http://dx.doi.org/10.18778/8088-239-3.10

Paulina Kurc-Maj
Muzeum Sztuki w Łodzi

„Teoria widzenia" Władysława Strzemińskiego i „O nową organizację Muzeów Sztuki" Mariana Minicha, czyli jak patrzeć na sztukę

Wybierając temat artykułu do tomu pamiątkowego poświęconego prof. Wandzie Nowakowskiej, zdecydowałam się odnieść nie tyle do jej zainteresowań naukowych, ile do początków kariery zawodowej, która rozpoczęła się nie gdzie indziej, jak w Muzeum Sztuki w Łodzi. Działo się to w trudnych latach pięćdziesiątych minionego wieku, gdy sztukę zdominował socrealizm. W tym samym czasie posumowanie swoich poglądów na historię sztuki wobec zaistniałej sytuacji politycznej starały się zdefiniować dwie wybitne postacie ówczesnej sceny kulturalnej miasta – Władysław Strzemiński i dr Marian Minich. Jako że prof. W. Nowakowska przez lata zabiegała o nadanie właściwej rangi temu przedmiotowi na Uniwersytecie Łódzkim, wydaje mi się, że refleksja nad kierunkami rozwoju historii sztuki (w tym muzeów sztuki), jaka wyszła spod pióra innych łódzkich badaczy w początkach jej działań, będzie interesującym kontekstem. Niniejszy artykuł został pierwotnie wygłoszony w nieco zmienionej wersji w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniu 21 stycznia 2016 r.

Słynna *Teoria widzenia*[1] Władysława Strzemińskiego i nieco mniej powszechnie znany artykuł M. Minicha *O nową organizację muzeów sztuki*[2] to dwie publikacje podsumowujące rozważania na temat metodologii historii sztuki, dla których istotne stało się przepracowanie dotychczasowego modelu, także po to, żeby uwzględnić badanie sztuki XX w. Ponieważ obydwie powstały niedługo po zakończeniu drugiej wojny światowej, gdy w Polsce zapanował reżim komunistyczny, dominująca wówczas ideologia stała się w nich również punktem odniesienia. Jednocześnie początki obydwu

[1] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

[2] M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna*, t. 2: *Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966, s. 70–190.

teorii sięgają okresu przedwojennego i ówczesnej fali modernizacji obecnej w kulturze Drugiej Rzeczpospolitej. Z dzisiejszej perspektywy można je więc odczytywać zarówno w kontekście asymilacji panującej po wojnie ideologii, jak i oporu wobec niej. W mojej opinii obie te perspektywy zostały w różnym stopniu w tekstach połączone i choć dzisiaj trudno byłoby obronić aktualność treści zawartych w wymienionych publikacjach, to rozważanie o ich znaczeniu jest o tyle interesujące, że obydwie pozostawały przez pewien czas żywe – w nauczaniu historii sztuki w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w sposobie budowania ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi. Co więcej, obie publikacje miały na celu włączenie historii awangardy w ciąg narracji o sztuce, a także obronę sztuki jako dziedziny w pewnym zakresie odrębnej, co w owym czasie nie było ani popularne, ani oczywiste. Przyjrzyjmy się zatem najpierw okolicznościom powstania tekstów, a następnie im samym.

Teoria widzenia została pomyślana jako podsumowanie wykładów prowadzonych przez W. Strzemińskiego w łódzkiej ASP. Szkoła powstała wiosną 1945 r., powołana wówczas jako Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, nakierowana na działalność użytkową, planowana jako swoiste laboratorium dla przemysłu. Skupiała ona ważne dla środowiska łódzkiego postacie artystyczne, w tym osoby aktywne w owym środowisku jeszcze przed drugą wojną światową, a wśród nich znanego ze swoich radykalnych poglądów W. Strzemińskiego. Stąd zapewne w pierwszych latach istnienia uczelni – do końca lat czterdziestych – dominowały w niej działania artystyczne o zdecydowanie awangardowej genezie poszukiwań. O atmosferze, jaka mogła wówczas panować, pisał sam W. Strzemiński do poety Juliana Przybosia:

> Powstaje nowy typ plastyka, niespotykany dotychczas w Polsce – typ człowieka inteligentnego. [...] Jeszcze 2–3 lata, a skończy się z tym upadkiem sztuki, w jaki ją wpędzili Pruszkowscy, Skoczylasowie, Jastrzębowscy i inni[3].

Można z tego wnioskować, że w szkole panował duch modernizacji, który pozwalał artyście realizować niespełnione, jeszcze przedwojenne plany stworzenia prawdziwie nowoczesnej akademii.

Strzemiński prowadził w szkole zajęcia w latach 1949–1950 – najpierw z historii sztuki, grafiki funkcjonalnej, zasad form, liternictwa, a później, w związku z powstaniem Wydziału Plastyki Przestrzennej, także zajęcia z projektowania przestrzennego, w tym projektowania wnętrza i mebli,

[3] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 15.01.1948 r. – zdjęcie strony manuskryptu, [w:] N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 2001, s. 124.

zasad barw i światła[4]. Już na początku lat pięćdziesiątych został jednak usunięty z uczelni[5]. Jego zwolnienie z pracy poprzedziła zdecydowana krytyka prezentacji krótkiego dorobku łódzkiej PWSSP na Międzyszkolnych Popisach Szkół Artystycznych w Poznaniu w październiku 1949 r. autorstwa ministra Włodzimierza Sokorskiego. Napisał on wówczas, że eksponowane prace cechuje próba ucieczki

> w orbitę kuglarskich machinacji wszelkich odmian abstrakcjonizmu i unizmu, poza którymi to artystycznymi kierunkami nie kryło się nic poza rezygnacją z wielkich dydaktycznych i artystycznych wartości sztuki[6].

Działania artystów związanych z uczelnią zdominowane zostały bowiem przez eksperyment, który znacząco odbiegał od formuły realizmu socjalistycznego, szczególnie w kontekście obowiązkowych już wówczas szkoleń studentów, m.in. z „zagadnień marksizmu-leninizmu". W zaistniałej sytuacji *Teoria widzenia* miała być podsumowaniem wykładów W. Strzemińskiego, a także – jak wskazują niektórzy – odpowiedzią na zarzuty W. Sokorskiego, który nie widział miejsca dla sztuki nowoczesnej w dobie socrealizmu. Pisana przez artystę do końca jego życia (zmarł pod koniec grudnia 1952 r.), nie została jednak ukończona. Dopiero na fali odwilży, w czasie powrotu Stefana Wegnera do PWSSP (odszedł z uczelni po W. Strzemińskim), reaktywowano niejako stosunek do tej twórczości. W 1956 r. w Łodzi zorganizowano pierwszą powojenną wystawę prac W. Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Wtedy też podjęto starania o wydanie wspomnianej książki, która ostatecznie ukazała się w 1958 r. w Krakowie, przede wszystkim dzięki staraniom J. Przybosia, ale także S. Wegnera, Stanisława Fijałkowskiego, Stefana Krygiera, Lecha Kunki i Jerzego Mackiewicza.

Drugi tekst, *O nową organizację muzeów sztuki* M. Minicha, ukazał się również już po śmierci autora i nawiązywał do jego wcześniejszego dorobku. Minich, lwowski historyk sztuki, został dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi w 1935 r. Ekspozycja zreorganizowana pod jego kierownictwem stała się swoistym rodzajem wykładu z historii sztuki. Sam prowadził zajęcia z tego przedmiotu na Uniwersytecie Łódzkim od roku akademickiego 1946/1947 do 1951/1952. Jego galeria już w okresie przedwojennym miała na celu

---

[4] J. Ładnowska, *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1994*, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, cz. 1, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 130, 133, 139, 143.

[5] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Teczka Władysława Strzemińskiego, Włodzimierz Sokorski do Rektoratu PWSSP w Łodzi, Zwolnienie prof. Wł. Strzemińskiego z dnia 19 stycznia 1950, s. 24.

[6] W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 1–2, s. 6–7, cyt. za: J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 147.

prezentację prac istotnych nie tylko z punktu widzenia historyczno-artystycznego, lecz przede wszystkim systematyki stylistycznej. W 1937 r. pisał:

> Na podobnie przygotowanym terenie przeprowadzono reorganizację zbiorów sztuki przez usunięcie kilkudziesięciu eksponatów nie stojących na odpowiednim, muzealnym poziomie, posegregowano dział sztuki według epok i prądów artystycznych [...], zastąpiono wreszcie luki eksponatami o poziomie wyższym, rozwieszając całość [...] według zasad optyki[7].

Ryc. 8. Sala impresjonizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

Takie podejście było niewątpliwie konsekwencją jego zainteresowań – jeszcze na studiach otrzymał nagrodę uniwersytecką za pracę *Koncepcja sztuki u Wölfflina*[8], co wskazywało na jego inspirację koncepcją dziejów sztuki jako historią przemiany formy. W ten sposób galeria została usystematyzowana chronologicznie w następujące działy[9]: galerię sztuki

[7] M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów*, „Studia Polonistyczne" 1937, s. 418.

[8] J.A. Ojrzyński, *Marian Minich. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Miscellanea Łódzkie" 1994, z. 3, s. 8.

[9] Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 5, Odpis sprawozdania dla Ministerstwa Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki w Łodzi za okres 1.03.–1.08.1945 z dnia 20.08.1945 r.

gotyckiej, galerię malarstwa obcego, zawierającą dzieła mistrzów włoskich XIV–XVIII w. oraz sztukę flamandzką i holenderską XVII–XVIII w., wreszcie galerię sztuki polskiej XVIII–XX w. oraz Kolekcję Międzynarodowej Sztuki Modernistycznej. Formułę ekspozycji M. Minich dopracował podczas inauguracji galerii muzealnej otworzonej dla publiczności w czerwcu 1948 r. Mieściła się ona już w nowym budynku, obecnie zajmowanym przez ms1, i podzielona była na trzy piętra. W związku z zaleceniami władz w kwestii intensyfikacji doktryny socrealizmu ekspozycja została przeorganizowana jesienią 1950 r. w kierunku prezentacji nurtów realistycznych i zagadnień społecznych uwypuklających historię walk klasowych. Dopiero w 1960 r., w rocznicę powstania Muzeum i z okazji 25-lecia swojej pracy, M. Minich powrócił do interesującego go układu reprezentującego formalne przemiany w sztuce.

„Teoria widzenia" i koncepcja wielu realizmów

W otwierającym *Teorię widzenia* wstępie J. Przybosia czytamy:

> Jak wiadomo, katedry malarstwa Strzemińskiemu nie dano. [...] Dano mu przedmiot, który we wszystkich akademiach malarskich był wykładanym przez estetów. Strzemiński tchnął nowy sens i zrewolucjonizował nawet nauczanie tak akademickiego przedmiotu. Zamiast biografii malarzy przetykanych opisami ich obrazów – analizował ich widzenie malarskie. [...] *Teoria widzenia* Strzemińskiego nie jest podręcznikiem malowania, nie uczy, jak zostać malarzem. Teoria ta uczy zrozumienia ewolucji świadomości wzrokowej człowieka i związanego z tą ewolucją rozwoju sposobów przedstawienia tego, co się widzi. [...] *Teoria widzenia* nie uczy, jak malować, lecz pokazuje, jak patrzono i malowano[10].

Jak wynika z owej opinii, książka miała być też niejako odpowiedzią W. Strzemińskiego na dotychczas wypracowane modele kształcenia akademickiego, efektem jego obserwacji szkolnictwa artystycznego. Przypomnijmy, że w momencie, gdy kiełkowały założenia rozwinięte w omawianej publikacji, czyli na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, wyższe szkolnictwo artystyczne w Polsce to były przede wszystkim dwie szkoły: Akademia Krakowska i Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie (przekształcona w Akademię w 1932 r.). Ważną rolę w zakresie kształcenia plastycznego odgrywała też Politechnika Warszawska. Strzemiński miał plany założenia szkoły artystycznej w Łodzi, ale nie zostały one zrealizowane i pewnym

[10] J. Przyboś, *Przedmowa. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *op. cit.*, s. 10.

obszarem jego działań były miejsca, gdzie pracował jako pedagog, przede wszystkim Publiczna Szkoła Dokształcania Zawodowego nr 10 w Łodzi dla drukarzy, którą kierował w latach trzydziestych. W 1928 r. w warszawskim czasopiśmie Stanisława Baczyńskiego „Wiek XX" artysta opublikował artykuł *O tradycję szkół artystycznych*, w którym omawiał modele szkół sztuk pięknych. Zasadniczym jego zarzutem było niedostosowywanie sposobu nauczania do biegu czasu i jedynie utrwalanie zdobytych metod tworzenia lub skupianie się na indywidualności wybitnego profesora. Podstawą teorii W. Strzemińskiego odnośnie sztuki stało się więc przeciwstawienie się nie tylko owej indywidualizacji wybitnych osobowości twórczych, lecz także podsycaniu u artystów wiary w to, że – jak pisał –

> rozwinięcie indywidualności własnej malarza można przeciwstawić całemu dorobkowi wiekowej kultury malarskiej, że malarz, o ile czerpie wyłącznie z siebie samego, stworzy więcej, aniżeli stworzyli wszyscy poprzedni razem[11].

Według W. Strzemińskiego kulturę plastyczną można było umieścić w ciągu rozwojowym i cechowała ją zmienność, a także do pewnego stopnia postęp. Źródłem sztuki miała być żmudnie zdobywana wiedza i umiejętności, a nie samorodny talent. Żaden z poprzednich etapów rozwoju sztuki nie mógł być w tym kontekście pominięty w owej ewolucji. Podtrzymywanie tradycji wielkich indywidualności prowadzić miało bowiem do epigonizmu. Jak więc W. Strzemiński konstatował: „Ażeby coś nowego stworzyć, należy sztukę znać"[12]. Z tego też względu, jak pisał jeszcze przed wojną, podstawą nauczania sztuki i wiedzy o sztuce powinien być „kurs systematyczny poszczególnych umiejętności, jakie się nagromadziły w ciągu [jej] rozwoju"[13]. Należało studiować nie poszczególnych malarzy, lecz typy rozwiązań zagadnień fachowych. Krótko mówiąc, W. Strzemiński uważał, że twórcze podejście do współczesności może pojawić się jedynie wtedy, gdy „przerobi się" historyczne typy rozwiązań i ich uwarunkowań. Autentycznie żywa współczesność, pozbawiona martwoty wtórności i powtórzeń, miała szansę zaistnieć dopiero wobec historii, wiążąc się z nią i wyrastając z jej nauki. Ten typ myślenia W. Strzemiński rozwinął w kolejnym artykule, który ukazał się cztery lata później w czasopiśmie „Droga" – *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*[14]. Zapowiadał on niejako powojenne wykłady i treść *Teorii widzenia*.

---

[11] W. Strzemiński, *O tradycję szkół artystycznych* („Wiek XX" 1928, nr 14, s. 4), przedruk w: idem, *Pisma*, wstęp, komentarze, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 69.

[12] *Ibidem*, s. 70.

[13] *Ibidem*.

[14] W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne* („Droga" 1932, nr 3, s. 258–278), przedruk w: idem, *Pisma*…, s. 147–164.

Jednocześnie był konsekwencją książki *Unizm w malarstwie* (1928)[15]. W tym artykule pojawił się też po raz pierwszy istotny później termin „zawartość wzrokowa". Można go najprościej określić jako zbiór czynników warunkujących percepcję wizualną, która z kolei wpływała na różne sposoby kształtowania form i poszukiwanie nowych środków malarskich, czyli wszystko to, co może przyczynić się do adekwatnego wyrażenia – „nowej treści wzrokowej". Według artysty to sztuki wizualne odgrywały niepowtarzalną rolę w rozumieniu otaczającej nas rzeczywistości, to „poprzez sztukę sposób patrzenia staje się sposobem patrzenia rozpowszechnionym i powszechnym"[16]. Mimo to żaden ze sposobów patrzenia, które wpływają na sztukę, ale także naukę sztuki, nie był sposobem ponadczasowym i niezmiennym.

> Tradycja jest rzeczą martwą, gdy jej używamy do naśladowania rzeczy minionych; staje się jednak żywą, gdy otwiera wobec nas postawę czynną wobec sztuki[17]

– pisał. I dodawał dalej: „Każdy następujący po sobie okres historii sztuki jest dowodem coraz to obfitszej ilości zjawisk wzrokowych, dostrzeżonych i utrwalonych na obrazie"[18].

Innymi słowy, postulował stopniowe i stałe wzbogacanie „zawartości wzrokowej", która jednak miała być przynależna do danego czasu. Temat „zawartości wzrokowej" powrócił jeszcze dobitniej w przedwojennym artykule W. Strzemińskiego *Aspekty rzeczywistości*[19], opublikowanym w 1936 r. w czasopiśmie „Forma". Autor omawia w nim swoją koncepcję widzenia, rozprawiając się – jak pisze – z „nieomylnym, naturalnym [dodajmy: rzekomo naturalnym – P.K.-M.] sposobem patrzenia"[20]. Koncepcję tę legitymizowały według niego „nauka i życie społeczne", które miały dowodzić, że „żadne zjawisko nie jest zjawiskiem odosobnionym i że zmiany, jakie w nim zachodzą – powodują odpowiednie reakcje w innych zjawiskach"[21].

Innymi słowy, poszczególne zjawiska nie były od siebie odseparowane, lecz cechowała je współzależność. Oczywiście widzenie, nawet przy wzięciu pod uwagę poznawczych możliwości człowieka wynikających z danej zawartości wzrokowej, nie było pozbawione aspektów fizjologicznych, na jakie wpływały indywidualne możliwości fizyczne czy w różny sposób rozumiane odczucia i emocje, W. Strzemiński był jednak zwolennikiem

---

[15] Idem, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.
[16] Idem, *Sztuka nowoczesna*…, s. 148.
[17] *Ibidem*, s. 151.
[18] *Ibidem*, s. 152.
[19] Idem, *Aspekty rzeczywistości*, „Forma" 1936, nr 5, s. 6–13.
[20] *Ibidem*, s. 6.
[21] *Ibidem*.

przezwyciężania owej biologicznej indywidualizacji. Dlatego, choć intrygująco odwoływał się później w *Teorii widzenia* do „fizjologii odbioru wzrokowego”[22], w którym „Wibracje rytmiczne, jakich pełen jest nasz organizm, rytmizują naszą zawartość wzrokową”[23], nie należy z tego wysnuwać wniosków, że owa biologia mogła w jakikolwiek sposób wpływać na indywidualizację widzenia i zmieniać je względem miejsca czy czasu. Biologia była o tyle istotna, że – jak pisał –

> dzięki rytmizacji, wtopieniu rytmów biologicznych w obraz widzianego świata – wyczuwamy obecność, żywego, pulsującego, oddychającego, reagującego człowieka w oglądanym świecie[24].

Krótko mówiąc, na możliwości percepcyjne wpływały nie tylko stosunki społeczne czy światopogląd danego czasu, lecz także fizyczne możliwości ciała, w tym aparatu widzenia, czyli oka – jednak nie indywidualnego człowieka, lecz typowego przedstawiciela gatunku. W mojej opinii W. Strzemiński przeciwstawiał się nieokiełznanej biologii i indywidualizacji jako źródłu chaosu i braku organizacji, które hamowały rozwój. Jak pisał w *Aspektach rzeczywistości*: „sztuka winna być [przede wszystkim] wynikiem impulsów intelektualnych i racjonalizujących”[25].

Teorię widzenia poprzedziły pojedyncze artykuły, jakie artysta opublikował pod koniec lat czterdziestych, jak: *Widzenie Greków*[26], *Widzenie gotyku*[27] (napisane wspólnie z S. Krygierem), *Widzenie impresjonistów*[28] i wreszcie *Rytm sztuki romańskiej*[29]. Poglądy W. Strzemińskiego na realizm i rolę zawartości wzrokowej zostały zawarte też w odrębnym tekście: *Realizm w malarstwie*[30]. Wszystkie, podobnie jak *Teoria widzenia*, powstawały w szczególnym momencie historycznym, gdy toczyła się dyskusja na temat sztuki wobec panującego systemu komunistycznego w Polsce powojennej.

---

[22] Idem, *Teoria widzenia*…, s. 257.

[23] *Ibidem*, s. 246.

[24] *Ibidem*, s. 250.

[25] Idem, *Aspekty rzeczywistości*…, s. 12.

[26] Idem, *Widzenie Greków* („Przegląd artystyczny” 1947, nr 4–5, s. 6–8), przedruk w: idem, *Pisma*…, s. 282–295.

[27] S. Krygier, W. Strzemiński, *Widzenie gotyku* („Przegląd artystyczny” 1947, nr 9–12, s. 8–10), przedruk w: W. Strzemiński, *Pisma*…, s. 296–311.

[28] W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów*. *Rozdział książki o malarstwie, mającej się niebawem ukazać w druku* [„Odrodzenie” 1947, nr 25 (134), s. 4–5], przedruk w: idem, *Pisma*…, s. 312–323.

[29] Idem, *Rytm sztuki romańskiej*. *Problem rekonstrukcji kultury antycznej w wiekach średnich* („Meander” 1948, nr 5–6, s. 312–328), przedruk w: idem, *Pisma*…, s. 398–411.

[30] Idem, *Realizm w malarstwie*. *Czy natura jest jednoznaczna i wyczerpalna* [„Wieś” 1948, nr 47 (175), s. 6], przedruk w: idem, *Pisma*…, s. 412–422.

W efekcie – w odróżnieniu od tekstów przedwojennych – istotne stawało się w nich tak wyraziste odniesienie do estetyki marksistowskiej i teorii walki klas jako dominującej wykładni w owym czasie. W pierwszym momencie może wydawać się to zaskakujące wobec losów artysty posądzonego o nadmierny formalizm, należy jednak pamiętać, że nowa doktryna została nałożona na koncepcję widzenia całkowicie wykształconą przed wojną, co dobrze ilustrują cytowane wcześniej artykuły. Niewątpliwie jednak owa „doktrynalność" utrudnia dziś czytanie *Teorii widzenia* i sprawia, że trudno książkę interpretować jednoznacznie. Zanim jednak powołam się na interakcję owej specyficznej formy i treści *Teorii widzenia*, streszczę pokrótce wykład W. Strzemińskiego.

Cały wywód opierał się na wymienionych niżej założeniach[31] – część z nich już została omówiona, podsumujmy je jednak w całości. Po pierwsze, przemiany w sztuce trzeba oprzeć na przemianach formy. Po drugie – te wynikają z widzenia, widzenie zaś opiera się na studiach z natury, rozumianych jako studia otaczającej rzeczywistości. Jak pisał J. Przyboś, komentując książkę: „postęp widzenia dokonuje się dzięki studiom z natury", bo „prawdziwy malarz maluje tylko to, co ujrzał (a nie to, co »czuł«)"[32]. Po trzecie, widzenie nie jest doświadczeniem czysto biologicznym (choć zależy od aparatu widzenia), lecz opartym na wiedzy (temu służy pojęcie świadomości wzrokowej). Po czwarte, świadomość wzrokowa (wcześniej „zawartość wzrokowa") generuje określony typ formy. Jak pisał W. Strzemiński: „załóżmy określony typ świadomości wzrokowej, a będziemy mieli określony typ plastyki"[33]. I wreszcie po piąte – wszelkie zmiany formy są wynikiem owej wiedzy i rodzajem realizmu. Nie ma jednego realizmu dla wszystkich czasów. „Każda epoka ma swoje historycznie ograniczone granice realizmu, wynikające z materialnego podłoża bytu"[34] – czytamy w książce. Powołując się znowu na J. Przybosia:

> Strzemiński głosi więc realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny, kubizm rozpatrywany w perspektywie historycznej jest realizmem swojego czasu, podczas gdy malarze impresjonistyczni, tworząc w tym samym okresie, muszą być już uznani za epigonów, a więc nie [za] realistów[35].

To nowe rozumienie realizmu dobrze obrazuje też fragment z samej *Teorii widzenia*:

---

[31] Idem, *Teoria widzenia*…, s. 17–19.
[32] J. Przyboś, *Przedmowa*…, s. 10.
[33] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*…, s. 20
[34] *Ibidem*, s. 19.
[35] J. Przyboś, *Przedmowa*…, s. 10.

> Niesłuszne jest przeciwstawienie „realisty" Davida „nierealistycznemu" malarstwu np. Fragonarda. Pytanie należy stawić inaczej. Nie – kto z nich jest realistą, lecz – na bazie jakiej świadomości widzenia, na podłożu jakich spostrzeżeń wzrokowych rozwija się jego sztuka i jakie klasowo zafałszowane treści społeczne wyobraża on za pomocą tego widzenia. Wówczas otrzymamy odpowiedź: środkami niepełnego widzenia ruchomego usiłuje Fragonard wytworzyć sugestie o trwałej postępowości i o przodującej roli grup społecznych, realizujących epokę oświecenia (grup feudalno-monarchistycznych, opierających się o najbogatsze mieszczaństwo). Natomiast David, operując widzeniem trójwymiarowej bryły (jako odpowiadającym przeciętnemu widzowi tej klasy), wyraża treści ułatwiające mieszczaństwu dokonanie jego oszustwa historycznego – wykorzystania rewolucji ludowej dla ustalenia swego panowania klasowego[36].

Rozwój typów realizmów ma być według W. Strzemińskiego nieskończony, a jego celem jest pełne odbicie rzeczywistości świata, co jednak jest utrudnione, bo każdy kolejny „realizm" jest historycznie uwarunkowany i z konieczności historycznie ograniczony[37].

Na przestrzeni ponad 250 stron książki W. Strzemiński omawia dzieje sztuki od prehistorii do impresjonizmu, a poszczególne dzieła są dobierane jako egzemplifikacje głównego wywodu. Praca nie jest podzielona epokami czy artystami, ale na rozdziały omawiające kolejne typy widzenia: widzenie konturowe, sylwetowe, bryły, światłocieniowe i pełne widzenie empiryczne, które z kolei omawiane są na podstawie obecnych w przedstawieniach składników formalnych, a autor analizuje je w odniesieniu do historycznie istniejącej sytuacji społecznej. Do definicji poszczególnych rodzajów „widzenia" Strzemiński dołącza w książce termin „architektonizacja", którą rozumie jako tworzenie „powidoku" jednej formy na drugą. „Architektonizacja" to wpływ jednych wytworów człowieka na inne. Różne techniki – malarstwo, rzeźba, architektura czy nawet ceramika – mogą oddziaływać na siebie wzajemnie, co oznacza z kolei, że artysta ma możliwość kształtowania poszczególnych form na podobieństwo innych, a nie jedynie w oparciu o świadomość widzenia wynikającą z panującego w danym momencie ustroju. Co więcej, „architektonizacja" może oznaczać również oddziaływanie na sztukę dostępnej wiedzy, np. przyrodniczej.

Pierwszym omawianym przez W. Strzemińskiego widzeniem jest „widzenie konturowe", czyli widzenie epoki kamienia. Najbardziej podstawowym rodzajem widzenia konturowego miało być widzenie oparte na konturze zewnętrznym. W tym widzeniu człowiek winien uświadamiać sobie jedynie granicę zewnętrzną przedmiotów. Według artysty takie podejście miało być związane z naturą funkcjonowania ludzi pierwotnych, gdzie sztuka została

[36] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*..., s. 184.

[37] *Ibidem*, s. 97.

powiązana z walką o byt. Z tej przyczyny używano wyłącznie konturu, jako że miał on oddawać rzeczywistość syntetycznie w rysunku, który pozostawał jedynie stwierdzeniem, czy dany przedmiot istnieje, czy też nie. Kolejnym przejawem widzenia konturowego było zdaniem W. Strzemińskiego widzenie konturu w konturze, co z kolei wiązać się miało z rozwojem kultur pierwotnych, a później także pierwszych neolitycznych cywilizacji Wschodu, bazujących na rolnictwie i hodowli, w których znaczenia nabierało zróżnicowanie i szczegółowość. Pojawiające się wówczas takie zabiegi formalne jak schematyzacja, ornamentyka czy monumentalizacja sztuki miały być przejawem wzmacniania rządów opieranych na kultach magicznych, a wykształcenie perspektywy intencjonalnej – formowania się ustrojów społeczno-politycznych, w których dominowała władza wywodząca się z religii.

Następnym typem widzenia po widzeniu konturowym było według W. Strzemińskiego „widzenie sylwetowe", łączące się z mniej rozwiniętymi cywilizacyjnie społeczeństwami łowców, w których nie wykształciła się rozbudowana hierarchia władzy, a społeczeństwo cechowały względnie horyzontalne zależności. Ten typ widzenia miał dotyczyć sztuki greckiej. Wiązało się z nim wykształcenie perspektywy rzutu równoległego prostego, opartej nie na hierarchiach (jak perspektywa intencjonalna), lecz odpowiadającej stosunkom istniejącym w naturze (niejako „przekopiowywującej naturę").

Omawiając powyższe typy widzeń, W. Strzemiński zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt w rozwoju formy – jej formalizację. Jest to według niego moment, który następuje zawsze, kiedy w systemie społecznym panuje taki czy inny ucisk klasowy, i jest końcowym etapem każdego typu widzenia. Także dlatego, że każdy rodzaj widzenia nie tylko odzwierciedla panujące stosunki społeczne, lecz zostaje też użyty do ich utwierdzenia. W ten sposób widzenie w sztuce służy podtrzymaniu *status quo* w społeczeństwie. Formalizm bowiem ma „przesłaniać rzeczywistość" i „uniemożliwiać pełne widzenie". Dla przykładu – najczystszą formę widzenie sylwetowe miało przybrać w starożytnej Grecji okresu klasycznego i tam też najdobitniej – zdaniem W. Strzemińskiego – widać było jego formalizację, którą upatrywał on w przekształcaniu widzenia na piękno, czyli podporządkowaniu sztuki wartościom czysto estetycznym, bez ugruntowania jej w rzeczywistości. W efekcie sztuka odzwierciedla rzeczywistość zafałszowaną, widzianą jako piękną i harmonijną, bo tego według W. Strzemińskiego miał wymagać interes klasowy greckiej demokracji rzemieślników. Piękno (jak i realizm) nie stanowiło czegoś ponadczasowego, lecz zależało od widzenia. Jak czytamy: „Następstwem zmian formalnych były zmiany ideałów piękna, uwarunkowanych przebiegiem procesu historycznego"[38].

[38] *Ibidem*, s. 82.

Kolejnym po widzeniu konturowym typem widzenia omawianym przez artystę jest „widzenie bryły", określone jako „widzenie towarowe okresu rozwijającego się obrotu towarowego". Powstać ono miało już w okresie helleńskim, w sztuce aleksandryjskiej, a wiązało się z wykształceniem szeregu środków formalnych, takich jak perspektywa ukośna, perspektywa zbieżna, zastosowanie kolorystyki walorowej i wzbogacenie palety barw. Rozwój tego widzenia W. Strzemiński wiązał z narastaniem sił wytwórczych, masowej produkcji towarowej, jaka pojawiła się w czasach helleńskich wraz z nasileniem się niewolnictwa antycznego. „Widzenie bryły" miało mieć też swoje korzenie w rozwoju nauk przyrodniczych, w tym w poznaniu trójwymiarowej geometrii euklidesowej. Miało to jednak znaczenie dodatkowe, gdyż zasadniczą rolę odgrywały wedle artysty konkretne historyczne warunki społeczne, zależności klasowe i ustrojowe oraz ich przepracowywanie w filozofii i sztuce. Wzrost produkcji towarowej i utowarowienie pracy ludzkiej stawało się zdaniem W. Strzemińskiego podstawą nowego widzenia i przedstawiania, w którym „ciało ludzkie [...] staje się teraz biernym towarem, którego piękno można ocenić, kupić i spożywać"[39].

Jako że poszczególne rodzaje widzenia są zależne od konkretnych warunków społecznych, W. Strzemiński pozostawał na stanowisku, że pewne typy widzenia, a więc i rozwiązań formalnych, powracają, gdy pojawiają się podobne warunki dla rozwoju sztuki. Z tego też względu, omawiając sztukę średniowieczną, dochodził do wniosku, że cofała one widzenie do koncepcji konturowej i sylwetowej. „Europa środkowa i północna [*sic!*] żyła w typie widzenia odpowiadającym mniej więcej początkowym okresom Egiptu"[40] – dodawał. Przyczyn zastosowania analogicznego sposobu widzenia dopatrywał się, zgodnie ze swoją koncepcją, w podobnej sytuacji historycznej, którą dostrzegał w relacjach religijno-hierarchicznych i feudalizmie. Co ważne, konsekwencją tego stanowiska była rezygnacja z pojęcia stylu jako wyodrębnionych, niepowtarzalnych kompleksów formy, mogących pojawić się w historii tylko raz. Typy widzenia miały bowiem powracać w odpowiednich warunkach. Czasem nawet w nieco zmienionej formie, ale tylko dlatego, że wpływało nań wspominane już zjawisko architektonizacji – powidoku. Owe nawroty różnych typów widzenia mogły według W. Strzemińskiego następować wiele razy, zawsze wtedy, gdy tylko ujawnią się te same warunki. Z tych przyczyn „widzenie bryłowe", jakie cechowało sztukę helleńską, powróciło zdaniem autora książki w renesansie, w którym wzrosła produkcja towarowa i obrót towarowy.

[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*, s. 95.

Kolejnym po widzeniu konturowym i bryły omawianym przez W. Strzemińskiego było „widzenie światłocieniowe", charakterystyczne dla czasów baroku. Miało być wynikiem widzenia empirycznego opartego na doświadczeniu naukowym, ale także wzrostu roli mieszczaństwa. Malarstwo światłocieniowe miało bowiem dążyć do pokazania klasowego interesu tej grupy społecznej jako zgodnego z prawami natury.

Wreszcie czwartym i ostatnim typem widzenia opisanym w książce było tzw. „pełne" widzenie empiryczne, powstałe na bazie całkowitego rozwoju mieszczaństwa w XIX w. Cechować je miała refleksja nad widzeniem jako czynnością fizjologiczną, w którym spojrzenie jest ruchome, a kolor ulega zmianie. To właśnie widzenie warunkowało realizm impresjonizmu jako realizm widzenia ruchomego, czyli opartego na doświadczeniu. Widzenie impresjonistów było też dla W. Strzemińskiego przykładem wpływu rozwoju nauki na rozbudowywanie świadomości wzrokowej, bowiem „każdy empirycznie odkryty fakt widzenia wpływał na przebudowę świadomości wzrokowej"[41]. Przy czym pozostawało ono odzwierciedleniem popularnych w mieszczańskim społeczeństwie poglądów. Podłoże „klasowe" owego widzenia wyjaśniał szeroko we wcześniejszym artykule *Wyjaśniam impresjonizm*[42], w którym twierdził, że u podstaw powstania tego widzenia leżały republikańskie ideały mieszczaństwa i utopijny socjalizm, z czasem przejęte przez burżuazję, co z kolei prowadziło do sformalizowania impresjonizmu w koloryzm.

Teoria widzenia kończy się analizą prac Paula Cézanne'a i „deformacji" będących kolejnym etapem pogłębiania widzenia empirycznego. Według W. Strzemińskiego historycznie wyznaczoną granicą impresjonizmu jest pełne widzenie fizjologiczne, rozwinięte na podstawie metody empirycznej. Zmiany dalsze mogą jednak nastąpić wraz ze zmianą świadomości wzrokowej – po materializmie mieszczańskim następną fazą rozwoju winien być więc według niego oczywiście aktualny w ówczesnej politycznej sytuacji Polski materializm dialektyczny.

> Z chwilą, gdy klasa robotnicza wchodzi do historii – realizm mieszczański upada. Dzieje się to w różnych krajach w różnym czasie, zależnie od stopnia rozwoju, lecz zjawisko to jest stałe[43]

– zauważa. Z *Teorii widzenia* nie dowiemy się jednak, jak miałoby to wyglądać. Książka bowiem nie omawia sztuki XX w. ani okresu sobie współczesnego. Prawdopodobnie dlatego, że nie została dokończona z powodu śmierci autora. Sztuka awangardy omawiana była jednak przez W. Strzemińskiego

[41] *Ibidem*, s. 179.
[42] W. Strzemiński, *Wyjaśniam impresjonizm* (1948), przedruk w: idem, *Pisma*…, s. 417–422.
[43] Idem, *Teoria widzenia*…, s. 192.

na jego wykładach[44]. Co ważne, choć zasadniczym celem była w nich nauka teorii widzenia bazująca na czynnikach formalnych, to pozbawiona już została rozbudowanej analizy świadomości wzrokowej opartej na teorii marksistowskiej, podobnie zresztą jak w przedwojennych artykułach.

Zależności między ideologią komunistyczną a teorią W. Strzemińskiego pojawiły się ostatnio w polu zainteresowań różnych badaczy. Rozbudowaną interpretację przeprowadziła m.in. Luiza Nader[45]. Podkreślała ona, że ów rys ideologiczny był u W. Strzemińskiego nie tylko sztafażem, lecz także świadomym zapisem, w którym autor łączył analizę marksistowską z analizą formalną. Autorka przychylała się przy tym do stwierdzenia, że można było to zrozumieć jako próbę rehabilitacji sztuki awangardowej w oczach ówczesnej władzy (np. W. Sokorskiego). Jako że zgodnie z estetyką marksistowską „człowiek jest całokształtem warunków społecznych", a „byt społeczny ludzi określa ich świadomość", istotnym dla nowego systemu było uwypuklenie wpływu klas społecznych na świadomość artystyczną. Tymczasem pojęcie zawartości wzrokowej pozostawało według niej bardziej złożone i przede wszystkim oparte na humanizmie obecnym w doświadczeniu widzenia. Badaczka konkluduje:

> Historia sztuki Strzemińskiego to historia świadomości wzrokowej odbijającej historię cywilizacji, napędzona jest antagonizmem realizmu i formalizmu oraz powstającą na bazie tego antagonizmu akumulacją świadomości wzrokowej, widzenia, rozpoznania prawa reprezentacji, a wraz z tym prób ucieczek przed ideologią w utopię[46].

W efekcie jej analiza – choć autorka sama tego nie artykułuje – przyznaje w pewnym zakresie również rację głosom (m.in. dawnych współpracowników), wedle których estetyka marksistowska jest tak naprawdę jedynie figurą dorzuconą do tekstu w konkretnej epoce historycznej, a na plan pierwszy wychodzi eklektyzm pomysłu W. Strzemińskiego, jego eksperymentalny charakter. Według L. Nader propozycja W. Strzemińskiego, bazując na materialistycznym podejściu do sztuki i uzależniając ją od konkretnej sytuacji społeczno-politycznej, nie odrzuca indywidualizmu, konkretnego jestestwa i mocy sprawczej artysty, a także neurofizjologii i biologii, co miało tłumaczyć, dlaczego została źle przyjęta przez ówczesne władze – nie nadawała treści dzieł sztuki istotnego znaczenia w kontekście walki klasowej o spełnienie ideałów komunistycznych. Warto jednak dodać, że *Teoria*

[44] Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Teczka Władysława Strzemińskiego, Historia Sztuki (program nauczania), s. 15.

[45] L. Nader, *Strzemiński i marksizm*, wykład wygłoszony 8.01.2014, https://vimeo.com/84544122 (dostęp: 18.01.2016).

[46] *Ibidem*.

widzenia, choć ewidentnie odwoływała się do marksizmu i w sumie traktowała sztukę w sposób uproszczony, pozbawiając ją całej głębi i ograniczając się jedynie do badania konsekwencji doświadczeń społecznych i fizjologii widzenia, niosła także za sobą echo koncepcji, którą artysta posłużył się w książce o unizmie z 1928 r., czyli teorii H. Wölfflina. Jak wiemy, ukazywała ona historię sztuki w kontekście zmienności form i nadawała jej status autonomicznej nauki. Ów rys obecny w *Teorii widzenia* zauważają w swoich tekstach Agnieszka Rejniak-Majewska[47] oraz Grzegorz Sztabiński, który podkreślał, że choć W. Strzemiński przejął z marksizmu „przeświadczenie o obowiązywaniu w sztuce prawa przyczynowości i historycznego determinizmu", a „Rozwój sztuki zostaje więc powiązany […] [ze] zmianami zawartości wzrokowej w poszczególnych epokach", a także, że „Dzieła artystyczne są ujawnieniem tych zmian", to

> sztuka zachowuje autonomię wobec innych zjawisk kulturowych i przejawów życia społecznego. Ujawnia ona poprzez swe cechy formalne przemiany, które znajdują odrębny wyraz w innych dziedzinach[48].

Innymi słowy, zachowuje „choćby częściowo przekonanie o swoistości sztuki"[49]. Owa swoistość to wewnętrzne zasady rządzące jedynie sztuką, czyli wartości formalne, które wprawdzie są u W. Strzemińskiego odbiciem zmiennych warunków historycznych, ale dzięki metodzie architektonizacji mogą powstawać niezależnie, a także oddziaływać na otoczenie. Takie ujęcie wymykało się preferowanemu w socrealizmie traktowaniu sztuki przedmiotowo, jako narzędzia propagandy i umacniania ideologii. U W. Strzemińskiego na odwrót – istotne jest znalezienie i dostrzeżenie zmienności sposobów widzenia i formowania kształtów plastycznych w zależności od zmieniających się warunków. Nie jest to jednak „ucieczka w utopię", o jakiej mówi cytowana wcześniej L. Nader, lecz konstrukcja pluralistycznego systemu służącego do badania dziejów sztuki. Dla W. Strzemińskiego wszystkie kolejne przejawy twórczości są do pewnego stopnia interesujące jako przedmiot refleksji i istotny etap w rozwoju sztuki. Co więcej, teoria zmienności realizmów i różnych zasad widzenia odzwierciedlała przemiany, które niekoniecznie musiały przebiegać progresywnie – każdy z realizmów jest bowiem równoprawny – po prostu oddaje panującą w danym momencie

[47] A. Rejniak-Majewska, *A Curious materialist history: Wladysław Strzeminski's* Theory of Vision, http://www.academia.edu/5164120/A_Curious_materialist_history_Wladyslaw_Strzeminskis_Theory_of_Vision (dostęp: 18.01.2016).

[48] Cyt. za: G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy" do wyrazu świadomości wzrokowej*. *Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński. *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. XXXIX, XLI.

[49] *Ibidem*.

sytuację społeczną, a wobec jej radykalizacji – formalizuje się. Taka definicja formalizmu zupełnie rozmijała się z obowiązującą wówczas socrealistyczną estetyką, mogła bowiem wykazać, że to właśnie sztuka socrealizmu, a nie awangardy, była sztuką formalistyczną. Strzemiński odrzucał też kategorie realizmu, abstrakcji i deformacji na rzecz tezy o wielości różnych realizmów. Tym samym kładł dobry grunt pod legitymizację postrzeganej jako burżuazyjna, formalistyczna i zmanierowana sztuki abstrakcyjnej. Na wykładach w PWSSP głosił dobitnie: „mylny jest pogląd, jakoby do pewnego punktu w rozwoju sztuki był realizm, a dalej zaczyna się nierealizm (abstrakcjonizm i formalizm)"[50].

Historia sztuki abstrakcyjnej XX w. była według W. Strzemińskiego tak samo jak wcześniejsza historią zmagań w polu widzenia, ale umożliwiała także kształtowanie owego widzenia, zmienianie świadomości wzrokowej, a co za tym idzie, zapewne i architektonizację życia – temat omówiony przez artystę już w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*[51], książce wydanej z żoną w 1931 r. Jak artysta zauważa,

> W impresjonizmie miernikiem realizmu jest zgodność z naszym widzeniem. W abstrakcjonizmie realizacja w życiu, przydatność do wzmocnienia energii wznoszącej w życie nowe wartości[52].

Takie wartości nawet w owych latach czterdziestych niósł zdaniem W. Strzemińskiego funkcjonalizm – „organizowanie życia według szyn wyznaczanych przez plastykę"[53]. Początkiem owej zmiany miał być według niego kubizm analityczny, ale jako lekcja plastyki, którą trzeba zrozumieć i odrzucić, aby mógł zaistnieć pełen realizm sztuki abstrakcyjnej. W notatkach z wykładów czytamy więc dalej:

> Pełny realizm sztuki abstrakcyjnej występuje dopiero teraz, na podstawie dawnych prób, poszukiwań, bardzo bezwzględnej i odważnej pracy badawczej. Kubizm analityczny wyrósł na podstawie doświadczeń całych wieków [...] i na olbrzymiej kulturze europejskiej, i to wszystko odrzucił Mondrian jako nieistotne. Realizm poznawczy to realizm nieubłagany, twardy, antyzdobniczy, antyestetyczny[54].

---

[50] Muzeum Sztuki w Łodzi (dalej MS), Dział Dokumentacji Naukowej (dalej DDN), Sztuka w świetle analizy, cz. 2, Notatki z wykładów prof. Władysława Strzemińskiego, skompletował K. Kędzia, student PWSSP w Łodzi (dalej Notatki z wykładów), maszynopis, s. 1.

[51] K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „Biblioteka a.r.", t. 2, Łódź 1931.

[52] MS, DDN, Sztuka w świetle analizy, cz. 2, Notatki z wykładów, s. 19.

[53] *Ibidem*, s. 20.

[54] *Ibidem*.

I to właśnie ów „realizm sztuki abstrakcyjnej", a nie „socrealizm", mógł według W. Strzemińskiego nadal nadawać tempo zmian. Z tego powodu, opowiadając w 1947 r. o idei miasta sfunkcjonalizowanego, przytacza on schemat obrazu neoplastycznego i dodaje:

> Estetyką funkcjonalizmu jest jednolity plan całości, kontrast regularnych prostokątów dzielnic i rytm proporcji wynikający z podziału płaszczyzny kompozycyjnej[55].

„O nową organizację muzeów sztuki" i nowa ekspozycja w Muzeum Sztuki w Łodzi

Podobnie dydaktyczną i historiozoficzną rolę jak wykłady W. Strzemińskiego pełniła galeria Muzeum Sztuki, a wspomniany artykuł *O nową organizację muzeów sztuki* dyrektor M. Minich miał uznać za swoją najważniejszą pracę teoretyczną[56]. Powołując się na wspomnianą już metodę szwajcarskiego historyka H. Wölfflina, ówczesny dyrektor Muzeum włączał dzieła w opowieść o rozwoju sztuki z punktu widzenia systematyki stylistycznej. Jak czytamy we wspomnieniach jego córki, Agnieszki Minich-Scholz: „W ten sposób zostaje zorganizowana ekspozycja wskazująca jak najprzejrzyściej rozwój elementów stylu"[57].

Koncepcja M. Minicha miała wiele wspólnego z koncepcją W. Strzemińskiego. Przede wszystkim co do zasady opracowywania dzieła sztuki na podstawie zestawu cech jemu tylko właściwych – czyli warunków formalnych, raczej bez uwzględnienia jego treści. Mimo to zdecydowanie silniejsze zakorzenienie jej w teorii H. Wölfflina generowało też potencjalne różnice. Wprawdzie już sam H. Wölfflin zwrócił uwagę, że tak naprawdę zajmował się „formą widzenia", a w efekcie „rozwojem widzenia", które znajdować miały analogię w wyrażeniach „oko artysty" czy „widzenie artysty". Nie oznaczało to jednak próby odpowiedzi na pytanie o naturę sposobów widzenia. Zadając sobie pytanie „Czy ludzie zawsze jednakowo widzieli?", H. Wölfflin odpowiada jedynie krótko: „Nie wiem i uważam to za nieprawdopodobne"[58]. Dla tego badacza historia sztuki była historią widzenia, ale oderwaną od historii kultury czy społeczeństwa. Za Jakubem Burckhardtem zdecydowanie powtarzał: „sztuka ma swoje własne życie i swoją własną historię"[59] oraz

---

[55] W. Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, [w:] idem, *Pisma*…, s. 338.

[56] A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*, Warszawa 2015, s. 135.

[57] *Ibidem*.

[58] H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Wrocław 1962, s. 295–296.

[59] *Ibidem*, s. 300.

„Porównywanie sztuki do zwierciadła odbijającego »zmienny obraz świata« jest błędne”[60]. Minich do pewnego stopnia próbował jakoś połączyć teorię szwajcarskiego historyka sztuki z wymogami czasu. W tekście *O nową organizację muzeów sztuki* czytamy więc:

> W okresie powojennym na próżno próbowałem go [czyli H. Wölfflina – P.K.-M.] zdradzić na rzecz zniewalającej swą logiką i szczerością spojrzenia dialektyki marksistowskiej. Pełen wewnętrznych konfliktów, postanowiłem w końcu przystosować idealistyczne doktryny Wölfflinowskie do nauki Marksa[61].

I dodaje:

> Jeżeli materializm historyczny ujmuje w sposób nieschematyczny prawa rozwoju społecznego jako uogólnioną, a więc abstrakcyjną treść konkretnego rozwoju społeczeństw – to rozwój form sztuki uwarunkowanych przez prawa rozwoju społecznego będzie również rozwojem konkretnych, uogólnionych treści formalnych, obrazujących reakcję artystów na zmiany, jakie zaszły w życiu społecznym[62].

Teoretycznie M. Minich odrzucił więc poniekąd autonomię sztuki w formie, w jakiej widział ją H. Wölfflin, a artykuł zakończył wnioskiem:

> Nie istnieją w twórczości żadne, nawet najbardziej „szalone” doświadczenia eksperymentalne, które by nie były sejsmografem określonych stosunków, wynikiem i manifestacją mknących i ścierających się ze sobą zdarzeń współczesności, rezultatem jej nacisku oraz presji podążających w ślad za nią lub wyprzedzającego ją konglomeratu różnorakich zjawisk życia artystycznego[63].

Jakby na przekór tym słowom w praktyce podążał wiernie za formalistyczną teorią szwajcarskiego historyka sztuki, a jego galeria była przeciwieństwem powyższych stwierdzeń. Muzealna ekspozycja pozostawała też świadomym zerwaniem z powszechną w wielkich galeriach sztuki metodą historyczno-chronologiczną, opartą na eksponowaniu wielkich indywidualności twórczych, odrzucała stosowanie klucza estetycznego czy łączenie sztuki z plastyką użytkową, wreszcie odchodziła od bardzo ważnego w dobie socrealizmu sposobu budowania ekspozycji bazującego na odpowiednich treściach historycznych czy problematyce społecznej. Kluczowe

[60] *Ibidem*, s. 9.
[61] M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki*..., s. 91.
[62] *Ibidem*, s. 155.
[63] *Ibidem*, s. 176.

dla dyrektora M. Minicha stało się pokazanie ciągu rozwoju form, zmienności i różnicowania się elementów plastycznych. Tylko takie podejście pozwalało według niego zrozumieć zmiany w sztuce, a także właściwie je przeżyć, pozostawał to też jedyny jego zdaniem możliwy sposób „obiektywnego udokumentowania rozwoju myśli artystycznej"[64].

> Niechęć do syntetycznego rozwiązania zagadnień stylistycznych jest świadomie czy nieświadomie skierowana przeciw idei humanistycznego stosunku do człowieka, przychodzącego do galerii sztuki po racjonalne przeżycie artystycznych wzruszeń[65]

– dodawał.

Systematyczne uporządkowanie zjawisk formalnych, jakie proponował M. Minich, wymagało według niego także dodatkowych czynników – po pierwsze dużej dozy krytycyzmu, pozwalającej wybrać najważniejsze prace i ułożyć je w ciągi rozwojowe, a po drugie konsekwencji, która nie była możliwa bez wykorzystania reprodukcji faksymilowych. Bez wypełnienia bowiem luk w postaci prac nieobecnych w zbiorach niemożliwym stawało się pokazanie w pełni procesu przemian stylistycznych. Koncepcja M. Minicha nie opierała się też różnego rodzaju didaskaliom – proponował on nawet daleko idące przekroczenie formuły chronologicznej poprzez łączenie zjawisk odległych czasowo, lecz pokrewnych formalnie (np. pokazanie związków malarstwa Piotra Michałowskiego z Rembrandtem czy Jana Matejki ze sztuką renesansu i baroku), ale w praktyce tego nie zastosował.

Jak już zostało wspominane, zaproponowany przez M. Minicha nowy układ ekspozycji zyskał realny kształt jeszcze przed wojną, a następnie został rozbudowany w 1948 r., aby potem, z pewnym zmianami, powtórzyć się w roku 1960. Choć galeria obejmowała sztukę od średniowiecza do XX w., w pracy *O nową organizację muzeów sztuki* M. Minich skupiał się przede wszystkim na ekspozycji międzynarodowej sztuki nowoczesnej, która mieściła się w owym czasie na drugim piętrze budynku Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego 36. Przyczyną mógł być fakt, że ekspozycja sztuki dawnej była opracowywana przez innych kustoszy, a także to, że sztuka najnowsza budziła najwięcej kontrowersji i wymagała dodatkowych objaśnień.

Przyjrzyjmy się teraz temu, na czym w szczegółach polegała propozycja M. Minicha i jak uzasadniał on wybór kolejnych składowych owego ciągu rozwoju stylistycznego. Zwiedzanie zaczynało się od sal pleneryzmu, symbolizmu i secesji oraz postimpresjonistycznego realizmu, które kończyły opowieść o dawnej sztuce polskiej (Jacek Malczewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Władysław Ślewiński, Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański,

[64] *Ibidem*, s. 89

[65] *Ibidem*, s. 62.

Witold Wojtkiewicz, Romuald K. Witkowski). Szczególny nacisk został w nich położony na wątki ekspresjonistyczne – jak pisał M. Minich: „chodziło tu o wywołanie u widza dyspozycji psychicznej do percepcji pokrewnej sztuki ekspresjonizmu”[66].

Po tych pierwszych salach, już w ekspozycji z 1948 r., pojawiały się sale impresjonizmu i neoimpresjonizmu, bazujące głównie na reprodukcjach faksymilowych dzieł Édouarda Maneta, Alfreda Sisleya, Augusta Renoira, Claude'a Moneta, Camille'a Pissarra, Georges'a Seurata, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina i P. Cézanne'a, z nielicznymi oryginałami w postaci obrazu Paula Signaca, Konstantina Korowina i brązowej rzeźby A. Renoira. Prace V. van Gogha, P. Cézanne'a i P. Gauguina ilustrowały przy tym przejście do kolejnych tematów: ekspresjonizmu, fowizmu oraz formizmu i kubizmu. W ekspozycji z 1960 r. jedną odrębną salę impresjonizmu zastąpił postimpresjonistyczny koloryzm, a impresjonizm został połączony z postimpresjonizmem. Sala miała

> zademonstrować modyfikacje w stopniowym rozluźnianiu się plamy barwnej pod wpływem nowego stosunku artystów do światła i gry barw, aż do rozbicia przestrzennej ciągłości obrazów na szereg izolowanych rytmów[67].

Z pierwszych pomieszczeń można było również przejść do sali ekspresjonizmu, gdzie mieściły się prace Maksymiliana Feuerringa, Zygmunta Menkesa, Emila Noldego, Jankiela Adlera, a potem także Stanisława Witkiewicza i Tytusa Czyżewskiego. W tej części ekspozycji znajdowały się

> dzieła, które obok symbolów pośrednich zawierały egzageracje form, plam i płaszczyzn barwnych jako wyrazów bezpośrednich symbolów spirytualistycznego mistycyzmu[68],

nawiązujące

> bądź to do postimpresjonistycznej, dynamicznej plamy barwnej [...], bądź to do bardziej wizyjnych typów sztuki, zatracających kolejno w coraz większym stopniu kontakt z przedmiotem[69].

Z niej z kolei można było przejść do sali z ekspresjonizmem i fowizmem, wyrażonych przez prace Maurice'a de Vlamincka, R. K. Witkowskiego, Józefa Pankiewicza, a dalej także twórców prezentujących pogłosy fowizmu

[66] *Ibidem*, s. 179.
[67] *Ibidem*, s. 98.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.

i postimpresjonistyczny koloryzm: Jana Cybisa, Eugenisza Eibischa, Jerzego Fedkowicza, Zygmunta Waliszewskiego, Piotra Potworowskiego i innych. Sala fowizmu miała pokazywać, jak kierunek ten

> był nastawiony na uproszczenie form przedmiotowych, na osiągnięcie intensywnych, zmysłowych konstrukcji barwnych, rozwijających w swych kontrastach ciągłość obrazu dla uzyskania nowej przestrzenności[70].

Ryc. 9. Sala ekspresjonizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

Później, w 1960 r., koloryzm został zamieniony na salę neoekspresjonistycznego abstrakcjonizmu, m.in. z pracami świeżo sprowadzonymi przez dyrektora M. Minicha z Paryża, jak obrazy Jeana Revola, Sergia D'Angelo, Claude'a Georges'a, Claude'a Viseux, Karla Ottona Götza i Jerzego Kujawskiego, ale też z dziełami Teresy Tyszkiewicz, Alfreda Lenicy, Aliny Szapocznikow i L. Kunki. Z sali neoimpresjonizmu można było też przejść do sali formizmu, a za nią kubizmu, gdzie pokazywano reprodukcje obrazów P. Cézanne'a, a także obrazy W. Strzemińskiego, S. Wegnera, Bolesława Hochlingera

[70] *Ibidem*, s. 102.

i reprodukcje martwych natur Pabla Picassa, Georges'a Braque'a oraz obrazy Enrica Prampoliniego, Louisa Marcoussisa, Williego Baumeistera, Marii Ł. Nicz-Borowiakowej, Stanisława Grabowskiego i Serge'a Charchoune'a. Celem sali kubizmu było zaprezentowanie

> fazy rozluźniających się związków z przedmiotem ku abstrakcji geometrycznej, od rozbudowy wartości konstrukcyjnych w kierunku planimetrycznego wyrażania głębi[71].

Po tych pomieszczeniach następowała sala prezentująca wyjście kubizmu w konstruktywizm za pomocą prac Amédée Ozenfanta, Fernanda Légera, Georges'a Valmiera, Hendrika Werkmana, Zbigniewa Pronaszki, Karola Hillera i K. Kobro, które odzwierciedlały napięcia „form zapożyczonych z mechaniki i życia codziennego"[72].

Ryc. 10. Sala formizmu z widokiem na salę kubizmu-konstruktywizmu, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

[71] *Ibidem*.
[72] *Ibidem*.

W latach sześćdziesiątych ta część ekspozycji została włączona do sali kubizmu, a na jej miejscu znalazła się sala – jak to określił M. Minich – „postkonstruktywistycznego koloryzmu" z pracami L. Kunki, Jonasza Sterna, Leny Kowalewicz, Marii Jaremy, Victora Vasarely'ego, Richarda Mortensena i Wacława Kondka. Z tego pomieszczenia w obydwu rozwiązaniach ekspozycyjnych przechodziło się już do Sali Neoplastycznej, gdzie prezentowane były obrazy neoplastyczne lub nawiązujące do neoplastycyzmu (Georges Vantongerloo, Sophie Taeuber-Arp, Jean Hélion, Henryk Stażewski, Theo van Doesburg, Vilmos Huszár), meble W. Strzemińskiego oraz kompozycje przestrzenne K. Kobro. Sala ukazywać miała kolejny etap rozwoju sztuki – styl neoplastyczny, wywiedziony przez M. Minicha z suprematyzmu, zmierzający „do podziału rytmów określonych przez proporcje i uaktywnionych kolorem dla wypełniania przestrzeni"[73]. Tak rozumiany neoplastycyzm miał być konsekwencją bezprzedmiotowości kubizmu, który

> zerwał z przedmiotem i podjął wyprawy w dziedzinę architektury, budowy wnętrz i sztuki użytkowej, operujące epizodami czystek dialektyki form geometrycznych, których stosunek do przestrzeni określał charakter i istotę poszczególnych typów tej sztuki[74].

Następna w kolejności była sala z pracami architektonicznymi i unistycznymi W. Strzemińskiego (później tzw. Mała Sala Neoplastyczna).

Pierwsze z tych kompozycji miały ukazywać „problem neutralizacji wartości energetycznych formy i koloru we wzajemnych stosunkach elementów geometrycznych"[75] – kolejny etap po suprematyzmie i neoplastycyzmie – a drugie zniwelowanie wszelkich wartości dynamicznych, dające obraz „pozaczasowy, antygeometryczny, […] najdalej posunięte osiągnięcie pokubistycznego abstrakcjonizmu"[76]. W ostatniej sali mieścił się surrealizm, reprezentowany przez prace Hansa Arpa, Jeana Lurçata, Romana i Margit Sielskich, Henryka Strenga, Maxa Ernsta, Hansa Rudolfa Schiessa i Paula Klee, jak również pejzaże morskie W. Strzemińskiego czy niektóre prace K. Hillera. W 1960 r. w sali tej pojawiły się też kompozycje powidokowe W. Strzemińskiego, a także pokrewne im prace S. Wegnera, S. Fijałkowskiego i Romana Modzelewskiego. Dyrektor Minich podobnie jak W. Strzemiński miał kłopot z surrealizmem, dlatego uznał po prostu, że różnorodnych elementów tego kierunku nie da się powiązać z całością ekspozycji. Pisał, że:

---

[73] *Ibidem*, s. 119.
[74] *Ibidem*, s. 102, 119.
[75] *Ibidem*, s. 119.
[76] *Ibidem*.

> towarzysząca im swoboda fantazji twórczej, negacja świata rzeczywistego na korzyść niezwykłości wyobraźni, brak jednolitego programu i rozmaitość typów formalnych[77]

sprawiają, że trzeba je potraktować inaczej – powracając w tym wypadku do metody tematycznej, a nie stylistycznej.

Ryc. 11. Sala Neoplastyczna, ekspozycja Muzeum Sztuki w Łodzi w latach sześćdziesiątych

Tak ukształtowana galeria była spójna z drogą rozwoju sztuki nowoczesnej prezentowaną w wykładach i przedwojennych artykułach W. Strzemińskiego. Jak zauważył Marcin Szeląg, analizując tekst *O nową organizację muzeów sztuki*, istotną rolę w zrozumieniu stosunku do opowiadania o sztuce, zarówno W. Strzemińskiego, jak i M. Minicha, odgrywała Sala Neoplastyczna[78] – kulminacyjny punkt międzynarodowej galerii sztuki. Była ona niejako autonomicznym obiektem, abstrakcyjnym dziełem sztuki mieszczącym inne abstrakcyjne dzieła sztuki – laboratorium nowoczesności, kwintesencją pomysłu na prezentowanie sztuki, lecz także podsumowaniem postulatów artysty i muzealnika. Jak bowiem teoria zmiennej

[77] *Ibidem*.

[78] M. Szeląg, *Testament muzealny Mariana Minicha*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015, s. 286, 295.

świadomości wzrokowej W. Strzemińskiemu, tak M. Minichowi metoda stylistyczna służyła w rezultacie również do rehabilitacji sztuki nowoczesnej. To również druga oprócz podejścia formalnego płaszczyzna, na której obie koncepcje się spotykały. Co istotne, o ile u W. Strzemińskiego teoria widzenia wymykała się czasem linearności, a zapomniane sposoby widzenia powracały, o tyle w galerii M. Minicha działo się na odwrót – wbrew H. Wölfflinowi, który zakładał wahadłowy powrót poprzedniego stylu – tu rozwój odbywał się kierunkowo i w progresie. Przechodząc przez kolejne sale uporządkowane linearnie, nie tylko jedna po drugiej, ale także ściana po ścianie, widz miał ujrzeć klarowny, uzupełniony brakującymi reprodukcjami rozwój w kierunku coraz to nowych zdobyczy sztuki – zobaczyć ciągłość rozwoju form plastycznych, w których każdy kolejny artysta dokłada do dzieła poprzedników ważny element. W ten sposób stylistyczna analiza M. Minicha, tak jak analiza sposobów widzenia na podstawie poszerzania świadomości wzrokowej, prowadziła w prostej linii do sztuki nowoczesnej, zbierającej doświadczenia przeszłości i odpowiadającej wymogom współczesności. Dlatego zapisał on:

> Ujrzyjmy prawidłowość rozwoju funkcji współczesnej sztuki jako wypadkowej licznych dialogów artysty z narastającym dynamizmem zdarzeń historycznych, z komplikacjami współczesnego życia, których plastyczny wyraz często nie może się zmieścić w ramach dawnej, rzekomo komunikatywnej twórczości tradycjonalnej. [...] Nonsensem byłoby przypuszczać, że rzeczywistość artystyczna ostatnich dziesiątków lat, która wyrosła z innego, daleko bardziej skomplikowanego życia, może posiadać intelektualne oraz emocjonalne cechy epoki minionej. Zadecydowały tu, jak w każdym innym okresie, odmienne warunki historyczne, polityczne, ekonomiczno-gospodarcze, inna baza rozwoju techniki i nauki[79].

Można przypuszczać, że po trudnej lekcji socrealizmu, kiedy galeria Muzeum Sztuki musiała być przeformułowana zgodnie z nową doktryną, dyrektor M. Minich otwierający ekspozycję w 1960 r. wiedział już, że nie tylko wymaga ona wyjaśnień, lecz będzie także swego rodzaju deklaracją. Sala Neoplastyczna odnowiona i poszerzona o Małą Salę Neoplastyczną, stanowiąc punkt kulminacyjny w rozwoju sztuki, była też egzemplifikacją owego myślenia. Tak interpretował ją M. Szeląg, mówiąc o „skoku w przód" poprzez skupienie się na sztuce przedwojennej lewicy. Należy jednak dodać, że „skok" w kierunku socjalistycznych tendencji w kulturze, jaki rzeczywiście mógł nastąpić w odniesieniu do 1948 r., w momencie pisania artykułu był już postulatem nadania sztuce awangardowej szczególnej roli także w nowych czasach. Jak pisał M. Minich:

[79] M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki*..., s. 161.

> Jeśli weźmiemy pod uwagę sztukę kubizmu i konstruktywizmu, to skonstatujemy, że uwzględnia ona w coraz większym stopniu to, co ogólne, kolektywne, obliczalne, że zwalcza indywidualizm liczbą. Opiera się na geometrii. Łączy naukę ze sztuką, czyniąc zadość nowej społecznej strukturze i ekonomii. Socjalizm buduje się głównie na zhumanizowanej wiedzy i technice. Jeżeli oceni się tedy ujemnie owe kierunki sztuki – należałoby ocenić [ujemnie] również i dynamiczny, złożony progres współczesnej cywilizacji[80].

* * *

Na obie omawiane koncepcje – historii sztuki i wystawiennictwa – można spojrzeć jako na rodzaj historiografii powstałej, jak to zostało już podkreślone, w bardzo specyficznym momencie. Zarówno *Teoria widzenia*, jak i artykuł dyrektora M. Minicha, choć w różnym stopniu czerpały lub przynajmniej szły na kompromis z aktualnie panującą ideologią marksistowską, tak naprawdę rozmijały się z jej wykładnią, która była wówczas istotna. Zgodnie z założeniami socrealizmu omawianymi na konferencji w Nieborowie (12–13 lutego 1949 r.) w sztuce najważniejszy był realizm bliski życiu i propagowanie obowiązujących założeń politycznych. Historia sztuki była więc postrzegana jako pole zmagań tendencji rewolucyjnych, postępowych z konserwatywnymi, wstecznymi, i tak należało konstruować galerie sztuki w muzeach. O tych założeniach można przeczytać w rządowym wówczas czasopiśmie „Muzealnictwo", gdzie Wanda Załuska opisuje je wnikliwie w artykule *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*[81]. Według owych programowych postulatów w sposób szczególny należało zajmować się również awangardową sztuką XX w., wskazując na jej manieryzm i nieaktualność oraz brak realnego znaczenia – co najwyżej mogła mieć „urok kabały"[82]. W tym kontekście odwołanie się do wartości formalnych można odczytywać zarówno w przypadku W. Strzemińskiego, jak i M. Minicha – którego teoria przecież, choć opublikowana w połowie lat sześćdziesiątych, powstawała wcześniej – jako swoistą próbę odzyskania prawa do niezależności sztuki (w tym sztuki współczesnej) od propagandy politycznej, przynajmniej na tyle, na ile było to możliwe w przypadku oparcia się na wyróżniającej ją specyfice, czyli tej wyprowadzonej z widzenia samej formy. Zwrócenie się ku analizie widzenia i formy mogło być więc w tej sytuacji niczym innym, jak swoistą strategią oporu i próbą odzyskania choćby ułomnego zakresu autonomii dla sztuki.

---

[80] *Ibidem*.

[81] W. Załuska, *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*, „Muzealnictwo" 1953, nr 3, s. 5–6.

[82] *Ibidem*, s. 8.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi

Teczka Władysława Strzemińskiego, Historia Sztuki (program nauczania).

Teczka Władysława Strzemińskiego, Włodzimierz Sokorski do Rektoratu PWSSP w Łodzi, Zwolnienie prof. Wł. Strzemińskiego z dnia 19 stycznia 1950.

Archiwum Państwowe w Łodzi

Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 5, Odpis sprawozdania dla Ministerstwa Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki w Łodzi za okres 1.03.–1.08.1945 z dnia 20.08.1945 r.

Muzeum Sztuki w Łodzi

Dział Dokumentacji Naukowej, Sztuka w świetle analizy, cz. 2, Notatki z wykładów prof. Władysława Strzemińskiego, skompletował K. Kędzia, student PWSSP w Łodzi, maszynopis.

Literatura

Kobro K., Strzemiński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „Biblioteka a.r.", t. 2, Łódź 1931.

Ładnowska J., *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–199*4, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–199*5, cz. 1, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 124–331.

Minich M., *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczó*w, „Studia Polonistyczne" 1937, s. 414–421.

Minich M., *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna*, t. 2: *Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966, s. 70–190.

Minich-Scholz A., *Marian Minich – pod wiatr*, Warszawa 2015.

Nader L., *Strzemiński i marksizm*, wykład wygłoszony 8.01.2014, https://vimeo.com/84544122 (dostęp: 18.01.2016).

Ojrzyński J.A., *Marian Minich. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodz*i, „Miscellanea Łódzkie" 1994, z. 3, s. 8–15.

Rejniak-Majewska A., *A Curious materialist history*: *Wladysław Strzeminski's Theory of Vision*, http://www.academia.edu/5164120/A_Curious_materialist_history_Wladyslaw_Strzeminskis_Theory_of_Vision (dostęp: 18.01.2016).

Strzemińska N., *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 2001.

Strzemiński W., *Aspekty rzeczywistośc*i, „Forma" 1936, nr 5, s. 6–13.

Strzemiński W., *Pisma*, wstęp, komentarze, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975.

Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.

Szeląg M., *Testament muzealny Mariana Minicha*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015.

Sztabiński G., *Od „obiektywnej rzeczy" do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. VII–LXVI.

Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Wrocław 1962.

Załuska W., *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*, „Muzealnictwo" 1953, nr 3, s. 5–9.

Summary

Władysław Strzemiński's *The Theory of Vision* and Marian Minich's *For the New Organization of Art Museums*, or How to Look at Art

The theme of the article is a new methodology for art history studies proposed in Władysław Strzemiński's book *The Theory of Vision* and Marian Minich's *For the New Organization of Art Museums*, the texts which are still valid today and were actively used for many years – in teaching of art history at the Academy of Fine Arts in Lodz and in the permanent exhibition of the Art Museum in Lodz. Both publications have their roots in pre-war activities of their creators, but have been refined after World War II, during reign of social realism. Thus they can be seen in the context of assimilation of the dominant ideology as well as a resistance to it. The author discusses the circumstances of writing both texts and the texts themselves, and analyzes the strategies they used, trying to find their disjoint elements to the dominant ideology as well as their reference to the theory of Heinrich Wölfflin. This leads to the conclusion, that the fact that both authors where focused on formal aspects can be understood as their strategy to regain the independence of the art from political propaganda, as well as their attempt to legitimize the existence and emphasize the importance of avant-garde art.