

|                   |                                                                                                                          |     |                                                                                                                            |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Rozdział 2</b> |                                                                                                                          | 438 | Andrzej Szczerski<br><b>Polska nowoczesność na eksport – Ryszard Stanisławski, São Paulo, Paryż i Łódź</b>                 |
| 268               | Marcin Szeląg<br><b>Testament muzealny Mariana Minicha</b>                                                               |     |                                                                                                                            |
| 302               | Jan Szczepański<br><b>Wychowanie dla sztuki</b>                                                                          | 474 | Ryszard Stanisławski<br><b>Muzeum Sztuki w Łodzi – „muzeum otwarte”</b>                                                    |
| 308               | <b>Księga gości z lat 1949–1950</b>                                                                                      | 478 | Ryszard Stanisławski<br><b>Muzeum dla społeczeństwa</b>                                                                    |
| 326               | Janina Ładnowska<br><b>Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi</b>            | 482 | Ryszard Stanisławski<br><b>Muzeum jako instrument krytyczny</b>                                                            |
| 344               | Marian Minich<br><b>O nową organizację muzeów sztuki</b>                                                                 | 492 | Paweł Polt,<br>Agnieszka Szewczyk<br><b>Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi</b> |
| 360               | Magdalena Ziółkowska<br><b>Muzeum sztuki nowoczesnej (1946–1966) postulaty, projekty i idee</b>                          | 524 | Marysia Lewandowska<br><b>Leksykon Muzeum</b>                                                                              |
| 392               | Tadeusz Kantor<br><b>Refleksje o muzeum nowoczesnym</b>                                                                  | 552 | Marta Leśniakowska<br><b>Ramowanie sztuki. MS1 – projekt porzucony</b>                                                     |
| 396               | Marta Madejska<br><b>Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL</b> | 570 | <b>Plany nowego gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi w prasie (1972/1973)</b>                                                      |

|     |                                                                                                                                                           |     |                                                                                             |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| 578 | Magdalena Ziółkowska<br><b>Podróże konstrukttywizmu</b>                                                                                                   | 772 | Nawojka Cieślińska-Lobkowicz<br><b>Kwestionariusz</b>                                       |
| 586 | Magdalena Moskalewicz<br><b>Konstrukttywizm Polski w Nowym Jorku, 1976. Studium wystawy</b>                                                               | 780 | Mirosław Borusiewicz<br><b>Koncepcja organizacyjno-programowa dla Muzeum Sztuki w Łodzi</b> |
| 620 | Daniel Muzyczuk<br><b>Muzeum jako instrument. Miejsce eksperymentów dźwiękowych w Muzeum Sztuki w czasie eksplozji praktyk neoawangardowych 1967–1975</b> | 794 | <b>Muzeum Sztuki w Łodzi w prasie codziennej w latach 1990–2006</b>                         |
| 654 | Adam Mazur<br><b>„Pierwsza dama polskiej fotografii”. Szkic do biografii Urszuli Czartoryskiej (1934–1998)</b>                                            | 842 | <b>Biogramy autorów</b>                                                                     |
|     | <b>Rozdział 3</b>                                                                                                                                         | 850 | <b>Bibliografia</b>                                                                         |
| 728 | Konrad Schiller<br><b>W klinczu. Działalność Muzeum Sztuki w latach 80. XX wieku</b>                                                                      | 880 | <b>Indeks nazwisk</b>                                                                       |
| 766 | Jaromir Jedliński<br><b>Kwestionariusz</b>                                                                                                                |     |                                                                                             |

## Wstęp

Pomysł publikacji, którą oddajemy w Państwa ręce, zrodził się podczas prac nad wystawą *Oczy szukają głowy do zamieszkania* przygotowaną w 2011 roku z myślą o uczczeniu 80. rocznicy otwarcia stałej ekspozycji kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów – dzisiaj znanym pod nazwą Muzeum Sztuki w Łodzi. Zgromadzenie tej kolekcji z inicjatywy awangardowej grupy „a.r.” oraz uczynienie jej dostępną dla szerokiej publiczności ustanowiło fundament całej późniejszej działalności łódzkiego muzeum, w istotnej mierze przesądając o jego wyjątkowości i znaczeniu. Przywołując tamto wydarzenie *Oczy szukają głowy do zamieszkania* nie tyle miały je upamiętnić, ile nade wszystko stworzyć możliwość ponownego przemyślenia związanego z nim ideowego dziedzictwa – i postawić kwestię jego aktualności. Z podobną intencją historię Muzeum Sztuki w Łodzi eksploruje niniejsza publikacja.

Rok 2011, w którym myśl o jej wydaniu się pojawiła, przyniósł również 2 inne przedsięwzięcia odwołujące się do kluczowych momentów w dziejach naszej instytucji: społeczno-artystyczny projekt *WIKIzeum*, nawiązujący do akcji Josepha Beyusa *Polentransport* z 1981 roku, oraz wystawę, która przypominała słynną *Konstrukcję* w *Procesie* – wielkie święto międzynarodowej sztuki, zorganizowane w Łodzi w tym samym roku solidarnościowej rewolty. Podobnie jak *Oczy...*, przedsięwzięcia te nie służyły wyłącznie celebrowaniu wspaniałej historii. *WIKIzeum* – którego częścią była niezwykła wystawa Karola Radziszewskiego *Heal the World* eksponująca zamiast dzieł materialne ślady działalności organizacji charytatywnych – stawiało pytanie o sens współczesnej sztuki zaangażowanej i możliwość kontynuowania społecznych projektów Beuysa i historycznej awangardy. Z kolei wystawa poświęcona *Konstrukcji...* w wydarzeniu sprzed 30 lat poszukiwała wzorców nowej wspólnotowości, którą próbowali wyśnić wcześniejsze pokolenia.

We wspomnianych przedsięwzięciach swój wyraz znalazła narastająca od kilku lat w zespole Muzeum Sztuki potrzeba głębszego poznania i skonfrontowania się z własną instytucjonalną przeszłością. Potrzeba ta wiedzona była przekonaniem, że krytyczna analiza dorobku naszych poprzedników pozwoli zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie: „co dalej?”. Po raz pierwszy próba owej analizy została podjęta w 2006 roku w projekcie *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*. Wówczas o podzielenie się swoimi intuicjami na temat istniejącego muzeum i tego, które mogłoby zaistnieć, poprosiliśmy artystów. Trzy lata później łódzkie muzeum, jego historie, archiwa i zbiory stały się głównym bohaterem dwóch kolejnych wystaw: *Powtarzam je, by doścignąć* Elżbiety Jabłońskiej oraz *Tytuł roboczy: archiwum*, wystawy konfrontującej pamięć o przeszłości instytucji zapisaną w oficjalnych dokumentach z tą wyłaniającą się z prywatnych archiwaliów. Również kolejne odsłony stałej

ekspozycji – przygotowywane początkowo w starym gmachu, później zaś w nowej siedzibie, ms<sup>2</sup> – napędzane były tą samą potrzebą: służyły nie tylko aktualizowaniu zawartych w zgromadzonych dziełach emocjonalnych i intelektualnych potencjałów, ale także konfrontacji z zapisaną w zbiorach (i tradycji ich eksponowania) polityką programową naszych poprzedników.

We wszystkich tych projektach historia muzeum była problematyzowana za pomocą strategii kuratorskich i artystycznych. W niniejszej publikacji ten sam cel staramy się realizować za pomocą narzędzi dyskursywnych. Artykuły, które się na nią złożyły, stanowią efekt pogłębionych badań prowadzonych zarówno przez nas samych, pracowników Muzeum Sztuki, jak i przez autorów zewnętrznych. Nie jest to pierwsze opracowanie dotyczące naszej instytucji – wyjątkowość jej historii zawsze przyciągała uwagę badaczy – i nie na tym polega jego znaczenie. Jeśli wноси ono nową jakość, a wierzę, że tak jest w istocie, to dlatego, że do już istniejących głosów dodaje głosy nowego pokolenia. Pokolenia, które w inny od poprzednich sposób patrzy na rzeczywistość artystyczną i za pomocą innych instrumentów używa tę rzeczywistość interpretować. Zawarte w niniejszym tomie teksty powstały w zmienionym klimacie intelektualnym, w którym to, co do niedawna spychane w cień, jawi się jako godne, by stanąć w pełnym blasku, a to, co zastygłe w oświeśleniu jednostronnych interpretacji, w świetle nowych myśli rozbłyskuje nieznanymi kolorami. Naszym zamiarem nie jest unieważnienie tego, co wcześniej napisano, a jedynie dodanie do istniejących interpretacji kolejnych, nie w przekonaniu o mylności poprzednich, ale w poczuciu, że dzisiejsza rzeczywistość wymaga, by inna lekcja została z przeszłości wyniesiona. I że tak jak ciągle powinniśmy ponawiać pytanie „co dalej?”, tak samo ciągle na nowo winniśmy zmuszać przeszłość do udzielania nam nowych odpowiedzi.

Jarosław Suchan

istniało. Działo jedynie w latach 1918–1921 i to niezbyt sprawnie<sup>5</sup>. W 1921 roku doszło do połączenia Ministerstwa Sztuki i Kultury z Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP). W 1922 roku doszło do kolejnej (i nie ostatniej) degradacji, z ministerstwa pozostał jedynie ślad – Departament Sztuki w MWRiOP. On również, po kilku latach działalności, w 1930 roku został zdegradowany – do rangi wydziału. Wszystkie te kolejne instytucje pełniły w najlepszym razie wyłącznie funkcje nadzorczo-kontrolne.

Przedstawiciele elit politycznych II Rzeczypospolitej utrzymywali często bliskie kontakty towarzyskie ze środowiskami twórczymi, niektórzy decydenci (i cywilni, i wojskowi) mieli nawet wykształcenie artystyczne, nie wpływało to jednak na politykę kulturalną państwa. W zasadzie należałoby mówić raczej o braku świadomej, konsekwentnej polityki kulturalnej oraz o zaniedbaniu spraw sztuki w II Rzeczypospolitej, na co wskazują wyraźnie postulaty artystów z roku 1928: „Wydatki na sztukę nie są scentralizowane w żadnym specjalnym dziale administracji, są rozstrzelone na szereg instytucji, działających bez wzajemnego porozumienia i z góry wypracowanego planu. Taki wspólny plan celowego subwencjonowania pracy artystycznej, bez naruszania istniejących budżetów, mógłby łatwo unormować stosunki artystyczne w Polsce”<sup>6</sup>.

Państwo zakupów dzieł sztuki dokonywało okazjonalnie, głównie dla celów reprezentacyjnych, często organizując zbiórki publiczne na ten cel. Fundusz Kultury Narodowej, mimo obiecującej nazwy, nie tworzył publicznych kolekcji, nie miał na to subsydiów. Sytuacja opieki nad sztuką polską uległa jeszcze pogorszeniu na początku 1930 roku, kiedy to doszło do wykreślenia z budżetu państwa Funduszu Kultury Narodowej, który łącznie otrzymywał 2 mln zł rocznie. Nawet w prorządowej prasie odezwały się głosy oburzenia, a decydenci doczekali się epitetu „zaprzańcy kultury”<sup>7</sup>. Fundusz Kultury Narodowej zdawał się jedyną instytucją państwową, która mogła partycypować w tworzeniu publicznej kolekcji sztuki. Jego likwidacja wykluczyła tę możliwość.

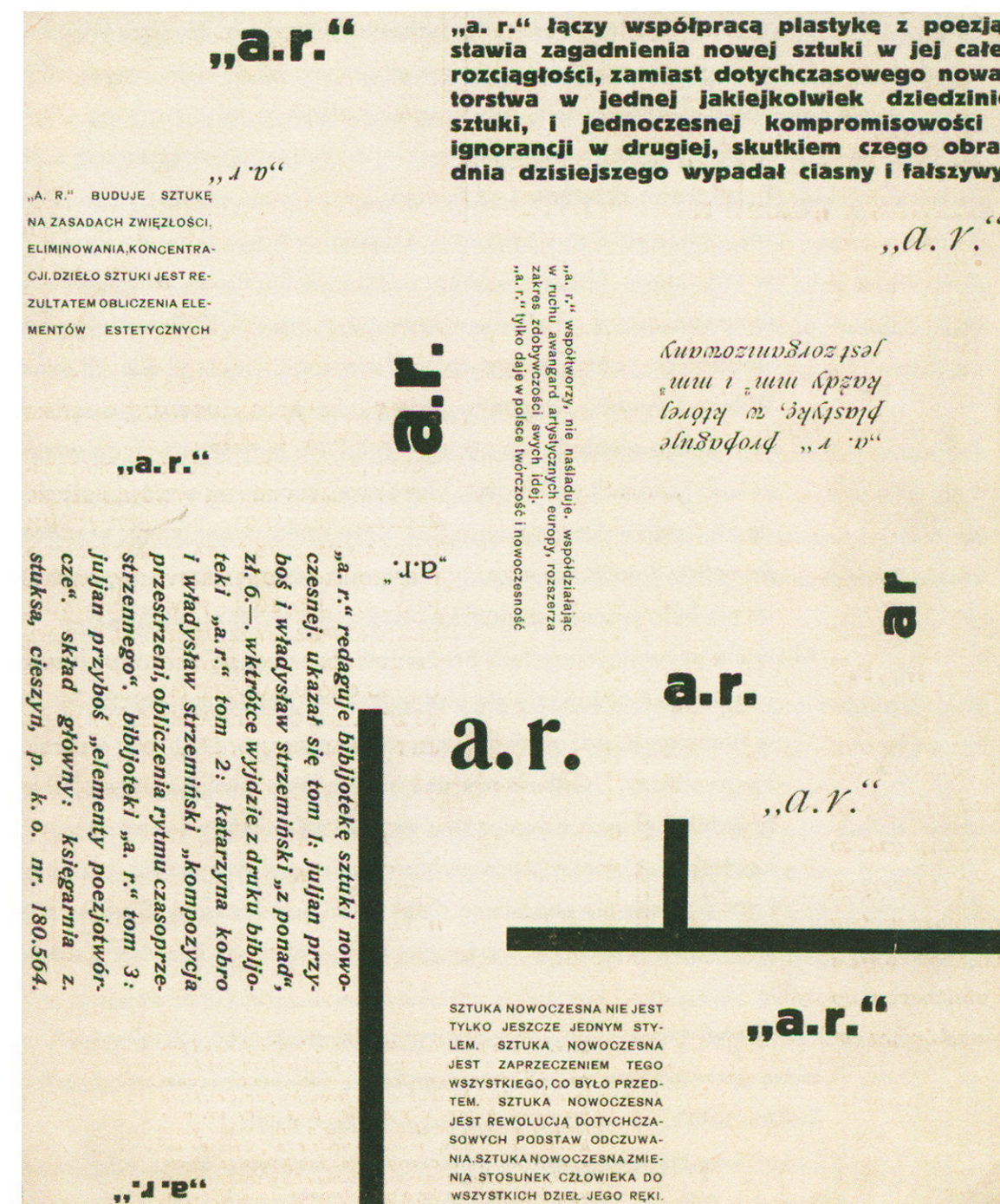
Problemy gospodarcze nie stanowiły jedynej niesprzyjającej okoliczności dla projektu grupy „a.r.". Nie mniej decydujące okazały się też kwestie formalno-prawne. Muzea Narodowe w Warszawie i Krakowie jeszcze nie dysponowały własnymi nowymi siedzibami, miały ponadto status muzeów miejskich, a nie państwowych.

Szerzej: I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, głównie rozdział I.

*Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, dotyczący organizacji spraw plastyki w Polsce, złożony na ręce Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 152.*

Autor anonimowy, *Zaprzączy kultury*, „Gazeta Polska” 1930, nr 48, s. 1; *W obronie Funduszu Kultury Narodowej*, „Gazeta Polska” 1930, nr 48, s. 1; *Przegląd prasy: Zaprzączy kultury pod pręgierzem* [przedruk artykułu ze „Słowa Polskiego”, Lwów], „Gazeta Polska” 1930, nr 53, s. 4.

Budowa nowego gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie, według projektu Tadeusza Tołwińskiego rozpoczęła się w roku 1927 i trwała do 1938, w tym czasie sukcesywnie udostępniano ono kolejne działy. Muzeum warszawskie połączone było z Muzeum Wojska Polskiego, zarówno nową siedzibą, jak i osobą dyrektora, muzeologa i historyka wojskowości, Bronisława Gembarzewskiego. Ten, jeśli miał możliwość dokonania zakupów do swoich zbiorów, zwracał się do zaprzyjaźnionego akademika batalisty Wojciecha Kossaka, a nie do Strzemińskiego. Muzeum Narodowe w Krakowie w dotychczasowej siedzibie w Sukiennicach nie mogło pomieścić swoich licznych zbiorów, budowę nowego gmachu rozpoczęto dopiero



Komunikat grupy  
„a.r.” nr 1,  
1930, układ  
typograficzny:  
Władysław  
Strzeziński



Prace miały dotrzeć do Muzeum pod koniec miesiąca<sup>82</sup>, znalazły się jednak tam dopiero między 29 lipca<sup>83</sup> a 14 sierpnia<sup>84</sup>. W listopadzie 1931 roku wykaz depozytu „a.r.”, który zawierał prace przedstawione do ubezpieczenia, liczył już 59 sztuk o łącznej wartości 15 000 zł<sup>85</sup>. W ten sposób do lutowej listy depozytu dołączyły, oprócz wspomnianych wyżej, jeszcze: 1 obraz Marii Łunkiewiczowej, 3 obrazy Henryka Stażewskiego, 1 rysunek Paula Joostensa, 3 prace Leona Chwistka, 2 obrazy Vilmosa Huszara, 1 obraz Friedricha Vordemberge-Gildewart, 1 obraz Michela Seuphora, 1 litografia Hendrika Nicolaasa Werkmana, 1 obraz Marii Nicz-Borowiakowej, 1 praca Franciszka Foltyna, 1 praca Karola Hil-

lera, 1 praca Willy Baumeistera, 2 prace Tytusa Czyżewskiego, 1 praca Aleksandra Rafałowskiego, 1 praca Władysława Strzemińskiego oraz 2 nieokreślone obrazy. W 1932 roku do tego zestawu doszło ponadto 10 dzieł autorstwa: Pabla Picassa, Alexandra Caldera, Józefa Doskowskiego, Jean Gorina, Auguste Herbina, Katarzyny Kobro, Amédée Ozenfanta, Georgesa Valmiera oraz Władysława Strzemińskiego i Stanisława Witkiewicza<sup>86</sup>. Jan Brzękowski w swoim liście z 24 lipca 1931 wspominał również o obiecanych obrazie Roberta Delaunaya. Pod koniec maja 1931 roku Kobro i Strzemiński wysłali nawet osobny list do artysty z prośbą o donację pracy dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łódzkim Muzeum<sup>87</sup>. Brzękowski miał ją otrzymać w połowie lata. Obiecana praca jednak nigdy do niego nie dotarła, w przeciwieństwie do prac żony francuskiego malarza, Soni Delaunay, które zostały już wspomniane powyżej.

<sup>82</sup> List do międzynarodowego spedytora – firmy Hartwig z dnia 20 lipca 1931 wskazywał na datę 25 lipca, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s.71.

<sup>83</sup> List do Jana Brzękowskiego z Wydziału Oświaty i Kultury z dnia 29 lipca 1931, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 75.

<sup>84</sup> List Zofii Światogorowej, sekretarki Muzeum do Wydziału Oświaty i Kultury magistratu w Łodzi potwierdzający odbiór prac z dnia 14 sierpnia 1931, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 76.

<sup>85</sup> List przewodniczącego Wydziału Kultury i Oświaty do Wydziału Gospodarczego w sprawie ubezpieczenia prac z dnia 20 listopada 1931, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 12–14.

<sup>86</sup> Pismo w sprawie zamówienia tabliczek z podpisami z dnia 18 kwietnia 1932, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 53.

<sup>87</sup> List Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego do Roberta Delaunaya z dnia 28 maja 1931, w zbiorach Biblioteki Narodowej w Paryżu.

Jak pisał Brzękowski, było to jedyne powstające w tym czasie Muzeum, które miało kolekcję złożoną z darów<sup>88</sup> – priorytetową sprawą był więc katalog, będący wyrazem podziękowania. Kwestia osobnej publikacji była już poruszana przez Strzemińskiego na początku 1931 roku<sup>89</sup>. Katalog Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej nie został jednak wtedy wydany i w efekcie ukazał się rok później – w marcu 1932 roku<sup>90</sup>. Pomimo że Strzemiński planował, aby była to zarazem publikacja edukacyjna na temat sztuki nowoczesnej<sup>91</sup>, nie pojawił się w nim ani jego tekst, ani tekst Juliana Przybosia, do którego w tej sprawie pisał. Tak zwany Katalog nr 2 Łódzkiego Muzeum miał jedynie krótki wstęp Przecława Smolika. Katalog wydrukowany został w drukarni Ludomira Mazurkiewicza z układem graficznym Strzemińskiego i liczył 650 egzemplarzy, w tym 50 z nich zostało wystane niemal natychmiast do Jana Brzękowskiego celem rozdania artystom<sup>92</sup>. Na obwolucie umieszczono dziś unikatowe zdjęcie pokazujące prezentację kolekcji nowoczesnej w salach Muzeum. W publikacji wymienionych zostało łącznie 75 dzieł, także już przyobiecane przez Brzękowskiego, ale nadal niewystane z Paryża<sup>93</sup>. Owe brakujące 4 obrazy (Ozenfanta, Valmiera, Herbina i Gorina), a także 1 rzeźba (Caldera) wyruszyły dopiero w końcu marca 1932 roku<sup>94</sup> i w Muzeum znalazły się w kwietniu tego roku<sup>95</sup>.

<sup>88</sup> List Jana Brzękowskiego do Przecława Smolika z dnia 24 lipca 1931, dz. cyt.

<sup>89</sup> List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z dnia 8 lutego 1931, [w:] *Listy Władysława Strzemińskiego...*, dz. cyt., s. 252.

<sup>90</sup> *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej/ Collection...*, dz. cyt.

<sup>91</sup> Jak wskazuje List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z dnia 8 lutego 1931, Strzemiński chciał w katalogu umieścić wstęp, w którym omówione zostałyby podstawowe kierunki i zagadnienia sztuki nowoczesnej. Choć taki tekst nie ukazał się w tym wydawnictwie, to już na jego końcu pojawia się zapowiedź publikacji, jaka miała być poświęcona *stricto* tej tematyce. Była to wspólna praca Władysława Strzemińskiego, Jana Brzękowskiego, Przecława Smolika i Leona Chwistka, *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.

<sup>92</sup> List Przecława Smolika do Jana Brzękowskiego z dnia 21 marca 1932, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 83.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Pisma z Wydziału Oświaty do Urzędu Celnego i do biura spedycyjnego z kwietnia 1932 oraz Zaświadczenie Konsula Generalnego w Paryżu z dnia 21 marca 1932, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 85.

<sup>95</sup> Pismo do Jana Brzękowskiego z dnia 20 kwietnia 1932 w sprawie otrzymania dzieł w dniu 15 kwietnia, APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091. W czerwcu 1932 r. magistrat przygotował notatkę dla Ministerstwa Robót Publicznych w Warszawie, która wskazuje na znacznie zaokrągloną liczbę: „Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów [...], którego osobiwością jest zebrana przez grupę artystów polskich w Paryżu w ostatnich dwóch latach, jedyna w Polsce, a piąta w Europie, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej, obejmująca dziś około stu dzieł artystów – modernistów”. Patrz: Notka – podpis dołączona do listu do Ministerstwa Robót Publicznych z dnia 24 czerwca 1932 r., APŁ, AMŁ, WOİK, sygn. 17091, s. 141.

«  
Memoriał  
Mariana Minicha  
wystosowany  
do prezydenta  
miasta Łodzi,  
1945, Archiwum  
Państwowe w Łodzi

»  
Pałac Maurycego  
Poznańskiego,  
1936, Archiwum  
Państwowe w Łodzi

galeria otworzyła się 15 listopada 1950 roku<sup>202</sup>. Dzieła awangardowe zniesiono do magazynów, a na ekspozycji znalazła się wyłącznie sztuka gotycka, nowożytnie malarstwo włoskie, holenderskie i flamandzkie, francuskie, niemieckie, a także malarstwo polskie podzielone na portrety, sceny historyczne, rodzajowe, pejzażowe, martwą naturę, malarstwo międzywojenne i podejmujące problemy społeczne. Wyeksponowany został też polski realizm współczesny – w tym prace Konstantego Mackiewicza, Stefana Wegnera, Zdzisława Głowackiego, Romana Modzelewskiego i Ludwika Tyrowicza. Osobno pokazywana była kolekcja malarstwa rosyjskiego i rozbudowywano wystawę *Rozwój włókienniczej Łodzi od 1825*, której nadano układ w ujęciu marksistowskim, ukazującym historię tkactwa na tle historii proletariatu<sup>203</sup>.

W tym nowym modelu wystawienniczym nie było jednak miejsca na sztukę współczesną, jako że była przykładem „formalizmu” niezaangażowanego w sprawy społeczne. Sztuka nowoczesna wróciła na ekspozycję dopiero 1 stycznia 1956 roku<sup>204</sup>. Był to już czas, kiedy ekspozycja Muzeum zaczynała zyskiwać wyrazisty kształt w układzie systematyczno-stylistycznym, a nie historyczno-chronologicznym, którego celem było ukazanie nieustających zmian formalno-stylistycznych w sztuce. Układ taki Minich rozumiał jako rodzaj obrazu opisywalnych racjonalnie przemian, które można wyprowadzić z zasad percepcji optycznej, wynikających z konkretnych warunków historyczno-społecznych i zmieniających się na przestrzeni lat. Ten sposób interpretacji miał mieć ogromną rolę dydaktyczną i wychowawczą<sup>205</sup>. Wdrożony przez Mariana Minicha program wystawienniczy<sup>206</sup> jest jednak tematem innego opracowania w niniejszej publikacji<sup>207</sup>.

202

J. Ojrzyński, *Marian Minich...*, dz. cyt., s. 13.

203

Materiały do formalnego uznania Muzeum Sztuki w Łodzi za placówkę naukową z dnia 28.07.1954, APŁ, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 320. Później, 14 grudnia 1952 r. w Muzeum otworzono dział Tkactwa Artystycznego, który docelowo został wyodrębniony jako osobne muzeum: Centralne Muzeum Włókiennictwa w tzw. Białej Fabryce Geyera, działające od 1 stycznia 1960 r. Patrz: List do Sekretariatu Komisji Nagród Rady Narodowej m. Łodzi z dnia 29 grudnia 1958, APŁ, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 320; List do Przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej z dnia 27 listopada 1964, APŁ, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 680.

204

M. Minich, [bez tytułu], [w:] *Malarstwo polskie w galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*, oprac. R. Zrębowicz, Warszawa 1957, s. 7. oraz J. Ojrzyński, *Marian Minich...*, dz. cyt., s. 13.

205

Memoriał dla Kuratorium okręgu szkolnego łódzkiego z 1948 r., APŁ, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 2.

206

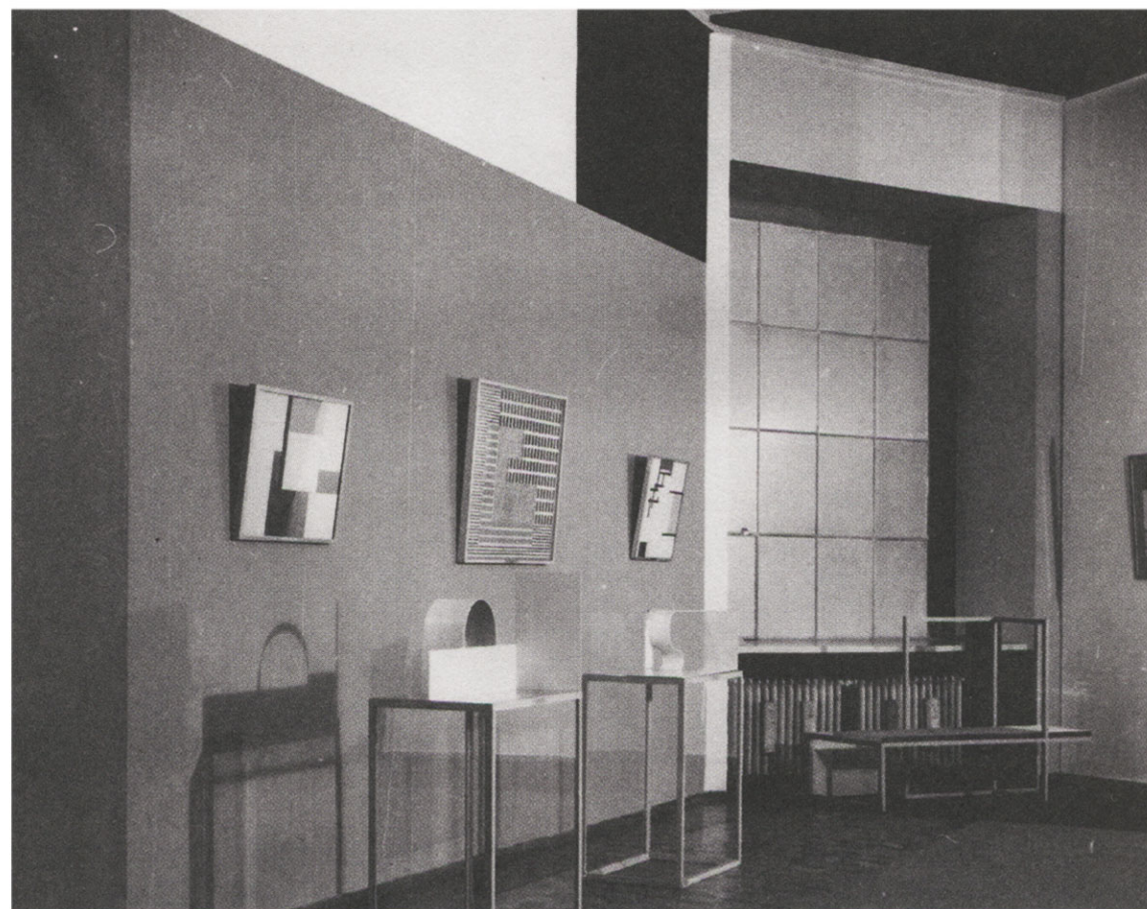
Chodzi o program omówiony przez Minicha w artykule: M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, Kraków 1966, s. 70–190, por. przedruk fragmentów s. 345–358 w niniejszym tomie; a także w artykule: M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi*, dz. cyt., (podrozdział *Metoda ekspozycji*), s. 38–53.

207

Por. M. Szeląg, *Testament muzealny Mariana Minicha*, s. 269–301 w niniejszym tomie.



Na obu  
fotografiach:  
Sala  
Neoplastyczna,  
projekt: Władysław  
Strzemiński  
(realizacja  
1948–1950),  
rekonstrukcja  
wg projektów:  
Bolesław  
Utkin, Muzeum  
Sztuki w Łodzi,  
1960–1966



294



TESTAMENT MUZEALNY MARIANA MINICHA

295

i zaproponowanie kierunku rozwoju instytucji artystycznych w Polsce nie według socrealistycznego wzorca, lecz według tych wątków współczesnej kultury artystycznej i instytucjonalnej Związku Radzieckiego, które wiązały się z historią Łódzkiego Muzeum<sup>65</sup>. O fiasku tej taktyki, stosowanej zresztą nie raz przez uczestników debaty, przekonano się niebawem, kiedy władza zadeklarowała kurs właśnie na socrealizm, a w muzeum zlikwidowano Salę Neoplastyczną. Dokonane wówczas zmiany w obrębie ekspozycji stałej, polegające na usunięciu sztuki awangardowej i otwarciu prezentacji podkreślającej nurty realistyczne w sztuce<sup>66</sup>, stanowiły zaledwie preludium do przygotowywanej przez władzę poważniejszej ingerencji w obszar praktyki ekspozycyjnej i kolekcjonerskiej muzeum. Znalazło się ono bowiem w planie 6-letnim Ministerstwa Kultury i Sztuki, polegającym na przekształceniu ekspozycji stałych największych muzeów w Polsce według zasad wynikających z leninowskiego założenia odbicia rzeczywistości w sztuce. Za najodpowiedniejsze do realizacji tego zadania uznano malarstwo socrealistyczne, które, jak wówczas twierdzono, „czyni wszelkie wysiłki, by stać się odbiciem patosu naszej epoki”<sup>67</sup>. Co w praktyce mogło to oznaczać, przekonali się wcześniej dwie placówki: Muzeum Narodowe w Krakowie<sup>68</sup> i Muzeum Narodowe w Warszawie, które otworzyły ekspozycje zgodnie z nową doktryną muzealną. Zwłaszcza doświadczenia stołecznej instytucji były dobrze znane Minichowi, który obok innych wybitnych historyków sztuki, krytyków oraz muzealników był bezpośrednio zaangażowany w powstanie w tym muzeum Narodowej Galerii Sztuki Polskiej, naczelnej realizacji socrealistycznej w dziedzinie muzealnictwa polskiego<sup>69</sup>. W okresie politycznej odwilży, kiedy Minich przywracał sztukę współczesną na stałą ekspozycję i pracował nad tekstem

65

Sala Neoplastyczna nie była jedynym dowodem zaangażowania w ówczesną debatę. Dosłownie brał w niej udział również kustosz muzeum, Roman Zrębowski, który przygotował na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki jedno z bardziej oryginalnych opracowań poświęconych konieczności modernizacji muzeów. Zawarł w nim opinię o potrzebie skoncentrowania się muzeów w powojennej Polsce na sztuce nowoczesnej. Również w jego opracowaniu pobrzmiewały echa przedwojennych koncepcji Władysława Strzemińskiego na temat muzeów. Por. R. Zrębowski, *Problem modernizacji muzeów (opracowanie)*, mps, Archiwum Akt Nowych, Akta Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, sygn. 426, k. 1–17.

66

J. Ojrzyński, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi*, dz. cyt., s. 19.

67

W. Załuska, *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*, „Muzealnictwo” 1953, nr 3, s. 6.

68

T. Dobrowolski, *Zreorganizowana galeria malarstwa polskiego Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Muzealnictwo” 1952, nr 1–2, s. 18–15.

69

Wśród nich byli również między innymi: Juliusz Starzyński, Mieczysław Porębski, Andrzej Jakimowicz z Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie, Zdzisław Kępiński, Aniela Sławska i Kazimierz Malinowski z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Por. S. Lorentz, *Narodowa Galeria Sztuki Polskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Przegląd Kulturalny” 1952, nr 8, s. 6.

14-VI-49. Uważam że przy kompozycjach neoplastycznych  
powinny być podane odpowiednie  
objaśnienia

P. Dyński kł. III e. VI die.  
Ludauskas  
Oleksiowa.  
L. Matecki.

Ladałbym nieustannie usunąć "Picasa"  
Łódź 26.6.49.

MB

Od dwóch lat jestem stałym tywarem tutejszego muzeum i od  
dwóch lat czekam na łaskawe wydanie katalogu.  
Łódź. 1. VII. 49r. H. Kosiowski.

Rakier się z Tobą wierzyszności Dyrekcji  
muzeum, za tak bogate wyposażenie  
dajcie przegląd darów kulturowego cel  
średniości po chwili dristiecy.  
Zyczę dalszych osiągnięć

— HMK  
Roman

2.7.49.

Przedem pisał do Łódzi, miły przyjaciel, że przedstawił  
tę sprawę, a w końcu chwała; że jest to dla muzeum, a  
miałoby być w końcu służyć.  
Pewnie jest to sprawa.

14.9.49

Gambowia B.

dba o uchronienie kulturalno ludzkości

Draim i staniemy nasro dobowo, bo to jest  
naszym dobrem wszystkich!

Łódź. 15 września 1949r.

Janusz Janusz

Prosimy o więcej obrazów polskich malarzy,  
Matejki, i innych. Oraz Picassa.

Łódź. 16. IX. 49

Janusz

Uważam że obraz malarzy niemieckich choć polskich  
jest coraz mniej - nielubiane. Długo o chęciach wyrażenia  
kierunku nowocześnie i dania odpowiednich napisów w ten sposób  
a słu

Janusz

18. IX. 49.

Erittäin ystävällinen johtaja - päästiin näille kaikille museot oli suljettu.  
Donducci'n Cleopatra on aarre kerran - viimeisessä kerroksessa (Picasso ja  
pää menee sekaisin.

Dziękuję bardzo!

19.9.49

Bro Nyholm.  
Helsingfors, Finland.



Pakowanie dzieł do transportu dzieł na  
wystawę *Hommage à Stanisław Ignacy  
Witkiewicz* w Städtische Kunsthalle,  
Düsseldorf, 25 kwietnia – 1 czerwca 1980