

Dzieło sztuki jako splot tego i owego

Przędzenie i tkanie w warunkach domowych - tak by powstała tkanina khadi - stało się społecznym ruchem pod przewodnictwem Mahatmy Gandhiego, w ramach masowej bez-przemocowej walki anty-kolonialnej o osiągnięcie *swaraj* (samostanowienia). Celem ruchu khadi było odrodzenie i rozwój tradycyjnej wytwórczości domowej, by zapewnić biednym mieszkańcom wsi zarówno zajęcie, jak i samowystarczalność. Co istotne, przędzenie i tkanie pozwoliło niegdyś elitarnemu ruchowi wytworzenie jednoczącej, ogólnindyjskiej symboliki narodowej, przekraczającej regionalne uwarunkowania oraz podziały kastowe, klasowe i religijne¹. Margaret Bourke-White, która zrobiła zdjęcie Gandhiego przy kołowrotku, skomentowała je potem, iż przędzenie zostało podniesione na wyżyny niemal religii a kołowrotek (*charkha*) - wedle słów Gandhiego będący dla ludzi rodzajem agencji ubezpieczeniowej - stał się ikoną tej wiary. „Przędzenie jest lekarstwem na wszystko, i mówi się o nim w kategoriach najwyższej poezji”² - pisała Bourke-White. Gandhi wierzył, iż nie jest możliwe osiągnięcie *swaraj*, jeśli Hindusi nie zorganizują się „w sposób metodyczny, inteligentny i kooperatywny”³. Dlatego khadi znaczyło tak naprawdę współodczuwanie i drogę do wolności.

Tę sytuację można porównać z gwałtowną powojenną industrializacją Polski, nastawioną zresztą, w określonych warunkach politycznych, głównie na przemysł ciężki. Magdalena Abakanowicz, podobnie jak spółdzielnia Ład, z którą artystka nawiązała współpracę zaraz po studiach, sprzeciwiała się tzw. stylowi międzynarodowemu, uniwersalistycznemu idiomowi nowoczesności opartemu na modularności, kątach prostych i estetyce maszynowej. Jej profesorka z warszawskiej ASP, Eleonora Plutyńska (młodsza od Gandhiego o całe 17 lat) zawdzięczała z kolei swojemu profesorowi Wojciechowi Jastrzębowskiemu z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, że tkła bez uprzedniego projektowania na papierze, co pozwalało na „wyrażanie ekspresyjnych właściwości materiału, swobodę operowania fakturami”⁴. Takie

¹ N. Zapate, *Spinning for Swaraj*. “Proceedings of the Indian History Congress “ 2017, Vol. 78 (2017), pp. 812-819; I. Trivedi, *Clothing Gandhi's Nation: Homespun and Modern India*, Indiana University Press 2007.

² [The Gandhian philosophy of spinning-wheel | Articles On and By Gandhi \(mkgandhi.org\)](https://mkgandhi.org/articles/the-gandhian-philosophy-of-spinning-wheel/) (data dostępu: 16.09.2021).

³ N. Zapate, *Spinning*, s. 814,

⁴ A. Demska, „Ład” a tradycje tkactwa ludowego - działalność Eleonory Plutyńskiej, w: *Spółdzielnia Artystów*

komponowanie „z głowy” stanie się oczywiste także dla wielu jej uczennic i to nie tylko z ASP (jak Abakanowicz), gdyż Plutyńska skompletowała grupę wiejskich kobiet w Janowie i mieszkając wspólnie razem z nimi pracowała. Podkreślała, iż wzajemna relacja zespołu nie była oparta na jednostronnym nauczaniu, ale na współpracy - na dopełnianiu się, wymianie, uczeniu się od siebie nawzajem i procedurach, które miały ścisły związek z regionalną tradycją oraz zasadą tkania bez rysunkowego projektu. Jak wspominały kobiety uczestniczące w tym przedsięwzięciu, zachęcała do powrotu farbowania korą brzozy, osiki oraz dębu. Inspirowała, by wzorowały się na tym, co jest otoczeniem - kwiatach, drzewach, zwierzętach. Co nie mniej ważne, dzięki swoim kontaktom zapewniała współpracującym z nią kobietom rynek zbytu, czyli po prostu - niezależną egzystencję⁵. Jedna z kobiet wspominała, że choć zaczęła tkąć dla chleba, gdy dzieci były małe, to gdy podrosły, okazało się iż „bez tego nie da się żyć.”⁶ Ideały Plutyńskiej w dziwny sposób bliskie były indyjskim ideom khadi.

Niewątpliwie, choć Magdalena Abakanowicz wybrała ostatecznie ideę modernistycznego artysty-indywidualisty i karierę solową, to jako zawodowa tkaczka i uczennica Plutyńskiej przeszła przez formację, w której tkanie związane było ze współodczuwaniem, wspólnym tworzeniem i zamieszkiwaniem poprzez łączenie tego, co wokół - kolorów, odcieni, materii i tekstur. Tak jak w Indiach Gandhiego - tkanina wiązała świat wokół, była w środku wielkiego ruchu ku zmianom. Można użyć zwrotu z tytułu książki Tima Ingolda - splatała otwarty świat⁷, gdyż nie tylko wiązała włókna, ale także wyplatała dom niczym gniazdo, łącząc linie życia wielu osób. Dla Plutyńskiej to, co zostało cennego po gwałtownej modernizacji kraju to właśnie kultura ludowa, gdyż tak zwana „kultura wyższa” była wedle niej w stanie rozpadu. Tkanina nie była dla niej związana jedynie z warstwą wizualną, ale z szerszą pojętą kulturą porządkującą życie; przy jej wytworzeniu liczyła się tożsamość twórcy, widzenie świata i lokalna tradycja⁸. Istotny była ponadto etos Norwidowski, wyrażony w *Promethidionie* - o jedności sztuk, czyli o nie rozdzielaniu tzw. sztuk pięknych od rzemiosł oraz o sztuce jako sposobie myślenia przy pracy.

Jako panienka z dworku Abakanowicz stała się po wojnie wrogiem ludu i to zapewne

Lad 1926-1996, t. I, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 251

⁵ Eleonora Plutyńska. *W poszukiwaniu zaginionych splotów*, red. Magdalena Stopa, Zofia Stopa [katalog wystawy w Janowie k. Sokółki], Dziecinne 2019.

⁶ Eleonora Plutyńska, s. 18.

⁷ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Warszawa 2018.

⁸ A. Demska, „*Lad*” a tradycje tkactwa ludowego, s. 250.

spowodowało, że gwałtowne zabranie jej i jej rodzinie przestrzeni, w którym wzrastała odczuła jako przecięcie żywotnych połączeń ze światem - zażyłości i sprzężeń, które ją stwarzały. Po latach wspominała aleje kasztanową, bagna, staw, kijanki, rysowanie palcem po piasku, przebieranie ziemniaków w kopcach, polowania ojca, hodowlę królików, zabobony, czarowanie i zaklinanie świata przez stare kobiety, lampy naftowe, cienie rzucane przez przedmioty, mroczne kąty domu, w którym nie było światła elektrycznego oraz mieszkające na strychu nietoperze, pomiędzy zwisającymi z belek pękami lisich, sarnich i wiewiórczych skór. Jej „skarby” to były patyki, kamienie, skorupy, kawałki kory czy glina⁹. Jako dorastająca panienka zamieszkuje w Gdyni i fascynuje się portem ze statkami z wydętymi od wiatru żaglami, z cumami i olinowaniem masztów, Jej tkaniny osadzone były w bezpowrotnie utraconej przez postępy peerelowskiej nowoczesności kulturze dworkowej oraz w fascynacji tymi nowymi powiązaniem ze światem, jakie oferuje duży morski port. Ale dostrzec także można było niechęć do takich importów artystycznych, które nie wyrażałyby całego splotu tożsamości i lokalnej kultury. Dlatego z niechęcią podchodziła do kultywowania tradycji gobelinu francuskiego mimo że gdy była młodą artystką to Paryż wyznaczał artystyczne trendy. Wymyślone przez Jeana Lurçata Biennale Tkaniny w Lozannie miało służyć odrodzeniu właśnie tej tradycji, a gobeliny wykonane wedle kartonów tytanów nowoczesności - Picassa i Le Corbusiera miały być najlepszym dowodem tego wspaniałego renesansu. Tymczasem Abakanowicz podważy wszystkie pewniki Lurçata - zupełnie nieoczywisty będzie dla niej związek tkaniny ze ścianą i z architekturą (tkanina jako mural) oraz tworzenie na podstawie kartonów. Dla Abakanowicz - to tkaniny będą tworzyły przestrzeń, nie podporządkowując się architekturze, a każda nić i każdy splot będzie działał ekspresją materiału.

Pisała: „Wbrew zakodowanym w mózgach mniemaniom [chcę] robić obiekty własne, bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale nie będące ani tym, ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakichś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu”¹⁰. Na jej nigdy nie spisany program składała się zatem włóknistość i niciowość, które są jednocześnie materią i metaforą. Materia włóknistej tkaniny o pochodzeniu zwierzęcym lub roślinnym działa do dziś poprzez

⁹ M. Abakanowicz, *Portret dwudziestokrotny* [i inne teksty], „Konteksty” 2006, nr 3-4(274-275), s. 27-104.

¹⁰ M. Abakanowicz, *Abakany*, „Konteksty” 2206, nr 274-275 (3-4), s. 41-45.

swoją obecność, nie dającą się sprowadzić do czystej wizualności, gdyż porusza także zmysł zapachu i dotyku. Materia ta, o konkretnej organicznej formie, powiewa czasem na wietrze i bywa tak zmienna lub wręcz kapryśna, że za każdym razem gdy się owo „ani to ani tamto” wyciąga na światło dzienne, przybiera nieco inny wygląd. Wymaga troski i ewentualnych napraw, sprawdzenia czy włókno nie skruszało lub nie zetlało. Włóknistość jest też jednak metaforą. Wszechobecna organiczność świata zastępowana w Polsce, na oczach Abakanowicz, przez żelazo i beton oraz planistyczną geometrię funkcjonalizmu, ostała się wedle niej w sztuce nicianych splotów. Utożsamiała nić z nerwem i żyłą. Pisała: „To nitka buduje wszystkie żywe organizmy - rośliny, tkanę liści i nas samych, nasze nerwy i kod genetyczny, nasze przewody żylne, nasze mięśnie. Jesteśmy strukturami włóknistymi. (...)”¹¹.

Nić, sznurek, tkanina i materia organiczna dziwnych obiektów Abakanowicz, które nie są „ani tym ani tamtym” jest więc metaforą łączności z przyrodą, ze światem biologicznym, z utraconym domem rodzinnym, a także sprzeciwem wobec tego, co Maja i Rueben Fowkes nazwali „socjalistycznym antropoceniem”¹². Po latach ten rys powrotu do biologiczności *zoe* bez trudu da się połączyć z posthumanizmem. Jednocześnie „ani to ani tamto” - jako przetworzenie obserwacji stojących w gdyńskim porcie masztów, żagli i olinowań - fascynującego takielunku umożliwiającego podróż w nieznane - jest obietnicą przygody i niespodzianki. Właśnie to absolutnie niezwykle połączenie konserwatyzmu (opartego na przednowoczesnej polskiej tradycji kilimów i gobelinów) oraz progresywnej otwartości na świat i chęci zmiany, stworzyło dzieło nie wpisujące się w wypracowane przez historię sztuki klasyfikacje gatunkowe. „To i tamto” Abakanowicz to z jednej strony świat ścisłych zasad, a z drugiej - przekorna chęć, by dokonać innych połączeń, odmiennych powiązań, nowych interpretacji, by nie tylko tęsknić, ale też odkrywać. Aby nie zamykać się w nostalgii, ale by to co już nie powstanie jak Feniks z popiołów mogło powrócić przy pomocy magii sztuki i wyobraźni, w innych warunkach i okolicznościach, po odbyciu długiej podróży w nieznane i po otwarciu się na inne środowiska i obyczaje. Metaforą i materią tego paradoksu - rozpięcia między tym czego nie da się przywrócić a tym, co nadejdzie - jest tkanina, splot i nitka. Te trzy elementy sprowadzić można do linii, jako zapisu choreografii, swobodnego tańca nitki.

¹¹ M. Abakanowicz, *Pamiętnik*, za: M. Rus Bojan, *Obecność, istota, tożsamość*, w: Magdalena Abakanowicz. *Obecność, istota, tożsamość*, red. D. Bojan, Wałbrzych-Wrocław 2019, s. 66.

¹² M., R. Fowkes, *W pełnym słońcu. Socjalistyczny antropocem w dramatycznej odsłonie*, w: *Zimna ewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu*, 1948-1959, Warszawa 2021, s. 228-233.

Cytowany już Tim Ingold podkreślał w książce *Życie linii*¹³, że w podejściu do linii kluczowa jest pozycja zarówno obserwatora, jak i uczestnika liniowej choreografii. Tańcząc wzdłuż linii lub tkając nic jest się albo pomiędzy albo pośród. Gdy jest się pomiędzy, to znaczy, że złącze (splot lub ścieg) spaja to jest oddzielone i wyartykułowane jako statyczne i lokowane na dwóch biegunach - oznacza więc przyciąganie przeciwieństw i dwukierunkową strzałkę. Natomiast gdy jest się pośród, jest się w świetle rozpadu i stawania się, gdzie nic nie jest oczywiste i skryształizowane, bo jest w trakcie wyłaniania się i zmiany. Pośrednio oznacza statyczność dwóch portów czy terminali, a pośród - sytuację empatycznego ciągłego ruchu, zmieniającego tożsamość tancerza i tkacza, działających bez widocznej stacji i przystanku, w nieokreślonej „wietrznej” atmosferze. W pierwszym przypadku uczestniczymy w doświadczeniu które da się dość prosto opisać i zrelacjonować, bo wszystko jest wyartykułowane, przewidywalnie połączone i określone wedle stałych współrzędnych. Nawet jeśli linia będzie kręta i przypominać będzie labirynt, to prowadzi do jednej właściwej drogi wyjścia. W drugim przypadku musimy się przygotować na nieznaną. Jeśli poruszać będziemy się wzdłuż linii, wici, włókna czy sznurka, okaże się że jest tak splatany i zagmatwany, że z gąszczu nie wytyczono jeszcze tej właściwej ścieżki, a przejście wiąże się z koniecznością „zrozumienia” każdego węzła. W pierwszym wypadku ludzkie działanie jest sprawcze, nastawione na konkretny skutek w ramach określonej struktury; to na co napotykamy po drodze to instrumentalnie potraktowani pośrednicy, gdyż intencje są od początku jasne i precyzyjnie określone. Gobelin ma często wcześniej narysowany wzór; nitki są tak dobierane by jak najlepiej odwzorować projekt. W drugim przypadku - a to jest właśnie przypadek abakanu - nic nie jest pośrednikiem, ale budowniczym, wpływającym na to co ostatecznie powstanie. Materiał jest aktywnym uczestnikiem akcji tkania, działa wywołując afekty które mają implikacje w kształcie jakie przyjmuje całość abakanu, a jednocześnie w życiu samego tkacza czy tkaczki. W tworzeniu abakanów nie działa model przyczynowości i modernistyczna kultura planowania. Bo też nie tworzenie określonych produktów się liczy, ale wytwarzanie czegoś, co nie jest ani tym ani owym. *Abakany* i *Liny* to nie produkty, a wytwórcy. Chcą naszej odpowiedzi i naszej zmiany wiedząc, że nie będzie przewidywalna. Wytwarzają stan wzburzenia oraz poruszenia sugerując że świat nie jest skończony, a my w nim możemy się odradzać w coraz to innych relacjach, rolach i formach.

¹³ T. Ingold, *The Life of Lines*, Routledge, New York 2015, s. 147 passim.

W tym znaczeniu abakany, podobnie jak indyjskie khadi, łączą przeszłość z przyszłością, generując zmianę przez uważność i współodczuwanie.

Afektywne i wytwórcze sploty Abakanowicz zmieniały się jednak niekiedy, niepostrzeżenie w pętle - szczególnie wtedy, gdy otaczała je aura przymilnej rewerencji oraz logoreja akademickich banałów i sofizmatów. Nie będę przytaczać różnych pytań związanych z bogatym dorobkiem artystki¹⁴. Jeśli w ogóle o nich wspominał z tak uroczystej okazji jak nadanie imienia artystki Uniwersytetowi Artystycznemu w Poznaniu, to dlatego że brązownictwo i jedna właściwa wizja oglądu twórczości umartwiają artystów. Nowa patronka Uniwersytetu Artystycznego jest postacią wybitną i nieidealną. Podobne stwierdzenie można zresztą też odnieść np. do wspomnianego Mahatmy Gandhiego. Trudno nie spuentować tego *nomen-omen* splotu tego i owego nadzieją, iż Abakanowicz pozostanie po prostu prawdziwie żywą patronką poznańskiej uczelni. Artyści nie przebywają bowiem jedynie w niedostępnej maluczkim sferze boskiego geniuszu, ale zaskakująco łączą i przeplatają „i to, i tamto”, i często właśnie dlatego trafiają do naszych serc.

¹⁴ Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński nazywali więc artystkę bezceremonialnie Formaliną, a prace powstałe jednocześnie pod wpływem Abakanowicz i Kantora - okrakami, por. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989*, Toruń 2012, s.181-208; Aneta Biesiadecka wypominała artystce, podobnie jak Waldemar Baraniewski, polityczny oportunizm, por. A. Biesiadecka, *Magdalena Abakanowicz and Development of the Figure in Postwar Polish Sculpture*, "Woman's Art Journal" 2011 (Spring/Summer), Vol. 32, No. 1, s. 30-28; W. Baraniewski, *Obiekt z realnego życia. O gobelinie Życia Warszawy Magdaleny Abakanowicz*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005, s. 177-183; Joanna Inglot skarżyła się na nadmierną kontrolę artystki nad tekstami na jej temat, por. J. Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2004; Ewa Mikina zarzucała Abakanowicz, że „grała” swoim projektem pod publiczność i wyjaśniała, że artystka potraktowała ekologię czysto instrumentalnie, gdyż w istocie nie chodziło jej o dobrostan kogokolwiek. Architektura arborealna była więc dla Mikiny pomnikiem na część pustego hasła nie wypełnionego treścią dotyczącą troski o innego człowieka oraz wizją przestrzeni totalitarnej rodem z Berlina zaprojektowanego przez Speera i Bukaresztu przez Ceaușescu., por. E. Mikina, *Odpowiedzialność i nieodpowiedzialność (o architekturze arborealnej Magdaleny Abakanowicz)*, „Magazyn Sztuki” 1995, s. 197-2003; Agata Jakubowska z niedowierzaniem zaś podkreślała, że będąc w Stanach podczas feministycznej rewolucji Abakanowicz nie wykazała nawet śladu zainteresowania twórczością artystek tworzących i wystawiających w Los Angeles, por. A. Jakubowska, *Magdalena Abakanowicz's "Abakans" and the Feminist Revolution*, w: *Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism*, European Avant-Garde and Modernism Studies, vol. 2, ed. Sascha Bru et al, Walter De Gruyter Inc, Berlin 2011, s. 253-265.

