

#44

Zeszyty Artystyczne

TKANINA ARTYSTYCZNA
Wobec współczesności

TEXTILE ART
In the face of contemporary times



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

2(44)/2023

Anna Borowiec

(ur. 1980) Historyczka sztuki i literaturoznawczyni, absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Kuratorka Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu i Kierowniczka Działu Kolekcji Uniwersytetu im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W latach 2014–2017 pracowała na stanowisku adiunkta w Muzeum Współczesnym Wrocław. Od roku 2017 zajmuje się opracowaniem spuścizny twórców związanych z poznańskim Uniwersytetem Artystycznym. Autorka tekstów krytycznych i teoretycznych, kuratorka wystaw, m.in. *Vlado Martek – Granice języka* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2015); *Agnieszka Brzeżańska – Ziemia Rodzinna/Ma Terra* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2015); *Przez szyb brylanty* (Galeria Piekary, Poznań 2018); *Obiekt – przestrzeń* (Muzeum Narodowe w Poznaniu (2019); *Formy w przestrzeni. Poznańska rzeźba plenerowa lat 60. i 70. XX wieku* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2020); *Magdalena Abakanowicz. Jesteśmy strukturami włóknistymi* (Muzeum Narodowe w Poznaniu 2021). Od 2017 roku kuratorka projektu repozytorium form przestrzennych „Sztuka Poznania”, które obejmuje rzeźby i obiekty rzeźbiarskie stojące na terenie miasta Poznania (www.sztukapoznania.com). Autorka książki *„Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza* (2016).



<https://orcid.org/0000-0002-6698-1775>

Zeszyty Artystyczne
nr 2 (44)/2023, s. 17-33
doi: 10.48239/ISSN123266824401

Anna Borowiec

Uwaga! Tkanina! **Od Wydziału Tekstylnego** **do Pracowni Gobelinu** **w poznańskiej PWSSP**

Medium tkaniny pojawiło się w poznańskiej uczelni artystycznej już na samym początku jej istnienia. Metody nauczania tej dyscypliny, początkowo sytuowanej w obszarze rzemiosła artystycznego, zmieniały się na przestrzeni dekad, odzwierciedlając procesy zachodzące zarówno w systemie szkolnictwa artystycznego, strukturze szkoły, jak i samej sztuce. Dynamika przemian wiązała się z pojawieniem się w Poznaniu wybitnych osobowości twórczych, takich jak Władysław Roguski, Lucjan Kintopf czy Magdalena Abakanowicz. Artyści ci tworzyli i rozwijali programy kształcenia w obszarze tkactwa, które po latach przynależności do obszaru sztuk użytkowych, w drugiej połowie XX wieku zyskało status autonomicznej dziedziny sztuki. Niniejszy szkic będzie próbą przyjrzenia się tej rewolucji przez pryzmat historii instytucji i reform systemu kształcenia, jakie przeprowadzano w poznańskiej szkole, w powiązaniu ze zmieniającą się sytuacją w polu sztuki współczesnej.

Od Szkoły Sztuk Zdobniczych do Akademii Sztuk Pięknych

W pierwszych dwóch latach po inauguracji działalności Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu w listopadzie 1919 roku, stopniowo poszerzano ją o kolejne wydziały. Kwestia kierunkowego rozwoju poznańskiej uczelni, którą od początku ulokowano w obszarze sztuk rzemieślniczych, była jednym z kluczowych problemów, z jakimi mierzyli się kolejni dyrektorzy i rektorzy szkoły, właściwie aż do lat 90. XX wieku. Profesor Zdzisław Kępiński, opisując historię powstania poznańskiej PWSSP, w publikacji wydanej w 1970 roku z okazji 50-lecia jej istnienia, przypomniał, że na zjeździe zorganizowanym w Poznaniu w 1919 roku, w celu przedyskutowania planu szkolnictwa artystycznego w Polsce, zdecydowano o takim sprofilowaniu instytucji z powodu nacisków ze strony krakowskiego środowiska akademickiego:

Zjazd poparł potrzebę powołania szkoły artystycznej, ale ulegając ambicjom prestiżowym krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, i tak obrażony, przez nadanie identycznej nazwy dawnej warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, wyraził pogląd, że Poznaniowi bardziej potrzebna będzie praktyczna szkoła dla specjalistów w dziedzinach „rzeźby ornamentальной” czy też w zakresie meblarstwa, poligrafii i fotografii artystycznej, niż kształcenie artystów mających uprawiać sztukę zdolną wyrazić i tworzyć zasadnicze zręby umysłowości i uczuciowości człowieka. Ta ocena zyskała przychyłość władz centralnych państwa¹.

Ze wspomnianą przez Kępińskiego historią wiąże się, wciąż jeszcze aktualne w latach 70. XX wieku, przeświadczenie o podrzędności rzemiosła wobec tzw. sztuki czystej. Walka na tym polu, rozgrywająca się zaraz po I wojnie światowej, a więc już w początkach polskiej państwowości, na wiele lat usytuowała ośrodek poznański w obszarze sztuk stosowanych, które były wówczas traktowane nie tylko jako mniej ważne niż malarstwo czy rzeźba, ale też „mniej” twórcze². Choć w programach rozwoju kultury po I wojnie światowej podkreślano wagę rodzimego rzemiosła, to jednak miało ono pozostawać zasadniczo na usługach przemysłu. Ogłaszając w roku 1919 powstanie Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu,

» 1 Zdzisław Kępiński, „Historia uczelni,” w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969* (Poznań, 1971), 9.

» 2 Zawilił historię terminologii i klasyfikacji w obszarze rzemiosła artystycznego opisuje w swojej książce Kinga Szczepkowska-Naliwajek. Zob. Tejże, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939* (Toruń, 2005), 9-21.

zakładano więc przede wszystkim, że ściągnie ona „młodzież inteligentniejszą do rzemiosła i będzie ją kształciła na pomocników i majstrów”³.

Już pierwsi pedagodzy – znakomity rzeźbiarz Marcin Rożek czy należący do Buntu grafik Jan Jerzy Wroniecki, a także zatrudniony w 1920 roku w charakterze dyrektora uczelni, malarz Fryderyk Pautsch, mieli z pewnością dużo większe ambicje niż tworzenie szkoły o czysto użytkowym profilu, w której miały być uprawiane „dziedziny zdobnictwa, związane z potrzebami życia i poparte wytwórczością w warsztatach szkoły”⁴. Ze wspomnień siostry Marcina Rożka wynika, że artysta zaraz po I wojnie intensywnie zabiegał o utworzenie w Poznaniu szkoły sztuk pięknych⁵, a nie szkoły zdobniczej, będącej odpowiednikiem niemieckiej Kunstgewerbeschule. Fryderyk Pautsch po przyjęciu posady w Poznaniu w 1924 roku otworzył tu specjalną klasę, w której można było kształcić się w tzw. „czystym malarstwie”. Tłumacząc znaczenie tego gestu na łamach „Dziennika Poznańskiego”, pisano, że „szkoła poszerza swoje działanie poza zakres sztuki ściśle zdobniczej, przystosowanej”⁶, dodając, że właśnie malarstwo to „sztuka zupełnie samoistna”.

W tamtym czasie, na co wskazywał w swoim referacie profesor Bronisław Bartel, opisując początki funkcjonowania poznańskiej uczelni, artystów nurtowały takie pojęcia jak ‘sztuka czysta’, ‘sztuka dla sztuki’, ‘sztuka użytkowa’ – której, jak pisał, „niektórzy nie chcieli uważać za sztukę”⁷. Być może z powodów związanych z niezgodą na przyjęty profil i program szkoły ze swoich stanowisk zrezygnowali zaledwie po roku jej inicjatorzy, m.in. wspomniany Marcin Rożek czy Bronisław Preibisz⁸. Po czterech latach z Poznania wyjechał także Fryderyk Pautsch, który objął profesurę, a następnie pełnił funkcję rektora w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie⁹. W chwili jego wyjazdu poznańska uczelnia kształciła studentów na czterech wydziałach (Malarstwa Dekoracyjnego i Witrażownictwa, Grafiki z Introligatorstwem, Ceramiki i Tekstyliów) i tzw. Kursie Ogólnym.

» 3 „Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu,” *Wiadomości Artystyczne* 1919 nr 1/2 (listopad), 23.

» 4 Rozporządzenie Ministra Kierownika Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 15 grudnia 1926 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, 20.

» 5 Zob. J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza* (Poznań, 2009), 17.

» 6 „Kronika. Państwowa szkoła sztuki zdobniczej w Poznaniu,” *Dziennik Poznański* 1919, nr 244, 22 października 1919, 2.

» 7 Bronisław Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku*, 1959, przedruk referatu w: J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, 712.

» 8 Zob. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego...* Znamienne, że pierwsi najzdolniejsi studenci, tacy jak Tadeusz Kulisiewicz czy Wacław Taranczewski, szybko opuścili Poznań i przenieśli się do uczelni artystycznych pełnoprawnie kształcących w zakresie „sztuk pięknych”. Pierwszy poszedł do warszawskiej, a drugi do krakowskiej akademii.

» 9 Okres jego dyktury zwierzył zaś sukces odniesiony przez profesorów i studentów na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, gdzie szkoła otrzymała 189 nagród: 36 Grand Prix, 60 złotych medali i 31 dyplomów honorowych.

W okresie przedwojennym znaczący wpływ na rozwój systemu kształcenia w poznańskiej szkole miał niewątpliwie kolejny jej dyrektor Karol Zyndram Maszkowski, który zarządzał nią przez następne trzynaście lat. W czasie jego dyrektury szkołę poszerzono jeszcze o Wydział Rzeźby w Metalu, Brązownictwa i Jubilerstwa (1925/1926) i Wydział Architektury Wnętrz (1927/1928). Maszkowski doprowadził do zreformowania programu nauczania, ale też do zacieśnienia więzi między uczelnią a przemysłem, w którym zatrudnienie mogli znaleźć przyszli absolwenci szkoły. Podsumowując ten okres po latach, Zdzisław Kępiński zauważał jednak, że ogólne rozbudzenie życia artystycznego w Poznaniu spowodowało wówczas „wzrost ambicji artystycznych, przekraczający czysto praktyczną orientację programów szkolnych, i odruchy emancypacyjne¹⁰”. To pociągnęło za sobą ruch przepływu studentów, którzy przenosili się do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych „na czysto artystyczne kierunki obiecujące rozwój ogólnych horyzontów twórczych”¹¹.

Już w latach 30. XX wieku kwestia „podrzędności” sztuk stosowanych wobec sztuk pięknych i roli uczelni w zakresie kształcenia artystycznego była przedmiotem dyskusji toczonych przez Karola Maszkowskiego z Dyrektorem Wydziału Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, nadzorującym poznańską Szkołę Sztuk Zdobniczych. Problem powiązania programu kształcenia z przemysłem i niezależności sztuk użytkowych uwidocznił się chociażby w propozycji wprowadzenia do programu nauczania towaroznawstwa, które wykładano w szkołach handlowych i rzemieślniczych. Wybrzmiewał też w ataku prasowym ze strony Izby Przemysłowo-Handlowej w Poznaniu, wynikającym z postrzegania uczelni jako znaczącej konkurencji dla branży kupieckiej¹². Maszkowski tłumaczył w obu tych przypadkach, że szkoła zdobnicza zasadniczo różni się od szkół handlowych, przemysłowych i rzemieślniczych, bo jest „szkołą typu artystycznego”¹³. Jej związek z przemysłem polega tylko na wniesieniu do niego elementu artystycznie twórczego, nowego, świeżego i oryginalnego¹⁴. Co ważne w kontekście późniejszego rozwoju uczelni i reform systemu nauczania, Maszkowski podkreślał już wówczas wartość twórczego eksperymentowania w zakresie pracy nad formą i techniką wykonania dzieła, ale zwracał też uwagę na indywidualność artysty i wolność w obszarze twórczości, której nie powinny kępować żadne warunki zewnętrzne:

» 10 Zob. Kępiński, „Historia uczelni,” 14-15.

» 11 Kępiński, „Historia uczelni”.

» 12 Zob. List Stanisława Szulca z dnia 28 września 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 193.

» 13 List Karola Myszowskiego do Dyrektora Wydziału Sztuki z 17 listopada 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 178.

» 14 List Karola Myszowskiego do Dyrektora Wydziału Sztuki z 17 listopada 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 178.

Bo artysta, to jest ten czynnik, który nowe stwarza formy – który wnosi w wytwórczość ludzką nowe, świeże elementy – bez których nie byłoby postępu kultury ludzkiej, więc dlatego w cywilizacji i kulturze pierwszym najcenniejszym czynnikiem jest twórca¹⁵.

Po śmierci Maszkowskiego w 1938 roku dyrektorem uczelni, przekształconej tuż przed wybuchem II wojny światowej w Instytut Sztuk Plastycznych, został Lucjan Kintopf, specjalista w zakresie tkactwa artystycznego, szczególnie zaś techniki żakardowej. Wybuch wojny spowodował zawieszenie działalności dydaktycznej, którą wznowiono w 1945 roku w zupełnie nowej rzeczywistości. W okresie powojennym, aż do połowy lat 60. XX wieku poznańska szkoła, wówczas już Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, mierzyła się z piętnem nadanej jej pierwotnie specjalizacji w zakresie rzemiosła. O dalszym kierunku rozwoju uczelni w tym obszarze przesądziła ostatecznie przeprowadzona w 1950 roku tzw. reforma Mangelowej¹⁶, dzieląca uczelnie artystyczne na te kształcące w obszarze sztuk czystych i te, które specjalizują się w sztukach użytkowych. Jednocześnie zaś podział usankcjonowany reformą Mangelowej nie tylko nie nadążał za zmianami, jakie zachodziły już wówczas w obszarze sztuki współczesnej, ale też nie umniejszył ambicji wyższych uczelni plastycznych do zajmowania się „czystym” malarstwem czy rzeźbą, nawet w zakresie dopuszczanych trzydziestu procent. W tym samym czasie w dwóch jedyńskich polskich Akademiach Sztuk Pięknych wciąż działały wydziały Architektury Wnętrz, a w Krakowie od 1964 roku także Wydział Form Przemysłowych.

Rudolf Krzywiec, artysta ceramik, a także profesor poznańskiej uczelni, opisując historię szkolnictwa artystycznego w Polsce w końcu lat 60. XX wieku, podkreślał, że w okresie powojennym przyczyną narastających konfliktów wewnątrz wyższych szkół plastycznych było właśnie administracyjne włączenie działów plastyki użytkowej do Akademii Sztuk Pięknych, a także ambicje akademickie i dążenie do uprawiania sztuki „czystej”, widoczne w Państwowych Wyższych Szkołach Sztuk Plastycznych¹⁷. Problem ten dobrze unaocznia biografia pierwszego rektora poznańskiej PWSSP, profesora Stanisława Teisseyre'a, który w 1950 roku, po likwidacji Wydziału Malarstwa i Grafiki, zdecydował przenieść się do PWSSP

» 15 Karol Maszkowski, List z 18 listopada 1931 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 188.

» 16 W roku 1950 przeprowadzono tzw. reformę Ireny Mangelowej, która pełniła wówczas funkcję wicedyrektorki Departamentu Szkolnictwa Artystycznego. Podzielono uczelnie artystyczne na jednostki specjalizujące się w sztuce „czystej” i szkoły sztuki „użytkowej”. Te, które nauczały sztuk „użytkowych”, ograniczono do jednej, wybranej specjalizacji. W PWSSP w Poznaniu, która od tej pory miała zajmować się meblarstwem, pozostawiono jedynie nauczanie rzeźby. Likwidacji uległo nauczanie grafiki, tkaniny i malarstwo. Jedyнным funkcjonującym wydziałem pozostał przez kolejne kilkanaście lat Wydział Architektury Wnętrz.

» 17 Rudolf Krzywiec, *Materiały do historii rozwoju formy organizacyjnej szkół kształcenia plastycznego* (Wrocław, 1969).

w Gdańsku, gdzie wciąż funkcjonował Wydział Malarstwa. Do Poznania powrócił dopiero po piętnastu latach, przeprowadzając ważne reformy programu nauczania, w których istotną rolę odegrała znakomita kadra profesorów, zaproszonych przez niego z różnych ośrodków artystycznych z całej Polski¹⁸.

Co ciekawe, jeszcze w latach 90. XX wieku poznańska uczelnia musiała walczyć o pozycję – posłużę się tutaj określeniem Kępińskiego z 1970 roku – „prawdziwej szkoły artystycznej”¹⁹. Opisując proces uzyskania przez szkołę statusu Akademii Sztuk Pięknych, co ostatecznie udało się przeprowadzić dopiero w 1996 roku, prof. Wojciech Müller wspominał, że podobnie jak w 1919 roku, także wówczas protestowała krakowska Akademia:

Musimy to wyjaśnić: nic nam nie zostało dane, staraliśmy się o to, były dwa lata pracy. Wtedy nazwa: Akademia była traktowana jako nobilitacja. [...] Nie tyle ministerstwo, co środowisko warszawskie, osoby z Akademii były przeciwko nam, chociaż sam Rektor Adam Myjak nie był przeciw i powstrzymał uchwałę senacką wyrażającą niezgodę na nasze Akademię. W Krakowie przyjęto taką uchwałę, Akademia Krakowska protestowała przeciwko temu, żeby Szkoły Wyższe nazywały się Akademiemi²⁰.

W tym samym roku, w którym, pomimo sprzeciwu krakowskiej uczelni, poznańską PWSSP przekształcono w Akademię, przywilej ten otrzymały także Państwowe Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, Wrocławiu i Łodzi.

Wydział Tekstylny

Tocząca się na przestrzeni wielu dekad walka o pełnoprawny „artystyczny” status poznańskiej uczelni od samego początku powiązana była z problemem usytuowania sztuk użytkowych w obszarze rzemiosła. W tym kontekście warto przyjrzeć się zmianie, jaka dokonała się w poznańskiej szkole w zakresie nauczania tkactwa, które w II połowie XX wieku zyskało pozycję autonomicznej dziedziny sztuki. Ewolucja ta, choć lepiej byłoby nazwać ją rewolucją, naznaczona była obecnością i twórczą aktywnością wybitnych profesorów, postrzegających tkaninę jako medium o wyjątkowym potencjale. Założenia pierwszych pedagogów kierujących wydziałem można próbować rekonstruować jedynie na podstawie ocalałych archiwal-

» 18 Zob. „Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre’em rozmawiał Jarosław Maszewski”, *Zeszyty Artystyczne* nr 19, 2010, 4-5.

» 19 Kępiński, „Historia uczelni,” 10.

» 20 „Nieustanny rozwój. Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryzek,” 102-103.

nych programów, wzmianek prasowych i nielicznych wspomnień. O wiele szerszy zasób materiałów zachował się w przypadku okresu powojennego. Najciekawszy zbiór pochodzi z czasu po 1965 roku, kiedy na Wydziale Malarstwa i Rzeźby – a więc na wydziale artystycznym, a nie projektowym poznańskiej PWSSP – powstaje Pracownia Gobelinu profesor Magdaleny Abakanowicz.

Wydział Tekstylny utworzono w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w roku akademickim 1921/1922, a więc w trzecim roku działalności uczelni. Ulokowano go w kamienicy czynszowej na II piętrze domu należącego do Kazimierza Kuźaja, przy ul. Woźnej 12²¹. Na początku lat 30. XX wieku dyrektor Karol Mieszkowski starał się otrzymać od ministerstwa zgodę dla pozyskanie nowej przestrzeni umożliwiającej dalszy rozwój rozrastającego się wydziału, którym kierował wówczas Władysław Roguski. Przed II wojną Wydział Tekstylny należał do bloku tzw. Wydziałów Specjalnych (Warsztatowych). Program zajęć obejmował tkanie kilimów, gobelinów, dywanów strzyżonych, batikowanie, malowanie, druk na materiałach, wykonywanie aplikacji, hafciarstwo, a także projektowanie kostiumów artystycznych²². Na wydziale uczyło się wówczas dwadzieścia uczennic. Planowano wtedy poszerzenie przestrzeni, żeby wydzielić osobną salę dla projektowania od pomieszczeń warsztatowych, w których tkano, gotowano i barwiono surowce tkackie.

Kierujący wydziałem Władysław Roguski, znany malarz i projektant tkanin, próbował wypracować nowy narodowy styl polski, opierający się o wzory czerpane ze sztuki ludowej²³. Twórca należał do poznańskiego ugrupowania „Świt” i warszawskiego „Rytmu”. Projektowane przez artystę kilimy nawiązywały do jego obrazów olejnych, zarówno jeśli chodzi o aspekty formalne budowy kompozycji, jak i tematykę przedstawionych scen. Dostrzec w nich można było inspiracje zaczerpnięte z techniki malowania na szkle, szczególnie w partiach promieniście rozchodzących się linii, pojawiających się na wielu jego obrazach malarskich. Roguski, wychowanek Mehoffera i Pankiewicza, jako pedagog zwracał uwagę na indywidualne predyspozycje uczniów i „twórczą fantazję”²⁴. Zainteresowanie sztuką ludową artysty przekładało się nie tylko na jego własną twórczość, ale także na program nauczania w zakresie tkaniny na poznańskiej uczelni. Studentki Roguskiego w ramach zajęć wykonywały zatem, o czym wspominał w 1927 roku recenzent wystawy Szkoły Sztuk Zdobniczych w Po-

» 21 Pismo Karola Maszkowskiego do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 13 czerwca 1932 roku, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, s. 58.

» 22 Zob. Program Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355, 116.

» 23 Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa, 2004), 52.

» 24 Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza*, 355.

znaniu, kopie motywów ludowych z działu etnograficznego Muzeum Wielkopolskiego²⁵. Drugim obszarem aktywności twórczej Roguskiego było malarstwo religijne. Jednym z ulubionych motywów artysty była figura Madonny, często wzorowana na malowidłach na szkłe z rejonu Podhala i Słowacji²⁶. Także studenci pracowni realizowali liczne zamówienia kościelne, wykonując chorągwie i paramenty liturgiczne²⁷.

W 1929 roku podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu wystawiono *Zwiastowanie* skomponowane według obrazu profesora W. Roguskiego przez H. Burdzińską²⁸, które utkały uczennice Wydziału Tekstylnego pod kierunkiem instruktorki Heleny Czerniak. Prace nad tą kompozycją trwały kilka miesięcy. Roguski, co było wówczas powszechną praktyką, nie wykonywał sam swoich tkanin, a jedynie je projektował. Najpierw powstawała więc kompozycja malarska, następnie zaś przenoszono wzór na karton, a potem na jego podstawie w warsztacie powstawała tkanina²⁹. Co ciekawe, jeśli przyrzeć się recenzji prasowej z listopada 1929 roku, w której relacjonowano fakt zakupu po wystawie do zbiorów Wielkopolskiego Muzeum kilimu *Zwiastowanie*, okazuje się, że już wówczas ocena pozycji dzieła sztuki wykonanego w technice tkackiej była co najmniej problematyczna. Krótka wzmianka dotycząca tego wydarzenia obrazuje kilka istotnych kwestii związanych z pytaniem o zmieniający się z biegiem czasu status tej dziedziny sztuki.

Pierwotnie *Zwiastowanie* miało być prezentowane w Dziale Szkolnym w Pałacu Rządowym, w którym odbywały się pokazy szkół artystycznych podlegających pod Ministerstwo Wyznań i Oświecenia Publicznego. Opisujący ten fakt recenzent „Dziennika Poznańskiego” podkreślał, że kilim Roguskiego został stamtąd „wylany sromotnie”:

Otóż był sobie na P.W.K. pewien „kilim” nie kilim, który przechodził dziwne koleje. Wyobrażał on *Zwiastowanie*, a posiadał wzór gobelinowy, nie zaś kilimowy, koloryt blady i jakby wypłowiały, a wdzięczne ruchy rąk i słodkie twarze wytkanych postaci. Przeznaczony najpierw przez Dyrektora Szkoły Zdobniczej do Działu Szkolnego, został tam zdyskwalifikowany i odrzucony przez samego Dyrektora Departamentu Sztuki p. W. Jastrzębowskiego [...] ³⁰.

» 25 Władysław Lam, „Wystawa Szkoły Sztuki Zdobniczej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych,” *Dziennik Poznański* nr 137, z 18 czerwca 1927 roku, 7.

» 26 Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją...*, 114.

» 27 H. Majkowski, „Oglądamy wystawę Szkoły Zdobniczej,” *Nowy kurier* nr 151, 4 lipca 1935, 4.

» 28 Taki podpis widniał pod wystawionym na wystawie kilimem.

» 29 Z tą metodą pracy zerwie 30 lat później Magdalena Abakanowicz, zmieniając także postrzeganie tej dziedziny sztuki.

» 30 Władysław Lam, „O zakupach Muzeum Wielkopolskiego,” *Dziennik Poznański*, R. 71, nr 271, 23 listopada 1929, 3.

Następnie przeniesiono go do Pałacu Sztuki i zawieszono w sali warszawskiego ugrupowania „Rytm”, do którego należał autor. Zdaniem recenzenta, niekryjącego swojej dezaprobaty wobec tego faktu, zdarzenie to należało potraktować „jako pierwszy awans tego kilimu”³¹. Drugim był zaś zakup pracy do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego, za kwotę podobną do tej, za którą muzeum zakupiło do kolekcji obraz. Wymieniając poszczególne nabytki, recenzent podkreślił, że muzeum przeznaczyło dość małą sumę na zakupy, czyli tylko 28 000 złotych – a w tym aż 6000 złotych wydało na sztukę stosowaną. Na nic zdały się tłumaczenia dyrektora, że zarobione w ten sposób pieniądze w całości przeznaczono na zakup materiałów plastycznych dla studentów szkoły.

Ta krótka wzmianka prasowa pokazuje, że w tamtym czasie obiekt wykonany w technice tkackiej był w powszechnym rozumieniu postrzegany jako mniej wartościowy niż dzieło malarskie czy rzeźba. Z drugiej strony fakt przeniesienia pracy z działu szkolnego do Pałacu Sztuki świadczył o docenieniu przez organizatorów wystawy walorów artystycznych *Zwiastowania*, które tym samym uniknęło prostego przyporządkowania do rzemiosła i zostało wystawione wraz z innymi dziełami twórców należących do ugrupowania „Rytm”, a więc potraktowano je na równi z malarstwem czy rzeźbą. Przypadek ten pokazuje jednocześnie, że już wówczas powstawały prace, które rozsadzały dość sztywny podział na sztukę czystą i użytkową, a także że problem z przynależnością do jednej z nich nie był oczywisty już na początku poprzedniego stulecia.

Opisując w końcu lat 30. nowoczesną polską tkaninę, Lucjan Kintopf, od 1938 roku dyrektor poznańskiej uczelni, zauważał, że „nasze nowoczesne tkactwo – bo tak je należy nazywać – rozpoczęło się około 1902 roku, i to od kilima”³², który utkano w warsztatach Włodzimierza Pohlmana w Kieleckiem. Kintopf zwracał uwagę, że był to pierwszy „kilimek artystyczny”, podkreślając fakt artystyczności dzieła, zaprojektowanego przez malarza Franciszka Bruzdowicza. Co ciekawe, cechujący tkactwo kilimowe malarski rozmach poprowadził Kintopfa w stronę tego, co stanie się źródłem rewolucji w obszarze tkaniny artystycznej już w okresie powojennym – myślenia o „poszukiwaniu form związanych z techniką”³³, nie zaś tematem przedstawienia czy odtwarzaniem wcześniej narysowanego wzoru. Opisując poszczególne rodzaje nowoczesnych tkanin, już w latach 30. XX wieku Kintopf zwracał przede wszystkim uwagę właśnie na walory tworzywa i możliwości, jakie daje artystom samo włókno:

» 31 Lam, „O zakupach Muzeum Wielkopolskiego”.

» 32 Lucjan Kintopf, „Dział nowoczesny,” w: *Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna* [katalog wystawy] (Warszawa, 1938), 52.

» 33 Kintopf, „Dział nowoczesny,” 53.

W roku 1927 pojawia się nowy rodzaj tkanin o efekcie osnowo-wątkowym, gdy kilimy dają efekt wyłącznie wątkowy. Te nowe tkaniny robione są na krosnach z maszyną żakardowską, czyli techniką podobną do techniki pasów słuckich. Nitka bywa lniana, wełniana, lniano-wełniana, jedwabna. Bardzo skomplikowana technika, ograniczając możliwości malarskie, pozwala za to korzystać z bogactwa walorów technicznych. Rysunek motywu komplikuje się, barwy w porównaniu z kilimem gasną, lecz całość daje własny czar kolorowej szarżyzny³⁴.

Przekształcenie szkoły w 1938 roku w Instytut Sztuk Plastycznych oznaczało reorganizację uczelni i nadanie jej charakteru specjalistycznej szkoły wyższej. Postrzeganie przez Kintopfa tkactwa jako dziedziny, w której dominującą rolę odgrywa tworzywo, wpłynęło niewątpliwie na przemianowanie Wydziału Tekstylnego na Włókienniczy i rozbudowanie programu kształcenia. Obok zajęć poświęconych technice gobelinowej i kilimkarstwu, pojawiły się studium tkactwa przemysłowego, a także kompozycja odzieży z nauką kroju i wykonawstwa krawieckiego³⁵. Z planu godzin na rok szkolny 1938/1939 na Wydziale Włókienniczym, który zachował się w Archiwum Akt Nowych, wynika, że Władysław Roguski uczył wówczas przedmiotów takich jak Studium natury i aktu, Projektowanie, Kostiumologia oraz Technologia i ćwiczenia farbiarskie. Zajęcia warsztatowe przydzielono Irenie Czerniakównie (tkactwo) i Irenie Jeziorańskiej (haft), która dodatkowo prowadziła kurs z Nauki o materiałach. Program zajęć przewidywał także naukę Kompozycji literarnych, wykłady z Historii sztuki i Rozwoju form plastycznych oraz kursy Higieny zawodowej, Księgowości i kalkulacji oraz wykład z Ustaw przemysłowych³⁶. Zaplanowano także siatkę zajęć na rok szkolny 1939/1940, który przerwał wybuch wojny. Wynika z niego, że zamierzano dalej poszerzać zakres zajęć, wprowadzając dodatkowe przedmioty, takie jak Studium natury rysunkowe, malarskie i rzeźbiarskie, Projektowanie graficzno-akwafortowe, Naukę kroju i modelowania czy Naukę o materiałach. Pojawiła się w tym zestawieniu również Teoria splotu lub technika haftu i koronkarstwa i Nauka o krosnach³⁷.

II wojna światowa zahamowała dalszy rozwój szkoły, a także planowaną rozbudowę Wydziału Włókienniczego. W 1940 roku na terenie Fortu VII rozstrzelano kierującego wydziałem aż do wybuchu wojny Władysława

» 34 Kintopf, „Dział nowoczesny,” 56.

» 35 Kępiński, „Historia uczelni,” 18.

» 36 Tygodniowy program zajęć na rok szkolny 1938/39. Wydział Włókienniczy, w: Wydział Sztuki – szkolnictwo artystyczne – szkoły plastyczne miejscowościami w kolejności alfabetycznej, lit. P. - materiały Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Poznaniu (t.II), Archiwum Akt Nowych, sygn. 2/14/0/8/7045, s. 120.

» 37 Tygodniowy program zajęć w roku 1939/40. Wydział Włókienniczy, w: *Wydział Sztuki...*, 141.

Roguskiego. Po reaktywowaniu uczelni w 1945 roku do Poznania wrócił Lucjan Kintopf, który zaangażował się w walkę w szeregach Armii Krajowej, biorąc m.in. udział w powstaniu warszawskim. W skromnych warunkach zaczął organizować na powrót Zakład Tkactwa, przyłączony w roku szkolnym 1946/47 do Wydziału Rzeźby i Sztuki Wnętrza. Niestety wspomniana już tzw. reforma Mangelowej, na mocy której kolejnych pedagogów przenoszono służbowo do innych miejscowości, zmusiła go do wyjazdu do Łodzi, gdzie od 1950 roku rozpoczął pracę w Zakładzie Tkactwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Prowadził tam pracownię projektowania żakardów, w której łączył swoje zainteresowanie technologią z projektowaniem i myśleniem o funkcjonalności tkaniny³⁸. Podobne założenia musiały przyświecać mu podczas reformowania Wydziału Tekstylnego w Poznaniu, co widoczne jest w poszerzaniu programu o kursy z zakresu wiedzy technologicznej i historycznej, łączone z zajęciami warsztatowymi i projektowymi.

Po opuszczeniu uczelni przez Lucjana Kintopfa, od roku akademickiego 1951/52 w poznańskiej szkole przez kolejne kilkanaście lat nauczanie w zakresie tkaniny było ograniczone jedynie do zajęć prowadzonych w Warsztacie Tkackim przez Marię Ostrowską – nauczycielkę przedmiotów pomocniczych, która przed wojną ukończyła kurs tkacki i praktykowała w Spółdzielni Artystów „Ład”³⁹. Marginalizacji tej dziedziny sztuki towarzyszyło wywiezienie całego wyposażenia warsztatowego należącego do dawnego Wydziału Włókienniczego do łódzkiej PWSSP⁴⁰:

Dla szkoły poznańskiej „Reforma Mangelowej” oznaczała grozę ruiny artystycznej i upadek organizacyjny. Wystarczy przypomnieć, że na otwarcie 1951/52 r. stan studentów w uczelni wynosił 106, a więc już tylko połowę poziomowi z 1949/50 r., kiedy kształciła ona 204 uczniów⁴¹.

Pracownia Gobelinu

Gruntowną zmianę w programie nauczania, dzięki której przywrócono tkaninie należne jej miejsce w strukturze szkoły, wprowadziła kolejna reforma, którą przeprowadzono dopiero piętnaście lat później. W międzyczasie jednak w tej dziedzinie sztuki, która na okres ponad dekady zniknęła z Poznania, zaszła znacząca zmiana, głównie za sprawą środo-

» 38 Zob. *Lucjan Kintopf – mistrz żakardu i jego uczniowie* (kat. Wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź 2015).

» 39 Biogram w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu...*, 75.

» 40 Kępiński, „Historia uczelni”... , 28.

» 41 Kępiński, „Historia uczelni”... , 27.

wiska młodych tkaczy związanych z Doświadczalną Pracownią Tkactwa Artystycznego, prowadzoną przez Marię Łaskiewicz na warszawskich Biełanach. Należeli oni do pokolenia twórców tzw. Polskiej Szkoły Tkaniny Artystycznej⁴², dzięki której tkanina zyskała rangę pełnoprawnej dziedziny sztuki. Z pracownią Łaskiewicz związała się po studiach Magdalena Abakanowicz, zaproszona w 1965 roku do Poznania przez ówczesnego rektora uczelni, profesora Stanisława Teisseyre'a. Artystka studiowała wcześniej w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1954 roku otrzymała dyplom w pracowni tkaniny profesor Anny Śledziewskiej. Podczas studiów miała okazję zetknąć się profesorami, Mieczysławem Szymańskim i Eleonorą Plutyńską, którzy zaszczepiali „swoim studentom umiłowanie tworzywa, postrzeganie tkaniny jako formy artystycznego wyrazu”⁴³, zachęcali do eksperymentowania z różnymi materiałami, także takimi, jakich dotąd nie stosowano w pracach tkackich.

Doświadczenie to wpłynęło nie tylko na twórczość Magdaleny Abakanowicz, która od początku lat 60. XX wieku zaczęła intensywnie się rozwijać, przynosząc jej pierwsze międzynarodowe sukcesy, ale miało też fundamentalne znaczenie dla jej późniejszej pracy dydaktycznej w poznańskiej PWSSP. Jej pojawienie się w Poznaniu zbiegło się z wydarzeniami ważnymi dla rozwoju jej artystycznej kariery. Najpierw w 1962 roku Abakanowicz wywołała ogromne poruszenie, prezentując na I Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie swoją monumentalną, abstrakcyjną *Kompozycję białych form*. W 1965 roku otrzymała natomiast złoty medal za swoje organiczne, reliefowe tkaniny o wypukłej, fakturowej powierzchni, które zaprezentowała na Biennale Sztuki w São Paulo.

Pomysł ściągnięcia jej do Poznania wiązał się z planem utworzenia zespołu pedagogicznego z najlepszych współczesnych polskich artystów⁴⁴, który opracowała senacka komisja powołana do przygotowania reformy uczelni⁴⁵. Artystka posługiwała się już wówczas włóknem jako medium o niezwykłym potencjale. Śmiało eksperymentowała z tworzywem tkackim, wciąż szukając nowatorskich rozwiązań formalnych i źródeł inspiracji.

W 1965 roku artystka zaczęła organizować Pracownię Gobelinu, którą utworzono na reaktywowanym trzy lata wcześniej Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby w Katedrze Malarstwa i Zagadnień Kolorystycznych w Ar-

» 42 Pracownia działała od 1951 roku przy Okręgu Warszawskim Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie.

» 43 Marta Kowalewska, „Rzeźbienie przestrzeni,” w: *Abakanowicz. Metamorfizm*, kat. wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (Łódź, 2018), 14.

» 44 Zob. Kępiński, „Historia uczelni”... , 35.

» 45 W Poznaniu powstało grono pedagogiczne złożone z najwybitniejszych artystów współczesnych, takich jak Waldemar Świerzy, Lucjan Mianowski, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Schmidt czy Zbigniew Makowski.

chitekturze. Była wówczas, obok Magdaleny Więcek, jedną z dwóch kobiet samodzielnie kierujących własną pracownią. Miejsce to stało się enklawą twórczej wolności dla kilku pokoleń studentów, którzy zachęceni byli przez Abakanowicz do pogłębiania własnych poszukiwań artystycznych i rozwijania indywidualnych zainteresowań, co wówczas było nowatorskim założeniem pedagogicznym. Wspominając po latach okres studiów, prof. Anna Goebel zauważyła, że „w tym czasie trudno było znaleźć pracownię, w której by panowała taka wolność myślenia, tworzenia, po prostu otwartość”, dodając, że Abakanowicz „nigdy niczego nie narzucała, mówiąc: «Tutaj nie dajemy recept»”⁴⁶.

Studia w Pracowni Gobelinu stanowiły dodatkową specjalizację dla studentów Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, którzy mogli ją wybrać jako pracownię wolnego wyboru. Program zajęć był przez Abakanowicz formułowany jako pewien ogólny schemat i modyfikowany w oparciu o zainteresowania studentów, z którymi artystka lubiła dyskutować i na tej podstawie formułowała często tematy zadań:

Można powiedzieć, że program był pewnym szkieletem, wypełnianym w czasie roku akademickiego. Uważam, że to było innowacyjne podejście. Oczywiście panowały pewne zasady. Ważna była wiedza technologiczna, materiałowa, to w końcu jest podstawa. Ale na tym Abakanowicz pozwalała budować konstrukcję w wyobraźni każdego studenta⁴⁷.

W zachowanym w archiwum uczelnianym programie studiów Pracowni Gobelinu z końca lat 70. odnaleźć można zapis o pełnej indywidualizacji tematów zadań oraz ich rozszerzaniu zależnie od proporcji wynikających z dyskusji ze studentami⁴⁸. Kwestia ta była ważna dla Abakanowicz jako pedagoga, dlatego też, odpisując jednej ze studentek aplikujących do pracowni na początku lat 80., napisała, że jednym z głównych tematów na jej zajęciach jest kwestia indywidualności istoty ludzkiej⁴⁹.

Stworzony przez artystkę od podstaw nowy program nauczania tkactwa był na poznańskiej uczelni zupełną nowością. W ramach skromnego Warsztatu Tkackiego studentów uczono przez poprzednie piętnaście lat tkania w zakresie czysto użytkowym, projektowania kilimów, tkanin żakar-

» 46 „Tu nie ma recept. Z Anną Goebel rozmawia Marta Kowalewska,” w: *Abakanowicz. Metamorfizm...*, 208.

» 47 Tamże.

» 48 Ramowy program studiów na rok akademicki 1979/1980 Pracowni Gobelinu prof. Magdaleny Abakanowicz, Archiwum Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

» 49 Artystka pisała: „We are working on deep problems, human individualities. If you can come for one academic year you will be accepted”. List Magdaleny Abakanowicz do Sharon Gilmore z 3 maja 1982 roku, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

dowych czy nicielnicowych. Warsztaty poziome, które służyły do wykonywania tkanin o charakterze utylitarnym, Abakanowicz wymieniła więc na warsztaty pionowe i ramy tkackie. Nowy plan zajęć stanowił rozwinięcie i kontynuację jej twórczych poszukiwań. Dzięki jej osiągnięciom artystycznym i ogromnemu sukcesowi, jaki odniosła na tym polu, medium tkaniny zyskało status autonomicznej dziedziny sztuki. Konsekwentne działanie w kierunku uwolnienia tkactwa z obszaru sztuk użytkowych znalazło także swoją kontynuację w pracy ze studentami. W jednym ze swoich programów zajęć Abakanowicz nieprzypadkowo więc zanotowała, że tkanina powinna posiadać swoją autonomię i przekazywać jednocześnie indywidualność autora⁵⁰.

Studenci Pracowni Gobelinu na pierwszym roku studiów zapoznawali się z technikami warsztatu tkackiego, uczyli się budowy i obsługi krosna gobelinowego oraz ramy gobelinowej, ręcznego snucia osnów, farbowania własnych surowców, wiązania węzłów. Plan zajęć obejmował także ćwiczenia w podstawowych technikach tkackich, takich jak gobelin, kilim, sumak, dywan i makrama, techniki płaskie, reliefowe i trójwymiarowe⁵¹. Ćwiczone także kompozycje pionów i poziomów, form okrągłych i ukośnych⁵². W kolejnym semestrze realizowano projekty do konkretnych wnętrz architektonicznych, wykonywano ich makiety, a następnie opracowywano ich fragmenty lub całości w określonym materiale. W programie zajęć Abakanowicz znalazły się także zadania, których celem było badanie właściwości barwy, faktury i oddziaływania na siebie poszczególnych elementów kompozycji, a także wpływu otoczenia na formę i formy na otoczenie⁵³.

Podstawową zmianą w myśleniu o medium tkackim było wyniesione z warszawskiej pracowni artystki doświadczenie tkania bezpośrednio na krośnie bez uprzedniego projektowania kompozycji, a więc rezygnacja z dwuetapowego procesu powstawania dzieła i tym samym utożsamienie projektanta z tkaczem. Wynikało to z wiary w niewyczerpany potencjał tworzywa – włókna, które prowadziło twórcę podczas pracy, decydując o takich, a nie innych rozwiązaniach formalnych i ostatecznym kształcie tkaniny. Tę praktykę Abakanowicz przeniosła na grunt swojej pracy dydaktycznej. Studenci jedynie wstępnie szkicowali swoje kompozycje, później interpretując je wprost podczas tkania. Wykonywali także modele

» 50 Program dla Pracowni Gobelinu, październik–grudzień, niedatowany, rękopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

» 51 Ramowy program studiów na rok akademicki 1979/1980 Pracowni Gobelinu Magdaleny Abakanowicz, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

» 52 List Magdaleny Abakanowicz do Katarzyny Piątkowskiej z 23 września 1978 roku, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

» 53 List Magdaleny Abakanowicz do Katarzyny Piątkowskiej z 23 września 1978 roku, maszynopis, Archiwum Magdaleny Abakanowicz..

form przestrzennych, realizowane potem w pełnym wymiarze. Artystka już w drugiej połowie lat 60. zaczęła tworzyć organiczne formy rzeźbiarskie wykonywane z różnego rodzaju włókien i włosia, które swoją obecnością oddziaływały na otoczenie.

Tego typu działania w naturalny sposób pojawiły się więc także w poznańskiej Pracowni Gobelinu. W programie zajęć pojawiają się takie zagadnienia jak działanie materii i koloru na otoczenie, wzajemne relacje napięć tworzonych obiektów oraz psychologiczne działanie struktury we wnętrzu o określonym przeznaczeniu⁵⁴.

Pracownia Gobelinu w poznańskiej PWSSP, po wielu latach starań Magdaleny Abakanowicz o uznanie tkactwa za pełnoprawną dziedzinę sztuki czystej, została przekształcona w Pracownię Tkaniny Artystycznej, co stanowiło symboliczne podsumowanie przemiany, jaka zaszła także na polu sztuki współczesnej. W okresie po II wojnie światowej, w wyniku katastrofy, do jakiej doszło za jej sprawą, nastąpiło wyczerpanie potencjału dostępnych narzędzi opisu świata. Artyści zaczęli poszukiwać nowych sposobów artykulacji, sięgać po dotąd niestosowane tworzywa, odpady przemysłowe czy też przedmioty codziennego użytku, często z prozaicznego braku dostępu do materiałów malarskich czy rzeźbiarskich. Proces ten doprowadził do unieważnienia granic tradycyjnych dyscyplin, ukazując ich niewystarczalność i anachroniczność. Dzieła przestrzenne Magdaleny Abakanowicz, wówczas nazywanej tkaczką, nie mieściły się w żadnej ze znanych kategorii, jednocześnie też dzięki temu nie podlegały językowi oficjalnych rozporządzeń państwowego systemu totalitarnego okresu PRL-u. Paradoksalnie obszar sztuk użytkowych pozwalał na dużo szersze zakrojone eksperymenty formalne niż inne dziedziny, które uznane były za kluczowe w procesie kształtowania nowego człowieka. W historii sztuk użytkowych okres ten miał szczególne znaczenie, właśnie za sprawą twórców Polskiej Szkoły Tkaniny Artystycznej. To oni jako pierwsi osiągnęli artystyczną wolność i pokonali, jak zauważyła Julia Błaszczynska, „stereotyp myślenia o dziele tkackim jako przedmiocie użytkowym”⁵⁵. Pośród nich szczególne miejsce zajmowała Magdalena Abakanowicz, której zależało na pokazaniu tego, że włókno jest takim samym tworzywem, jak farba, drewno czy kamień:

Chcę powiedzieć: Uwaga! Tkanina! Zadać pytanie: Co to jest materiał?
Czy może on być czymś innym niż tym, do czego przywykliśmy⁵⁶. ●

» 54 Ramowy program studiów na rok akademicki 1979/1980 Pracowni Gobelinu prof. Magdaleny Abakanowicz, Archiwum Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

» 55 J. Błaszczynska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. Ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i społeczeństwo,” t. XLIII, 2017, 148.

» 56 M. Abakanowicz, fragment rękopisu, niedatowany, Archiwum Magdaleny Abakanowicz.

Abstrakt

Tekst *Uwaga! Tkanina! Od Wydziału Tekstylnego do Pracowni Gobelinu w poznańskiej PWSSP* jest próbą ukazania procesu zmian w zakresie nauczania tkactwa w poznańskiej uczelni artystycznej przez pryzmat historii instytucji i reform programowych, a także w kontekście przemian, jakie zaszły na polu sztuki współczesnej w II połowie XX wieku. Autorka zwraca uwagę na to, że medium tkaniny pojawiło się w poznańskiej uczelni artystycznej już na samym początku jej istnienia, wskazując, że metody nauczania tej dyscypliny, początkowo sytuowanej w obszarze rzemiosła artystycznego, zmieniały się na przestrzeni dekad, odzwierciedlając procesy zachodzące zarówno w systemie szkolnictwa artystycznego, strukturze szkoły, jak i samej sztuce. Dynamikę przemian ukazano w powiązaniu z postawami artystycznymi i założeniami teoretycznymi profesorów, takich jak Władysław Roguski, Lucjan Kintopf czy Magdalena Abakanowicz, którzy tworzyli i rozwijali programy kształcenia w zakresie tkactwa w poznańskiej uczelni w ważnych historycznie okresach. Szczególną rolę przypisano w tym ujęciu Magdalenie Abakanowicz, dzięki której w drugiej połowie XX wieku tkanina po latach przynależności do obszaru sztuk użytkowych zyskała status autonomicznej dziedziny sztuki.

Słowa kluczowe:

tkactwo, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, historia rzemiosła artystycznego, reformy nauczania, szkolnictwo artystyczne, Magdalena Abakanowicz

Bibliografia

1. *Abakanowicz. Metamorfizm*. Kat. wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź 2018.
2. Bartel B. „Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku” 1959, przedruk referatu. W: Mulczyński Jarosław, *Poznańska Zdobnicza*. Poznań 2009, 712.
3. Błaszczyńska, Julia. „Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. Ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.” W: *Człowiek i społeczeństwo* 2017, t. XLIII, 148.
4. „Jak braliśmy Sowietów. Ze Stanisławem Teisseyre’em rozmawiał Jarosław Maszewski.” *Zeszyty Artystyczne*, nr 19, 2010, 5-18.
5. Kępiński, Zdzisław. „Historia uczelni.” *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969*. Poznań 1971, 7-38.
6. Kintopf, Lucjan. „Dział nowoczesny.” W: *Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna* [katalog wystawy]. Warszawa 1938, 51-60.
7. „Kronika. Państwowa szkoła sztuki zdobniczej w Poznaniu.” *Dziennik Poznański*, nr 244 (1919), 2.
8. Krzywiec, Rudolf. *Materiały do historii rozwoju formy organizacyjnej szkół kształcenia plastycznego*. Wrocław 1969.
9. Lam, Władysław. „O zakupach Muzeum Wielkopolskiego.” *Dziennik Poznański*. R. 71 1929, s. 3.

10. Lam, Władysław. „Wystawa Szkoły Sztuki Zdobniczej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych.” *Dziennik Poznański*, nr 137 1927, 7.
11. Luba, Iwona. *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 2004.
12. *Lucjan Kintopf – mistrz zakardu i jego uczniowie*. Kat. Wystawy w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Łódź 2015.
13. Majkowski, H. „Oglądamy wystawę Szkoły Zdobniczej.” *Nowy kurier*, nr 15, 1935, 4.
14. Mulczyński, Jarosław. *Poznańska Zdobnicza*, Poznań 2009.
15. Ryzek, Justyna. „Nieustanny rozwój. Z Wojciechem Müllerem rozmawia Justyna Ryzek.” *Zeszyty Artystyczne*, nr 19 (2010): 100-113.
16. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Zbiór Dokumentów Osobowych. Roguski Władysław Marek, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, Archiwum Akt Nowych, sygn. 5355.
17. „Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.” *Wiadomości Artystyczne*, nr 1/2 1919, 23.
18. Szczepkowska-Naliwajek, Kinga. *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*. Toruń 2005.
19. Wydział Sztuki – szkolnictwo artystyczne – szkoły plastyczne miejscowościami w kolejności alfabetycznej, lit. P. – akta dotyczące Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (t.I), Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, sygn. 7044.



Zeszyty Artystyczne

#44 / 2023 / rok XXXII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktorka prowadząca Magdalena Kleszyńska

Redaktorka naczelna Justyna Ryzek

Zastępczyni redaktorki naczelnej Ewa Wójtowicz

Redaktorka tematyczna Izabela Kowalczyk

Sekretarzynie redakcji Magdalena Kleszyńska

Redaktor graficzny Bartosz Mamak

Korekta Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski
Józef Jaskulski

Korekta anglojęzyczna Michael Timberlake

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2023

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21
e-mail: office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk

MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

MEiN

UAP | POZNAŃ



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji –
płatne ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki
na podstawie umowy nr RCN/SP/0363/2021/1
stanowiących pomoc przyznaną w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”.

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

