



**Zbiorowość**

# Zbiorowość

*Międzynarodowe sympozjum artystyczno-naukowe z udziałem artystek, rzemieślniczek i rzemieślników, antropologów i antropolożek, filozofów, filozofek, historyków, historyczek sztuki i kuratorów.*

Projekt został objęty wsparciem w ramach Krajowego Planu Odbudowy i Zwiększania Odporności w ramach zadania: Odporność i konkurencyjność gospodarki; Inwestycja A2.5.1: Program wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych na rzecz stymulowania ich rozwoju.

# Ewa Klekot

## Mētis – wiedza robotnic sztuki

Arystoteles sądził, że aby cokolwiek stworzyć, trzeba połączyć ze sobą formę (morphē) i materię (hyle), czyli to, co idealne z tym, co materialne. Dualistyczna koncepcja tworzenia uległa wzmocnieniu dzięki Kartezjuszowi, który podporządkował bezduszną materię ludzkiego ciała niematerialnej res cogitans. Skutkiem tych fundamentalnych założeń – których błędność współczesna nauka cały czas potwierdza – hylemorficzny model tworzenia zakorzenił się bardzo głęboko w historii myśli zachodniej. „Równocześnie jednak – jak wskazuje brytyjski antropolog Tim Ingold – stawał się coraz bardziej niezrównoważony. Formę zaczęto postrzegać jako narzuconą przez jakiegoś zewnętrznego sprawcę, w którego umyśle istnieje specyficzny projekt, podczas gdy materia, pojmowana jako bierna i bezwładna, stała się tym, na co projekt ów był narzucany”<sup>[1]</sup>. Tymczasem doświadczenie twórcy mierzącego się ze specyfiką materiału, miejsca i własnego ciała sugeruje coś wręcz przeciwnego. Materiał, który twórca spotyka ma drodze do swojego dzieła nie jest bierny, a forma, którą przybiera dzięki ingerencji człowieka jest wynikiem nieustannej negocjacji i współpracy. I oczywiście nigdy nie jest ostateczna, bo materiały podlegają ciągłej zmianie, choć jej czasowość może być inna niż czasowość twórcy.

Podatna na zmiany materia świata nigdy nie jest do końca przewidywalna, jednak wyczulenie na symptomy zmian i ich ślady, oraz sprytnie sposoby, pozwalające błyskawicznie reagować, dają szansę przechytrzenia materiału i osiągnięcia celu. Wiedza o tym, jak wykorzystać potężne siły wbrew nim samym, jak „wcielić w życie własny plan za pomocą niespodziewanych, chytrych sposobów, które obejmują [...] zręczność rzemieślnika, a także jego sztuczki i sekrety, które dają mu kontrolę nad materiałem, który potrafi być krnąbrny i nie poddaje się łatwo projektom rzemieślnika”<sup>[2]</sup>. To nie dzięki sile rzemieślnik dowodzi swojej wartości, lecz dzięki mētis – szczególnemu rodzajowi przebiegłej inteligencji, o której obszernie pisali na podstawie starożytnych tekstów Marcel Detienne i Jean-Pierre Vernant<sup>[3]</sup>. Wiedza, którą w starożytnej greckiej tradycji określano nazwą mētis, rzemieślnikom i artystom umożliwiała przekształcanie materiałów w rzeczy, żeglarzom – bezpieczne powroty z odległych mórz, a rybakom zapewniała pełne sieci. Grecka mētis oznaczała spryt i przemyślność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ sił, a zarazem umiejętność oczekiwania na dogodną okazję. Kobiety dzięki niej potrafiły sprostać wszystkim wyzwaniom, jakie w rządzonej przez mężczyzn świecie stawiało przed nimi bezkolizyjne funkcjonowanie małych światów codzienności, których złożoność wymykała się arystotelesowskiej technē – wiedzy opartej na zdolności abstrahowania prowadzącej do wniosków w postaci uogólnień. Mētis to wiedza budowana na podstawie obserwacji niewielkiego wycinka konkretnej, materialnej rzeczywistości i wrażliwości na zachodzące w jego obrębie zmiany. Obok braku możliwości wyabstrahowania tej wiedzy z ciała, jedną z jej najbardziej widocznych cech jest relacyjność, która sprawia, że samemu rzemieślnikowi trudno jest czasem określić, gdzie się ona mieści: wydaje się rozproszona, podzielona między różnych uczestników procesu wytwarzania.

Intelektualne dziedzictwo dualistycznej koncepcji człowieka i hylemorficznego sposobu rozumienia procesu twórczego sprawiało, że niedyskursywna wiedza ciała nie budziła zainteresowania nowoczesnej nauki i filozofii. Wiedza niemożliwa do wyabstrahowania z konkretnego doświadczenia często bywała przez nowoczesnych intelektualistów uważana za brak wiedzy. Nie może być jednak wiedzą coś, co – jak mētis – opiera się abstrakcji nawet w najbardziej „naturalny” dla człowieka sposób, czyli za pomocą języka. Jednak grecka mētis okazuje się pojęciem na tyle szerokim, że obejmuje niemal cały obszar wiedzy opisywany dotychczas przez badaczy społecznych jako „wiedza zmysłowa” (sensuous knowledge),

„wiedza milcząca” (tacit knowledge), „poznanie usytuowane” (situated cognition), czy „wiedza ucieleśniona” (embodied knowledge). Wszystkie one stanowią próby naukowego ujęcia powszechnego ludzkiego doświadczenia: wiemy o wiele więcej niż potrafimy powiedzieć.

### **Być / Stawać się**

Marcel Detienne i Jean-Pierre Vernant, którzy nazwali mētis „przebiegłą inteligencją Greków”, zauważyli równocześnie, że był to rodzaj wiedzy całkowicie pomijany przez Platona i Arystotelesa, a w związku z tym przez długi czas nieobecny w zachodniej refleksji filozoficznej nad poznaniem. Ich zdaniem pomijanie mētis wynikało z fundamentalnej dychotomii między byciem a stawaniem się, na której cała grecka filozofia się opiera, kładąc nacisk na byt i bycie jako podstawę metafizyki i źródło logiki tożsamości. Ta dychotomia przekładała się na „cały system antynomii, które określały dwie wykluczające się wzajemnie sfery rzeczywistości. Z jednej strony była sfera bytu, jedności, tego, co niezmiennie i określone, obszar wiedzy prawdziwej i konkretnej; z drugiej zaś była sfera stawania się, wielorakości, niestałości i tego, co nieokreślone, obszar niedomówień i opinii, które ciągle ulegają zmianie”<sup>[4]</sup>. Odpowiedzią na dychotomię bytu i stawania się są u Arystotelesa dwie różne składowe duszy rozumnej, odpowiadające dwóm rodzajom wiedzy, która jednak jest w założeniu spójna, niezmienna i zawsze prawdziwa. Sama wiedza należy więc u Arystotelesa do porządku bytu, a nie stawania się i zmiany. Składowa duszy rozumnej o nazwie to epistēmōnikon służy rozumieniu rzeczy niezmiennych; natomiast to logistikon – tych, które podlegają zmianie. Wiedza dotycząca rzeczy podlegających zmianie – ta sama, które potrafi je też powołać do istnienia, nosi u Arystotelesa nazwę technē. I choć dotyczy rzeczy zmiennych, to sama przyjmuje postać niepodważalnych i ścisłych zasad, praw i twierdzeń. Według Arystotelesa technē określa prawdę i fałsz w odniesieniu do działania. Opiera się na logicznym wnioskowaniu wychodzącym od fundamentalnych zasad, a człowiek posiadający taką wiedzę potrafi przekroczyć doświadczenie i sformułować osąd o wartości uniwersalnej<sup>[5]</sup>. Zdaniem Arystotelesa technē cechuje człowieka będącego kimś więcej niż tylko „zwykłym rzemieślnikiem”; człowieka, który zna „przyczynę i powody, dla których rzeczy mają być wykonane w określony sposób”<sup>[6]</sup>. Natomiast temu, kto w relacji z rzeczami podlegającymi zmianie nie kieruje się technē – lecz mētis, która nie stanowi, jak widać, wyposażenia duszy rozumnej – Arystoteles odbierał nawet prawo do bycia demioergos, jak tradycyjnie określano rzemieślnika, nazywając takiego człowieka cheirotechnēs, czyli rękodzielnikiem<sup>[7]</sup>.

Jednak, jak twierdzą Detienne i Vernant, dla starożytnych Greków mētis była rodzajem wiedzy co najmniej równie ważnym dla rzemieślnika, jak technē. Nie mieściła się jednak w ramach arystotelesowskiego modelu rozumnego poznania, przekraczając jego kategorialne podziały i oscylując bezustannie między byciem a stawaniem się. „Kiedy ten, kto posiada mētis, bóg czy człowiek, staje wobec wielorakiej, zmiennej rzeczywistości, której nieograniczony potencjał wielopostaciowości sprawia, że niemal nie ma sposobu, by ją uchwycić, to może nią zawładnąć – to znaczy zamknąć ją w granicach jednej, niezmiennej postaci pod własną kontrolą – tylko w jeden sposób: jeżeli wykaże się jeszcze większą wielorakością, ruchliwością i poliwalencją od swego przeciwnika”<sup>[8]</sup>. Według Detienne’a i Vernanta mētis to zdolność radzenia sobie z każdym zaskoczeniem, w najbardziej nieprzewidywalnej sytuacji; to „inteligencja, która zamiast kontemplować niezmienną istotę, uczestniczy bezpośrednio w trudnościach i ryzykach praktycznego życia, stawiając czoła wrogim siłom świata, które niepokoją bezustanną zmiennością i niejednoznacznością.”<sup>[9]</sup> Związek mētis z materialnym funkcjonowaniem świata obejmował wszystkie dziedziny ludzkiej egzystencji, od najbanalniejszych przejawów życia codziennego przez rzemieślnicze umiejętności wytwarzania rzeczy materialnych, handel końmi, łowienie ryb po żeglowność. O ile w zemiośle i żeglowności Arystoteles mógłby doszukiwać się jakiejś technē i dzielić praktyków na demioergoi i „zwykłych rękodzielników”, to na pewno nie doszukiwałby się jej w „babskich

sposobach”, dzięki którym ciasto na chleb rośnie, płaczące niemowlę uciszało się, a banalna codzienność toczyła bez większych wstrząsów, zapewniając poczucie ciągłości świata i jego porządku. Lekceważona przez filozofów wiedza, która przejawiała się na najbardziej trywialnym poziomie egzystencji, była niejednorodna i logicznie niespójna, zmienna w czasie i usytuowana w konkretnym ludzkim ciele. Była wiedzą społecznych marginesów i nizin greckiej polis, właściwą tym, którzy nie mieli praw obywatelskich: kobietom i niewolnikom, wyzwolenciom i metoijkom, spośród których rekrutowała się większość rzemieślników. Nauczeni zarówno społecznym doświadczeniem słabych, jak i codzienną konfrontacją ze zmiennością i nieprzewidywalnością tego, co zmienne, wszyscy oni zdawali sobie sprawę, że w zmaganiu z silniejszym przeciwnikiem ważniejszy od heroicznego oporu jest spryt, który pozwala uniknąć otwartej walki, wytrwałe oczekiwanie na warunki sprzyjające działaniu, umiejętność ich rozpoznania i błyskawiczna decyzja pozwalająca je wykorzystać.

### **Kim była Mētis**

W klasycznej grece mētis oznaczała nie tylko konkretny rodzaj inteligencji, lecz także zdolność udzielania porad opartą na uzyskanej dzięki niej wiedzy: Homer określał Zeusa przydomkiem meteita – roztropany doradca. Władca olimpijskich bogów zawdzięczał go związkowi z okeanidą o imieniu Mētis (spolszczonym na Metyda), która stanowiła personifikację tej wiedzy. Opisana przez Hezjoda historia tego związku i jego charakter, a także postać samej Mētis wiele wyjaśniają, jeśli chodzi o rozumienie przez Greków mētis jako rodzaju wiedzy. Mētis była pierwszą żoną Zeusa, poślubioną w czasie, gdy jego siostra i późniejsza małżonka Hera przebywała jeszcze w trzewiach ich wspólnego ojca Kronosa, razem z połączonym wcześniej rodzeństwem. To Mētis przyrzędną zaaplikowany Kronosowi środek na wymioty, dzięki któremu połączony potomstwo wydoszło się na wolność z wnętrza ojca-dzieciozercy i mogło pod wodzą Zeusa stawić mu czoła, obalić i objąć władzę nad światem<sup>[10]</sup>. Nowy władca, lękając się podobnego losu z ręki własnego potomka, postanowił sprytnie unieszkodliwić ciężarną Mētis. Wykorzystując fakt, że jak wszystkie bóstwa morskie, Mētis posiadała zdolność metamorfozy (mądrość wody polega bowiem na tym, że bezustannie zmienia postać, ciągle pozostając sobą), poprosił ją, by zmieniła się w muchę, po czym ją połączył. W ten sposób Mētis przestała istnieć jako byt od Zeusa odrębny, stając się jego – dosłownie – ucieleśnioną wiedzą. Dlatego też mētis zawsze osadzona jest w ciele, z którego nie można jej wyabstrahować. Natomiast Mētis, córka Okeanosa, dzięki której Kronos zwrócił połączony dzieci wraz z płynną zawartością żołądka, pozostała patronką wróżb z wody. Połączona Mētis była jednak ciężarna, w związku z czym Zeus musiał sam wydać na świat ich wspólne dziecko: Atena, olimpijska bogini mądrości, urodziła się wprost z jego głowy<sup>[11]</sup>.

W ten sposób sam Zeus zawdzięczał władzę nie tyle – czy też nie tylko – swej sile i zwycięstwu w otwartym boju, który Bogowie Olimpijscy stoczyli z ojcem i jego Tytanami, lecz przebiegłości: najpierw podstępowi samej Mētis, a później fortelowi – czy też, z perspektywy Mētis, perfidnej pułapce – dzięki któremu przechytrył swoją sprytną żonę. Istotnie mētis czasem wydaje się oszustwem, podstępem albo pułapką, dzięki którym słabszemu, wbrew wszelkim oczekiwaniom, udaje się przechylić szalę na swoją stronę i zrealizować własne plany pomimo oporu ze strony silniejszego. Mētis to inteligencja tych, którzy wiedzą, że zbyt łatwo ich zranić, że są za słabi, by stawić czoła w otwartym polu. Zmiana przymierzy, oszustwa i zdrada to „godna pogardy broń kobiet i tchórzy”<sup>[12]</sup>. Platon w Prawach zakazuje polowań za pomocą sieci i pułapek (kolejna postać mētis), ponieważ ich stosowanie sprzyja takim niezgodnym z postawą cnotliwego obywatela cechom, jak podstępność i dwulicowość<sup>[13]</sup>. A jednak to nie obywatelskim cnotom polis Zeus zawdzięczał władzę, lecz mētis. Albowiem „niezależnie od tego, jak potężny by nie był bóg czy człowiek, zawsze przyjdzie czas, że będzie musiał stawić czoła silniejszemu od siebie”<sup>[14]</sup>. Zatem między użyciem siły a mētis istnieje sprzeczność. U Homera to „nie siła, lecz mētis stanowi o kunszcie cieśli; to dzięki mētis swój

lotny okręt sternik prowadzi na przekór wiatrom, po morzu ciemnym jak wino"<sup>[15]</sup>.

## Hierarchia wiedzy

Niska pozycja *mētis* w społecznej hierarchii wiedzy, stanowiąca dziedzictwo klasycznej myśli greckiej, uległa wzmocnieniu przez kartezjańską dychotomię ciała i umysłu, czy też raczej „substancji, która myśli” i „substancji, która zajmuje przestrzeń”<sup>[16]</sup>. Wpisany w potoczne myślenie nowoczesności dualizm ciała i umysłu, któremu odpowiada arystotelesowska hierarchia wiedzy determinuje niższe wartościowanie kompetencji, które nowoczesny dyskurs, konceptualizujący człowieka jako byt dwoisty, złożony z materialnego ciała i niematerialnego umysłu, określa się jako „manualne”, czy „fizyczne”. Jednak w badaniach wiedzy potrzebnej rzemieślnikom, instrumentalistom czy chirurgom od dawna daje się odczuć potrzeba pojęć, które ujmowałyby wiedzę nie jako stan, lecz proces, i to dziejący się w innych miejscach niż umysł i język. W książce *Seeing Like a State* James C. Scott terminem *mētis* określał lokalną i ucieleśnioną wiedzę o środowisku i uprawach rolniczych, praktykowaną od pokoleń, niepodatną na normalizację i zmianę skali, skonfrontowaną z nowoczesną wiedzą agro-techniczną, narzucaną przez nowoczesne państwo narodowe lub kolonialną biurokrację. U Scotta *mētis* jest wiedzą kolonialnych podporządkowanych i chłopów<sup>[17]</sup>. Natomiast osadzona w kontekście strategii poznawczych spoza głównego nurtu wiedzy nowoczesnego Zachodu, staje się jedną z „wiedzy podporządkowanych” Michela Foucaulta<sup>[18]</sup>. Nowoczesna hierarchia wiedzy, w połączeniu z logiką kapitału, własności środków produkcji i sił wytwórczych, znalazła też wyraz w teorii naukowego zarządzania sformułowanej na początku XX wieku. Jej twórca, Frederick Winslow Taylor<sup>[19]</sup>, uważał robotników za obdarzone fizyczną siłą ciało fabryki, które miało być podporządkowane jej umysłowi, czyli kadrze kierowniczej. Ciało, które wie, czy wykazuje inteligencję, nie mieściło się w tej koncepcji – po pierwsze dlatego, że było autonomiczne; po drugie – ponieważ nie wykorzystywało należycie swoich naukowo obliczonych możliwości. W tym kontekście *mētis* rozumiana jako ucieleśniona wiedza robotników miałaby również walory emancypacyjny i polityczny.

Twórca, który uznaje *mētis* za ważny obszar swoich kompetencji i wiedzy przestaje jednak być arystokratą ducha i demiurgiem rodzącym dzieła z siły swego umysłu, lecz staje się robotnicą sztuki. Rozpoznaje potrzeby materiału i buduje sens swoich działań troszcząc się o miejsce, w którym działa. Działa uważnie, bo *mētis* to wiedza wykorzystująca bardzo wnikliwą obserwację zmian zachodzących w materiałach, to wyczulenie na podatność – materiału i swoją własną; wiedza wrażliwa na wzorce zmian, których złożoność uniemożliwia ich abstrakcyjne rozumienie, lecz bywa zrozumiała dla uważnego ciała. W oparciu o wyniki badań neuronauki i biologii poznawczej N. Katherine Hayles zaproponowała, by procesy symbolizowania, dzięki którym funkcjonują świadomość i podświadomość, rozumieć jako osadzone na rozległym fundamencie poznania nieświadomego. To rodzaj poznania, który jest właściwy nie tylko człowiekowi, ale także wszystkim organizmom podejmującym znaczące z ich perspektywy decyzje w oparciu o informacje pozyskane ze środowiska i z własnego wnętrza<sup>[20]</sup>. U człowieka neuronalne struktury poznania nieświadomego działają o wiele szybciej niż świadomość i podświadomość; przetwarzają też o wiele więcej bodźców: skomplikowany biom, jakim jest ludzka istota funkcjonuje w dużej mierze dzięki nim, a choć świadomość praktycznie nie ma do nich dostępu, to robotnica sztuki potrafi tę wiedzę własnego ciała wykorzystywać.

## Przypisy:

- [1] Tim Ingold, *Podążać za materiałem*, tłum. Ewa Klekot, w: tenże, *Splatać otwarty świat*, Kraków: Instytut Architektury 2018, s. 123.
- [2] Marcel Detienne i Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, tłum. Janet Lloyd, Chicago: University of Chicago Press 1991, s. 47.
- [3] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence* ...
- [4] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence...*, s. 5.
- [5] Richard Parry, *Episteme and Techne*, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. Edward N. Zalta et al., 2014, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/episteme-techne/>
- [6] Parry, „*Episteme and Techne*”..., s. 23.
- [7] Richard Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. Jan Dzierżgowski, Warszawa: Wydawnictwo „Muza” 2010.
- [8] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence...*, s. 5.
- [9] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence...*, s. 44.
- [10] Według różnych wersji: środek ten, za radą swej synowej *Mētis*, podała Kronosowi jego żona *Rea*, albo też sama *Mētis* podstępem podsunęła specyfik teściowi-dzieciozercy – tak, czy inaczej, pomysł wyszedł od *Mētis* (Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence...*, s. 57-129).
- [11] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence* ..., s. 11, 20, oraz zwł. 57-129.
- [12] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence* ..., s. 13.
- [13] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence* ..., s. 33.
- [14] Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence* ..., s. 13.
- [15] Podaję własny przekład według tłumaczenia angielskiego, w którym zachowano termin *mētis* (Detienne i Vernant, *Cunning Intelligence...*, s. 12). W tłumaczeniu Kazimierzy Jeżewskiej wersja ta brzmi tak: „Więcej drwal może osiągnąć pomysłem zręcznym niż siłą;/ więcej i sternik na morzu koloru ciemnego wina lotnym okrętem wśród wichrów rozumnie zdoła kierować”, Homer, *Iliada*, pieśń XXIII, w. 315.
- [16] Takie właśnie tłumaczenie kartezjańskich pojęć, które w łacińskiej wersji *Medytacji* brzmią „*res cogitans*” i „*res extensa*”, proponuje Jan Hartman w przekładzie *Medytacji o filozofii pierwszej* dokonanej z francuskiej wersji dzieła [René Descartes, *Medytacje o filozofii pierwszej*, Kraków: Aureus 2001]; w dokonanej z łaciny przekładzie Marii i Kazimierza Ajdukiewiczów [Warszawa: PWN 1958] zostały one oddane jako „rzecz myśląca” i „rzecz rozciągła”.
- [17] James C. Scott, *Seeing Like A State*, New Haven and London: Yale University 1998, s. 309-341.
- [18] Foucault, Michel, *Microfisica del poder*, tłum. Julia Varela i Fernando Alvarez-Uría, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta 1992.
- [19] Frederick W. Taylor, *The Principles of Scientific Management*, New York, London: Harper Brothers, 1919.
- [20] N. Katherine Hayles, *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*, Chicago: University of Chicago Press 2017.

# Mateusz Salwa

## Estetyka rzemiosła

*Rzemiosło nie może się stać artystyczne w sensie ostatecznym, dopóki nie przepaja go „miłość” i nie powoduje nim głębokie przywiązanie do materiału, w którym przejawiają się umiejętności. [...] Aby stać się prawdziwie artystycznym, dzieło musi również być estetyczne – musi więc być ukształtowane tak, by sprawiało zadowolenie we wrażliwym postrzeganiu<sup>[1]</sup>.*

*O ile tylko jest stosowana w sposób właściwy, technika w rzemiośle polega nie na tym, że ręka gwałtownie napotyka świat materialny, lecz na tym, że ręka, materia i forma łączą się ze sobą w sposób naturalny<sup>[2]</sup>.*

### **Nieoczywista oczywistość**

Estetyka rzemiosła – trudno, zdawałoby się, o tytuł bardziej banalny. Ponad wszelką wątpliwość rzemiosło ściśle łączy się z estetyką określoną zastosowanymi materiałami, formami i rozwiązaniami. Skoro zaś te decydują o wyglądzie rzemieślniczych wyrobów, to oznacza to, że estetyka wyznacza wartość rzemiosła, także ekonomiczną. Czy dobra luksusowe, jakimi bywają wyroby współczesnego rzemiosła, mogą być nieestetyczne? Nieestetyczne rzemiosło to wewnętrzna sprzeczność.

Jeśli jednak przyjrzeć się obu terminom wchodzącymi w skład tytułowej oczywistości bliżej, wówczas można dostrzec, że rzeczy nie są bynajmniej tak ewidentne, i dojść do wniosku, że jeśli gdzieś kryje się wewnętrzna sprzeczność, to właśnie w powyższym tytule.

Estetyka to bowiem nie tylko wygląd rzeczy, ale także dziedzina naukowa, tradycyjnie utożsamiana z filozofią sztuki, skoncentrowaną na architekturze, literaturze, malarstwie, muzyce itd. Na gruncie tak rozumianej estetyki rzemiosło pozostaje niemal nietknięte, ustępując miejsca nawet designowi, któremu poświęcono dotychczas mało uwagi. Mimo historycznego uzasadnienia, takie okoliczności mogą budzić zdziwienie, bo nie będzie wielką przesadą stwierdzenie, że rzemiosło, jakkolwiek rozumiane, jest starsze niż sztuka, która się zeń wywodzi, i przez bardzo długi czas pod wieloma względami o wiele istotniejsze niż sztuka, bo związane z podstawami ludzkiej egzystencji.

Nikłe filozoficzne zainteresowanie rzemiosłem można tłumaczyć rozmaicie, widząc w nim m.in. przejaw przekonania, że rzemiosło teoretyzowania nie potrzebuje, ani nie pozostawia nań miejsca, bo nie tylko wiąże się z podstawowymi praktykami żywymi, ale również samo w sobie zasadza się na wiedzy i umiejętnościach praktycznych, zdobywanych dzięki „własnoręcznemu” doświadczeniu.

Termin „rzemiosło” może przy tym oznaczać działanie-wytwarzanie, technikę wykorzystywaną w tym celu, wreszcie same wytwory. I o ile do XIX wieku rzemiosło było tożsame z wszelką pracą wytwórczą w sensie materialnym, o tyle od momentu rozwoju produkcji maszynowej, stanowi ono jedynie szczególny rodzaj wytwórstwa, a jego manualny charakter stał się cechą je wyróżniającą, odpowiedzialną za jego wartości estetyczne i rynkowe. Ponadto, przez długi czas rzemiosło i sztuka były ze sobą tożsame, lecz w pewnym momencie zaczęły się od siebie odróżniać, co ostatecznie doprowadziło do ich polaryzacji. Podobnie też rozeszły się drogi rzemiosła i designu, z którym wiele je łączyło, gdy de facto zostało już oddzielone od sfery artystycznej, mimo że wciąż określano

je mianem sztuki użytkowej czy zdobniczej. Inna rzecz, że dzisiejsze granice rzemiosła nie są wyraźnie wytyczone i nawet jeśli współczesna tożsamość rzemiosła – o ile można o niej mówić – określa stosunek rzemiosła w wyżej wymienionych trzech sensach terminu właśnie do sztuki, designu i produkcji maszynowej, to niejednokrotnie różnica między nimi przestaje być oczywista.

Biorąc zatem pod uwagę z jednej strony dorobek estetyki filozoficznej, z drugiej – fakt, że rzemiosło trudno jednoznacznie zdefiniować (nawiasem mówiąc z tej racji bardzo często współcześnie mowa jest o rzemiosłach, a nie o rzemiośle), istotnie można twierdzić, że nie da się ich ze sobą pogodzić i że zatem albo trzeba w ogóle zrezygnować z idei estetyki rzemiosła, albo ograniczyć się do banalnego jej rozumienia.

Taka konkluzja byłaby jednak nazbyt pośpieszna. Bo choć stworzenie „ogólnej teorii”, nawet wyłącznie estetycznej, rzemiosła nie jest możliwe, to estetyczny namysł nad współczesnym rzemiosłem jako właśnie określonym przez swoje niejednoznaczne relacje ze sztuką, designem czy produkcją masową, wydaje się realny, a także przydatny. I to z kilku powodów. Po pierwsze, współczesna estetyka w coraz mniejszym stopniu jest „filozofią sztuki”, ponieważ coraz chętniej uwzględnia obszary leżące daleko od świata sztuki, przekształcając się przy tym w filozofię zmysłowości. Po drugie, wyjściowa oczywistość jest prawdziwa: rzemiosło jest immanentnie estetyczne i jego estetyka określa jego miejsce w dzisiejszym świecie. Pytanie tylko, jak ten estetyczny wymiar rozumieć. Po trzecie, refleksja nad estetyką rzemiosła może przyczynić się do lepszego zrozumienia niejednorodnego fenomenu współczesnego rzemiosła – bo o tym, że można mówić o takim fenomenie, świadczy powrót do rzemiosła, moda na nie, rosnąca liczba prac teoretycznych na jego temat<sup>[3]</sup> – a tym samym uzupełnić jego teoretyczne ujęcia antropologiczne, socjologiczne czy historyczne, zgodnie z którymi rzemiosło, odpowiednio, należy do kultury materialnej albo jest sztuką dekoracyjną czy stosowaną.

Innymi słowy, na estetykę rzemiosła można spojrzeć jako na refleksję pozwalającą dostrzec niebanalny wymiar tego, co na pierwszy rzut oka wydaje się oczywiste i wynikające z rzemieślniczej praktyki mającej zapewnić atrakcyjny wygląd, funkcjonalność i trwałość przedmiotów. Spojrzenie takie pozwala także uniknąć podejść banalizujących rzemiosło, bo podchodzących do niego albo w sposób romantyczno-nostalgiczny, ocierający się o konserwatyzm czy tradycjonalizm, albo przeciwnie – w sposób „postępowy”, utożsamiający go z niepotrzebnym reliktem przeszłości. Być może także pozwala uporać się – przynajmniej w teorii, bo w praktyce wydaje się to trudne – z pułapką najtrudniejszą do uniknięcia, mianowicie z traktowaniem współczesnego rzemiosła jako dobra luksusowego.

Wypada tu zaznaczyć, że filozoficzna estetyka rzemiosła wciąż czeka na rozwinięcie, gdyż dotychczasowe wysiłki były raczej skromne<sup>[4]</sup>. Można w tym celu pójść w rozmaitych kierunkach. Jeden z nich wyznacza uznanie, że w wymiarze estetycznym czynnikiem wyróżniającym rzemiosło jest materialność i manualność. Są to dwie cechy definiujące rzemiosło przez całą jego historię, które dodatkowo dziś stanowią o jego walorach, estetycznych i ekonomicznych, odróżniając je od sztuki, designu czy maszynowej produkcji.

### **Estetyka: poza pięknem i sztuką**

W porównaniu z innymi działami filozofii estetyka ukonstytuowała się niedawno. Jako osobny obszar filozofii wyłoniła się bowiem dopiero w połowie XVIII w., łączyąc kwestie znane i podejmowane od starożytności w różnych kontekstach filozoficzno-teologicznych, lecz nie tylko, bo także przez teoretyków sztuki, artystów czy literatów. Za pośrednictwem łacińskiego słowa *aesthetica*, którym zaczęto posługiwać w XVIII w. i które z czasem zaadaptowano do wszystkich języków europejskich, termin „estetyka” wywodzi się z greki,

w której *aisthesis* odnosi się do poznania zmysłowego czy szerzej – zmysłowości i cielesnej doznaniowości.

Choć początkowo estetyka jako teoria zmysłowości nie ograniczała się wyłącznie do sztuk pięknych, prędko, bo już na przełomie XVIII i XIX w., zaczęto ją utożsamiać z filozofią sztuk pięknych. To właśnie w sztukach pięknych dostrzegano dziedzinę odznaczającą się swoistymi cechami, wartościami estetycznymi, a przez to dostarczającą szczególnych doznań, doświadczeń estetycznych. To zatem w odniesieniu do sztuk pięknych analizowano i jedne i drugie, próbując zrozumieć, czym jest, na przykład, piękno i jego doświadczenie. „Sztuko-centryzm” skutkowało m.in. przekonaniem, że doświadczenie estetyczne ma postać kontemplacji, że źródłem doświadczeń estetycznych jest forma przedmiotu, że piękno nie ma nic wspólnego z użytecznością, funkcjonalnością. W rezultacie, sztuki piękne nie tylko stały się jedynym punktem odniesienia dla rozważań zagadnień estetycznych, ale także jedynym obszarem, na którym zdawały się mieć sens. Ten stan rzeczy, z nielicznymi wyjątkami, utrzymał się do drugiej połowy XX w., gdy stopniowo zaczęto rezygnować z koncentrowania się na sztuce, zwracając się ku dziedzinom, które dotąd wydawały się całkowicie pozbawione wartości estetycznych. Zaczęto wówczas „odkrywać” estetyczny wymiar kultury popularnej, przyrody, życia codziennego, a z czasem także designu i innych dziedzin. Dziś już nikogo nie dziwią badania nad estetycznymi aspektami jedzenia, medycyny, polityki, prawa, sportu, zarządzania organizacjami. I mimo że niewątpliwie odniesienia do sztuki wciąż stanowią istotny element owych dociekań, to jednocześnie w mniejszym czy większym stopniu rozważania stoją pod znakiem powrotu do pierwotnego, greckiego znaczenia terminu „estetyka”, zwracając uwagę na wartości związane z cielesnym, zmysłowym doświadczeniem rzeczywistości poza sztuką i pięknem.

Doświadczenie estetyczne to zatem dziś coraz częściej doświadczenie zmysłowe, dające satysfakcję lub nie, które nie musi polegać na bezinteresownej kontemplacji, bo może mieć postać zaangażowania w działanie. Tym samym inaczej można rozumieć wartości estetyczne – nie trzeba ograniczać się do piękna i pokrewnych kategorii, albo też piękno można rozumieć, na przykład, jako „piękno funkcjonalne”.

Jak jednym z ojców „sztuko-centrycznej” estetyki jest Immanuel Kant (1724-1804), tak filozofem patronującym rozmaitym próbom wyjścia poza ten tradycyjny paradygmat, jest John Dewey. W swojej książce *Sztuka jako doświadczenie* (1934) zaproponował on, aby doświadczenie estetyczne rozumieć jako doświadczenie pełni, harmonii, jedności, mogące towarzyszyć naszym działaniom czy stanom. Nie jest to doświadczenie z innego porządku niż doświadczenia związane z codziennym życiem, jak głosi estetyka wyrastająca z filozofii Kanta, lecz doświadczenie odróżniające się od tamtych jakością, która owo doświadczenie przenika, a która nieobecna jest w doświadczeniach „zwykłych”. Może ono zatem towarzyszyć wykonywaniu jakiejś czynności, na przykład, tworzeniu obiektu użytkowego, ale także korzystaniu z tego przedmiotu czy oglądaniu go. Jeśli działaniu towarzyszy takie doświadczenie, owo działanie nabiera, zdaniem Deweya, cech artystyczności, tj. doskonałości, podobnie jak jego rezultat, a zarazem – gdy jest przedmiotem czyjegoś postrzeżenia – staje się ono estetyczne. Zarazem, podkreśla filozof, tych dwóch aspektów nie sposób od siebie oddzielić, bo działanie i postrzeganie przenikają się. Trzeba przy tym podkreślić, że Dewey mocno sprzeciwiał się sprowadzaniu sztuki do sztuk pięknych – sztuką jest dla niego wszelkie działanie o charakterze artystyczno-estetycznym w powyższym sensie.

Deweyowska koncepcja warta jest uwagi, ponieważ wprost pozwala mówić o estetyce rzemiosła, zrywając z takim rozumieniem sztuki, które taką możliwość wykluczało. Jednym z najdobitniejszych przykładów takiego wykluczenia są poglądy estetyczne Robina G. Collingwooda, jednego z nielicznych autorów, którzy podjęli problem rzemiosła, dowodzącego w książce *Zasady sztuki* (1938), że rzemiosło nie jest sztuką. Jego podejście

wynikało zaś w dużej mierze z określonej tradycji myślenia o rzemiośle (i sztuce), tradycji, która wciąż jest żywa i określa miejsce współczesnego rzemiosła w kulturze.

### **Rzemiosło, czyli nie-sztuka**

Polski termin „rzemiosło” pierwotnie oznaczał zarówno ręczną pracę (wykorzystującą narzędzia), jak i jej wytwory. Rzemiosło to zatem rękodzielnictwo, czyli działanie jak najbardziej materialne, polegające na przekształcaniu tworzywa własnymi rękoma, tymi podstawowymi dla człowieka narzędziami (narzędziami). Angielski termin craft z kolei pierwotnie oznaczał fizyczną siłę, moc, a z czasem także fizyczne działanie wymagające sprawności i umiejętności projektowania i wykonywania przedmiotu. Natomiast włoskie słowo artigianato, podobnie jak słowa oznaczające rzemiosło w innych językach romańskich, wywodzi się z łacińskiego ars, oznaczającego sztukę, sztukę, pojętą jako umiejętność biegłego działania czy postępowania. Termin ars był zaś odpowiednikiem greckiego słowa technē, oznaczającego wszelką czynność opartą na znajomości reguł, które można było i należało opanować, ponieważ gwarantowały skuteczność działania, a więc osiągnięcie zamierzonego rezultatu. Takie rozumienie sztuki obejmowało zatem tworzenie obrazów, rzeźb, wznoszenie budowli, ale także wytwarzanie przedmiotów codziennego użytku oraz politykę czy prowadzenie wojen.

W dzisiejszym rozumieniu rzemiosła pozostało wiele z tych tradycji: wciąż kojarzy się ono z pracą ręczną, wymagającą fizycznej siły, uzdolnień, jak i znajomości określonych reguł, pozwalających odpowiednio do zamierzeń przedmiot zaprojektować, a także wykonać. To także owe tradycje pozwalają zrozumieć, dlaczego we współczesnym świecie przymiotnik „rzemieślniczy” jest synonimem „wysokiej jakości”, której nie jest w stanie zagwarantować masowa produkcja.

Rzemiosło może jednak kojarzyć się nie tylko z dobrą robotą, czyli z wyrobami pożądanymi, bo wykonanymi dobrze, w sposób przemyślany i z dobrych materiałów, ale także z działaniem wyłącznie powielającym sprawdzone schematy, wymagającym co prawda rzetelności i znajomości rzeczy, ale niekoniecznie polotu czy kreatywności, kojarzonych ze zdolnościami intelektualnymi. Także i to ma swoje uzasadnienie historyczne. W średniowieczu funkcjonował podział sztuk, tj. umiejętności, na sztuki mechaniczne i wolne. Te pierwsze wiązały się z pracą fizyczną, z działaniem rękami w określonym materiale, te drugie – wymagały jedynie trudu intelektualnego. Dziedziną sztuk wyzwolonych była zatem działalność umysłowa, którą z czasem utożsamiono przynajmniej częściowo z działalnością naukową. Ponieważ zaś to, co umysłowe, duchowe, intelektualne ceniono wyżej od tego, co fizyczne, cielesne, artes liberales, nauczane w szkołach, ceniono wyżej od artes mechanicae. Gdy zaś w XIV i XV w. zaczęła się rodzić nowożytna i nowoczesna idea sztuk pięknych, artyści, pragnąc zapewnić sobie odpowiedni status społeczny, podejmowali wysiłki, aby ich działalność kojarzyła się przede wszystkim z trudem umysłowym. Choć tworzenie dzieł sztuki wymagało, rzecz jasna, trudu fizycznego i znajomości reguł tym, co liczyło się bardziej, był wysiłek intelektualny – sztukom pięknym miało być bliżej do nauk, czyli wiedzy teoretycznej, niż do rzemiosła, dla którego liczyła się wiedza praktyczna, a nie znajomość matematyki czy historii. Tak rozumiane sztuki, które zaczęto określać mianem pięknych dopiero w wieku XVIII, w tym samym okresie, w którym narodziła się estetyka filozoficzna, miały pełnić określony cel, mianowicie ich zadaniem było wytwarzanie przedmiotów, dostarczających szczególnej estetycznej satysfakcji wiążącej się z doświadczaniem piękna. Doświadczenie to – mimo że umożliwione dzięki zmysłowo-materialnej warstwie dzieł – miało zaś charakter duchowo-intelektualny.

Proces konstytuowania się pojęcia sztuk pięknych doprowadził do wyłonienia się tego, co zostało nazwane „kultem Sztuki”, charakterystycznym dla wieku XIX i po części XX. Sztuka

zaczęła jawić się jako autonomiczny obszar, oferujący możliwość szczególnych doznań – bezinteresownych doświadczeń estetycznych – pozwalających jednostkom opuścić sferę codzienną, określoną ich praktycznym zaangażowaniem w życie. Jedyłą funkcją sztuki było nieposiadanie funkcji i dzięki temu zapewnienie jednostkom udziału w wyższej duchowej sferze. Z tej perspektywy rzemiosło, jako materialna praca związana z równie materialną egzystencją znalazło się na antypodach uduchowionej Sztuki – rzemiosło okazało się nie-sztuką. Tak właśnie twierdził Collingwood w swoich Zasadach sztuki i takiemu oto podejściu sprzeciwiał się Dewey.

### **Ręka i materia**

W kontekście rzemiosła estetyka Deweya jest warta uwagi z jeszcze jednego powodu. Pozwala przenieść ciężar rozważań estetycznych z wytworów, na ich wytwarzanie i użytkowanie. W rezultacie można zaś wykroczyć poza pytania, takie jak: czy wyroby rzemiosła to dzieła sztuki? Co różni rzemiosło od designu? Czy funkcjonalność rzemiosła podważa jego estetyczne wartości lub możliwość jego estetycznego doświadczania? Czy istnieją wartości estetyczne charakterystyczne tylko dla rzemiosła? Pytania tego rodzaju są istotne, a – zdaniem wielu – stanowią sedno rozważań estetycznych, toteż są stawiane także w odniesieniu do innych obszarów estetyki poza sztuką. Pozwalają one m.in. usytuować rzemiosło względem sztuki, designu i masowej produkcji. I choć są skoncentrowane na wytworach, to odpowiedzi na nie prowadzą do wniosku, że tym, co charakteryzuje rzemiosło jest fakt, że zasadza się ono na własnoręcznej (nawet jeśli przy użyciu narzędzi czy maszyn), pracy polegającej na kształtowaniu tworzywa (co, zdaniem niektórych, odróżnia rzemiosło od designu), wymagającej doświadczenia praktycznego i szczególnego stosunku do materii (co z kolei ma je odróżniać od produkcji przemysłowej), a w rezultacie wytwarzającej obiekty użytkowe lub dekoracyjne (czym różni ono się od sztuki). Zatem, ostatecznie kluczowe okazują się nie tyle przedmioty, ile proces ich wytwarzania, a także sposób korzystania z nich. W konsekwencji sam wyrób rzemieślniczy jawi się nie tylko jako wytwór takiej pracy – dobrej roboty – ale także jako jej materializacja, tzn. utrwalenie pewnego szczególnego procesu. Gdy zaś z wyrobu takiego się korzysta, doświadczając jego form, faktur, kolorystyki, masy, temperatury, a także sposobu realizowania funkcji, doświadcza się w nim czy też dzięki niemu także pracy z materiałem, a więc i tworzywa jako materii pracy.

Z tej perspektywy nie sposób oddzielić wartości estetycznych obiektu od roboty nad nim. To zresztą także włożona weń praca, a nie tylko forma i tworzywo, określa jego wartość rynkową. Z tej perspektywy można się zastanawiać w duchu Deweya nad tym, czy rzemiosło jako praca może nabierać charakteru artystycznego, tzn. wiązać się z doświadczeniem estetycznym rzemieślniczym, i jakie to ma przełożenie na korzystanie z tak powstałego wyrobu, któremu również może towarzyszyć doświadczenie estetyczne. Jak się wydaje, filozof twierdziłby, że rzemiosło w pełnym tego słowa nierozdzielnie wiąże się z artystycznym wytwarzaniem i estetycznym korzystaniem. Korzystanie zaś to nie tyle kontemplowanie, ile manipulowanie, wiąże się nie tyle z „wyglądnością”, ile „poręcznością”.

W rzuceniu światła, na czym miałyby polegać Deweyowska artystyczność rzemiosła i związane z nią estetyczne doświadczenie użytkowania, pomocne mogą być m.in. współczesne filozoficzne koncepcje opatrywane etykietą nowego materializmu. W centrum rozważań stawiają one bowiem to, co wcześniejsza filozofia – w tym i estetyka – zwykła usuwać na margines, mianowicie materię i materialność<sup>[5]</sup>. Z nielicznymi wyjątkami materię bowiem traktowano w zachodniej kulturze jako niezbywalny element świata, ale mniej istotny od tego, co duchowe, idealne, umysłowe, a więc związane z ludzkim podmiotem zdefiniowanym – w zależności od spojrzenia – duszą, intelektem, świadomością, umysłem. Materia jawiła się zatem jako negatywny, bierny, sam w sobie pozbawiony wartości składnik świata, który ograniczał człowieka, wywierał na niego presję, nie zawsze dawał się poznać.

Zgodnie z tą perspektywą, wytwarzając kulturę, człowiek, którego człowieczeństwo jest niematerialne, co oczywiste, przekształca materię, ale to właśnie dlatego nabiera ona nie tylko kształtów, ale także i przede wszystkim sensu i wartości. W powstałych wytworach liczy się przede wszystkim pierwiastek idealny, związany z duchową pracą człowieka, nawet jeśli ta siłą rzeczy ostatecznie wiąże się z pracą fizyczną.

Przedstawicielki i przedstawiciele nowego materializmu postulują tymczasem, aby uznać materię za pierwotny składnik rzeczywistości, rozpoznając tym samym materialność samego człowieka. Jednocześnie materię przedstawiają oni jako aktywną, dynamiczną, twórczą, tzn. samokonfigurującą, a dodatkowo afektywną, tzn. zdolną do oddziaływania i do reagowania na oddziaływanie. Jak pisze Jane Bennett, materia „wibruje” zgodnie z własnymi prawami, rytmami i napięciami<sup>[6]</sup>. Rzecz w tym, że nie nawykliśmy do rozpoznawania i uznawania tego aspektu materialności. Nie chcemy myśleć o niej jako o krnąbrnej, nie dającej się ostatecznie uchwycić sferze, której jesteśmy częścią i z którą jako jej część jesteśmy nierozzerwalnie związani, a jednocześnie posłuszni jej zasadom, których nigdy w pełni nie poznamy. Wolimy myśleć o sobie jako o jednostkach odgraniczonych od materialności, a zatem odmiennych od tego, co z nią kojarzymy, od minerałów, przedmiotów, roślin, zwierząt.

Nowy materializm na różne sposoby nawołuje do tego, abyśmy otworzyli się na doświadczenie materii, tzn. nauczyli się ją dostrzegać i doceniać, a także rozpoznawać fakt, że jesteśmy jej częścią i odpowiednio do tego myśleli i działali, uznając, na przykład, że zajmujemy zaledwie jedno z miejsc, bynajmniej nie uprzywilejowane, w sieci relacji i napięć konstytuujących materię, a więc że działając w imię własnych, ludzkich interesów, powinniśmy brać pod uwagę również jej krnąbrność, a oporu, który czasem stawia naszym działaniom, nie traktować jako przeszkody do pokonania, ale jako wartościowy czynnik.

W takim ujęciu materialne działanie i oddziaływanie okazuje się ważniejsze od wypracowywania pojęciowych schematów, które można by ostatecznie narzucać na materię, aby w ten sposób nad nią zapanować i które by dowodziły naszych duchowym mocy. Podejście takie zaś należy prezentować do całego świata, tradycyjnie nazywanego materialnym, świata, którego istotnymi składnikami są także przedmioty zaprojektowane i wytworzone przez człowieka, także te, które mają być nośnikami duchowych treści. Dodać trzeba, że na nowy materializm podkreśla rolę estetyki, ponieważ z „odkrywaniem” materialności kojarzone jest uczucie zadziwienia czy zachwyty, mające silny komponent zmysłowy, związany z doświadczeniem na własnej skórze owego wibrowania materii i uwikłania w nią.

Jeśli spojrzeć z powyższej perspektywy na rzemiosło jako na szczególną materialną praktykę wytwarzania materialnych przedmiotów, wówczas można w nim dojrzeć działanie, dla którego charakterystyczne jest realizowanie w praktyce nowomaterialistycznych postulatów<sup>[7]</sup>. Podkreślanie materialnych walorów tworzywa, dostosowywanie narzędzi i technologii do niego, dopasowywanie rozwiązań formalnych i funkcjonalnych do jego możliwości i wymogów, gotowość do improwizowania czy akceptowania nieprzewidzianych efektów – wszystko to, jako charakterystyczne aspekty rzemieślniczej „dobrej roboty”, bywa przedstawiane jako prowadzenie dialogu, negocjacji z materią, jako kierujące się wrażliwością, szacunkiem i troską o materię „robienie”, a nie „wiedzenie”, co i jak istnieje i co należy, a co nie.

Wracając w tym miejscu do Deweya, należałoby zapewne stwierdzić, że miarą artystyczności rzemiosła jest jakość owego dialogu, bo to jej można doświadczyć w przedmiocie, co z kolei warunkuje doświadczenie estetyczne związane z użytkowaniem go. Użytkować estetycznie przedmiot to bowiem także uprawiać dialog z materią, otwierać się na nią, rozpoznawać własne uwikłanie w nią, a zarazem ją podziwiać na równi ze zręcznością rzemieślnika\_czki.

## CIY

W proponowanym tu ujęciu estetyka rzemiosła to zatem kwestia nie tyle „estetycznego” wyglądu przedmiotów, ile artystyczno-estetycznego aspektu ich wytwarzania i użytkowania. Wbrew tradycyjnym określeniom rzemiosła „sztuka stosowana” czy „sztuka użytkowa”, kluczowa okazuje się nie tyle funkcjonalność obiektów, ile zmaterializowana w nich praca. Przedmiot to wytwór pracy „materialnej świadomości”, a także czynnik ją kształtujący<sup>[8]</sup>. Rzemiosło zatem to nowomaterialistyczna filozofia w praktyce.

Takie podejście do rzemiosła narażone jest jednak na ryzyko banalizacji, bo łatwo skojarzyć rzemiosło z life stylem, slow culture i „craftowością”. Dodatkowo, kłopot w tym, że rzemiosło współcześnie to sfera luksusowych dóbr, gdyż nowomaterialistyczny styl życia wymaga nie tylko zasobów ekonomicznych, ale także przestrzennych i czasowych. Rzemiosło w takiej sytuacji wspiera konsumpcję, tak jak czyni to sztuka, design i produkcja masowa, od których chce się odróżnić.

Tej pułapki można jednak uniknąć, przynajmniej częściowo, jeśli na rzemiosło nie będzie się patrzeć przez pryzmat przedmiotów, lecz z perspektywy rzemieślniczej pracy. Choć rzemiosło to synonim profesjonalizmu, to może warto myśleć o nim także w kategoriach amatorskich – każdy przecież może, lepiej lub gorzej, tworzyć rzemieślnicze obiekty. Może więc ideę Do It Yourself należy zastąpić ideą Craft It Yourself? Stawką wytwarzania przedmiotu byłaby artystyczność-estetyczność pracy, o której pisał Dewey i której miernikiem byłby nie wygląd czy funkcjonalność wytworzonego obiektu, lecz estetyczne doświadczenie materialności. Ostatecznie, chodziłoby o to, aby inaczej doświadczać świata, a zarazem taki świat wytwarzać, w którym każdy ma środki, czas i miejsce na rzemieślniczą pracę. Choć egzystowanie w takim świecie byłoby zapewne trudne – dobra robota trudniejsza jest od złej – to jednocześnie rzemiosło przestałoby być luksusem, przez co żyłoby się lepiej wszystkim, ludziom, przedmiotom, roślinom i zwierzętom.

# Piotr Szenajch

## Nowe rzemiosło jako praca myślenia

Pracownia „nowej rzemieślniczkii” Anny Bery znajduje się na warszawskich Szmulkach, dzielnicy o złej sławie, niegdyś z dużym natężeniem problemów społecznych, z biedą i przestępczością na czele. Dziś na jej terenie znajdziemy Google Campus, czyli *coworking* dla startupów, salon Tesli, luksusowe perfumerie i delikatesy, a przede wszystkim dziesiątki apartamentowców z lokalami w niedostępnych cenach, których eleganccy mieszkańcy mają kilka kroków do dwóch stacji metra.

Jednak podwórko, na którym znajduje się warsztat Bery to zdecydowanie stare Szulki: betonowy płot z drutem kolczastym, niskie, rozsypujące się budynki gospodarcze z cegły i blachy falistej, porzucone stalowe kontenery, plac pełen żelaznego złomu i gratów, jak przed domem patologicznego zbieracza. W samej pracowni, obok dużych przemysłowych maszyn stolarskich, z których rozpoznaję tylko stołową piłę tarczową i potężny odkurzacz, możemy znaleźć tradycyjne stolarskie ściski, heble, dłuta czy imadło. Tylko z pozoru panuje bałagan – po prostu wszystko jest zawieszane na ścianach na widoku, w zasięgu oka i jednego ruchu dłoni. Na ciężkim stole z surowych desek na środku pracowni leżą zapakowane i gotowe do wysyłki drewniane obiekty. Gdy proszę ją o zapozowanie do zdjęcia na tle pracowni, Anna Bera narzeka, że dziś pracownia wygląda nietypowo sterylnie, bo zazwyczaj brodzi się tu po kostki w drewnianym pyłu i wiórach.

### Praca konceptualna

Moje rozmówczynie niezwykle ciekawie opowiadają o swojej pracy<sup>[1]</sup>.

Choć warsztat Anny Bery bliski jest mojemu wyobrażeniu tradycyjnego warsztatu stolarskiego, to już sam proces pracy opisywany przez nią włącza nowe technologie, pracowników i podwykonawców, a przy tym dużo skomplikowanych operacji umysłowych.

Anna Bera, po scenografii na ASP w Poznaniu, zaczyna myśleć o swoich abstrakcyjnych rzeźbiarskich formach z drewna jako o większej, wieloelementowej aranżacji w jednej przestrzeni. Powstaje makieta w małej skali, przypominająca mieszczącą się na biurku scenę teatralną awangardowego przedstawienia lub też salę galerii wypełnioną rzeźbami. Same formy przypominają otoczaki o obłych kształtach i płaszczyznach wypłukanych przez nurt rzeki. Choć potem funkcjonują i są sprzedawane osobno, dla autorki ważne są relacje i napięcia między nimi: „Ja po prostu muszę mieć te obiekty w rękach – mówi Bera – i je po prostu widzieć: jak światło na nie pada, co tam się dzieje między nimi”. „Zobaczyć to jako całość, ale też właśnie bawić się tymi elementami, przedstawiać je między sobą”.

Mała scenograficzna makieta „daje poczucie kontroli nad przestrzenią”. Umieszczone w niej formy, choć wyglądają finalnie „jak spod dłuta”, powstają wprawdzie jako modele z plasteliny, lepione dłońmi. Dopiero na ich podstawie, Bera tworzy modele z drewna, ciagle w małej skali. Forma zostaje następnie „przetrasponowana” na większą skalę, czyli powiększona, ośmiokrotnie. Obiekty mają jedną zupełnie płaską stronę, która finalnie funkcjonuje jako lustro o nieregularnym kształcie. Obrys tej płaszczyzny Bera skanuje na skanerze cyfrowym. Następnie, już w postaci pliku DXF, obrys ten służy do cyfrowego docinania szkła lustra przez podwykonawcę. Sama drewniana forma także zostaje zdigitalizowana, do pliku 3D i opracowana w programie typu CAD (skrót od „projektowania z asystą komputera”). Dzięki temu możliwie jest precyzyjnie powielanie opracowanej wcześniej trójwymiarowej formy. Wiadomo też z ilu warstw drewna trzeba skleić blok, który zostaje potem docięty,

### Przypisy:

- [1] J. Dewey, *Sztuka jako rytm życia*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 61
- [2] H. Risatti, *A theory of craft. Function and aesthetic expression*, Chape Hill 2007, s.
- [3] Zob. np. *Crafts, Today's Anthology for Tomorrow's Crafts*, red. Ch. Braunstein-Kriegel, F. Petiot, Paris 2018.
- [4] Zob. np. H. Risatti, *A theory of craft*, dz. cyt., N. Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, London 1991 (1968).
- [5] Zob. R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Czajka i inni, Gdańsk-Poznań-Warszawa 2018.
- [6] J. Bennett, *Siła rzeczy*, przeł. T. Kaszubski, w: C. Malik, *Rezerwat miasto*, red. M. Niedośpil, A. Rostkowska, Kraków 2013, s. 154-174.
- [7] Por. *Material Perceptions (Documents on Contemporary Crafts, n. 5)*, red. K.A. Bull, A. Gali, Oslo 2018.
- [8] Por. R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierżowski, Warszawa 2010 (tytuł oryg.: *The craftsman*).

w zależności od wybranej skali obiektu. Sam obiekt można bowiem „powiększać, pomniejszać, no i mnożyć”. Są „skalowalne” – mówi Bera – „średnie powstały z małych jako powiększenie”.

Docinanie bloków drewna wykonuje się na frezarce CNC (skrót od „skomputeryzowanej kontroli numerycznej”). Dopiero na ostatnim etapie wracamy do obróbki ręcznej.

Gdzieś po drodze drukuje w trzech wymiarach z plastikowych żywic specjalne zawieszki, opracowane według własnego patentu, które umożliwiają obracanie i wieszanie drewnianych rzeźb-luster na ścianie pod wieloma kątami, już według zamysłu klienta.

Mamy tu do czynienia z długą serią operacji intelektualnych, manipulacji formą, przeskokami z jednego medium do drugiego i z jednego tworzywa w inne. To *translacje* kolejnych *inskrpcji* – jak powiedziałiby etnografowie laboratorium spod znaku socjologicznej teorii aktora-sieci – bardzo podobne do tego, jak naukowcy pracują z wirusami, cząstkami elementarnymi, czy ciałami niebieskimi, wielokrotnie przetwarzając dane empiryczne, by wyprodukować wiedzę<sup>[2]</sup>.

Bera mówi o procesie wytwarzania swoich drewnianych form tak:

Choć może tego nie widać w obiekcie, wszystkie te procesy są dość skomplikowane. Pomimo dużej skali, udało nam się prototypować, żeby zrobić z tego produkt seryjny, gotowy do wdrożenia. Nie masowego, ale seryjnego.

Przez to, że jest popularne, drewno może się wydawać jakieś takie łatwe. Ale jednak jest to i drogie i bardzo długie są procesy wytwarzania tych rzeczy. Jak już przechodzę do dużego obiektu, który ma dwa metry, to muszę wiedzieć, co ja robię. To nie jest taki *free style* właśnie, jak słyszałem. Nad tymi pracami ja rok pracuję.

Podobnie opowiada o swojej pracy tkaczka Julia Piekarska, która wraz z Dominiką Gacką tworzy Studio Rest. Duża część ich pracy to całe dni ręcznego tkania na krośnie, bardzo podobnym do tego, jakiego używano już wieki temu. Jednak trzon działań ich „projektowo-badawczego studia tkackiego” to wymyślanie nowych projektów – nie tylko wzorów, ale przede wszystkim nowych struktur tkaniny, nowych technik farbowania czy aplikowania nowych materiałów.

Współczesne tkactwo zaczyna się od „burzy mózgów”. Potem znów, modelowanie w materiałach pomocniczych, wizualizacja komputerowa i obróbka cyfrowa, wreszcie próbki w małej skali:

Pracujemy z papierem czy z plasteliną, żeby zaprojektować sobie jakąś strukturę, którą chcielibyśmy potem pokazać w tkaninie. Czy chcemy, żeby w określony sposób dało się to odczuwać – czy ma być szorstka, czy gładka, czy puchata. [...] Później, jak już mniej więcej nam się nakreśli obraz, robimy próbki na małym krośnie, takim ręcznym stołowym.

Jeżeli jest ok, to robimy na przykład wizualizację sobie w komputerze. Jakby to wyglądało w większej skali? Czy ten wzór nie będzie za drobny? [...] Wprowadzamy jakieś kolory, gradacje, tonacje, różne. [...] I później jest już docelowe tkanie na krośnie.

## Burze mózgów, kombinowanie, eksperymenty

Nawet język, w jakim mówią o swej pracy nowi rzemieślnicy, wskazuje na intensywną pracę umysłową. Może wręcz przygodę intelektualną. Znów Julia Piekarska o tkactwie:

Więc myślę, że to jest po prostu taka ciekawość. Jest w tym dużo myślenia, takiego matematycznego kombinowania. Testowania tych różnych przedz [...].

Myślę, że to był taki zapalnik do naszej dalszej przygody z tkaninami i z tym wszystkim. Później już pojawiały się tylko nowe krosna i nowe technologie i eksperymenty.

Jakie są źródła pomysłów, pierwotne inspiracje dla nowych struktur splotów?

Na przykład gnecenie ciasta na focaccię. To jest inspirujące. Myślę, że dużo inspiracji znajdujemy w takich przypadkach.

Ja na przykład idę ulicą i widzę jakieś super zestawienie kolorystyczne typu: kawałek chodnika, stara blacha i kawałek ławki – i robię temu zdjęcie.

I potem z takich kompozycji, które odnajduję, odgrzebuję w telefonie, mamy praktycznie gotową paletę na kolekcję.

Podobnie jak w cytowanych wypowiedziach Anny Bery, jest to myślenie nieodłączne od używania dłoni, dotyku i innych zmysłów.

Więc nam bardzo zależy na odczuciach haptycznych, na tym, żeby te włókna były jak najbardziej zróżnicowane i żeby to była wręcz taka podróż dla skóry.

Po prostu wydaje mi się, że bardziej ciągnęło nas do robienia rzeczy manualnych, szukania tej sensoryki, w tym. Robienia tych tkanin, które będą gdzieś tam nas potem w ciągu dnia otaczać, niż stricte po prostu ubrań.

No i bardzo nas ciągnie do tego, żeby po prostu traktować tę tkaninę jako coś bardzo indywidualnego i jako taki samoistny twór we wnętrzach.

Samo, wielogodzinne i wielodniowe tkanie to coś pomiędzy skupieniem a odpoczynkiem dla umysłu: „Czasami jest wręcz jak medytacja. – Mówi Julia Piekarska – „Jak już się wejdzie w ten tryb.”

Rozmówczynie opisywały także swoje eksperymenty z surowcami, technikami, środkami i procesami fizycznymi oraz chemicznymi. Opowieści te również przywodzą na myśl realia pracy w laboratoriach nauk ścisłych.

Tkaczka Julia Piekarska:

W plastelinie sobie robimy jakąś fakturę, jakoś ugniatamy i potem myślimy, jak to można odtworzyć w tkaninie. Czy na przykład zgrzewając niektóre przedz, czy wypychając, czy potem gdzieś traktując ciepłą wodą i one się w jakiś odpowiedni sposób skurczą.

Idziemy w takie surowce typu wełna, alpaka, len. Bardzo lubimy pracować z lnem. [...] Z takich dziwniejszych to używałyśmy też na przykład przedz z mleka i ona była użyta w *Pufie owcy*.

I farbowałyśmy tę przędzę kapustą.

Udało nam się nawiązać kiedyś współpracę z takim laboratorium z Belgii i sprowadzałyśmy stamtąd różne przędze. Na przykład pamiętam, była jedna z dzikich gęsi. Była taka termoaktywna przędza. Ale oni robią naprawdę dziwne, dziwne rzeczy do tkania... Takie przewodzące prąd. Na przykład przędzę z gołębi, z wielbłądów. Z pierza jakiegoś.

Było barwienie pokrzywą. Marzanną barwierską. Liśćmi jabłoni. Korą drzewa sandałowego. No co tam jeszcze? Rumiankiem. Czarną malwą. Próbowaliśmy też glonami z dna jeziora, ale powstała z tego taka zupa rybna bardziej niż coś do farbowania i nie działało.

Piekarska opisuje też eksperymentalny projekt poboczny, na pograniczu rzemiosła, dizajnu, sztuki, ale też inżynierii materiałowej. Wynika on ze świadomej ekologicznie dbałości o cały proces produkcji oraz chęci uniknięcia generowania odpadów.

Przez ten cały proces zostaje nam dużo takich resztek, z których nie da się za bardzo nic zrobić [...] Wszystkie te resztki przędzy, które nam zostają... Ja w procesie utwardzania klejem roślinnym z tych resztek tworzę takie modułowe rzeźby. I to jest taki totalnie eksperymentalny projekt. Poboczny. Ale widzę w tym jakąś nadzieję na wykorzystanie tego wszystkiego, co zostaje i na zrobienie jeszcze raz czegoś z tego.

Z badawczą pracą współczesnej rzemieślniczką wiąże się też szczególne nastawienie poznawcze, planowo otwarte na przypadek i uważne na nieoczywiste wyniki działań.

Często robimy rzeczy, gdzie finalnie nie wiemy właściwie, co z tego powstanie. Na przykład używamy włókien termoaktywnych, więc tak właściwie dopiero pod koniec mniej więcej wiemy, co się wydarzy, kiedy tkanina jest odcięta z krosna, jest potraktowana gorącą parą i ona się później w różny sposób rzeźbi.

Kluczowe jest, żeby dać sobie totalnie przestrzeń na robienie błędów. Bo wtedy się dochodzi do najciekawszych rzeczy. Żeby nie starać się stricte odwzorować idealnie wszystkiego, jak sobie zaplanuję. Tylko czasami powstają super rzeczy przez błąd jakiś na przykład.

Można powiedzieć mocniej: ich praca nie tylko przypomina pracę w laboratorium – ona jest pracą laboratoryjną, eksperymentowaniem, odkrywaniem.

Równie mocno wrażenie to może udzielić, gdy słuchamy jak duża wiedza materiałowa i chemiczna niezbędna jest współczesnej ceramiczce.

Olga Milczyńska oprowadzając mnie po swojej pracowni, czytała napisy, otwierała wieka i zaglądała do licznych stojaków, pudeł i fiolek poutykanych wszędzie w jej pracowni. Jednocześnie komentowała:

„Sprawdzamy to jak dane szkliwo wygląda na danym kolorze gliny”, „I też jak ono płynie i różne warianty... „To są wszystko warianty na temat tego samego szkliwa, tylko z różnymi rzeczami zmieszane [...] Na przykład w różnych proporcjach”. „To jest to samo, ale zupełnie inaczej na tej ciemnej glinie wychodzi”. „Domieszuję różne rzeczy. Mieszam czasami po dwa szkliwa razem.” „To jest szkliwo proszkowe: lody miętowe”. „Mam trochę pudrów różnego typu, trochę skalenia, trochę dolomitów, trochę tlenu glinu. [...] Węglan miedzi”.

Przyznała, że nie wydobywa sama i nie ekstrahuje tych surowców, choć wśród „nowych” ceramików panuje już na to moda.

To już jest cały ruch ceramiki, która wraca właśnie. [...] Oni chodzą na przykład po kieleckim i tam wydobywają malachity albo kwarc i skałę. I to faktycznie mielą i robią z tego szkliwa. Jest właściwie moda na to, żeby robić to wszystko lokalnie. Ja nie mam, nie mam takich potrzeb.

Olga Milczyńska tworzy nawet, jak to nazywa, własną „bibliotekę szkliwa”. Ma ona postać dziesiątek ręcznie ulepionych niewielkich kawałków porcelany, przypominających ludzkiego kciuka, każdą powleczoną innym szkliwem. Wypełniają one niemal wszystkie wolne powierzchnie płaskie jej niewielkiej pracowni.

Natomiast tkaczki ze Studia Rest tworzą „palety” inspiracji wizualnych oraz „tablice sensoryczne” struktur, wzorów i kolorów, w ramach pracy nad każdą kolejną kolekcją tkanin. Zbierają też „próbki” tkanin i sznurków, w tym tych nie wykorzystanych w poprzednich projektach. Tym sposobem, jak mówi Julia Piekarska – „budujemy swój taki właśnie skarbiec”; „Jak trzeba zrobić kolejny projekt, coś opracować, to to jest nasza taka skarbnica”.

### Więcej myślenia niż w think tanku

Praca elektryka lub mechanika wymaga używania umysłu o wiele bardziej niż praca w *think-tank-u*. Do takiego wniosku doszedł Matthew B. Crawford – absolwent uniwersytetu chicagowskiego i doktor filozofii politycznej, który zdobył doświadczenie w obu typach karier. Następnie porzucił pracę przy pisaniu raportów na rzecz naprawiania starych motorów.

Regeneracja starego silnika wymaga zdyscyplinowanej percepcji, rygorystycznej diagnozy problemu, nieustannego rozwiązywania zagadek i szukania alternatywnych dróg. Mechanik dostaje natychmiastową informację zwrotną czy jego działania były skuteczne – motor odpala lub nie. Ma stale do czynienia z oporem materialnego świata – zapieczone i zardzewiałe śruby nie są tak łatwe do współpracy jak kursor na ekranie komputera lub papier. W zamian, mechanik dostaje pełną kontrolę nad swoją pracą, większe poczucie satysfakcji z wykonania zadania, ale także szacunek swej społeczności, dla której przydatność jego pracy jest oczywista<sup>[3]</sup>.

Przez kilka ostatnich dekad rzemiosło było zaniedbywane przez systemy edukacyjne w krajach rozwiniętych, źle opłacane i nisko poważane przez decydentów, nauczycieli, pracodawców, ale też kandydatów do szkół średnich. Mobilni społecznie rodzice nie chcieli kariery „niebieskich kołnierzyków” dla swoich dzieci. Jednak na początku XXI wieku, kilku myślicieli podjęło się rehabilitacji rzemiosła, a jednym z pierwszych wśród nich był socjolog Richard Sennett. Obok imponującej rekonstrukcji historii społecznej i historii idei rzemiosła, od czasów antycznych, Sennett położył nacisk właśnie na to jak intelektualnie wymagająca jest praca rzemieślnika: wymaga „bycia ciekawskim, badania, uczenia się z niejednoznacznych sytuacji”. Praca zaawansowanego rzemieślnika to „nieustająca współzależność między samoświadomością a milczącą wiedzą”. Kluczowa jest doskonała przez lata ścisła współpraca ręki, oka i umysłu – „intymny związek głowy z ręką”. Ale też – pisze Sennett – „rozumienie techniczne rozwija się za pośrednictwem wyobraźni”. Jeśli przyjrzymy się z bliska pracy rzemieślnika, okazuje się, że nawet siedząc samotnie w ciszy w swym warsztacie, w jego głowie toczy się intensywna deliberacja:

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<sup>[4]</sup>.

Podobnie, na umysłową pracę rzemieślnika zwraca uwagę teoretyk architektury Juhani Pallasma. Píše, że „rzemieślnik musi stworzyć szczególne związki pomiędzy myślą i tworzeniem, ideą i wykonaniem, działaniem i materiałem, uczeniem się i produkcją, tożsamością i pracą, dumą i pokorą”.

Zarówno Sennett, Crawford jak i Pallasma podkreślają ponadto wagę zarazem cielesnej i umysłowej internalizacji rzemieślniczych umiejętności – „ucieleśnienia narzędzia lub instrumentu, zinternalizowania natury materiału”, jak píše Pallasma<sup>[5]</sup>.

Temat rzemiosła pojawia się w przemysleniach o sztukach wizualnych, projektowaniu przemysłowym i graficznym czy o architekturze. Za każdym razem jako sfera ludzkiej działalności pokrewna tym pozostałym, a wręcz poprzedzająca te specjalizacje i źródłowa dla wszystkich. To co wspólne, to praca zarazem umysłowa, wizualna i ucieleśniona – angażująca wytężoną wielozmysłową percepcję, umysłową obróbkę, metodyczną analizę, świadomość materiałową, ale też manualne i cielesne manipulowanie oraz wcielenie operowania narzędziami przez lata intencjonalnego treningu (*deliberate practice*)<sup>[6]</sup>.

Pallasma charakteryzuje na przykład fizyczne, materialne modele i makiety używane przez architektów jako intelektualne narzędzie czy też medium myślenia. Stanowią pomoc w rozjaśnianiu myśli, w symulacji, konkretyzacji i uzewnętrznianiu idei czy też w badaniu konceptów. Podobną rolę mają prototypy dla inżynierów, projektantów, ale i *makerów* nowych technologii – to narzędzia myślenia<sup>[7]</sup>.

Określenie dizajnu jako szczególnego trybu myślenia chyba nikogo już chyba nie zdziwi. Hasło *design thinking* zeszło pod strzechy. W wielu sferach gospodarki, także w akademii, próbuje się rozwiązywać problemy na wzór zespołów projektowych łączących specjalistów z wielu obszarów wiedzy i dróg życiowych, podążających serią kroków: od dogłębnego zrozumienia potrzeb użytkowników, przez zdefiniowanie właściwego problemu, generowanie pomysłów, po budowanie prototypów i ich testowanie<sup>[8]</sup>.

Projektanci przemawiają do nas i uwodzą nas, a nawet kreują opowieści w szczególnym *języku rzeczy*. Natomiast architekci i artyści wizualni ze szkoły fińsko-polskiego teoretyka Oskara Hansena potrafią rozierać i analizować formy wizualne i przestrzenne, barwy, ich sekwencje i rytmy. Potrafią dyskutować o nich, tłumaczyć ich wizualny język na szerzej dostępną mowę, ale też przemawiać, a nawet spierać się w tym języku<sup>[9]</sup>.

Projektowanie opiera się na *wiedzy milczącej* – niełatwej do wytłumaczenia słowami czy skodyfikowania, ucieleśnionej, przekazywanej przez naśladownictwo (pojęcie to ukuł Michael Polyani). To *wiedza w działaniu* – iteracyjna, wieloetapowa, „negocjacja z konkretną rzeczywistością”, której skutkiem jest materialna zmiana (Donald Schön). Zakłada ono nie tylko myślenie o wizualności, ale też – jak w przypadku modeli i prototypów – „myślenie formą wizualną” (Bruce Archer)<sup>[10]</sup>.

Istnieje wręcz nurt dizajnu krytycznego czy też *spekulatywnego*. Odrzuca on dawne zadania „stylizacji przemysłu” – projektowania funkcjonalnych, estetycznych, opłacalnych i stymulujących popyt opakowań wizualnych dla produktów technokorporacji. Zamiast tego próbuje badać te stare założenia, uwidaczniać warunki i sposoby produkcji, czy wręcz, przez poszukiwania intelektualne i uruchamianie bardziej radykalnych pokładów wyobraźni, „odzyskać przyszłość i śnić nowe sny” na temat możliwych alternatyw dla obecnej kultury materialnej i cyfrowej<sup>[11]</sup>.

Również współczesne sztuki wizualne i performatywne deklarują raz po raz, że osiąga się dzięki nim pewną wiedzę, prowadzi badania czy wręcz pracuje w laboratorium. Dzieje się tak zaś nie tylko w sztuce korzystającej z narzędzi współczesnej medycyny, w tym chirurgii, robotyki czy biotechnologii, jak sztuka ciała lat 90. czy współczesny bio-art. Na polskim gruncie artysta stawiający na sztukę zaangażowaną i politycznie skuteczną, Artur Żmijewski, obwołał sztukę dyskursem podobnym i równoprawnym nauce, którego efekty działają niczym algorytm przeprowadzający społeczeństwo z jednego stanu do drugiego<sup>[12]</sup>.

### **Jet-set craftspeople?**

Biogramy wielu z „nowych rzemieślników” wypełnione są listą prestiżowych stypendiów, wyjazdów, grantów, zagranicznych kierunków studiów i laurów w międzynarodowych konkursach.

Olga Milczyńska, ceramiczka, z którą rozmawiałem, posiada dyplom Royal Danish Academy of Fine Arts, gdzie studiowała po duńsku. Terminowała też w pracowniach ceramicznych w Wielkiej Brytanii, Francji i Korei Południowej. Aleksander Onisz, który wykonuje ręcznie rzeźbiarskie meble z drewna studiował architekturę na Universität für Angewandte Kunst (Uniwersytet Sztuki Stosowanej) w Wiedniu. Beata Szczepaniak, także tworząca ceramiczne rzeźby, uczestniczyła w „programach rezydencyjnych w Szanghaju, Osace i Monachium”. Z kolei autorka witraży i obiektów z malowanego szkła Kalina Bańka-Kulka jest doktorką sztuki Wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych i prowadziła „autorskie kursy i warsztaty” „w ośrodkach szkła Urban Glass w Nowym Jorku, Bildwerk Frauenau w Niemczech i Pilchuck Glass School w USA”. Wreszcie, Filomena Smoła, tworząca rzeźbiarskie formy z gorącego szkła, może pochwalić się stypendium na studia w Kent State University w USA, gdzie aktualnie sama uczy, „stypendium rezydencji Bocci Design and Manufacturing Company z siedzibą w Vancouver i Berlinie”, czy „stypendium The Chrysler Museum of Art”. Jest również „laureatką wystawy na największej światowej konferencji szkła w USA, Glass Art Society” oraz „laureatką Glass Review 43 Corning Museum w Nowym Jorku”<sup>[13]</sup>.

### **Terminatorka**

Jak może wyglądać współczesny termin rzemieślniczy dowiedziałem się z rozmowy z Olgą Milczyńską. Zamiast ciemnego zaplecza lokalnego warsztatu wąskiego mentora – powinniśmy ujrzeć przed oczami raczej wielokulturową, wielojęzyczną przygodę, związaną z międzykontynentalnymi lotami.

Jeszcze w liceum, Milczyńska przekonała rodziców, by zamiast na wyjazdowe kursy angielskiego, których nie lubiła, posłali ją na kurs ceramiczny do Wielkiej Brytanii. W trakcie studiów z projektowania ubioru i kulturoznawstwa szukała w Polsce miejsc, gdzie mogłaby uczyć się garncarstwa, jednak – jak mówi – „wszystko to było zniechęcające”. Ciekawiej zrobiło się na praktykach ceramicznych w Holandii, skąd trafiła wreszcie do miejsca naprawdę dla niej inspirującego: półrocznej szkoły ceramicznej na duńskiej wyspie Bornholm.

W środku lasu. Miałam dostęp 24 h do pracowni. Był piec na drewno. Wspaniała nauczycielka Annette. Siedziałam w tej pracowni właściwie całe te pół roku zamknięta i korzystałam z tego jak tylko mogłam.

Po jakimś czasie wróciła tam znowu, na trzyletni kurs, już w ramach Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Milczyńska zachwala infrastrukturę, ale też atmosferę szkoły, za którą odpowiada zwłaszcza poważne nastawienie studentów i wykładowców do fachu, którego się uczą:

No i to jest taka pracownia wspaniąta, do której ma się klucz [...].

Miasteczko trzy tysiące, głównie emeryci, więc tak naprawdę siedzi się cały czas w szkole.

W tej szkole jest kuchnia. Sala kinowa. Jest wspaniąta chemiczna pracownia, pracownia do gliny, osobna pracownia do gipsu. Ze wszystkiego można korzystać.

Biblioteka szkliw też jest przebogata. No i co? Można wyjść o czwartej rano. Przyjść o szóstej. Wszystko jedno. Jedna lodówka jest pełna piwa, bo wiadomo, że wkłada się tam pięć koron i bierze się to piwo.

Duńczycy traktują szkołę jakby przychodzili do pracy. To nie jest coś, co oni muszą, tylko oni chcą. Oni czują, że to robią dla siebie, a nie dla jakiegoś profesora. I jest to takie bardzo odpowiedzialne uczenie się. W sensie robisz to totalnie dla siebie. No i jakby wszyscy cię też traktują poważnie.

Jak wyglądały same zajęcia i nauka ceramiki:

Było dużo zadań, które najpierw były językowe. I ten język – opisywanie rzeczy – było najpierw, a potem było robienie. Były też takie zadania: masz dwa tygodnie, żeby zrobić co tylko chcesz, ale musisz opisać ten projekt najpierw. I ten projekt musi zostać zaakceptowany. Czyli dawanie ludziom samodzielności.

Mamy więc do czynienia nie tyle z terminowaniem, co ze szczególną formą edukacji formalnej. Nietypowej, bo w bezstresowej atmosferze, w odosobnionym miejscu stanowiącym zamknięty, wyodrębniony świat społeczny, czy wręcz wspólnotę. Zarazem – przy dużym zaangażowaniu studentów ale przy zachowaniu elementów konwencjonalnej struktury procesu nauki. Brzmi to podobnie do opisów nauki w polskich uczelniach artystycznych – w rzadkich sytuacjach, gdy artyści wspominają którąś z tych uczelni dobrze<sup>[14]</sup>.

Między pierwszym a drugim pobytem na Bornholmie, a potem także w trakcie studiów, Milczyńska przechodzi kilkakrotnie praktyki ceramiczne wyraźnie przypominające termin tradycyjny. Podstawowe zasady organizacji przypominają te znane jeszcze ze średniowiecza: młoda adeptka nie płaci za naukę, ale też mistrz nie płaci jej za pracę. W zamian za swe starania dostaje wikt i dach nad głową. Śpi pod jednym dachem i je wspólnie z rodziną mistrza. Wykonuje najpierw proste zadania manualne, potem coraz bardziej wymagające, ale w czasie jednego z wyjazdów także pielęgnowała ogród swej mistrzyni. O tym, że nie jesteśmy w średniowieczu, przypomina jednocześnie rozrzut geograficzny, kulturowy i językowy podróży.

Praktyka w Wielkiej Brytanii u ceramika Nica Collinsa:

To też było takie dosyć szalone. No szalony człowiek był. Po prostu tak robiliśmy: „Nie, dzisiaj nie pracujemy.” A potem nagle pracowaliśmy od szóstej rano do 22 czy drugiej. I właściwie ja mieszkalam u nich. Nie było u nich w domu miejsca, więc mieszkalam w jurcie, którą Nic wybudował.

No i patrzyłam, jak oni pracują, bo jego partnerka też była ceramiczką. I tam byłam pół roku. Po prostu też widziałam, jak oni sprzedają prace. Z czego oni żyją też. Bo okazało się, że nie żyją właściwie z ceramiki. Tylko bardziej z kursów, robienia różnego rodzaju warsztatów.

Ja byłam od wszystkiego. Od zamykania, odkurzania, sprzątnia, przekładania drewna, układania drewna. No wszystko, co trzeba było zrobić, to robiłam. Ale też mogłam patrzeć i zadawać pytania.

Praktyka we Francji:

W międzyczasie poznałam jeszcze Francuzów, więc pojechałam tam. Zupełnie inaczej też pracowali, oczywiście mieli swój własny sposób. Wykonywałam dla nich pracę, ale nie dostałam za nią zapłaty, tylko jedzenie i spanie.

Był trochę problem, bo się okazało już na miejscu, że nie umiem zrobić... Maja mi powiedziała pierwszego dnia, że mam zrobić sto kubków dzisiaj na kole, a ja powiedziałam, że „no nie, nie umiem”. Więc powiedziałam „ok, to ja mogę zadbać o twój ogród”. I tam cztery godziny dziennie pracowałam w ogrodzie, a potem cztery ona mnie uczyła i jakoś tak się wymieniliśmy tym.

Wrażenie robi opis pracochłonności i czasochłonności dawnych technik wypału ceramiki. Tu na przykładzie wielodniowego procesu budowy i rozpalania tradycyjnego pieca w Korei Południowej:

Każdy z tych ludzi ma inny rodzaj pieca na drewno i inaczej z niego korzysta. To było wtedy dla mnie najbardziej interesujące. [...]

Wybudowanie takiego pieca wydaje się proste, ale nie jest. Obsługa też nie jest prosta. [...] Trzeba dużo, dużo razy być przy takim wypale. [...] To jest też bardzo trudne. W sensie fizycznie bardzo trudne, bo to jest jednak od trzydziestu do siedemdziesięciu godzin dokładania do pieca non stop, co pięć, dziesięć minut, w zależności od fazy.

Więc jakby nie śpi się, tylko pilnuje się tego ognia. Pamiętam jak dziś ten olbrzymi piec. Tam była praca pięciu osób.

Podróżowanie po Europie i Azji w poszukiwaniu dawnych technik ceramicznych może wydać się przedsięwzięciem luksusowym czy też niszowym i kosztowym hobby, zarezerwowanym dla elit z dużymi zasobami środków i wolnego czasu. Jednak Olga Milczyńska finansowała swoje eskapady w dużej mierze z pracy fizycznej i opiekuńczej na dole drabiny zatrudnienia. Przynajmniej na Bornholmie nie było wcale luksusowo:

Jak jechałam już studiować, to mój wujek zasponsorował mi pół roku. Pierwsze. Ja tam znalazłam pracę, sprzątałam, bo tam nie można zbyt wiele robić. Sprzątałam dla takiej pani, która dmucha szkło. Potem dla jej teściowej i trochę się opiekowałam tą teściową. W wakacje oprowadzam polskie wycieczki po Bornholmie i rano jechałam do restauracji, żeby podać śniadanie, a wieczorem czasami sprzątałam.

Więc tak. To był taki moment, że wszyscy właściwie mieszkaliśmy dosyć tanio. Większość jedzenia braliśmy ze śmietników. Śmietniki były pootwierane w Danii jeszcze wtedy. Nie potrzebowałam dużo pieniędzy do funkcjonowania, tak na co dzień. Nauczyłam się funkcjonować za małą ilość pieniędzy.

### **Studiowanie obuwia, bielizny i żakard**

Należy zaznaczyć, że imponujące eskapady Milczyńskiej nie są praktyką powszechną wśród „nowych rzemieślników”. Nie wszyscy przeszli przez tradycyjne formy terminowania, a jeśli ich nauka fachu była doń zbliżona, to niekoniecznie odbywała się zgodnie z wyobrażeniem

o młodości spędzonej na zapleczu ciasnego warsztatu „starego” rzemieślnika.

Tkaczki ze Studia Rest, w trakcie swych poszukiwań odkryły wprawdzie, że umiejętności tkackie były obecne kilka pokoleń temu w ich rodzinach. Jednak nie utrzymał się żaden przekaz pokoleniowy, wszelkie tradycje zanikły i zostały zapomniane. Piekarska wspomina, że w pewnym momencie tradycyjnych technik tkackich uczyła się koleżanką z księżek, ale także z krótkich klipów instruktażowych na YouTube, w dodatku po szwedzku!

Piekarska chodziła do liceum plastycznego w Supraślu, gdzie uczyła się już „tkaniny artystycznej”. Jej „planem od dziecka” i „marzeniem” było projektowanie ubioru. Plan ten został zachwany przez atmosferę presji, ale też niedostatki szkolenia warsztatowego na warszawskiej ASP. Poznała tam jednak Dominikę Gacką, z którą razem przeniosły się na ASP w Łodzi, gdzie, jak mówi „było zupełnie inaczej”:

W Łodzi jest ogromne zaplecze technologiczne. Jest mnóstwo fachowców, jakby były wtedy dwa wydziały, był wydział ubioru i tkaniny i na każdym byli właśnie różni specjaliści. Byli krawcy, byli ludzie od konstrukcji, byli technicy tkactwa. Więc z tego można się było tak dosłownie od podszewki wszystkiego nauczyć i wybrać sobie takie pracownie, w jakich chciałoby się właśnie jeszcze bardziej zgłębiać konkretną rzecz. Że ubiór był na przykład podzielony na oddzielne: obuwie oddzielnie można było studiować, bieliznę, ubiór sportowy, takie rozdrobnione te rzeczy. No i poza ubiorem właśnie korzystałam z tych pracowni tkaniny na Akademii. Tam pracownia żakard, tam były krosna...

Na Wydziale Ubioru jest dużo inspirujących ludzi. Super wspominałam pana Bogusza z krawiectwa, który siedział z nami godzinami i pomagał. Realizować te nasze dziwne projekty i pokazywał co jak uszyć. I trzymał i wspierał nas przy maszynach do szycia.

Łódź, dawne miasto przemysłu tekstylnego, wielkich szwalni, tysięcy szwaczek i krawcowych, okazała się przechowalnią rzemieślniczej wiedzy, mimo upadku przemysłu. Tradycyjna wiedza fachowa znalazła ponadto kryjówkę w uczelnianej wieży z kości słońskiej.

Młode tkaczki uczyły się wprawdzie w ramach edukacji formalnej na ASP. Skorzystały jednak z form nauki fachu zbliżonych do tradycyjnego terminu. Poza zajęciami w pracowniach, gdzie uczyli doświadczeni fachowcy, uczestniczyły też w zorganizowanych przez uczelnię dwóch „kursach mistrzowskich”, w tym szczególnie inspirującym, z Aleksandrą Gacą: „Myślę, że to był taki moment, który otworzył nam oczy – mówi Piekarska – bo pokazała nam, co się dzieje z tą tkaniną za granicą i co robią ludzie, jakie wytwarzają materiały, jak wykorzystują odpady”.

### **Nowe rzemiosło – czyli co?**

Pytałem rozmówczynię o samo hasło „nowego rzemiosła” i prosiłem o próbę określenia czym właściwie się zajmują. Jak podpowiadają głosy zebrane wyżej, drogi do współczesnej pracy rzemieślniczej są kręte i zróżnicowane. Spotykamy sposoby przekazywania wiedzy i praktyki z czasów przednowoczesnych, ale także materiały, procedury i technologie bardzo współczesne.

Olga Milczyńska tak argumentuje skąd przymiotnik „nowe” w samym hasle i w nazwie stowarzyszenia:

„Nowe rzemiosło” – no jest dlatego, że, jakby faktycznie, ja się poczuwam [do określania się] ceramiczką, rzemieślniczką. Ale jest ono „nowe” o tyle, że patrzę dużo

szerzej niż ceramika 50 lat temu w Polsce.

Czyli mam ten *background* właśnie jeżdżenia po świecie, zbierania różnych technik, uczenia się, patrzenia na inne kultury, inne wytwory kultur, ale też na inne techniki – i łączenia tego.

Wielu z nas faktycznie czerpie z tradycji koreańskich, japońskich. Pracuje na maszynach, które są amerykańskie, szwedzkie... Narzędziach z różnych stron świata. Jakby ta wymiana wiedzy – technicznej wiedzy i takiej inspiracji – jest dużo szersza. Ale też funkcjonujemy we współczesnym świecie, korzystamy ze współczesnych technologii. Wielu z nas rzeczy, które wytwarza potem ręcznie, projektuje w komputerze. Ja tego nie robię, ale wiele z nas to robi. Korzystamy ze smartfonów. I chcemy to zrzeszenie, stowarzyszenie w taki bardzo współczesny sposób prowadzić.

Jednak, nawet granice koncepcji współczesnego rzemiosła nie są pewne. Nie wszystkim łatwo określić swoją działalność ani też zadeklarować przynależność do jednego z tradycyjnych fachów.

Anna Bera mówi: „przez wiele lat byłam w takiej przestrzeni właśnie pomiędzy sztuką, dizajnem, rzemiosłem”. Następnie wyjaśnia i próbuje definiować:

Dla mnie rzemiosło jest dążeniem do perfekcji w opanowaniu technik pracy z jakimś materiałem.

U mnie jest ten kawałek konceptualny jednak. [...] Konceptualny w tym sensie, że forma, to, co ona robi, intuicja, czucie – to jest ważniejsze. [...]

Mogę zacząć pracować w innym materiale i podejść do niego z kompletną ignorancją. I dla mnie to nie jest kłopot. Ja nie muszę się trzymać tego materiału cały czas.

Spotyka się taki sposób pracy, że się skupiamy na jakimś konkretnym materiale, [...] i po prostu eksplorujemy. I z tego wychodzi forma i to pobudza wszystko dalej. Nie, u mnie tak nie jest.

U mnie forma jest ważniejsza [...].

Więc ja w tym kontekście nie uważam się za rzemieślniczkę. U mnie to nawet nie jest *material based practice*. [...] Inne rzeczy są ważniejsze i po prostu są dla mnie motywacją i powodem do działania.

W innym miejscu dodaje: „Co mi nie przeszkadza w tym, żeby być w Nowiu”.

Jakaś klasyfikacja przydaje się jednak, gdy szukamy odbiorców, czy też klientów na wytwory rzemieślniczej pracy. I tak, Anna Bera wspomina, że znajduje ich na targach tak zwanego „*collectible design*” czyli projektowania, które się kolekcjonuje.

Coraz więcej jest takich wydarzeń, no, na przykład na dizajn. Design Basel, Design Miami. Chyba też pokazują się właśnie te galerie *collectible design*.

To się po prostu miesza teraz bardzo, jeszcze bardziej niż kiedyś.

W Nowym Jorku to było dla mnie takie... „Kurna!” – myślę sobie – „tutaj po prostu możesz robić totalnie odjechane rzeczy. Jakby nie ma to znaczenia. [...] Nie ma takiego konkretnego bardzo trendu, nie? Że w zasadzie bardzo dziwne, przypadkowe rzeczy mogą się komuś spodobać, mogą się sprzedać.

I tam naprawdę takie dziwactwa widziałam. No, ja bym tego w życiu nie kupiła, ale ktoś to kupuje, ktoś to sprzedaje. Więc w ogóle nie ma co się przejmować.

Są też targi sztuki, na których są właśnie obiekty takie kolekcjonerskie z tej przestrzeni. Takiej „pomiędzy”. W ogóle w przestrzeni sztuk wizualnych coraz więcej się pojawia rzemiosła.

Ja na przykład sama byłam pokazywana na wystawach, które łączyły artystów wizualnych i artystów z tej przestrzeni, powiedzmy „rzemiosło-dizajn”. Na wystawie w życiu by nikt nie powiedział... Bo to jakby się niczym nie różniło. Bo techniki były takie same.

Są targi meblowe. To nie jest w ogóle moja przestrzeń, która w jakikolwiek sposób mogłaby mnie interesować. Bo ja nie robię mebli – to już na pewno. A użytkowych obiektów to też już...

Może sobie to ktoś interpretować, jak chce. Nie myślę o tej funkcji tak za bardzo. To są dla mnie rzeźby.

W zebranych tu wypowiedziach Bera wydaje się sama ze sobą roztrząsać, gdzie właściwie leży jej miejsce. Wobec części napotkanych terminów, ukutych przez kuratorów, marszandów czy akademickich badaczy, jak łątka *collective design* – zachowuje dystans. Choć zarazem znalezienie niszy uznania i popytu na jej trudne w klasyfikacji prace (i podobne im „dziwactwa”) jest doświadczeniem motywującym. Daje też poczucie twórczej swobody i zachęca do eksploracji nieograniczonej presją trendów lokalnego popytu – „nie ma się co przejmować”. Bera zaznacza jednak granicę, czy też *dystynkcję*, wobec „targów meblowych” – wtedy wie, czym jej prace „już na pewno” nie są. Najbliżej jej najwyraźniej do przestrzeni sztuk wizualnych. Podkreśla conceptualny charakter swoich prac i stwierdza wreszcie wprost: „to są dla mnie rzeźby”.

### **Własny język**

Bera nie jest prawdopodobnie w swoich wahaniach i skłonnościach odosobniona. Nie powinno ująć uwadze, że „nowym rzemieślnikiem” zostaje się nieraz po uczelni artystycznej.

Wróćmy na chwilę do duńskiej szkoły projektowania na Bornholmie. Jak mówi o niej w wywiadzie Milczyńska:

Ważne było, żeby przyjść już z umiejętnościami ceramicznymi. A potem rozwijać swój własny język projektowy czy sposób myślenia. Więc oni bardzo kładli nacisk na taką indywidualność i na to, żebyś ty sam z tym, co robisz, czuł się dobrze. Żeby to nie było..., żeby to wynikało.

Nie wystarczy, by wytwarzane przez nowego rzemieślnika przedmioty były po prostu oryginalne czy miały nowatorski styl. Ma wypracować „własny język”, „własny sposób myślenia”, przez co należy rozumieć osobny idiom ekspresji twórczej. Ma być on wyrazem indywidualnej osobowości, czy wręcz osobnego projektu życiowo-twórczego. To wszystko postulat *etosu modernistycznego*, dzięki którym sztuka nowoczesna obwieściła swoją autonomię i oddzieliła się od rzemiosła właśnie. Idzie przy tym o „sposób myślenia” –bo równolegle do manipulacji drewnem, gliną czy szklivem dobywa się typowa dla współczesnej sztuki praca conceptualna. Socjolożka sztuki Natalie Heinich nazywa ten sposób postrzegania i oceniania działalności twórczej „*reżimem osobliwości*” czy też „*pojedynczości*” (*singularité*).

Mówiąc z kolei językiem socjologii Pierre’a Bourdieu: stawki, o które idzie gra w „przestrzeni”

na pograniczu rzemiosła, projektowania i sztuki, czy też w tym szczególnym, niewielkim polu produkcji – wydają się także być podobne do tych we właściwym czy też szerszym polu sztuk wizualnych<sup>[15]</sup>.

Notabene, w polskiej sztuce współczesnej mamy przykłady artystów, dla których etos rzemieślniczy, czy też „etyka dobrej roboty”, a nawet atmosfera codziennej pracy w zagraconym warsztacie tradycyjnego rzemieślnika nie są obce. Związek z tym etosem i atmosferą wydaje się czuć zwłaszcza Robert Kuśmirowski, który swoje fachowe umiejętności doskonalił przez pięć lat pracując w fabrykach mebli i wyrobów z plexiglasu – jeszcze zanim jego noga została w murach uczelni artystycznej. Swoje rzemieślnicze kompetencje, tryb pracy i przywiązanie do materialnej otoczki tradycyjnego rzemiosła poddał nawet refleksji w obrębie własnych działań. Ciasne rzemieślnicze kanciapy odtwarzał, z typową dla siebie hiperrealistyczną plastyczną precyzją, wewnątrz *white cube’ów* galerii sztuki. Robotnicze praktyki zawodowe w młodości ma też za sobą Grzegorz Klaman. W swej karierze przemieszczał on wielkie hałdy ziemi uprawiając *land art*, a także spawał ze stali imponującą bramę do stoczni gdańskiej czy swoje *Emblematy* – instalacje, w obrębie których wykorzystywał ludzkie preparaty anatomiczne. Mirosław Bałka stworzył natomiast wiele minimalistycznych rzeźb z surowego kamienia czy betonu, co prawdopodobnie ma wiele wspólnego z tym, że jest synem kamieniarza z Otwocka, po którym odziedziczył warsztat, a następnie przekształcił go w swoją pracownię. Z kolei w biogramach Pawła Althamera, choć kojarzony jest z nurtem „sztuki krytycznej”, podkreśla się jego nieprzeciętną i rzadką dziś manualną sprawność rzeźbiarską. Blisko rzemiosła są także postaci mniej znane, jak Katarzyna Korzeniecka, która pracuje dawnymi technikami zdobniczymi intarsją i ebru, a używa przy tym meblarskich fornirów, drewna czy kartongipsu.

Wreszcie, wśród prezentowanych na wystawie i zrzyszonych w stowarzyszeniu „nowych rzemieślników”, znajdziemy Izę Tarasewicz, która z powodzeniem funkcjonuje przede wszystkim w polu sztuki, ma za sobą długą serię wystaw indywidualnych, w tym zagranicznych, a jej abstrakcyjna metalowa instalacja zawisa na stałe nad klatką schodową warszawskiej Zachęty.

Zauważmy, że te pokrewieństwa do rzemiosła nie mają nic wspólnego z obecnym również wświeciesztukifetyszemkunsztudawnych mistrzów – pochwałami, które wygłaszają czasem zachowawczo i figuratywnie zorientowani współcześni malarze i rzeźbiarze.

### **Żadnej przyjemności**

W wywiadzie z Julią Piekarską z tkackiego duetu Rest sugeruję w którymś momencie, że efekty ich laboratoryjnych eksperymentów z włóknami i strukturami tkanin, wydają się nie najgorzej nadawać do zaadaptowania na potrzeby przemysłu odzieżowego, wnętrzańskiego czy meblarskiego. Byłoby to zgodne z postulatami wdrażania naukowych, technicznych i estetycznych innowacji do polskiej i światowej gospodarki. One wyspecjalizowałyby się na pracę badawczą i projektową, a duże przedsiębiorstwa już wpadłyby na to, jak ich wzory zmultiplikować maszynowo w dużej skali i dla szerokiej klienteli, obniżając przy tym koszty. Jednak Piekarska wyraźnie nie jest zainteresowana takim kierunkiem. O ile stabilność współpracy, produkcji, a w domyśle także dochodów jest czymś pożądanym, to ich motywacje do pracy są zupełnie niekompatybilne z powyższą wizją.

Myślę, że byłoby super mieć jakąś stabilność w produkcji tych tkanin na krośnie na zasadzie kolekcji, może dla określonych, nie wiem... [...] Takie bardziej artystyczne zlecenia typu scenografie – to jest super pod tym względem, że to za każdym razem jest inne wyzwanie. Za każdym razem musimy coś totalnie innego wymyśleć i pracować z innym materiałem. Więc to też jest jakaś adrenalina. Cały czas jest coś

innego.

Adaptacja ich eksperymentalnych tkanin na produkcję przemysłową i w skali nie wydaje jej się też technicznie możliwa ani ekonomicznie opłacalna:

W przeciwieństwie do takiego typowego dizajnu, który już po zaprojektowaniu jest gdzieś tam produkowany, no to my jesteśmy dwie i wszystko robimy ręcznie na krośnie.

Często są to struktury, których po prostu w przemyśle maszynowym nie da się odtworzyć. Bo jest to nieopłacalne totalnie. Albo po prostu nie da się tego zrobić na większą skalę. Nie byłoby to wykonalne, więc myślę, że też jest taka wyjątkowość w tym. W tym powolnym procesie kontroli nad każdym elementem. No i w tym, że nie powstanie tego zatrważąca ilość.

Nie wiem, ile by to musiało zająć i nie wiem jakiego zasobu ludzi i maszyn by trzeba było, żeby to rozegrać na taką dużą skalę. Nie wiem, czy w nas jest też taka potrzeba, żeby to masowo produkować. Są super firmy, które produkują super tkaniny na dużą skalę [...].

Swoje tkactwo widzi raczej jako „sztukę użytkową”. Z jednej strony podkreśla wyjątkowość czy też *pojedynczość* swoich obiektów:

My nigdy nie robimy dwa razy tej samej pracy. Bo to nie jest przyjemne dla nas, nie mam z tego żadnej przyjemności. A jeżeli już, to wymaga tyle czasu... Jeżeli chcemy, żeby to było takie wyjątkowe... Też chcemy, żeby każdy miał tą wyjątkową rzecz.

Z drugiej strony jednak, zależy im, by ich tkanin dotykano i używano:

No i później zależy nam na tym, żeby to nie był taki obiekt tylko do oglądania, tylko faktycznie to są tkaniny. One są miękkie, mają być przyjemne i to są rzeczy do otulania, więc zależy nam na tym, żeby mimo wszystko, mimo że to wygląda jakoś dziwnie momentami, to żeby można było z tego korzystać w miarę swobodnie.

Piekarska na moje pytanie wprost o pokrewieństwa nowego rzemiosła z projektowaniem i sztuką zwraca uwagę na charakter pracy konceptualnej w każdej z dyscyplin. „Ten sam” – mówi – jest „proces powstawania tego”:

Są ludzie, którzy mają jakąś wizję, siedzą nad tym bardzo długo, są testy, nikomu się za bardzo nie spieszy z tym. Tylko to jest na zasadzie eksperymentów, prób i błędów, poświęcenia dużej ilości czasu, dobrania z dużą dbałością odpowiednich surowców. I z taką troską podejście po prostu do tego całego procesu. [...] Sam proces myślowy powstawania tego produktu: jaką on ma mieć funkcję, komu ma służyć, jakie ma mieć cechy? Z czego ma być zrobiony, w jakiej ilości produkowany?

Nasze rzemieślnicze obiekty [...] wymagają od nas całego takiego procesu myślowego i później pracy, gdzie my panujemy nad każdym, dosłownie każdym etapem pracy, nad każdym porządkiem nitki, który powstaje.

Kwestię podobieństw i różnic oraz granic między sztuką, architekturą, projektowaniem i rzemiosłem poddano już oczywiście dyskusji. Według Richarda Sennetta, „wiedza i praktyka”, „technika i ekspresja”, a i sama opozycja „rzemieślnik-artysta” – to sztuczne podziały, między którymi należy zatrzeć (ponownie) granice<sup>[16]</sup>. Właśnie, gdy przyglądamy

się procesom umysłowym zauważamy podobieństwa: konceptualizacji, współpracy i dyskusji czy kolejnym stadiom *translacji* myśli między rysunkiem, plastelinowym modelem lub papierową makietą, trójwymiarowym cyfrowym projektem, a wreszcie fizycznym obiektem.

Podważano też podział na „nowe” i „stare” rzemiosło. Hasło „nowego rzemiosła” sugeruje historyczne zerwanie, buduje niepotrzebnie opozycję i wartościuje – twierdzi Bogdan Kosak. Sugeruje także, by mówić raczej o „nowej fali” i „odrodzeniu” rzemiosła<sup>[17]</sup>.

Wróćmy jednak jeszcze do motywacji do pracy rzemieślniczej. Możemy spróbować tym samym odpowiedzieć na pytanie zadane wyżej: co ciągnie młode, wykształcone, wielkomiejskie osoby do tradycyjnych rzemiosł w trzeciej dekadzie XXI wieku? Piekarska w różnych miejscach rozmowy mówi o tym tak:

Myślę, że nas wciąż interesuje głównie ta praca manualna, że gdzieś to w nas siedzi i te wymyślanie, robienie, lepienie, splatanie.

Myślę, że dla nas wciąż jest ważne to, że my obie mamy po prostu kontrolę nad każdym szczegółem.

Można albo się wyłączyć i po prostu skupić się na samym procesie i patrzeć, jak sobie ta nitka przelatuje i się zahipnotyzować totalnie. Możemy sobie analizować całe życie w międzyczasie.

To był nasz początek i bardzo chcieliśmy robić coś innego niż było nam znane. To, co się pojawiało w Polsce, to były głównie gobeliny i tkaniny, takie płaskie dość, do wnętrza. Więc chcieliśmy bazując na tej tradycji zacząć coś innego, ale też przy okazji użytkowego mimo wszystko.

Fascynacja samym procesem gra tu dużą rolę. Z jednej strony, powolną, skupioną pracą, a z drugiej, zmysłowym obcowaniem z materiałem. Praca konceptualna wymyślania i projektowania nowych struktur tkanin jest satysfakcjonująca sama w sobie. Pojawia się ponadto znużenie ambicjami świata mody czy projektowania przemysłowego. Tkactwo, choć może się wydawać czymś najbardziej staroświeckim, dla młodych studentek ASP okazuje się ciekawą nowością. Ta szczególna osobność, anachroniczność, wręcz dziwaczność wyboru tradycyjnego rzemiosła w oczach rodzin i znajomych rówieśników – o czym Piekarska także wspomina – wydaje się tylko utwierdzać je w wyborze tej drogi („są w szoku, że my jeszcze się nie poddałyśmy”). Zwróćmy też uwagę, że jest to kariera dokładnie nie taka, jak chciałaby „mądrość tego świata”, czyli biegunowo różna od intratnych i stabilnych zawodów klasy średniej prezentowanych młodym ludziom przez zmartwionych rodziców, prasę, reklamy programów stażowych czy na uczelnianych targach pracy.

Anna Bera przywołuje wprost lęki wobec realiów życia salariatatu, te same, które podnoszone były co najmniej od czasów przeniknięcia postaw kontrkulturowych do głównego nurtu debat, ale też do wrażliwości współczesnych mieszczan:

Ja już od dzieciaka sobie tak myślałam, że praca będzie stanowiła bardzo duży element mojego życia. No bo tak to jest. Więc po prostu ja od małego tak myślę sobie: „to musi być coś dla mnie pasjonującego”. Nie, to musi być dla mnie coś, czym ja będę jednocześnie żyła. [...] Po prostu, że ja nie wytrzymam robić coś przez 80% swojego czasu i nie oddychać tym.

To lęk przed nudą, powtarzalnością, brakiem kontroli nad swoją pracą i niemożliwością

zaspokojenia kreatywnych ciągłot – słowem, lęk przed *alienacją pracy*<sup>[18]</sup>. Nowi rzemieślnicy wydają się uciekać przed nią w przód, ku jeszcze starszym obietnicom pracy autentycznej i twórczej, dającej szansę wyrażania siebie i spełnienia. To ważne podobieństwo między „nowym rzemiosłem” a sztuką. Także tu zdaje się oddziaływać etos *modernistyczny*, który jak syreni śpiew wabi młodych adeptów do światów sztuk wizualnych, literatury czy muzyki, ale też humanistyki. Następnie, skłania ich do daleko idących wyrzeczeń i pracy ponad siły w prekarnych warunkach. Badacze polskiego pola sztuki nazwali ten dziwny lep, rozpylony nad polami produkcji kulturowej, „artyzolem”.

Co jednak ciekawe, Anna Bera czerpie satysfakcję także z poczucia sprawczości, zaufania we własne siły i potwierdzenia tychże, jaką daje sprawne zdobycie i wykorzystanie środków, fachowe wykonanie dzieł i znalezienie nań chętnych kupców.

No i ja to z tego powodu wybrałam. Bo wiedziałam, że ja mogę po prostu. I tak to zrobiłam. Założyć firmę, kupić maszyny, które mi pan przywiózł samochodem na palecie. Ja nigdy nie miałam za bardzo z tak dużymi maszynami do czynienia. W szkole, ale to pod nadzorem. I ja po prostu tę maszyny wzięłam, zmontowałam, nauczyłam się je obsługiwać i po prostu zrobiłam swoje rzeczy i mogłam pojechać i je pokazać.

Zauważmy, że choć postulat „polegania na sobie” ma korzenie w przemyśleniach romantycznego poety Ralpa Waldo Emersona, to te wybitnie amerykańskie i kupieckie przymioty dziś możemy kojarzyć raczej z biznesmenami startupowcami, niż artystami. Przedsiębiorczość – to kolejny dyskurs i świat społeczny – ze swym własnym etosem, postawami i praktykami – o który ociera się współczesne rzemiosło.

### **Mieszczanie w kryzysie**

Mieszczan z klasy średniej w pewnym wieku, o ustabilizowanym życiu zawodowym i rodzinnym, zaczyna ciągnąć do materii. To ludzie spędzający życie zawodowe w tekstach, tabelach i slajdach na białoniebiskich ekranach, gdzie cele i efekty pracy są ulotne a kompetencje trudne do weryfikacji. Nie tylko mężczyźni, ale oni szczególnie – może dlatego, że łatwiej im wykręcić się czasem od opieki nad dziećmi. W pewnej chwili tak oni, jak ich rówieśnicy wokół, zaczynają dłubać w drewnie, własnymi rękami remontować łazienki, pielić przydomowe grządki. Słowem – odnajdują przyjemność, relaks a może i ukojenie od monotonii i abstrakcji pracy biurowej w praktykach manualnych i technicznych – namacalnym konkretnie.

Wiem o tym nieco, bo sam podpadam pod ten stereotyp. Dlatego zresztą podjąłem się dowiedzenia się więcej i napisania czegoś o „nowym rzemiosle”. Po ponad dekadzie w książkach i papierach po warszawskich bibliotekach, znany wśród przyjaciół jako „typowy humanista” – co we współczesnej polszczyźnie znaczy tyle co „dwie lewe ręce” – także poczułem zew.

Zacząłem się od remontu wynajętej kawalerki w pierwszych dniach pandemicznych lockdownów. Potem przyszła kompulsywna fotografia uliczna – pretekst by wychodzić z domu; cyfrowa, ale retro aparatem z manualnymi pokrętłami. Kto zaczyna na serio fotografować, wkrótce myśli o urządzeniu typu NAS, czyli zestawie dużych dysków podłączonym do domowej sieci – swój pierwszy zbudowałem na taniej płytce Raspberry Pi. W domu pojawiło się więcej elektroniki *do it yourself* na tanich używanych komponentach i otwartych bezpłatnych platformach: streamer muzyki w wysokiej rozdzielczości, centralka „inteligentnego domu” włączająca światło o zachodzie słońca czy otwierająca zasłony o poranku. Nie ominęło mnie też wreszcie dłubanie w drewnie. Podstawki do głośników sklepiłem z zamówionych na wymiar metalowych nóg typu *hairpin*, akacjowych plastrów drewna i sorbetanowych gąbek

tłumiących wibracje. Stół do pracy a potem ławko-regały na książki do przedpokoju i salonu zrobiłem z tanich blatów kuchennych z surowego litego buku, kupionych w hipermarkecie. Przy tym ostatnim projekcie było to już wiele godzin wiercenia, klejenia na kołki, skręcania na konfirmaty, obrabiania krawędzi szlifierką kątową czy malowania kilkoma warstwami podkładu i lakieru.

Można dyskutować na ile to rozpowszechnione zjawisko. Zająwszy się sam pracami manualnymi, zacząłem w każdym razie zauważać wokół symptomy jego popularności. Hipermarkety budowlane pełne są ludzi wyglądających raczej na białych kołnierzyków niż na fachowców. W osiedlowych supermarketach spożywczych, Lidlach i Kauflandach, pojawiły się stoiska elektronarzędzi do prac w drewnie i metalu, nieraz dużych i zaawansowanych, jak stołowe piły kątowe. Dom kultury na warszawskiej Woli otworzył na zapleczu „Męską szopę”, udostępniając bezpłatnie pełen zestaw narzędzi stolarskich<sup>[19]</sup>. Warto też pamiętać, że czterdziestkę skończyły niedawno, czyli wkroczyły w wiek średni, najliczniejsze demograficznie wczesne roczniki 1980-te – a są to olbrzymie masy ludzi i jest to zjawisko nie tylko w skali całego kraju, ale globalne.

Wśród kierunków interpretacji przychodzi mi do głowy właśnie ucieczka przed *alienacją pracy*. Przed brakiem kontroli, powtarzalnością, ale też niewymiernością efektów i poczuciem zbędności współczesnych biurowych *bullshit jobs*, jak określił je prowokacyjnie David Graeber. Czy współczesne amatorskie, hobbystyczne praktyki *do it yourself* to wynik resentmentu? Retromania? Po prostu prokrastynacja lub ucieczka przed obowiązkami zawodowymi i rodzinnymi? A może efekt uwięzienia przez *dyspozytyw kreatywności*, który nie tylko wytwarza w podmiotach pragnienie kreatywności, ale też czyni ją obowiązkiem i wymogiem, także w konwencjonalnej biurowej pracy. Może wreszcie, z uwagi na medytacyjność skupienia się na namacalnym konkretnie i materiale – to coś bliższego *technikom siebie*, regularnym praktykom wspomagającym wypracowywanie własnej podmiotowości, o których pisał Michel Foucault<sup>[20]</sup>?

Mając za sobą amatorskie i hobbystyczne praktyki DIY – tak też próbowałem na początku zrozumieć „nowych rzemieślników”. Jednak, w wyniku moich rozmów zmieniłem zdanie. Trzy rozmowy wprawdzie nie pokazują pełnego spektrum możliwych zjawisk, motywacji, postaw, relacji, sposobów pracy, czy uruchamianych w tym świecie dyskursów, co wymagałoby dalszych badań. Po tym krótkim zjrzeniu do świata „nowych rzemieślników”, postawiłbym jednak hipotezę, że „nowe rzemiosło” to coś bardzo odległego od hobby po godzinach.

Etos *do it yourself* w wersji bliskiej kontrkulturowym korzeniom wciąż przejawia się na młodych scenach muzycznych, graficznych, komiksowych czy filmowych, jest również trybem podtrzymywania obywatelskiego aktywizmu. Wciąż powstają niszowe ziny, plakaty i wlepki, wciąż odbywają się finansowane ze „zrzuty” koncerty, wystawy, slamy, mecze i protesty. DIY to stawianie wartości użytkowej ponad wartością wymienną, możliwość samoorganizacji i upodmiotowienia, także dla grup zmarginalizowanych, to również alternatywny budulec relacji społecznych i instytucji obok przeważających form kapitalistycznych i państwowych. Szczególną postacią ma etos *do it yourself* w subkulturze *makerów* (zwanych niegdyś pejoratywnie *hackerami*), dla której samodzielne budowanie urządzeń jest ponadto okazją do rozwijania inżynierskich kompetencji, a czasem, przy okazji, rynkowych produktów i startupów. Wreszcie, nawet proste hobby może zaspokajać potrzeby wyższego rzędu: stać się podstawą tożsamości, sposobem na wrastanie w szerszą społeczność hobbystów i sąsiadów, także na wyróżnienie się unikalnymi wytworami rąk i rzadkimi umiejętnościami<sup>[21]</sup>.

Sobotnie dłubanie w drewnie czy elektronice białych kołnierzyków w wieku średnim jest jednak jednocześnie formą konsumpcji – i to konsumpcji coraz bardziej masowej, bo

obsługiwanej przez poszerzającą się ofertę rynkową, od wspomnianych szlifierek kątowych w Lidlu po sklepy internetowe dla robotyków a nawet gotowe konsumenckie urządzenia do łamania elektronicznych zabezpieczeń.

Nawet drobne przyjemności, jak satysfakcja z obcowania z konkretem, pokonywania trudności i oporu materii czy rozwiązania technicznych zagadek – mogą być podobne. Należy jednak zaznaczyć, że praca nowych rzemieślniczek w wielu aspektach wyraźnie się różni. Wydaje się wymagać dużo więcej racjonalności ekonomicznej, praktycznej zapobiegliwości, kompetencji w kwestiach grantów, dotacji i budżetów czy biegłości w nowych technologiach. Jest przede wszystkim produkcją i trudno dopatrzeć się tam aspektów konsumpcji czy nawet *prosumpcji*. Miewa także aspekt badawczy, krytyczny i eksperymentalny, a stawia sobie wtedy zadania bardziej doniosłe, niż dostarczanie przyjemnych produktów i doznań. Wymaga wreszcie dużo pracy koncepcyjnej.

W rozumieniu Andy'ego Merrifielda, nazwalibyśmy „nowych rzemieślników” *amatorami* – ludźmi, którzy kochają to co robią, eksperymentują, są ciekawi i mają otwarty umysł. Jednak o ich pracy chciałoby się jednocześnie powiedzieć, że ma w sobie dużo profesjonalizmu<sup>[22]</sup>.

Znów, w tej rozbieżności między wyobrażeniami otoczenia a realiami codziennej pracy, „nowe rzemiosło” podobne jest do świata sztuki. Rzemieślniczka, podobnie jak artystka, musi dogłębnie poznać i przemyśleć tajniki swego fachu, długą historię jego praktyk, technik i rozwiązań. To nie odprężająca zabawa – wymaga wiedzy, organizacji, rzetelności, intencjonalnego treningu, skupienia i wielogodzinnej zaangażowanej pracy. Hobbysta schodzi do warsztatu po godzinach – rzemieślnik musi trwać w nim cały dzień i poświęcić mu całe życie.

Potrzeby, motywacje i emocje hobbystów wydają się bliższe innej grupie ocierającej się o omawiany tu świat społeczny – klientom na „nowe rzemiosło”, „kolekcjonerski dizajn” ale też choćby współczesne malarstwo czy ubrania *prêt à porter* „od projektanta”.

Notabene, w wywiadach rzemieślnicy, podobnie jak uznani malarze, z którymi rozmawiałem wcześniej, nie poświęcają swej klienteli wiele namysłu. Kończy się na zdawkowym „nie poświęcam temu wiele uwagi” lub „z czegoś trzeba żyć” – jak ujęła to Anna Bera. Ewentualnie, pada ogólnikowa wzmianka typu: „wiadomo, nie każdego na to stać”. Przez co należy rozumieć: to osoby bardzo zamożne, posiadające ponadto duże zasoby tak zwanego *kapitału kulturowego*. To oczywiście znacznie odmienna forma konsumpcji – dużo mniej dostępna ekonomicznie i bardziej dystynktywna. Jednak jest to w pewnym sensie konsumpcja tego samego: aury oryginalności, pojedynczości (jeszcze inaczej: wytworu ekonomii jednostkowości<sup>[23]</sup>) zmaterializowanej w wyjątkowym artefakcie. Także doświadczenia autentyczności i opowieści o nim. Wreszcie, sposobu na wyrażenie siebie oraz zademonstrowanie otoczeniu gustu i rzadkich kompetencji. Pragnienia te i potrzeby oraz skłonność do ich realizowania wpaja *kultura indywidualizmu* oraz *etos modernistyczny* leżący u jej źródeł, a natarczywie wzmacnia współczesny *dyspozytyw kreatywności*. Wydaje się, że dotyczy to tak samo hobbysty kupującego szlifierkę w warszawskim Lidlu, jak i klienta targów *collectible design* w Mediolanie.

Przypisy:

[1] Uwagi i wypowiedzi cytowane w tym tekście oparte są na materiale z trzech dwugodzinnych wywiadów swobodnych z przygotowaną listą poszukiwanych informacji z rzemieślniczkami zrzeszonymi w stowarzyszeniu Nów. Nowe rzemiosło. Przeprowadziłem je w Warszawie, między grudniem 2024 a lutym 2025 roku. Wypowiedzi zostały poddane tylko minimalnej redakcji językowej w stosunku do surowej transkrypcji, dla zwiększenia czytelności.

[2] B. Latour i S. Woolgar, Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych, tłum. A. Zabielski et al., Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020.

[3] M.B. Crawford, Shop class as soulcraft. An inquiry into the value of work, Penguin Books, New York 2010.

[4] R. Sennett, Etyka dobrej roboty, tłum. J. Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2010. Cyt. ze s. 18, 69, 71, 74.

[5] J. Pallasmaa, Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze, Instytut Architektury, Kraków 2015. Cyt. ze s. 59.

[6] To ostatnie pojęcie zostało opracowane przez psychologa społecznego i fundatora dyscypliny „expertise studies” K. Andersa Ericssona. Zob. np. K.A. Ericsson, M.J. Prietula, i E.T. Cokely, The Making of an Expert, „Harvard business review”, 2007, nr July-August, s. 1-8.

[7] „Nawet w epoce wspomaganego komputerowo projektowania i wirtualnego modelowania, fizyczne modele stanowią niezrównaną pomoc w procesie projektowania architektonicznego i użytkowego. Trójwymiarowy materialny model przemawia do dłoni i ciała równie mocno, co do oka, a sam proces jego tworzenia stanowi symulację procesu budowy. Modeli używa się do różnych celów: są sposobem szybkiego szkicowania istoty jakiegoś pomysłu, medium myślenia i pracy, konkretyzacji i rozjaśnienia myśli, sposobem przedstawiania projektu klientowi lub władzom oraz metodą analizy i prezentacji konceptualnej istoty projektu”. „Modeli używa się również do badania konkretnych aspektów projektów architektonicznych, takich jak oświetlenie czy właściwości akustyczne. Model jednocześnie konkretyzuje i uzewnętrznia idee: pomniejszona skala modelu oraz fakt, że obserwator znajduje się na zewnątrz stanowią zaproszenie i przyzwolenie dla identyfikacji i oceny aspektów, które w inny sposób mogłyby umknąć. Jak stwierdził Henry Moore, model pomaga twórcom myśleć o projekcie jako przestrzennej całości.” J. Pallasmaa, op. cit., s. 64 i 65.

[8] T. Brown i B. Katz, Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność, tłum. M. Höffner, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2013.

[9] O. Hansen, Forma zamknięta czy forma otwarta? Struktury wizualne; o wizualnej semantyce, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2005; D. Sudjic, Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?, tłum. A. Puchejda, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

[10] Wspomniane uwagi o różnych rodzajach wiedzy nabierającej znaczenia w pracy projektantów zebrała Ewa Klekot w tekście „Proces projektowy”. O podzieleniu doświadczenia społecznego, „Stan Rzeczy. Teoria społeczna. Europa Środkowo-Wschodnia”, 2022, nr 2, s. 95–111.

[11] M. Rosińska, Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności, Universitas, Kraków 2020, rozdz. Odzyskać przyszłość: dizajn spekulatywny, s. 179-212.

[12] A. Żmijewski, Stosowane sztuki społeczne, „Krytyka Polityczna”, 2007, nr 11/12, s. 14–24. Por. P. Szenajch, Jak być skutecznym i nie stracić esencji?, [w:] Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 97–116.

[13] Na podstawie biogramów na stronie Stowarzyszenia Nów Nowe Rzemiosło, <https://nownowerzemioslo.pl/rzemieslnicy-now>.

[14] Zob. P. Szenajch, Odczarowanie talentu. Socjografia stawania się uznanym artystą,

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

[15] N. Heinrich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005. Pierre Bourdieu o stawkach i grze w polu, jak również o uzyskiwaniu przez pole literackie autonomii w XIX wieku pisał w P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001. O momencie oddzielenia się „sztuki rzemieślniczej” od „sztuki artystycznej” opowiada socjologiczna biografia Mozarta Norberta Eliasa, *Mozart: portret geniusza*, red. M. Schröter, W.A.B, Warszawa 2006. Na temat etosu modernistycznego w sztuce współczesnej i wypracowywaniu osobnego projektu artystycznego: P. Szenajch, *Odczarowanie...*, dz. cyt. rozdz. Turniej zagadek. Zakrzywić dyskurs sztuki współczesnej.

[16] R. Sennett, *Etyka dobrej roboty...*, op. cit., s. 21 i 355.

[17] „Dlatego za trafniejsze i nie stygmatyzujące uznaję określenie obecnego zainteresowania rzemiosłem jako Nowej Fali. Ta formuła wydaje się rzetelniejsza, uczciwsza i pojemniejsza, nie stwarza bowiem niepotrzebnych opozycji, nie wartościuje nowego i starego, nie podważa ugruntowanej pozycji rzemiosła, a jednocześnie daje do zrozumienia, że mamy do czynienia z interesującym zjawiskiem.” B. Kosak, *Autoportret rzemieślnika* [w:] B. Kosak, (red.), *Autoportret rzemieślnika*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Muzeum Śląskie 2022., s. 17.

[18] To termin ukuty przez „młodego” Karola Marksa, a rozwinięty m.in. przez Herberta Marcuse’go.

[19] Notabene, od pomysłodawcy inicjatywy wiem, że powstała z myślą o młodych mężczyznach z okolicy, jednak, jak twierdzi, na kursy stolarskie przychodzą głównie nastoletnie dziewczyny, a kursy prowadzą także kobiety.

[20] Rozwinięcie pojęć przywoływanych w tym akapicie można znaleźć w pracach: D. Graeber, *Praca bez sensu. Teoria*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2019. S. Reynolds, *Retromania. Z Simonem Reynoldsem rozm.* przepr. A. Marzec, „Czas Kultury: kultura, literatura, filozofia.”, 2013, nr 2. A. Reckwitz, *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017. M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 3 Troska o sobie, tłum. T. Komendant, *Historia seksualności. T. 3, Troska o sobie, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2020.

[21] M. Wolf i S. McQuitty, *Understanding the do-it-yourself consumer: DIY motivations and outcomes*, „AMS Review”, 2011, t.1, nr 1, s. 154–170; A. Carelli, M. Bianchini, i V. Arquilla, *The „Makers contradiction”. The shift from a counterculture-driven DIY production to a new form of DIY consumption*, 5th STS Italia Conference czerwiec 2014; B. Holtzman, C. Hughes, i K.V. Meter, *Do It Yourself and the Movement Beyond Capitalism*, [w:] *Constituent Imaginations. Militant Investigations, Collective Theoretization*, red. D. Graeber i S. Shukaitis, AK Press, Oakland CA and Edinburgh 2007.

[22] Merryfield, za Edwardem Saidem, przeciwstawiał tak rozumianym amatorom „profesjonalizm”, odmalowany jako męczliwe nudziarstwo bezdusznych biurokratów, wyspecjalizowanych, konformistycznych, przemawiających ezoterycznym językiem. A. Merrifield, *The Amateur. The Pleasures of Doing What You Love*, Verso, Londyn 2018.

[23] Ten ostatni termin pochodzi z pracy: L. Karpik, *Ekonomia jednostkowości, Ekonomia jednostkowości*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.

# Ewa Klekot

## Mētis – The Knowledge of Artisans

Aristotle believed that in order to create anything, one must combine form (morphē) and matter (hylē) – that is, the ideal with the material. This dualistic concept of creation was later reinforced by Descartes, who subordinated the soulless matter of the human body to the immaterial *res cogitans*. As a consequence of these foundational assumptions – whose flaws contemporary science continues to demonstrate – the hylomorphic model of creation became deeply rooted in the history of Western thought. “At the same time,” as British anthropologist Tim Ingold points out, “it became increasingly unbalanced. Form began to be seen as something imposed by an external agent, who harbored a specific design in their mind, while matter, understood as passive and inert, became merely the substrate onto which this design was imposed.”

And yet, the lived experience of a maker – confronting the specificity of material, place, and their own body – suggests something quite the opposite. The material that the creator encounters on the path to their work is not passive, and the form it takes through human intervention is the result of continuous negotiation and cooperation. Naturally, this form is never final, as materials are always subject to change, even if their temporality does not necessarily align with that of the creator.

The mutable nature of the world’s materiality is never fully predictable; however, a sensitivity to signs of change and to their traces, combined with cunning strategies that enable swift responses, offers a chance to outsmart the material and achieve one’s goals. Knowledge of how to harness powerful forces against themselves – how to „bring a plan to life through unexpected, crafty techniques that include [...] the artisan’s dexterity, as well as their tricks and secrets, which give them control over a material that can be rebellious and does not easily submit to the artisan’s design” – is key. The artisan proves their worth not through brute strength, but through *mētis* – a particular kind of cunning intelligence, extensively explored by Marcel Detienne and Jean-Pierre Vernant in their writings on ancient Greek texts.

The knowledge referred to in ancient Greek tradition as *mētis* enabled artisans and artists to transform materials into objects, sailors to return safely from distant seas, and fishermen to secure full nets. Greek *mētis* meant cleverness and ingenuity, the ability to respond instantly to a shifting balance of forces, and at the same time, the skill of waiting for the right moment. Women, equipped with this knowledge, could meet the challenges of navigating the male-dominated world through the frictionless operation of the small, everyday worlds, whose complexity escaped Aristotle’s *technē* – knowledge based on the ability to abstract and draw generalized conclusions.

*Mētis* is a type of knowledge built through observation of a small fragment of tangible, material reality and through sensitivity to the changes occurring within it. Besides the impossibility of abstracting this knowledge from the body, one of its most visible features is its relational nature, which often makes it difficult even for the artisan to determine where this knowledge actually resides: it seems dispersed, shared among the various participants of the production process.

The intellectual legacy of the dualistic conception of the human being and the hylomorphic understanding of the creative process meant that the non-discursive knowledge of the body did not attract the attention of modern science and philosophy. Knowledge that could not

be abstracted from concrete experience was often dismissed by modern intellectuals as a lack of knowledge altogether. After all, something that — like *mētis* — resists abstraction, even in the most “natural” way for humans, that is through language, could hardly qualify as knowledge. Yet the Greek concept of *mētis* turns out to be broad enough to encompass nearly the entire range of knowledge that social scientists have described under labels such as “sensuous knowledge,” “tacit knowledge,” “situated cognition,” or “embodied knowledge.” All these terms were attempts at scientifically capturing a universal human experience: that we know far more than we can articulate.

### **Being / Becoming**

Marcel Detienne and Jean-Pierre Vernant, who called *mētis* “the cunning intelligence of the Greeks,” also observed that this form of knowledge was entirely overlooked by Plato and Aristotle, and thus long absent from Western philosophical reflection on cognition. They argued that the neglect of *mētis* stemmed from a fundamental dichotomy between being and becoming — a dichotomy that underpinned all Greek philosophy, emphasizing being as the foundation of metaphysics and the source of the logic of identity. This dichotomy translated into “an entire system of antinomies defining two mutually exclusive spheres of reality. On one side stood the sphere of being, unity, immutability, and determinacy — the domain of true and concrete knowledge; on the other, the sphere of becoming, multiplicity, instability, and indeterminacy — the realm of ambiguity and shifting opinions.”

Aristotle’s response to the dichotomy of being and becoming was the division of the rational soul into two distinct components, corresponding to two types of knowledge, which were assumed to be coherent, immutable, and always true. For Aristotle, knowledge belonged to the order of being, not of becoming and change. The component called *epistēmōnikon* served to comprehend unchanging things, while *logistikōn* concerned those subject to change. The knowledge concerning things that change — the same knowledge that can bring them into existence — Aristotle called *technē*. And though it dealt with mutable things, *technē* itself was composed of unshakable and precise rules, principles, and statements. According to Aristotle, *technē* defines truth and falsehood in relation to action. It is based on logical reasoning from fundamental principles, and someone who possesses this knowledge is able to transcend experience and formulate universal judgments.

For Aristotle, *technē* was the hallmark of someone more than a mere “craftsman” — a person who knows “the cause and reasons why things are made in a particular way.” By contrast, anyone who, in dealing with changeable things, did not rely on *technē* but rather on *mētis* — which, as we see, was not considered a part of the rational soul’s equipment — was denied even the right to be called a *demiourgos* (the traditional term for a craftsman). Such a person was instead labeled *cheirotechnēs* — a mere manual laborer.

Yet, as Detienne and Vernant argue, for the ancient Greeks, *mētis* was at least as important to artisans as *technē*. However, it did not fit within Aristotle’s model of rational knowledge, as it surpassed its categorical divisions, constantly oscillating between being and becoming. “When the one who possesses *mētis*, whether god or human, confronts the multiple, shifting reality whose unlimited potential for polymorphy makes it almost impossible to grasp, they can master it — meaning, limit it to a single, stable form under their own control — in only one way: by displaying even greater multiplicity, fluidity, and versatility than their opponent.”

According to Detienne and Vernant, *mētis* is the ability to cope with any surprise, in the most unpredictable situations; it is “an intelligence that, rather than contemplating immutable essences, participates directly in the difficulties and risks of practical life, confronting the hostile forces of the world, which trouble us with their ceaseless changeability and

ambiguity.” The relationship between *mētis* and the material functioning of the world extended to all spheres of human existence — from the most banal aspects of everyday life to the craft skills of making objects, horse trading, fishing, and sailing. While Aristotle might have identified some *technē* in craftsmanship or navigation, dividing practitioners into *demiourgoi* and mere manual laborers, he certainly would not have looked for it in the “women’s ways” by which bread dough rises, a crying baby is soothed, and ordinary daily life flows on without major disruptions, providing a sense of continuity and order in the world. The knowledge that philosophers dismissed — which manifested itself at the most trivial level of existence — was heterogeneous and logically inconsistent, variable over time, and grounded in a specific human body. It was the knowledge of the social margins and lower strata of the Greek polis, characteristic of those who had no citizenship rights: women, slaves, freedmen, and *metoikoi*, from among whom the majority of artisans were recruited. Taught both by the social experience of the weak and by daily confrontation with the mutability and unpredictability of the changeable, they all knew that when facing a stronger opponent, cunning mattered more than heroic resistance — cunning that enabled them to avoid open combat, patiently await favorable conditions, recognize them, and swiftly act to take advantage of them.

### **Who Was Mētis?**

In classical Greek, *mētis* denoted not only a specific type of intelligence but also the ability to give advice based on the knowledge it yielded. Homer even bestowed the epithet *meteites* — prudent counselor — upon Zeus. The king of the Olympian gods owed this title to his connection with an Oceanid named *Mētis* (Latinized as *Metis*), the personification of this knowledge. The story of their relationship, as described by Hesiod, sheds light on the Greek understanding of *mētis* as a form of knowledge.

*Mētis* was Zeus’s first wife, whom he married while his sister — and later wife — Hera was still imprisoned inside the belly of their father, Cronos, along with their previously swallowed siblings. It was *Mētis* who prepared the emetic that forced Cronos to vomit up the children, freeing them from the devouring father’s gut and allowing them, under Zeus’s leadership, to confront and overthrow him, seizing power over the world. Afraid of meeting the same fate at the hands of his own offspring, Zeus decided to neutralize the pregnant *Mētis* through cunning. Exploiting the fact that, like all sea deities, *Mētis* could change form (since the wisdom of water lies in its constant transformation while remaining itself), Zeus asked her to transform into a fly, and then swallowed her.

This is why *mētis* is always embodied — inseparable from the body in which it resides. *Mētis*, the daughter of Oceanus, who made Cronos disgorge the swallowed children along with the liquid contents of his stomach, also remained the patron of water-based divination. However, *Mētis* was pregnant when swallowed, which meant Zeus had to give birth to their child himself: Athena, the Olympian goddess of wisdom, was born directly from his head. Thus, Zeus owed his power not so much — or not only — to strength and victory in open battle, but to cunning: first, the cleverness of *Mētis*, and then the trickery — or from *Mētis*’s perspective, the treacherous trap — by which he outwitted his astute wife. Indeed, *mētis* can sometimes resemble deceit, trickery, or a trap that allows the weaker party, against all odds, to tilt the balance in their favor and realize their goals despite the resistance of the stronger. *Mētis* is the intelligence of those who know they are too easily wounded, too weak to face an opponent on open ground.

The change of alliances, deceit, and betrayal — “the despicable weapons of women and cowards.” In *The Laws*, Plato prohibits hunting with nets and traps (another form of *mētis*), as these practices encourage traits incompatible with the virtuous citizen’s ethos, such as

cunning and duplicity. Yet it was not to the civic virtues of the polis that Zeus owed his power, but to *mētis* — for “no matter how powerful a god or man might be, the day will come when he must face someone stronger than himself.”

Between force and *mētis* there lies a fundamental contradiction. As Homer says, “it is not strength, but *mētis*, that defines the skill of the carpenter; it is thanks to *mētis* that the helmsman steers his swift ship against the winds, across the wine-dark sea.”

## Alicja Melzacka

### The writer's new tools

Let me give you some context for how this text came to be. I was intrigued by the invitation to contribute to this project because it aims to move beyond the binary of art and craft by focusing on a shared goal: exploring new ways to generate and transmit knowledge. In this text, I'm also trying to follow that route by considering *writing* as a way of *thinking*, departing from my particular *practice* as an art writer. More specifically, I want to look at the role that select *writer's tools* have played in shaping my writing. I attempt to approach this subject as both form and content simultaneously, by thinking through writing itself and by performing the kind of writing that blends lived experience with theoretical insights—what we might call autotheory or autophenomenography.

First, an anecdote. Once, when reviewing my bio submitted by a host of an event I was moderating, I noticed that, besides the usual 'curator', they had referred to me as a 'writer'. Without hesitation, I prepended 'writer' with 'art', and only later started wondering about the role of this modifier and my motivation for using it. Obviously, it is a specialised occupational term, and while the disciplinary and institutional ramifications of art writing might be vaguer than those of, say, academic writing, it still refers to a discernible industry. But could there be another underlying reason why I wanted to ensure my identification with this field? One rooted in the inherited arts/crafts dichotomy—where 'free' creative writing is perceived as belonging to the domain of 'art', while 'applied' art writing to the domain of 'craft'? And if so, why do I swear by being a craftsman? Meanwhile, the old dichotomies that formed the basis of that distinction have long been challenged—in the arts by artistic researchers, interdisciplinary artists, and socially engaged collectives, and in art writing—by writers cultivating genres such as ficto-criticism or autotheory, which have redefined notions of authorship and autonomy. I don't intend to delve into the history of the art-versus-craft taxonomy here, as I believe others with more specialised expertise will do it greater justice in their contributions to this volume. However, I would like to approach this issue from within my own practice. 'We want to actively engage with the utilitarian potential of artifacts we make,' write the members of the *Nów* association. It is something that I, in my capacity as an art writer, can surely relate to.

#### **form and content and other crawlers**

As long as I've been writing, I've been attracted to everything around it—materials, technologies, processes. My childhood fascination with bureaucratic modes of organising information left me with an extensive collection of binders filled with building permits, dental exam records, and tax forms wheedled out of my parents. My personal electronic era—ushered in by the printer and Ethernet cable—saw carefree dissemination of personal information via zines and blogs. Even though I couldn't name it then, I was being pulled by the magnetic field that stretches between *form* and *content*. I still am morbidly drawn to dichotomies, the way I'm drawn to flipping a rotten tree trunk, uncovering a nest of crawlers, and experiencing how disgust and awe smelt into one, indistinguishable affect.

In 'The Condition of Virtuality', Katherine Hayles argues that the materiality/information divide, as well as other dichotomies it maps onto (body/mind, form/content), 'function as dialectics rather than dichotomies.' She proposes that 'for each of these dualities, the bifurcated terms tangle and interact with each other, the slashes turn out to be permeable membranes rather than leakproof barriers.' Perhaps, Hayles' assertion no longer feels as exploratory as it did when read in 1999, but what remains striking about it is that she

doesn't argue for abandoning dichotomies altogether but admits that 'only through dichotomies constructed to describe it can [she] gesture toward the unity that the world is'. Several literary developments of the past five decades have critically engaged with the binaries of form/content, embodied/cerebral, and practice/theory—providing a lens through which I approach my own work. These include autotheoretical, autofictional, somatic, embodied, and electronic writing. Interestingly, at their inception, they were all dismissed as 'bad writing' because they deviated from generic norms and were considered excessive or too subjective. As different as these genres may be, they share the focus on the relationship between text and the writer's body, non-linear forms of reading and writing, platforming marginalised voices, and thereby, they challenge what counts as legitimate knowledge. It's time to divorce theory from expertise, to reclaim vernacular forms of theory, or as McKenzie Wark describes it 'vulgar', 'poor' theory. Theorising performs abstracting but it is not abstract—it has real consequences in society. Theory 'displac[es] experience into a conceptual framework, so that you have some distance from it to be able to perceive yourself in it and act,' and allows for 'finding ways in which concepts enable you to *think common feelings*.'

### **(art) writing**

But first, let's return to my initial dilemma with art writing. Writing—which, when not modified by any adjective, is often assumed to mean literary work—is described by many coursebooks, training programmes, and blogs as interchangeably art or craft, and sometimes, as both. At times, a clear value judgment arises from such categorisations: 'writing is not *merely* craft, it's art!'

The history of writing on art can be traced back to the literary tradition of *ekphrasis*—poetic commentary on visual art—and the theories of the 'sister arts' and 'paragone', where poetry and painting (and other arts) would respond to or compete with one another. This idea was extended in the 18th century traditions of 'literary pictorialism' and 'programmatic music', which always existed *in relation* to another artistic medium. I won't go into details about the history of this phenomenon, but I have briefly evoked it as an example of this older tradition of art engaging with/responding to art, which can be juxtaposed with the currently prevalent idea (or practice), where most art writing is treated as a medium through which one comments on or explains other media. With the progressing institutionalisation and academisation of art writing and curating, a set of best practices and 'contemporary art formats' (like a short descriptive text, a press release, a catalogue essay, and more...) has been developed to speak *about* art. These formats rarely address the material, formal, and generic qualities of the text itself. Meanwhile, writer and cultural critic Masha Tupitsyn argues that 'in today's transmedia world, writing needs to be rethought, combined with, and made using other mediums' to remain vital. Tupitsyn explores this throughout her own practice, particularly in her 'Immaterial Writing' trilogy, where she employs media unconventional for cultural criticism: 'LACONIA: 1,200 Tweets on Film' (written on Twitter), 'Love Dog' (an intermedia novella on Tumblr), and 'Love Sounds' (a 24-hour audio essay comprising 80 years of English-speaking films).

Besides the mass of 'grey literature' I produce as a curator (think of fundraising applications, project planning, and intention letters), what I mostly write are texts for catalogues, artists' books, and exhibitions. Especially in that last case, the question of the text's *function* in relation to its subject on the one hand, and its own status as an object on the other hand, looms large. The answer to that question will vary depending on the scale and context, resulting in dramatically different genres and registers that come under the umbrella of art writing. While a cool artist-run venue might serve you a science-fiction novella alongside its exhibition, many public institutions would most gladly see texts that possess qualities

of both an academic seminar and a TED talk. I've seen exhibitions where a single tattered copy of the text was passed around above the heads of visitors crammed into a small flat adapted for an off-space, and grand institutional shows where I could choose from an array of multimodal mediation tools. Since art writing is such a broad, flexible container it invites closer attention to the textual medium—as McKenzie Wark noted, 'the art world is the last bit of the public sphere standing,' a rare space where the kind of theory writing she advocates for can still thrive in the Anglophone intellectual spheres.

### **the material turn**

The phrase 'thinking through writing' draws on anthropologist Tim Ingold's idea of 'thinking through making'. Quickly adopted in other domains, including art and craft, this notion reframes the relationship between concept and execution, idea and matter, subject and object, by suggesting that forms emerge from the dynamic interplay between our sensory awareness and material flows. In doing so, it inscribes itself within a broader 'material turn', which shaped discourse in anthropology, cultural, and literary studies—especially in the first decade of the 21st century.

The material turn, encompassing object-oriented ontology, thing theory, and new materialism, has been credited by some with introducing new ontological frameworks, based on radical relationality, object agency, and decentralisation of the human subject. Yet, as Kiene Brillenburg Wurth argues, the turn rather recentered older materialist ontologies, which have been present since pre-Socratic thought. Without discrediting its tenets, Wurth suggests that this 'material turn' should be imagined as a circular rather than linear movement. Today, the (new) materialist perspective remains vital, especially considering how enmeshed we have become in the human and non-human technological web, and yet—one could argue—increasingly less self-aware of that enmeshment.

The distinction of thinking versus making maps onto the Cartesian mind/body dualism, as well as the content/form, information/matter, and/crafts dichotomies mentioned earlier. 'But why do we distinguish so sharply between the mental and the physical,' Sally Markowitz asks herself, 'even in the face of the formidable metaphysical, epistemological, and political dilemmas to which this distinction gives rise'? She goes on to note that not only do we distinguish between the two, but we also tend to 'value things mental over things physical.' She proposes that this value judgement may stem from 'Western culture's "somatophobia," or fear of the body, which has played a significant role in perpetuating ideologies of racism and sexism.' These entrenched dualities also underpin the dominant methods of textual interpretation in Western culture, which 'has been largely a history of practices that look beyond material, textual impressions for meanings that are intangible and invisible at first glance,' Wurth explains in her analysis of the materialist turn in comparative literature. 'Since Homeric times, the interpretation of... what we have come to call literature has been allegorical in nature: words do not mean what they say.' Such understanding of meaning as something hidden, existing beyond the object itself, and requiring interpretation has also significantly influenced how we understand meaning in works of art (from medieval iconography to conceptual art). 'This supposed gap between material impression and immaterial meaning is captured in the figure of Hermes,' Wurth continues, 'who, with his flying shoes, mediates between mortals and gods and thus—in a folk etymology—gave his name to hermeneutics, the science of interpretation.' While I don't believe it's possible, nor necessarily desirable, to rid ourselves of what Sontag called the 'itch to interpret,' I am interested in both its immaterial and material dimensions, in 'word as idea and word as word,' as Trinh T. Minh-ha phrased it. 'These two movements of language are interdependent and always at work in the space of writing. When the telling and the told remain inseparable, the dichotomy between form and content radically loses

its pertinence.'

By engaging in dialogical processes between subject and object, matter and form, the thinking *through* making/writing approach, therefore, works *through* these dichotomies. Only recently, I have started to reflect on how my writing practice ties into these major philosophical questions. My writing, especially that published alongside exhibitions, takes on various shapes. It evolves in dialogue with the works, not only in terms of content but, at times, also in genre, form and medium, extending the exhibition's logic. But that's not all — writing has always accompanied each stage of my curatorial process, the two being in constant dialogue, even if only a small part of it ends up being published. It is through writing that I can relate to an artist's practice, analyse and better understand artistic proposals and the relationships between them. Like so many others before me, I write to find out what I'm thinking.

### toolkit

'Our writing tools are also working on our thoughts,' Nietzsche famously wrote, or rather, typed on his Malling-Hansen Writing Ball. Friedrich Kittler revisits this idea in 'Gramophone, Film, Typewriter,' in which he analyses how new writing tools have influenced writing practices. Among other examples, Kittler includes fascinating fragments from André Breton's journal, in which he describes his process of attuning to his typewriter, transforming a visual skill into a motor one. In literature, many such testimonies veer toward conservative or technophobic concerns—the death of literature at the hands of technology, the disembodiment of the writer. From a posthuman perspective, however, these concerns are no longer justified. *We are always already our tools.* The more technologically embedded our writing becomes, the more cyborgian we become. In 1999, philosopher Andy Clark introduced the concept of "wideware"—external tools that function as cognitive prosthetics. Clark argues that the enmeshment of brain, body, and technology does not lead to a loss of human essence but rather forms the basis of cognition itself—'the human mind emerges from looping interactions between material brains, material bodies, and the cognitive wideware of our cultural and technological environments.' Analogically, the writer's voice is not just a product of the writer's subjectivity but of its circumstances: tools, interfaces, and infrastructures. The writer's voice is always mediated twice: through the body and through technology—the writing tools and the surface written upon: Helen Keller's parallel wooden strips, guiding her hand; Shelley Jackson's story tattooed across 2,095 bodies; Jean-Dominique Bauby's novel he dictated by blinking with his left eye. In all these cases, the parameters of the medium—the afforded space, the complexity and speed of the process, along with the economic conditions surrounding the production and distribution of these tools—have had a decisive impact on the writer's voice.

In the following paragraphs, I delve into specific examples of my past writing, in which autotheoretical, non-linear, and body-oriented strategies meet digital tools (speech-to-text software, online word processors, and software for co-writing interactive fiction) to show the role these tools play in shaping the writing itself, and how they account for this writing's more intricate and self-aware relationship to a text's materiality. These tools have been selected based on a personal preference, the frequency with which I use them, and their distinctiveness. While at first, it may seem counterintuitive to consider the materiality of these digital tools, but that would be an understatement. 'Literary scholarship eschews the study of bookmaking in favour [of] disembodied text... Without that material anchorage, text is free to become infinite, to assume magical, semidivine powers,' writes Sean Cubitt.

'It is such a theological concept of the infinite text that inhabits cyberspace, and which a materialist account of reading [and writing] must expose.'

### text to speech to text

The idea of the written voice belonging to the domain of the hand and the spoken voice to the domain of the tongue has long been complicated. Today, various speech-to-text devices enable on the spot transcription, and new brain-computer interfaces are being developed, which would allow for 'telepathic' communication by translating signals from hand or vocal cord movements. We are nearing a time when it will be possible to make consciousness literally *stream*. So where is the writer's voice produced, and how is it modulated? I will begin by analysing the role of speech-to-text software, such as the one on every smartphone, in my writing process. I use it primarily for note-taking—not so much for speed, as my accent makes me slow down in order to help the software transcribe and punctuate with audible 'dots' and 'commas'. Rather, it serves as a tool to break the writing rut. Even though I'm not a great improvisational speaker, this tool, paradoxically, often helps me get unstuck, allowing ideas to emerge that might not have come out if I were typing. The linear order of this kind of writing makes it inconvenient to jump between paragraphs and, therefore, prevents me from succumbing to the impulse to jump-edit, reorder, or fact-check, as I often do when typing. The reverse side of speech-to-text software is text-to-speech software, which I also extensively use to listen back to my texts—after having for long pestered my friends and relatives to do this labor of love. This is producing a kind of feedback loop, or tertiary orality. Often, I listen to the text being read aloud by the software while following along silently, marking parts that stand out in rhythm or register.

Speech, in a way, is forgiving—words uttered are already in the past—so I allow myself to be looser, more tentative while dictating. I do not pause to search for the perfect word or interrupt the flow of a sentence to open a new tab and look up a dictionary or thesaurus. In this way, paradoxically, dictating helps me get unstuck—even though I am not a good improvisational speaker. There seems to be an unbalanced relationship between my written and spoken voice. My command of one is inversely associated with the other. When speaking, I struggle to sound more like my writing. In writing, I struggle to sound more like I do when speaking. It never seems to be the right voice.

So, what to make of the difference between these two voices, written and spoken? I want to call upon another voice to speak to this.

'What happened to stories and poems after the invention of printing is a strange and terrible thing. Literature lost its voice. Except on the stage, it was silenced. There's the politics to writing vs speaking; Gutenberg muzzled us,' writes Ursula Le Guin. 'By the time I got born, the silence of literature was considered an essential virtue and a sign of civilization. Nannies and grannies told stories aloud to babies, and 'primitive' peoples spoke their poems, poor illiterate jerks, but the real stuff, literature, was literally letters, letterpress, little black noiseless marks on paper. And libraries were temples of the goddess of silence, attended by vigilant priestesses going *Shhhh*.'

*Shhhh, shhhh*—that noise often accompanied my reading and writing experiences. *Shhhh* in the classroom, *shhhh* during an exam, *shhhh* at the library. Now, I usually seek noise around me; I love sitting in a crowded place, letting all the voices run through and past my ears, as if the lively polyrhythm of speech were also energising my writing. Most often, I use the speech-to-text tools as a kind of first draft ritual, which I later edit heavily, sanding away the traces of speech until the spoken quality is almost gone. But in some projects, the oral quality of the text is part of the point. These are the interesting ones. A recent example that made extensive use of these technologies was an exhibition guide written for the group show *eye below ear*, which I curated at Kunsthall Mechelen. That exhibition spoke to the politics and poetics inherent in the relationship between sound, body, and

temporality—particularly their variants deemed non-normative by linguistic, economic, and social frameworks. Inspired by the title of Trinh T. Minh-ha's 1985 essay *Ear Below Eye*, the exhibition's title enacts a flip—not to assert a hierarchy but to demonstrate how the meaning of the title shifts depending on its mode of transmission: as text, image, or speech, anticipating the tactics used in the exhibition.

As part of that project, I organised a series of guided tours for blind and hard of seeing visitors. For that purpose, I studied principles of audio description in a museum context and wrote an extensive script that foregrounded the spatial, material, and visual aspects of the works in the exhibition. Those same audio descriptions then served as the basis for the printed exhibition guide. The idea behind that choice was to ensure consistent mediation for all groups while, at the same time, reflecting on the differences between writing *for the eye* and *for the ear*. I found it fascinating to see how audio describers choose which information to include and how to balance description and interpretation—questions pertinent to every art writer. In the process of writing the audio descriptions, speech-to-text transcription and re-listening to my own text—first moving through the space, then listening with my eyes closed, visualising the exhibition—proved to be the most effective tool, helping me make these choices.

### **editing and/as writing**

For many, Google Docs has become synonymous with an online word processor. Writing in Google Docs is similar to writing in traditional word processors like Microsoft Word or Pages, but with the added benefit of being able to access and share it online, which fosters more networked and collaborative ways of working. The greatest advantage of online word processors lies in this potential for interaction. The sharing feature tracks edits, adds comments, records revisions, and uses editor-specific cursors—depending on the level of interaction permitted (read-only, commenting, editing). Personally, I mostly use Google Docs not to co-write, but to share texts with others for feedback. In fact, for me, Google Docs is less of a writing tool and more of an editing machine. Even more interestingly, it positions *editing as a form of writing*. Google Docs' infrastructure itself enforces a sort of editorial logic, by encouraging the production of different layers of paratexts—comments, footnotes, bookmarks, links, annotation. While writing, I am immediately editing myself, highlighting words or posting comments to come back to later. This allows me to distance myself from my own words and introduce different hierarchies of information. Sometimes the comments are self-directed directives: 'add the definition,' 'check the source,' 'rephrase.' And sometimes, they are snippets of text which I'm no longer sure should be included: darlings I'm coming to terms with having to kill. Other times, it is an echo of a paragraph that can be found elsewhere in the text, whose position I'm not entirely sure of—a textual superposition.

Word processors' technological affordance reflects a deeper philosophical idea of *editing becoming the new writing*. In 'Critique—the Stakes of Form', an anthology of texts that present experimental forms of art criticism, Masha Tsupitsyn proposes the notion of editing as a form of critique. 'Critical thinking is not the point of 'great' literature—pure invention is,' criticises Tsupitsyn. 'The invention of a new story was never the point—thinking imaginatively and sustainably was.' In her text she postulates that writers should embrace the notion of invention already well established in contemporary art, 'where appropriation, mixed media, and the use of found material are all elements of creativity rather than failure.' This vision aligns with strategies deployed by experimental writers often working on the threshold of literature and arts, like Kathy Acker or Kenneth Goldsmith—the latter having coined the notion of 'uncreative writing', which encompasses such forms as conceptual writing, flarf, e-lit, erasure poetry, and more. Today, the avant-gardists in Goldsmith's vein are no longer

the only ones who pursue *uncreativity* in their practice—many contemporary creatives (DJs, coders, editors) are 'semionauts'. 'The 'semionaut' imagines the links, the likely relations between disparate sites,' explains Nicolas Bourriaud. 'This recycling of sounds, images, and forms implies incessant navigation within the meanderings of cultural history, navigation which itself becomes the subject of artistic practice. Isn't art, as Duchamp once said, "a game among all men of all eras"? Postproduction is the contemporary form of this game.' Hito Steyerl in turn points out how the dominance of postproduction extends from creative to other kinds of labour, and from culture to all spheres of life. 'Postproduction in a very literal sense is production today. Production is not only transformed but fundamentally displaced to locations that used to form its outside: to mobile devices, scattered screens, sweatshops and catwalks, nurseries, virtual reality, offshore production lines. It is endlessly edited and recombined.'

Online text editors encourage a certain non-economical approach to writing, one that carries certain qualities of orality—'Redundancy is not a sin in oral performance, as it has become in writing, but a virtue.' One of the oldest pieces of writing ever discovered was a Sumerian record of grain sales, so it's unsurprising that writing has always had to do with a certain economy. But I am not prudent with my words. I allow myself to hoard and overproduce, starting most of my texts by copying fragments of existing texts into the doc. (At the moment of writing this sentence, this text had a length of almost 70,000 characters excluding spaces.) In this first stage, I often retain the texts' original formatting to be able to identify where one ends and the other begins—a wild assemblage of quotations, ideas, false starts. This is where the editorial quality of this kind of writing process becomes apparent again—from now onwards, the rest is a meticulous, pruning work of editing. This creates a situation where the text from the very beginning feels polyvocal—and polyvocality is not a bug but a feature of *all* writing. Enter Yvonne Rainer — 'she knows that the content of her thoughts consists entirely of what she's read, heard, spoken, dreamt, and thought about what she's read, heard, spoken, dreamt.' When I first started doing this thing called writing, each text was like a game of impressions (as Kathy Acker said it, a style sponge). I would emulate my favourite writers and expand on their lore through pastiche and fan fiction. I'd absorb words and squeeze them out a few days later through poems, short stories, and unfinished novels. That was before I went through the educational extruder that streamlined and monogamised my writing. But even then, while perfecting the command of one kind of voice, I was never really alone. While there was no intimate exchange of phonemes—we were clearly separated by the double partition of quotation marks—I was accompanied by multiple voices speaking along through ample citation. And with time, I learnt how to take more liberty with them, how to 'embrace the aesthetic value of relating to other texts and objects, and the often slow pace of that relating' and display the web of influences and flows of information rather than concealing them.

I also use Docs as a repository of miscellaneous quotes—a scrapbook, or a florilegium, in which I constantly come up with new versions and systems of bookmarking, hyperlinking, and organizing quotes. Medieval florilegia, derived from the commonplacing tradition, were collections of abstracts from religious teachings, manually transcribed onto scraps of vellum, which, over time, evolved to include snippets from scientific, literary, and other miscellaneous texts. An example of 'uncreative writing' *avant la lettre*, florilegia compiled quotes by different writers, selected for their literary, poetic, or informative quality. The act of 'collecting' and 'preserving' them was an appreciative gesture. Florilegia's dense, eclectic tableaux demonstrate a specific art to their arrangement. Linked by bands, ornaments, and miniatures, the voices of individual authors were transformed into a polyphonic composition. It was the invention of print that 'fostered the emergence of a more linear and sequential thought process, as texts could be read in a consistent and repeatable sequence, promoting a more analytical and systematic approach to knowledge and learning,' writes Ong. 'One

of the most significant impacts of print culture was its contribution to the development of individualism. The widespread availability of texts allowed individuals to engage with ideas privately.' Digital technologies like word processors, or hypertext tools (below) are a way of retrieving some elements of non-linearity and communality that characterised early textuality.

Ted Nelson, one of the Internet pioneers and an avid critic of today's tech culture, writes: 'Today's popular software simulates paper. The World Wide Web (another imitation of paper) trivializes our original hypertext model with one-way ever-breaking links and no management of version or contents.' In 1960, Nelson founded Project Xanadu, which was meant to compete with the WWW as a form of organizing and processing information online. It would allow for non-sequential electronic publishing and writing, since, as opposed to present word processors mimicking paper, it allowed for 'intercomparison,' that is, simultaneous viewing of different versions of interlinked documents. The project never fully developed, facing financial problems and failing to compete with future tech giants, and was eventually only partly launched in the 2000s. To ameliorate its papery-ness, when using Google Docs, I like to switch off the page format and work with a continuous scroll. I also tend to create different versions of the same text and compare them side by side, in sized-down windows—creating depth, spatiality by dragging windows, one behind another, and never working on full screen. I also tend to include links to another doc within one doc, which when opened, pop up as a smaller window in the bottom right corner, allowing for navigation of both texts simultaneously—a far echo of Nelson's idea of 'intercomparison.' While speaking of the early internet era and solutions like Xanadu, it is difficult not to mention the political implications of Google's near monopoly. Google Docs comes with Google Drive, which comes with the rest of Google Workspace Suite. These require storage, which comes with data centers, water shortages, dispossession. Even though that's not the focus of this text, it feels important to acknowledge how these tools are implicated in global geopolitics, with Google being a firm cog in the machinery of the industrial-military complex. I, too, am currently in the process of migrating my digital archive elsewhere and switching to alternative open source co-writing tools, like Framapad.

Obviously, the reconfigurability and networked functionality afforded by this tool have affected the kind of writing I produce. One of the key qualities of this kind of writing—always in the process, and sometimes in the outcome—is its non-linearity. Many texts I have produced in recent years comprised paragraphs that could be almost freely reorganised; this is surely affected by the ease with which one can reorganise their thoughts in digital documents. One particular project I wanted to discuss as a closure to the part about Google Docs is my contribution to the publication 'exit strategies and a stand-alone complex' by Belgian artist Peter Lemmens, which was part of his doctoral work at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp. Lemmens' research 'aim[ed] to include a set of intangible aspects of artistic production and distribution and deploy these as critical and aesthetic moments. Borrowing from Fan Fiction, as a divergent field that relies on self-organization, [he] wanted to look at an artwork's operational levels for its social, economic, political, and artistic capacity.' In line with the conceptual backdrop of his work, Lemmens invited collaborators and included various voices in his dissertation, which was then made available to anyone via Google Docs. Lemmens invited several writers to annotate three of his texts without defining the nature or medium of these annotations. One of the texts was a script for a performance, one a film script, and another a publication—all of them dealing with questions of distribution, circulation, appropriation, and authorship. For instance, the script for his film '*Reverse Engineering*' was effectively new dialogues written for the reversed version of Godard's '*Alphaville*.' Departing from the medium in which the artist shared the texts, I decided to work with a linking system, utilising three types of hyperlinks: internal (connecting ideas across Lemmens' texts), external (pointing to outside sources),

and digressive (introducing digressions and alternative narratives into his texts). These annotations blurred the line between commentary and content, becoming part of the text's fabric, and functioning similarly to *hypertext fiction*—a choose-your-own-scenario genre of electronic literature. The annotations appropriated the style and formatting of the source texts, rendering them nearly indistinguishable. Many had an intertextual character—often incorporating fragments of writings by other authors. One of them was a short story by Stanisław Lem, 'Are you there Mr Jones' in which the protagonist had undergone many prosthetic surgeries and was subsequently sued by the prosthetic company, which made claims to his new cybernetic body. This story referenced to me the process that Lemmens' text was being subjected to—with annotations saturating the content and complicating the notion of its authorship.

From the writer's perspective, the problem with these types of programmes is that they keep the appearance of the draft, the process, forever, and their presence in the browser window, among all the other tabs, makes it too easy to jump between searches, texts, and writing. Sometimes, to isolate a thought and free myself of all the color codes and markers I've implemented, I move segments of text to a simple text editor, which transforms it into plain text, losing all metadata and, with it, all formatting. Away from all the tabs, functions, rulers, and markers—back to basics, pure code. In the overwhelming number of interfaces and friendly frontends hiding increasingly complex and predatory backends, there is some sense of relief in the WYSIWYG logic of these programmes.

### Twining

If Google Docs is my editing machine, Twine is my narrative loom. As an open-source tool for interactive fiction, Twine allows me to write in a non-linear format, where each passage links to others, creating branching paths. Barthes famously defined text as 'a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash,' and Twine takes this idea to its technological conclusion. Twine is a successor of much earlier programmes such as Storyspace or HyperCard, which was first developed in the late 1980s and facilitated the emergence of 'hypertext fiction.'

The idea of hypertext has precursors in printed novels, like Borges' *Garden of Forking Paths*, Joyce's *Ulysses*, or Nabokov's *Pale Fire*. But the rise of the 'hypertext fiction' genre was closely linked to advancements in computer technology in the 1980s and 1990s. Hypertext fiction challenged the established tenets of literature by allowing the reader to partly construct the narrative, prompting reflection on the reader's and writer's roles in the process of meaning creation. Hypertext fiction embraced radical intertextuality and fragmentation, and became a platform for experimenting with appropriation, co-authorship, and collaborative writing modes. Even though, from a literary perspective, most works of hypertext fiction might not seem particularly interesting in terms of their content, style, or genre, they were truly innovative in their multimodality and their exploration of the text's visual and spatial dimensions. In each narrative art form, there exists a distinction between the storyline and the discourse line; the first enables temporal distortion, while the latter is necessarily always linear. Hypertext fiction's only partially achieved goal was to destabilise the syntactic linearity of literature. However, in using the splitting, non binary logic it introduced, at least momentarily, a third dimension into an otherwise bidimensional textual surface.

Hypertext fiction was seen as a technological realisation of the critical theory and poststructuralist philosophy of that time, with George Landow praising it as a perfect 'Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology,' and an embodiment of rhizomatic logic, and with Shelley Jackson associating it with the feminist cause. 'Hypertext is everything that for centuries has been damned by its association with the feminine... It's

dispersed, languorous, flaunting its charms all over the courtyard,' she wrote. 'Hypertext then, is what literature has edited out: the feminine.' Here, the Western somatophobia allows itself to be known again. Because of this unusual form, hypertext fiction had to find alternatives to the circulation models reserved for printed literature. Hypertext writers developed their own sites for distribution and debate and, much like fan-fiction authors, formed virtual communities of readers/writers/users. However, with the mainstreaming of the internet, the rapidly decreasing half-life of technology, and accelerating digital fragmentation, the genre of hypertext fiction pretty much vanished, becoming a subject for an ever-growing group of cyber-archaeologists. It might have had to do with literary production not being able to catch up with technological developments, with its spatial logic resembling more closely the construction of space in modernist literature than in immersive VR media. Or perhaps the genre's demise had something to do with a certain disenchantment, as hyperlink technology became incorporated into the web's infrastructure, ultimately becoming normalised, de-futurised. Looking back at hypertext fiction reminds me of watching an old sci-fi film. The poignantly outdated aesthetics of HTML 2.0 are futuristic but in a way that projects some distant, unrealised kind of future. There was no cybernetic apocalypse of meaning; the end of literature did not come.

Today, Twine has widely democratised access to this kind of software, as it does not require knowledge of a programming language but rather operates with an intuitive visual structure. It is part of a broader hypertext revival that sees a rise in text-based game production and an attempt to retrieve some tenets of creativity and sociability that lay at the basis of Web 1.0.

Hypertextuality has been broadly researched in terms of its effect on the reader (or, as some hypertext theorists would call it, reader/writer), but it has been less discussed in terms of its impact on the writing process itself. In 2022, in Brussels, I organised a group exhibition titled *Hypertext Hotel* (which was the name of a study group founded by Robert Coover in 1991 at Brown University). On that occasion, I presented works by contemporary artists, all of whom were dealing with questions of authorship, appropriation, narrativity, distribution, and collaboration, along with two original pieces of hypertext fiction by Shelley Jackson and Stuart Moulthrop from 1995 and 2007. On this occasion, I used Twine as a tool to co-write the exhibition text together with two participating artists. This choice was dictated by the idea of bringing the logic of textual production as much in tune as possible with the logic of the works exhibited and the themes we were discussing. Since Twine does not allow for real-time co-writing or online sharing, we had to take turns writing—each time downloading the text as HTML and passing it on to the next person. This process allowed us to occupy both the positions of writers and readers—surprised by what the others had added to the constellation, but sometimes even by our own writing when encountering it in relation to that of the others. In the process of working on that exhibition text, we created more than 600 textual nodes, so it was impossible to consider all possible combinations between them. There were several nodes we deemed structural—they were the 'spine' of the story, though a loose one: a simple narrative pastiching a noir detective novel, with all the expected tropes and narrative structure. We chose this genre because of noir's complex relationship to temporality, its focus on mystery and unknowingness, and the link between the hotel as a place of intrigue and transgression and the setting of our post-neo-noir story. Around this familiar core, we built a vast network of nodes with alternative narrative scenarios, theoretical musings, and quotes incorporated directly from the source material—media theory, philosophy, literature—but also excerpts from or references to the works in the exhibition.

At first, we worked with another document (Google Doc), where we categorised the writing (main plot, side plots, theory, quotes, etc.), but it soon became difficult to keep track of all

the connections we intended. After copying all this material into Twine, we started writing directly in the programme. At some point, I realised how strongly this tool affected my way of writing. In the process of connecting textual nodes, I kept coming up with new fragments—either necessary structurally or narratively—to bridge the bits I was sure I wanted to include. In this process, the visual rendering of the text in the back end was helpful in navigating and distinguishing 'busy' areas from those where the text became 'calmer' and in keeping an overview of the 'core' nodes, which became junctions where all narrative threads would temporarily converge. Unused fragments hovered all around, colour-coded by type and annotated with the author's name, waiting to be linked. (Even though, on the user's end, you couldn't see which fragment came from whom, at some point in the hypertext, you could access a directory with all the texts used in the project listed.) Even at the end of the project, some fragments remained unlinked, floating in the back-end, invisible on the front-end. Over several weeks, the back end came to resemble an exploded hard drive or a galaxy of words, with hundreds of thin lines spun in between connecting them like a massive web. We kept rereading and navigating our own writing, editing and debugging—constantly coming across dead ends, unwanted loops, and unexpected scenarios. Patching up gaps with fragments of freshly written text. Working with core content and fillers, with A and B sides. While in regular circumstances, I find it difficult to co-write because of the necessity of arriving at one coherent voice, here it became easier since I knew that each reading was just one of many possible ones; so that allowed me to give more space to other voices. Rather than developing one voice, we supercharged multivocality.

Naturally, these types of experimental formats, often leading to fragmented texts that require a particular kind of attention and effort from the reader, also have their pitfalls. For some of them, we can look at the reasons for the relative failure of hypertext fiction. Perhaps the e-lit project has been conceptually flawed and inherently utopian. Or maybe the fault lies in a general weariness with postmodern self-referentiality. Hypertext fiction has always run the risk of being 'so distended and slackly driven that it loses its centripetal force, giving way to a kind of static, low-charged lyricism—that dreamy, gravityless, lost-in-space feeling of the early sci-fi films'; something of a blessing and a curse at once. And today, more than ever, there is a feeling of atomisation in our informational landscape, with the sheer amount of content easily overwhelming us. Who hasn't experienced that feeling of plunging headfirst into a vicious browsing cycle? With good neighbours at every click, one question prompts another, each reference leads to five new ones, and open tabs, bookmarks, and downloads multiply. In her essay *'Information Overload'*, Claire Bishop delivered a balanced critique of this atomisation, pervading different areas of culture by approaching 'the superabundance of research-based art'. Among various strategies, she scrutinised the impact of hypertext logic on visual art. 'When the rejection of linear argumentation and an authorial voice converged with a restructuring of information and the promise of collectivised knowledge through new digital technologies, a decisive reorganisation of artistic form was accomplished,' she writes. 'With hindsight, we can see that the nonlinearity of digital hypertext and poststructuralism cut two ways: On the one hand, it helped to dismantle master narratives; on the other, it produced an excess of information that was difficult, if not impossible, to meaningfully grasp.'

### **In Defence of Digital Writing**

These kinds of tools and the strategies they allow for, both through their constraints and liberties, are of particular interest to me in art writing. First, because they go against the idea of text as a neutral mediator between art and viewer—so ubiquitous and standardised that its mediality becomes invisible. They pose the question: why does this work inspire me to write in this particular way? It is, however, not my intention, as an art writer, to hide behind the formal or material trickery of the text. For a text to assume such a form,

it requires an apt context—a work that invites this kind of dialogue. I want each text to feel idiosyncratic, a deliberate choice in all its facets. And at times, a more 'traditional' format and medium might be the most fitting approach. But even in those cases, the tools used in the process inevitably shape its structure and tone. Second, in these operations, the dialogical relationship between form and content—discussed earlier—becomes most evident and compelling. How can I engage with the work of art beyond a purely content-based approach? How to stop writing *about* it and start writing *nearby*? Third, this way of writing is the most attuned to the decentralised, networked character of the contemporary organisation of knowledge, where the ability to connect the nodes might be more important than retaining information.

The semionauts' swerving between various pieces of information brings to mind the, by this point hackneyed, metaphor by Nicholas Carr, who said 'Once I was a scuba diver in a sea of words. Now I zip along the surface like a guy on a jet ski.' These gliding and swerving movements are made possible by contemporary digital infrastructure, obviously including online browsers, but also, what I find even more interesting is the search command, an essential component of any text editor and file manager. In this place, I wanted to include a short aside on how the search command has radically changed how I read and therefore how I write, by explaining the transition from 'reading inside-out' into 'outside-in,' as outlined by Bryana Fritz and Henry Andersen: 'So reading outside-in would be the idea that you start with the most general form and you sort of work your way down to the right book, the right chapter, and the right paragraph, and so on, until you find the piece of information that you're looking for. Whereas reading inside-out is made possible by a search function on a computer. So you can now easily search for a specific word and find exactly that word, and then you need to read out in order to find what the context is in which that word appears.' Some, like Tim Ingold, bemoan the influence of computer technology on literacy. 'The computer is nothing more, and nothing less, than a box of short-cuts,' he writes. 'My hand knows words as continuous, flowing gestures and not as sequences of discrete letters.' Typing is not soulless, as Ingold brands it; it has its own expressive qualities. There is something beautiful about the percussive sound of the keyboard, the regular beat of the cursor interrupted by fits of typing. There is a flow of a different kind; an apt typist can look at the screen while writing and witness the words materialising, as if on their own, in sync with the subvocalising voice. Finally, there's the redeeming possibility of editing, afforded by the unfailing Ctrl+Z. In primary school, we weren't allowed to strike through anything in our notebooks; we had to paint over errors, or any changes of mind, with correcting fluid and pretend they never happened. The thought had to arrive on paper fully formed yet virgin. In contrast, digital writer's tools allow for hesitation, second-guessing, and simply, flexible thinking, which makes the non-linear writing process possible. These are tools that we, semionauts of today, need in order to navigate the ever- expanding, ever-densening network of links between art with digital culture, politics, ecology...

I can only hope this self-reflection hasn't become too enclosed for you to follow, dear reader. For me, it was an opportunity to explore the dialogue between content and form, text and subject in my own writing, and attempt to extrapolate methods emerging from these disparate examples. Out of an intuitive writing practice grew this attempt at (low) theory. And from theory, I hope, will emerge a more considered praxis.

## Mateusz Salwa

### The Aesthetics of Craftsmanship

*Craft cannot truly become artistic in the ultimate sense until it is infused with love and driven by a deep attachment to the material in which skills manifest themselves. [...] In order to become genuinely artistic, a work must also be aesthetic — that is, it must be shaped in such a way as to provide satisfaction in sensitive perception.*

*When properly applied, technique in craft does not consist in the hand clashing abruptly with the material world, but rather in the hand, the material, and the form uniting in a natural way.*

#### **An Unobvious Obviousness**

The aesthetics of craftsmanship — it would seem hard to come up with a more banal title. Without a doubt, craftsmanship is closely tied to aesthetics, defined by the materials used, the forms chosen, and the solutions applied. And since these elements determine the appearance of crafted objects, it follows that aesthetics defines the value of craftsmanship, including its economic value. Can luxury goods, which contemporary craft items often are, be unaesthetic? An unaesthetic craft would be a contradiction in terms.

Yet if we take a closer look at the two terms that make up this seemingly obvious title, it turns out that things are not so self-evident after all, and one might conclude that if there is an internal contradiction to be found, it lies precisely within the title itself.

For aesthetics is not just about the appearance of things — it is also a scholarly field traditionally identified with the philosophy of art, focusing on architecture, literature, painting, music, and so forth. Within the framework of aesthetics understood in this way, craftsmanship has remained almost untouched, often giving way even to design, which itself has received relatively little attention. Despite the historical justification for this, such circumstances may come as a surprise, since it would hardly be an exaggeration to claim that craft, however one defines it, is older than art — from which art, in fact, originates — and for a very long time, in many respects, it was far more significant than art, as it was tied to the foundations of human existence.

The scant philosophical interest in craftsmanship can be explained in various ways, including the belief that craft neither requires theorizing nor leaves much room for it, since it is tied not only to basic life practices but also grounded in knowledge and practical skills, acquired through hands-on experience.

The term craft can refer to the act of making, the techniques employed, or the finished products themselves. And while up until the 19th century, craft was synonymous with all forms of material production, the development of machine-based manufacturing marked a shift: from that point onward, craft came to signify a specific type of production, distinguished by its manual character, which became the very trait responsible for its aesthetic and market value.

Moreover, for a long time, craft and art were one and the same, but at some point, they began to diverge, ultimately becoming polarized. Similarly, the paths of craft and design — which once shared much common ground — also separated, especially as craft was gradually

detached from the sphere of art, even though it continued to be described using terms like applied art or decorative art. Another point to consider is that today the boundaries of craftsmanship are not clearly defined, and even if the contemporary identity of craft — if one can speak of such a thing — is shaped by its relationship to art, design, and machine production in the three senses mentioned above, the differences between them are often anything but obvious.

Taking into account, on the one hand, the legacy of philosophical aesthetics, and on the other, the fact that craft itself is difficult to define clearly (incidentally, this is why today people often speak of crafts rather than craft), it is fair to argue that the two — aesthetics and craft — are hard to reconcile. This leads to the conclusion that one must either abandon the idea of the aesthetics of craft altogether or settle for its most banal interpretation.

Such a conclusion, however, would be premature. For although the creation of a “general theory” of craftsmanship — even one concerned solely with aesthetics — is not possible, an aesthetic reflection on contemporary craft, understood precisely as being defined by its ambiguous relationship with art, design, and mass production, seems both viable and worthwhile. And this for several reasons.

Firstly, contemporary aesthetics is becoming less and less a “philosophy of art,” as it increasingly embraces fields far removed from the world of fine art, gradually transforming into a philosophy of sensuousness. Secondly, the initial assumption holds true: craft is inherently aesthetic, and its aesthetics define its place in today's world. The only question is how to understand this aesthetic dimension. Thirdly, reflection on the aesthetics of craft may contribute to a better understanding of the diverse phenomenon that is contemporary craftsmanship — and the fact that such a phenomenon can be identified is demonstrated by the resurgence of craft, its growing popularity, and the increasing number of theoretical works devoted to it. Such reflection could thus supplement the existing anthropological, sociological, or historical perspectives, which typically situate craft within material culture or treat it as decorative or applied art.

In other words, the aesthetics of craft can be approached as a kind of reflection that allows us to uncover the nontrivial dimension of something that, at first glance, seems obvious — something seemingly dictated by the craftsman's practice aimed at ensuring the attractive appearance, functionality, and durability of objects. This perspective also helps to avoid simplistic approaches that trivialize craft, whether through a romantic-nostalgic lens — one that borders on conservatism or traditionalism — or, on the contrary, through a “progressive” lens, dismissing it as an unnecessary relic of the past. Perhaps it also offers a way — at least theoretically, since in practice this seems quite difficult — to address one of the most persistent traps: treating contemporary craftsmanship primarily as a luxury commodity.

It is worth noting here that a philosophical aesthetics of craftsmanship still awaits fuller development, as the efforts made so far have been relatively modest. There are various directions one could take in this endeavor. One such direction involves recognizing that, in aesthetic terms, what distinguishes craft is its materiality and manual character. These two qualities have defined craft throughout its history, and today they continue to determine its aesthetic and economic value, setting it apart from art, design, and industrial production.

### **Aesthetics: Beyond Beauty and Art**

Compared to other branches of philosophy, aesthetics is a relatively young field. As an independent area of inquiry, it only emerged in the mid-18th century, when it began to

connect themes that had been addressed since antiquity in various philosophical and theological contexts, as well as by art theorists, artists, and writers. Via the Latin term *aesthetica*, which began to be used in the 18th century and was later adopted by all European languages, the word “aesthetics” originates from the Greek *aisthesis*, meaning sensory perception or, more broadly, sensuousness and embodied experience.

Although at first aesthetics, as a theory of sensuousness, was not limited to the fine arts, it quickly became identified with the philosophy of fine art — already by the turn of the 19th century. It was within the fine arts that people saw a domain distinguished by specific aesthetic qualities, offering particular sensations and aesthetic experiences. Consequently, it was primarily in relation to the fine arts that both these qualities and experiences were analyzed, as philosophers sought to understand what beauty and its experience might consist of.

This “art-centered” perspective led, among other things, to the belief that aesthetic experience is a form of contemplation, that its source lies in the form of an object, and that beauty is unrelated to usefulness or functionality. As a result, the fine arts became not only the main point of reference for aesthetic reflection but also the only domain where such reflection seemed meaningful. This state of affairs, with few exceptions, persisted until the second half of the 20th century, when thinkers gradually began to move away from focusing solely on art, turning instead to fields that had previously been considered devoid of aesthetic value.

During this period, the aesthetic dimensions of popular culture, nature, and everyday life began to be “discovered” — and over time, this also extended to design and other areas. Today, no one is surprised by research into the aesthetic aspects of food, medicine, politics, law, sports, or organizational management. And although references to art undoubtedly still play a significant role in these discussions, the field has, to a greater or lesser extent, returned to the original Greek meaning of the term aesthetics — focusing on values tied to embodied, sensory experience beyond the confines of art and beauty.

Thus, aesthetic experience today is increasingly understood as a sensory experience — one that may or may not bring satisfaction — which does not necessarily take the form of disinterested contemplation but may instead arise from active engagement. This broader understanding also reshapes our conception of aesthetic values: there is no need to limit oneself to beauty and related categories, or one might understand beauty itself in terms of, for example, “functional beauty.”

While Immanuel Kant (1724–1804) is one of the founding figures of “art-centered” aesthetics, the philosopher most associated with efforts to move beyond this traditional paradigm is John Dewey. In his book *Art as Experience* (1934), Dewey proposed that aesthetic experience should be understood as an experience of fullness, harmony, and unity, which can accompany both our actions and states of being. According to Dewey, this is not an experience belonging to a different order than those of daily life, as Kantian aesthetics suggests, but rather one distinguished from ordinary experiences by the specific quality that permeates it, a quality absent from routine, everyday encounters.

Such an experience can accompany the process of making a utilitarian object, as well as the act of using or observing it. If an action is accompanied by this kind of experience, the action itself, according to Dewey, acquires an artistic quality — a kind of excellence — just like its result. At the same time, when the result becomes the object of someone's perception, it too becomes aesthetic. Dewey emphasized that these two aspects — doing and perceiving — cannot truly be separated, as they are deeply interwoven.

It is also important to note that Dewey strongly opposed reducing art to the fine arts. For him, art encompasses any action characterized by an artistic-aesthetic quality in the sense outlined above.

Dewey's concept is especially valuable because it allows us to speak directly about the aesthetics of craft, breaking away from the understanding of art that once excluded such a possibility. One of the clearest examples of this exclusion is found in the aesthetic views of Robin G. Collingwood, one of the few authors to explicitly address the issue of craft. In his book *The Principles of Art* (1938), Collingwood argued that craft is not art. His approach was rooted in a specific intellectual tradition of thinking about craft (and art), a tradition that remains alive today and continues to shape the cultural position of contemporary craftsmanship.

### **Craft – or Non-Art**

The Polish term *rzemiosło* originally referred both to manual labor (involving the use of tools) and to its products. Craft, therefore, is handicraft – an entirely material activity based on transforming raw material with one's own hands, the fundamental instruments (tools) of human beings. The English term craft, on the other hand, originally meant physical strength or power, and over time came to denote physical activity requiring skill and the ability to design and produce an object. Meanwhile, the Italian word *artigianato* – like the words for craft in other Romance languages – derives from the Latin *ars*, meaning art or skill, understood as the capacity for proficient action and behavior. The term *ars* corresponded to the Greek word *technē*, which denoted any activity grounded in knowledge of rules that could and should be mastered, as these ensured the effectiveness of the action – the achievement of an intended result. This understanding of art encompassed not only the creation of paintings, sculptures, and architecture but also the production of everyday objects, as well as politics and warfare.

Much of this tradition remains present in the modern understanding of craft: it is still associated with manual work, requiring physical strength, skill, and knowledge of specific rules that allow an object to be properly designed and constructed according to its intended purpose. These traditions also help explain why, in today's world, the adjective "craft" has become synonymous with "high quality" – a quality that mass production cannot guarantee. Craft, however, may evoke not only the idea of good workmanship – desirable products, well-made, carefully thought out, and created from fine materials – but also the notion of work that merely replicates tried-and-true patterns. This type of work demands diligence and expertise but not necessarily flair or creativity, which are often linked to intellectual abilities. This perception also has historical roots. In the Middle Ages, a distinction was made between the mechanical and liberal arts. The former were tied to physical labor – working by hand with particular materials – while the latter required only intellectual effort. The domain of the liberal arts was mental activity, which, over time, came to be partly equated with scientific work. Since the spiritual, intellectual, and mental were valued more highly than the physical and material, *artes liberales* (taught in schools) were esteemed more than *artes mechanicae*.

When, in the 14th and 15th centuries, the modern idea of the fine arts began to emerge, artists, seeking to secure a higher social status, strove to associate their work primarily with intellectual labor. While creating works of art obviously required physical effort and mastery of rules, what mattered more was the intellectual labor – fine art was to be closer to the sciences, or theoretical knowledge, than to craft, which prioritized practical knowledge over fields like mathematics or history. This understanding of art, which only began to be referred to as "fine" in the 18th century (the same period that saw the birth of

philosophical aesthetics), was assigned a specific purpose: producing objects that deliver a special kind of aesthetic satisfaction linked to the experience of beauty. This experience, though made possible by the sensory-material layer of the work, was understood as a spiritual and intellectual act.

The process by which the concept of the fine arts was established ultimately led to what became known as the "cult of Art," a phenomenon characteristic of the 19th century and, to some extent, the 20th. Art came to be seen as an autonomous realm offering unique – disinterested – aesthetic experiences, allowing individuals to escape the mundane sphere of everyday life, defined by their practical involvement in existence. The sole function of art was its lack of function, which granted individuals access to a higher spiritual plane. From this perspective, craft – as material labor tied to the equally material condition of human life – came to stand on the opposite end of the spectrum from the spiritualized notion of Art. Craft, in this view, became non-art. This is precisely the argument made by Collingwood in *The Principles of Art*, and it is this very position that Dewey opposed.

### **The Hand and the Material**

Dewey's aesthetics is worth considering in the context of craft for yet another reason: it allows the focus of aesthetic reflection to shift from objects to their creation and use. This shift opens the door to moving beyond questions such as: Are crafted objects works of art? What distinguishes craft from design? Does the functionality of craft undermine its aesthetic value or the possibility of its aesthetic experience? Are there aesthetic values unique to craft?

Such questions are certainly important and, according to many, lie at the heart of aesthetic inquiry, which is why they are also posed in relation to other areas of aesthetics beyond art itself. These questions help position craft in relation to art, design, and mass production. And while they are primarily concerned with finished objects, the answers tend to lead to one central conclusion: craft is characterized by the fact that it is based on manual work (even if assisted by tools or machines) – the shaping of material. This, according to some, is what distinguishes craft from design. Craft also requires practical experience and a particular relationship with the material – a factor that sets it apart from industrial production. In the end, the products are usually functional or decorative objects – a feature that distinguishes them from art.

Ultimately, what proves crucial is not so much the objects themselves but the process of their creation, as well as the way they are used. As a result, the crafted object appears not merely as the product of such labor – as an example of good workmanship – but as the material embodiment of a specific process. When one uses a crafted object, experiencing its form, texture, color, weight, temperature, and the way it fulfills its function, one also experiences, through it, the process of working with the material – and the material itself as the matter of that labor.

From this perspective, it becomes impossible to separate the aesthetic value of an object from the labor invested in it. In fact, it is the labor – not only the form or material – that often determines the object's market value. This viewpoint invites, in Deweyan fashion, the question of whether craft, as labor, can take on an artistic character, meaning whether it can involve the craftsperson's aesthetic experience, and how this might influence the user's experience of the object, which can also be aesthetic. Dewey, it seems, would argue that true craft is inseparably linked to artistic making and aesthetic use. Such use, however, is not about passive contemplation but active manipulation – it is about handling rather than merely admiring.

In shedding light on what Dewey might have meant by the artistic nature of craft and the aesthetic experience of its use, the contemporary philosophical movement known as new materialism offers helpful insights. New materialism places at its core that which earlier philosophy — including aesthetics — tended to marginalize: matter and materiality. With few exceptions, matter was historically regarded in Western thought as a necessary element of the world but less important than the spiritual, the ideal, the intellectual — all tied to the human subject, defined variously as soul, intellect, consciousness, or mind. Matter was viewed as a negative, passive component of the world — devoid of value in itself, limiting and constraining the human being, resisting full understanding. In this view, culture was created by humans, whose essence was immaterial, and through this process matter acquired not only form but also meaning and value. What mattered most in these products was the ideal element, tied to the spiritual labor of humans, even if that labor inevitably involved physical effort.

In contrast, proponents of new materialism call for recognizing matter as a fundamental component of reality, which also implies acknowledging the materiality of human beings. They describe matter as active, dynamic, and creative — capable of self-configuration — and as affective, meaning it has the ability to influence and respond to influence. As Jane Bennett writes, matter “vibrates” according to its own laws, rhythms, and tensions. The problem is that we are unaccustomed to recognizing or acknowledging this aspect of materiality. We resist thinking of matter as unruly, elusive, and ultimately inseparable from ourselves, even as we remain subject to its principles, which we will never fully know. We prefer to think of ourselves as distinct from materiality, as separate beings unlike minerals, objects, plants, or animals.

New materialism calls for us to open ourselves to the experience of matter: to learn to see it, to value it, and to recognize that we are part of it — and to think and act accordingly. This would mean acknowledging that we occupy just one place, by no means a privileged one, in the network of relationships and tensions that constitute matter, and that when acting in the name of human interests, we must also consider the unruliness of matter, and treat the resistance it sometimes offers not as an obstacle to be overcome, but as a meaningful factor.

In this light, material action and interaction turn out to be more important than the conceptual frameworks we create to impose order on matter and assert our spiritual dominion over it. This approach should apply to the entire so-called material world, which includes not only natural phenomena but also human-made objects, even those intended to convey spiritual meaning. New materialism also emphasizes the role of aesthetics, as the discovery of materiality is often accompanied by feelings of wonder or awe — sensory-rich experiences rooted in the direct, bodily encounter with the vibration of matter and our entanglement in it.

From this perspective, if craft is viewed as a distinctive material practice of creating material objects, it can be seen as embodying the principles championed by new materialism. The emphasis on the material qualities of the medium, the adaptation of tools and techniques to its nature, the tailoring of formal and functional solutions to its capabilities and limitations, and the willingness to improvise or accept unexpected outcomes — all these hallmarks of good craftsmanship can be understood as conducting a dialogue, a negotiation with matter, guided by sensitivity, respect, and care. This is a way of doing rather than knowing — of engaging with matter rather than imposing preconceived ideas upon it.

Returning to Dewey, one might conclude that the measure of craft’s artistic quality is the quality of this dialogue, which is precisely what one experiences in the object — and which in

turn shapes the aesthetic experience of using it. To use an object aesthetically is, after all, to engage in a dialogue with matter, to open oneself to it, to recognize one’s entanglement in it, and at the same time, to admire both the material and the craftsperson’s skill.

## CIY

In the perspective proposed here, the aesthetics of craft is not so much about the “aesthetic” appearance of objects, but rather about the artistic and aesthetic aspect of their making and use. Contrary to traditional terms like “applied art” or “functional art,” what proves to be essential is not the functionality of the objects, but the labor materialized within them. An object is a product of “material consciousness” at work, and at the same time, it is a factor that shapes this consciousness. Craft, therefore, can be seen as new materialist philosophy put into practice.

However, this approach to craft is exposed to the risk of banalization, as it is easy to associate craft with lifestyle trends, slow culture, and “craftiness.” Additionally, the problem lies in the fact that today craft often belongs to the sphere of luxury goods, as the new materialist lifestyle requires not only financial resources but also spatial and temporal ones. In such a situation, craft supports consumption just as art, design, and mass production do — the very domains from which it tries to distinguish itself.

This trap, however, can be avoided, at least partially, if we stop looking at craft through the lens of objects and instead view it from the perspective of the craftsperson’s labor. Although craft is a synonym for professionalism, perhaps it is also worth thinking about it in amateur terms — after all, anyone can, to a greater or lesser extent, create craft objects. So maybe the idea of Do It Yourself should be replaced with Craft It Yourself? The point of making an object would then be the artistic-aesthetic quality of the work, as described by Dewey, and its measure would not be the appearance or functionality of the object, but the aesthetic experience of materiality.

Ultimately, it would be about learning to experience the world differently and, at the same time, shaping a world in which everyone has the means, time, and space for craft labor. Although living in such a world would undoubtedly be challenging — good work is always harder than bad — at the same time, craft would cease to be a luxury, and life would improve for everyone: people, objects, plants, and animals.

# Piotr Szenajch

## New craft as a work of thinking

The studio of the "new craftswoman" Anna Bera is located in Warsaw's Szymulki, a district with a bad reputation, once with a high intensity of social problems, with poverty and crime at the forefront. Today, on its premises we can find Google Campus, i.e. coworking for startups, Tesla showroom, luxury perfumeries and delicatessens, and above all dozens of apartment buildings with premises at unaffordable prices, whose elegant residents are a few steps away from two metro stations.

However, the yard where Bera's workshop is located is definitely old Szymulki: a concrete fence with barbed wire, low, crumbling farm buildings made of brick and corrugated sheet metal, abandoned steel containers, a yard full of iron scrap and junk, like in front of a pathological hoarder's house. In the studio itself, next to large industrial carpentry machines, of which I recognize only a table circular saw and a powerful vacuum cleaner, we can find traditional carpentry clamps, planes, chisels and a vice. It only seems to be messy – everything is simply hung on the walls in plain sight, within reach of the eye and a single movement of the hand. On a heavy table made of raw boards in the middle of the studio, there are wooden objects packed and ready for shipping. When I ask her to pose for a photo against the background of the studio, Anna Bera complains that today the studio looks uncharacteristically sterile, because people are usually wading ankle-deep in wood dust and shavings.

### Conceptual work

My interlocutors talk about their work in an extremely interesting way<sup>[1]</sup>. Although Anna Bera's workshop is close to my idea of a traditional carpentry workshop, the very process of work she describes involves new technologies, employees and subcontractors, and many complex mental operations.

After studying scenography at the Academy of Fine Arts in Poznań, Anna Bera begins to think of her abstract sculptural forms made of wood as a larger, multi-element arrangement in one space. A small-scale model is created, resembling a desk, a theatre stage of an avant-garde performance, or a gallery hall filled with sculptures. The forms themselves resemble rounded boulders and planes washed away by the river current. Although they later function and are sold separately, the author values the relationships and tensions between them: "I simply have to have these objects in my hands," says Bera, "and simply see them: how the light falls on them, what's happening between them." "To see it as a whole, but also to play with these elements, to rearrange them."

A small scenographic model "gives a sense of control over space". The forms placed in it, although they ultimately look "as if chiselled", are first created as plasticine models, molded by hand. Only on their basis does Bera create wooden models, still on a small scale. The form is then "transposed" to a larger scale, i.e. enlarged eight times. The objects have one completely flat side, which ultimately functions as an irregularly shaped mirror. Bera scans the outline of this surface on a digital scanner. Then, in the form of a DXF file, this outline is used to digitally cut the mirror glass by the subcontractor. The wooden form itself is also digitized, to a 3D file and developed in a CAD program (short for "computer-assisted design"). Thanks to this, it is possible to precisely duplicate the previously developed three-dimensional form. It is also known how many layers of wood need to be glued together to make a block, which is then cut, depending on the selected scale of the object. The object itself can be "enlarged, reduced, and multiplied." They are "scalable," says Bera, "the medium

ones are created from the small ones as an enlargement."

The blocks of wood are cut on a CNC milling machine (short for "computerized numerical control"). Only in the final stage do we return to manual processing.

Somewhere along the way, he prints special pendants in three dimensions from plastic resins, developed according to his own patent, which allow the wooden mirror sculptures to be rotated and hung on the wall at many angles, already according to the client's idea.

Here we are dealing with a long series of intellectual operations, manipulations of form, jumps from one medium to another and from one material to another. These are translations of successive inscriptions - as the ethnographers of the laboratory under the banner of the sociological actor-network theory would say - very similar to how scientists work with viruses, elementary particles, or celestial bodies, repeatedly processing empirical data to produce knowledge<sup>[2]</sup>.

Bera talks about the process of producing his wooden forms as follows:

*Although it may not be visible in the object, all these processes are quite complicated. Despite the large scale, we managed to prototype it to make a series product, ready for implementation. Not mass, but series. Because it is popular, wood may seem so easy.*

*But it is expensive and the processes of producing these things are very long.*

*When I move on to a large object that is two meters, I have to know what I am doing.*

*This is not such a free style as I have heard. I have been working on these works for a year.*

Weaver Julia Piekarska, who together with Dominika Gacka creates Studio Rest, talks about her work in a similar way. A large part of their work involves whole days of hand-weaving on a loom, very similar to the one used centuries ago. However, the core of their "design and research weaving studio" is coming up with new projects – not only patterns, but above all new fabric structures, new dyeing techniques or applying new materials.

Contemporary weaving begins with "brainstorming". Then again, modelling in auxiliary materials, computer visualisation and digital processing, and finally small-scale samples:

*We work with paper or plasticine to design a structure that we would later like to show in fabric. Do we want it to be felt in a certain way – should it be rough, smooth, or fluffy? [...]*

*Later, when we have more or less outlined the image, we make samples on a small loom, a hand-held table one.*

*If it's OK, then we do a visualization on the computer, for example. How would it look on a larger scale? Won't this pattern be too small? [...] We introduce some colors, gradations, tones, various. [...] And then there is the final weaving on the loom.*

### Brainstorming, scheming, experimenting

Even the language in which new craftsmen talk about their work indicates intense mental

work. Maybe even an intellectual adventure. Julia Piekarska on weaving again:

*So I think it's just curiosity. There's a lot of thinking, mathematical scheming. Testing these different yarns [...].*

*I think it was a kind of trigger for our further adventure with fabrics and all that. Later, only new looms and new technologies and experiments appeared.*

What are the sources of ideas, the original inspirations for new weave structures?

*For example, kneading dough for focaccia. It's inspiring. I think we find a lot of inspiration in such cases.*

*For example, I'm walking down the street and I see some great color combination like: a piece of pavement, old sheet metal and a piece of bench - and I take a photo of it.*

*And then from such compositions that I find, dig up on my phone, we have an almost ready palette for the collection.*

Similarly to the quoted statements by Anna Bera, this is thinking that is inseparable from using the hand, touch and other senses.

*So we really care about haptic sensations, about making these fibers as diverse as possible and about making it a journey for the skin.*

*It just seems to me that we were more drawn to doing manual things, looking for this sensory aspect, including making these fabrics that will surround us somewhere later during the day, than strictly just clothes.*

*And we are really drawn the weaving itself, lasting many hours and days, is something between concentration and rest for the mind: "Sometimes it is almost like meditation. - says Julia Piekarska - "Once you get into this mode."*

The interviewees also described their experiments with raw materials, techniques, means and physical and chemical processes. These stories also bring to mind the realities of work in science laboratories.

Weaver Julia Piekarska:

*We create some texture in plasticine, somehow knead it and then think about how we can recreate it in fabric. For example, by welding some yarns, or pushing them out, or then treating them with warm water somewhere and they will shrink in some appropriate way.*

*We go for raw materials such as wool, alpaca, linen. We really like working with linen. [...] From the weirder ones, we also used, for example, yarn made of milk and it was used in the Sheep's Puffer.*

*And we dyed this yarn with cabbage.*

*We once managed to establish cooperation with a laboratory from Belgium and we imported various yarns from there. For example, I remember, there was one from wild geese. There was such a thermoactive yarn. But they make really strange, strange*

*things for weaving... Such that conduct electricity. For example, yarn from pigeons, from camels. From some feathers.*

*There was dyeing with nettle. Madder. Apple leaves. Sandalwood bark. What else? Chamomile. Black mallow. I also tried algae from the bottom of the lake, but it turned out to be more of a fish soup than something to dye and it didn't work.*

Piekarska also describes an experimental side project, on the border of craft, design, art, but also materials engineering. It results from an ecologically conscious care for the entire production process and a desire to avoid generating waste.

*During this whole process, we are left with a lot of such leftovers, from which we cannot really do anything [...] All these leftover yarns that we are left with... In the process of hardening with vegetable glue, I create such modular sculptures from these leftovers. And this is a totally experimental project. A side project. But I see in it some hope of using everything that is left and making something from it again.*

The research work of a contemporary craftswoman is also associated with a particular cognitive attitude, systematically open to chance and attentive to non-obvious results of actions.

*We often do things where we don't really know what will come of it in the end. For example, we use thermoactive fibers, so it's only at the end that we more or less know what will happen, when the fabric is cut off the loom, treated with hot steam and then it sculpts in various ways.*

*The key is to give yourself total space to make mistakes. Because that's when you get to the most interesting things. To not try to strictly copy everything perfectly, as I plan. Only sometimes do great things come about because of some mistake, for example.*

One could say it more strongly: their work does not only resemble work in a laboratory – it is laboratory work, experimentation, discovery.

This impression can be equally strong when we listen to how much material and chemical knowledge is necessary for a contemporary ceramicist.

Olga Milczyńska, showing me around her studio, read the inscriptions, opened the lids and looked into the numerous jars, boxes and vials hidden everywhere in her studio. At the same time, she commented:

*"We check how a given glaze looks on a given colour of clay", "And also how it flows and different variants... "These are all variants of the same glaze, only mixed with different things [...] For example in different proportions". "It's the same, but it comes out completely differently on this dark clay". "I mix different things. Sometimes I mix two glazes together". "This is a powder glaze: mint ice cream". "I have some powders of different types, some feldspar, some dolomites, some aluminium oxide. [...] Copper carbonate".*

She admitted that she does not mine or extract these raw materials herself, although this is already a fashion among "new" ceramists.

*This is already the whole movement of ceramics, which is coming back now. [...] They go, for example, to Kielce and extract malachite or quartz and feldspar there. And they actually grind it and make glazes from it. There is actually a fashion for doing it all*

*locally. I don't have, I don't have such needs.*

Olga Milczyńska even creates, as she calls it, her own "glaze library". It takes the form of dozens of hand-made small pieces of porcelain, resembling a human thumb, each coated with a different glaze. They fill almost all the free flat surfaces of her small studio.

In turn, the weavers from Studio Rest create "palettes" of visual inspirations and "sensory boards" of structures, patterns and colours, as part of their work on each subsequent fabric collection. They also collect "samples" of fabrics and strings, including those not used in previous projects. In this way, as Julia Piekarska says – "we build our own treasury"; "When we need to do another project, develop something, this is our treasury".

### **More thinking than in a think tank**

Working as an electrician or mechanic requires using your mind much more than working in a think tank. This is the conclusion reached by Matthew B. Crawford – a graduate of the University of Chicago and a doctor of political philosophy, who has gained experience in both types of careers. Then he gave up writing reports to repair old engines.

Regenerating an old engine requires disciplined perception, rigorous diagnosis of the problem, constant solving of puzzles and searching for alternative ways. The mechanic gets immediate feedback on whether his actions were effective - the engine starts or not. He constantly deals with the resistance of the material world - seized and rusted screws are not as easy to cooperate with as a cursor on a computer screen or paper. In return, the mechanic gets full control over his work, a greater sense of satisfaction from completing the task, but also the respect of his community, for which the usefulness of his work is obvious<sup>[3]</sup>.

For the past few decades, craft has been neglected by the educational systems of developed countries, underpaid and held in low regard by policymakers, teachers, employers, and even high school applicants. Socially mobile parents did not want their children to pursue a "blue-collar" career. However, in the early 21st century, a few thinkers undertook to rehabilitate craft, one of the first being the sociologist Richard Sennett. Alongside an impressive reconstruction of the social history and the history of craft ideas since antiquity, Sennett emphasized how intellectually demanding the work of a craftsman is: it requires "being curious, investigating, learning from ambiguous situations." The work of an advanced craftsman is "a constant interplay between self-awareness and tacit knowledge." The key is the close cooperation of hand, eye, and mind, honed over the years—"the intimate relationship between head and hand." But also—writes Sennett—"technical understanding develops through imagination." If we take a close look at the work of a craftsman, it turns out that even when he sits alone in silence in his workshop, intense deliberation is going on in his head:

*Every good professional conducts a mental dialogue with specific practitioners: this dialogue evolves and takes the form of lasting habits. Habits, in turn, shape the cycle 'from problem-solving to problem-discovery' – each answer found prompts the professional to ask himself a series of new questions<sup>[4]</sup>.*

Similarly, architectural theorist Juhani Pallasma draws attention to the intellectual work of the craftsman. He writes that "the craftsman must create special connections between thought and creation, idea and execution, action and matter, learning and production, identity and work, pride and humility."

Sennett, Crawford, and Pallasma also emphasize the importance of both the physical and mental internalization of craft skills—"embodying the tool or instrument, internalizing the nature of the material," as Pallasma writes<sup>[5]</sup>.

The subject of craft appears in reflections on the visual arts, industrial and graphic design, and architecture. Each time as a sphere of human activity related to the others, or even preceding these specializations and source for all. What is common is that work is at once intellectual, visual and embodied – engaging intensive multi-sensory perception, mental processing, methodical analysis, material awareness, but also manual and physical manipulation and the embodiment of operating tools through years of intentional training (deliberate practice)<sup>[6]</sup>.

Pallasma characterizes, for example, physical, material models and mock-ups used by architects as an intellectual tool or medium of thinking. They are an aid in clarifying thoughts, in simulating, concretizing and externalizing ideas or in exploring concepts. Prototypes play a similar role for engineers, designers, but also makers of new technologies – they are tools of thinking<sup>[7]</sup>.

The definition of design as a special mode of thinking probably does not surprise anyone anymore. The slogan design thinking has become commonplace. In many areas of the economy, including the academy, attempts are made to solve problems by modeling design teams that combine specialists from many areas of knowledge and life paths, following a series of steps: from a thorough understanding of user needs, through defining the actual problem, generating ideas, to building prototypes and testing them. Designers speak to us and seduce us, and even create stories in a special language of things. On the other hand, architects and visual artists from the school of Finnish-Polish theorist Oskar Hansen are able to dissect and analyze visual and spatial forms, colors, their sequences and rhythms. They are able to discuss them, translate their visual language into a more widely accessible speech, but also speak and even argue in this language<sup>[8]</sup>.

Designers speak to us and seduce us, and even create stories in a special language of things. Architects and visual artists from the school of Finnish-Polish theorist Oskar Hansen, on the other hand, are able to dissect and analyze visual and spatial forms, colors, their sequences and rhythms. They can discuss them, translate their visual language into a more widely accessible speech, but also speak and even argue in this language<sup>[9]</sup>.

Design is based on tacit knowledge – not easy to explain in words or codify, embodied, transmitted through imitation (this concept was coined by Michael Polyani). It is knowledge in action – iterative, multi-stage, "negotiation with concrete reality", resulting in material change (Donald Schön). It assumes not only thinking about visibility, but also – as in the case of models and prototypes – "thinking in visual form" (Bruce Archer)<sup>[10]</sup>.

There is even a trend of critical or speculative design. It rejects the old tasks of "industry stylization" – designing functional, aesthetic, cost-effective and demand-stimulating visual packaging for technocorporation products. Instead, it tries to examine these old assumptions, make visible the conditions and methods of production, or even, through intellectual exploration and the activation of more radical layers of imagination, "reclaim the future and dream new dreams" about possible alternatives to the current material and digital culture<sup>[11]</sup>.

Contemporary visual and performing arts also declare time and again that they help to achieve certain knowledge, conduct research or even work in laboratories. This happens not only in art using the tools of modern medicine, including surgery, robotics or biotechnology,

such as body art of the 1990s or contemporary bio-art. In Poland, an artist who focuses on engaged and politically effective art, Artur Żmijewski, proclaimed art as a discourse similar and equal to science, the effects of which act like an algorithm that moves society from one state to another<sup>[12]</sup>.

### **Jet-set craftspeople?**

The biographies of many of the "new craftspeople" are filled with lists of prestigious scholarships, trips, grants, foreign study programs, and awards in international competitions.

Olga Milczyńska, a ceramicist I spoke with, holds a diploma from the Royal Danish Academy of Fine Arts, where she studied in Danish. She also apprenticed in ceramic studios in Great Britain, France, and South Korea. Aleksander Oniszh, who makes hand-carved wooden furniture, studied architecture at the Universität für Angewandte Kunst (University of Applied Arts) in Vienna. Beata Szczepaniak, who also creates ceramic sculptures, has participated in "residency programs in Shanghai, Osaka, and Munich." In turn, the author of stained glass and painted glass objects, Kalina Bańka-Kulka, holds a PhD in art from the Wrocław Academy of Fine Arts and has conducted "authorial courses and workshops" "in the glass centers Urban Glass in New York, Bildwerk Frauenau in Germany and Pilchuck Glass School in the USA". Finally, Filomena Smoła, who creates sculptural forms from hot glass, can boast a scholarship to study at Kent State University in the USA, where she currently teaches, "a scholarship for the residence of Bocci Design and Manufacturing Company based in Vancouver and Berlin", or "a scholarship from The Chrysler Museum of Art". She is also "a laureate of an exhibition at the largest world glass conference in the USA, Glass Art Society" and "a laureate of Glass Review 43 Corning Museum in New York"<sup>[13]</sup>.

### **Apprentice**

I learned what a contemporary craftsman's term might look like from a conversation with Olga Milczyńska. Instead of the dark backroom of a local workshop of a mustachioed mentor, we should rather see a multicultural, multilingual adventure connected with intercontinental flights.

While still in high school, Milczyńska convinced her parents to send her to a ceramics course in Great Britain instead of the English courses she didn't like. During her studies in clothing design and cultural studies, she looked for places in Poland where she could learn pottery, but - as she says - "it was all discouraging". Things got more interesting during a ceramics internship in the Netherlands, from where she finally ended up in a place that was truly inspiring for her: a six-month ceramics school on the Danish island of Bornholm.

*In the middle of the forest. I had 24-hour access to the studio. There was a wood-burning kiln. Anne Mette was a wonderful teacher. I spent almost the entire six months locked in that studio and took advantage of it as much as I could.*

After some time, she returned there again, for a three-year course, this time as part of the Royal Danish Academy of Fine Arts. Milczyńska praises the infrastructure, but also the atmosphere of the school, which is mainly due to the serious attitude of students and lecturers to the profession they are learning:

*And this is such a wonderful studio, to which you have a key [...].*

*A town of three thousand, mainly retirees, so in fact you spend all your time at school.*

*This school has a kitchen. A cinema hall. There is a wonderful chemistry studio, a clay studio, a separate plaster studio. You can use everything.*

*The glaze library is also very rich. So what? You can leave at four in the morning. Come back at six. It doesn't matter. One fridge is full of beer, because you know that you put five kroner in there and take that beer.*

*Danes treat school as if they were coming to work. It's not something they have to, it's something they want to. They feel that they are doing it for themselves, not for some professor. And it is such a very responsible learning. In the sense, you do it completely for yourself. And it is as if everyone takes you seriously too.*

What did the classes and learning ceramics look like:

*There were many tasks that were first linguistic. And this language – describing things – came first, and then there was making. There were also tasks like: you have two weeks to do whatever you want, but you have to describe this project first. And this project has to be accepted. In other words, giving people independence.*

So we are dealing not so much with apprenticeship, but with a special form of formal education. Unusual, because in a stress-free atmosphere, in an isolated place constituting a closed, separate social world, or even a community. At the same time – with great involvement of students but maintaining elements of the conventional structure of the learning process. It sounds similar to descriptions of learning in Polish art schools – in rare situations when artists remember one of these schools fondly<sup>[14]</sup>.

Between her first and second stay on Bornholm, and then also during her studies, Milczyńska undertook several ceramic internships clearly reminiscent of the traditional apprenticeship. The basic principles of the organization are similar to those known from the Middle Ages: the young apprentice does not pay for her education, but the master does not pay her for her work either. In return for her efforts, she receives food and a roof over her head. She sleeps under the same roof and eats with the master's family. At first, she performs simple manual tasks, then increasingly demanding ones, but during one of the trips she also weeds her mistress's garden. The fact that we are not in the Middle Ages is also reminded by the geographical, cultural and linguistic dispersion of the journey.

Internship in the UK with ceramicist Nic Collins:

*That was also quite crazy. He was a crazy person. We just did it like that: "No, we're not working today." And then suddenly we were working from six in the morning until 10 or two. And I was actually living with them. There was no room in their house, so I was living in a yurt that Nic had built.*

*And I watched them work, because his partner was also a ceramicist. And I was there for half a year. I also saw how they sold their work. What did they live on? Because it turned out that they didn't really live on ceramics. It was more about courses, doing various workshops. I was there for everything. Sweeping, vacuuming, cleaning, moving wood, stacking wood. I did everything that had to be done. But I could also watch and ask questions.*

Internship in France:

*In the meantime I met some French people, so I went there. They also worked completely*

*differently, of course they had their own way. I did work for them, but I didn't get paid for it, only food and sleep.*

*There was a bit of a problem, because it turned out that I didn't know how to do it... Maja told me on the first day that I had to make a hundred cups on the wheel today, and I said "no, I can't". So I said "ok, I can take care of your garden". And there I worked in the garden for four hours a day, and then she taught me for four hours and somehow we exchanged.*

The description of the laboriousness and time-consuming nature of old ceramic firing techniques is impressive. Here, using the example of the multi-day process of building and lighting a traditional kiln in South Korea:

*Each of these people has a different type of wood kiln and uses it differently. That was the most interesting thing for me at the time. [...] Building such a kiln seems easy, but it isn't. Operating it is not easy either. [...] You have to be there many, many times to see such a firing. [...] It is also very difficult. Physically, it's very difficult, because it's from thirty to seventy hours of feeding the stove non-stop, every five or ten minutes, depending on the phase. So you don't sleep, you just watch over the fire. I remember that huge stove like it was yesterday. There were pieces from five people inside.*

Travelling around Europe and Asia in search of old ceramic techniques may seem like a luxurious undertaking or a niche and expensive hobby, reserved for the elite with large resources and free time. However, Olga Milczyńska financed her escapades largely from physical and care work at the bottom of the employment ladder. At least on Bornholm it was not luxurious at all:

*When I was going to study, my uncle sponsored me for half a year. The first.*

*I found a job there, cleaning, because there is not much you can do there. I cleaned for a lady who blows glass. Then for her mother-in-law and I looked after her mother-in-law a bit. In the holidays I guide Polish tours around Bornholm and in the morning I would go to a restaurant to serve breakfast, and in the evening I would sometimes clean.*

*So yes. It was a time when we all lived quite cheaply. We took most of our food from the bins. The bins were still open in Denmark then. I didn't need a lot of money to function, just on a day-to-day basis. I learned to function on a small amount of money.*

### **Studying footwear, underwear and jacquards**

It should be noted that Milczyńska's impressive escapades are not a common practice among the "new craftsmen". Not all of them went through traditional forms of apprenticeship, and if their learning of the craft was similar, it did not necessarily take place in accordance with the idea of youth spent in the back room of the cramped workshop of the "old" craftsman.

During their research, the weavers from Studio Rest discovered that weaving skills had been present in their families several generations ago. However, no generational transmission was maintained, all traditions disappeared and were forgotten. Piekarska recalls that at one point she learned traditional weaving techniques from books with a friend, but also from short instructional clips on YouTube, in Swedish, to boot!

Piekarska went to an art high school in Supraśl, where she already studied "artistic fabric".

Her "childhood plan" and "dream" was to design clothing. This plan was disrupted by the atmosphere of pressure, but also by the lack of workshop training at the Academy of Fine Arts in Warsaw. However, there she met Dominika Gacka, with whom she transferred to the Academy of Fine Arts in Łódź, where, as she says, "it was completely different":

*In Łódź there is a huge technological base. There are a lot of specialists, as if there were two departments at that time, there was a department of clothing and fabrics, and in each there were different specialists. There were tailors, there were people from construction, there were weaving technicians. So from there you could literally learn everything from the inside out and choose the workshops where you wanted to delve even deeper into a specific thing. That clothing was, for example, divided into separate ones: you could study footwear separately, underwear, sportswear, these things in pieces. And apart from clothing, I used those fabric workshops at the Academy. There was a jacquard workshop, there were looms...*

*There are many inspiring people at the Faculty of Clothing. I have great memories of Mr. Bogusz from the tailoring department, who would sit with us for hours and help us. To carry out our strange projects and show us how to sew. And he would hold us and support us with the sewing machines.*

Łódź, a former city of the textile industry, large sewing factories, thousands of seamstresses and dressmakers, turned out to be a repository of craft knowledge, despite the decline of the industry. Traditional professional knowledge also found a hiding place in the university's ivory tower.

The young weavers learned as part of their formal education at the Academy of Fine Arts. However, they took advantage of forms of learning the craft that were similar to the traditional apprenticeship. Apart from classes in the workshops, where experienced specialists taught, they also participated in two "master classes" organized by the university, including a particularly inspiring one with Aleksandra Gaca: "I think that was a moment that opened our eyes," says Piekarska, "because she showed us what was happening with this fabric abroad and what people were doing, what materials they were producing, how they were using waste."

### **New craft – what does it mean?**

I asked the interviewees about the slogan of "new craft" and asked them to try to define what they actually do. As the voices gathered above suggest, the paths to contemporary craft work are winding and varied. We encounter ways of transmitting knowledge and practice from pre-modern times, but also very modern materials, procedures and technologies.

Olga Milczyńska explains the adjective "new" in the slogan and in the name of the association as follows:

*"New craft" – well, it is because, as it were, I feel [to call myself] a ceramicist, a craftswoman. But it is "new" in that I look much broader than ceramics 50 years ago in Poland.*

*So I have this background of traveling around the world, collecting different techniques, learning, looking at other cultures, other cultural products, but also other techniques – and combining them.*

*Many of us actually draw from Korean and Japanese traditions. We work on machines that are American, Swedish... Tools from different parts of the world. It's as if this exchange of knowledge - technical knowledge and such inspiration - is much broader.*

*But we also function in the modern world, we use modern technologies. Many of us design things that we make by hand on a computer. I don't do that, but many of us do.*

*And we want to run this association, this society in a very modern way.*

However, even the boundaries of the concept of modern craft are not certain. It's not easy for everyone to define their activity or declare their affiliation with one of the traditional professions.

Anna Bera says: "for many years I was in such a space between art, design, craft". Then she explains and tries to define:

*For me, craft is a pursuit of perfection in mastering the techniques of working with some material.*

*In my case, there is this conceptual piece, however. [...] Conceptual in the sense that form, what it does, intuition, feeling – that is more important. [...]*

*I can start working in a different material and approach it with complete ignorance. And for me it is not a problem. I do not have to stick to this material all the time.*

*There is such a way of working that we focus on a specific material, [...] and we simply explore. And from that comes form and that stimulates everything further. No, it is not like that for me.*

*For me form is more important [...].*

*So in this context I do not consider myself a craftswoman. For me it is not even material based practice. [...] Other things are more important and they are simply motivation and reason for me to act.*

In another place she adds: "Which does not prevent me from being in Nowiu". However, some classification is useful when we are looking for recipients or clients for the products of craftsmanship. And so, Anna Bera mentions that she finds them at so-called "collectible design" fairs, i.e. design that is collected.

*There are more and more such events, for example, for design. Design Basel, Design Miami. I think these collectible design galleries are also showing up. It's just getting mixed up now, even more than before.*

*In New York, for me it was like... "Fuck!" - I think to myself - "here you can just do totally crazy things. As if it doesn't matter. [...] There's no such specific trend, right? That basically very strange, random things can appeal to someone, can sell.*

*And I've really seen such oddities there. Well, I would never buy it, but someone buys it, someone sells it. So there's no need to worry at all.*

*There are also art fairs, where there are such collectible objects from this space. This "in between". In general, more and more crafts appear in the visual arts space.*

*For example, I myself have been shown at exhibitions that combined visual artists and artists from this space, let's say "craft-design". At an exhibition, no one would ever say... Because it would be no different. Because the techniques were the same.*

*There are furniture fairs. This is not my space at all, which could interest me in any way. Because I don't make furniture - that's for sure. And functional objects are also... Someone can interpret it however they want. I don't think about this function so much. For me, these are sculptures.*

In the statements collected here, Bera seems to be debating with herself where her place actually lies. She keeps her distance from some of the terms she encounters, coined by curators, art dealers or academic researchers, such as the label collectible design. Although at the same time, finding a niche of recognition and demand for her works (and similar "oddities") that are difficult to classify is a motivating experience. It also gives a sense of creative freedom and encourages exploration unrestricted by the pressure of local demand trends - "nothing to worry about". However, Bera draws a line, or distinction, with "furniture fairs" - then she knows what her works "definitely" are not. She is clearly closest to the space of visual arts. She emphasizes the conceptual nature of her works and finally states directly: "these are sculptures for me".

### **Own language**

Bera is probably not alone in her hesitations and inclinations. It should not go unnoticed that one often becomes a "new craftsman" after graduating from an art school.

Let's go back for a moment to the Danish design school on Bornholm. As Milczyńska says in the interview:

*It was important to come already with ceramic skills. And then develop your own design language or way of thinking. So they put a lot of emphasis on such individuality and on the fact that you yourself feel good about what you are doing. So that it is not..., that it results from it.*

It is not enough for the objects produced by the new craftsman to be simply original or have an innovative style. He has to develop "his own language", "his own way of thinking", by which we should understand a separate idiom of creative expression. It has to be an expression of an individual personality, or even a separate life-creative project. These are all postulates of the modernist ethos, thanks to which modern art has announced its autonomy and separated itself from craftsmanship. It is about "way of thinking" - because in parallel with the manipulation of wood, clay or glaze, conceptual work typical of contemporary art is emerging. Art sociologist Natalie Heinich calls this way of perceiving and evaluating creative activity the "regime of singularity" or "singularity" (singularité).

In the language of Pierre Bourdieu's sociology, the stakes at play in the "space" at the intersection of craft, design, and art, or in this particular, small field of production, also seem to be similar to those in the proper or broader field of visual arts<sup>[15]</sup>.

By the way, in Polish contemporary art we have examples of artists for whom the craftsmanship ethos, or the "ethics of good work", and even the atmosphere of everyday work in a cluttered workshop of a traditional craftsman are not foreign. Robert Kuśmirowski seems to feel a connection with this ethos and atmosphere, in particular, having honed his professional skills for five years working in furniture and plexiglass factories - even before he set foot within the walls of an art school. He even subjected his craftsmanship competences, work mode and attachment to the material surroundings of traditional craft to reflection within the scope of his own activities. He recreated cramped craftsman's cubicles, with his typical hyperrealistic plastic precision, inside the white cubes of art galleries. Grzegorz Kłaman also had a working-class internship in his youth. In his career, he moved large

mounds of earth, practicing land art, and welded an impressive gate to the Gdańsk shipyard from steel, as well as his Emblems – installations in which he used human anatomical preparations. Mirosław Bałka, on the other hand, created many minimalist sculptures from raw stone or concrete, which probably has a lot to do with the fact that he is the son of a stonemason from Otwock, from whom he inherited a workshop and then transformed it into his studio. In turn, in the biographies of Paweł Althamer, although he is associated with the "critical art" movement, his extraordinary and today rare manual sculpting skills are emphasized. Lesser-known figures are also close to crafts, such as Katarzyna Korzeniecka, who works with old decorative techniques of intarsia and ebru, and uses furniture veneers, wood or plasterboard.

Finally, among the "new craftsmen" presented at the exhibition and associated in the association, we will find Iza Tarasewicz, who has been successfully operating primarily in the field of art, has a long series of individual exhibitions behind her, including foreign ones, and her abstract metal installation has been permanently hung above the staircase of the Zachęta Gallery in Warsaw.

Let us note that these affinities to craft have nothing to do with the fetish for the craftsmanship of old masters, which is also present in the art world – praises that are sometimes uttered by conservatively and figuratively oriented contemporary painters and sculptors.

### **No pleasure**

In an interview with Julia Piekarska from the weaving duo Rest, I suggest at some point that the effects of their laboratory experiments with fibers and fabric structures seem to be quite suitable for adaptation to the needs of the clothing, interior design or furniture industry. This would be in line with the postulates of implementing scientific, technical and aesthetic innovations into the Polish and global economy. They would specialize in research and design work, and large companies would already have figured out how to multiply their patterns by machine on a large scale and for a wide clientele, while reducing costs. However, Piekarska is clearly not interested in such a direction. While stability of cooperation, production and, by implication, income is something desirable, their motivations for work are completely incompatible with the above vision.

*I think it would be great to have some stability in the production of these fabrics on a loom as a collection, maybe for specific, I don't know... [...] Such more artistic orders like scenography - it's great in that it's a different challenge every time. Every time we have to come up with something completely different and work with a different material. So it's also some kind of adrenaline. It's something different all the time.*

Adapting their experimental fabrics for industrial production and on a scale doesn't seem technically or economically viable to her either:

*In contrast to such a typical design, which after designing is produced somewhere, well, there are two of us and we do everything by hand on a loom.*

*These are often structures that simply cannot be reproduced in the machine industry. Because it is completely unprofitable. Or it simply cannot be done on a larger scale. It wouldn't be feasible, so I think there is also such uniqueness in this. In this slow process of control over each element. And in the fact that an alarming amount of it will not be created.*

*I don't know how long it would take and I don't know what kind of people and machines would be needed to do it on such a large scale. I don't know if we have the need to mass produce it. There are great companies that produce great fabrics on a large scale [...].*

She sees her weaving as "applied art". On the one hand, she emphasizes the uniqueness or singularity of her objects:

*We never do the same work twice. Because it's not pleasant for us, I don't get any pleasure from it. And if it is, it takes so much time... If we want it to be so special... We also want everyone to have this special thing.*

On the other hand, however, they want their fabrics to be touched and used:

*And then we want it not to be an object just for looking at, but actually to be fabrics. They are soft, they are supposed to be nice and they are things to wrap around, so we want it to be possible to use it freely despite everything, even though it looks strange at times.*

Piekarska, in response to my direct question about the affinities of the new craft with design and art, draws attention to the nature of conceptual work in each of the disciplines. "The same," she says, is the "process of creating it":

*There are people who have a vision, they sit on it for a very long time, there are tests, no one is in a hurry with it. Only this is based on experiments, trial and error, spending a lot of time, selecting the right raw materials with great care. And approaching the whole process with such care. [...] The very thought process of creating this product: what function should it have, who should it serve, what features should it have? What should it be made of, in what quantity should it be produced?*

*Our craft objects [...] require from us such a whole thought process and then work, where we control every, literally every stage of work, every order of thread that is created.*

The issue of similarities and differences and the boundaries between art, architecture, design and craft has of course already been discussed. According to Richard Sennett, "knowledge and practice", "technique and expression", and the opposition "craftsman-artist" itself – these are artificial divisions, between which the boundaries should be (again) erased<sup>[16]</sup>. It is when we look at the mental processes that we notice similarities: conceptualization, collaboration and discussion, and the successive stages of translation of thoughts between a drawing, a plasticine model or paper mockup, a three-dimensional digital design, and finally a physical object.

The division into "new" and "old" crafts was also questioned. The slogan of "new crafts" suggests a historical break, builds unnecessary opposition and values - claims Bogdan Kosak<sup>[17]</sup>. He also suggests that we should rather talk about a "new wave" and a "rebirth" of crafts.

Let's return to the motivation for craft work. We can try to answer the question asked above: what attracts young, educated, metropolitan people to traditional crafts in the third decade of the 21st century? Piekarska says this in various places in the conversation:

*I think that we are still mainly interested in this manual work, that it is somewhere inside us and this inventing, making, molding, braiding.*

*I think that it is still important for us that we both simply have control over every detail.*

*You can either switch off and just focus on the process itself and watch how this thread flies and get totally hypnotized. We can analyze our whole life in the meantime.*

*This was our beginning and we really wanted to do something different than what we knew.*

*What appeared in Poland were mainly tapestries and fabrics, quite flat ones, for interiors. So we wanted to start something different based on this tradition, but also something useful at the same time.*

Fascination with the process itself plays a big role here. On the one hand, slow, focused work, and on the other, sensual contact with the material. The conceptual work of inventing and designing new fabric structures is satisfying in itself. In addition, there is a weariness with the ambitions of the world of fashion or industrial design. Weaving, although it may seem the most old-fashioned, turns out to be an interesting novelty for young students of the Academy of Fine Arts. This particular uniqueness, anachronism, even strangeness of choosing a traditional craft in the eyes of families and peers – which Piekarska also mentions – seems to only confirm their choice of this path (“they are shocked that we haven’t given up yet”). Let’s also note that this is a career that is not exactly what the “wisdom of this world” would like, i.e. diametrically opposed to the lucrative and stable middle-class professions presented to young people by worried parents, the press, advertisements for internship programs or at university job fairs.

Anna Bera directly evokes fears of the realities of life in the salariat, the same ones that have been raised at least since the penetration of countercultural attitudes into mainstream debates, but also to the sensitivity of contemporary bourgeoisie:

*Ever since I was a child, I thought that work would constitute a very large element of my life. Because that's how it is. So I simply thought to myself from a young age: "this has to be something that I am passionate about". No, it has to be something that I will also live by. [...] Simply put, I can't stand doing something for 80% of my time and not breathe it.*

It is a fear of boredom, repetition, lack of control over one’s work and the impossibility of satisfying creative desires - in a word, a fear of the alienation of work<sup>[18]</sup>. New craftsmen seem to be running away from it, towards the even older promises of authentic and creative work, giving a chance to express oneself and fulfillment. This is an important similarity between the “new craft” and art. Here too, the modernist ethos seems to be at work, luring young adepts to the worlds of visual arts, literature and music, but also the humanities, like a siren’s song. Then, it encourages them to make far-reaching sacrifices and work beyond their strength in precarious conditions. Researchers of the Polish field of art have called this strange glue, sprayed over the fields of cultural production, “artizol”.

Interestingly, however, Anna Bera also draws satisfaction from a sense of agency, trust in her own strengths and confirmation of these, which is provided by the efficient acquisition and use of resources, professional execution of works and finding willing buyers for them.

*And that is why I chose it. Because I knew that I could simply. And that is how I did it. To set up a company, to buy machines that the gentleman brought me by car on a pallet. I had never had much experience with such large machines. At school, but under supervision. And I simply took these machines, assembled them, learned how to operate them and simply made my own things and was able to go and show them.*

Note that although the postulate of “self-reliance” has its roots in the thoughts of the romantic poet Ralph Waldo Emerson, these distinctly American and commercial qualities are today more likely to be associated with startup entrepreneurs than artists. Entrepreneurship is another discourse and social world – with its own ethos, attitudes and practices – that contemporary craftsmanship brushes against.

### **The bourgeoisie in crisis**

Middle-class bourgeoisie of a certain age, with a stable professional and family life, are starting to be drawn to the material. These are people who spend their professional lives in texts, tables and slides on pale blue screens, where the goals and effects of work are fleeting and competences are difficult to verify. Not only men, but they in particular – maybe because it is easier for them to sometimes get out of taking care of children. At some point, they, like their peers around them, start chiseling in wood, renovating bathrooms with their own hands, weeding garden beds. In a word – they find pleasure, relaxation and perhaps relief from the monotony and abstraction of office work in manual and technical practices – tangible specifics.

I know a bit about this, because I myself fall into this stereotype. That is why I undertook to find out more and write something about the “new craft”. After more than a decade in books and papers in Warsaw libraries, known to friends as a “typical humanist” - which in contemporary Polish means “two left hands” - I also felt the call.

It started with the renovation of a rented studio apartment in the first days of pandemic lockdowns. Then came compulsive street photography - an excuse to leave the house; digital, but with a retro camera with manual knobs. Anyone who starts taking photos seriously soon thinks about a NAS-type device, a set of large disks connected to the home network - I built my first one on a cheap Raspberry Pi board. More DIY electronics appeared at home on cheap used components and free open platforms: a high-resolution music streamer, a “smart home” control unit that turns on the light at sunset or opens the curtains in the morning. Finally, I didn’t miss out on woodworking. I glued the speaker stands from custom-made metal hairpin legs, acacia wood slices and sorbet sponges that dampen vibrations. I made a work table and then bench-bookcases for the hallway and living room from cheap kitchen countertops made of raw solid beech, bought in a hypermarket. This last project involved many hours of drilling, gluing with dowels, screwing with confirmats, processing edges with an angle grinder and painting with several layers of primer and varnish.

It is debatable how widespread this phenomenon is. Having taken up manual work myself, I began to notice symptoms of its popularity around me. DIY hypermarkets are full of people who look more like white collars than professionals. In local food supermarkets, Lidl and Kaufland, stands of power tools for wood and metal work appeared, sometimes large and advanced, such as table angle saws. The community center in Warsaw’s Wola district opened a “Men’s Shed” in the back, providing a full set of carpentry tools free of charge<sup>[19]</sup>. It is also worth remembering that the most numerous demographically, the early 1980s, have recently turned forty, i.e. entered middle age - and these are huge masses of people and this is a phenomenon not only on a national scale, but globally.

Among the directions of interpretation, the escape from the alienation of work comes to mind. From the lack of control, repetition, but also the immeasurability of effects and the sense of redundancy of contemporary office bullshit jobs, as David Graeber provocatively called them. Are contemporary amateur, hobbyist do-it-yourself practices the result of resentment? Retromania? Simply procrastination or an escape from professional and family obligations? Or maybe the effect of imprisonment by the dispositif of creativity,

which not only creates a desire for creativity in subjects, but also makes it an obligation and a requirement, also in conventional office work. Maybe finally, due to the meditative focus on tangible concrete and material - is it something closer to the techniques of the self, regular practices supporting the development of one's own subjectivity, which Michel Foucault wrote about<sup>[20]</sup>?

Having amateur and hobbyist DIY practices behind me - this is also how I tried to understand the "new craftsmen" at first. However, as a result of my conversations, I changed my mind. The three conversations do not show the full spectrum of possible phenomena, motivations, attitudes, relationships, ways of working, or discourses triggered in this world, which would require further research. After this brief look into the world of "new craftsmen", I would put forward a hypothesis that "new craft" is something very far from an after-hours hobby.

The do-it-yourself ethos in a version close to countercultural roots still manifests itself in young music, graphic, comic and film scenes, and is also a mode of maintaining civic activism. Niche zines, posters and stickers are still being created, concerts, exhibitions, slams, matches and protests financed from "drops" are still taking place. DIY is about putting use value above exchange value, a possibility of self-organization and subjectification, also for marginalized groups, it is also an alternative building block of social relations and institutions alongside the prevailing capitalist and state forms. The do-it-yourself ethos has a special form in the maker subculture (formerly pejoratively called hackers), for which building devices on your own is also an opportunity to develop engineering skills and sometimes, incidentally, marketable products and startups. Finally, even a simple hobby can satisfy higher-order needs: become the basis of identity, a way to grow into a broader community of hobbyists and neighbors, and also to distinguish oneself with unique handicrafts and rare skills<sup>[21]</sup>.

However, Saturday tinkering with wood or electronics by middle-aged white collars is also a form of consumption - and increasingly mass consumption, because it is served by an expanding market offer, from the aforementioned angle grinders in Lidl to online stores for robotics and even ready-made consumer devices for breaking electronic security.

Even small pleasures, such as satisfaction from dealing with concrete, overcoming difficulties and resistance of matter or solving technical puzzles - can be similar. It should be noted, however, that the work of new craftswomen is clearly different in many aspects. It seems to require much more economic rationality, practical foresight, competence in matters of grants, subsidies and budgets, or proficiency in new technologies. It is primarily production, and it is difficult to see any aspects of consumption or even prosumption there. It also has a research, critical and experimental aspect, and then it sets itself tasks that are more significant than providing pleasant products and experiences. Finally, it requires a lot of conceptual work.

In Andy Merrifield's understanding, we would call the "new craftsmen" amateurs - people who love what they do, experiment, are curious and open-minded. However, their work is also said to have a lot of professionalism<sup>[22]</sup>.

Again, in this discrepancy between the ideas of the environment and the realities of everyday work, the "new craft" is similar to the world of art. A craftswoman, like an artist, must thoroughly learn and think through the secrets of her craft, the long history of its practices, techniques and solutions. This is not a relaxing pastime - it requires knowledge, organization, reliability, intentional training, focus and many hours of committed work. A hobbyist goes down to the workshop after hours - a craftsman must stay there all day and devote his whole life to it.

The needs, motivations and emotions of hobbyists seem to be closer to another group that borders on the social world discussed here - customers for "new crafts", "collectible design", but also contemporary painting or prêt à porter "designer" clothing. Incidentally, in interviews, craftsmen, like the renowned painters I spoke to earlier, do not devote much thought to their clientele. It ends with a perfunctory "I don't pay much attention to it" or "you have to live on something" - as Anna Bera put it. Or, there is a general mention such as: "you know, not everyone can afford it". By which we mean: these are very wealthy people, who also have large resources of so-called cultural capital. This is of course a much different form of consumption - much less economically accessible and more distinctive. However, it is in a sense the consumption of the same thing: an aura of originality, singularity (in other words: a product of the economy of singularity<sup>[23]</sup>) materialized in a unique artifact. Also the experience of authenticity and the story about it. Finally, a way to express oneself and demonstrate one's taste and rare competences to the environment. These desires and needs, as well as the tendency to fulfill them, are instilled by the culture of individualism and the modernist ethos that lies at its source, and are persistently reinforced by the contemporary dispositif of creativity. It seems that this applies to the hobbyist buying a grinder in Lidl in Warsaw as well as to the customer of the collectible design fair in Milan.

## Footnotes:

[1] The comments and statements quoted in this text are based on material from three two-hour free-form interviews with a prepared list of sought-after information with craftswomen associated with the Nów. Nowe rzemiosło association. I conducted them in Warsaw, between December 2024 and February 2025. The statements have been subjected to only minimal linguistic editing compared to the raw transcription, to increase readability.

[2] B. Latour and S. Woolgar, *Laboratory Life. Constructing Scientific Facts*, translated by A. Zabielski et al., National Cultural Center, Warsaw 2020.

[3] M.B. Crawford, *Shop class as soulcraft. An inquiry into the value of work*, Penguin Books, New York 2010.

[4] R. Sennett, *Ethics of good work*, translated. J. Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2010. p. 18, 69, 71, 74.

[5] J. Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Institute of Architecture, Kraków 2015. Quote from p. 59.

[6] The latter concept was developed by the social psychologist and founder of the discipline of "expertise studies," K. Anders Ericsson. See, for example, K.A. Ericsson, M.J. Prietula, and E.T. Cokely, *The Making of an Expert*, Harvard Business Review, 2007, July-August, pp. 1-8.

[7] "Even in the age of computer-aided design and virtual modeling, physical models are an unparalleled aid to the process of architectural and commercial design. A three-dimensional physical model speaks to the hand and body as much as to the eye, and the process of creating it is a simulation of the construction process. Models are used for many purposes: as a means of quickly sketching the essence of an idea, as a medium for thinking and working, for concretizing and clarifying ideas, as a means of presenting a design to a client or authority, and as a method of analyzing and presenting the conceptual essence of a design." "Models are also used to investigate specific aspects of architectural designs, such as lighting or acoustic properties. A model both concretizes and externalizes ideas: the reduced scale of the model and the fact that the observer is outside invite and allow for the identification and evaluation of aspects that might otherwise be missed. As Henry Moore has said, a model helps the designer to think about the design as a spatial whole." J. Pallasmaa, op. cit., pp. 64 and 65.

[8] T. Brown and B. Katz, *Change through Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Drives Innovation*, transl. M. Höffner, Institute of Journalism and Social Communication. University of Wrocław, Wrocław 2013.

[9] O. Hansen, *Closed Form or Open Form? Visual Structures; on Visual Semantics*, Zachęta National Gallery of Art 2005; D. Sudjic, *The Language of Things. Design and Luxury, Fashion and Art. How Do Objects Seduce Us?*, translated by A. Puczejda, Wydawnictwo Karakter, Cracow 2013.

[10] The aforementioned remarks on different types of knowledge gaining importance in the work of designers were collected by Ewa Klekot in the text „Design Process”. On Sharing Social Experience, „Stan Rzeczy. Teoria Społeczno-Wschodnia”, 2022, no. 2, pp. 95–111.

[11] M. Rosińska, *Utopias of Design. Between Affirmation and Critique of Modernity*, Universitas, Kraków 2020, chapter Reclaiming the Future: Speculative Design, pp. 179-212.

[12] A. Żmijewski, *Applied Social Arts*, „Krytyka Polityczna”, 2007, no. 11/12, pp. 14–24. Cf. P. Szenajch, *How to Be Effective and Not Lose Your Essence?*, [in:] Żmijewski. *Guide to Political Critique*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warsaw 2011, pp. 97–116.

[13] Based on biographies on the website of the Nów Nowe Rzemiosło Association, <https://nównowerzemioslo.pl/rzemieslnicy-now>.

[14] See P. Szenajch, *Disenchantment of Talent. Sociography of Becoming a Recognized Artist*, University of Lodz Publishing House, Lodz 2022.

[15] N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005. Pierre Bourdieu wrote about the stakes and the game in the field, as well as about the literary field gaining autonomy in the 19th century in P. Bourdieu, *The Rules of Art: The Genesis and Structure of the Literary Field*, Universitas, Cracow 2001. The moment of separation of "craft art" from "artistic art" is told in the sociological biography of Mozart by Norbert Elias, *Mozart: Portrait of a Genius*, ed. M. Schröter, W.A.B, Warsaw 2006. On the subject of the modernist ethos in contemporary art and the development of a separate artistic project: P. Szenajch, *Odczarowanie...*, op. cit. chapter Tournament of riddles. *Zakrzywić Dyskurs sztuki współczesnej*.

[16] R. Sennett, *The Ethics of Good Work...*, op. cit., pp. 21 and 355.

[17] That is why I consider it more accurate and non-stigmatizing to describe the current interest in craft as the New Wave. This formula seems more reliable, honest and capacious, as it does not create unnecessary oppositions, does not evaluate the new and the old, does not undermine the established position of craft, and at the same time makes it clear that we are dealing with an interesting phenomenon. „B. Kosak, Self-portrait of a craftsman [in:] B. Kosak, (ed.), *Self-portrait of a craftsman*, Academy of Fine Arts in Katowice, Silesian Museum 2022, p. 17.

[18] This is a term coined by the „young” Karl Marx and developed by, among others, Herbert Marcuse.

[19] By the way, I know from the originator of the initiative that it was created with young men from the area in mind, however, as he claims, the carpentry courses are mainly attended by teenage girls, and the courses are also run by women.

[20] The development of the concepts cited in this paragraph can be found in the works: D. Graeber, *Praca bez sens. Teoria*, translated by M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2019. S. Reynolds, *Retromania*. Interview with Simon Reynolds by A. Marzec, „Czas Kultury: kultura, literatura, filozofii.”, 2013, no. 2. A. Reckwitz, *Odkryta Twórcy. O Proces socjalizacji*, Narodowe Centrum Kultury, Warsaw 2017. M. Foucault, *Historia seksualności*, vol. 3 *Samochod o sobie*, translated by T. Komendant, *Historia seksualności*. Vol. 3, *Samochod o sobie*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2020.

[21] M. Wolf i S. McQuitty, *Understanding the do-it-yourself consumer: DIY motivations and outcomes*, „AMS Review”, 2011, t.1, nr 1, s. 154–170; A. Carelli, M. Bianchini, i V. Arquilla, *The „Makers contradiction”. The shift from a counterculture-driven DIY production to a new form of DIY consumption*, 5th STS Italia Conference czerwiec 2014; B. Holtzman, C. Hughes, i K.V. Meter, *Do It Yourself and the Movement Beyond Capitalism*, [w:] *Constituent Imaginations. Militant Investigations, Collective Theoretization*, red. D. Graeber i S. Shukaitis, AK Press, Oakland CA and Edinburgh 2007

[22] Merryfield, following Edward Said, contrasted amateurs understood in this way with „professionalism”, portrayed as the tiresome boredom of soulless bureaucrats, specialized, conformist, speaking in an esoteric language. A. Merryfield, *The Amateur. The Pleasures of Doing What You Love*, Verso, London 2018.

[23] The latter term comes from the work: L. Karpik, *Economics of individuality*, *Economics of individuality*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2022.

