



Życie sztuką? Rola instytucji i trajektorii życia prywatnego w karierach tkaczek artystycznych¹

BARTOSZ PERGÓŁ
UNIwersytet Warszawski

Abstrakt

Artykuł analizuje autobiograficzne narracje dwóch tkaczek artystycznych, kobiet aktywnych w Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego ZPAP od lat 70. XX wieku. Opierając się na wywiadach biograficznych przeprowadzonych metodą Fritza Schützego, autor bada, jak patriarchalne mechanizmy pola sztuki wpłynęły na kariery kobiet łączących macierzyństwo z ambicjami twórczymi. Kategoria „dobrego życia” pozwala zrozumieć znaczenie wspólnego warsztatu wykraczające poza rynkowy sukces – od możliwości „wyjścia z domu” po krótkotrwałe wsparcie finansowe w systemie państwowego mecenatu.

Słowa kluczowe:

socjologia sztuki, tkanina artystyczna, feminizm, autobiograficzny wywiad narracyjny.

<https://doi.org/10.18778/2300-1690.28.04>

¹ Tekst oparty na referacie wygłoszonym przez autora na XIX Zjeździe Socjologicznym w Białymstoku, 19 września 2025 roku.

Wstęp

Zadając swoje przełomowe pytanie *Czemu nie było wielkich artystek?* Linda Nochlin (1999) wskazała na konieczność uzupełnienia tradycyjnych metod historii sztuki o zbadanie okoliczności społecznych, które wpływają lub wpływały na życie kobiet w danym okresie. Kulturoznawczyni Karolina Sikorska wskazuje, że zasadniczy wpływ nierówności płciowych na losy kobiet w polu sztuki utrzymuje się do dziś: zarówno w *pierwszym wymiarze: kojarzenia pracy domowej, opiekuńczej, krzątającej, gospodarskiej z kobietami, jak i w drugim: przypisywania kobietom podrzędnych i stereotypowych ról w świecie sztuki – praca wykonywana przez kobiety traktowana bywa jako niewidzialna, błaha, mniej wartościowa aniżeli ta podejmowana przez mężczyzn* (Sikorska, 2018, s. 6). Związek płci z mechanizmami pola sztuki i rozwojem karier artystycznych narzuca się w badaniu tak sfeminizowanego środowiska jak Pracownia Doświadczalna Tkactwa Artystycznego Związku Polskich Artystów Plastyków². Ten aktywny od 1951 roku warsztat (Huml, 1989, ss. 15–16) zrzesza do dziś³ warszawskie artystki chcące lub potrzebujące przestrzeni dla wspólnej pracy. Jak udowodniać poniżej, miał on w czasie swojego działania zasadnicze i pozytywne konsekwencje dla biografii zaangażowanych w jego prace twórczyń. Piszę przy tym o „artystkach”, nie „artystach”, ponieważ dominacja kobiet w polu tkaniny dotyczy również PDTA. Nie sięgając do historycznych odniesień, wystarczy powiedzieć, że w przeprowadzonych przeze mnie wywiadach wspominano o jedynie dwóch zaangażowanych w działalność warsztatu mężczyznach, braciach, określanych do tego przez

koleżanki wyłącznie żartobliwie lub wręcz pogardliwie.

Pełen opis wpływu patriarchalnych mechanizmów pola sztuki na status całej upłciowionej dyscypliny tkaniny artystycznej wymagałby szerszego namysłu – jest to jednak już teraz temat badany międzynarodowo między innymi przez Julię Brian-Wilson (2017). W niniejszej pracy przyglądam się bliżej narracjom dwóch konkretnych artystek, aktywnych w PDTA w latach mniejszej popularności tkactwa w polu sztuki (Huml, 1989). Kobiet tych próżno szukać w opracowaniach historii sztuki polskiej, rzadko też ich prace bywały tematem tekstów krytycznych. Mimo tego, że zorganizowały swoje życia zawodowe w sposób nieoparty ani na handlu własnymi pracami, ani na stypendiach twórczych, kategoria „artystki” pozostała dla nich ważna i definiująca, opisując szereg osobistych wyborów i codziennych praktyk. Do wskazania ich miejsca w polu pasuje kategoria Gregory’ego Sholette’a, piszącego o „ciemnej materii sztuki”: szerokiej grupie osób zaangażowanych w system prezentacji, dystrybucji czy produkcji dzieł, pozbawionych jednak cennego w polu „uznania”, które pozwalałoby bądź to na satysfakcjonujące zarobki uzyskiwane wyłącznie za sprawą pracy kreatywnej, bądź to na korzyści wynikające z wręcz gwiazdorskiego statusu, osiąganego przez garstkę jednostek (Sholette, 2011).

Chociaż Sholette pisze w ten sposób również o osobach związanych ze sztuką całkowicie nieprofesjonalnie (a więc na przykład o publiczności odwiedzającej wystawy czy o czytelnikach czasopism krytycznych), jego koncepcja wydaje mi się trafnym punktem wyjścia do namysłu także nad tymi artystkami, które – ze względu na społeczne czynniki, którym przyglądam się poniżej – nie podjęły nigdy pracy twórczej na tyle celowej i intensywnej, by móc wypracować samodzielną pozycję w polu. Wagę tezy Sholette’a podkreśla jedna z kolejnych obserwacji Sikorskiej, idąc

w jej ślady, należy podkreślić szereg możliwych korzyści z pracy twórczej, korzyści, które nie dają wpisać się do konwencjonalnie ujętej drogi artystycznej „gwiazdy”. W artykule *Potrzeba widoczności...* kulturoznawczyni zauważa, że większość artystek z którymi rozmawia (...) *na pytanie o uwarunkowania sukcesu (...) reaguje buntem* (Sikorska, 2018, s. 13). Określając własną praktykę rozmówczynie woła nie mówić o „karierze” czy sukcesie, a o „dobrym życiu” (Sikorska, 2018, s. 13). Właśnie to pojęcie wydaje mi się kluczowe do analizy narracji takich, jak analizowane w niniejszym artykule opowieści dwóch artystek PDTA: twórczyń, które ze względu na okoliczności rodzinne lub trajektorię życia zawodowego pozostały przez lata aktywnej pracy na marginesie pola sztuki (patrząc na liczbę wystaw, wzmianek w czasopismach krytycznych czy możliwość utrzymania rodziny z zysków z pracy twórczej). Sikorska oczywiście pisze krytykując (...) *system sztuki, w jakim funkcjonują, a pośrednio także na sam reżim kapitalistyczny i głęboko w niego wpisane struktury patriarchalne* (Sikorska, 2018, s. 19) – z tym mogę się w tym miejscu jedynie zgodzić. Analizując opisane poniżej narracje autobiograficzne, chciałbym jednak podkreślić te czynniki instytucjonalne, które pozwalały artystkom przeciwdziałać negatywnym konsekwencjom realizacji patriarchalnych instytucjonalnych wzorców oczekiwań i podejmować starania na rzecz osiągnięcia „dobrego życia” w związku z własną pracą kreatywną.

Jaką rolę pełni sztuka w życiu osób, które pozostały członkami „ciemnej materii sztuki”, nie doznając awansu do roli jednej z „gwiazd”? Czy wieloletnie zaangażowanie w pracę kreatywną, bez osiągnięcia spektakularnej nagrody materialnej lub związanej ze społecznym uznaniem, może wpływać na zbudowanie „dobrego życia”? I w jaki sposób działalność zorganizowanego warsztatu twórczego może wpłynąć na przemiany biograficzne w życiu

takich artystek, w obliczu presji zewnętrznych czynników prywatnych lub publicznych?

Metodologia

Artykuł opiera się na przeprowadzonych przeze mnie wiosną 2023 roku dwóch wywiadach biograficznych z tkaczkami artystycznymi, członkiniami PDTA. To dwie z czterech zarejestrowanych dotychczas rozmów, na podstawie których opracowałem moją pracę magisterską⁴. Badania kontynuuję obecnie w toku prac nad rozprawą doktorską w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych UW. W toku dotychczasowych badań rozmawiałem z Marią Teresą Chojnacką, Krystyną Wojtyną-Drouet oraz Izabelą i Moniką⁵. Dwie pierwsze artystki, starszego pokolenia, odniosły wyraźny sukces artystyczny, udowodniany chociażby statusem w tekstach krytycznych i historycznych oraz samodzielnym udziałem w wystawach międzynarodowych; dwie młodsze (urodzone w 1943 roku) tkaczki pozostają w polskim polu sztuki relatywnie nieznane.

Badania prowadziłem zgodnie z regułami metody autobiograficznego wywiadu narracyjnego Fritza Schützego, opisywanymi w Polsce przede wszystkim przez socjolożki z Uniwersytetu Łódzkiego: Kają Kaźmierską i Katarzynę Waniek (Kaźmierska & Waniek, 2020). Wywiady przeprowadzałem osobiście, każdy z nich rozpoczynając od prostej prośby o opowiedzenie swojego życia przez rozmówczynię, zapisywane w toku rozmowy pytania zachowując do momentu zakończenia przez bohaterkę spontanicznej

² Dalej: PDTA.

³ Pod zmienianymi nazwami: dziś tradycję pracowni kontynuuje Sekcja Tkaniny Okręgu Warszawskiego ZPAP.

⁴ Bartosz Pergół, *„Będę sobie tkala jeszcze”. Narracje autobiograficzne twórczyń Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego ZPAP*, Uniwersytet Warszawski 2023, praca magisterska na kierunku studiów: socjologia, wykonana pod kierunkiem dr hab. Joanny Wawrzyniak, prof. ucz.

⁵ Ze względu na wrażliwy charakter niektórych podawanych mi przez artystki informacji oraz ogólny charakter wniosków wywodzonych tu z ich narracji, anonimizuję obie bohaterki niniejszego artykułu.

narracji autobiograficznej. Trzeba tu dodać, że badane były świadome mojego zainteresowania ich sztuką oraz działalnością PDTA, co wynikało przede wszystkim ze sposobu nawiązywania kontaktu z kolejnymi rozmówczyniami. Zastosowałem metodę kuli śnieżnej (Hammersley & Atkinson, 2000, s. 142), dla której rozpoczęcia kluczowe było wsparcie Pani Joanny Lohn-Zając z Sekcji Tkaniny Okręgu Warszawskiego ZPAP, która skontaktowała mnie z pierwszymi artystkami z kręgu pracowni. Uwiarygadniając mnie jako badacza, przedstawiała też obszar moich zainteresowań. Mimo to oba analizowane tu kilkugodzinne wywiady w większej części stanowią spontaniczne autobiograficzne narracje ich bohaterek, w których poruszają one szereg niezwiązanych z życiem artystycznym obszarów swojego doświadczenia. Wywiady nagrywałem i spisywałem, uzyskując materiał badawczy, który dziś przechowuję w archiwum prywatnym.

Metoda Schützego posłużyła też za jedno z narzędzi interpretacyjnych dla niniejszej pracy. Najważniejsze przywoływane poniżej kategorie (które Schütze nazywa „strukturami procesowymi”) to: „trajektoria cierpienia”, „biograficzna metamorfoza” oraz „instytucjonalne wzorce oczekiwania”. Pisząc o trajektorii, mam za niemieckim socjologiem na myśli: *beżładne procesy społeczne i procesy cierpienia (...), które są ustrukturyzowane przez łańcuch powiązanych ze sobą zdarzeń, których nie sposób uniknąć bez poniesienia wysokich kosztów, ciągłych załamań, oczekiwań i rosnącego, irytującego poczucia utraty kontroli nad swym położeniem życiowym* (Riemann & Schütze, 2012, s. 393). Biograficzną metamorfozę rozumiem jako odnajdywane w narracji świadectwa niespodziewanej i zaskakującej przemiany własnego życia i tożsamości, która zmienia spojrzenie człowieka na życie, świat i tożsamość (Schütze, 2012). W końcu instytucjonalne wzorce oczekiwań rozpoznaję w tych elementach autobiografii

analizowanych kobiet, w których ujawnia się uwewnętrzniony wpływ normatywnych oczekiwań instytucjonalnych (Kaźmierska & Waniek, 2020).

Monika – między rodziną a życiem w polu sztuki

Polski artysta po ukończeniu ASP ma przed sobą dziesięć lat w polu sztuki, zwykle między 25. a 35. rokiem życia (Szenajch, 2022, s. 272) – tak w swojej obszernej monografii poświęconej karierom polskich artystów Piotr Szenajch podsumowuje najważniejsze wnioski z raportu *Fabryka sztuki* (Kozłowski, Sowa, & Szreder, 2014). Znaczenie takiej dekady ujawnia się w późniejszych latach. Chociaż artyści pozostają w tym czasie sprekaryzowani, rzadko kiedy zarabiając z wystawiania swoich prac (autorzy raportu piszą o „gospodarce słoikowej” (Kozłowski et al., 2014, s. 75), czyli poleganiu na wsparciu rodziny), uzyskują kapitał symboliczny, który określa na następne lata ich pozycję w polu sztuki. *Ludzie na polu sztuki bardzo rzadko mają dzieci albo kogokolwiek pod opieką. Raczej pozostają pod opieką niż są w stanie jej komuś udzielić* (Szenajch, 2022, s. 272), konkluduje Szenajch, powtarzając kluczowe rozpoznanie wspomnianego raportu.

Ten sam w sobie pesymistyczny wniosek nabiera jeszcze ciężaru, gdy zestawić go z dostępnymi danymi dotyczącymi karier zawodowych kobiet w Polsce w zajmującym mnie okresie. *Kulturowe uwarunkowania pracy kobiet odnoszą się także do pracy artystek* (Sikorska, 2016, s. 79), pisze badająca temat od lat Karolina Sikorska w artykule z 2016 roku. O szukanie przyczyn (niższej od mężczyzn) pozycji kobiet w polu sztuki w szerszych mechanizmach społecznych zabiegała już Nochlin w tekście, który przywołałem we Wstępie. O aktualności tego rozpoznania przypomina do dziś w polskim kontekście szereg badaczek, w tym Agata Jakubowska (Jakubowska, 1999,

2009). Zadanie stojące przed socjologiem sztuki badającym zarówno teraźniejszość, jak i wydarzenia historyczne zwięźle opisuje też Janet Wolff: *żeby zrozumieć cokolwiek z pytania o tak niewielką liczbę kobiet artystek, które odniosły sukces, musimy patrzeć na procesy pozaestetyczne – na społeczną, ideologiczną i ekonomiczną sytuację kobiet; na instytucje i praktyki sztuki w konkretnym czasie w ich społecznym, finansowym, materialnym wymiarze* (Wolff, 1990, s. 83).

Do tego, że na przełomie lat 60. i 70. – w momencie kończenia przez młodsze z moich rozmówczyń edukacji i podejmowania życia zawodowego i rodzinnego – PRL był społeczeństwem patriarchalnym, normalizującym na przykład nierównomierny podział pracy opiekuńczej między małżonkami, nie trzeba dziś przekonywać (por. Stańczak-Wiślicz, Perkowski, Fidelis, & Klich-Kluczeńska, 2020). Chciałbym jednak wskazać, jak konkretny aspekt tej płciowej nierówności sprzęża się negatywnie z przywołaną przez Szenajcha tezę o kluczowej wadze (pierwszych po ukończeniu uczelni artystycznej) „dziesięciu lat w polu sztuki”.

W udzielonym mi wywiadzie autobiograficznym Monika mówi o życiu rodzinnym wielokrotnie. To właśnie w nim, jak wynika z prowadzonej przez nią narracji, podejmować będzie kolejne decyzje wpływające na przebieg jej życia. Po dłuższym fragmencie poświęconym dzieciństwu i wczesnej edukacji rodzina pojawia się w tym samym segmencie opowieści artystki, w którym po raz pierwszy styka się ona z tkaniną artystyczną:

(...) i na tę tkaninę trafiłam, Boże, cud. Mam warsztat, nauczyciela zawodu, jest nas pięć tylko (...) poszłam do profesora i tak mówię, czy ja bym mogła tam [zrobić dyplom], a on mówi: „no dobra, idź, i tak te baby to... co to tam będzie za malarka, wyjdiesz za mąż”, już byłam wtedy mężatką, co prawda, bo panie wychodziły dość... na Akademii były fajne

dziewczyny, ładne i zaraz znajdowały sobie adoratorów, a kiedyś nie było tak, że się mieszkało bez ślubu tylko się wychodziło za mąż, po prostu [śmiech] (...), profesor mówi: „dzieci będziesz miała, narobisz, i takie to malarstwo, to idź”, mówi „ale u mnie będziesz robiła aneks”, no i tak się też stało⁶.

Przywoływana przez Monikę po latach cyniczna wypowiedź profesora warszawskiej ASP świadczy o trafnym rozpoznaniu mechanizmów, które po latach opisać szczegółowo autorzy raportu *Fabryka sztuki*. Jeżeli dla rozwoju kariery artystycznej kluczowe są pierwsze lata po ukończeniu studiów i jeżeli praca twórcza w tym czasie łączy się najczęściej z długotrwałą pozycją finansowej niepewności, czy potrzebą zewnętrznego wsparcia, to decyzja o założeniu rodziny może zniweczyć wszelkie artystyczne ambicje już u progu zawodowego życia. Co więcej, chociaż dane GUS wskazują na rosnący z czasem odsetek kobiet decydujących się na macierzyństwo po 35. roku życia, jeszcze w 1990 roku (ponad dwadzieścia lat po ukończeniu studiów przez obie bohaterki niniejszego artykułu) mniej więcej dwie trzecie rodzących matek miało poniżej trzydziestu lat (Główny Urząd Statystyczny, 2015). Konflikt ambicji artystycznych z decyzją o założeniu rodziny będzie jeszcze bardziej prawdopodobny w rodzinach, w których – zgodnie z instytucjonalnym wzorcem oczekiwań wyrażanym przez Monikę – to kobieta obarczona zostanie pracą domową. Możliwość negatywnego wpływu decyzji o macierzyństwie na życie zawodowe kobiet do dziś jest obserwowana w badaniach polskich rodzin (por. Mikołajczyk & Stankowska, 2021), a opisywany przez Sikorską

⁶ Wywiad z „Moniką”, Warszawa, 21.03.2023 r. (sporządził i opracował: B. Pergół). Przytaczane fragmenty transkrypcji zostały zredagowane zgodnie z zasadami pisowni polskiej. Oryginał nagrania wraz z transkrypcją znajduje się w zbiorach prywatnych autora niniejszego artykułu.

(2018) utrzymujący się niski prestiż pracy artystycznej kobiet może potęgować tę sytuację i wpływać na indywidualne decyzje o minimalizacji aktywności twórczej na rzecz pracy opiekuńczej lub na rzecz podjęcia innego zatrudnienia, gwarantującego krótkoterminowo stabilniejsze źródło potrzebnego zarobku. Cytowaną już badaczkę warto w tym miejscu przywołać jeszcze z jednego powodu: grubińska wypowiedź profesora Moniki sugeruje, że chociaż ma on świadomość negatywnego procesu społecznego wypychającego młode absolwentki ASP z pola sztuki, nie ma przy tym do zaoferowania studentce żadnego instytucjonalnego systemu wsparcia, który mógłby takiemu procesowi przeciwdziałać. Komentarz, także w autobiografii Moniki, okazuje się samospełniającą się przepowiednią:

(...) Dyplom obroniłam, ale już nawet nie mogłam odebrać, ponieważ urodziła mi się córeczka w listopadzie jedna a za rok druga ... no i tak [śmiech]. Co zmieniło trochę życie, nie bardzo można było w M3 tkać, bo to były takie maleńkie mieszkanka. Ale i tak się cieszyliśmy⁷.

Przemiana biograficzna Moniki

Dalsza historia Moniki pokazuje sposób, w jaki publiczna instytucja artystyczna (tu: PDTA) może przeciwdziałać mechanizmom marginalizacji twórczości artystycznej kobiety, która, chcąc założyć rodzinę, mierzy się z szeregiem omówionych powyżej wyzwań. W swojej narracji artystka pozostaje radosna i wahałbym się przed użyciem do opisu jej biografii Schütze'owskiej kategorii trajektorii cierpienia – chociaż trzeba zauważyć, że rytm jej opowieści nadaje opiekę nad kolejnymi dziećmi i przeprowadzki z mężem do kolejnych mieszkań, a nie opis jakiegokolwiek własnego artystycznego awansu. Mimo tego, że w opisywanym czasie Monika nie utrzymywała się z pracy twórczej, nie porzuciła aspiracji

kreatywnych i już w pierwszym przytoczonym wyżej cytacie, dotyczącym łączeniu innych aspektów życia z opieką nad dziećmi, zauważa praktyczne wyzwania związane z planami ich realizacji. *Nie można było w M3 tkać*, mówi, wskazując przy tym (rozmawiamy w siedzibie PDTA) na znajdujące się dookoła niej krosna i warsztaty, każdy o wymiarach około dwóch metrów szerokości i wysokości. *Chciałam robić, małą ramkę miałam między regałem, bo tam tylko taka weszła, dlatego takich teraz nie lubię, bo tkałam i małe i zszywałam potem*, dodaje. W dzielonym z mężem i dwójką dzieci mieszkaniu w warszawskim bloku nie sposób zmieścić większego warsztatu. Odpowiedź na ten kłopot przyniesie jednak artystce dość szybko analizowana tu pracownia. Dołącza do niej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych: (...) *No i się dowiedziałam, że jest taka pracownia tkaniny tutaj (...) panie mnie przyjęły, ponieważ miałam dyplom tkaniny (...) i sobie tutaj chodziłam i patrzyłam się na te panie, które były bardzo już takie zakolegowane*⁸.

„Zakolegowanie” starszych koleżanek z PDTA pojawia się też w narracji Izabeli, która bardziej bezpośrednio opowiada o poczuciu wykluczenia z ich pracy młodszej – a w jej przypadku także pozbawionej formalnego wykształcenia artystycznego – tkaczki. Odwołując się do tego pierwszego okresu, Monika zauważa obecność „koterii” i wystaw, „do których nie każdy był dopuszczony”, mówi też jednak optymistycznie o gwarnej atmosferze wspólnej pracy nawet pięćdziesięciu kobiet, opartym na działalności w pracowni życiu towarzyskim oraz o dostępności materiałów na gobeliny, trudnych do uzyskania bez własnych znacznych funduszy i pośrednictwa ZPAP⁹.

Zasadnicza przemiana w życiu Moniki pojawia się jednak dopiero wraz z podjęciem nieopartej na niepewnych mechanizmach

uznania w polu sztuki pracy zawodowej. Wspomina czas, w którym działa już w PDTA, następująco:

(...) *Bardzo chciałam tkać, ale sobie zdałam sprawę, że dzieci jak są, no to są ważniejsze. Ja będę się tam szarpać po nocach... no nie ma co. Znalazłam nawet opiekunkę, ale te dzieci siedziały mi na głowie i ta opiekunka jeszcze, i pies, i mówię trzeba iść po prostu z domu, bo zwariuję. No i wystarałam się o pracę niedaleko, w muzeum (...) kierownik pracowni konserwacji bardzo się ucieszył, gdy przyszłam. Mówi: „pani mi z nieba spadła”, ja mówię „ale ja nie znam się na konserwacji!”, ale „a to nie szkodzi, ale ma pani dyplom tkaniny” (...) bardzo miły, bo mu pouciekali ludzie na odbudowywany Zamek Królewski wtedy (...). To była bardzo przyjemna praca*¹⁰.

Czym dla Moniki mogłoby być „dobre życie” związane ze sztuką, takie, o jakim wspomina cytowana we Wstępie rozmówczyni Karoliny Sikorskiej? Czynniki finansowy jest tu oczywiście ważny, co zaprezentuję szerzej, opisując przypadek Izabeli, ale to jeszcze nie wszystko. W opowieści Moniki widać wyraźnie jeszcze jeden emancypujący aspekt samodzielnej pracy artystycznej. (...) *Mówię trzeba iść po prostu z domu, bo zwariuję*, mówi artystka, wspominając moment, w którym podjęła pracę zarobkową zgodną z jej wykształceniem, pozbawioną prekarności związanej z próbami wystawiania się, sprzedaży prac i awansu w polu sztuki. Co więcej, „wyjście z domu” powraca jeszcze w jej narracji, gdy opisuje swoje o kilkanaście lat późniejsze wybory. Zrezygnowała bowiem z pracy zarobkowej ponownie po narodzinach trzeciego dziecka – co w latach 90. doprowadziło ją do identycznego momentu w życiu, tym razem z widoczniejszym wpływem męża (który założył firmę z biurem w domu). Monika

opowiada: (...) *Mówię, no ja to już muszę z tego domu wyjść, tak jak wtedy jak miałam dzieci małe (...). bo tam to biuro, złe traktowanie... podaj paniczowi wszystko, zrób herbatkę, tak, i takie różne (...). To się nie da. Trzeba mieć swoje miejsce*¹¹. „Swoim miejscem” Moniki okazały się powtórnie muzeum oraz działalność kreatywna w PDTA:

(...) *To co sobie wypracowałam [w strukturach PDTA], to nigdy nie odpuściłam, bo jak nie pracowałam nawet w muzeum, gdzie sobie sama znalazłam tę pracę (...) to zawsze odwiedzałam, miałam znajomych, wiedziałam co się dzieje. Tak samo nigdy nie odpuściłam tutaj. No nie wiem po co, może były jakieś lepsze miejsca na świecie, ale dla mnie nie było lepszych*¹².

Chociaż opracowywane życiorysy artystów pozostają często skupione na kwestiach (różnie definiowanego) sukcesu w polu sztuki (por. Szenajch, 2022), opowieść Moniki pokazuje znaczenie „dobrego życia” osiąganego za sprawą takich drugorzędnych aspektów pracy twórczej, jak możliwość zbudowania niezależnego od rodziny życia towarzyskiego i posiadania otwartego miejsca, do którego można pójść, gdy, słowami tkaczki, „z domu trzeba wyjść”. Chociaż przywoływane fragmenty dotyczyły lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, PDTA, w narracji Moniki, pełni tę właśnie funkcję po dziś dzień.

Izabela i cierpienie w życiu zawodowym

W narracji Izabeli „dobre życie” w dużo bardziej bezpośredni sposób związane było z kwestiami materialnymi. Po rozwodzie, w przeciwieństwie do Moniki, nie mogła

7 Tamże.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 Tamże.

11 Tamże.

12 Tamże.

polegać na współdzieleniu obciążeń finansowych z mężem. Do tego jej droga zawodowa w wyraźny sposób wiązała się z opisywaną przez Schützego trajektorią cierpienia (Riemann & Schütze, 2012). Izabela skończyła studia polonistyczne na UW, jednak wszystkie podejmowane przez nią w zawodzie prace zarobkowe (nauczycielki, sekretarki, asystentki w wydawnictwie) wiązały się w jej narracji z opisem goryczy, nieprzystawania i codziennego cierpienia. O jednym tylko z tych miejsc opowiada następująco:

(...) No i niech pan sobie wyobrazi młodą, ładną dziewczynę po dwóch skończonych wydziałach uniwersyteckich, które się dostała do takich harpi, takich niewyżytych lekarek. Bo tam pracowały takie właśnie lekarki, które z jakichś przyczyn lekarzami nie zostały. I one na przykład pierwsze tam dni to mi kazały przez cały dzień adresować tylko koperty. I nauczyłam się, i dotąd wiem, że tu się pisze tak, tu się pisze nazwisko, a tu się dopiero pisze na dole adres i tak przez dwa dni tylko to. (...) Była to dla mnie katorga. Ja usiłowałam tam zwać im pół godziny przed końcem pracy¹³.

„Harpi”, „katorga” – chociaż cała praca w wydawnictwie lekarskim zawiera się w narracji Izabeli w tej krótkiej wzmiance, wybór intensywnie i negatywnie nacechowanych słów pokazuje skalę bólu, którego doświadczała absolwentka podczas wykonywania prostej pracy sekretarki. Chociaż jej obowiązki z tego czasu można nazwać standardowymi i monotonnymi, wracając w swojej opowieści do tego momentu, Izabela podkreśla nieadekwatność dostępnych dla niej ścieżek kariery

do własnych aspiracji czy przekonania, że na (...) *młodą, ładną dziewczynę po dwóch skończonych wydziałach uniwersyteckich* powinno czekać coś więcej niż powtarzalna, manualna praca w nieprzychylnym towarzystwie. O innych pozaartystycznych miejscach zatrudnienia opowiada w tym samym duchu: (...) *dla mnie to był po prostu koszmar¹⁴*, podsumuje pracę nauczycielki w technikum, a o kolejnym zatrudnieniu w charakterze sekretarki dopowie: (...) *i też było to dla mnie straszne¹⁵*.

Te momenty, w których Izabela stara się przełamać rozwój trajektorii, wprowadzając nowe biograficzne plany działania – czwarta z opisywanych przez Schützego struktur procesowych: (...) *związane z intencjonalną zasadą działania* (...) *związane z tym, kim jednostka chce być, do czego pragnie dążyć i jak zamierza organizować swoje życie* (Kaźmierska & Waniek, 2020, s. 112) – są u niej nieodmiennie związane z pracą twórczą. Chociaż narratorka wybrała uniwersytet, a nie akademię sztuk pięknych, od dzieciństwa uczyła się różnych form sztuki od matki – uznanej polskiej tkaczki artystycznej. Również za jej pośrednictwem Izabela miała okazję do wykonywania dorywczych zadań związanych z tkactwem: od siedemnastego roku życia malowała na przykład bele bawełny sprzedawane później na zasłony przez sieć spółdzielni ŁAD-u. Opis tej pracy sama rozmówczyni ostro kontrastuje z doświadczeniami pedagogicznymi lub biurowymi: (...) *pracowało się, przy pracy sobie podśpiewywałam, kupowałyśmy sobie ciastka, jadłyśmy, zarabiałam. I już. A później kazano mi siedzieć w jakiś biurach, gdzie nie było nic do roboty, i to za jakieś marne grosze¹⁶*.

W dłuższej wypowiedzi Izabela opisuje szczegóły tego zajęcia i chociaż nie wszystko w nim sprowadzało się do „podśpiewywania

i ciastek”, a raczej do szukania materiałów, pracy ze zdobywanymi kątem farbami i wielokrotnych poprawek na długich belach tkaniny, to w opisie wyraźnie widać przekonanie, że była to praca wymagająca, ale adekwatna do umiejętności a do tego nagradzająca możliwością prostego, ale kreatywnego wyrazu. „Dobre życie” Izabeli, chociaż z konieczności musiało opierać się na pracy pozwalającej na utrzymanie siebie i dwójki dzieci, nieodzownie związane jest z możliwością samorealizacji w pracy twórczej w miejsce nużących zajęć biurowych lub obowiązków pedagogicznych. Właśnie w tym kontekście zasadniczą rolę w życiu artystki odegrała PDTA.

Niespełniona przemiana biograficzna

Izabela wstąpiła do pracowni tkackiej przy ZPAP pod koniec lat siedemdziesiątych. Będzie to w późniejszym czasie źródłem konfliktu jej osobistej pamięci początku kolejnej dekady i pamięci zbiorowej tego czasu: pozytywne doświadczenie Izabeli związane jest z okresem represji stanu wojennego i konfliktu między władzą a większością organizacji zrzeszających twórców. W narracji kobiety obrazy świadczące o sile i prężności skupionego w pracowni środowiska artystycznego pochodzą z okresu poprzedzającego jej własne zaangażowanie w jego działalność. Izabela opowiada więc chociażby o międzynarodowym sukcesie tkaczek wyjeżdżających na Biennale Tkaniny w Lozannie, chociaż (niepodważalne) osiągnięcia polskich artystek miały tam miejsce w latach 60. i na początku 70. i dotyczyły w szczególności twórczyń pokolenia jej matki (wśród których wymienić można inną z moich rozmówczyń, Marię Chojnacką, lub najbardziej rozpoznawalną Magdalenę Abakanowicz) (Huml, 1989, ss. 29–35). W doświadczeniu narratorki praca we wspólnym warsztacie nawet w późniejszym okresie dawała jednak

pewne możliwości. Izabela wspomina o sprzedaży gobelinów za granicę poprzez Desę, co miało każdorazowo zapewniać środki na kilka miesięcy utrzymania rodziny. Możliwość większego wzbogacenia się pozostawała jednak dla niej i jej koleżanek sprawą przypadku – jak w przytaczanej anegdocie o przyjaciółce, która miała wybudować dom w Falenicy za sprawą... odszkodowania, wypłaconego jej za skradzione z galerii prace¹⁷.

Izabela nie zawiązała w PDTA znacznie większych więzi, które mogłyby pozwolić jej na rozwój własnej pozycji w polu sztuki. Sama uważa, że przesądził brak artystycznego wykształcenia, a w szczególności znajomości, które mogłaby nawiązać w jego trakcie. Chociaż mówi o zawiązanej w warsztacie wspólnotcie, czasie spędzanym w kawiarni i świętowaniu imienin kolejnych artystek, już u udziale w pracowniach wystawach opowiada następująco:

(...) I tu właśnie mi brak tego wykształcenia zaszkodził o tyle, że ja później nie miałam koleżanek. Wie pan, które by mnie coś zawiadamiły, że coś można sprzedać, że jest jakaś wystawa, że coś, bo znajomości się nawiązuje w młodym wieku, a później to homo homini lupus est (...) Nawet pamiętam, jak robiły wystawę tak zwanych młodych. I ja byłam właśnie w grupie tych młodych, tak jak Monika, 1943 rok urodzenia. To one mnie pominęły. Zrobiły sobie wystawę beze mnie. Takie były świnię. Pies im mordę lizał¹⁸.

Tym znaczniejsze dla Izabeli okazały się przemiany instytucjonalne polskiego pola sztuki następujące po „karnawale Solidarności”. Skomplikowane relacje między środowiskami artystów a władzą dopiero niedawno stały się przedmiotem drobiazgowego zainteresowania historyków sztuki, a w szczególności

13 Wywiad z Izabelą, Warszawa, 21.03.2023 r. (sporządził i opracował: B. Pergół). Przytaczane fragmenty transkrypcji zostały zredagowane zgodnie z zasadami pisowni polskiej. Oryginał nagrania wraz z transkrypcją znajduje się w zbiorach prywatnych autora niniejszego artykułu.

14 Tamże.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Tamże.

tematem monografii *Proteuszowe czasy* Jakuba Banasiaka (2020). Banasiak przypomina, że poza środowiskami opozycyjno-patriotycznymi wystawiającymi swoje prace w przestrzeniach udostępnianych przez Kościół (por. Rottenberg, 2005; Tracz, 2019) oraz rodzającymi się buntowniczymi zrzeczeniami młodych twórców, w rodzaju Kultury Zrzuty (por. Kościelniak, 2018), w Polsce pozostawało wielu artystów bezpośrednio dotkniętych przez konflikt władzy z ich przedstawicielstwami, kulminującym jego punktem było zawieszenie (1981), a następnie rozwiązanie (1983) ZPAP (Banasiak, 2020). Ci artyści podejmują szereg starań o utrzymanie pracy w tak gorącym politycznie czasie, i nie zawsze będą to starania zgodne z linią i pamięcią heroicznej, antykomunistycznej opozycji. Lata osiemdziesiąte były przy tym czasem, w którym wojskowa władza starała się zdobyć sobie zaufanie tych pozostałych twórców, między innymi za sprawą wystaw, z których chętnie skupowano prace do państwowych kolekcji.

Właśnie takie wydarzenie było pierwszą wystawą, w której brała udział – wtedy prawie czterdziestolletnia – Izabela. W jej wspomnieniu wojskowego przeglądu sztuki w galerii Zachęty pragmatyczny opis związany z potraktowaniem własnej twórczości przede wszystkim jako bezideowej, lecz uczciwej, ręcznej pracy, wiąże się z dużą satysfakcją z finansowej gratyfikacji:

(...) Były wystawy wspaniałe. Myśmy wspólnie pracowali z wojskiem, wspaniałe wystawy urządzało wojsko. (...) Sam generał Jaruzelski przyszedł, zwiedzał. Mam zdjęcie, którego nie pokazuję. Bo to teraz niedobrze jest, wie Pan. Były nagrody (...) O, to też na wystawę wojskową barykada [pokazując zdjęcie gobeliny]. To wojsko to o tyle było dobre, że nie dość, że stypendium dawało, to jeszcze kupowało. Na a później ten mecenat państwa się kompletnie skończył¹⁹.

19 Tamże.

W innym fragmencie Izabela porównuje państwowe wystawy do opozycyjnej działalności przykościelnej:

(...) No ja zrobiłam tą ucieczkę do Egiptu. I żadnej tkaniny [kościół diecezjalny] nie kupił. No jak można komuś coś tak właściwie zamawiać? Coś, co się robi miesiącami, tak? I później go z tym zostawić i mam cię w nosie? Mam dotąd tę tkaninę²⁰.

Wypowiedzi tkaczki przypominają rozpoznanie tych teoretyków, którzy piszą o sztuce, korzystając ze stosowanego w innych branżach pojęcia pracy, przywracając ten termin badaniom koncentrującym się często na kryteriach estetycznych lub zależnym od ideologii (modernistycznej, romantycznej) oddalających zawód artysty od innych obszarów codziennego doświadczenia (por. Wolff, 1993). Zwrot, który na krótko dokonał się w życiu Izabeli, polegał na zapewnieniu jej materialnego bezpieczeństwa za sprawą ręcznego wysiłku wkładanego w kolejne gobeliny – których temat, jak wynika z powyższego porównania *Barykady do Ucieczki z Egiptu*, nie miał dla samej artystki większego znaczenia. „Dobre życie” Izabeli w polu sztuki polegało na wsparciu jej twórczości poza mechanizmami rynkowej czy środowiskowej konkurencji, które już wkrótce miały zastąpić w większej mierze zorganizowany państwowy mecenat. Ten później „kompletnie się skończył”, jak zauważa sama tkaczka, co doprowadziło ją do powrotu do pracy nauczycielki i do rysującej się w poprzednim okresie życiowej trajektorii cierpienia.

Podsumowanie

Co jest celem działalności artystycznej? Aktywne dziś artystki przepytane przez Karolinę Sikorską wskazują na kategorię „dobrego życia”, przeciwstawiając ją

20 Tamże.

romantyzującym lub przesadnie urynkowiowanym ocenom polegającym albo na krytycznej ocenie, albo na analizie wewnętrznych procesów pola sztuki (Sikorska, 2018). Jest to przy tym, oczywiście, kategoria bardzo otwarta. Przyłożenie jej do dwóch narracji autobiograficznych twórczyni tkaniny artystycznej aktywnych od lat 70. XX wieku pozwala zarysować te miejsca, w których praktyka kreatywna spotyka się z innymi instytucjami społecznymi – pozwalając bądź to przezwyciężyć wynikające z nich obciążenia, bądź to oprzeć się na nich celem własnego rozwoju.

Opowieść Moniki pokazuje, jak drugorzędne aspekty działalności we wspólnym warsztacie pozwalają „wyjść z domu” i rozwinać bogate życie społeczne mimo braku zakorzenienia w polu sztuki. Dla muzealnej konserwatorce PDTA stanowiła przez lata przede wszystkim przestrzeń przeciwstawioną domowi i instytucjonalnym wzorcom oczekiwań dotyczącym życia rodzinnego. Pracownia pozwalała narratorce na przyjęcie aktywnej postawy i budowę „dobrego życia”, związanego z innymi niż zarobkowe funkcjami działalności artystycznej. Wspólne wystawy czy ewentualna sprzedaż prac były oczywiście elementem działalności w PDTA. W opowieści pierwszej z kobiet wyraźniej jednak niż te aspekty przebija się jej codzienny, wspólnotowy charakter, dostęp do zajmujących wiele miejsca ram i krosien, czy możliwość zawiązania w jej murach kontaktów z podobnymi jej osobami, nawet jeśli całość tych działań nie prowadziła do budowy „kariery” artystycznej czy do uzyskania krytycznego uznania własnej twórczości.

Naznaczona większą dozą bólu narracja Izabeli pokazuje z kolei skomplikowaną relację sztuki, pracy i systemów państwowego wsparcia. W jej historii PDTA umożliwiła przede wszystkim krótki moment związania własnej codzienności z tkactwem, traktowanym jako satysfakcjonujący sposób zapewnienia sobie

i swoim dzieciom finansowej stabilności. Chociaż Izabela nie wypowiada się o estetyce własnych prac i nie przypisuje większej wagi żadnego rodzaju artystycznym celom, uważa się za sprawną artystkę, która w systemie organizacji pracy opartym na ręcznym podwykonawstwie – tak, jak w latach jej młodości umożliwiała to spółdzielnia ŁAD – mogłaby osiągnąć „dobre życie” za sprawą działalności związanej z jej domową edukacją, a nie formalnym wykształceniem. Upadek systemów państwowego mecenatu i głębokie przeobrażenie polskiego pola sztuki w końcu XX wieku uniemożliwił jej realizację tego biograficznego planu działania. Organizowana dziś w ramach opisywanego warsztatu praca, choć wciąż prężna i związana z tymi wszystkimi stawkami, o których pozytywnie wypowiada się Monika, nie posiada dziś statusu, który pozwoliłby na utrzymanie się z tego rodzaju twórczości.

Narracje obu artystek zaświadcza o historycznym potencjale, zorganizowanego dookoła wspólnej pracy kreatywnej kobiet, warsztatu dla przemiany indywidualnych losów zaangażowanych w jego działalność osób. Chociaż tkanie w PDTA nie stanowiło już w analizowanym okresie wehikułu bezpośredniego awansu w polu sztuki, nie pozwalało na osiągnięcie w Polsce statusu artystycznej „gwiazdy” – umożliwiała w dalszym ciągu aktywne przeciwstawienie się ograniczającym presjom zewnętrznym czynnikom związanych z życiem rodzinnym lub zawodowym. Historie Moniki i Izabeli pokazują, jak instytucjonalne wsparcie warsztatu tego rodzaju pomaga w osiągnięciu „dobrego życia” za sprawą sztuki. Nawet, jeśli życie to odstaje od romantyzowanych karier artystycznych uznanych w polu „gwiazd”. ☹

Bartosz Pergół – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych UW. Zajmuje się socjologią sztuki i badaniami kultury wizualnej,

a dokładniej: społecznymi uwarunkowaniami pracy artystycznej kobiet i tkaniną artystyczną. Bada środowiska tkaczek w Europie Środkowej i Ameryce Łacińskiej. Aktualnie pracuje nad projektem doktorskim: opisem przekształceń pól sztuki związanych z politycznymi i społecznymi wstrząsami, na przykładzie Polski i Argentyny. Jego promotorką jest profesorka Joanna Wawrzyniak. Prywatnie przewodnik beskidzki i wydawca w Radiu Kampus.

Afiliacja

Uniwersytet Warszawski
e-mail: b.pergol@uw.edu.pl
<https://orcid.org/0009-0009-8056-4677>

Bibliografia

- Banasiak, J. (2020). *Proteuszowe czasy: Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993: stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Wydanie I). Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie : Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray: Art + textile politics*. Chicago ; London: The University of Chicago Press.
- Główny Urząd Statystyczny. (2015). *Dzieci w Polsce w 2014 roku. Charakterystyka demograficzna*. Warszawa.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2000). *Metody badań terenowych* (S. Dymczyk, Tłum.). Poznań: Zysk i S-ka. Wydaw.
- Huml, I. (1989). *Współczesna tkanina polska* (Wyd. 1). Warszawa: Arkady.
- Jakubowska, A. (1999). „I po co ten feminizm?” O feministycznej historii sztuki, *Biuletyn Historii Sztuki*, (3–4), 293–304.
- Jakubowska, A. (2009). Feminizm i współczesna historia sztuki, *Artum Quaestiones*, XX, 103–114.
- Kaźmierska, K., & Waniek, K. (2020). *Autobiograficzny wywiad narracyjny: Metoda, technika, analiza* (Wydanie I). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kościelniak, M. (2018). *Egoiści: Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80* (Wydanie I). Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kozłowski, M., Sowa, J., & Szreder, K. (Red.). (2014). *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*. Warszawa.
- Mikołajczyk, M., & Stankowska, M. (Red.). (2021). *Aktywność zawodowa a macierzyństwo: Perspektywa matek małych dzieci* (Wydanie pierwsze). Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej.
- Nochlin, L. (1999). Dlaczego nie było wielkich artystek? (Limanowska, Tłum.). *Ośka*, (3), 52–56.
- Riemann, G., & Schütze, F. (2012). „Trajektorja” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych. W: K. Kaźmierska (Red.), & Z. Bokszański & A. Piotrowski (Tłum.), *Metoda biograficzna w socjologii: Antologia tekstów* (s. 389–414). Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Rottenberg, A. (2005). *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa: Wydawn. Piotra Marciszuka „Stentor”.
- Schütze, F. (2012). Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. Jak analizować autobiograficzne wywiady narracyjne. W: K. Kaźmierska (Red.), & K. Waniek (Tłum.), *Metoda biograficzna w socjologii: Antologia tekstów* (s. 141–278). Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Sholette, G. (2011). *Dark matter: Art and politics in the age of enterprise culture* (1. publ). London: Pluto Press.
- Sikorska, K. (2016). Artystki w pracy i o pracy: Poznawcze wymiary sztuki, *Sztuka i Dokumentacja*, (14), 74–83.
- Sikorska, K. (2018). Potrzeba widoczności. Tryby pracy współczesnych artystek wizualnych. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 21.
- Stańczak-Wiślicz, K., Perkowski, P., Fidelis, M., & Klich-Kluczeńska, B. (Red.). (2020). *Kobiety w Polsce 1945–1989: Nowoczesność–równouprawnienie–komunizm*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Szenajch, P. (2022). *Odczarowanie talentu: Socjografia stawania się uznanym artystą* (Wydanie I). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Tracz, B. (2019). O związkach Kościoła katolickiego z twórcami kultury w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Zapis wykładu Eryka Sztekkera wygłoszonego 24 października 1985 roku na kursie dla dyrektorów wydziałów do spraw wyznań. *Pamięć i Sprawiedliwość*, 33(1), 494–521.
- Wolff, J. (1990). *Feminine sentences: Essays on women and culture*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press.
- Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. London: Macmillan Education UK. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-23041-9>

Kwestie dotyczące etyki wydawniczej

Funding information: Not applicable.
Conflict of interests: None.
Ethical considerations: The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.
Declaration regarding the use of GAI tools: not used.

Living through Art? The Role of Institutions and Private Life Trajectories in the Careers of Artistic Weavers

Summary

The article analyzes autobiographical narratives of two artistic weavers active in the Warsaw workshop ‘Pracownia Doświadczalna Tkactwa Artystycznego ZPAP’ since the 1970s. Based on biographical interviews conducted using Fritz Schütze’s method, the author examines how patriarchal mechanisms of the art field influenced careers of women combining motherhood with creative ambitions. The category of “good life” allows for understanding of the significance of the communal workshop beyond market success: from the possibility of personal emancipation from domestic sphere, to temporary financial support within the state patronage system.

Keywords: sociology of art, fibre art, feminism, autobiographical narrative interview.