

MONIKA ROSIŃSKA

Uniwersytet SWPS

<https://orcid.org/0000-0001-5907-0837>

Między dłonią a światem: rzemiosło jako *poiesis*

Between the Hand and the World: Craft as *Poiesis*

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

This article offers a reinterpretation of craft as a form of embodied knowledge, framing it within a broad understanding of *poiesis* as a creative act of revealing and becoming. Starting with the etymology of *ars*, *techne*, and *poiesis*, the author explores tensions between technical knowledge and intuitive activity, highlighting their philosophical and anthropological implications. The second part discusses selected concepts by Heidegger, Sennett, Ingold, and Dewey, contrasted with examples of contemporary artistic and design-based craft practices. The final section presents craft as a form of embodied, rhythmic, and relational knowledge – grounded in material dialogue. The article argues that making can be treated as a cognitive act, and craft – as an unconventional tool of anthropological inquiry.

Keywords: craft; *poiesis*; embodied knowledge; materiality; design

Abstrakt

Artykuł podejmuje próbę reinterpretacji rzemiosła jako formy ucieleśnionego poznania, osadzając je w szerokim rozumieniu *poiesis* jako twórczego aktu ujawniania i stawiania się. Wychodząc od etymologii pojęć *ars*, *techne* i *poiesis*, autor analizuje napięcia między wiedzą techniczną a intuicyjnym działaniem, ukazując ich filozoficzne oraz antropologiczne implikacje. Druga część tekstu przybliża między innymi koncepcje Martina Heideggera, Richarda Sennetta, Tima Ingolda i Johna Deweya, zestawiając je z przykładami współczesnych praktyk rzemieślniczych i projektowych. W trzeciej części rzemiosło zostaje przedstawione jako forma ucieleśnionego poznania – rytmicznego, relacyjnego i opartego na dialogu z materią. Artykuł wskazuje, że robienie może być traktowane jako akt poznawczy, a rzemiosło jako nieoczywiste narzędzie antropologicznej refleksji.

Słowa kluczowe: rzemiosło; *poiesis*; wiedza ucieleśniona; materialność; dizajn

O autorce

Monika Rosińska – dr socjologii, pracuje w School of Form Uniwersytetu SWPS. Zajmuje się badaniami nad współczesnymi praktykami projektowymi. Autorka książek *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności* (2020) i *Przemyśleć użycie. Projektanci, przedmioty, życie społeczne* (2010), współredaktorka tomów *Zoopolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką* (2020) i *Kolaboratorium. Zmiana i współdziałanie* (2011). Publikuje teksty naukowe i popularyzatorskie o dizajnie. Obecnie przygotowuje wystawę *Records of Waiting* na London Design Biennale 2025 (wspólnie z Krzysztofem Gawkowskim i Maciejem Siudą).

* Zrealizowano w ramach stypendium z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Między dłonią a światem: rzemiosło jako *poiesis*

Relacja między rzemiosłem a poezją wydaje się intuicyjna, ale często pozostaje niedostrzegalna w nowoczesnym podziale dziedzin twórczości. Obydwie praktyki – zarówno wytwarzanie materialnych obiektów, jak i kreowanie wiersza – są formami *poiesis*, rozumianej nie tylko jako „tworzenie”, ale jako akt ujawniania i kształtowania świata. Czy rzemieślnik może być poetą materii? Czy jego praca, podobnie jak język poetycki, odsłania antropologiczne rejestry nieuchwytnie poza samym aktem wytwarzania? W jakim sensie robienie – *making* – może być sposobem myślenia, a więc formą poznania?

Celem tego artykułu jest zbadanie rzemiosła jako praktyki, która łączy technikę z poetyką, pracę z myśleniem, działanie z poznaniem. Poprzez odwołanie do klasycznych kategorii *ars*, *techne* i *poiesis* artykuł proponuje interpretację rzemiosła jako antropologicznej formy poetyckiego działania – epistemologii ucieleśnionej, rytmicznej, relacyjnej. Główna teza zakłada, że rzemiosło, rozumiane szeroko jako ucieleśnione, materialne i rytmiczne wytwarzanie, może być traktowane jako forma poezji nie tylko w sensie estetycznym, ale też poznawczym. Rzemieślnik działa bowiem w obszarze napięcia między tym, co znane, a tym, co możliwe; jego gesty są nośnikami znaczeń, które nie mieszczą się w słowach, lecz są zapisane w rytmie, błędzie i oporze materii.

Artykuł opiera się na interpretacyjnej metodologii interdyscyplinarnej łączącej filozofię, antropologię kulturową i współczesną refleksję nad dizajnem¹. Analiza ma charakter jakościowy i tekstualny – obejmuje zarówno lekturę wybranych koncepcji filozoficznych (Martin Heidegger, Richard Sennett, Tim Ingold, John Dewey), jak i analizę przykładów współczesnego rzemiosła projektowego i artystycznego, w których praktyka robienia przekracza granice funkcjonalności i staje się formą myślenia. Wybrane przykłady, czyli projekty Alicji Patanowskiej, Maxa Lamba, Zofii Sobolewskiej-Ursic, Tartaruga Studio, Raw Color oraz Formafantasma, zostały dobrane celowo, jako praktyki współczesne, które ucieleśniają trzy kluczowe dla tego artykułu cechy rzemiosła jako *poiesis*: dialogiczność wobec materii, rytmiczność działania i poznanie ucieleśnione. Równolegle tekst podejmuje refleksję nad

statusem wiedzy rzemieślniczej – wiedzy nielinarnej, wyłaniającej się w toku działania, opartej na wyczuciu, błędzie i powtórzeniu. W tej perspektywie robienie – *doing* – nie jest tylko środkiem do celu, ale sposobem obecności w świecie i formą antropologicznego poznania.

Ars, techne, poiesis

W klasycznej grece termin *poiesis* (ποίησις) oznaczał akt wytwarzania, tworzenia – proces, w którym coś, co wcześniej nie istniało, zostaje wprowadzone do świata. Pochodzi on od czasownika *poiein* – „czynić”, „tworzyć”, „powoływać do istnienia”. Platon w *Państwie* rozumiał *poiesis* szeroko, jako każdy akt prowadzący do pojawienia się czegoś nowego: od poezji po rzemiosło². Jednak już u starożytnych da się wyczuć napięcie między wytwarzaniem materialnym a duchowym – między *techne* a poezją. To rozróżnienie pogłębia Arystoteles, który wprowadza pojęcie *poietike episteme* – wiedzy produktywnej, przeciwstawiając ją *episteme* (wiedzy teoretycznej) i *phronesis* (wiedzy praktycznej). *Poietike* to wiedza związana z wytwarzaniem – a więc bliska rzemiosłu – lecz poezja, choć ma ten samo źródłosłów (*poiesis*), nie mieści się w tej kategorii. Nie da się jej bowiem zredukować do reguł, technik, systemów działania. Tatarkiewicz pisał:

Starożytni operując prostszymi kategoriami niż my, rozumieli stosunek człowieka do rzeczy na dwa jedyne sposoby: albo produkuje rzeczy, albo je poznaje; trzeciego sposobu nie ma. Otóż plastyka jest istotnie produkcją rzeczy, ale nie poezja. Jeśli zaś poezja nie produkuje rzeczy, to jej właściwą funkcją może być jedynie poznanie³.

Z tej perspektywy *poiesis* – rozumiana jako poezja – nie jest formą wytwarzania, lecz formą poznawania przez intuicję, natchnienie, emocję.

W filozofii nowoczesnej to właśnie Martin Heidegger nadaje *poiesis* nowy, głębszy wymiar. W *Pytaniu o technikę* termin ten nie oznacza już „produkcji”, ale sposób odsłaniania prawdy⁴. Poeta, tak samo jak rzemieślnik, nie „wymyśla” bytu, lecz pozwala mu się ujawnić. *Poiesis* to akt wydobywania – nie rzeczy, lecz sensu. Zarówno poeta, jak i rzemieślnik działają w napięciu między tym, co znane i nieznane, między formą a jej możliwością. *Poiesis* w tym sensie jest procesem bycia w relacji z tym, co jeszcze niewypowiedziane lub niewykonane, ale już obecne jako potencjał w słowie, materiale, geście.

Z kolei termin *techne* (τέχνη) w klasycznej grece oznaczał sztukę w sensie umiejętności – zdolności wykonywania określonych czynności w sposób uporządkowany, metodyczny. W odróżnieniu od *poiesis*, *techne* wiąże się z opanowaniem warsztatu, powtarzalnością, przewidywalnością rezultatu. Arystoteles uznawał *techne* za jedną z form wiedzy – *episteme technikon* – lecz niższą rangą niż wiedza teoretyczna (*theoria*)⁵. Co ciekawe, choć *techne* kojarzy się z mechanicznością, jej greckie rozumienie zawierało również aspekt twórczy i nie zakłada-

ło jeszcze ostrej granicy między artystą a rzemieślnikiem. To dopiero nowożytność wyznaczyła tę linię podziału. Współczesne teorie, między innymi Richarda Sennetta, próbują odwrócić ten proces. W *Etyce dobrej roboty* Sennett ukazuje *techné* jako przestrzeń refleksyjnego działania, w którym głowa i ręka nie są oddzielone. Wiedza rzemieślnicza jest wiedzą ucieleśnioną: tworzy się poprzez praktykę, uważność i eksperymentowanie z materiałem⁶. Kluczowe jest tu miejsce dla improwizacji – czegoś, co z pozoru wydaje się nieprzewidywalne i obce technice. Jednak jak pokazuje Sennett, dobry rzemieślnik nie tylko wykonuje, ale potrafi „rozmawiać z materią”, reagować na jej opór, pozwalać przypadkowi wchodzić w strukturę wykonywanej pracy. W tej improwizacyjnej przestrzeni *techné* zaczyna przypominać *poiesis*. To właśnie w błędzie, intuicji, powtórzeniu, odruchu ujawnia się najbardziej poetycki aspekt rzemiosła.

Rzymskie pojęcie *ars* dziedziczy wiele z greckiej *techné*, lecz zyskuje także swój własny, bardziej normatywny charakter. *Ars* oznaczała zarówno umiejętność praktyczną, jak i formę uporządkowania – regułę, system, wzorzec działania. Poeta był artystą słowa, garncarz artystą gliny – obaj funkcjonowali w ramach tej samej logiki twórczości. Jednak nowożytność – szczególnie od XVIII wieku – wyraźnie rozdzieliła „sztuki piękne” od „rzemiosła użytkowego”. *Ars* nabrała elitarnego charakteru, a rzemiosło zostało zepchnięte do roli praktycznej, powtarzalnej techniki. Tymczasem zarówno współczesna humanistyka, jak i antropologia technik próbują złamać ten dualizm, wskazując, że ręczne wytwarzanie, podobnie jak poezja, może być formą myślenia – sposobem na obecność w świecie, nawiązywanie relacji, odsłanianie znaczeń. Rzemiosło powraca więc jako praktyka łącząca sztukę z refleksyjnością, regułę z improwizacją, formę z doświadczeniem.

Rzemiosło jako ucieleśnione poznanie

Współczesny powrót do rzemiosła to nie tylko kwestia estetyki czasu i obecności ani reakcja na nadprodukcję przemysłową. Coraz częściej staje się to praktyka egzystencjalna – poszukiwanie innego sposobu bycia w świecie, który nie opiera się na uprzedmiotawiającej logice kontroli, lecz na uważności, cierpliwości i dialogu z materią. Rzemiosło pozwala odzyskać poczucie ciągłości, rytmu i zakorzenienia – wartości szczególnie istotne w kulturze przyspieszenia. W tym ujęciu nie jest wyłącznie umiejętnością techniczną, lecz formą poznania, wpisującą się w szersze rozumienie *poiesis* jako odsłaniania. To wiedza zakorzeniona w ciele, gestach, powtarzalności, ale też w etycznej relacji wobec tego, co się kształtuje. W tej części tekstu przyglądam się przede wszystkim czterem propozycjom filozoficzno-antropologicznym – Heideggera, Sennetta, Ingolda i Deweya – wokół których splatają się także inne wątki obecne w refleksji nad rzemiosłem jako formą poznania. Ich myśli spotykają się z praktykami współczesnych rzemieślników, projektan-

tów i artystów, tworząc współczesną mapę poetyki robienia.

Poetyka troski: zachowywanie i opór

Dla Heideggera pierwotne znaczenie techniki (*techné*) nie ma nic wspólnego z produkcją w rozumieniu przemysłowym ani z logiką funkcjonalności. W *Pytaniu o technikę* filozof przywraca jej grecki rodowód, wskazując, że technika – w sensie *poiesis* – była niegdyś sposobem ujawniania bycia: wydobywania czegoś ku obecności (*Hervorbringen*), a nie wymuszania czy przekształcania zgodnie z projektem. *Poiesis* to proces, w którym rzecz nie jest „produkowana” w oderwaniu od świata, lecz wydobywana z niego – w rytmie jego wewnętrznych możliwości. To, co się ujawnia, ukazuje się nie jako materiał do zagospodarowania, lecz jako coś, co domaga się zachowania i odpowiedzi. Tymczasem istotą nowoczesnej techniki – pisał Heidegger – jest *Gestell*, czyli „ustawienie”, sposób myślenia, w którym świat zostaje postawiony w stan gotowości do użytku. *Gestell* podporządkowuje rzeczy zasadzie wydajności: to, co istnieje, istnieje tylko o tyle, o ile może być użyte, zmierzone, przeliczone. Taki stosunek do bycia eliminuje możliwość odsłaniania – nie zostawia miejsca na to, co nieprzewidywalne, kruche, nieprzydatne. W tym kontekście *poiesis* staje się radykalnie odmiennym gestem: nie organizuje świata, lecz pozwala mu być; nie wyciąga sensu z materii, lecz pozwala mu wybrzmieć.

Rzemieślnik, w rozumieniu Heideggera, nie jest kimś, kto kontroluje czy „projektuje” – lecz kimś, kto towarzyszy rzeczom w ich stawaniu się, kto potrafi rozpoznać, kiedy



Tartaruga Studio, kilim wełniany *Słońce*.

Formafantasma, *Botanica*, 2011.

nie interweniować. W ten sposób rzemiosło staje się formą zamieszkiwania świata – sposobem bycia w bliskiej relacji z tym, co jeszcze nieuformowane, ale już obecne jako możliwość. Heidegger podkreśla, że zachowywanie to nie pasywność, lecz forma pozytywnego działania. Polega ono na tym, by pozostawić coś w jego istocie, nie narzucając mu kształtu z zewnątrz. W tym sensie zachowywanie staje się podstawowym rysem zamieszkiwania świata – sposobem obecności opartej na uważności, nieingerencji i szacunku dla tego, co się ujawnia⁷. Tę relacyjną logikę robienia – wymagającą uważności, obecności i czułości – doskonale ucieleśnia projekt *Plantacja – Plantation* Alicji Patanowskiej⁸. Artystka odzyskuje porzucone szklane naczynia znalezione w przestrzeni miejskiej – ślady codzienności, które przestały być użyteczne – i zestawia je z ręcznie lepionymi ceramicznymi elementami, tworząc delikatne, hybrydyczne formy służące do uprawy roślin. Każdy obiekt to spotkanie nieprzewidywalności i troski: materiały pochodzące z różnych światów zostają połączone nie w celu wytworzenia produktu, ale by ujawnić to, co między nimi – relację, potencjał wzrostu, wspólnego trwania.

W projekcie *Plantacja – Plantation* nie ma niczego zaplanowanego do końca: forma nie jest narzucona, lecz wyrosła z fragmentów, kontekstu, intuicji. To rzecz, która „staje się”, nie poprzez projekt, ale poprzez rytm, czas, delikatność. Ręczna praca nie pełni tu funkcji organizującej, lecz jest narzędziem słuchania. W tej praktyce nie chodzi o produkcję, ale o zachowywanie sensu i śladów, które

w kulturze *Gestell* zostałyby zignorowane lub zutylizowane. Patanowska nie odzyskuje przedmiotów – odzyskuje możliwość relacji z nimi, wpisując je w mikroekosystemy wzrastania, cierpliwości i obserwacji. W świecie technicznego ujarzmiania rzeczywistości, w którym rzeczy mają być wydajne, funkcjonalne, natychmiast dostępne – rzemiosło w sensie heideggerowskim staje się gestem oporu: działaniem, które przywraca czas, milczenie i troskę jako istotne elementy tworzenia. To forma twórczości, która nie tyle zmienia świat, co pozwala mu trwać w inny sposób – przez rytuał, nie przez przyspieszenie; przez obecność, nie przez użyteczność. W tym sensie rzemieślnik – podobnie jak poeta – jest świadkiem rzeczy, nie ich właścicielem.

Etyka ręki: wiedza w błędzie

Richard Sennett w *Etyce dobrej roboty* przeciwstawia się nowoczesnemu deprecjonowaniu pracy manualnej jako aktywności niższego rzędu. Rzemiosło w jego ujęciu nie jest ani reliktem przeszłości, ani wyłącznie domeną artystycznej ekspresji. To fundamentalny sposób bycia w świecie, w którym człowiek poprzez cierpliwą, rytmiczną pracę rąk uczy się nie tylko posługiwania narzędziami, ale również kształtuje własną postawę wobec materii, czasu i siebie samego. Rzemieślnik nie odtwarza schematu, lecz współuczestniczy w procesie stawiania się formy, rozwijając coś, co Sennett nazywa „etyką dobrego wykonania” – przekonaniem, że wartość pracy nie polega jedynie na efekcie, ale na sposobie, w jaki jest wykonywana⁹.

W centrum tej etyki znajduje się relacja głowy i ręki – nierozdzielna więź między myśleniem a działaniem, wyobraźnią a gestem. Sennett pisze, że wiedza techniczna nie jest czymś zewnętrznym wobec ciała, ale rozwija się poprzez doświadczenie oporu, rytmu, materiału. Ręka nie jest tylko wykonawcą – jest organem poznania. Stąd tak ważna rola błędu, niepewności, improwizacji: to właśnie w sytuacjach, które wymykają się planowi, rodzi się autentyczne rozumienie materii. Błąd nie jest porażką, jest momentem intensyfikacji uwagi, punktem, w którym twórca musi na nowo wejść w dialog z tworzywem. Podobne rozumienie ryzyka i improwizacji odnajdujemy u Davida Pye’a, który w klasycznej już książce *The Nature and Art of Workmanship* wprowadził rozróżnienie między *workmanship of certainty* a *workmanship of risk*¹⁰. Ta pierwsza zakłada przewidywalność i kontrolę – charakterystyczną dla produkcji przemysłowej, projektów inżynierskich czy procedur cyfrowych. Druga – istotna dla rzemiosła – polega na ciągłym podejmowaniu decyzji w trakcie działania, kiedy efekt nie jest z góry zaprogramowany, a jakość i sens rodzą się w czasie rzeczywistym, z relacji między ręką, narzędziem a materiałem. Dla Pye’a to właśnie „ryzyko” staje się miejscem twórczości, wymagającym od wykonawcy nie tylko technicznych umiejętności, ale także uważności i elastyczności w obliczu nieprzewidywalności.

W tym kontekście warto przywołać także pojęcie *mētis*, które Ewa Klekot interpretuje jako formę inteligencji sytuacyjnej, intuicyjnej i cielesnej – wiedzy, która nie poddaje się systematyzacji, lecz ujawnia się w działaniu¹¹. Pochodząca ze świata mitologii greckiej *mētis* (również imię bogini mądrości i roztropności, matki Ateny) oznaczała spryt, zręczność, zdolność adaptacji – cechy nieodzowne dla rzemieślnika pracującego w warunkach niepewności. W tekstach starożytnych *mētis* przeciwstawiano wiedzy racjonalnej i logicznej (*episteme*) – była to mądrość chwili, gestu, dostosowania się do rytmu wydarzeń. Jak zauważa Klekot, jest to wiedza obecna „w dłoniach”, niedająca się łatwo zapisać, lecz stale rekonstruowana w powtórzeniach i błędach. Tak rozumiana *mētis* doskonale dopełnia ujęcia Sennetta i Pye’a, oferując ramę epistemologiczną dla działań, które są „mądre” nie dlatego, że wynikają z planu, ale dlatego, że potrafią reagować, adaptować się i trwać w relacji z materią.

Rzemiosło – jako proces nieprzewidywalny i oparty na dialogu – odrzuca industrialny ideał powtarzalnej perfekcji. Nie chodzi o produkowanie identycznych obiektów, lecz o tworzenie relacji z materią, w której każde spotkanie jest inne. To właśnie ta logika obecna jest w twórczości Maxa Lamba, który eksperymentuje z surowymi materiałami: kamieniem, metalem, drewnem. Jego obiekty – masywne, surowe, jakby „wydobyte” z ziemi – noszą wyraźne ślady procesów, które je ukształtowały: ślady dłoni, narzędzi, decyzji i przypadków. Lamb nie próbuje ukrywać pracy – przeciwnie, wydobywa ją na powierzchnię jako ślad obecności ciała i czasu. W jednym z projektów *Exercises in Seating*¹² każda forma powstaje z innego ge-

stu, innego eksperymentu z materiałem, z innej sekwencji działania. Rzemiosło staje się tu aktem badawczym – procesem uczenia się poprzez robienie.

Podobna wrażliwość obecna jest w twórczości Zofii Sobolewskiej-Ursic, laureatki drugiej edycji programu Kunszt¹³. Jej projekt – rzeźbiarska serwantka wykonana w technice intarsji słomianej – stanowi przykład głęboko refleksyjnego rzemiosła, w którym ręczna praca, materialna historia i symbolika spletają się w wielowymiarową opowieść. Artystka sięga po technikę wywodzącą się z ludowego francuskiego rzemiosła, spopularyzowaną w dobie art déco, i przekształca ją we współczesne medium ekspresji. Wykorzystuje żytnię słomę sprowadzaną ze specjalnych upraw, wspiera się laserowym cięciem, a klasyczne ornamenty reinterpretuje przez pryzmat osobistych i kulturowych odniesień, jak w przypadku motywu bratków z twórczości Wyspiańskiego, który zostaje przekształcony w formę surrealistyczną, pełną detali ukrytych w ornamentach: oczu, dłoni, śladów spojrzenia. Proces powstawania obiektu trwał dziesięć miesięcy i – jak pokazuje materiał filmowy dokumentujący pracę artystki – był nie tylko wyrazem mistrzostwa technicznego, lecz także drobiazgowego procesu poznawczego, opartego na eksperymentowaniu, korektach, wsłuchiwaniu się w materię. Słoma, drewno, intarsja, aluminium – każdy z materiałów wnosi tu własny rytm i znaczenie. Elementy rzeźbione ręcznie łączą się z fragmentami odzyskanymi, na przykład z ponadstuletniej dębowej balustrady schodów krakowskiej kamienicy, zaś forma mebla dopełniona zostaje nieregularną „nogą” z powalonego dębu oraz odlewanymi z aluminium uchwytyami przypominającymi cebule lub fragmenty biżuterii techno-goth. Projekt Sobolewskiej staje się tym samym nie tylko meblem, ale aktem poznania, w którym – jak pisał Sennett – „dobry wykonawca wie, kiedy odpuścić”. Moment twórczy nie polega tu na narzuceniu formy, lecz na słuchaniu jej potencjałów, pracy z niepewnością i przyjęciu błędu jako drogi do znaczenia. W tym sensie projekt Sobolewskiej wpisuje się w to, co David Pye nazywa *workmanship of risk*: jakość nie wynika z kontrolowanej procedury, ale z nieustannego negocjowania z materią i otwartości na to, co nieoczekiwane. Rzemiosło nie jest tu nośnikiem tradycji w sensie estetycznym, lecz narzędziem pogłębionego kontaktu z czasem, pamięcią, kontekstem. Jak zauważa sama projektantka, dekoracyjność obiektu nie służy jedynie ozdobie – jest formą zatrzymania spojrzenia, próbą „zatrzymania nowoczesności” w jej zawłaszczającym tempie. Ten gest zatrzymania, tak jak u Sennetta i Pye’a, jest aktem etycznym: formą troski, pracy z materią, która domaga się więcej niż tylko „produkcji”.

Zarówno u Lamba, jak i Sobolewskiej, rzemiosło nie polega na ręcznym wytwarzaniu obiektów, ale na budowaniu relacji: z materiałem, z czasem, z własnym ciałem. To proces poznawczy, w którym wiedza nie jest czymś uprzednim wobec działania, lecz rodzi się w jego trakcie. Rzemieślnik nie tyle wie, jak coś zrobić – co uczy się po-

przez robienie, a błąd, improwizacja i powtórzenie są nieodłącznymi elementami tej epistemologii. Tak rozumiane rzemiosło staje się formą obecności i słuchania – nie tylko wobec materii, ale wobec kultury, historii i samego siebie. Jest to wiedza, która nie podlega redukcji do formuł ani modeli, lecz rozwija się w rytmie gestu, w oporze narzędzia, w nieprzewidywalności rezultatu. A przede wszystkim w odpowiedzialności za to, co się tworzy. W tym ujęciu rzemiosło przestaje być kategorią użytkową i staje się formą etycznej i poetyckiej obecności w świecie.

Wiedza od środka: epistemologia splewania

Tim Ingold, jeden z czołowych przedstawicieli współczesnej antropologii praktyk wytwórczych, w książce *Making* proponuje zasadnicze przesunięcie: od myślenia o rzeczach jako efektach pracy, do traktowania wytwarzania jako procesu zamieszkiwania świata¹⁴. Rzeczy – pisze Ingold – nie są po prostu produkowane, lecz rosną, są splewane z rytmem życia, z ciałem, z krajobrazem. Rzemieślnik nie projektuje, nie realizuje planu, on podąża za linią, która prowadzi go przez materiał i czas. Nie „produkuje” w sensie przemysłowym, lecz przędzie, rzeźbi, kształtuje, zostawiając ślady trwania, powtórzeń, napięć. W przeciwieństwie do ujęć obiektocentrycznych Ingold skupia się na liniach życia – kontinuum ruchu, którego nie da się zamknąć w schemat. Wytwarzanie nie zaczyna się ani nie kończy, jest ciągłym stawaniem się, *ever-becoming*. Wiedza nie jest zbiorem zasad, lecz sposobem poruszania się, rozpoznawania napięcia włókien, podatności drewna, lepkości gliny. Ręka nie tyle wykonuje, co bada, odpowiada, dostraja się. Tę wiedzę Ingold nazywa *knowing from the inside* – poznaniem od środka, wyłaniającym się z kontaktu z materiałem, a nie z zewnętrznej pozycji obserwatora¹⁵.

W tym sensie rzemiosło jest dla Ingolda formą antykartezjańską, zamiast oddzielać umysł od ciała, łączy myślenie z ruchem, abstrakcję z materiałem. Uczenie się nie polega na opanowaniu formy, lecz na przebywaniu w procesie: obserwacji, powtórzeniu, błędzie, korekcie. To dlatego tak istotne są linie, które rzemieślnicy zostawiają; nie są one śladami wykonania, lecz świadectwem relacji między ruchem, czasem i materiałem. Powstający przedmiot nie jest więc celem, jest symptomem zamieszkiwania, zapisem obecności. Tę logikę ucieleśnienia działalność Tartaruga Studio¹⁶, pracowni tkackiej z Łodzi, która w swoich kilimach łączy tradycyjne techniki ręcznego tkania z eksperymentalnym podejściem do wzoru i koloru. Ich prace nie są realizacją z góry ustalonego projektu, powstają w procesie, linia po linii, jako wynik reakcji na napięcie nici, strukturę osnowy, opór materiału. Każdy kilim jest zapisem ruchu, powtórzenia, czasem także błędu, który zostaje przyjęty, a nie wymazany. W tym sensie tkanina staje się nie tylko powierzchnią dekoracyjną, ale rejestrem działania, zapisem obecności rąk i ciał, które ją tworzyły. W jednym z wywiadów twórczyni studia mówią o pracy „linia po linii” – nie jako realizacji wzoru, lecz jako

sposobie pozostawiania w materiale, śledzenia jego rytmu, uważnego powracania do momentu poprzedniego. W rezultacie powstają obiekty, które nie są tylko rzeczami, są mapami czasu, gestu, obecności. Estetyka tych tkanin wynika nie z dekoracyjności, ale z rytmu ciała wpisanego w materiał. To proces ucieleśnionej obecności, w którym forma rodzi się z relacji; nie z projektowania, ale z trwania.

Jak zauważa Tim Ingold w eseju *O klockach i węzłach*, tkactwo nie jest organizowaniem przestrzeni z oddzielnych, statycznych „klocków”, lecz dynamicznym budowaniem splewanych relacji – strukturą „węzłową”, „splewaną” która rozwija się w czasie¹⁷. Przestrzeń wytwarzania nie jest dla Ingolda pustym tłem, lecz gęstym polem napięć i odpowiedzi: każdy węzeł to punkt spotkania sił, kierunków i rytmów, a materiał zamiast być biernym nośnikiem formy, współtworzy jej strukturę¹⁸. Tkanina nie jest więc powierzchnią do pokrycia wzorem, lecz wydarzeniem relacyjnym: zapisem intymnych połączeń, iteracji i reakcji między ręką a materiałem. W ten sposób rzemiosło przestaje być organizacją formy, a staje się topologią doświadczenia, przestrzenią utkanej obecności.

Z kolei działalność holenderskiego Raw Color Studio¹⁹ to przykład pracy z kolorem jako zjawiskiem materialnym i zmiennym, nigdy w pełni przewidywalnym. Barwa nie jest dla nich wartością stałą, lecz wydarzeniem. Czymś, co pojawia się w zależności od kontekstu, światła, faktury, struktury materiału. Ich farbowane tkaniny, papierowe kompozycje i obiekty powstają w wyniku eksperymentów z naturalnymi pigmentami, mieszaniem tonów, obserwacją zmian. Projektanci traktują kolor jak żywą materię, z którą trzeba negocjować, nie da się jej całkowicie zaplanować, można ją tylko śledzić. To praca na granicy kontroli, która wymaga od twórcy zmysłowej obecności i ciągłej korekty. W jednym z projektów Raw Color tworzyli tkaniny, w których barwa reagowała na zmianę światła i kąta patrzenia. Praca była wynikiem długiego procesu prób, błędów, testów, reakcji materiału na farbę i ruch. W tym sensie ich projektowanie przypomina praktykę rzemieślnika, który nie tyle wie, co uczy się na bieżąco, pozwala materiałowi mówić, a sobie być zaskoczonym. Kolor staje się tu narzędziem poznawczym: prowadzi rękę, zmusza do zwolnienia, domaga się czasu. U Ingolda nie chodzi o idealne wykonanie, ale o przebywanie w świecie przez robienie. Obie te praktyki, studiów Tartaruga i Raw Color, są zakorzenione w materiale, czasie i rytmie; nie są projektowaniem z góry, lecz współczesnym powrotem do rzemiosła jako epistemologii: wiedzy ucieleśnionej, rozwijającej się w relacji. Rzemieślnik jest tu nie tyle producentem, ile uczestnikiem procesu, przez który sam się zmienia.

Ucieleśniona relacja: między ciałem, materialem a formą

John Dewey w klasycznej książce *Sztuka jako doświadczenie* zakwestionował modernistyczne oddzielenie sztuki od codziennego życia. Zamiast sztuki jako sfery kontemplacji zarezerwowanej dla nielicznych, zaproponował

rozumienie jej jako formy intensyfikacji doświadczenia: uważnego, pełnego, zaangażowanego w relację między ciałem a światem. Istotą sztuki nie jest więc obiekt, ale proces, w którym zmysły, emocje i myślenie spotykają się w ciągłości działania. To, co estetyczne, nie jest wynikiem dystansu, lecz ucieleśnionego zanurzenia w materiale i sytuacji. W tym ujęciu rzemiosło staje się nie tylko sposobem tworzenia rzeczy, ale także formą organizacji doświadczenia – sposobem obecności w świecie, który uczy uważności, czułości i koncentracji²⁰. Jednak dopiero współczesna humanistyka pogłębiła tę perspektywę. Maurice Merleau-Ponty, filozof fenomenologii, wskazał, że nasze poznanie nie zaczyna się od refleksji, lecz od ciała. W *Fenomenologii percepcji* pisał, że nie posiadamy ciała, ale jesteśmy ciałem – a więc świat poznajemy poprzez gest, dotyk, napięcie mięśni, opór materii. Rzemieślnik nie jest kimś, kto myśli „o” działaniu, ale poprzez działanie. Wiedza rzemieślnika nie wynika z opanowania reguł, ale z trwania w napięciu między narzędziem a ręką, między strukturą a improwizacją, między rytmem a przypadkiem. Ciało w tym sensie nie jest „środkiem”, lecz warunkiem każdego kontaktu ze światem²¹.

Do tego myślenia dołącza Jane Bennett, która w *Vibrant Matter* rozwija pojęcie żywotności materii. W przeciwieństwie do ujęć, w których materia jest bierna i pasywna, Bennett pokazuje, że rzeczy „działają” – mają swój rytm, intensywność, zdolność stawiania oporu. Twórca nie jest jedynym źródłem formy, pracuje wspólnie z materią, reagując na jej zmienność, sprężystość, odporność. Tę relację można opisać jako etykę współdziałania: forma nie jest narzucona, ale wyłania się w procesie wzajemnego wpływu i uważności. Rzemieślnik staje się nie tyle demiurgiem, ile słuchaczem i negocjatorem – kimś, kto działa w odpowiedzi na to, co materia „mówi”²². Tę złożoną relacyjność między ręką, ciałem, świadomością a materią doskonale oddaje praktyka projektowa Formafantasma (Andrea Trimarchi i Simone Farresin). Ich działalność przekracza granicę między projektowaniem użytkowym a krytycznym namysłem nad materiałem, historią i relacją człowieka z rzeczami. W serii *Ore Streams* (2017–2019) badają globalne ścieżki metali wykorzystywanych w technologii cyfrowej, od eksploatacji surowców w krajach Globalnego Południa po nieprzejrzyste procesy recyklingu. Projektanci nie tylko tworzą meble z odzyskanych komponentów komputerowych, każdy element ich pracy staje się nośnikiem pytania o etykę wykorzystania surowców, o estetykę odpadu, o przemysłową przemoc ukrytą w pozornie „czystych” produktach cyfrowych. W *Ore Streams* projektowanie staje się formą materialnej refleksji, gdzie estetyka nie służy upiększeniu, lecz wydobyciu ukrytych historii i zależności²³. Z kolei w *Botanica* (2011) Formafantasma wracają do epoki sprzed syntetycznych tworzyw, badając możliwości dawnych, organicznych materiałów: gutaperki, wosków, żywic, kauczuku naturalnego. Przedmioty tworzone z tych substancji, takie jak lampy, wazony, naczynia, nie przypominają

przemysłowych produktów. Są nieregularne, kruche, nieprzewidywalne. Projektanci nie starają się ich ujarzmić, traktują proces jako eksperyment poznawczy: badają, jak materia reaguje, jak się zmienia, jak tworzy własne formy. Jak sami mówią, „chcieliśmy zrozumieć, jak czuć się wobec rzeczy, które nie są doskonałe i jak zaprojektować obiekty, które będą bardziej otwarte na zmienność i czas”²⁴. Projekt nie jest więc tylko rekonstrukcją tradycji – to namysł nad przemijaniem, kruchością, dotykiem, oporem. Forma jest tu wynikiem relacji, nie planu. W duchu Deweya, Merleau-Ponty’ego i Bennett rzemiosło okazuje się nie tylko praktyką produkcji, ale praktyką poznania i obecności. Nie chodzi o to, by „wiedzieć”, lecz by być w świecie poprzez robienie: z ciałem, z materią, w czasie, z oporem i błędem. Współczesne projekty, takie jak te realizowane przez Formafantasmę, pokazują, że rzemiosło może być formą myślenia ucieleśnionego, którego nie da się wyrazić pojęciami, lecz które zostaje zapisane w fakturze, rytmie i nieoczywistym rezultacie.

Rzemiosło jako poiesis: dyskusja i wnioski

W świetle przedstawionych rozważań pojęcia *poiesis*, *techné* i *ars* okazują się czymś więcej niż kategoriami estetycznymi. To antropologiczne figury, które pozwalają myśleć o twórczości nie tylko jako o sposobie wytwarzania rzeczy, ale jako o formie życia. Rzemiosło wbrew nowoczesnemu rozdzielaniu sztuki i pracy, teorii i praktyki, kontemplacji i działania może być traktowane jako złożony akt poznawczy. Praktyka rzemieślnicza, oparta na ucieleśnionej wiedzy, improwizacji i rytmie, ujawnia się jako współczesna forma poetyckiego myślenia, nie opartego na abstrakcji, lecz na relacji, gestach i oporze materii. Rzemieślnik jak poeta nie projektuje rzeczywistości z góry, ale wchodzi z nią w dialog. Nie tworzy z zewnątrz, lecz od wewnątrz – podążając za rytmem, który ujawnia się dopiero w działaniu. W tym sensie robienie jest sposobem bycia, przebywania w świecie z uważnością, otwartością na zmienność, niepewność i przypadek. To właśnie ten gest odrzucający kontrolę na rzecz obecności jest dziś szczególnie znaczący. W świecie przyspieszenia, wydajności i automatyzacji, rzemiosło przywraca czas i ciało jako wartości poznawcze. Uczy, że poznanie nie musi być szybkie, celowe i z góry zaplanowane. Może być powolne, relacyjne i niedoskonałe, ale przez to głęboko ludzkie.

Na tym tle rzemiosło jawi się jako poetyka gestu i śladu. To, co ręka robi z materiałem – rzeźbi, tka, lepi, barwi – zostawia ślady, które można czytać tak, jak czyta się wersy wiersza. Powtórzenie nie jest mechaniczne, ale rytmiczne; błąd nie jest porażką, lecz punktem wyjścia do dalszego poznania. W tej perspektywie przedmioty rzemieślnicze nie są artefaktami, lecz zapisami doświadczenia: nasycenymi czasem, emocją, uważnością. Jak w poezji, forma nie istnieje bez wewnętrznego napięcia między tym, co już znane, a tym, co dopiero się wyłania. Z tej perspektywy antropologia rzemiosła staje się nie tyle ba-

daniem technik, ile badaniem relacji człowieka z materią, czasem, pamięcią i zmysłowością. Tworzenie rozumiane jako *poiesis* nie jest tylko wytwarzaniem, ale również formą troski. To sposób zamieszkiwania świata, który nie polega na dominacji, ale na wsłuchiwanie się w jego rytmy, napięcia, cisze. Dlatego rzemiosło, podobnie jak poezja, może być czytane jako praktyka epistemologiczna, a więc sposób na zdobywanie wiedzy o świecie – wiedzy, której nie da się wyrazić jedynie za pomocą pojęć.

Omówione praktyki twórcze niezależnie od tego, czy mowa o tkaniu, ceramice, eksperymentach z pigmentem czy o formach użytkowych – przekraczają binarny podział na sztukę i rzemiosło, na estetykę i funkcję. Projektanci i projektantki, tacy jak twórczynie Tartaruga Studio, artyści, tacy jak Max Lamb czy Zofia Sobolewska, nie próbują „wytwarzać” rzeczy w tradycyjnym sensie. Ich praktyka polega raczej na przebywaniu z materiałem, rytmem i czasem. W ich działaniach rzemiosło nie jest już „narzędziem produkcji”, ale procesem odkrywania i współtworzenia sensu – gestem poetyckim, który zapisuje się w materii.

Warto przy tym zaznaczyć, że poetyckość rzemiosła nie polega na metaforyzacji – nie jest to przenośnia ani estetyzacja. Przeciwnie: to dosłowność cielesnej obecności, w której gest i myśl, ręka i rytm, wyobraźnia i narzędzie stają się jednym. Rzemiosło nie imituje poezji – ono nią jest w sensie *poiesis*: wytwarzania świata, którego nie da się poznać inaczej niż przez robienie. Otwiera to także nowe możliwości dla antropologii twórczości. W tym sensie rzemiosło może być nie tylko formą wiedzy ucieleśnionej, ale również narzędziem krytyki i zmiany kulturowej. Christopher Frayling w eseju *On Craftsmanship: Towards a New Bauhaus* wskazuje, że jednym z najważniejszych zadań współczesnej edukacji artystycznej i projektowej jest ponowne zbliżenie „głowy i ręki”, czyli myślenia i działania. Píše, że w kulturze nadmiaru teorii, konceptualizacji i cyfrowej separacji od materii rzemiosło może przywrócić bardziej zrównoważony sposób bycia w świecie. Taki, w którym proces, a nie produkt, jest miarą jakości twórczości. Frayling wskazuje, że rzemiosło nie ogranicza się do sfery technicznej, stanowi pełnoprawną formę myślenia i przeżywania świata.

W jego ujęciu rzemiosło nie jest sentymentalnym powrotem do przeszłości, ale radykalną propozycją alternatywnej nowoczesności – takiej, która nie marginalizuje pracy fizycznej ani wiedzy nabywanej przez praktykę. Frayling, podobnie jak Ingold czy Sennett, sugeruje, że robienie rzeczy może być formą oporu wobec alienacji, instrumentalizacji i oderwania od doświadczenia. To właśnie te aspekty rzemiosła, relacyjność, nieprzewidywalność i sensualność, czynią je bliskim poezji. Tak jak wiersz może „ucieleśniać” emocję i rytm, tak rzemiosło może „zapisywać” doświadczenie w materii. Czytanie rzemiosła jako poezji pozwala przededefiniować, czym jest wiedza i kto ją wytwarza. Rzemieślnik, projektant, osoba pracująca z materią są nosicielami i twórcami wiedzy, jeśli uznamy robienie za równorzędny sposób poznania.

Przypisy

- ¹ Słowo *dizajn* zapisuję w wersji spolszczonej, zgodnie z coraz częściej przyjmowaną w polszczyźnie praktyką adaptowania zapożyczeń do rodzimej fonetyki i morfologii. Taka forma nie tylko przybliża termin do codziennego języka użytkowników, lecz także podkreśla lokalny, kulturowy i historyczny kontekst praktyk projektowych w Polsce. Zob. Agnieszka Cieslikowska, *Design czy dizajn?*, „2+3D” 2001, nr 1 (IV), s. 8.
- ² Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, ks. X.
- ³ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 98.
- ⁴ Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, przeł. Krzysztof Michalski, [w:] tegoż, *Odczyty i rozprawy*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- ⁵ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. Daniela Gromska, Leopold Regner, Witold Wróblewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002, księga VI, rozdz. 4–5. Zob. także: tegoż, *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2009, 981b.
- ⁶ Richard Sennett, *Etyka dobrej roboty*, przeł. Jan Dzierzgowski, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2010.
- ⁷ Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. Krzysztof Michalski, [w:] tegoż, *Odczyty i rozprawy*, dz. cyt., s. 137–152.
- ⁸ Alicja Patanowska, *Plantacja – Plantation*, 2014, <https://patanowska.com/Plantation-home-objects>, dostęp: 10.02.2025.
- ⁹ Richard Sennett, *Etyka dobrej...*, dz. cyt.
- ¹⁰ David Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge University Press, Cambridge 1968, s. 20–24.
- ¹¹ Ewa Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 79–90.
- ¹² Max Lamb, *Exercises in Seating*, <https://maxlamb.org/205-exercises-in-seating/>, dostęp: 15.02.2025.
- ¹³ Zofia Sobolewska, projekt „Serwantka”, Konkurs Obiekt Schówkowy 2024, Fundacja Rodziny Staraków, <https://starakfoundation.org/pl/obiektschowkowy>, dostęp: 1.03.2025.
- ¹⁴ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London 2013.
- ¹⁵ Tenże, *Knowing from the inside* [w:] tegoż, *Making*, dz. cyt., s. 1–15.
- ¹⁶ Tartaruga Studio, <https://tartarugastudio.pl/?srsltid=AfmBOor461bgP65LARTfsdb-vuoZRdONQ2DlrmhPpgP1RYvaq6PTA2Qi>, dostęp: 20.02.2025.
- ¹⁷ Tim Ingold, *O klockach i węzłach. Architektura jako tkanie*, przeł. Michał Choptiany, „Autoportret” 2015, nr 1, s. 34–35.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Raw Color Studio, <https://www.rawcolor.nl/welcome/>, dostęp: 20.02.2025.
- ²⁰ John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. Andrzej Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk, Wrocław 1975.
- ²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- ²² Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010.
- ²³ Formafantasma, *Ore Streams*, <https://formafantasma.com/work/ore-streams>, dostęp: 15.03.2025.
- ²⁴ Formafantasma, *Botanica*, <https://formafantasma.com/work/botanica>, dostęp: 15.03.2025.

1



2



1. Alicja Patanowska, *Plantacja – Plantation*. Fot. S. Deleu.

2. Alicja Patanowska, *Plantacja – Plantation*. Fot. M. Kielan.