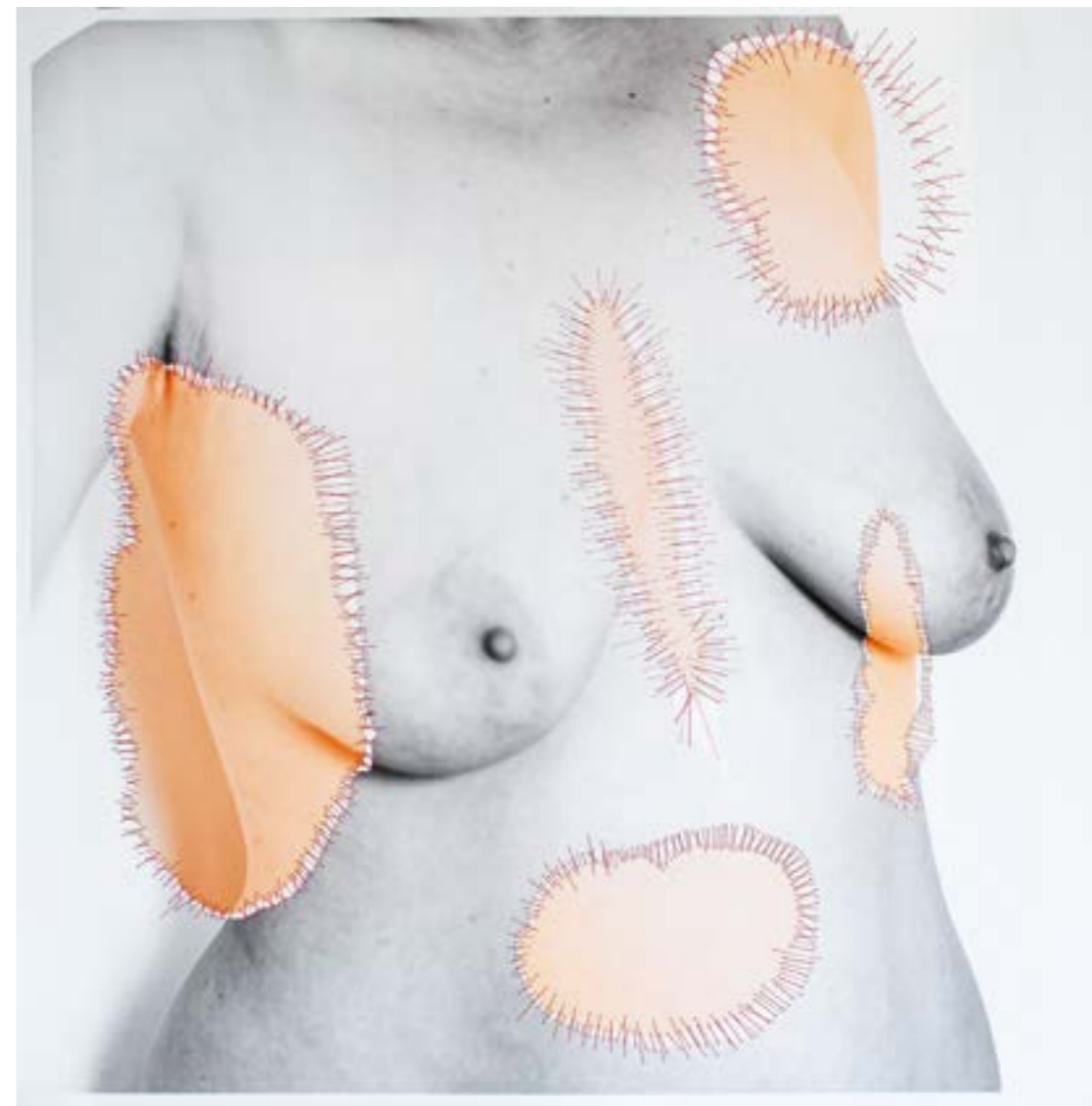
nych skrawków tkanin w jedną, złożoną całość¹⁴¹. Użyłam tu również czerwonej nici, tym razem o większej grubości, by spełniała technologicznie rolę łączącą fragmenty fotografii. Praca ma format 72 x 72 cm. W efekcie powstał obiekt fotograficzny, fotohaft – zgodnie z własną definicją jaka brzmi: obiekt, który składa się z fotografii i włókna, gdzie włókno narusza strukturę fizyczną fotografii – w którym forma włókna wynika z procesu, na jaki się zdecydowałam. Wynikiem jest więc fotografia, w której został zastosowany proces do tej pory zarezerwowany dla pracy z tkaniną.



Fot. 52. Agata Read, *Lachesis*, z cyklu *Mojry* / Fot. Agata Read

Podobny zabieg wykorzystałam w pracy pt. *Atropos*. Tym razem użyłam różnego rodzaju nici koloru czerwonego, by przyszyć brakujące fragmenty fotografii. Poprzez zabieg wrywania fragmentów papieru mogłam później w te miejsca wszyć zróżnicowane kolorystycznie brakujące elementy. Zwróciłam się więc w stronę zabiegu, jakim jest łątanie. Praca *Atropos*, o formacie 72 x 72 cm, jest wydrukowana na papierze Matte-Litho-Realistic.

141 M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006, s. 280.



ot. 53. Agata Read, *Atropos*, z cyklu *Mojry* / Fot. Agata Read

Łatanie jest w założeniu podobne do techniki sashiko. Służy temu, by wzmocnić, naprawić przedmioty z tkaniny, aby mogły dłużej nam służyć. Ten akt wpisuje się w moją koncepcję przyszłości, w której powinniśmy odchodzić od świata nadprodukcji i niekończącej się konsumpcji, przedłużając żywotność przedmiotów. Wykorzystywanie przez dłuższy czas pracy artystycznej procesu pracy z tkaniną, a tym samym obcowania z rzemiosłem, pozwoliło mi bliżej przyjrzeć się filozofii rękodzieła i rzemiosła. Stało się dla mnie jasne, jak bliskie jest rzemiosło pomysłom na rozwiązanie kryzysu, w którym znalazła się ludzkość. Zwrot w stronę rzemiosła jest więc tym samym jednym z możliwych rewolucyjnych aktów aktywistycznych. Autorzy ostatnio odwiedzonej przeze mnie wystawy *Radical Acts: Why Craft Matters*, wyróżnili kilkanaście sposobów, dzięki którym rzemiosło może stać się jednym z radykalnych form sprzeciwu. Wystawa odbywała się pomiędzy marcem a sierpniem 2022 roku jako część Harewood Biennale 2022. Miała miejsce w posiadłości Harewood, na północy Anglii. Kurator Hugo MacDonald

zaprosił do współpracy wielu artystów, którym rzemiosło jest bliskie. Hasłem przedsięwzięcia stało się zdanie: *Rzemiosło to podejście, a nie sam obiekt*¹⁴².

Przedstawię wybrane hasła, pochodzące ze wspomnianej wystawy w Harewood, które mogą stać się inspiracją do myślenia poprzez rzemiosło. *Radykalny akt naprawy* – brzmi jedno z nich. Poświęcając czas, uwagę i troskę przedmiotom, obdarzamy czasem, uwagą i troską również ludzi, do których te przedmioty należą. Akt naprawy uczy nas empatii i uszanowania pracy innych. Kolejne: *Radykalny akt uszanowania jakości i ograniczenia marnotrawstwa*. Gdy wybieramy przedmioty dobrze wykonane, wysokiej jakości, będą one służyć nam dłużej i nie pozostawiają po sobie toksycznych odpadów. Takie same wartości powinniśmy wyznawać podczas jakiegokolwiek produkcji. *Radykalny akt pamięci*. Jednym ze sposobów odróżnienia sztuki od rzemiosła, jest posiłkowanie się krążącą wśród krytyków opinią: sztukę wytwarzają biali mężczyźni w Europie, cała reszta to rzemiosło. Poprzez zwrócenie uwagi na pominiętą przez kanon twórczość, tradycyjnie związaną z rzemiosłem, w radykalny sposób możemy zmienić historie, której nas uczono, by stała się bardziej inkluzywna. *Radykalny akt lokalności* – zwracając się ku twórcom i rzemieślnikom obecnym w naszej lokalnej społeczności, jednocześnie ją wzmacniamy. Dbając tym samym o środowisko naturalne, w którym żyjemy, bo ograniczamy negatywne skutki transportu. *Radykalny akt kontemplacji* – poprzez spowolnienie, pauzę, możemy z większą uwagą przyjrzeć się otaczającym nam ludziom, naszej historii i rozpoznać tym samym nasze oraz innych potrzeby. *Radykalny akt niedoskonałości* – akceptując niedoskonałości w sobie oraz w obiektach nas otaczających, odchodzimy od dążenia do nierealnej doskonałości wykreowanej przez media i kulturę. *Radykalny akt człowieczeństwa* – patrząc na kupowane i używane przez nas przedmioty, możemy zwrócić uwagę na ich twórców w równym stopniu, co na użytkowników. Przez świadomość tego jak powstały, kto i w jakich warunkach nad nimi pracował, możemy dokonać bardziej świadomych wyborów, skierowanych troską o innych. *Radykalny akt wiedzy* – poprzez promowanie mechanizmu przekazywania umiejętności z pokolenia na pokolenie, możemy uniknąć zanikania tradycyjnych fachów i wesprzeć nasze lokalne społeczności. Nie wszystkiego możemy się nauczyć z książek, wiele możemy zrozumieć słuchając i obserwując bardziej doświadczonych twórców.

W dalszej pracy artystycznej więc, chciałam nie tylko nadal pozostać blisko procesowi pracy z tkaniną, ale również coraz bardziej myśleć poprzez rzemiosło. Założenia i sposób tego myślenia są w moim odczuciu bliskie myśli feministycznej, z którą się identyfikuję. Wróciłam z tą wiedzą do techniki sashiko w kolejnej pracy z cyklu *Mojry*. W dziele pt. *Aglaja*, skupiłam się na akceptacji materialnej niedoskonałości. Fotografia. mojego autorstwa wykonana w procesie analogowym, została wydrukowana na japońskim papierze Awagami Kozo i ma przybliżony format 72 x 72 cm. Uprzednio pogniecione fragmenty papieru poddałam procesowi dziurkowania przy użyciu szablonów.

142 H. MacDonald, *Radical Acts: Why Craft Matters*, katalog wystawy, Leeds 2022.

Na późniejszym etapie wprowadziłam doń włókno koloru czerwonego, by poprzez naprawczą i wzmacniającą technikę sashiko obdarzyć je troską. Jest to sposób na akceptację niedoskonałości.



Fot. 54. Agata Read, *Aglaja*, z cyklu *Mojry* / Fot. Agata Read

Pozostając myślą w filozofii rzemiosła, w ostatniej, piątej części cyklu *Mojry*, postanowiłam jeszcze dogłębniej zbadać formę patchworku. Praca o tytule *Eufrozyna* i formacie 72 x 72 cm, składa się z wielu elementów o kształcie sześcioboku, które zostały zszyte razem czerwoną nicią. Wszystkie części zostały wydrukowane na papierze Ilford Cotton Textured. W tym wypadku postanowiłam lekko zróżnicować jasność poszczególnych części, by bliżej oddać założenie patchworku, który składa się z fragmentów różnych tkanin.

Fot. 55. Agata Read, *Eufrozyna*, z cyklu *Mojry* / Fot. Agata Read

We wszystkich pracach z cyklu *Mojry* użyłam metod tradycyjnie kojarzonych z tkaniną. Metod, które nie są ściśle związane z haftem, wprowadzają jednak włókno do struktury fotografii. Na tym etapie decyzje artystyczne podjęłam w pełni świadomie. Dzięki swoim badaniom teoretycznym rozumiem ciężar znaczeniowy i metaforyczny użytego przeze mnie włókna. Mimo iż jest niewątpliwie materiałem wprowadzającym dyskurs feministyczny, jestem skłonna traktować proces pracy z tkaniną jako element bardziej istotny. Proces i metoda, tak jak i gest dotychczas przypisywany rzemiosłu tekstylnemu, w zderzeniu fotografii jest dla mnie feministyczną ingerencją. Przez to właśnie wprowadzając dyskurs feministyczny.

Niezwykle ciekawa jest dla mnie obserwacja autoetnograficzna mojej drogi artystycznej. Sięgnęłam po proces pracy z włóknem na wcześniejszym etapie badań. Decyzja ta w tym momencie była czysto intuicyjna i zaowocowała pracą *Together-ness* (pol. wspólnota.)

Fot. 56. Agata Read, *Together-ness* / Fot. Agata Read.

Praca o formacie 90 x 60 cm składa się z ok. 50 fotografii zszytych razem. Powstała na początku moich poszukiwań wizualnych i odnosi się do kręgu kobiet wspólnie pracujących nad patchworkiem. Wydaje mi się trafną ilustracją wyniku moich badań, choć powstała jako jedna z pierwszych prac. Jest dla mnie bodźcem do przyjrzenia się procesowi badań artystycznych i zjawisku wiedzy ukrytej.

Kolejną częścią mojej rozprawy jest seria prac, w których postanowiłam przeprowadzić interwencję feministyczną w fotografii już na etapie kliszy fotograficznej. Tryptyk *Material Consciousness* (pol. Świadomość materiałowa) powstał w wyniku zszywania filmów pozytywowych barwnych i czarnobiałych. Każda z części ma wymiary około 15 cm na 15 cm, a jej formy zainspirowane są wzorami patchworków. Poprzez myślenie rzemiosłem zrodziła się we mnie chęć jeszcze bliższego poznania fotografii z punktu widzenia materiału oraz procesu. Tradycyjnie klisza funkcjonuje jako negatyw, który dopiero w ostatnim czasie stał się tematem badań historyków sztuki. Negatyw jest swego rodzaju formą, z której możliwe jest powielenie obrazu, jest etapem pośrednim w procesie fotograficznym. Ja wykorzystałam klisze w formie pozytywów, które przez tę decyzję stały się obrazem ostatecznym. Dzięki procesowi użycia włókna i pracy w dużo mniejszej skali niż przy pracach fotograficznych wydrukowanych na papierze, udało mi się uzupełnić świadomość materiałową, która według Sennetta jest jednym z kluczowych warunków bycia fachowcem¹⁴³. Cykl ten był wynikiem mojej ciekawości w stosunku do materiału,

143 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 157.

z którym pracuje. Ta ciekawość pozwoliła mi na odwołanie się do jednej z form świadomości materialnej, a mianowicie metamorfozy. Posiłkując się po raz kolejny słowami Sennetta: [...] rodzaj zorganizowanej metamorfozy zachodzi, gdy połączy się ze sobą co najmniej dwa nietypowe elementy. [...] Fachowcy muszą świadomie wybrać najlepszą kombinację, tworząc nową całość i będąca albo czymś więcej niż suma poszczególnych części, albo swoistą miksturą, której elementy traktuje się niezależnie¹⁴⁴.



Fot. 57. Agata Read, *Material Consciousness*, tryptyk / Fot. Agata Read



Fot. 58. Agata Read, *Material Consciousness*, tryptyk (obiekty podświetlone od tyłu) / Fot. Agata Read

Kończąc tę część mojej rozprawy, chcę podzielić szkicem fotograficznym o bardzo dużym dla mnie znaczeniu. Szkic ten mianowicie przedstawia moje dwie babcie, Elżbietę i Eugenię. Elżbieta była chirurgką, Eugenia – krawcową. Z punktu widzenia definicji zaproponowanej przez Richarda Sennetta obie były fachowcami w swoich dziedzinach, choć powinnam właściwie użyć słowa fachowczyniami. Obie pracowały z igłą, obie pracowały z nitką. W obu ich fachach ważne jest połączenie rękogłowa. Ich praca skupiona była na człowieku i wymagała niezwyklej świadomości materiałowej. Ich zawody, z pozoru tak odległe, mają bardzo wiele wspólnego. Ten szkic jest dla mnie syntezą wykonanych przeze mnie badań – włókno, kobiety, rzemiosło i fotografia.

144 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzowski, Warszawa 2010, s. 166.



Fot. 59. Agata Read, *Eugenia i Elżbieta* / Fot. Agata Read

12. ZAKOŃCZENIE

Proces badawczy rozpoczęłam od potrzeby bliższego zbadania obiektu hybrydowego, jakim jest fotohaft, a zakończyłam udowodnieniem tezy, iż metody pracy z tkaniną mogą stać się rodzajem feministycznej interwencji w strukturę fotografii.

Czas, który spędziłam na badaniu fotohaftu oraz strategii użycia w nim włókna, w wielu momentach przynosił zmianę myślenia. Poniżej przedstawię najważniejsze, według mnie, etapy odbytej drogi. Proces moich badań i jego efekty, w znaczący sposób wpłynęły na poznanie praktyki artystycznej związanej z techniką fotohaftu. Umieściłam, fotohaft w kontekście historycznym i kulturowym poprzez dokładną analizę pokrewnych mu obszarów badawczych. Stworzyłam listę artystów konsekwentnie posługujących się fotohaftem jako wybraną techniką. Jako badaczka i artystka znacznie rozszerzyłam swoją świadomość materiałową w pracy z fotografią. Świadomość materiałową, w znaczeniu zaproponowanym przez Richarda Sennetta, której idea wiąże się z zaabsorbowaniem naszej uwagi pracą, którą wykonujemy i przedmiotami tej pracy, co prowadzi to specyficznej wrażliwości na materiały i umiejscawia naszą świadomość w pracy a nie poza nią. Zaowocowało to odkryciem iż można tworzyć sztukę poprzez myślenie rzemiosłem. Ponadto, takie myślenie może mieć wpływ na to, jak postrzegamy świat. Zaproponowałam zmianę sposobu pracy z fotografią na tą, dotychczas kojarzoną wyłącznie z pracą z tkaniną. Ujawniłam silne związki pomiędzy praktyką pracy z materiałami tekstylnymi a feminizmem, a tym samym pomiędzy rzemiosłem a feminizmem. Przedstawiłam również silne związki pomiędzy fotografią i feminizmem.

Znalazłam w tej pracy ukojenie i rodzaj schronienia. Okazało się tym samym, iż to nie tylko materiał, ale i proces może mieć zbawienny wpływ na człowieka.

Na koniec chciałabym zacytować raz jeszcze Richarda Sennetta, który na pytanie o główną myśl swojej książki *Etyka dobrej roboty* odpowiedział: *Wytwarzanie jest myśleniem*¹⁴⁵.

145 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 365.

13. BIBLIOGRAFIA

- **Ahmed S.**, *Living a Feminist Life*, Durham, London 2017.
- **Barthes R.**, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2020.
- **Batchen G.**, *Forget me not. Photography and Remembrance*, Nowy Jork 2004.
- **Bazlova R.**, źródło [online:] <https://www.vyzyvanka.com/> [dostęp 16.05.2022]
- **Biren J. E.**, za A. Conlan, *Seeing and Surviving the Ovular Workshops and the Blatant Image*, w *Art After Stonewall:1969-1989*, Nowy Jork 2019.
- **Berger J.**, *Ways of Seeing*, London 2008, s. 47.
- **Bourgeois L.**, cytowana w *The Woven Child*. Katalog wystawy, kurator R. Rugoff, Hayward Gallery, Londyn 2022.
- **Bradford P.**, Annegret Soltau, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9glk> [dostęp 14.06.2022]
- **Brown S.**, *Craftivism: how crafting can be used as a means of action and activism*, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9gl8> [dostęp 16.05.2022]
- **Bryan-Wilson J.**, *Fray: art and textile politics*, Londyn 2017.
- **Burzyńska A.**, *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik. Kraków 2006.
- **Company D.**, *Marianne Wex: Let's Take Back Our Space*, 1979, w „Aperture”, nr 213, 2013, źródło [online:] <https://davidcompany.com/marianne-wex-lets-take-back-our-space/> [dostęp 18.05.2022]
- **Conlan A.**, *Seeing and Surviving the Ovular Workshops and the Blatant Image*, w *Art After Stonewall:1969-1989*, Nowy Jork 2019.
- **Corbett S.**, źródło [online:] <https://www.bbc.co.uk/programmes/m000mr46> [dostęp 16.05.2022]
- **Corinne T. A.**, za A Conlan, *Seeing and Surviving the Ovular Workshops and the Blatant Image*, w *Art After Stonewall :1969-1989*, Nowy Jork 2019.
- **Cotton C.**, *The Photograph as Contemporary Art*, third edition, Londyn 2018.
- **Dehnel J.**, *Brzytwa okamgnienia*, w *Brzytwa Okamgnienia*, źródło [online:] <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/ksiazki/brzytwa-okamgnienia/> [dostęp 27.04.2022]
- **Doney I.**, *In Stitches, embodied spectatorship and embroidered photographs*, Faculty of Humanities, Leiden University 2019, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9g4q> [dostęp 25.03.2022]
- **Dziamski G.**, *Estetyka Wobec Feminizmu*, w „Dyskurs”, nr 25, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9mss> [dostęp 18.05.2022]
- **Edwards E.**, *Photographs as Objects of Memory*, w *Material Memories, Design and Evocation*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford, Nowy Jork 1999.
- **Edwards E., Hart J.**, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Nowy Jork 2004.
- **Fairbrother J.**, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9mvd> [dostęp 13.06.2022]
- **Flusser V.**, *Gestures*, Minneapolis 2014
- **Fontcuberta J.**, *The Post-Photographic condition*, Katalog: *Le Mois De La Photo A Montreal*, Bielefeld 2015.
- **Fournier L.**, *Authotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, London 2021.

- **Gordon B.**, *Textiles, The Whole Story, uses meanings significance*, Londyn 2011.
- **Grimm.**, tłum. M. Tarnowski, *Wrzeciono, czótenko i igła*, w zbiorze, *Baśnie Braci Grimm*, Tom II, Warszawa, 1989
- **Gosling L., Robinson H., Tobin A.**, *The Art of Feminism. Images that Shaped the Fight for Equality*, Londyn 2019.
- **M. Hannula, J. Suoranta, T. Vaden.**, *Artistic Research Methodology*, Nowy Jork 2014.
- **Henderson P. L.**, *Unravelling Women's Art*, Londyn 2021.
- **Hodges K.**, *Warriors, witches, women*, Londyn 2020.
- **Kobylińska W.**, wykład dla Społeczne Centrum Fotografii źródło [online:] <https://tiny.pl/w9g4c> [dostęp 04.05.2022]
- **Laderman Ukeles M.**, *Manifesto*, źródło[online:] <https://tiny.pl/w9mbd> [dostęp 15.06.2022]
- **Larson L.**, wykład online dla *Feminist Photographies*, ICP New York 2020.
- **Lennon K.**, *Feminist Perspectives on the Body*, w *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9g4d> [dostęp: 06.05.2022]
- **Lewis M.**, *Photography-A Feminist History*. Londyn 2021.
- **Letzelter-Smith P.**, *A History of Fine Art Photography*, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9g4f> [dostęp 04.05.2022]
- **Luk A.**, *The Relevancy of Materiality to Contemporary Photography*, katalog wystawy *Fabric of Photography*, Oxford 2021
- **MacDonald H.**, katalog wystawy *Radical Acts: Why Craft Matters*, Leeds 2022.
- **Michałowska M.**, *Leksykon Włókiennictwa*, Warszawa 2006.
- **Moore C., Speck C.**, *Feminism in Art and Culture*, 2019, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9g4l> [dostęp 12.05.2022]
- **Mullins C.**, *A Little History of Feminist Art*, Londyn 2019.
- **Mulvey L.**, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9msb> [dostęp: 18.05.2022]
- **Newhall B.**, *The Pencil of Nature*, w *The Art of Photography 1839-1989*, red. M. Weaver, Londyn 1989.
- **O'Hagan S.**, *A stitch in time: the dream-like world of embroidered vintage photography*, *The Guardian*, 2014, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9mv9> [dostęp 08.06.2022]
- **O'Hagan S.**, Joana Choumali: 'I set my imagination free on the photographs', *The Guardian*, 2020, źródło [online:] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/10/joana-choumali-i-set-my-imagination-free-on-the-photographs> [dostęp 08.06.2022]
- **Olek J.**, *Siła Monotonii*, w „Powidoki” 2020, nr 4
- **Parker R.**, *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*, Londyn 2010.
- **Plummer S., Riches H., Wooldridge D.**, *Photography's New Materiality, Photoworks*, źródło [online:] <https://photoworks.org.uk/photographys-new-materiality/> [dostęp 27.04.2022]
- **Pollen A.**, *Touch Screen: Feeling and Seeing in Photography and Textiles*, Rugby Art Gallery and Museum, Anglia 2013, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9m6p> [dostęp 29.03.2022]
- **Potter M.**, *The Etymology of „Feminism”*, źródło[online:] <https://tiny.pl/w9g43> [dostęp 05.05.2022]

- **Sennett R.**, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010.
- **Shapiro E.**, *Girl Pictures*, dla *Lensculture*, 2020, źródło [online:] <https://www.lensculture.com/articles/justine-kurland-girl-pictures> [dostęp 21.05.2022]
- **Smith R.**, wykład *The Materiality of Images*, platforma *Open Collage of the Arts*, 2016, źródło [online:] <https://tiny.pl/w9gnq> [dostęp 27.04.2022]
- **Soltau A.**, źródło [online:] <https://www.annegret-soltau.de/archive/> [dostęp 14.06.2022]
- **Sontag S.**, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
- **St Clair K.**, *The Golden Thread. How fabric changed history*, Londyn 2008.
- **Swartz A.**, za T. Thackara, *The Pattern and Decoration Movement Challenged the Machismo of Modernism*, źródło [online:] <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pattern-decoration-movement-challenged-machismo-modernism> [dostęp 13.05.2022]
- **Szczuka K.**, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003, s27-45, za: *Świerkosz, Arachne i Atena: w stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*. 2015, źródło[online:] <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/23101> [dostęp 15.06.2022]
- **Thackara T.**, *The Pattern and Decoration Movement Challenged the Machismo of Modernism*, źródło [online:] <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pattern-decoration-movement-challenged-machismo-modernism> [dostęp 13.05.2022]
- **Thill V.**, *Lessons from The Afghan Women Who Weave Modern War into an Ancient Tradition*, źródło [online:] <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lessons-afghan-women-weave-modern-war-ancient-tradition> [dostęp 16.05.2022]
- **Tolstoy L.**, *What is Art?*, Londyn 1995.
- **Walters M.**, *Feminism. A Very Short Introduction*, Oxford 2005.
- **Winant C.**, *Our Bodies*, Online, w „Aperture” 2016, nr 225, źródło [online:] <https://aperture.org/editorial/bodies-online-feminism/> [dostęp:18.05.2022]
- **Winant C.**, *Contemporary Photography and Feminism*, wykład online platforma *Self Publish Be Happy*, 2020.
- **Wooldridge D.**, *To Be Determined. Photography and the Future*, Londyn 2021.
- **Yohannes N.**, *Revisiting the Famed Feminist Exhibition “Womanhouse” with an Intersectional Lens*, źródło [online:] <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-revisiting-famed-feminist-exhibition-womanhouse-intersectional-lens> [dostęp: 12.05.2022]
- *Encyklopedia Britannica*, źródło[online:] <https://www.britannica.com/topic/feminism> [dostęp 05.05.2022]
- *Encyclopaedia of Feminist Theories*, red. L. Code, London, Nowy Jork, 2000.
- *Encyclopaedia of Arts and Crafts. The International Arts Movement 1850-1920*, red. D. Game, Londyn 1989
- *Słownik Języka Polskiego PWN*, źródło [online:] <https://tiny.pl/74s9x> [dostęp 21.04.2022]
- *Saatchi Gallery*, źródło [online:] <https://www.saatchigallery.com> [dostęp 08.06.2022]

Korekta:
Katarzyna Żelazek

Projekt graficzny:
Magdalena Czajka-Cardoso

