KATALOG

GALERIA MALARSTWA I RZEŹBY POLSKIEJ
od końca XVIII do początku XXI wieku
W MUZEUM OKRĘGOWYM W TORUNIU



GALERIA MALARSTWA I RZEŹBY POLSKIEJ
od końca XVIII do początku XXI wieku
W MUZEUM OKRĘGOWYM W TORUNIU

THE GALLERY OF POLISH PAINTING AND SCULPTURE
from late 18th to early 21st centuries
IN THE DISTRICT MUSEUM IN TORUŃ

Anna Kroplewska-Gajewska

KATALOG
CATALOGUE

Muzeum Okręgowe
w Toruniu

The District Museum
in Toruń

**Dyrektor i redaktor naczelny wydawnictwa /
Director and editor-in-chief of publication**
Dr Marek Rubnikowicz

Autor / author
Anna Kroplewska-Gajewska

Recenzenci / reviewers
Prof. dr hab. Józef Poklewski
Prof. dr hab. Lechosław Lameński

Opracowanie redakcyjne / editorial work
Joanna Załuska

Tłumaczenie na język angielski / translation into English
Biruta Gruszecka

**Opracowanie graficzne, skład i przygotowanie do druku /
graphic design, composition and preparation for printing**
Radek Staniec, Maria Szczodrowska

Druk i oprawa / Printing and binding
Drukarnia Biały Kruk
ul. Tygrysia 50, Sobolewo
15-509 Białystok

Na okładce / On the cover
Tymon Niesiołowski
Dziewczynka w różowej sukni / A Girl in a Pink Dress, 1907–1910

**Prace prezentowane na wystawie i w katalogu z kolekcji /
Works at the exhibition and in the catalogue from the collection**
Muzeum Okręgowego w Toruniu / District Museum in Toruń
Muzeum Narodowego w Warszawie / National Museum in Warsaw
Muzeum Narodowego w Poznaniu / National Museum in Poznań

© Copyright by Muzeum Okręgowe w Toruniu
ISBN 978-83-60324-94-3

Toruń 2018

Muzeum Okręgowe w Toruniu / District Museum in Toruń
87–100 Toruń, Rynek Staromiejski 1, tel. +48 56 660 56 12, fax +48 56 622 40 29
www.muzeum.torun.pl; e-mail: muzeum@muzeum.torun.pl
Muzeum Okręgowe w Toruniu jest samorządową instytucją kultury,
której organem założycielskim jest Gmina Miasta Toruń /
The District Museum in Toruń is a local government cultural institution,
whose founding body is the City of Toruń

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury /
Co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage
from the Culture Promotion Fund

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

SPIS TREŚCI
TABLE OF CONTENTS

8 – 19 **WSTĘP**
INTRODUCTION

20 – 31 **PRZEWODNIK – komentarze do sal Galerii**
GUIDE – comments to Gallery rooms

32 – 33 **PLAN TOPOGRAFICZNY**
Ratusza Staromiejskiego z zaznaczeniem sal Galerii
TOPOGRAPHIC PLAN
of the Old Town Hall with the Gallery rooms

34 – 35 **NOTA REDAKCYJNA**
EDITORIAL NOTE

36 – 445 **KATALOG**
CATALOGUE

36 – 49 1. **KLASYCYZM EPOKI OŚWIECENIA I JEGO PÓŹNE PRZEJAWY**
CLASSICISM OF THE ENLIGHTENMENT AND ITS LATER REVISIONS

50 – 75 2. **WYDARZENIA HISTORYCZNE I ICH BOHATEROWIE**
HISTORICAL EVENTS AND THEIR HEROES

76 – 87 3. **REALIZM XIX WIEKU – PORTRET**
REALISM OF THE 19th CENTURY – PORTRAIT

88 – 119 4. **REALIZM I AKADEMIZM XIX WIEKU**
REALISM AND ACADEMISM OF THE 19th CENTURY

120 – 133 5. **REALIZM XIX WIEKU – WIEŚ I JEJ MIESZKAŃCY**
REALISM OF THE 19th CENTURY – THE COUNTRYSIDE AND ITS RESIDENTS

134 – 157 6. **MŁODA POLSKA – SYMBOLIZM I FOLKLOR PRZEŁOMU XIX i XX WIEKU**
YOUNG POLAND – SYMBOLISM AND FOLKLORE AT THE TURN OF 19th AND 20th CENTURY

158 – 177 7. **MŁODA POLSKA – PEJZAŻ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU**
YOUNG POLAND – LANDSCAPE AT THE TURN OF 19th AND 20th CENTURY

178 – 209 8. **UMIAR I ZMAGANIA – PORTRET OD KOŃCA XIX WIEKU DO POCZĄTKU XX WIEKU**
RESTRAINT AND STRUGGLE – PORTRAIT FROM THE END OF 19th TO THE EARLY 20th CENTURY

210 – 245 9. **POSZUKIWANIE FORMY I SYNTEZY – PIERWSZA POŁOWA XX WIEKU**
SEARCHING FOR FORM AND SYNTHESIS – THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

246 – 277 10. **NOWA RZECZOWOŚĆ 1920–1939**
THE NEW OBJECTIVITY 1920–1939

278 – 309 11. **KOLORYZM I JEGO SPADKOBIERCY**
COLOURISM AND ITS SUCCESSORS

310 – 345 12. **SZTUKA PO ZAGŁADZIE II WOJNY ŚWIATOWEJ**
ART AFTER THE DESTRUCTION OF WORLD WAR II

346 – 369 13. **MALARSTWO MATERII I STRUKTURY**
MATTER AND STRUCTURE PAINTING

370 – 385 14. **RZECZYWISTOŚĆ WYOBRAŻONA**
IMAGINED REALITY

386 – 407 15. **ABSTRAKCJA ZNAKÓW, FORM, BARW I PRZESTRZENI**
ABSTRACTION OF SIGNS, FORMS, COLOURS AND SPACE

408 – 439 16. **FIGURACJA OSTATNICH TRZYDZIESTU LAT XX WIEKU**
FIGURATIVE ART OF THE LAST THIRTY YEARS OF THE 20th CENTURY

440 – 445 17. **WIEK XXI**
THE 21st CENTURY

446 – 449 **WYKAZ SKRÓTÓW**
LIST OF ABBREVIATIONS

450 – 451 **WYKAZ AUTORÓW FOTOGRAFII**
LIST OF PHOTOGRAPHERS

452 – 471 **WYKAZ SKRÓTÓW BIBLIOGRAFICZNYCH**
LIST OF BIBLIOGRAPHIC ABBREVIATIONS

472 – 477 **INDEKS OSOBOWY**
INDEX

Galeria malarstwa i rzeźby polskiej od końca XVIII do początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu[1]

Galeria malarstwa i rzeźby polskiej od końca XVIII do początku XXI wieku, eksponowana na I i II piętrze Ratusza Staromiejskiego, jest częścią bogatego zbioru malarstwa i rzeźby Muzeum Okręgowego w Toruniu, obejmującego ponad 1400 dzieł. *Galeria* uzupełniona jest 26 depozytami Muzeum Narodowego w Warszawie i jednym z Wydziału Sztuk Pięknych UMK. W dziesięciu salach ekspozycyjnych zobaczyć można niemal trzysta obrazów i rzeźb artystów polskich, które powstały od końca XVIII wieku do 2010 roku. Dzieła pokazano w układzie chronologiczno-problemowym, z uwzględnieniem kryteriów wyróżniających poszczególne nurty sztuki polskiej. Układ *Galerii* został również po części narzucony przez topografię pomieszczeń Ratusza.

Tradycje gromadzenia zbiorów w Toruniu sięgają końca XVI wieku, kiedy to w bibliotece Gimnazjum Akademickiego umieszczono gabinet osobliwości. W XIX wieku dzieła sztuki gromadzono w dwóch, początkowo odrębnych muzeach – niemieckim Städtishes Museum, założonym w 1861 roku i polskim Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu, utworzonym w 1876 roku. W związku ze zmianami politycznymi, do których doszło w Europie po I wojnie światowej, Städtishes Museum w 1920 roku zostało przekształcone w Muzeum Miejskie i następnie wzbogacone w 1930 roku o zbiory Muzeum Towarzystwa Naukowego. Początkowo kolekcjonowanie nastawione było na „zbieranie i przechowywanie wszelkich pamiątek i zabytków krajowych". Ponadto chodziło także o pokazanie Pomorza jako ziemi prapolskiej, stąd ogromny nacisk kładziono na pozyskiwanie zbiorów archeologicznych. Zbiory zreorganizowanego w 1931 roku Muzeum Miejskiego miały zatem charakter regionalno-pomorski[2]. Od 1945 roku kontynuowano kolekcjonowanie dzieł sztuki oraz pamiątek historii w wielodziałowej instytucji, przemianowanej w 1965 roku na Muzeum Okręgowe w Toruniu.

Starania o zorganizowanie Galerii Sztuki Polskiej w Toruniu podejmowano już od powrotu Torunia do Rzeczpospolitej w 1920 roku. W 1921 roku w Dworze Artusa odbywała się Wystawa Sztuki Polskiej, obejmująca ponad 100 obrazów, m.in. Teodora Axentowicza, Józefa Mehoffera, Wojciecha Kossaka, Józefa Pankiewicza, Alfonsa Karpińskiego, Fryderyka Pautscha, Mariana Wawrzenieckiego i Leona Wyczółkowskiego[3]. W prasie pisano, „że tak pomyślnie zaczęta działalność artystów polskich [w Toruniu] uzyska tu stałą, trwałą placówkę w postaci galerii miejskiej w ratuszu na wzór stałych galerii, jakie zakładali Niemcy nawet po najmniejszych swoich miasteczkach, rozumiejąc doskonale, jakie znaczenie dla sprawy narodowej ma takie stałe i wyborowe skupienie dzieł sztuki"[4]. W latach następnych wielokrotnie podejmowano starania o zorganizowanie galerii obrazów w Toruniu: „utworzyła się grupa osób, które mają zamiar ufundować obraz do przyszłej galerii obrazów w Toruniu. Zakup [miał być] dokonany ze składek, a nazwiska mecenasów wyryte na płycie metalowej umieszczonej na ramie obrazu na wieczną pamiątkę. Gdy piękny czyn ten znajdzie naśladowców, początki zbiorów dzieł sztuki dla Torunia szybko się rozwiną" – pisano w ówczesnej prasie[5]. Dokonywano już nawet zakupów dzieł sztuki z przeznaczeniem na galerię. Z wystawy Związku Malarzy Wielkopolskich „Plastyka"[6] TPSP zakupiło do swych zbiorów „mających być zaczątkiem przyszłej galerii obrazów m. Torunia"[7] obraz Adama Hannytkiewicza *Winogrona*. Także na początku lat 30. XX wieku podnoszono sprawę utworzenia w Toruniu miejskiej galerii obrazów malarzy współczesnych, a w szczególności pracujących w Toruniu i na terenie Pomorza. Początek owej galerii miały tworzyć darowane przez artystów dzieła. Pozostawała tylko nadzieja, „że może już w niedalekiej przyszłości znajdzie się pewna chociażby skromna kwota w budżecie miasta na zakup dzieł sztuki"[8]. Niestety, w budżecie miasta nie udało się wyasygnować pieniędzy i wieloletnie starania nie odniosły żadnego skutku.

Po II wojnie światowej nie odnaleziono już wspomnianego obrazu Hannytkiewicza, po zakupie którego ślad pozostał jedynie w miejscowej prasie codziennej. W nowych warunkach politycznych rozpoczęto tworzenie Muzeum Miejskiego, a starania jego pracowników (m.in. Haliny Załęskiej) sprowadzały się początkowo do odszukiwania i zabezpieczania muzealnych eksponatów. Zwiastunem przyszłej Galerii Malarstwa Polskiego była wystawa czasowa pt. *Stary portret*, zorganizowana w 1946 roku przez Halinę Załęską (1916–1989), pierwszego powojennego kierownika i kustosza muzeum. Ze względu na nieukończony remont adaptacyjny Ratusza Staromiejskiego, wystawa eksponowana była od 29 czerwca do 28 sierpnia w salach Związku Polskich Artystów Plastyków, w Domu Plastyka przy ul. Chełmińskiej 16. Towarzyszył jej katalog obejmujący wykaz 62 obrazów z XVII i XX wieku[9].

Pierwszym wydawnictwem poświęconym *Galerii* był katalog opracowany przez Marię Gąsiorowską w 1952 roku[10]. Obejmuje on wykaz 80 obrazów z XIX i XX wieku wraz z ich opisami oraz 14 ilustracji. W katalogu tym znaleźć można między innymi nazwiska autorów obecnie już nieeksponowanych prac, jak np.: Stanisław Czajkowski, Eliasz Walery Radzikowski (teraz w Domu Kopernika), Feliks Gałęzowski, Stanisław Masłowski czy Stanisław Żukowski. Różnice w stosunku do stanu obecnego *Galerii* dotyczą również prac artystów wymienionych w katalogu, głównie depozytów z MNW, które w ostatnich latach zostały zastąpione innymi dziełami lub zwrócone. W 1964 roku w *Informatorze Muzeum w Toruniu* Halina Załęska szczegółowo omówiła *Galerię Malarstwa Polskiego końca XVIII i XIX w.*[11], a w 1966 roku wydany został niewielki folder jej autorstwa, będący częścią kilku składanek omawiających wszystkie ekspozycje prezentowane w Ratuszu Staromiejskim[12]. Kolejnym wydawnictwem był informator o zbiorach i wystawie stałej Działu Sztuki Muzeum Okręgowego w Toruniu[13] z 1973 roku. Ponadto w 1962 i 1966 roku ukazały się omówienia *Galerii* w artykułach Załęskiej o Dziale Sztuki w Rocznikach Muzeum w Toruniu[14]. Krótka prezentacja zasobów *Galerii* w *Informatorze Muzeum Okręgowego w Toruniu*, wydanym w 1999 roku, po raz pierwszy ukazywała dzieła na kolorowych reprodukcjach. Z kolei pierwsze opublikowanie wszystkich dzieł *Galerii* nastąpiło w roku 2003[15] i objęło dwieście przykładów malarstwa i rzeźby wraz z prezentowanymi wówczas depozytami z Muzeum Narodowego w Warszawie. W 2008 roku w takim samym układzie opublikowano dzieła sztuki powstałe od 1945 do 1970 roku[16]. Wiele z nich wystawiono w 2016 roku w rozszerzonej o malarstwo i rzeźbę polską od 1945 do 2010 roku *Galerii*, która dzięki przeprowadzonej w 2011 roku modernizacji Ratusza Staromiejskiego znalazła swoje miejsce we wschodnim jego skrzydle, na II piętrze.

Pierwszą w historii Torunia *Galerię Malarstwa Polskiego XIX i XX w.* otwarto 22 lipca 1951 roku w pięciu salach na I piętrze Ratusza Staromiejskiego w Muzeum Pomorskim w Toruniu. Umożliwiły to zakupy Centralnej Komisji Zakupu Muzealiów przy Centralnym Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków, która w latach 1949–1951 przekazała Muzeum Miejskiemu w Toruniu[17] 101 obrazów. Uzupełnianiem toruńskich zbiorów o brakujące ważne pozycje zajął się doc. dr Jerzy Zanoziński, kurator Galerii Sztuki Polskiej XX wieku Muzeum Narodowego w Warszawie, który wraz z Marią Gąsiorowską (1922–1976), kierownikiem Galerii Malarstwa Polskiego w latach 1951–1957[18], opracował koncepcję ekspozycji w Ratuszu. Wystawa prezentowała 80 obrazów namalowanych przez 57 artystów[19]. Pierwsza sala poświęcona była malarstwu doby oświecenia oraz początkom nurtu realistycznego. W drugiej i trzeciej sali eksponowano malarstwo klasycystyczne, romantyczne i początki malarstwa historycznego. W czwartej sali zaprezentowano malarstwo realistyczne, realizmu krytycznego oraz obrazy ukazujące wpływ impresjonizmu na twórczość malarzy polskich. W piątej sali eksponowano pejzaż polski powstały po 1900 roku[20]. Tak o pierwszej galerii pisał w 1952 roku prof. Jerzy Remer (1888–1979), dyrektor muzeum w latach 1947–1971: „Przy bliższej zaś obserwacji odkrywamy w utworach 57 artystów żywą różnorodność typów ludzi, środowisk naturalnych i społecznych, przedmiotów i zjawisk, które przez materialność obrazów, bardzo zróżnicowanych także pod względem środków techniczno-warsztatowych, pozwalają odkrywać i widzieć całą barwność życia"[21]. W „Gazecie Toruńskiej" natomiast podano, że „jest to w przeważającej części malarstwo portretowe" oraz „Jakkolwiek wystawa nie obejmuje najcenniejszych dzieł [...] malarzy, to jednak na podstawie wystawionych obrazów, czasem najbardziej charakterystycznych dla twórczości poszczególnych artystów, można sobie wyrobić ogólny pogląd na rozwój polskiego malarstwa na przestrzeni czasowej od epoki Stanisława Augusta, aż do czasów ostatnich"[22].

W latach 1951–1959 *Galeria* ulegała kilkakrotnym przeobrażeniom, zawsze jednak zachowywano chronologiczny układ eksponatów, grupując w zespoły malarstwo portretowe, rodzajowe, pejzażowe i historyczne danego okresu. Zmiany powodowane były systematycznie dokonywanymi zakupami i chęcią pokazania najlepszych nowo nabytych prac. Opracowaniem plastycznym ekspozycji zajmował się wówczas Eugeniusz

1 Tekst jest poszerzoną i uzupełnioną wersją wstępów w publikacjach autorki: *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1939 r. w zbiorach MOT*, t. I, *Katalog galerii malarstwa i rzeźby polskiej*, Toruń 2003, s. 9–13 oraz *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach MOT*, t. III, Toruń 2008, s. 9–19.
2 H. Załęska, *Stulecie zbiorów muzealnych w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. I, z. 1, Toruń 1962, s. 9–34.
3 *Otwarcie wystawy dzieł malarzy polskich w Dworze Artusa*, „Słowo Pomorskie" 1921, nr 35 (5.02), s. 4.
4 *Wystawa Sztuki Polskiej w Toruniu*, „Słowo Pomorskie" 1921, nr 63 (19.03), s. 2.
5 *Wystawa obrazów M. Puffkego*, „Słowo Pomorskie" 1927, nr 11 (15.01), s. 10.
6 *Wystawa obrazów „Plastyki"*, „Słowo Pomorskie" 1928, nr 126 (2.06), s. 9; *Wystawa obrazów*, „Słowo Pomorskie" 1928, nr 138 (17.06), s. 8.
7 *Wystawa „Plastyki"*, „Słowo Pomorskie" 1928, nr 131 (13.06), s. 8.
8 *Z konfraterni artystów. Kontakt ze społeczeństwem. Projekty i zamierzenia. O stałą galerię obrazów*, „Słowo Pomorskie" 1932, nr 282 (7.12), s. 2.
9 H. Załęska, *Stary portret*, kat. wyst. ZPAP w Toruniu, Toruń 1946.
10 M. Gąsiorowska, *Galeria Malarstwa Polskiego XIX i XX w.*, kat. wyst., Muzeum Pomorskie w Toruniu, Toruń 1952.
11 H. Załęska, *Malarstwo i rzeźba od XVI do XX w.*, [w:] *Muzeum w Toruniu. Informator*, red. J. Remer, Toruń 1964, s. 49–56.
12 Taż, *Galeria Malarstwa Polskiego XIX w., Muzeum w Toruniu – Ratusz*, Toruń 1966.
13 Taż, *Malarstwo i rzeźba XVI–XX w. Informator o zbiorach i wystawie stałej Działu Sztuki Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 1973.
14 Taż, *Dział Sztuki, Sprawozdania działów Muzeum w Toruniu za lata 1945–1961*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. I, 1962, z. 2; Taż, *Dział Sztuki*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. II, 1966, z. 1–2.
15 A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1939 r. w zbiorach MOT*, t. I, *Katalog galerii malarstwa i rzeźby polskiej*, Toruń 2003.
16 Taż, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach MOT*, t. III, Toruń 2008.
17 Muzeum Miejskie w Toruniu (lata 1920–1950), Muzeum Pomorskie (lata 1950–1955), Muzeum w Toruniu (lata 1955–1965), Muzeum Okręgowe w Toruniu (od 1965 roku) za: *Muzeum Okręgowe w Toruniu. Informator*, red. M. Woźniak, A. Stefańska, Toruń 1999, s. 4, 6.
18 J. Frycz, *Maria Ludwika Gąsiorowska*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. VIII, 1982, s. 146–147.
19 H. Załęska, *Dział Sztuki...*, dz. cyt., t. I, z. 2, s. 40–41.
20 Tamże, s. 41.
21 M. Gąsiorowska, *Galeria Malarstwa Polskiego...*, dz. cyt., s. 9.
22 (em), *Wystawa malarstwa polskiego XIX i XX wieku w Muzeum Pomorskim*, „Gazeta Toruńska", 1951, nr 201 (25.07), s. 5.

Gąsiorowski[23]. *Galerię* zamknięto 18 czerwca 1959 roku w związku z rozpoczęciem kapitalnego remontu całego Ratusza[24].

Ponowne otwarcie *Galerii* nastąpiło 28 czerwca 1964 roku. Tym razem obejmowała już malarstwo polskie od końca XVIII wieku do końca XIX wieku, eksponowane w salach I piętra Ratusza [il. I] oraz malarstwo i rzeźbę XX wieku – na jego II piętrze [il. II]. Jerzy Remer pisał w 1966 roku: „Jednym z większych osiągnięć jest utworzenie, prawie od podstaw, pierwszej w Toruniu (i w regionie naszym) *Galerii współczesnej sztuki polskiej* (II piętro), zorganizowanej w bardzo krótkim czasie, zważywszy, że pierwsze nabytki w tym zbiorze pochodzą z 1958 roku. *Galeria* ta zasilona depozytami Muzeum Narodowego w Warszawie, którego dyrektor, prof. Stanisław Lorentz, osobistym staraniem dopomógł nam do uzupełnienia braków i podniesienia poziomu w obydwu galeriach, składa się zasadniczo z trzech zespołów, tj. sztuki Młodej Polski, okresu międzywojennego i naszych czasów"[25]. Ten sam autor w 1967 roku nie krył podziwu: „Było rzeczą niemałej wagi z dość znacznego zasobu wyselekcjonować i wyeksponować najbardziej charakterystyczne a zarazem wartościowe dzieła, ażeby stworzyć czytelny obraz całości"[26]. Autorką tej rozbudowanej o polską sztukę do lat 60. XX wieku *Galerii* była wspomniana już kustosz, Halina Załęska, która w latach 1947–1977 pełniła funkcję kierownika zbiorów artystycznych, w tym od 1951 roku Działu Sztuki. Jak wspomina Janina Mazurkiewicz[27], „Jej działanie w tej dziedzinie poparte dużym znawstwem, wyczuciem i intuicją zbieracza, wywarło niezatarte piętno na kształt *Galerii*". Malarstwo XIX wieku eksponowane było w trzech salach za Salą Królewską, w skrzydle wschodnim Ratusza. Prezentowano w nich obrazy m.in. Marcello Bacciarellego, Kazimierza Wojniakowskiego, Artura Grottgera, Piotra Michałowskiego, Jana Matejki, Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego, uzupełnione rzeźbami Jakuba Tatarkiewicza, Tomasza Oskara Sosnowskiego i Wiktora Brodzkiego. Malarstwo polskie obejmujące okres od początku XX wieku do lat 60. umieszczono w *Galerii Sztuki Współczesnej*, prezentowanej na II piętrze Ratusza, w skrzydle zachodnim. Opracowaniem plastycznym obydwu galerii zajmował się artysta plastyk prof. Józef Kozłowski[28].

W latach 1972–1990, gdy funkcję dyrektora muzeum sprawował Zdzisław Ciara (1932–1990), niejednokrotnie demontowano część *Galerii* na II piętrze Ratusza [il. III], ze względu na prezentowane tam wystawy czasowe. Pisano wówczas w toruńskiej prasie w październiku 1974 roku: „po 4 latach przerwy w Muzeum Okręgowym ponownie otwarto galerie malarstwa polskiego i sztuki współczesnej. Ta długa przerwa spowodowana była wykorzystywaniem sal na wystawy organizowane z okazji rocznicy kopernikowskiej. [...] Na II piętrze usytuowano galerię sztuki współczesnej, obejmującą prace artystów od Młodej Polski po dzień dzisiejszy"[29].

Po długoletnim kształtowaniu *Galerii* przez wymienioną już Halinę Załęską, uzupełnieniem kolekcji zajął się Andrzej Sciepuro, którego domeną było przede wszystkim malarstwo z okresu międzywojennego, głównie uczniów z kręgu „Bractwa św. Łukasza", „Szczepu Szukalszczyków herbu Rogate Serce" i środowiska wileńskiego. Dzięki pełnemu zaprezentowaniu wyżej wymienionych środowisk oraz poszczególnych, wyróżniających się wyjątkową urodą dzieł, ekspozycja mająca uniwersalny charakter nabrała wyjątkowości. W takim kształcie *Galeria* przetrwała do 1991 roku, kiedy z inicjatywy dr. Michała Woźniaka, dyrektora muzeum w latach 1990–2000, zaplanowano sukcesywny remont Ratusza wraz ze zmianami koncepcji rozmieszczenia wystaw stałych.

Ze względu na przeznaczenie sali znajdującej się na II piętrze Ratusza na prezentację tylko wystaw czasowych, malarstwo okresu Młodej Polski przeniesiono tymczasowo, na okres jednego roku, do sali na I piętrze w Domu Eskenów, przy ulicy Łaziennej 16. Otwarcie *Galerii Malarstwa Polskiego* w odnowionych wnętrzach nastąpiło 4 sierpnia 1992 roku, w trzech pomieszczeniach za Salą Królewską [il. IV].

7 kwietnia 1994 roku zaprezentowano *Galerię* w nowym kształcie. Przeniesiono wówczas malarstwo klasycystyczne i historyczne do zachodniego skrzydła Ratusza, do pomieszczeń za Salą Mieszczańską; realizm XIX wieku zaprezentowano w korytarzu przy trzech salach za Salą Królewską, we wschodnim skrzydle, gdzie eksponowana jest sztuka do 1939 roku [il. V]. Przygotowaniem wystawy zajął się Andrzej Sciepuro, kustosz zbioru malarstwa od 1977 roku; stroną plastyczną – Stanisław Lackowski. Opiekę merytoryczną nad *Galerią* sprawuje od połowy lat 90. autorka katalogu. W 1997 roku artysta plastyk prof. Romuald Drzewiecki opracował nową kolorystykę ścian, nie zmieniając układu dzieł.

W latach 1995–1999 *Polską Sztukę Współczesną* prezentowano na parterze i w dwóch salach I piętra w Domu Eskenów [il. VI]. Przygotowaniem wystawy zajął się Andrzej Sciepuro, a stroną plastyczną – Stanisław Lackowski. Od 2000 do 2006 roku, gdy dyrektorem muzeum była dr Anna Kosicka, *Polska Sztuka Współczesna* ze zbiorów MOT była eksponowana w sali wystaw czasowych Ratusza: w 2001 [il. VII], 2003 wraz z ekspozycją grafiki ze zbiorów MOT [il. VIII] i 2006 roku wraz z ekspozycją szkła artystycznego ze zbiorów MOT. W 2008 roku wystawa obejmowała dzieła powstałe do 1970 roku i towarzyszyło jej wydanie katalogu zbiorów malarstwa i rzeźby polskiej od 1945 do 1970 roku[30] [il. IX].

23 H. Załęska, *Dział Sztuki*, dz. cyt., t. I, z. 2, s. 41.
24 Tamże, s. 44.
25 J. Remer, *Ratusz i Muzeum w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. II, 1966, z. 1–2, s. 20.
26 Tenże, *Muzeum w Ratuszu toruńskim*, Muzealnictwo, 1967, nr 14, s. 64.
27 J. Mazurkiewicz, *Halina Emilia Maria Załęska. Wspomnienie pośmiertne*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. X, 2001, s. 217.
28 H. Załęska, *Dział Sztuki*, dz. cyt., t. II, z. 1–2, s. 38–40.
29 (REW), *W Muzeum Okręgowym. Galeria malarstwa polskiego i sztuki współczesnej*, „Gazeta Toruńska" 1974, nr 250, s. 6.
30 A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 roku...*, dz. cyt.

W 2010 roku rozpoczęto remont Ratusza obejmujący m.in. adaptację poddasza i zmianę przeznaczenia pomieszczeń na jego II piętrze. Dzięki tej modernizacji – zainicjowanej przez dyrektora muzeum dr. Marka Rubnikowicza (dyrektor od 2007 roku do chwili obecnej) i zrealizowanej w 2011 roku, sale w amfiladzie we wschodnim skrzydle Ratusza przeznaczono na pomieszczenia ekspozycyjne. Pozwoliło to w 2016 roku otworzyć w czterech salach następną część *Galerii* obejmującą zbiory od 1945 do 2010 roku [il. X]. Została ona zaaranżowana przez artystę plastyka dr. Tomasza Pietrzyka według scenariusza autorki katalogu.

Kolekcja polskiej sztuki nowoczesnej w toruńskim muzeum stanowi jednolitą całość z dziełami powstałymi od końca XVIII wieku do 1939 roku, kolekcjonowanymi od lat 50., a prezentowanymi w Ratuszu Staromiejskim oraz na innych stałych wystawach w Domu Eskenów i Domu Mikołaja Kopernika – oddziałach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Toruński zbiór ukazuje stylistyki i tendencje artystyczne w Polsce na przestrzeni dwóch wieków. Szczególnie istotne wydaje się uwypuklenie specyfiki toruńskiego środowiska, które – jak pisał Janusz Bogucki w 1966 roku – przeżyło „najazdy obcych, którzy szybko wrastają w grunt miejscowy i stają się «swoimi»"[31]. Najazd „galicyjski" po I wojnie światowej skutkował utworzeniem z inicjatywy Juliana Fałata Konfraterni Artystów w Toruniu, a „wileński" po II wojnie światowej – zorganizowaniem Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika.

Toruńska kolekcja rozwijała się w oparciu o wiedzę i doświadczenie miejscowych historyków sztuki z uwzględnieniem, szczególnie w okresie ostatnim, polityki kulturalnej państwa, istotnie wpływającej na cele i możliwości finansowe muzealnej instytucji. W latach 40. i 50. XX wieku kolekcja miała być zbiorem dzieł sztuki o znaczeniu ogólnopolskim, ponadregionalnym. Państwo – wówczas PRL – jako główny i jedyny mecenas oraz twórca idei gromadzenia, rozumianego jako magazynowanie dorobku kulturalnego, realizowanego niejednokrotnie mało selektywnie, dawało podstawę kolekcji. Największe zasługi w tworzeniu kolekcji sztuki 2. połowy XX wieku miało dwoje twórców i opiekunów zbioru: Halina Załęska w latach 1947–1977 i Andrzej Sciepuro w latach 70., 80. i 90. ubiegłego wieku.

W 2016 roku zmodernizowano oświetlenie *Galerii* na I piętrze[32] i od tej chwili, poza jedną niewielką salą prezentującą malarstwo klasycystyczne, wszystkie dzieła malarstwa i rzeźby oświetlone są specjalistycznym światłem ledowym, najodpowiedniejszym dla dzieł sztuki i jednocześnie pozwalającym wydobyć wszystkie niuanse koloru i faktury.

Na kształt *Galerii* nadal istotnie wpływa dwadzieścia sześć obrazów i rzeźb, stanowiących depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie; bez nich wystawa dawałaby niepełny obraz malarstwa i rzeźby polskiej XIX i XX wieku.

Wyróżnikiem *Galerii Malarstwa Polskiego i Rzeźby od końca XVIII do początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu*, oprócz zbioru dzieł artystów skupionych w „Bractwie św. Łukasza", jest ekspozycja środowiska wileńskiego. Rozpoczyna ją w sali I i II prezentacja dzieł artystów tej miary co Franciszek Smuglewicz, Józef Peszka, Jan Rustem i Jan Damel, tworzących w Wilnie w końcu XVIII i na początku XIX wieku. Następnie w sali V prezentowane są obrazy Ferdynanda Ruszczyca, którego pejzaż *Z brzegów Wilejki* należy do bardziej istotnych w twórczości założyciela Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Prezentację środowiska wileńskiego kończy w sali VI ekspozycja dzieł malarzy, którzy rozpoczynali swą działalność artystyczną w Wilnie, a kończyli w Toruniu i innych miastach Polski po 1945 roku. Na wyjątkową urodę ekspozycji wpływają niepowtarzalne, przestrzenne wnętrza zabytkowego Ratusza Staromiejskiego, w których obrazy Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Konrada Krzyżanowskiego, Czesława Wdowiszewskiego oraz Andrzeja Wróblewskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Marii Jaremy, Henryka Stażewskiego i Włodzimierza Pawlaka ukazują ślad życia ludzi w minionym czasie i niejednokrotnie wyjątkowy kunszt warsztatu artystycznego.

Sztuka jest świadectwem czasu, w którym powstaje i *Galeria* ukazuje prawdziwy jej obraz, z wielością tematyki i poszukiwań formalnych. Obraz polskiej sztuki w Muzeum Okręgowym w Toruniu jawi się jako godna reprezentacja tego, co w sztuce polskiej było ważne, ciekawe i wyjątkowe. Prezentuje zagadnienia i postaci wnoszące do obrazu sztuki europejskiej wartości zarówno typowo polskie, jak i uniwersalne, będące sumą postrzegania świata twórców w środkowo-wschodniej Europie.

31 J. Bogucki, *Od „Konfraterni" do „Grupy Toruńskiej"*, [w:] *Plastyka Toruńska, katalog wystawy monograficznej środowiska artystycznego w Toruniu 1920–1939, 1945–1965*, Toruń 1966, s. 8.
32 Dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w programie Dziedzictwo kulturowe 2016, priorytecie: *Wspieranie działań muzealnych*, zarządzanej przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków.



II. I
1973



II. II
1973

II. III
1973



II. IV
1992



II. V
1994



II. VI
1995



II. VII
2001



II. VIII
2003



II. IX
2008



II. X
2016

Gallery of Polish Painting and Sculpture from late 18th to early 21st centuries in the District Museum in Toruń[1]

Gallery of Polish Painting and Sculpture from late 18th to early 21st centuries displayed on the 1st and 2nd floors of the Old Town Hall is a part of a vast collection of paintings and sculptures owned by the District Museum in Toruń, which encompasses over 1400 exhibits. Additionally, 26 exhibits from the National Museum in Warsaw and one from the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University have been consigned to the *Gallery*. Three hundred paintings and sculptures created by Polish artists between late 18th century and 2010 are displayed in ten exhibition rooms. The works are presented by chronology and subject matter, as well as by the criteria that highlight different trends in Polish art. The Gallery's layout has also partially been determined by the topography of the Town Hall's rooms.

Traditionally, the collection of works in Toruń dates back to the late 16th century when a cabinet of curiosities was established in the library of the Academic Grammar School (Gimnazjum Akademickie). In the 19th century, works of art were collected in two, initially separate museums – German Städtishes Museum, established in 1861, and the Polish Scientific Society Museum in Toruń established in 1876. In connection with the political changes that ensued in Europe after World War I, in the 1920 the Städtishes Museum was converted into the Municipal Museum and later enriched by the collections of the Scientific Society Museum in 1930. At first, collecting was focused on 'gathering and storing any nation-related souvenirs and relics'. Besides, the idea was to present Pomerania as an old Polish land, hence the emphasis on the acquisition of archaeological collections. Thus, the collections of the Municipal Museum, reorganised in 1931, were of regional and Pomeranian character[2]. The collection of works of art and historical artefacts continued from 1945 in a multi-departmental institution that was renamed as District Museum in Toruń in 1965.

Efforts to organise a Gallery of Polish Art in Toruń had been made since Toruń was returned to Poland in 1920. In 1921, an Exhibition of Polish Art was held in the Artus Court, where over 100 paintings by such authors as Teodor Axentowicz, Józef Mehoffer, Wojciech Kossak, Józef Pankiewicz, Alfons Karpiński, Fryderyk Pautsch, Marian Wawrzeniecki and Leon Wyczółkowski were displayed[3]. According to the press, 'the Polish artists and their works will now have a new and permanent gallery here [in Toruń Town Hall] which is modelled on the permanent galleries established by Germans even in the smallest of towns, as they [Germans] are aware of the significance of collecting works of art in one location for the national cause'[4]. In the following years, many efforts were made to organise a painting gallery in Toruń: 'a group of people emerged, who intend to fund a painting for the future painting gallery in Toruń. The purchase is to be made from contributions, and the names of the patrons are to be engraved on a metal plate placed on the painting frame for their long-lasting memory. When this noble act finds its followers, the collection of works of art in Toruń will thrive,' – as the press wrote at that time[5]. There were cases of purchasing works of art for the purpose of establishing the gallery. TPSP (Society of Friends of Fine Arts) purchased a painting by Adam Hannytkiewicz titled *Grapes* from the exhibition of the Painters of Greater Poland Society 'Plastyka'[6] for its collection 'to be the beginning of the future painting gallery of the City of Toruń'[7]. At the beginning of the 1930s, the issue of establishing an urban gallery of contemporary painters, especially those working in Toruń and in Pomerania, was also raised. The gallery was to be commenced with the help of works donated by the confraters. The only hope that remained 'was that perhaps in the near future the city would find at least a small amount of money in the budget to purchase works of art'[8]. Unfortunately, the city budget did not manage to allocate any money and the many years of efforts did not have any effect.

After the World War II, the aforementioned painting by Hannytkiewicz was not to be found anywhere, and its purchase was but a trace in the local daily press. Under the new political conditions, the creation of the Municipal Museum began, and the efforts of its employees (Halina Załęska among them) were initially reduced to searching and securing museum exhibits. The future Gallery of Polish Painting was heralded by a temporary exhibition entitled *Old Portrait*, organised in 1946 by Halina Załęska (1916–1989), the first post-war director and custodian of the museum. Due to the unfinished adaptation of the Old Town Hall, the exhibition was displayed from 29 June to 28 August in the halls of the Association of Polish Artists and Designers, in the Visual Arts House at 16 Chełmińska Street. It was accompanied by a catalogue of 62 paintings from the 17th and 20th centuries[9].

The first publication dedicated to the *Gallery* was a catalogue prepared by Maria Gąsiorowska in 1952[10]. It includes a list of 80 paintings from the 19th and 20th centuries with their descriptions and 14 illustrations. The catalogue contains, among other things, the names of authors whose works are no longer on display, such as: Stanisław Czajkowski, Eliasz Walery Radzikowski (now in Nicolaus Copernicus House), Feliks Gałęzowski, Stanisław Masłowski or Stanisław Żukowski. The differences from the current state of the *Gallery* are also related to the works by artists listed in the catalogue, mainly exhibits from the National Museum, which in recent years have been replaced by other works or returned. In 1964, Halina Załęska gave a detailed presentation of the *Gallery of Polish Painting of late 18th and 19th centuries*[11] in the *Guide to the Museum in Toruń*, and in 1966 she published a small brochure which was part of several compilations that discussed all the exhibitions presented in the Old Town Hall[12]. Yet another publication was a guide to the collection and permanent exhibition of the Art Department of District Museum in Toruń[13] from 1973. In addition, in 1962 and 1966 references to the *Gallery* were made in Załęska's articles about the Art Department in the Annals of Toruń Museum[14]. A short presentation of the *Gallery's* resources in the *Guide to Toruń District Museum,* published in 1999, presented for the first time the works of art as coloured reproductions. The first publication of the *Gallery's* complete works took place in 2003[15] and included two hundred specimens of painting and sculpture accompanied by the exhibits from the National Museum in Warsaw. In 2008, works of art created between 1945 and 1970 were published in the same arrangement[16]. Many of them were included in the *Gallery* in 2016, as it was extended to encompass Polish painting and sculpture from 1945 to 2010. The *Gallery*, due to modernization of the Old Town Hall in 2011, finally found its permanent place in the eastern wing of the Old Town Hall on the second floor.

The first *Gallery of Polish Painting of the 19th and 20th centuries* in the history of Toruń was opened on 22 July 1951 in five rooms on the first floor of the Old Town Hall in the Pomeranian Museum in Toruń. This was made possible by the purchases made by the Central Commission for the Purchase of Museum Collections of the Central Board of Museums and Monument Protection, which in 1949–1951 donated 101 paintings to the Municipal Museum in Toruń[17]. The responsibility for supplying the collection with important works was handed to Dr Jerzy Zanoziński, the curator of the Gallery of Polish Art of the 20th century in the National Museum in Warsaw, who, together with Maria Gąsiorowska (1922–1976), manager of the Gallery of Polish Painting in the years 1951–1957[18], developed the concept of the exhibition in the Town Hall. The exhibition displayed 80 paintings painted by 57 artists[19]. The first room was dedicated to the paintings of the Enlightenment and the beginnings of the Realist movement. The second and third rooms showcased Classicist and Romantic paintings, as well as the works representing the beginnings of historical painting. Room four exhibited paintings inspired by Realism, critical realism and paintings of Polish artists influenced by Impressionism. Room five displayed Polish landscape paintings created after 1900[20]. Here is what Prof. Jerzy Remer wrote about the first gallery in 1952. Jerzy Remer (1888–1979), director of the museum in 1947–1971: 'Upon closer observation, in the works of 57 artists, we discover a living diversity of people types, natural and social environments, objects and phenomena, which, through the materiality of paintings, also diverse in terms of technical means and methodology, allow us to discover and discern the whole colourfulness of life'[21]. Gazeta Toruńska, on the other hand, stated that 'the exhibition consists mostly of portraits' and 'Although the exhibition does not include the most valuable works of [...] painters, it is possible to form a general view on the development of Polish painting in the period from the time of Stanisław August Poniatowski until the recent era, on the basis of the exhibited paintings, which sometimes possess the most characteristic features of their authors'[22].

Over the period of 1951–1959 the *Gallery* underwent several transformations, but the chronological arrangement of exhibits was always preserved by grouping portraits, genre painting, landscape and historical

1 The text is an extended and supplemented version of the prefaces in the author's following publications: *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1939 r. w zbiorach MOT*, vol. I, *Katalog galerii malarstwa i rzeźby polskiej*, Toruń 2003, pp. 9–13 and *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach MOT*, vol. III, Toruń 2008, pp. 9–19.
2 H. Załęska, *Stulecie zbiorów muzealnych w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, vol. I, j. 1, Toruń 1962, pp. 9–34.
3 *Otwarcie wystawy dzieł malarzy polskich w Dworze Artusa*, Słowo Pomorskie 1921, no. 35 (5.02), p. 4.
4 *Wystawa Sztuki Polskiej w Toruniu*, Słowo Pomorskie 1921, no. 63 (19.03), p. 2.
5 *Wystawa obrazów M. Puffkego*, Słowo Pomorskie 1927, no. 11 (15.01), p. 10.
6 *Wystawa obrazów 'Plastyki'*, Słowo Pomorskie 1928, no. 126 (2.06), p. 9; *Wystawa obrazów*, Słowo Pomorskie 1928, no. 138 (17.06), p. 8.
7 Wystawa 'Plastyki', Słowo Pomorskie 1928, no. 131 (13.06), p. 8.
8 *Z konfraterni artystów. Kontakt ze społeczeństwem. Projekty i zamierzenia. O stałą galerię obrazów*, Słowo Pomorskie 1932, no. 282 (7.12), p. 2.
9 H. Załęska, *Stary portret*, ex. cat. ZPAP, Toruń 1946.
10 M. Gąsiorowska, *Galeria Malarstwa Polskiego XIX i XX w.*, ex. cat., Muzeum Pomorskie in Toruń, Toruń 1952.
11 H. Załęska, *Malarstwo i rzeźba od XVI do XX w.*, [in:] *Muzeum w Toruniu. Informator*, prepared by J. Remer, Toruń 1964, pp. 49–56.
12 The same, *Galeria Malarstwa Polskiego XIX w., Muzeum w Toruniu – Ratusz*, Toruń 1966.
13 The same, *Malarstwo i rzeźba XVI–XX w. Informator o zbiorach i wystawie stałej Działu Sztuki Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 1973.
14 The same, *Dział Sztuki, Sprawozdania działów Muzeum w Toruniu za lata 1945–1961*, Rocznik Muzeum w Toruniu, vol. I, 1962, j. 2; The same, *Dział Sztuki*, Rocznik Muzeum w Toruniu, vol. II, 1966, j. 1–2.
15 A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1939 r. w zbiorach MOT*, vol. I, *Katalog galerii malarstwa i rzeźby polskiej*, Toruń 2003.
16 The same, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach MOT*, vol. III, Toruń 2008.
17 Municipal Museum in Toruń (years 1920–1950), Pomeranian Museum (years 1950–1955), Museum in Toruń (years 1955–1965), Toruń District Museum (since 1965) in: *Muzeum Okręgowe w Toruniu. Informator*, prepared by M. Woźniak, A. Stefańska, Toruń 1999, pp. 4, 6.
18 J. Frycz, *Maria Ludwika Gąsiorowska*, Rocznik Muzeum w Toruniu, vol. VIII, 1982, pp. 146–147.
19 H. Załęska, *Dział Sztuki...*, cit. work, vol. I, j. 2, pp. 40–41.
20 Ibid., p. 41.
21 M. Gąsiorowska, *Galeria Malarstwa Polskiego...*, cit. work, p. 9.
22 (em), *Wystawa malarstwa polskiego XIX i XX wieku w Muzeum Pomorskim*, Gazeta Toruńska 1951, no. 201 (25.07), p. 5.

painting of the given period. The changes were caused by systematic purchases and the desire to show the best of the newly acquired works. At that time it was Eugeniusz Gąsiorowski that was responsible for the artistic development of the exhibition[23]. The *Gallery* was closed on 18 June 1959 due to the commencement of a major renovation of the entire Town Hall[24].

The reopening of the Gallery took place on 28 June 1964. This time it included Polish paintings from late 18th century until late 19th century, which were exhibited in the rooms on the first floor of the Town Hall [il. I], and painting and sculpture of the 20th century – on the second floor [il. II]. In 1966 Jerzy Remer wrote: 'One of the greatest achievements is the creation, almost from scratch, of the first *Gallery of Contemporary Polish Art* in Toruń (and in our region), in such a short time, considering that the first purchases in this collection date back to 1958. The *Gallery*, which was supplemented with exhibits from the National Museum in Warsaw, whose director, Prof. Stanisław Lorentz, made a personal contribution to help us fill in the gaps and increase the level in both galleries, essentially consists of three groups, i.e. the art of Young Poland, the interwar period and contemporary times'[25]. In 1967, the same author expressed his admiration: 'It was of considerable significance to select and highlight the most characteristic and, at the same time, the most valuable works of art in order to create a clear picture of the whole'[26]. The author of the *Gallery*, extended by Polish art up to the 1960s was the curator Halina Załęska, who was the head of the artistic collections in the period of 1947–1977, and the Art Department from 1951. As Janina Mazurkiewicz recalls[27], 'her work in this field, accompanied by great expertise and intuition of a collector, exerted a lasting influence on the shape of the Gallery'. The 19th century painting was exhibited in three rooms behind the Royal Hall, in the eastern wing of the Town Hall. They presented paintings by Marcello Bacciarelli, Kazimierz Wojniakowski, Artur Grottger, Piotr Michałowski, Jan Matejko, Józef Brandt, Józef Chełmoński, supplemented with sculptures by Jakub Tatarkiewicz, Tomasz Oskar Sosnowski and Wiktor Brodzki. Polish paintings from the period of early 20th century to the 1960s were placed in the *Gallery of Contemporary Art* on the second floor of the Town Hall, in the western wing. Prof. Józef Kozłowski was responsible for the artistic preparation of both galleries [28].

In the years 1972–1990, when Zdzisław Ciara (1932–1990) was the director of the museum, part of the *Gallery* on the second floor of the Town Hall [il. III] was dismantled on several occasions, due to the temporary exhibitions displayed there. According to the Toruń press in October 1974: 'after a four-year interval, galleries of Polish painting and contemporary art were reopened in the District Museum. The reason for such a long break was that the rooms were used for the organisation of exhibitions related to Copernicus anniversary. [...] Located on the second floor is a gallery of contemporary art which includes works by artists from Young Poland to the present day'[29].

Following the period of many years when Halina Załęska had been shaping the Gallery, the task of supplementing the collection was handed over to Andrzej Sciepuro, whose main field of expertise was the painting of the interwar period, mainly the students from the circle of 'St Lucas' Brotherhood', 'Szukalski's followers of the Tribe of the Horned Heart', and the Vilnius circle. Owing to a thorough presentation of the above-mentioned circles and individual works distinguished by exceptional beauty, the display, which was based on universal premises, became truly exceptional. The *Gallery* continued in such a form until 1991 when, on the initiative of Dr Michał Woźniak, Director of the Museum in 1990–2000, successive renovation of the Town Hall was planned, together with changes in the arrangement of permanent exhibitions.

Because of changing the intended purpose of the room located on the second floor of the Town Hall to present only temporary exhibitions, the paintins of the period of Young Poland waere temporarily moved, for the period of one year, to the hall on the first floor of the Eskens' House in 16 Łazienna Street. The opening of the *Gallery of Polish Painting* in the renovated interiors took place on 4 August 1992, in three rooms behind the Royal Hall [il. IV].

On April 7 1994, the *Gallery* was unveiled in its new shape. Classicist and historical paintings were moved to the western wing of the Town Hall, to the rooms behind the Bourgeoisie Hall; the Realism of the 19th century was presented in the corridor by the three rooms behind the Royal Hall, in the eastern wing, where the art until 1939 is exhibited [il. V]. Andrzej Sciepuro, the curator of the painting collection since 1977, took care of the preparation of the exhibition, whereas Stanisław Lackowski was responsible for the artistic side. Since mid-1990s the *Gallery* has been under the substantive supervision of the author of the catalogue, Anna Kroplewska-Gajewska. In 1997, an artist, Prof. Romuald Drzewiecki, developed a new wall colour scheme without changing the arrangement of the works.

In 1995–1999 *Polish Contemporary Art* was displayed on the ground floor and in two rooms on the first floor of the Eskens' House [il. VI]. Andrzej Sciepuro took care of the preparation of the exhibition, whereas

23 H. Załęska, *Dział Sztuki*, cit. work, vol. I, j. 2, p. 41.
24 Ibid., p. 44.
25 J. Remer, *Ratusz i Muzeum w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, vol. II, 1966, j. 1–2, p. 20.
26 The same, *Muzeum w Ratuszu toruńskim*, Muzealnictwo 1967, no. 14, p. 64.
27 J. Mazurkiewicz, *Halina Emilia Maria Załęska. Wspomnienie pośmiertne*, Rocznik Muzeum w Toruniu, vol. X, 2001, p. 217.
28 H. Załęska, *Dział Sztuki*, cit. work, vol. II, j. 1–2, pp. 38–40.
29 (REW), *W Muzeum Okręgowym. Galeria malarstwa polskiego i sztuki współczesnej*, Gazeta Toruńska 1974, no. 250, p. 6.

Stanisław Lackowski was responsible for the artistic side. From 2000 to 2006, when Dr Anna Kosicka was in charge of the museum, *Polish Contemporary Art* from Toruń District Museum collection was displayed in the temporary exhibition hall of the Town Hall: in 2001 [il. VII], in 2003 together with an exhibition of graphics from Toruń District Museum collection [il. VIII] and 2006 together with an exhibition of glass art from Toruń District Museum collection. In 2008, the exhibition included works created until 1970 and was accompanied by the publication of a catalogue of Polish painting and sculpture collections from 1945 to 1970[30] [il. IX].

In 2010, the renovation of the Town Hall began, which included the adaptation of the attic and changing the purpose of the rooms on the second floor. Owing to this modernization, initiated by the director of the museum, Dr Marek Rubnikowicz (director from 2007 to the present day) and completed in 2011, the rooms in the enfilade in the eastern wing of the Town Hall were dedicated to serve as exhibition rooms. This made it possible to open the next part of the *Gallery* in four rooms in 2016, covering the collections from 1945 to 2010 [il. X]. It was arranged by an artist Dr Tomasz Pietrzyk in accordance with the script of the author of the catalogue.

The collection of Polish modern art in Toruń museum is a uniform whole with works created from late 18th century to 1939, collected since the 1950s and presented in the Old Town Hall and other permanent exhibitions in the Eskens' House and Nicolaus Copernicus House – both branches of Toruń District Museum. The Toruń collection presents styles and artistic tendencies in Poland over the course of two centuries. It seems particularly important to emphasise the specificity of Toruń's environment, which – as Janusz Bogucki wrote in 1966 – experienced 'invasions of strangers who quickly grow into the local soil and become «native»'[31]. The 'Galician' influx after World War I resulted in the establishment of the Confraternity of Toruń Artists on the initiative of Julian Fałat, and the 'Vilnius' influx after World War II – the establishment of the Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University.

The Toruń collection was developing based on the knowledge and experience of local art historians, taking into account, especially in the recent period, the cultural policy of the state, which significantly influenced the objectives and financial capabilities of the museum. In the 1940s and 1950s, the collection was to have a national and transregional significance. The foundations for the collection were provided by the state – People's Republic of Poland – which was the main and the only patron, and creator of the idea of collecting understood as the storage of cultural heritage, often implemented not very selectively. The credit for the establishment of the art collection in the second half of the 20th century goes to two artists and keepers of the collection: Halina Załęska in 1947–1977 and Andrzej Sciepuro in the 1970s, 1980s and 1990s.

In 2016, the lighting of the Gallery on the first floor was modernised[32] and since then, except for one small room presenting Classicist paintings, all paintings and sculptures have been illuminated with LED, which is the most suitable light for works of art and at the same time allows to bring out all the nuances of colour and texture.

The overall image of the Gallery is still significantly influenced by twenty-six paintings and sculptures which are the property of the National Museum in Warsaw; without them, the exhibition would give an incomplete picture of Polish painting and sculpture of the 19th and 20th century.

What distinguishes the *Gallery of Polish Painting and Sculpture from late 18th to early 21st centuries in the District Museum in Toruń* from the collection of works by artists of 'St Lucas' Brotherhood' is the exposition of the Vilnius circle. It begins with a presentation of the works by artists such as Franciszek Smuglewicz, Józef Peszka, Jan Rustem and Jan Damel, who worked in Vilnius in late 18th and early 19th centuries. Then, in room V, paintings by Ferdynand Ruszczyc are displayed, together with his landscape painting *From the banks of the Vilejka River*, which is one of the most important in the *oeuvre* of the founder of the Department of Fine Arts at Stefan Batory University in Vilnius. The display of the representatives of the Vilnius circle ends in room VI with an exhibition of the works by painters who started their artistic activity in Vilnius and later came to Toruń or other Polish cities after 1945. The exceptional beauty of the exhibition is influenced by the unique, spacious interiors of the historic Old Town Hall, where paintings by Jan Matejko, Jacek Malczewski, Ferdinand Ruszczyc, Konrad Krzyżanowski, Czesław Wdowiszewski and Andrzej Wróblewski, Tadeusz Brzozowski, Maria Jarema, Henryk Stażewski and Włodzimierz Pawlak give the testimony of people's lives in past eras, as well as unique artistry. Art is a testimony of the time in which it is created, and the *Gallery* presents its true image, with a multitude of themes and formal exploration. The picture of Polish art in Toruń District Museum is a worthy representation of what was important, interesting and unique in Polish art. It presents issues and figures that bring both typically Polish and universal values to European art and demonstrates how artists in Central and Eastern Europe perceive the world.

30 A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 roku...*, cit. work.
31 J. Bogucki, *Od 'Konfraterni' do 'Grupy Toruńskiej'*, [in:] *Plastyka Toruńska, katalog wystawy monograficznej środowiska artystycznego w Toruniu 1920–1939, 1945–1965*, Toruń 1966, p. 8.
32 Thanks to a grant from the Ministry of Culture and National Heritage, in *the Cultural Heritage 2016 programme*, priority: *Support for museum activities,* managed by the National Institute of Museums and the Preservation of Historical Monuments.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

PRZEWODNIK
GUIDE

1

SALA 1
ROOM 1

Malarstwo epoki oświecenia prezentowane jest w pomieszczeniu wchodzącym w skład dawnej Kancelarii Ratusza, w zachodnim skrzydle, za Salą Mieszczańską. Zbiór dzieł epoki oświecenia to głównie portrety, reprezentujące różne ośrodki artystyczne. Malarstwo Marcello Bacciarellego, twórcy pierwszej szkoły artystycznej, tzw. Malarni, pokazane jest dwoma obrazami w typie wizerunku kameralnego, który rozpowszechniony był w drugiej połowie XVIII wieku. Ważnym obok Bacciarellego malarzem i pedagogiem, który założył w 1797 roku pierwszą w Polsce Katedrę Rysunków i Malarstwa na Uniwersytecie Wileńskim, był Franciszek Smuglewicz. *Król Dawid* (przed 1784) jego pędzla, o wyraźnych wpływach malarstwa barokowego, odbiega nieco stylistyką od klasycyzujących prac artysty, pozostaje jednak świadectwem nurtu silnie zakorzenionego w tradycji sztuki polskiej. Współpracownikami Franciszka Smuglewicza w Wilnie byli Józef Peszka i Jan Rustem, autorstwa których portrety także są eksponowane. Spadkobiercą wileńskiej szkoły artystycznej został, wskrzeszony przez Ferdynanda Ruszczyca w 1919 roku, Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, a po 1945 roku – Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, którego profesorowie, w większości przybyli z Wilna, kontynuowali tradycje szkoły Smuglewicza.
Obraz sztuki tego czasu nie byłby pełen bez artystów obcych, przybyłych do Polski na zaproszenie króla i mecenatu arystokratycznego. Kilkuletni ich pobyt, związany z konkretnymi zamówieniami, był jedynie etapem w artystyczno-zarobkowej podróży. Po wymienionym już Bacciarellim, jednym obrazem ukazana jest twórczość wykształconego w Wiedniu Józefa Grassiego, w Polsce przebywającego od 1791 do 1795 roku. Portrety z tego okresu należą do najlepszych dzieł w jego dorobku artystycznym. Syn Jana Chrzciciela Lampiego, tworzącego w Polsce w latach 1788–1791 – Franciszek, przybył do Polski prawdopodobnie w 1815 roku i reprezentowany jest na *Galerii* dwoma obrazami. *Portret Jerzowej Zenowiczowej* (1. ćw. XIX w.) jest przykładem stylu artysty, który w wizerunkach kobiet podkreślał empirowe fryzury i stroje, nie stroniąc również od upiększania modelki. Natomiast dzieło *Rozbitkowie u brzegu morza* (1840) jest romantycznym ujęciem pejzażu, mającym związek ze sztuką schyłku XVIII wieku.
Uzupełnieniem malarstwa tego okresu jest *Mater Dolorosa* (po 1870) – rzeźba Tomasza Oskara Sosnowskiego, zamieszkałego w Rzymie, który swymi pracami o tematyce religijnej chciał wywierać wpływ na świadomość narodową Polaków.
Zbiór prezentowanych dzieł epoki oświecenia ukazuje poszczególne środowiska artystyczne: Warszawę, reprezentowaną m.in. dziełami Bacciarellego, Grassiego i Kazimierza Wojniakowskiego; Wilno z obrazami Smuglewicza, Peszki i Rustema; Lwów – Alojzego Reichana oraz Kraków, z którym związany był po pobycie w Wilnie – Peszka.

The painting of the period of Enlightenment is presented in a room located in the former Town Hall Office, in the west wing and past the Burghers' Hall. The collection of works of the Enlightenment mainly includes portraits representing various artistic circles. Paintings by Marcello Bacciarelli, a founder of the first artistic school, the so-called Painting School, are the example of paintings in the form of intimate images, which was common in the second half of the 18th century. Apart from Bacciarelli, another important painter and educator, who founded the first Polish Chair of Drawings and Painting at the Vilnius University in 1797, was Franciszek Smuglewicz. His *King David* (before 1784), with its distinct influences of a baroque painting, somehow deviates from the artist's classicistic works but nevertheless is still a proof of a trend that has strong roots in the Polish arts tradition. Smuglewicz cooperated in Vilnius with Józef Peszka and Jan Rustem, whose paintings are also exhibited. Ferdynand Ruszczyc established the Faculty of Fine Arts at the Stefan Batory University of Vilnius in 1919, being a legacy of the artistic school in Vilnius and later, after 1946, the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. Most of the professors at the University of Toruń came from Vilnius and continued the tradition of Smuglewicz's school.
The image of arts of those times would not be complete without foreign artists, who came to Poland on the invitation of the King and other artistic patrons. Their several years' long stay in Poland was connected with specific orders and constituted merely a stage of their trips for artistic and gainful employment purposes. Apart from the already mentioned Bacciarelli's paintings, there is one painting, which represents the works of Józef (Joseph) Grassi, a painter educated in Vienna and staying in Poland from 1791 to 1795. Portraits of the period belong to the best of his artistic works. Franciszek, a son of Jan Chrzciciel Lampi, who created works in Poland in the years 1788–1791, came to Poland probably in 1815. His works are represented by two paintings in the *Gallery*. *Portrait of Jerzowa Zenowiczowa* (the first quarter of the 19th century) is an example of the artist's style, with emphasis on women's empire hairstyles and garment, but without refraining from making a model more beautiful. However, the work entitled *Castaways on the Sea Shire* (1840) constitutes a romantic landscape connected with the art of the end of the 18th century.
The paintings of the period are complemented by *Mater Dolorosa* (after 1870), a sculpture by Tomasz Oskar Sosnowski, who lived in Rome and wanted to influence national awareness of the Poles with his religious works.
The showcased collection of works of the Enlightenment period presents particular artistic circles, such as Warsaw, represented, among others, by works of Bacciarelli, Grassi and Kazimierz Wojniakowski; Vilnius is represented by paintings by Smuglewicz, Peszka and Rustem; Lviv is represented by Alojzy Reichan and Cracow again by Peszka who was connected with the city after his stay in Vilnius.

2

SALA 2
ROOM 2

W sali znajdującej się bezpośrednio za Salą Mieszczańską eksponowane jest polskie malarstwo historyczne XIX wieku. W podzielonej pomiędzy zaborców Polsce miało ono między innymi na celu ukazywanie wspaniałych dziejów i chlubnych tradycji narodu. Przywoływane na płótnach spektakularne zwycięstwa oręża polskiego, dokumentowane drobiazgowo traktaty czy przypominani w wizerunkach konkretni sprawcy dawnej chwały Rzeczypospolitej mieli być źródłem nadziei i siły do działań na rzecz odzyskania niepodległości.
Prezentację rozpoczyna romantyczny w nastroju i barokizujący w formie *Rycerz siedzący pod drzewem* (1819) Aleksandra Orłowskiego. Twórczość romantyka – Piotra Michałowskiego prezentowana jest obrazem pt. *Krakus* (ok. 1835).
Kompozycją szczególnej wagi w tej części *Galerii* jest obraz *II Traktat toruński* (1873)[1] autorstwa urodzonego w Toruniu Mariana Jaroczyńskiego. Ilustruje moment podpisania pokoju przez króla Kazimierza Jagiellończyka z wielkim mistrzem zakonu krzyżackiego Ludwigiem von Erlichshausenem 19 października 1466 roku we wnętrzu Dworu Artusa w Toruniu. Płótno o wymiarach 6,40 x 4,50 m artysta malował trzy lata. Obraz trafił do Torunia po wielu staraniach w 1938 roku i nadal przyciąga uwagę zwiedzających szczegółowością oddania prawdy historycznej. Podobną kronikarską dokładność prezentuje także obraz Januarego Suchodolskiego *Przejście armii Napoleona przez Berezynę w 1812 r.* (1866), uważany za jedno z najlepszych osiągnięć artystycznych tego żołnierza i malarza.
Polskie malarstwo historyczne XIX wieku kształtował wybitny malarz tego nurtu – Jan Matejko. W tej części *Galerii* prezentowane są dwa obrazy jego autorstwa: *Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie w 1572 r.* (1886), który ukazuje typowy dla artysty schemat kompozycji z nagromadzoną dużą ilością ekspresyjnie namalowanych postaci historycznych, a także szkic do dużej kompozycji pt. *Św. Ludwik, król francuski wybierający się na wyprawę krzyżową* (1876).
Jeden z najciekawszych portretów prezentowanych na *Galerii* – *Portret Karola Chodkiewicza* (1868) Leona Kaplińskiego – należy do typowych prac w dorobku artysty. Emanuje powagą, dostojeństwem i siłą wewnętrznego wyrazu – cechami charakterystycznymi dla męskich wizerunków Kaplińskiego z lat 1861–1868, przedstawiających modela w prostym ujęciu, na neutralnym zwykle tle. Innym ciekawym obrazem, który jest z kolei apoteozą cech przydatnych w walce – odwagi, siły i szybkości, jest *Lisowczyk* (ok. 1873–1875) Józefa Brandta.
Malarskim opisywaniem dziejów zajmowali się również Artur Grottger i Juliusz Kossak, czyniąc to m.in. za pomocą realizmu przedstawień i wiernego naturze wypracowania szczegółów. Cykle rysunkowe Grottgera są pełną emocji, często poetyki i tajemniczości artystyczną wizją narodowo-wyzwoleńczych zmagań z zaborcą. Prezentowany na *Galerii* obraz *Wygnana* (1862) jest niejako tożsamy stylistycznie i narracyjnie z rysunkowymi cyklami artysty. Na zainteresowanie zasługuje również obraz Józefa Brodowskiego *Bracia ślubni* (1881), który ilustruje dawny zwyczaj polski – przysięgę dozgonnej miłości braterskiej osób (zwanych później braćmi ślubnymi) niepołączonych ze sobą więzami pokrewieństwa.
Skromna ilościowo ekspozycja malarstwa historycznego wydaje się być jednak pełną prezentacją jego nurtów, od batalistyczno-rodzajowego (Orłowski, Michałowski, Brandt), poprzez epicki (Kossak, Grottger), aż po kreowanie malarskiej filozofii dziejów (Matejko, Jaroczyński).

1 Obraz nadal jest własnością Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, którego kolekcją opiekuje się Muzeum Narodowe w Poznaniu.

The room located directly past the Burghers' Hall houses an exhibition of the Polish historical paintings of the 19th century. In Poland divided between invaders, the paintings were to show great times and national tradition. Spectacular victories of the Polish army recalled in canvas, treaties documented in detail or specific heroes of the past pride of the Republic of Poland were to be a source of hope and strength in the attempts at regaining independence.
The presentation starts with a romantic and baroque-style *Knight Sitting under the Tree* (1819) by Aleksander Orłowski. Works by Piotr Michałowski, a romantic painter, are represented with the painting entitled *Krakus* (around 1835).
Particular importance in this part of the Gallery is attached to the painting entitled *The 2nd Treaty of Toruń* (1873)[1] by Marian Jaroczyński, a painter born in Toruń. It illustrates the moment of signing of the peace treaty by the king Kazimierz Jagiellończyk and Ludwig von Erlichshausen, the Grand Master of the Teutonic Knights on 19 October 1466 in the interiors of the Artus Court in Toruń. The canvas with measurements of 6.40x4.50m took the artist three years to complete. The painting was brought to Toruń in 1938 after numerous efforts and it still attracts visitors' attention with details depicting the historical truth. Similar chronicle-like accuracy is depicted on the painting entitled *Napoleon's Army Marching through Berezyna in 1812* (1866) by January Suchodolski, which is considered as one of the greatest artistic achievements of this soldier and painter.
The Polish historical painting of the 19th century was developed by Jan Matejko, who was a prominent painter in this trend. This part of the *Gallery* presents two paintings by Matejko, namely *The Death of Zygmunt August in Knyszyn in 1572* (1886), which shows the artist's typical composition scheme with large numbers of expressly painted historical figures as well as a sketch for a larger composition entitled *St Louis, a French King on the Crusade* (1876).
One of the most interesting portraits presented in the *Gallery*, namely *Portrait of Karol Chodkiewicz* (1868) by Leon Kapliński, is a typical example of the artist's body of work. It emanates seriousness, dignity and strength of internal expression that are typical of male portraits painted by Kapliński in the years 1861–1868 and presents a model in a simple pose and usually against a neutral background. Another interesting painting – *Lisowczyk* (ca. 1873–1875) by Józef Brandt – constitutes an apotheosis of features that are useful in fighting, such as brevity, strength and speed.
The history was also described by way of painting by such artists as Artur Grottger and Juliusz Kossak, who did it realistically, depicting details true to the original. Grottger's cycles of drawings embody the artist's vision of national liberation full of emotions, poetics and mystery. The drowing entitled *Banished* (1862) and presented in the *Gallery* is somehow stylistically and thematically similar to the artist's cycles of drawings. It is also worth mentioning the painting entitled *Brothers by Vow* (1881) by Józef Brodowski, which illustrates former Polish customs such as vows of eternal brotherly love of people who are not bonded by any relationship (later referred to as brothers by vow).
The exhibition of the historical painting may not be abundant, but it constitutes a full presentation of the trend, ranging from battle scenes (Orłowski, Michałowski, Brandt), though epics (Kossak, Grottger) to creation of the new philosophy of the past through paintings (Matejko, Jaroczyński).

1 The painting is still a property of the Society of the Friends of Science in Poznań whose collection is looked after by, the National Museum in Poznań.

3

Sztuka XIX wieku z powodu swej różnorodności stylistycznej i tematycznej wymagała usystematyzowania. Ze względu na ów podział, dzieła wielu artystów reprezentowane są w różnych salach Ratusza. Takie ułożenie ekspozycji daje większą przejrzystość nurtów sztuki polskiej XIX wieku. Realistyczne malarstwo portretowe, pejzażowe i rodzajowe, ukazujące ponadto różne tendencje stylistyczne, eksponowane jest w skrzydle wschodnim Ratusza, w półtrakcie od strony dziedzińca.

Ekspozycję rozpoczyna prezentacja twórczości wybitnego polskiego portrecisty – Henryka Rodakowskiego, którego *Portret żony* (1865) zachwyca elegancją i pięknem. Ponownie spotkamy się tu z twórczością Matejki w portrecie pośmiertnym Marii Levittoux (1872). Twórczość Piotra Michałowskiego w tej części *Galerii* reprezentowana jest obrazem *Studium pary małżeńskiej* (1845–1850), a portrety *Rudolfa i Reginy Friedleinów* (1849) Józefa Simmlera wskazują na bardzo ważny nurt tzw. realizmu mieszczańskiego. Warto zwrócić uwagę, że naprzeciwko siebie wiszą portrety Simmlera i Michałowskiego. Łączy je niemal ten sam czas powstania (1849 i 1850–1858), a jednocześnie dzieli artystycznie cała epoka. O ile Simmler podkreśla pozycję społeczną portretowanych i ukazuje ze szczegółami nie tylko fizjonomię, lecz także szczegóły ich stroju, to Michałowski skupia się przede wszystkim na psychice modeli w nowoczesnej, pełnej brawury formie.

Istotne dla tej części *Galerii* jest malarstwo pejzażowe: Jana Nepomucena Głowackiego *Widok Karpat z Poronina* (1836) i Chrystiana Breslauera *Dolina górskiego potoku* (1839) ukazują nastrojowe, idealizowane, w szczegółach jeszcze romantyczne widoki. Z kolei Józef Szermentowski w obrazie *Pejzaż z sosnami* (ok. 1868) daje realistyczną syntezę krajobrazu polskiego, a Wojciech Gerson w *Pejzażu górskim* (1898) posługuje się prostymi środkami i wąską gamą kolorystyczną opartą na jednym tonie. Namalowanie dwóch ostatnich obrazów najprawdopodobniej poprzedziły tzw. wędrówki piechotne (dzisiejsze plenery), podczas których malarze szkicowali widoki z natury.

Nurt realizmu społecznego, którego celem było oddziaływanie moralne, chęć uświadomienia panujących stosunków społecznych i uogólniania konkretnych sytuacji widoczny jest w dziełach Aleksandra Kotsisa, Wojciecha Piechowskiego i Józefa Szermentowskiego. Sceny charakteryzują się m.in. statycznością ujęcia, operowaniem sentymentalizmem, ukazywaniem chłopa zgnębionego, biernie podporządkowanego swojej sytuacji społecznej.

Pierwszy skowronek (1895) Józefa Chełmońskiego wyróżnia się w tej części ratuszowej *Galerii* nie tylko głębią oddanej mistrzowsko perspektywy nizinnego pejzażu, lecz także umiejętnym ukazaniem nastroju polskiej wsi. Twórczość Maksymiliana Gierymskiego, czołowego obok Józefa Brandta przedstawiciela środowiska polskich artystów w Monachium, reprezentuje niewielki obraz pt. *Z polowania. Trębacz* (ok. 1872), będący jedną z licznie występujących w jego *oeuvre* scen myśliwskich. Dwa obrazy jego młodszego brata – Aleksandra, budowane przede wszystkim światłem i wysublimowanym kolorem fragmentów architektury, należą już do ostatniej fazy twórczości tego malarza.

Obrazy Henryka Siemiradzkiego i Wilhelma Kotarbińskiego wprowadzają w nurt malarstwa akademickiego, inspirowanego literaturą i antykiem. Ekspozycja realizmu polskiego XIX wieku prezentuje najistotniejsze etapy rozwoju tego kierunku: od jego idealizacji, poprzez syntezę, aż do ujęcia nastrojowego. Wypływające z wnikliwej obserwacji natury malarstwo braci Gierymskich i Józefa Chełmońskiego jest zapowiedzią sztuki przełomu XIX i XX wieku, prezentowanej w sali następnej.

SALA 3
ROOM 3

Due to its stylistic and thematic diversity, there was a need to systematise the art of the 19th century. Therefore, works by numerous artists are presented in various rooms of the Town Hall. Such arrangement of the exhibition gives a greater transparency to the trends of the Polish art of the 19th century. Realistic portraits, landscapes and genre paintings showing various styles are exhibited in the eastern wing of the Town Hall, half-way from the courtyard.

The exhibition starts with the works of a prominent Polish painter of portraits, namely Henryk Rodakowski, whose *Portrait of the Artist's Wife* (1865) enchants with its elegance and beauty. Here again we will find works by Matejko, namely his portrait of Maria Levittoux painted after her death (1872). The works of Piotr Michałowski are represented in this part of the *Gallery* by the painting entitled *Portrait study of a Man and a Woman* (1845–1850) and portraits of *Rudolf and Regina Friedlein* (1849) by Józef Simmler, which indicate a very important trend of so-called burgers' realism. It is worth noting that Simmler's and Michałowski's portraits hang opposite each other. They are connected by nearly the same period of creation (1849 and 1850–1858) and, yet, divided by a whole epoch in terms of the artistic style. Simmler may emphasise the social status of persons presented in his portraits and shows their physiognomy and detailed garment, but Michałowski concentrates mainly on psychological aspects of the models in a modern form full of bravura.

Landscapes are very significant for this part of the *Gallery*. Jan Nepomucen Głowacki's *View of the Carpathians from Poronin* (1836) and Chrystian Breslauer's *Valley of a Mountain Stream* (1839) show idealised views with romantic details. On the other hand, Józef Szermentowski's *Landscape with Pines* (around 1868) provides a realistic synthesis of the Polish landscape and Wojciech Gerson in his *Mountain Landscape* (1898) uses simple means and a narrow range of colours based on one tone. Working on both of those paintings was probably preceded by so-called trekking (today: open air painting), during which painters made sketches of nature.

The social realism movement, which aimed to affect morality make one aware of social relations and generalise specific situations, is visible in the works by Aleksander Kotsis, Wojciech Piechowski and Józef Szermentowski. They presented static scenes and used sentimentalism, i.e. showing a distressed peasant surrendering passively to his social circumstances.

Józef Chełmoński's *First Lark* (1895) stands out in this part of the *Gallery* not only owing to its depth of the perspective of lowland plains, but also to his skilful depiction of the mood of the Polish village of those times. The works of Maksymilian Gierymski, who, apart from Józef Brandt, was a leading representative of the circle of Polish artists in Munich, are represented by a small painting entitled *From the Hunting – The Trumpeter* (ca. 1872), which is one of his numerous *oeuvres* depicting hunting scenes. Two paintings of his younger brother Aleksander are mostly built by the use of light and the sublime colours of architectural fragments and belong to the painter's last stage of works.

The paintings of Henryk Siemiradzki and Wilhelm Kotarbiński introduce academic painting inspired by nature and antiquity. The exhibition of the Polish Realism of the 19th century presents most significant stages of development of the trend – from idealisation, through synthesis to romantic presentation. The paintings of Gierymski brothers and Józef Chełmoński, stemming from insightful observation of nature, herald the art of the turn of the 19th and 20th centuries presented in the next room.

SALA 4
ROOM 4

Sztuka Młodej Polski, obejmująca okres od końca XIX wieku do początku wieku XX i mieszcząca w swych ramach m.in. impresjonizm, secesję oraz symbolizm, zaprezentowana została w sali stanowiącej początek ciągu okazałych pomieszczeń Ratusza, których niejako zwieńczeniem jest reprezentacyjna Sala Królewska. Jest to dawne pomieszczenie szafarza, czyli skarbnika miejskiego, do którego prowadzą od strony dziedzińca intarsjowane drzwi z jedynym w Ratuszu portalem wykonanym w technice intarsji.

Niewątpliwie wyróżnia się tu zespół dzieł czołowego przedstawiciela symbolizmu w Polsce – Jacka Malczewskiego. Najciekawszym obrazem artysty prezentowanym na *Galerii* jest *Janko Muzykant* (1892), zawierający wątek *Zatrutej studni* – symbolu wtajemniczenia i poznania prawdy oraz tak często podejmowanego w sztuce wątku życia artysty. Tryptyk *Niewola, wojna, wolność* (1917) malowany rozjaśnioną gamą kolorystyczną należy do wielokrotnie powtarzanych portretowych kompozycji, w których sama postać unaocznia stan ludzkich emocji i przeżyć.

Prace malarskie z 1917 roku są na *Galerii* reprezentowane wyjątkowo okazale. Malczewski, Ignacy Zelek i Kazimierz Sichulski – wszyscy trzej odnoszą się tematycznie do pierwszej wojny światowej i odzyskania niepodległości przez Polskę w 1918 roku. Malczewski w tryptyku przedstawia, w typowym dla siebie języku plastycznym, symbole niewoli, wojny i wolności. Sichulski także symbolicznie, ale w karykaturze, przedstawia idee, które towarzyszyły staraniom o wyzwolenie. Natomiast Zelek podejmuje temat twórczości, wojny i miłości bardzo indywidualnie, z osobistej perspektywy – przedstawia siebie z ukochaną na tle wszechobecnej wówczas śmierci.

Impresjonizm w Polsce był silnie związany z tradycją realistyczną, co doskonale widać m.in. w malowanych szeroką, swobodną plamą pejzażach Juliana Fałata. *Wyjazd na polowanie* (1895) należy do cyklu licznych wariantów polowań i scen myśliwskich powstających od czasu polowania w Nieświeżu w 1886 roku. Na uwagę zasługuje fakt, iż artysta w latach 1920–1921 mieszkał w Toruniu, gdzie założył Konfraternię Artystów i towarzystwo muzyczne oraz ufundował towarzystwo opieki nad dziećmi.

Nastrojowe, nasycone światłem obrazy Henryka Weyssenhoffa, szczególnie *Rojsty litewskie pod śniegiem* (1869), stanowią przykład fascynacji malowniczością pejzażu, a obraz *Drzewa w zimie* (1900) tegoż artysty dekoracyjną, secesyjną w formie linią wskazuje na poszukiwanie tej malowniczości także w szczegółach pejzażu.

Zainteresowanie wsią, tym razem „bajecznie kolorową", wypływało m.in. z idei narodowościowych. Wykazywali je m.in. tacy malarze, jak: Fryderyk Pautsch, Apoloniusz Kędzierski czy Władysław Jarocki. *Portret Szymka Doruli z Poronina* (1912) Jarockiego należy do najbardziej reprezentatywnych w tym rodzaju. Przedstawia Dorulę pełnego wewnętrznego spokoju, dumy i pewności siebie – monumentalnie.

Omówione wyżej malarstwo uzupełnia rzeźba, m.in. postument Wacława Szymanowskiego *Wiatr* (1899) – o miękkim modelunku, zgodnie z estetyką impresjonizmu kształtowany za pomocą światła, *Irydion* (1904–1909) Henryka Kuny, *Olga Boznańska* (przed 1914) Ludwika Pugeta oraz rzeźby Xawerego Dunikowskiego: *Dante* (przed 1903), *Portret K. Kamińskiego* (1907) i *Popiersie prof. Z. Zaleskiego* (1915). Ekspozycja rzeźb znajduje się w przestrzeni przylegającej do średniowiecznej wieży ratuszowej, której cegła staje się elementem kontrastującym i tym bardziej wydobywa ich walory artystyczne.

4

The art of the Young Poland covering the period from the end of the 19th century until the beginning of the 20th century and including, among others, Impressionism, Secession and Symbolism, is represented in the room constituting the beginning of the large rooms in the Town Hall, which end with the representative Royal Hall. The works are exhibited in the room used by a former city treasurer with courtyard door decorated with intarsia with the only Town Hall portal made with the use of intarsia technique.

The exhibition is undoubtedly distinguished by a complex of works of Jacek Malczewski, a leading representative of symbolism in Poland. The most interesting painting presented in the *Gallery* is his *Janko the Musician* (1892) with a motif of *Poisoned Well* – a symbol of initiation and recognition of truth that was so often used by the artist in his works. The triptych entitled *Slavery, War, Liberty* (1917) painted with brightened colours belongs to most often repeated portraits, in which the very figure embodies human emotions and feelings.

There are numerous paintings dating back to 1917 presented in the *Gallery*. Malczewski, Ignacy Zelek and Kazimierz Sichulski refer to the World War I and regaining of independence by Poland in 1918. In his triptych, Malczewski presents symbols of slavery, wars and liberty using its typical plastic language. Sichulski also presents those ideas, which accompanied efforts to regain independence, although he does so in caricature. On the other hand, Zelek tackles the issue of war and love with individualism and from his own personal perspective, presenting himself and his fiancée against the background of omnipresent death.

Impressionism in Poland was strongly connected with realistic tradition, which is perfectly shown in Julian Fałat's *Departure to Hunting* (1895) – a landscape painted with wide and free spots belonging to a cycle of numerous variants of hunts and hunting scenes initiated by his hunting in Nieświerz in 1886. It is also worth mentioning that in the years 1920–1921 the artist lived in Toruń, where he founded the Confraternity of Artists, a musical society and a society for care of children.

Henryk Weyssenhoff's romantic and light-saturated paintings, including, in particular, the *Lithuanian Swamps under Snow* (1869), are an example of the artist's fascination with picturesque landscapes. His painting entitled *Trees in Winter* (1900) indicates searching for the picturesqueness in details of a landscape with the artist's decorative secession-style line.

The interests in countryside, this time in form of a 'bewitchingly beautiful' village, resulted from the national ideals. Such ideals were showed by Fryderyk Pautsch, Apoloniusz Kędzierski or Władysław Jarocki. Jarocki's *Portrait of Szymek Dorula from Poronin* (1912) belongs to the most representative portraits of the kind. It presents Dorula as full of internal peace, pride and self-confidence – and does so in a monumental manner.

The above-mentioned paintings are complemented by accompanying sculptures, including, among others, a pedestal by Wacław Szymanowski entitled *Wind* (1899) – softly built in accordance with aesthetics of Impressionism and shaped with light, Henryk Kuna's *Irydion* (1904–1909), Ludwik Puget's *Olga Boznańska* (before 1914) and Xawery Dunikowski's sculptures such as *Dante* (before 1903), *Portrait of K. Kamiński* (1907) and *The Bust of Prof. Z. Zaleski* (1915). The sculptures are exhibited in the space adjacent to the medieval Town Hall tower with its bricks creating contrasting elements and emphasising their artistic values even more.

5

SALA 5
ROOM 5

Eksponowane w tej sali malarstwo pokazuje dzieła różnych stylów występujących od końca XIX wieku do lat 30. XX wieku. Ukoronowaniem wystawy z sali poprzedniej jest pokaz prac wczesnego ekspresjonizmu, w którym źródłem sztuki jest człowiek i jego psychika. Twórczość Konrada Krzyżanowskiego reprezentuje obraz pt. *Portret rosyjskiej aktorki* (ok. 1898), w którym widać dążenia artysty do uchwycenia wyrazu i osobowości modela. Emocjonalny stosunek do przyrody Ferdynanda Ruszczyca dostrzec można w obrazie *Z brzegów Wilejki* (1900). Rzeźby Henryka Kuny i Edwarda Wittiga, po ich doświadczeniach z impresjonizmem, zawierają również wpływ ekspresjonizmu.

Obraz Olgi Boznańskiej, pejzaże marynistyczne Władysława Ślewińskiego i zbiór dzieł Józefa Pankiewicza zestawione obok siebie unaoczniają duży wpływ środowiska paryskiego na sztukę polską XX wieku. Dwa obrazy Boznańskiej ukazują ewolucję twórczości tej znakomitej artystki: *Portret kobiety* (1892) reprezentuje okres monachijski, natomiast *Wnętrze* (ok. 1907) oddaje pełnię talentu malarki, który rozwinął się w Paryżu. Duży wpływ na twórczość Ślewińskiego miał Paul Gauguin, z którym polski artysta spędzał miesiące letnie w latach 1890–1896. Mimo iż Ślewiński późno zajął się sztuką (miał 34 lata), doszedł szybko do wypracowania własnego, syntetycznego stylu, o sugestywnym kolorze.

Kilkoma obrazami reprezentowana jest twórczość Wojciecha Weissa. Pierwszy z nich to *Malarz i modelka* (1911), w którym artysta ukazał siebie przy pracy. W następnym obrazie Weiss przedstawił swoją żonę Aneri-Irenę w ogrodzie (ok. 1916). Pozostałe kompozycje to: *Akt kobiecy* (ok. 1920), *Pejzaż z zabudowaniami* (po 1925) i *Portret Reginy Aleksandrowiczowej* (ok. 1936).

Ważnemu artyście i dramaturgowi oraz krytykowi i teoretykowi sztuki, jakim był Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), współtworzącemu grupę „Formistów" (1918–1922), poświęcona jest duża część ekspozycji. Zbiór jego obrazów reprezentuje prawie każdy okres twórczości artysty: początkowy – *Portret dr Ignacego Wasserberga* (1910), następnie *Maskarada* (1917) – przykład Czystej Formy (1919–1921), pejzaż australijski (1922), aż po portrety, wśród których najważniejszy jest olejny – *Portret Eugenii Dunin-Borkowskiej* (1912). Jednym z nielicznych obrazów Leona Chwistka – teoretyka „Formistów", matematyka i logika, jest podporządkowany strefizmowi, czyli podziałowi obrazu na strefy – *Portret Izy Kozłowskiej* (1921).

Duży zbiór obrazów Józefa Pankiewicza na wystawie to chęć silnego zaznaczenia osobowości tak ważnej dla sztuki polskiej okresu międzywojennego, a nawet powojennego. Jego działalność pedagogiczna i protektorat nad „Komitetem Paryskim" wywarły duży wpływ na następne generacje polskich malarzy, dla których kolor stał się najistotniejszym środkiem wyrazu artystycznego. Na wystawie eksponowane są również prace kilku jego uczniów, m.in.: dwustronny obraz Eugeniusza Eibischa, trzy obrazy Stanisława Borysowskiego, który osiadł w Toruniu w 1946 roku oraz portret Czesława Rzepińskiego (1928/1929). Koloryzm reprezentowali członkowie działających w Krakowie grup artystycznych: „Jednoróg" (1925–1935) oraz „Zwornik" (1929–1935). Twórczość jednego z przedstawicieli „Zwornika", wcześniejszego formisty – Zbigniewa Pronaszki ukazuje *Martwa natura z kawonem* (1937) o pogłębionym, intensywnym kolorycie.

Zapowiedzią następnej sali jest portret Tadeusza Pruszkowskiego i *Dziewczyna z różą* (1932) Antoniego Michalaka oraz sceny rodzajowe Aleksandra Jędrzejewskiego i Jeremiego Kubickiego.

Paintings exhibited in this room represent various styles from the end of the 19th century to the 1920s. It is a culmination of the works presented in the preceding room, and is a presentation of works of early Expressionism, in which the source of art is the human being and his psyche. The works of Konrad Krzyżanowski are represented by the painting entitled *Portrait of the Russian Actress* (ca. 1898), which depicts the artist's efforts to capture the model's expression and personality. Ferdynand Ruszczyc's emotional attitude towards nature can be seen in the painting entitled *From the Banks of the Wilejka River* (1900). Henryk Kuna's and Edward Wittig's sculptures, after their experiences with Impressionism, also show influences of expressionism.

A painting by Olga Boznańska, marine landscapes by Władysław Ślewiński, and a collection of works by Józef Pankiewicz are arranged next to one another and show a great influence of the Paris circles upon the Polish art of the 20th century. Boznańska's two paintings show the evolution of this outstanding artist's style, *Portrait of a Woman* (1892) presents the Munich period, whereas *Interior* (ca. 1907) showcases the painter's talents, which fully developed in Paris. Ślewiński's works were highly influenced by Paul Gauguin, with whom the Polish artist spent summer months in the years 1890–1896. Even though Ślewiński started to create artistic works late in life (he was 34), he soon developed his own synthetic style with suggestive colours.

Wojciech Weiss's works are represented by several paintings. One of them is entitled *Painter and a Model* (1911), in which the artist showed himself working. The other painting presents the artist's wife Aneri–Irena in a garden (ca. 1916). The remaining paintings include *Woman's Nude* (ca. 1920), *Landscape with Buildings* (after 1925) and *Portrait of Regina Aleksandrowiczowa* (ca. 1936).

A great part of the exhibition is devoted to an important artist and playwright, as well as a critic and theoretician, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), a co-founder of the group of 'the Formists' (1918–1922). The collection of his paintings represents nearly every period of his works: the initial period – *Portrait of Ignacy Wasserberg* (1910), next – *Masquerade* (1917) – an example of 'Pure Form' (1919–1921), an Australian landscape (1922) and portraits, out of which the most prominent is an oil portrait entitled *Portrait of Eugenia Dunin-Borkowska* (1912). One of the very few existing paintings by Leon Chwistek, a theoretician of 'the Formists', a mathematician and logician, is his *Portrait of Iza Kozłowska* (1921), in which he used his idea of dividing a painting into zones.

The large collection of paintings by Józef Pankiewicz shown at the exhibition stems from the willingness to strongly emphasise the personality so important to the Polish art of the interwar period and even post-war period. His involvement in education and his patronage over the 'Parisian Committee' exerted a strong influence upon further generation of Polish painters, for whom colours became the most significant means of artistic expression. The exhibition also includes works of several of his students, including Eugeniusz Eibisch's double-sided painting, three paintings by Stanisław Borysowski, who settled in Toruń in 1946, and a portrait by Czesław Rzepiński (1928/1929). Colourism was represented by members of Cracow artistic groups such as 'Jednoróg' (1925–1935) and 'Zwornik' (1929–1935). Works of Zbigniew Pronaszko, one of the representatives of 'Zwornik' and a previous formist, are showcased in the example of *Still Life with Watermelon* (1937) with deep and intensive colours.

An introduction to the next room is a portrait by Tadeusz Pruszkowski and Antoni Michalak's *Girl with the Rose* (1932), as well as genre scenes by Aleksander Jędrzejewski and Jeremi Kubicki.

SALA 6
ROOM 6

W kolejnej sali *Galerii* (ostatniej na pierwszym piętrze Ratusza) prezentowane są głównie dzieła twórców związanych z działającymi w okresie międzywojennym grupami artystycznymi „Rytm", „Ryt", „Bractwo św. Łukasza", „Szczep Szukalszczyków herbu Rogate Serce" oraz z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków.

Grupę „Rytm" (1922–1932) reprezentują w zbiorach Muzeum m.in. dzieła: *Mniszka* (1921) Eugeniusza Zaka i *Kąpiel nad jeziorem* (po 1930) Wacława Borowskiego. Obaj mocno stylizowali postaci, ukazując je w płasko budowanej przestrzeni. Ponadto *Autoportret* (ok. 1935) Zofii Stryjeńskiej wskazuje na ważny nurt inspiracji tej grupy sztuką ludową. Obraz formisty Wacława Wąsowicza pt. *Gracze* (1932) ukazuje ten etap jego twórczości, gdy malował klockowate bryły w brunatnej gamie barwnej, po zetknięciu się z malarstwem Tadeusza Makowskiego.

Wyjątkowy w tej sali *Galerii* jest obraz *Portret kolegi* (ok. 1929) grafika Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, członka grupy grafików „Ryt" (zał. 1925), który przedstawia prawdopodobnie jednego z braci – Efraima lub Menasze Seidenbeutla. Wyjątkowość tego dzieła przejawia się m.in. w tym, że jest to najprawdopodobniej jedyny znany przykład malarskiej twórczości Ostoi-Chrostowskiego. Niezwykle cennym obrazem jest także *Portret kobiety w kapeluszu* (ok. 1920) Gustawa Gwozdeckiego, przebywającego na stałe w Paryżu i Nowym Jorku i dość rzadko eksponowanego w galeriach polskich. Przedstawia prawdopodobnie poetkę Ednę St Vincent Millay (1892–1950).

Malarz i profesor ASP w Warszawie Tadeusz Pruszkowski silnie oddziaływał na twórczość swoich uczniów, którzy w 1925 roku założyli „Bractwo św. Łukasza", wzorowane na treściach średniowiecznych cechów. Celem, jaki stawiali sobie jego członkowie było malarstwo tematyczne, wysoki poziom warsztatu artystycznego, dążenie do realizmu i powiązanie sztuki z życiem, oparte głównie na tradycjach malarstwa holenderskiego i włoskiego XVI i XVII wieku. Wpływ włoskiego i niderlandzkiego manieryzmu widać w obrazie Antoniego Michalaka *Dziewczyna z różą* (1932). Obrazy Aleksandra Jędrzejewskiego i Jeremiego Kubickiego oraz Czesława Wdowiszewskiego i Bolesława Cybisa, realizując założenia „Bractwa", wprowadzają widza w nieco odrealniony świat modeli, krajobrazów i scen rodzajowych.

Do „Szczepu Szukalszczyków herbu Rogate Serce" (1929–1939), grupy założonej z inicjatywy Stanisława Szukalskiego, należeli Marian Konarski i Norbert Strassberg. Spośród eksponowanych na *Galerii* dzieł tych artystów, *Autoportret* (1933) Strassberga należy do niezwykle rzadkich. Rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego reprezentuje tutaj dość rzadko występujący w jego twórczości obraz – malowany w Krakowie *Portret kobiety* (1920).

Z uwagi na zmiany polityczne w Europie po 1945 roku, ważny dla Torunia okazał się wileński ośrodek artystyczny, którego wielu przedstawicieli osiadło nad Wisłą. By w pełni zaprezentować twórczość owych artystów, eksponowane są prace powstałe do 1939 roku, ukazujące klasyczną sztukę tego kręgu i określające jednocześnie korzenie powojennej sztuki Torunia. Najwybitniejszym przedstawicielem nurtu klasycznego był Ludomir Sleńdziński. Dążył do wznowienia technik starych mistrzów, wysuwając na plan pierwszy zagadnienia rysunku i kształtu, opierając się na sztuce włoskiego renesansu. Stanisław Matusiak – najpierw formista, potem pierwszy mistrz „Cechu św. Łukasza" (zał. 1927) w Wilnie, którego celem było tworzenie sztuki narodowej, był także aktywnym pedagogiem we Lwowie, potem w Wilnie. Bronisław Jamontt, Tymon Niesiołowski, Jerzy Hoppen i Kazimierz Kwiatkowski, po doświadczeniach pedagogicznych na Wydziale Sztuk Pięknych w Wilnie, po 1945 roku organizowali taki sam wydział w Toruniu. Ucząc, przenosili nabytą wiedzę i umiejętności na toruński grunt.

6

The next room of the *Gallery* (and the last room on the first floor of the Town Hall) presents mainly works of artists connected with artistic groups such as 'Rhythm', 'Engraving', 'St Lucas' Brotherhood', 'The Tribe of Szukalski, Horned Heart Coat of Arms' and the Vilnius Society of Visual Artists, which operated in the interwar period.

'Rhythm' (1922–1932) is represented in the collection of the Museum by works such as *The Nun* (1921) by Eugeniusz Zak and *Bathing in the Lake* (after 1930) by Wacław Borowski. Works of both artists are characterised by strong styling of figures shown in a flatly built space. Additionally, *Self-Portrait* (ca. 1935) by Zofia Stryjeńska indicates an important trend in the group's inspiration with folklore. The painting entitled *Players* (1932) by Wacław Wąsowicz, a formist, shows the period of his works in which he painted block-like forms in brownish tones, having taken inspiration from Tadeusz Makowski's works.

This room of the *Gallery* includes a distinct painting entitled *Portrait of a Colleague* (ca. 1929) by Stanisław Ostoja-Chrostowski, a member of 'Engraving' (est. in 1925). The painting most likely depicts one of his brothers, namely Efraim or Menasze Seidenbeutel. The unique character of this work is manifested, among others, in the fact that it is probably the only known example of painting by Ostoja-Chrostowski. There is also an extremely valuable *Portrait of a Woman in a Hat* (ca. 1920) by Gustaw Gwozdecki, who lived permanently in Paris and New York and whose works were seldom exhibited in Polish galleries. The painting may present Edna St Vincent Millay, a poet (1892–1950).

Tadeusz Pruszkowski, a painter and a professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, exerted strong influence on the works of his students, who, in 1925, established 'St Lucas' Brotherhood' modelled on contents of medieval guilds. The aims of its members included thematic painting, high level of artistic workshop, striving for realism and connecting arts with life mainly based on traditions of the Dutch and Italian paintings of the 16th and 17th centuries. The influence of Italian and Dutch mannerisms is visible in the painting entitled *Girl with the Rose* (1932) by Antoni Michalak. Realising assumptions of the 'Brotherhood', paintings by Aleksander Jędrzejewski, Jeremi Kubicki, Czesław Wdowiszewski and Bolesław Cybis introduce a viewer to the unreal works of models, landscapes and genre scenes.

Members of 'The Tribe of Szukalski, Horned Heart Coat of Arms' (1929–1939), a group established at the initiative of Stanisław Szukalski, included Marian Konarski and Norbert Strassberg. Among the works of those artists presented in the Gallery, Strassberg's *Self-Portrait* (1933) is extremely rare. Xawery Dunikowski, a sculptor, is represented here by a painting, a technique that rarely appears among his body of works, namely *Portrait of a Woman* (1920), painted in Cracow.

Due to political changes in Europe after 1945, the Vilnius artistic centre became very important for Toruń, as a lot of representatives of the centre settled there. To present full works of these artists, the exhibition includes works created after 1939, showing classical art of the circle and determining roots of the post-war period art in Toruń. Ludomir Sleńdziński was the most prominent representative of the classical trend. He aimed at resumption of techniques of old masters, drawing on the art of Italian renaissance. Stanisław Matusiak, first a formist and then the first master of 'St Lucas' Guild' (established in 1927) in Vilnius, who aimed at creating national art, was also an active lecturer in Lviv and then in Vilnius. Following their lecturing experience in the Faculty of Fine Arts in Vilnius, Bronisław Jamontt, Tymon Niesiołowski, Jerzy Hoppen and Kazimierz Kwiatkowski established the same faculty in Toruń after 1945. Lecturing, they transferred their acquired knowledge and skills to Toruń.

7

Powojenna twórczość artystów polskich w ramach *Galerii* prezentowana jest na II piętrze wschodniej części Ratusza, w korytarzu od strony dziedzińca. Trudność ekspozycji niejednokrotnie dużych obrazów powiększa tu rząd ośmiu okien. Powierzchnia trzech z nich, zasłoniętych roletami, stała się tłem dla zaprezentowania cytatów siedmiu artystów.

Ekspozycję rozpoczynają prace z lat 40. XX wieku Stanisława Horno-Popławskiego, Tadeusza Brzozowskiego i Andrzeja Wróblewskiego. Cykl *Rozstrzelań* tego ostatniego stał się swego rodzaju symbolem okrucieństwa wojny. Jedna z tych prac prezentowana jest w Ratuszu. Dwa wczesne obrazy Brzozowskiego prezentują czas poszukiwań własnej, indywidualnej formy, typowy dla wielu artystów, którzy – tak jak Brzozowski – po traumie II wojny światowej musieli znaleźć swój własny język wypowiedzi artystycznej. Wspomniane prace – *Chrystus* (1946) i *Pijący zawodnik* (1947) – oddają nad wyraz dobitnie nieporadność formalną, inspirację przedwojenną sztuką Tadeusza Makowskiego i fascynację koloryzmem.

Rozliczenie z wojenną traumą stało się także impulsem dla ówczesnej twórczości Jerzego Krawczyka, Marka Oberländera i Marka Żuławskiego, którzy przedstawiają człowieka wobec tragedii wojny i czasu powojennego. Andrzej Wajda (1926–2016) w wywiadzie zarejestrowanym pod koniec jego życia wspominał, że w latach powojennych twórcy chcieli być „głosem zmarłych"[1] – poległych. W wypowiedzi Wajdy wyczuć można częste u ocalałych poczucie winy.

Przez pierwsze lata po II wojnie światowej artyści i artystki w Polsce mieli pełną swobodę wypowiedzi. Ich twórczość obejmowała oprócz tendencji artystycznych rozpowszechnionych przed wojną, także twórcze poszukiwania, m.in. Koła Młodych Plastyków w Krakowie (1945) i Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie (1947). Jednak już od 1949 aż do 1955 roku jedynym oficjalnym i obowiązującym w Polsce nurtem sztuki stał się socrealizm, czyli realizm socjalistyczny. Na toruńskiej *Galerii* reprezentowany jest obrazem pt. *Brukarze* (1952) Alfreda Lenicy.

W 1955 roku w warszawskim Arsenale odbyła się Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* i była niezwykle istotnym elementem zmiany dotychczasowej sytuacji. „Wielka fala abstrakcji wezbrała później, na przełomie lat 50-tych i 60-tych. [...] Arsenał był buntem uczciwości artysty oraz jego prawa i obowiązku do wyrażania prawdy, był wołaniem o wolność oraz indywidualność wypowiedzi i wolność inspiracji [...]. Był wystąpieniem młodych ekspresjonistów zwłaszcza, o kolorystycznym, jak się wówczas mówiło, wykształceniu"[2].

W owym czasie duże znaczenie koloryzmu było m.in. efektem objęcia katedr malarstwa na artystycznych uczelniach przez byłych kolorystów[3]: Piotra Potworowskiego, Artura Nachta-Samborskiego i Stanisława Borysowskiego, których prace są eksponowane w tej sali *Galerii*. Do omawianego nurtu należą również prezentowane w tej sali obrazy Tadeusza Dominika i Wacława Taranczewskiego.

Inny nurt ówczesnego malarstwa – odwołujący się do tego, co irracjonalne, czyli malarstwo metafizyczne o wielu obliczach – reprezentowany jest na *Galerii* przez świetne prace takich wybitnych artystów, jak: Anna Alina Güntner, Zbigniew Makowski, Zdzisław Beksiński i Henryk Waniek.

1 Film pt. *Andrzej Wajda. Moje inspiracje*, scenariusz: A. Rodowicz, reż. A. Wajda, M. Brodzki, 2016.

2 J. Madeyski, *Jerzy Zabłocki. Malarstwo*, kat. wyst. MKiS, CBWA, Warszawa 1988, s. nlb.

3 A. Nacht-Samborski – PWSSP w Gdańsku (1946–1949) i ASP w Warszawie (1949–1968, z przerwą w 1951/1952); P. Potworowski – PWSSP w Gdańsku i Poznaniu; S. Borysowski – WSP UMK w Toruniu (od 1946) i PWSSP w Gdańsku (1954–1972); J. Cybis – ASP w Warszawie i E. Eibisch – ASP w Krakowie.

SALA 7
ROOM 7

The interwar works of Polish artists are presented on the 2nd floor of the Gallery in the eastern part of the Town Hall, in a hall on the side of the courtyard. Exhibiting these often large paintings is made even more difficult here by the row of eight windows. The area of three of the windows, covered with blinds, has become a background for presenting the quotes by the seven artists.

The exhibition starts with works dating back to the 1940s, and created by Stanisław Horno-Popławski, Tadeusz Brzozowski and Andrzej Wróblewski. The latter's cycle of *Shootings* became a symbol of atrocities of war. One of the works is presented in the Town Hall. Two early paintings by Brzozowski present the time of searching for the artist's own individual form, typical of many artists, who, similar to Brzozowski, had to find their own language of artistic expression after the trauma of the World War II. Works such as *Christ* (1946) and *Drinking Competitor* (1947) clearly illustrate formal clumsiness, inspiration with Tadeusz Makowski's pre-war art and fascination with colourism.

Settling the war trauma also became an impulse for the works of Jerzy Krawczyk, Marek Oberländer and Marek Żuławski, who present a human being vs a tragedy of war and post-war times. In an interview recorded at the end of his life, Andrzej Wajda (1926–2016) mentioned that in the post-war times artists had wanted to be 'a voice of the dead'[1] – of those departed. Wajda's statement is tinted with the feeling of guilt, which so often appeared in those who survived.

During the first years after the World War II, artists in Poland had a full freedom of expression. Apart from the artistic trends which became common before the war, their works also included creative search including, among others, Circles of Young Visual Artists in Cracow (1945) and the Club of Young Artists and Scientists in Warsaw (1947). However, as early as between 1949 and 1955, the only official artistic trend in Poland was socrealism, i.e. socialist realism. In the *Gallery* in Toruń it is represented by the painting entitled *Pavement Makers* (1952) by Alfred Lenica.

In 1955 the Warsaw Arsenal held the Polish Exhibition of Young Visual Artists with the motto: *Against War and Fascism*, which was a significant element of change in the situation in Poland in those times. 'A great wave of abstraction came later at the turn of the 50s and 60s. [...] The Arsenal was a rebellion of an artist's honesty and his right and obligation to express truth, a call for freedom and individualism of expression and freedom of inspiration [...]. It was a manifestation of young expressionists, especially those with colouristic education'[2].

In those times, a great significance of colourism resulted, among others, from the fact that chairs of painting at universities of arts were headed by former colourists[3], namely Piotr Potworowski, Artur Nacht-Samborski and Stanisław Borysowski, whose works are exhibited in this room of the *Gallery*. The discussed trend includes paintings by Tadeusz Dominik and Wacław Taranczewski, also presented in this room.

Metaphysical painting with many facets was another trend in painting of the period and referred to the irrational. It is represented in the *Gallery* by great works of such prominent artists as Anna Alina Güntner, Zbigniew Makowski, Zdzisław Beksiński and Henryk Waniek.

1 A film entitled *Andrzej Wajda. My Inspirations*, script: A. Rodowicz, directed by A. Wajda, M. Brodzki, 2016.

2 J. Madeyski, *Jerzy Zabłocki. Painting*, exhibition cat. MKiS, CBWA, Warsaw 1988, p. unnumbered.

3 A. Nacht-Samborski – PWSSP in Gdansk (1946–1949) and ASP in Warsaw (1949–1968, with an interval in 1951/1952); P. Potworowski – PWSSP in Gdańsk and Poznań; S. Borysowski – WSP UMK in Toruń (from 1946) and PWSSP in Gdańsk (1954–1972); J. Cybis – ASP in Warsaw and E. Eibisch – ASP in Cracow.

SALA 8
ROOM 8

Jest to jedna z ciekawszych, ale i trudniejszych ekspozycyjnie sal Ratusza Staromiejskiego. Mieści się ona w południowo-wschodnim jego narożniku, tuż przy wieży, która w końcu XIV wieku została podwyższona i następnie obudowana w latach 1602–1603 ścianami podwyższonego o drugie piętro Ratusza. Poza fakturą i kolorem średniowiecznych cegieł, wieżę zdobią czarne w kolorze kotwy i kilka wnęk. Do tej różnorodności form i kolorów wieży należy dodać wydzieloną przestrzeń południowo-wschodniego narożnika Ratusza, bezpośrednio przy wieży. Ta część toruńskiej *Galerii* została przeznaczona na ekspozycję m.in. malarstwa materii, taszyzmu, strukturalizmu, dzieł Tadeusza Kantora i Władysława Hasiora, którego łączona z pop-artem twórczość reprezentowana jest pracami *Solista II* (1971) i *Oczekiwanie* (1974).

Na jakości sztuki polskiej drugiej połowy XX wieku w sposób istotny zaważyła grupa artystów skupionych wokół powstałej w 1957 roku Grupy Krakowskiej. Ich twórczość można podziwiać w wielu częściach *Galerii*. Należeli do niej m.in.: Jonasz Stern, Tadeusz Kantor, Marian Warzecha i Tadeusz Brzozowski, których dzieła eksponowane są w tej sali.

O spontaniczności aktu twórczego i fascynacji strukturą materii świadczą dokonania artystów, którym nurt malarstwa materii (*Informel*) i taszyzmu pozwolił na swobodne wypowiadanie się. Na *Galerii* reprezentowane jest to m.in. przez *Kompozycję* (1960) Kantora, *Tryptyk I/65* (1965) Rajmunda Ziemskiego czy *Fawory* (1966) Brzozowskiego. Według Kantora dzieło było „zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli. [...] Istotę stanowiła ciągła zmienność, szybkość działania, gwałtowność decyzji, opętanie, gorączka, bełkotliwość itp."[1].

Strukturalizm dążący do analizy budowy świata reprezentują obrazy: *Kompozycja* (1964) Lecha Kunki, *Kompozycja fakturowa nr 532* (1965) Bronisława Kierzkowskiego, *Żółta szczelina* (1967) Aleksandra Kobzdeja i *Chwila światła* (1973) Jonasza Sterna.

W tej części *Galerii* prezentowana jest *Głowa Pablo Casalsa VIII* (1967/1994) Adolfa Ryszki – rzeźbiarza związanego z Toruniem, w latach 1983–1995 wykładowcy rzeźby na WSP UMK. Praca należy do cyklu portretowych głów wirtuoza wiolonczeli, gdzie postać organicznie stapia się z instrumentem. Rzeźby innych artystów: Gustawa Zemły *Obrońca* (1960), Olgierda Truszyńskiego *Leżący* (1960), Henryka Siwickiego *Michał Anioł* (1964) i Stanisława Horno-Popławskiego *Partyzant* (1975) wskazują nie tylko na intensywność przeżyć zamkniętą w kamieniu, terakocie czy gipsie, ale także na poszukiwanie syntezy w środkach artystycznego wyrazu.

Warzecha reprezentowany jest na *Galerii* dwiema pracami. *Obraz 60/60* (1960) to inspiracja przeszłością i historią sztuki, którą malarz studiował, natomiast *Kompozycja* (1974) odwołuje się do matematyki, a ściślej do teorii zbiorów i jej związków ze sztuką.

Ekspozycję w tej sali kończy dzieło Kantora: *Parasol – Multipart* (1970). Jego dzisiejszy wygląd to efekt swoistej gry z odbiorcą. Z wystawy w Galerii Foksal można było zakupić dowolny z czterdziestu prezentowanych tam obrazów. Nabywca mógł go podziurawić, spalić, sprzedać, odkupić, splagiatować... Następnie wybrane, zakupione wcześniej obiekty były ponownie wystawione, stając się świadectwem partycypacji odbiorcy w akcie twórczym, zaplanowanym przez Kantora.

1 *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 43.

8

This is one of the most interesting and most difficult rooms to exhibit in the Town Hall. It is located in the south-eastern corner of the building, right by the tower, which was made higher at the end of the 14th century and then rebuilt in the years 1602–1603 with walls made higher by the second floor of the Town Hall. Apart from the texture and colour of medieval bricks, the tower is decorated with black anchors and several recesses. The variety of forms and colours of the tower is accompanied by a separate space of the south-eastern corner of the Town Hall, directly at the tower. This part of the *Gallery* is devoted to exhibition of Matter Painting, Tachisme, Structuralism, works by Tadeusz Kantor and Władysław Hasior, whose works connected with popular art are represented by *Soloist II* (1971) and *The Waiting* (1974).

The quality of the Polish art of the second half of the 20th century was significantly influenced by a group of artists creating as part of the Group of Cracow established in 1957. Their works may be admired in numerous parts of the *Gallery*. The Group included Jonasz Stern, Tadeusz Kantor, Marian Warzecha and Tadeusz Brzozowski, whose works are exhibited in this room.

The artists who followed Matter Painting (*Informel*) and Tachisme found their freedom of expression, visible in their achievements through the spontaneity of artistic creation and fascination with the structure of matter. These trends are represented in the *Gallery* by Kantor's *Composition* (1960), Rajmund Ziemski's *Triptych I/65* (1965) or Brzozowski's *Favours* (1966). According to Kantor, a work constituted a 'record, a trace of activity and the activity itself caused by an intervention of a coincidence was not merely a surrender to the case but mastering the coincidence and a deliberate admission of its role. [...] The essence was a constant variability, speed of activity, suddenness of decision, madness, fever, babbling etc.'[1].

Structuralism which aimed to analyse the construction of the world is represented by such paintings as Lech Kunka's *Composition* (1964), Bronisław Kierzkowski's *Texture Composition number 532* (1965), Aleksander Kobzdej's *Yellow Slit* (1967) and Jonasz Stern's *The Moment of Light* (1973).

This part of the *Gallery* presents Adolf Ryszka's *Head of Pablo Casals VIII* (1967/1994), a sculptor connected with Toruń and a sculpting lecturer in WSP UMK in the years 1983–1995. The work belongs to a cycle of portraits of heads of a cellist, with the figure blending organically with the instrument. Sculptures by other artists, namely Gustaw Zemła's *Defender* (1960), Olgierd Truszyński's *Lying* (1960), Henryk Siwicki's *Michelangelo* (1964) and Stanisław Horno-Popławski's *Partisan* (1975) indicate not only the intensity of experience engraved in a stone, terracotta or plaster, but also searching for synthesis through the means of artistic expression.

Warzecha is represented in the *Gallery* by two works. *Painting 60/60* (1960) is a work inspired by past and history of the art studied by the painter, whereas *Composition* (1974) refers to mathematics and, strictly speaking, theory of sets and their connections with the art.

Exhibition in this room ends with Kantor's *Multipart – An Umbrella* (1970). Current appearance of the work is an effect of a game played with a viewer. Any of the forty paintings presented in the Foksal Gallery could be bought. A buyer could perforate, burn, sell, repurchase or plagiarise any of them... Afterwards, previously bought works were exhibited again, becoming a proof of a viewer's participation in the process of creation planned by Kantor.

1 *A Conversation with Tadeusz Kantor*, [in:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warsaw 1982, p. 43.

9

SALA 9
ROOM 9

Tę niewielką salę *Galerii* wypełniają dzieła wywodzące się z form geometrycznych i badań naukowych oraz te, które poszukują ruchu w przestrzeni i na płaszczyźnie. Dzieła artystów, dla których przedmiotem artystycznych rozważań są zjawiska fizyczne, badane i wyjaśniane naukowo, czerpiące inspirację ze zdobyczy nauk ścisłych – matematyki i fizyki. Znajdują się tutaj prace m.in. Henryka Stażewskiego i Adama Marczyńskiego, w których dominuje konstrukcja. Dzieła Stażewskiego – nestora polskiej abstrakcji – *Relief biały nr 8* (1965) i *Płyta nr 43* (1972) są „najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów"[1]. Z kolei *Struktura otwarta 6* (1969) Marczyńskiego może być na nowo tworzona przez odbiorcę poprzez zmianę układu zamykających kasetony blaszek.
Twórczość Marii Jaremy reprezentowana jest pracą pt. *Filtry II* (1955), która jest efektem rozbicia figury ludzkiej. Artystka nie uczestniczyła w oficjalnym życiu artystycznym, jednak w swych monotypiach deformacją i abstrakcją wyrażała „narastające konflikty naszego czasu"[2].
Stefan Gierowski skupia uwagę widza na kolorowych płaszczyznach i liniach, które w efekcie miały dać wrażenie widzenia nowej, nieznanej dotąd rzeczywistości czy zjawiska optycznego niedostrzegalnego dla ludzkiego oka. Z kolei dzieła Ryszarda Winiarskiego są budowane z czarnych i białych kwadracików, których ułożenie w kompozycji zależne było od wyniku rzutu kostką do gry.
W swoich wizjonerskich pracach Jan Berdyszak dążył do zatarcia granicy pomiędzy obrazem a przestrzenią wokół niego, zatem pomiędzy złudzeniem a realnością. Inną, ale równie istotną rolę odgrywała przestrzeń w realizacjach Edwarda Krasińskiego, którego *Intervention* (1976) wyznacza początek dla niebieskiej linii. W tej sali *Galerii* słynna niebieska linia Krasińskiego zaznacza przestrzeń tylko ściany okiennej.
Z kolei zminimalizowanie formy i koloru oraz daleko idące wyciszenie najbardziej widoczne jest w pracach Aleksandry Jachtomy, której pragnieniem było, „aby niewielka ilość farby zawarta w kwadracie płótna, na skutek ukrytej w niej siły emocjonalnej, która jest tajemnicą malarstwa, czyniła człowieka lepszym, odciągała go od przyziemności, zapewniała mu przeżycia wewnętrzne"[3].
Artyści zaprezentowani w tej sali *Galerii* operują formami geometrycznymi (Stażewski, Marczyński), znakiem (Jan Tarasin); starają się ukazać ruch (Jarema, Jan Ziemski), kolor (Gierowski, Jachtoma) oraz światło, które jest elementem wszystkich kompozycji, w szczególności obrazów Mariana Bogusza i Mieczysława Wiśniewskiego. Najbardziej rewolucyjne wydają się tu prace Edwarda Krasińskiego i Jana Berdyszaka – artystów, którzy swoją twórczością zaanektowali realną przestrzeń.

1 H. Stażewski, 1948, [w:] *Aleksandra Jachtoma. Malarstwo*, Desa, Warszawa 1978, s. nlb.
2 *Maria Jarema*, kat. wyst. Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988, s. 13.
3 E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 118.

This small room in the *Gallery* is filled by works deriving from geometrical forms and scientific research and those searching for motion in space and on the plane. These are works of artists inspired by achievements of exact sciences such as mathematics and physics. They include works by Henryk Stażewski and Adam Marczyński, which are dominated by construction. Works by Stażewski, a doyen of the Polish abstraction – *A White Relief Number 8* (1965) and *Plate Number 43* (1972) constitute 'most uniform, holistic and organic perception of shapes and colours'[1]. On the other hand, Marczyński's *Open Structure 6* (1969) may be created by a viewer anew by changing the system of plates closing the coffers. The works of Maria Jarema are represented by her *Filters II* (1955), which results from splitting of the human figure. The artist did not participate in the official artistic life, however, in her monotypes she expressed 'growing conflicts of our times'[2] using deformation and abstraction.
Stefan Gierowski makes a viewer focus on colourful planes and lines, which were to give an impression of seeing of a new and unknown reality or an optic phenomenon that is indiscernible to the human eye. On the other hand, Ryszard Winiarski's works are built of little black and white squares, the arrangement of which in a composition depended on throwing of a dice.
In his visionary works, Jan Berdyszak aimed at blurring the boundary between a painting and the space around it and, therefore, between illusion and reality. Space also played a significant role in the works of Edward Krasiński, whose *Intervention* (1976) marks the beginning for the blue line. In this room Krasiński's famous blue line marks the space of the window wall only.
Minimising of form and colour and far-fetched serenity is most visible in the works by Aleksandra Jachtoma, who desired that 'a small amount of paint embedded in the canvas square should, as a result of the force hidden in it, i.e. the mystery of painting, make a human being better, divert his attention from mundane affairs and ensured his internal experience'[3].
Artists, whose works are presented in the room of the Gallery, use geometrical forms (Stażewski, Marczyński), signs (Jan Tarasin); try to show movements (Jarema, Jan Ziemski), colour (Gierowski, Jachtoma) and light, which is an element of all compositions and in particular the paintings by Marian Bogusz and Mieczysław Wiśniewski. Most revolutionary works seem to be those by Edward Krasiński and Jan Berdyszak, artists, who annexed real space with their works.

1 H. Stażewski, 1948, [w:] *Aleksandra Jachtoma. Painting*, Desa, Warsaw 1978, p. unnumbered.
2 *Maria Jarema*, exhibition cat. of the Artistic Society of Cracow Group, Krzysztofory Gallery, Cracow 1988, p. 13.
3 E. Dzikowska, *Artists Speak. Interviews with Painting Masters*, Warsaw 2011, p. 118.

10

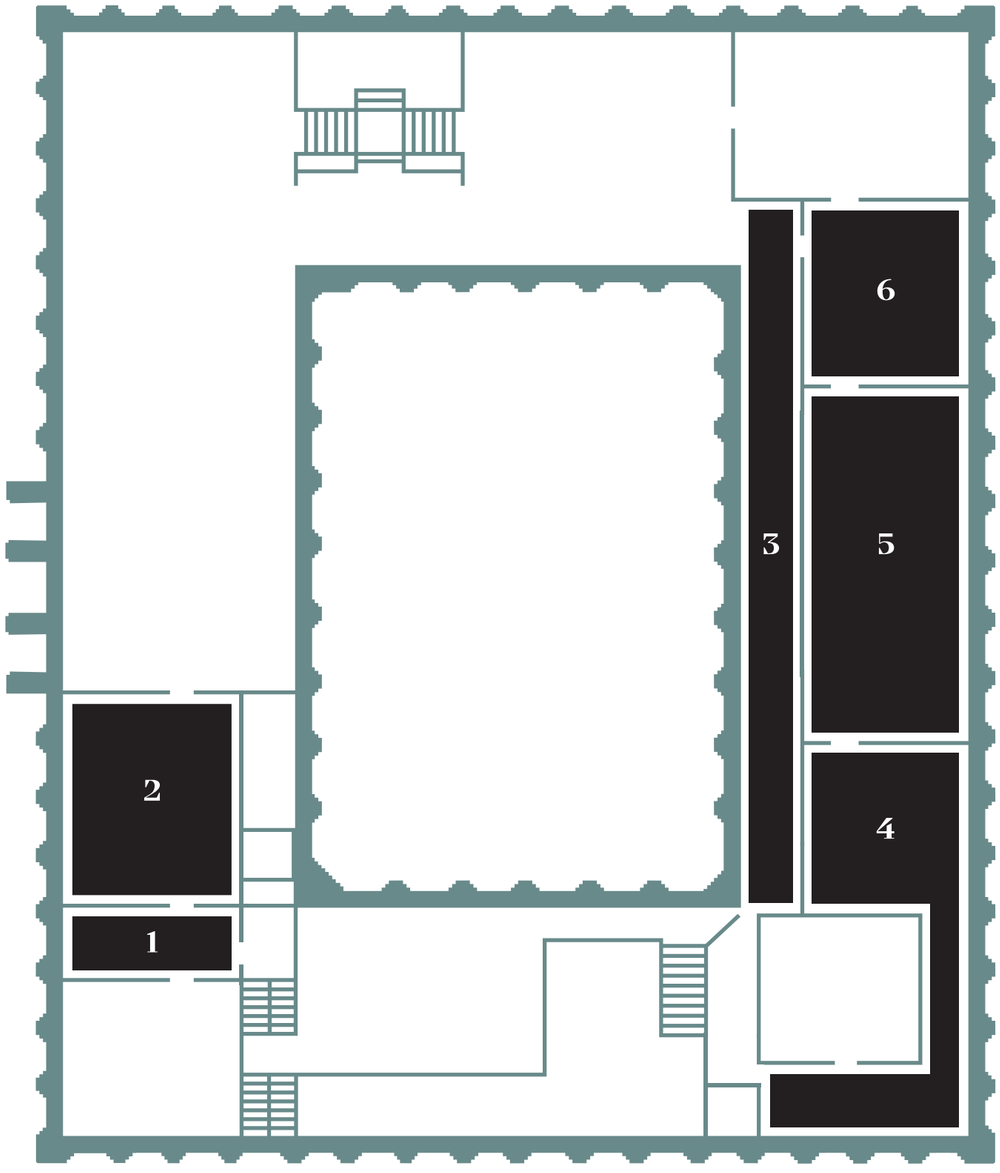
SALA 10
ROOM 10

Artyści, których prace są reprezentowane w ostatniej sali *Galerii* skupiają swoją uwagę na uwikłaniu egzystencjalnym człowieka. W efekcie mamy mniej lub bardziej realistyczne portrety Polaków od lat siedemdziesiątych XX wieku w różnych przejawach ich społecznej, politycznej i osobistej aktywności.
W nurcie zwanym nową figuracją, który miał być zwrotem w kierunku sztuki zaangażowanej, człowiek często jawi się jako symbol pesymizmu i osamotnienia, co jest szczególnie widoczne na obrazach: Janusza Przybylskiego *Czarna Dama* (1979) i Antoniego Fałata *Gorycz* (1982). Portretują oni społeczeństwo poprzez ukazanie indywidualnej osoby, poddanej deformacjom zainspirowanym starymi fotografiami rodzinnymi. Portrety te mówią nie tylko o uwikłaniu człowieka w rzeczywistość, ale i o przemijaniu wszystkiego – o czasie.
Życie miasta i zagubionego w nim nieco człowieka ilustrują reprezentujące nurt hiperrealizmu dwa obrazy Andrzeja Sadowskiego. Natomiast prace reprezentujące ten sam nurt w wykonaniu Łukasza Korolkiewicza pokazują to, co w 1980 roku nie było w Polsce ani jawne, ani pożądane. Ilustrują odmienność i alternatywę. W ciekawy, typowy dla komiksu, naiwny sposób miasto ukazuje Edward Dwurnik, skupiając się na oddaniu klimatu miejskiej, społeczno-politycznej rzeczywistości.
Licznie reprezentowana na wystawie Grupa Wprost powstała w Krakowie w 1966 roku. Tworzyli ją Zbylut Grzywacz, Maciej Bieniasz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś. Wszyscy oni nastawieni byli na komentowanie współczesnej rzeczywistości z jednoczesnym nawiązaniem do twórczości Andrzeja Wróblewskiego, ważnej postaci dla nurtu nowej figuracji. Wielu z członków grupy było aktywnymi uczestnikami Ruchu Kultury Niezależnej.
Nowa ekspresja rozwijająca się w Polsce od początku lat osiemdziesiątych stała się impulsem dla innego, bardziej odważnego patrzenia na rzeczywistość. Artyści skupieni w tzw. Gruppie – m.in. Ryszard Grzyb, Włodzimierz Pawlak i Jarosław Modzelewski – tworzyli obrazy o mocnym, zdecydowanym kolorze z odniesieniami do sytuacji społecznej ówczesnej Polski. Do Gruppy poza wymienionymi twórcami, którzy reprezentowani są na *Galerii*, należeli także: Paweł Kowalewski, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak.
Ciekawym przedstawicielem nowej ekspresji jest Leon Tarasewicz – artysta, dla którego kolor jest najistotniejszym budulcem obrazu, niestety jego *Kompozycja* (2001) w niewielkim tylko stopniu unaocznia kolorystyczny rozmach malarza.
Pięknym zakończeniem ekspozycji jest obraz *Łódź Charona* (2010) Tomasza Tatarczyka. To druga na *Galerii* symboliczna łódź. Pierwszą badacze dostrzegają w obrazie Jacka Malczewskiego *Janko Muzykant* (1892). U Malczewskiego łódź nie tylko symbolizuje przeprawę, krótką wędrówkę przez życie umuzykalnionego dziecka, ale także poświęcenie życia malarza dla sztuki. Natomiast u Tatarczyka jest prostym, nieodwołującym się do żadnych symboli przekazem końca naszego istnienia.

Artists whose works are presented in the last rom of the *Gallery* focus their attention on the existential entanglement of a human being. As a result, these include more or less realistic portraits of the Poles from the 70s of the 20th century in various manifestations of their social, political and personal activities.
A trend referred to as New Figuration, which was to constitute a turn towards committed art, shows a human being often seen as a symbol of pessimism and solitude, which is particularly visible in paintings by Janusz Przybylski, namely *The Black Lady* (1979) and Antoni Fałat, namely *Bitterness* (1982). They depict society by showing an individual subjected to deformations inspired by old family photographs. The portraits not only show a human being's entanglement in reality, but also transience of everything and the passage of time.
The life of a city and a human being lost in a city is illustrated by two paintings representing hyperrealism and created by Andrzej Sadowski. However, Łukasz Karolkiewicz's works representing the same trend show what was not open or desired in the 1980s in Poland. They illustrate difference and alternative. Edward Dwurnik shows a city in a naïve manner typical of a comic, focusing on showing the atmosphere of urban social and political reality.
The Wprost Group established in Cracow in 1966 is represented by numerous works at the exhibition. Members of the Group included Zbylut Grzywacz, Maciej Bieniasz, Leszek Sobocki and Jacek Waltoś. All of them focused on commenting on contemporary reality and referred to works by Andrzej Wróblewski, a very important person for the New Figuration. Many of the Group members were active participants of the Independent Culture Movement.
A new expression developing in Poland from the beginning of the 80s became an impulse for a different and braver perception of reality. Artists belonging to so-called Gruppa, including, among others, Ryszard Grzyb, Włodzimierz Pawlak and Jarosław Modzelewski created paintings with strong and bold colours and references to the social situation of Poland in those times. Gruppa also included other artists represented in the *Gallery,* namely Paweł Kowalewski, Marek Sobczyk and Ryszard Woźniak.
An interesting representative of the new expression is Leon Tarasewicz, an artist for whom colour is the most significant material for building a painting. Unfortunately, his *Composition* (2001) exemplifies the painter's bold use of colours only to a limited extent.
A beautiful crowing of the exhibition is a painting entitled *Charon's Boat* (2010) by Tomasz Tatarczyk. This is the second symbolic boat to be seen in the *Gallery*. The first of them has been discerned by researchers in *Janko the Musician* (1892), a painting by Jacek Malczewski. In Malczewski's painting, the boat symbolises not only a passage, a short journey through the life of a musically talented child, but also a sacrifice of a painter's life for art. However, Tatarczyk's boat is a simple message of the end of our existence – without references to any symbols.

PLAN TOPOGRAFICZNY
Ratusza Staromiejskiego z zaznaczeniem sal Galerii

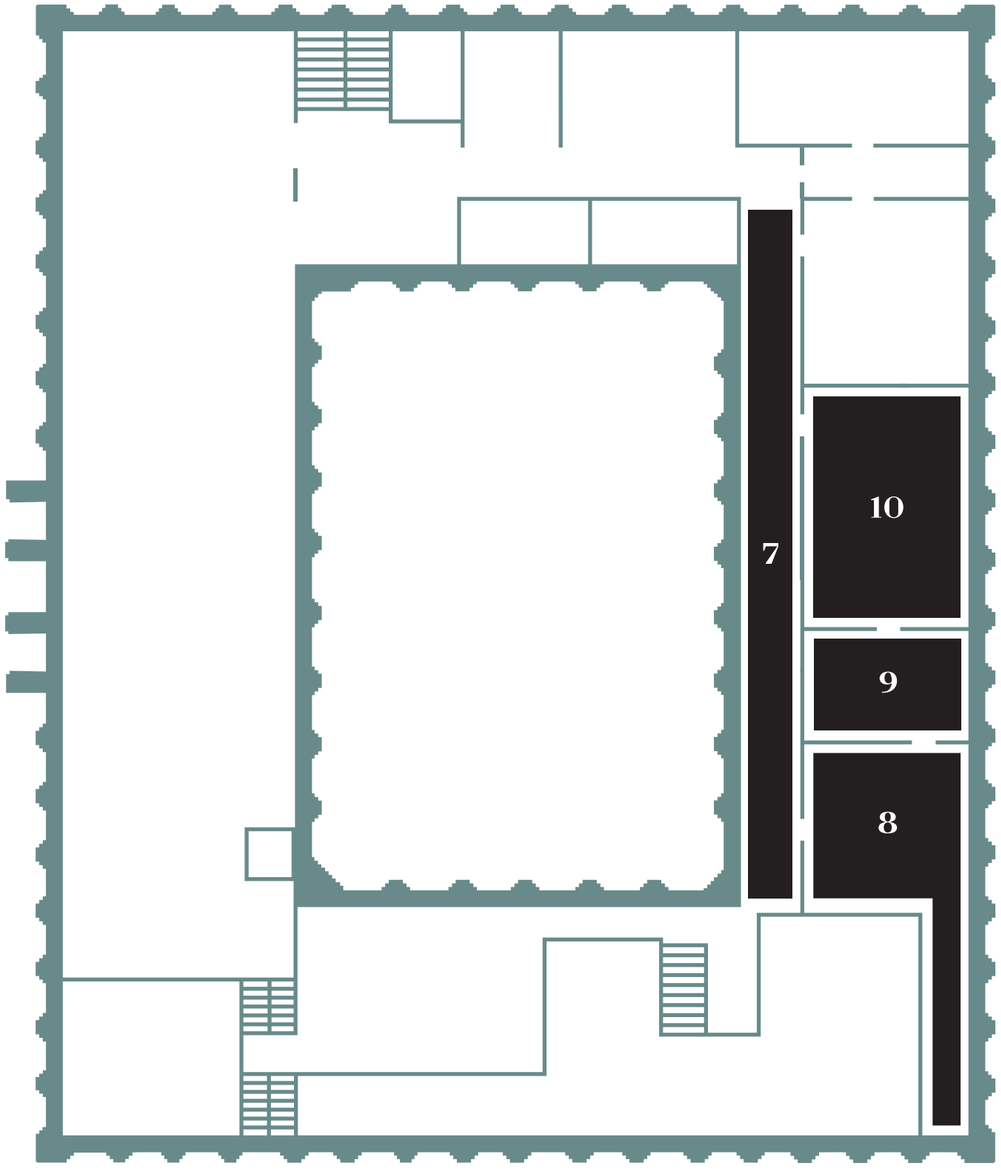
SALE 1–6 **ROOMS 1–6**



1 PIĘTRO 1st FLOOR

TOPOGRAPHIC PLAN
of the Old Town Hall with the Gallery rooms

SALE 7–10 **ROOMS 7–10**



2 PIĘTRO 2nd FLOOR

NOTA REDAKCYJNA

Katalog obejmuje 290 dzieł sztuki 183 artystów i jest podzielony na siedemnaście działów. W jego opracowaniu wykorzystano wiadomości zawarte w publikacji *Perły z lamusa*[1] oraz w trzech tomach katalogu malarstwa i rzeźby poświęconych zbiorom Muzeum Okręgowego w Toruniu autorstwa autorki niniejszej publikacji[2]. W porównaniu z nimi, w obecnym katalogu nie uwzględniono biogramów artystów, zakładając, że są ogólnodostępne. Odstąpiono od tej zasady tylko w przypadku autorów mało znanych lub tych, których twórczość związana była ze środowiskiem artystycznym Torunia. Ze względu na nowe opracowania i publikacje, wiele danych o obiektach udało się doprecyzować.

Podstawowe informacje katalogowe zawierają tytuł (w nawiasach podano inne tytuły tego samego dzieła, występujące wcześniej), czas powstania, sygnaturę, napisy na licu i odwrocie, określenie materiału i techniki wykonania, wymiary oraz sposób nabycia obiektu i jego numer inwentarzowy. Przy datowaniu odlewów brązowych rzeźb dodano po ukośniku datę odlewu (gdy była znana).

Noty o poszczególnych dziełach sztuki zawierają wiedzę dostępną na ich temat wraz z odniesieniami do opracowań naukowych w formie przypisów. Dodatkowo do każdego obiektu podana została bibliografia w skróconym zapisie, której wykaz znajduje się bezpośrednio po katalogu. Wszystkie noty zostały zaplanowane jako uzupełnienie odbioru dzieła plastycznego, w związku z tym obfitują w cytaty wypowiedzi ustnych i pisemnych samych autorów dzieł oraz historyków sztuki i krytyków.

Wiele z wykorzystanych w publikacji cytatów, szczególnie odnoszących się do artystów działających po 1945 roku, pochodzi z materiałów Pracowni Dokumentacji Plastyki Współczesnej IS PAN w Warszawie. Za ich udostępnienie bardzo serdecznie dziękuję.

Szczególne podziękowania składam recenzentom – prof. Józefowi Poklewskiemu i prof. Lechosławowi Lameńskiemu za bardzo cenne uwagi. Wyrazy wdzięczności kieruję również do Koleżanek z Biblioteki Naukowej MOT, przede wszystkim do Marty Jankowskiej – za jej niebywałą intuicję bibliotekarza, z której dane mi było wielokrotnie korzystać. Za przygotowanie fotografii do publikacji dziękuję Krzysztofowi Deczyńskiemu (fotografowi MOT) i Jolancie Juźków (Dział Dokumentacji MOT). Za pełną zaangażowania pomoc w ostatniej fazie realizacji publikacji podziękowania składam Annie Jackowskiej (dyrektorowi Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu), dr Magdalenie Nierzwickiej (kierownikowi Muzeum Podróżników MOT), a szczególnie ciepło dziękuję mojej córce – Marcie Appleyard.

Anna Kroplewska-Gajewska

1 Noty do 43 obrazów i rzeźb, [w:] *Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. Marek Rubnikowicz, Toruń 2009.

2 A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII w. do 1939 r. Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*, t. I, Toruń 2003; Taż, *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1945 r. w zbiorach MOT*, t. II, Toruń 2006; Taż, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach MOT*, t. III, Toruń 2008.

EDITORIAL NOTE

The catalogue includes 290 works of arts by 183 artists and it is divided into seventeen sections. It has been prepared based on information obtained from *Perły z lamusa*[1] publication, and three volumes of catalogue of painting and sculptures devoted to the collections of the District Museum in Toruń, also created by the author of this publication[2]. Compared to these, this catalogue does not include biographical notes of artists, assuming that these are generally available. The author deviated from the rule only in the case of less famous artists, or those whose works were connected with the artistic circles of Toruń. Owing to the new studies and publications, it was possible to provide further precise information on the exhibits.

Basic information in the catalogue include a title (previous titles of the same work are given in brackets), creation date, signature, inscriptions on the front and back, description of material and technique, measurements and method of acquisition of an exhibit and its inventory number). The bronze sculptures' casting dates are given after a slash (provided that they are known).

Notes relating to particular works of arts include the knowledge available and references to scientific publications in the form of footnotes. Additionally, each exhibit is complete with an abbreviated bibliographic note, with its list to be found directly in the catalogue. All notes have been planned to complete the reception of a work of art and, therefore, they abound in quoted oral and written statements of artists themselves as well as critics and art historians.

A lot of quotations used in the publication, including in particular those referring to the artists active after 1945, derive from the Documentation Laboratory of Contemporary Arts of IS PAN in Warsaw. I would like to express my special appreciation for making the same available to me.

I also direct special acknowledgements to the reviewers, namely Prof. Józef Poklewski and Prof. Lechosław Lameński for their valuable comments. I would also like to express my gratitude to my colleagues from the Scientific Library of MOT and, above all, to Marta Jankowska for her remarkable librarian's intuition, which I took advantage of several times. I would like to thank Krzysztof Deczyński (a photographer of MOT) and Jolanta Juźków (Division of Documentation of MOT) for preparation of photographs for the publication. My special thanks go to Anna Jackowska (Director of Wozownia Art Gallery in Toruń), Dr Magdalena Nierzwicka (a head of the Explorers' Museum of MOT) and Marta Appleyard, my daughter, for their full commitment and support in the last stage of preparation of this publication.

Anna Kroplewska-Gajewska

1 Notes to 43 paintings and sculptures, [in:] *Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, ed. M. Rubnikowicz, Toruń 2009.

2 A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII w. do 1939 r. Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*, vol. I, Toruń 2003; the same, *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1945 r. w zbiorach MOT*, vol. II, Toruń 2006; the same, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach MOT*, vol. III, Toruń 2008.



KLASYCYZM EPOKI OŚWIECENIA I JEGO PÓŹNE PRZEJAWY

CLASSICISM OF THE ENLIGHTENMENT AND ITS LATER REVISIONS

Franciszek Smuglewicz
Franciszek Ksawery Lampi
Józef (Joseph) Grassi
Marcello Bacciarelli
Józef Peszka
Jan Rustem
Kazimierz Wojniakowski
Alojzy Reichan

FRANCISZEK SMUGLEWICZ

1745 Warszawa – 1807 Wilno

1745 Warsaw – 1807 Vilnius

1. ***Król Dawid***

przed 1784

Niesygn.
Płótno, olej, 90 x 70 cm
Własność MNW, nr inw. MP 4504, dar Marii Morzyckiej w 1922 roku, depozyt w MOT od 1963 roku.
Nr inw. MT/Ad/1444/M/N

W latach 1763–1784 Smuglewicz przebywał w Rzymie, gdzie brał czynny udział w życiu tamtejszego środowiska artystycznego. Po krótkim pobycie w Warszawie osiedlił się w 1785 roku w Wilnie, gdzie w 1797 roku został powołany na stanowisko profesora Katedry Rysunku i Malarstwa Uniwersytetu Wileńskiego, stając się twórcą tzw. „szkoły wileńskiej". Jego twórczość obfituje w malarstwo o tematyce historycznej, religijnej i mitologicznej oraz portrety i przynależy do nurtu klasycyzmu. Tematyka antyczna w malarstwie doby oświecenia stanowiła dominujący nurt w zainteresowaniach artystów zgodnie z programem epoki. Król Dawid ukazany jest z atrybutami królewskimi: koroną, gronostajowym płaszczem i złotym łańcuchem oraz atrybutami psalmisty: lirą i księgą. „Gest prawej dłoni może symbolizować pokutę. Smuglewicz pokazał władcę stojącego u kresu swej drogi, świadomego swych grzechów, ale z ufnością spoglądającego ku Bogu"[1]. Praca została określona przez Tadeusza Dobrowolskiego jako zapewne najlepszy obraz artysty, zachowujący jeszcze cechy baroku. W porównaniu do klasycznej późniejszej sztuki Smuglewicza, portret jest pełen patosu, uduchowienia i żarliwości. Dynamika wizerunku zbudowana jest diagonalną kompozycją i z precyzją oddanymi szczegółami twarzy, dłoni i królewskiego stroju modela. Dawid jawi się jako pełen temperamentu i dramatycznego napięcia bohater. Silne światło z lewego górnego narożnika, zróżnicowana faktura oraz – ulubiona przez Smuglewicza – żółtozłota tonacja dają silny, barokowy efekt.
Dawid – drugi król izraelski, ojciec Salomona, zmarł ok. 970 roku p.n.e. Doprowadził do zjednoczenia plemion judejskich z izraelitami i stał się twórcą silnego państwa. W żydowskiej tradycji jest uosobieniem idealnego władcy i symbolem Mesjasza. W sztuce nowożytnej przedstawiano go jako zwycięzcę Goliata.

Sala I
Room I

Bibl.: Katalog MNW 1962, s. 150, il. 128; *Pamięci Rembrandta* 1969, s. 9; Dobrowolski 1976, s. 23; *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. 6, s. 17 (Malinowski); *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* 1999, nr kat. I/56 i il., s. 146 (Kopszak); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 248, il. s. 249.

1 P. Kopszak, nota o obrazie, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. MNW, oprac. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 1999, s. 146.

King David

before 1784

Unsign.
Canvas, oil, 90 x 70 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4504, donated by Maria Morzycka in 1922, deposited in MOT since 1963.
Inv. no. MT/Ad/1444/M/N

In the years 1763–1784 Smuglewicz stayed in Rome, where he participated actively in the life of the Roman artistic circles. After a short visit to Warsaw, he settled in 1785 in Vilnius, where, in 1797, he was appointed a professor of the Chair of Drawing and Painting at the Vilnius University, becoming a founder of the so-called 'Vilnius school'. His works abound in paintings referring to the history, religion and mythology as well as portraits and belong to Classicism. Ancient themes in the painting of the Enlightenment constituted a dominant trend in the interests of artists and in accordance with the programme of the epoch.
King David is depicted with his royal attributes such as a crown, ermine coat and gold chain as well as a psalmist's attributes such as a lira and book. 'His right-hand gesture may symbolise penance. Smuglewicz showed the king at the end of his life, aware of his sins and, yet, looking towards God with faith'[1]. The painting was referred to by Tadeusz Dobrowolski as probably one of the artist's best work, with its baroque features still preserved. As compared to further classicistic works by Smuglewicz, the portrait is full of pathos, spirituality and passion. The dynamics of the image is built by a diagonal composition, with precisely expressed details of the face, hands and garment of the model. David is depicted as a hero full of temperament and dramatic tension. The strong light beaming from the upper left corner of the painting, diversified texture and Smuglewicz's favourite colours, namely golden yellow, give a strong baroque effects.
David, the second king of Israel and father of Salomon, died about 970BC. He united the Judean tribes with the Israelites and created a strong state. In the Jewish tradition, he is an embodiment of an ideal ruler and a symbol of Messiah. In the modern art, he has often been depicted as defeating Goliath.

1 P. Kopszak, a note to the painting, [in:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, ex. cat. MNW, prepared by E. Charazińska, R. Bobrow, Warsaw 1999, p. 146.

FRANCISZEK KSAWERY LAMPI

1782 Klagenfurt (Austria) – 1852 Warszawa

1782 Klagenfurt (Austria) – 1852 Warsaw

2. ***Portret Jerzowej Zenowiczowej***

1. ćw. XIX w.

Niesygn.
Płótno, olej, 121,5 x 93 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2424.
Nr inw. MT/M/304/N

Młodszy syn Jana Chrzciciela Lampiego – Franciszek początkowo uczył się malarstwa u ojca. Następnie studiował w wiedeńskiej ASP. Około 1814 roku wyjechał na Węgry, a rok później osiedlił się w Warszawie, skąd kilkakrotnie wyjeżdżał do wielu miast polskich (m.in. Krakowa, Lwowa, Wilna, Lublina, Kalisza) i za granicę (do Niemiec). Malował przede wszystkim portrety, fantastyczne pejzaże marynistyczne, sceny religijne i mitologiczne. Ponadto udzielał lekcji rysunku, m.in. Wojciechowi Kornelemu Stattlerowi i Piotrowi Michałowskiemu.
Twórczość malarza przynależy do okresu klasycyzmu, w którym poprzez idealizację postaci, poetykę wyrazu i dążenie do ideału stwarzał na płótnie postać rzeczywistą przedstawioną jednak w świecie antyku. „Lampi w pierwszym rzędzie uchodził za wybornego portrecistę, celującego w bezbłędnym oddawaniu podobieństwa modeli"[1].
Portret Jerzowej Zenowiczowej jest idealizowanym wizerunkiem, przedstawiającym modelkę w empirowej fryzurze i stroju. Jej wystudiowana poza, strój i biżuteria wskazują na wysokie urodzenie i status społeczny. Podczas gdy wiele portretów kobiecych malarza jawi się jako nieco sentymentalne wizerunki, to Zenowiczowa przedstawiona jest bardziej realistycznie niż w ujęciu sentymentalnym. Jednolita i gładka struktura warstwy malarskiej podporządkowana jest drobiazgowemu oddaniu cech materiałów: od karnacji, poprzez tkaniny, na liściach drzewa i zachmurzonym lekko niebie kończąc.

Sala I
Room I

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 23, s. 15; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 152, il. s. 153; Malinowski 2003, s. 46, il. I/28.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 30.

Portrait of Jerzowa Zenowiczowa

1st quarter of the 19th century

Unsign.
Canvas, oil, 121.5 x 93 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 2424.
Inv. no. MT/M/304/N

Initially, Franciszek, the younger son of Jan Chrzciciel Lampi, learnt painting from his father. Then he studied at the Vienna Academy of Fine Arts, leaving it to visit numerous Polish cities (including, among others, Cracow, Lviv, Vilnius, Lublin and Kalisz) and foreign cities (in Germany). He mostly painted portraits, fantastic marine landscapes as well as religious and mythological scenes. He also taught drawing to Wojciech Korneli Stattler and Piotr Michałowski.
The painter's works belong to the period of Classicism, in which, through idealisation of a figure, poetics of expression and striving for ideal, he created a real figure on the canvas, which, however, was presented in a world of antiquity. 'First of all, Lampi was thought to be a great portrait painter with excellent and faultless expression of similarity of his models'[1].
Portrait of Jerzowa Zenowiczowa is an idealised image presenting a model with empire hairstyle and garment. Her perfectly arranged pose, garment and jewellery indicate noble descent and high social status. A lot of women's portraits painted by the painter may seem to be slightly sentimental, however, Zenowiczowa is presented more realistically than sentimentally. The uniform and smooth structure of the paint layer is subject to detailed depiction of material features: from complexion, through textiles, leaves on trees to the slightly clouded sky.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 30.



1.



2.



3.

3. *Rozbitkowie u brzegu morza*

1840

Niesygn.
Płótno, olej, 89 x 151 cm
Własność MNW, nr inw. MP 2779, zakup w 1971 roku, depozyt w MOT od 2017 roku.
Nr inw. MT/Ad/1860/M/N

„Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei, / Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki, / Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki, / Słońce krwawo zachodzi, z nim reszta nadziei, / Wicher z tryumfem zawył, a na mokre góry, / Wznoszące się piętrami z morskiego odmętu, / Wstąpił geniusz śmierci i szedł do okrętu, / Jak żołnierz szturmujący w połamane mury”[1].
Rozbitkowie u brzegu morza Lampiego wydają się być bardzo dokładną ilustracją cytowanego wyżej sonetu krymskiego *Burza* Adama Mickiewicza, wydanego w 1826 roku. Fantastyczny pejzaż przedstawia zwycięstwo żywiołu natury nad człowiekiem. Był to, obok portretu, częsty temat zamawianych u malarza obrazów. Obrazów, które były jednocześnie metaforą ludzkiego losu – malarską wykładnią „idei *navigatio vitae*”[2]. Najważniejsza w obrazie jest natura: skały, wzburzone morze i zachmurzone niebo. Postaci rozbitków

1 A. Mickiewicz, *Burza*, sonety krymskie, 1826 za: A. Mickiewicz, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1983, s. 212.
2 K. Kalinowski, *Motyw tonącego okrętu w malarstwie Iwana K. Ajwazowskiego*, „Artium Quaestiones”, UAM w Poznaniu, Seria Historii Sztuki nr 8, Poznań 1979, s. 118–121.

Castaways on the Sea Shore

1840

Unsign.
Canvas, oil, 89 x 151 cm
Property of MNW, inv. no. MP 2779, purchased in 1971, deposited in MOT since 2017.
Inv. no. MT/Ad/1860/M/N

‘Sails stripped, snapped the rudder, and the squalls moan, / The crew’s anxious voices, the pumps’ baleful sounds, / The last lines wrestled from the sailors hands, / With blood-red sunset, the last hope is gone, / Triumphant wind howled and on the high wave, / Rising in tiers out of abyss deep, / Stepped the genius of death and walked to the ship, / Like a broken bastion storming savage knave’[1].
Lampi’s painting entitled *Castaways on the Sea Shore* seems to be a very accurate illustration of the quoted poem entitled *Storm*, one of Adam Mickiewicz’s Crimean Sonnets issued in 1826. The fantastic landscape presents the victory of natural element over a human being. Apart from portraits, this theme was often ordered from the painter. The painting were often a metaphor of a human fate –

1 A. Mickiewicz, *Burza*, Crimean sonnets, 1826 see: A. Mickiewicz, *Wiersze*, prepared by C. Zgorzelski, Warsaw 1983, p. 212.

Sala I
Room I

opracowane są schematycznie, jednak wraz z roztrzaskanym o skały statkiem budują dramatyzm sceny.
Popularne na przełomie XVIII i XIX wieku widoki burz morskich i tonących okrętów malowali również: Ignacy Kochanowski, Charles Santoire de Verenner, January Suchodolski, Kazimierz Żwan i Fryderyk Skarbek[3].

Bibl.: Katalog MNW 1975, nr kat. i il. 511, s. 191; *La peinture polonaise* 1979, s. 242–246, il. 503; *Niebo widziane z Ziemi* 1983, nr kat. 373; SAP, t. IV, 1986, s. 423 (Derwojed).

3 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 37.

a painting interpretation of the ‘idea of *navigatio vitae*’[2]. Most important elements of the painting include the rocks, rough sea and cloudy sky. The figures of castaways are presented schematically, however, together with the ship shattered against the rocks, they build a dramatic character of the scene.
Images of storms at the sea and sinking ships so popular at the turn of the 18th and 19th centuries were also painted by Ignacy Kochanowski, Charles Santoire de Verenner, January Suchodolski, Kazimierz Żwan and Fryderyk Skarbek[3].

2 K. Kalinowski, *Motyw tonącego okrętu w malarstwie Iwana K. Ajwazowskiego*, Artium Quaestiones, UAM in Poznań, Seria Historii Sztuki no. 8, Poznań 1979, pp. 118–121.
3 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 37.

JÓZEF (JOSEPH) GRASSI

1757 Wiedeń – 1838 Drezno

1757 Vienna – 1838 Dresden

4. *Portret Antoniny Eleonory z Komorowskich Ilińskiej*

1792

Niesygn.
Na odwrocie napis p. d.: ... *1792 Md. La / Comtesse Antoinette / Eleonore Ilińska nee / C=née Komorowska. / Femme du C=te loseph Au/guste Iliński. Lituen / nante Generale des armées / Polonaises et Chévalier / des ordres de Pologne-/ puis Senateur de Russ / De la Galerie du Château / de Romanov. / Peint par Grassi*
Płótno, olej, 91 x 69 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 7.
Nr inw. MT/M/274/N

Portrait of Antonina Eleonora Ilińska née Komorowska

1792

Unsign.
On the back of the canvas, bottom right – an inscription: ... *1792 Md. La / Comtesse Antoinette / Eleonore Ilińska nee / C=née Komorowska. / Femme du C=te loseph Au/guste Iliński. Lituen / nante Generale des armées / Polonaises et Chévalier / des ordres de Pologne-/ puis Senateur de Russ / De la Galerie du Château / de Romanov. / Peint par Grassi*
Canvas, oil, 91 x 69 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 7.
Inv. no. MT/M/274/N

Wykształcony w wiedeńskiej ASP Włoch Grassi w latach 1791–1795 przebywał w Warszawie, gdzie malował portrety polskich rodzin magnackich. Kontakty z Polakami, które skutkowały wieloma portretami, miał jednak zarówno przed, jak i po pobycie w Polsce.
Portret Antoniny Eleonory z Komorowskich Ilińskiej znajdował się pierwotnie w dawnych zbiorach Ilińskich, potem w galerii Steckich na zamku w Romanowie na Wołyniu, następnie był własnością Adama hr. Zamoyskiego z Krakowa. Należy do licznych w twórczości malarza dworskich, idealizujących wizerunków kobiet, o delikatnym i miękkim modelunku, z zastosowaniem *sfumato*. Przedstawia modelkę w bardzo często przez artystę powtarzanym ujęciu – zwróconą *en trois quarts*, ze skrzyżowanymi rękami. Subtelna, naturalna kolorystyka dopełnia harmonię portretu.
Antonina Eleonora z Komorowskich Ilińska była żoną Józefa Augusta Ilińskiego (1766–1844), h. Lis, szefa regimentu piechoty wojsk koronnych, od 1792 roku generała, inspektora kawalerii koronnej, później senatora rosyjskiego, właściciela dóbr w Romanowie na Wołyniu. Z Józefem miała dwóch synów: Henryka (1792–1817) oraz Jana Stanisława (Janusza) założyciela miasta Ilińsk i Augustówki (1808). W 1804 roku odbył się rozwód i w 1811 roku Antonina Eleonora wyszła za generała Litwinowa.

Sala I
Room I

Bibl.: *Stary portret* 1930, s. 15, nr 74; „Sztuki Piękne” 1930, R. VI, s. 176 il.; Gąsiorowska 1952, nr kat. 21, s. 40, il. 2; Ruszczycówna 1954, s. 263; Dobrowolski 1957, s. 68; Załęska 1962, nr kat. 7, s. 14; Załęska 1964, s. 53; Załęska 1966, s. 3; Załęska 1971, nr kat. 46; SAP, t. II, 1975, s. 461 (Ruszczycówna); Informator MOT 1999, il. 46; Ryszkiewicz 1999, s. 48; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 92, il. s. 93; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 177.

Joseph Grassi, an Italian, educated in the Vienna Academy of Fine Arts, resided in Warsaw in the years 1791–1795, where he painted portraits of Polish noble families. His contacts with Poles, which resulted in numerous portraits, were established both before and after his stay in Poland.
Portrait of Antonina Eleonora Ilińska née Komorowska was originally found in former collections of the Iliński family, then it could be found in the gallery of the Stecki family in their castle in Romanów, Volhynia and, afterwards, it became a property of count Adam Zamoyski from Cracow. The portrait belongs to the painter’s numerous works, which depicted idealised images of court women and was characterised by delicate and soft painting technique with the use of *sfumato*. It depicts a model in a position very often recurring in the artist’s work, namely *en trois quarts* with her arms crossed. The subtle and natural colours complement the harmony of the portrait.
Antonina Eleonora Ilińska née Komorowska was married to Józef August Iliński (1766–1844), the Lis coat of arms, a chief of the crown infantry regiment, a general since 1792, an inspector of the crown cavalry, later a Russian senator and owner of the estate in Romanów, Volhynia. She had two sons with Józef, namely Henryk (1792–1817) and Jan Stanisław (Janusz), a founder of the town of Ilińsk and Augustówka (1808). In 1804 the couple got divorced and in 1811 Antonina Eleonora married General Litwinow.



4.



5.

MARCELLO BACCIARELLI

1731 Rzym – 1818 Warszawa

warsztatowa replika

5. ***Portret Prymasa Michała księcia Poniatowskiego***

ok. 1784–1786

Niesygn.
Płótno, olej, 121 x 90 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2431.
Nr inw. MT/M/303/N

Obraz malowany tylko częściowo przez Bacciarellego, głównie w partii głowy. Inne części portretu, m.in. ręce (zwłaszcza prawa), wskazują na innego malarza[1]. Poniatowski ukazany został dynamicznie w konwencji teatralnie zakomponowanego wizerunku kameralnego, rozpowszechnionego w 2. połowie XVIII wieku. Gest prawej ręki skierowany prawie w kierunku widza sugeruje dyskusję z odbiorcą i był wykorzystywany w wielu portretach Bacciarellego i innych malarzy[2]. Lewą rękę prymas opiera o księgę, która wraz z przyborami do pisania ma symbolizować gruntowne wykształcenie Poniatowskiego. „Popiersie, rysowane spokojnymi płynnymi liniami, podkreślone jest i jakby oddzielone od bogatej w akcesoria pozostałej partii obrazu załamującą się swobodnie linią brzegu mocety, głowa rysuje się wyraziście na tle szarym, neutralnym"[3]. Wyraz twarzy Poniatowskiego (najprawdopodobniej malowanej przez Bacciarellego) wskazuje na osobę pewną siebie i śmiało spoglądającą w przyszłość – w 1785 roku prymas był u szczytu swojej świetności, a jego działalność edukacyjna i kościelna oraz inicjatywy gospodarcze i mecenat artystyczny wskazywały na wybitny talent organizatorski[4].
Książę Michał Jerzy Poniatowski (1736–1794) – najmłodszy brat króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, prymas Polski od 1784 roku, zasłużony prezes Komisji Edukacji Narodowej, twórca rezydencji w Jabłonnie. Przeciwnik reform w 1794 roku.

Sala I
Room I

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 4, s. 15; Chyczewska 1968, nr kat. 101, s. 96; Chyczewska 1973, s. 87, 90, il. 91; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 36, il. s. 37.

1 A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731–1818*, Wrocław 1973, s. 90.
2 Tamże, s. 87.
3 Tamże, s. 90.
4 PSB, t. XXVII/3, z. 114, 1983, s. 457–458 (Zielińska).

1731 Rome – 1818 Warsaw

workshop replica

Portrait of Primate Michał Prince Poniatowski

ca. 1784–1786

Unsign.
Canvas, oil, 121 x 90 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 2431.
Inv. no. MT/M/303/N

The painting was painted by Bacciarelli only partially and mainly in the head part. Other parts of the portraits, including, among others, hands (especially the right one) must have been painted by other painter[1]. Poniatowski is shown dynamically referring to the trend of a theatrically composed intimate image, which became common in the second half of the 18th century. The left hand directed nearly towards a viewer implies discussion with a viewer and it was used in numerous portraits by Bacciarelli and other painters[2]. The primate rests his right hand on the book, which, together with stationeries, is to symbolise Poniatowski's thorough education. 'The bust drawn with calm and smooth lines is emphasised and somewhat separated from the other part of the painting, which abounds in accessories, with a freely bending armour edge line and the head is shown expressly against a grey neutral background'[3]. Poniatowski's facial expression (probably painted by Bacciarelli) implies a self-confident person, who looks boldly towards the future – in 1785 the primate was in his prime and his educational and ecclesiastical activities as well as economic initiatives and artistic patronage indicated extraordinary organizing talents[4].
Prince Michał Jerzy Poniatowski (1736–1794), the youngest brother of the King Stanisław August Poniatowski, the primate of Poland from 1784, a distinguished president of the Polish Commission of Education and a founder of the residence in Jabłonna. He opposed reforms of 1794.

1 A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731–1818*, Wrocław 1973, p. 90.
2 Ibid., p. 87.
3 Ibid., p. 90.
4 PSB, vol. XXVII/3, j. 114, 1983, pp. 457–458 (Zielińska).

6. ***Portret Piotra Bielińskiego***

1807–1810

Niesygn.
Płótno, olej, 62 x 48 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/263/N

W 1756 roku Bacciarelli przeniósł się wraz z dworem króla Augusta III z Drezna do Warszawy. W 1763 roku objął pracownię i mieszkanie na Zamku Królewskim. W latach 1764–1766 przebywał w Wiedniu, gdzie malował członków rodziny cesarskiej. Od 1766 roku aż do śmierci kierował tzw. Malarnią w Warszawie. Zajmował się urządzaniem wnętrz Zamku Ujazdowskiego, Zamku Królewskiego i pałacu w Łazienkach oraz tworzeniem galerii. Malował głównie portrety oraz sceny alegoryczne i historyczne.
Portret Piotra Bielińskiego malowany miękko, o wygładzonej karnacji twarzy modela, należy do cyklu studiów portretowych do obrazu pt. *Nadanie przez Napoleona konstytucji Księstwu Warszawskiemu*, który zastąpił zabrany przez Napoleona *Hołd Pruski* w Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Na obrazie Bieliński przedstawiony został jako trzeci od lewej, w tym samym co na portrecie układzie i widoczny tylko od wysokości torsu[1]. Dzieło powstawało od 1809 do 1811 roku (obecnie zaginione). Zmniejszona replika obrazu znajduje się w zbiorach MNW[2]. Poza portretem Bielińskiego zachowały się cztery studia portretowe: Ludwika Gutakowskiego, Stanisława Małachowskiego, Ksawerego Działyńskiego i Jana Pawła Łuszczewskiego, którzy stali na czele delegacji polskiej w Dreźnie w 1807 roku[3].
Piotr Bieliński (1754–1829) h. Szeliga – mąż stanu i działacz patriotyczny za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz w okresie Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. W 1784 roku odznaczony Orderem św. Stanisława, a w 1791 roku – Orderem Orła Białego.

Sala I
Room I

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 5, s. 29–30; *Sztuka warszawska* 1962, nr kat. 28, s. 34; Załęska 1962, nr kat. 1, s. 13; Załęska 1964, s. 53; Załęska 1966, s. 3; Chyczewska 1968, nr kat. 143, s. 51, 101, il. 89, s. 178; SAP, t. I, 1971, s. 61 (Chyczewska); Chyczewska 1973, s. 115, il. 135; Informator MOT 1999, il. 47; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 36, il. s. 37; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 5.

1 A. Chyczewska, *Marceli Bacciarelli. Życie. Twórczość. Dzieła*, kat. wyst. MNP, MNW, Poznań 1968, cz. I, s. 51, il. 88, s. 177.
2 Tamże, nr kat. 142, s. 101.
3 Tamże, s. 101–102.

Portrait of Piotr Bieliński

1807–1810

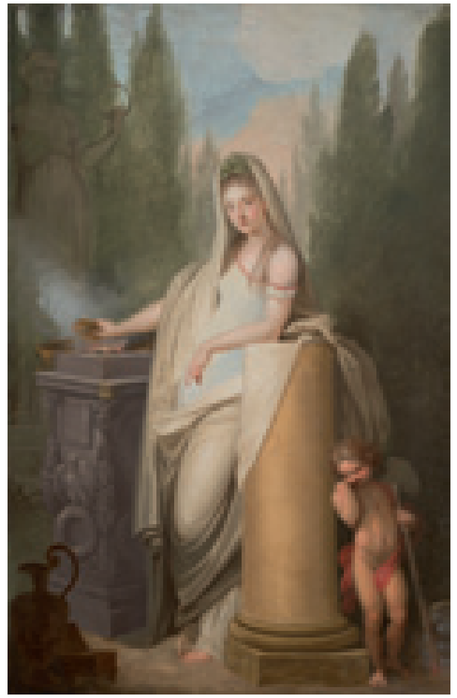
Unsign.
Canvas, oil, 62 x 48 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/263/N

In 1756 Bacciarelli moved together with the court of the king August III from Dresden to Warsaw. In 1763 he occupied a study and apartment in the Royal Castle. In the years 1764–1766 he stayed in Vienna, where he painted members of the caesarean family. From 1766 until his death he was in charge of so-called Painting School in Warsaw. He decorated interiors of the Ujazdowski Castle, Royal Castle and the Łazienki Palace as well as created a gallery. He mainly painted portraits and depicted allegorical and historical scenes.
Portrait of Piotr Bieliński was painted softly, depicting the model's smoothed face and it belongs to a cycle of portrait studies for the painting entitled *Napoleon's granting the constitution to the Duchy of Warsaw,* which replaced *The Prussia Homage* taken by Napoleon from the Knights' Hall of the Royal Castle in Warsaw. In the painting Bieliński is presented as third from the left in the same position as in the portrait and shown only up to the height of his torso[1]. The work was created from 1809 to 1811 (presently lost). A smaller replica of the painting can be found in collections of MNW[2]. Apart from the portrait of Bieliński, the portrait studies preserved included those of Ludwik Gutakowski, Stanisław Małachowski, Ksawery Działyński and Jan Paweł Łuszczewski, who headed the Polish delegation in Dresden in 1807[3].
Piotr Bieliński (1754–1829), the count of Szeliga coat of arms, was a statesman and patriotic activist under the rule of Stanisław August Poniatowski and during the period of the Duchy of Warsaw and Congress Poland. In 1784 he was awarded with the St Stanisław's Order and in 1791 – the Order of the White Eagle.

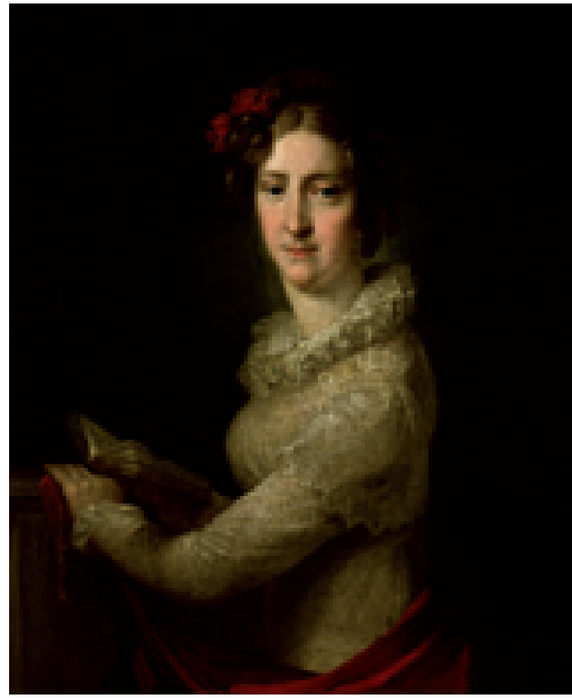
1 A. Chyczewska, *Marceli Bacciarelli. Życie. Twórczość. Dzieła*, ex. cat. MNP, MNW, Poznań 1968, part I, p. 51, il. 88, p. 177.
2 Ibid., cat. no. 142, p. 101.
3 Ibid., pp. 101–102.



6.



7.



8.

JÓZEF PESZKA

1767 Kraków – 1831 Kraków

7. ***Portret pani Chreptowiczowej***

XVIII/XIX w.

Niesygn.
Płótno, olej, 112,5 x 72 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/343/N

Obraz jest prawie identyczny z rysunkiem Józefa Peszki, przedstawiającym *Damę ucharakteryzowaną na Westalkę*, tusz lawowany, akwarela, 360 x 228 mm, sygn. *p Peszka*, Gabinet Rycin BUW, inw. Zb. D. 293[1].
Portrety alegoryczne stanowiły w twórczości malarza ważny nurt i były „stylizowane pod wpływem jego mistrza i nauczyciela Franciszka Smuglewicza w manierze antykizującej"[2]. W scenerii idealizowanego, górzystego pejzażu, Chreptowiczowa ubrana w stylizowane, antykizujące szaty ma głowę przybraną wieńcem laurowym i okrytą długim welonem, który dekoracyjnie owija całe jej ciało. Prawą rękę trzyma nad ołtarzem i podnieca tlący się ogień. „Pseudoantyczne motywy, mitologiczne tematy i alegorie, stylizowane na antyk stroje, zastygłe w ruchu pozy oraz programowa idealizacja modeli stały

1 J. Sienkiewicz, *Rysunek polski od oświecenia do Młodej Polski*, Warszawa 1970, il. 46, s. 384.
2 E. Charazińska, nota o obrazie: J. Peszka, *Trzy muzy*, po 1800, pł., ol., 197 x 134 cm, MNW, nr inw. MP 224, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. MNW, oprac. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 1999, s. 300.

1767 Cracow – 1831 Cracow

Portrait of Mrs Chreptowiczowa

the 18th/19th century

Unsign.
Canvas, oil, 112.5 x 72 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/343/N

The painting is almost identical with Józef Peszka's drawing entitled *A Vestal Virgin-styled Lady*, ink washed, watercolour, 360 x 228 mm, sign. *p Peszka*, Gabinet Rycin BUW, inv. Zb. D. 293[1].
Allegorical portraits constitute an important trend in the painter's works and they were 'styled with antiquity mannerism under the influence of Franciszek Smuglewicz, the painter's master and teacher'[2].
In the scenery of idealised mountainous landscape, Chreptowiczowa is clad in antiquity-style garment, with her head decorated with a laurel wreath and covered with a long veil that wraps her entire body in a decorative style. She keeps her right hand above the altar, feeding the smouldering fire. 'Pseudoancient motifs, mythological themes

1 J. Sienkiewicz, *Rysunek polski od oświecenia do Młodej Polski*, Warsaw 1970, il. 46, p. 384.
2 E. Charazińska, a note to the painting: J. Peszka, *Trzy muzy*, after 1800, canvas, oil, 197 x 134 cm, MNW, inv. no. MP 224, [in:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, ex. cat. MNW, prepared by E. Charazińska, R. Bobrow, Warsaw 1999, p. 300.

się tak powszechne, że według współczesnej pamiętnikarki, «nikt pod swoją postacią malować się nie chciał»"[3].
Westalka – kapłanka rzymskiej bogini domowego ogniska, Westy. Bogini świętego ognia, która opiekowała się także siedzibą bogów na Olimpie. Była symbolem domowego ogniska, czystości i niewinności.

Sala I
Room I

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 1, s. 15; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 208, il. s. 209.

3 G. z Guntherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1845*, Wilno 1928, s. 73, 41 za: A. Tyczyńska, nota do obrazu: J. Rustem, *Portret Marii Mirskiej, Barbary Szumskiej i Adama Napoleona Mirskiego*, ok. 1808, pł., ol., 159 x 124,5 cm, MNW, nr inw. MP 308, [w:] tamże, s. 312.

and allegories, antiquity-style garment, poses petrified in motion and trend conventional idealisation of models became so common that, as a contemporary chronicler mentions, «nobody wanted to be painted as they were»'[3].
A Vestal Virgin was a priestess of Vesta, a Roman goddess of the hearth and home. She was a goddess taking care of the holy fire and the seat of gods on the Mount Olympus. She was a symbol of the home hearth, purity and innocence.

3 G. z Guntherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1845*, Vilnius 1928, p. 73, 41 see: A. Tyczyńska, a note to the painting: J. Rustem, *Portret Marii Mirskiej, Barbary Szumskiej i Adama Napoleona Mirskiego*, ca. 1808, canvas, oil, 159 x 124.5 cm, MNW, inv. no. MP 308, [in:] ibid., p. 312.

8.

Portret żony

po 1800

Niesygn.
Płótno, olej, 82 x 69,8 cm
Własność MNW, nr inw. MP 4500, zakup od Zofii Fürstenberg z Warszawy w 1950 roku, depozyt w MOT od 1951 roku.
Nr inw. MT/Ad/1021/M/N

Peszka był uczniem Franciszka Smuglewicza, z którym pracował przy dekoracjach wnętrz kościelnych i pałacowych Wileńszczyzny. Następnie wiele podróżował w związku z licznymi zamówieniami na portrety. W 1813 roku wrócił na stałe do Krakowa. Malował przede wszystkim portrety i sceny historyczne. Żoną artysty od 1791 roku była córka Jana Fiszera, kontrabasisty w kapeli królewskiej, z pochodzenia Czecha[1]. Miał z nią córkę Teklę. Jej wcześniejszy (ok. 1790) portret znajduje się w zbiorach MNWr i przedstawia modelkę *en face*. W toruńskim wizerunku żona Peszki jest „sportretowana w zaciszu domowym, ubrana jest w skromną, empirową białą suknię z kryzą"[2], a jej delikatną postać urozmaicają elementy opracowane w czerwieni: szal u dołu, kwiat we włosach u góry i fragment tkaniny pod lewą ręką z boku. Modelka uchwycona została w chwili lektury, którą przerwała, by spojrzeć na malarza. Ten zabieg kompozycyjny dodał kameralności portretowi, który – pomimo pewnej surowości – zapowiada późniejsze wizerunki, powstałe po 1812 roku.

Sala I
Room I

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 52, s. 58; Kąkolewska 1954, s. 141, il. 3; Załęska 1964, s. 53; *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* 1999, s. 282, nr kat. V/15, il. s. 301 (Charazińska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 208, il. s. 209; SAP, t. VII, 2003, s. 43 (Polanowska).

1 E. Charazińska, nota o obrazie: J. Peszka, *Portret żony artysty*, ok. 1790, ol., pł., 67,5 x 53,5 cm, wł. MNWr, nr inw. VIII–376, [w:] tamże, s. 295.
2 E. Charazińska, nota o obrazie, [w:] tamże, s. 301.

Portrait of the Artist's Wife

after 1800

Unsign.
Canvas, oil, 82 x 69.8 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4500, purchased from Zofia Fürstenberg from Warsaw in 1950, deposited in MOT since 1951.
Inv. no. MT/Ad/1021/M/N

Peszka was a student of Franciszek Smuglewicz, with whom he worked on decoration of church and palace interiors in the Vilnius region. Then he travelled a lot due to numerous orders placed for portraits. In 1813 he returned to Cracow and settled there. He mainly painted portraits and historical scenes.
In 1791 the artist married a daughter of Jan Fiszer, a double bass player in a royal band and a Czech by origin[1]. They had a daughter named Tekla. Tekla's earlier portrait (ca. 1790) is deposited in the collections of the National Museum in Wroclaw and depicts a model *en face*. In the image found in Toruń, Peszka's wife is depicted in 'the haven of home, wearing a simple empire-style dress with a collar'[2] and the following red elements add to her delicate figure: the scarf at the bottom, a flower in her hair at the top and a fragment of textile under the left hand on the side. The model was depicted while reading, which she interrupted just to look at the painter. This composing technique added intimacy to the portrait, which, despite some roughness, heralds later portraits painted after 1812.

1 E. Charazińska, a note to the painting: J. Peszka, *The Portrait of the Artist's Wife*, ca. 1790, canvas, oil, 67.5 x 53.5 cm, property of MNWr, inv. no. VIII–376, [in:] ibid., p. 295.
2 E. Charazińska, a note to the painting, [in:] ibid., p. 301.

JAN RUSTEM

1762 Pera (dzielnica Konstantynopola) – 1835 Puszki (k. Dukszt na Wileńszczyźnie)

1762 Pera (a district of Constantinople) – 1835 Puszki (near Dukszty in the Vilnius region)

9.

Portret Stanisława Sołtana

ok. 1812

Niesygn.
Płótno, olej, 41 x 34 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1969.
Nr inw. MT/M/260/N

Portrait of Stanisław Sołtan

ca. 1812

Unsign.
Canvas, oil, 41 x 34 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1969.
Inv. no. MT/M/260/N

Od 1798 roku Rustem był adiunktem przy Katedrze Malarstwa Uniwersytetu Wileńskiego, którą po śmierci Franciszka Smuglewicza w 1807 roku zreformował wspólnie z Józefem Saundersem. Od 1818 roku kierował szkołą samodzielnie. Malował głównie portrety oraz kompozycje mitologiczne, religijne, sceny rodzajowe, pejzaże i miniatury portretowe.
Obraz został namalowany na zlecenie portretowanego. Być może jest identyczny z obrazem przechowywanym w zbiorach Tyszkiewiczów w Czerwonym Dworze, a odnotowanym w inwentarzu z 1866 roku[1]. Miał kilka replik, m.in. wersja w owalu u syna Stanisława (1822–1896) w Brzostowicy Murowanej, u Weyssenhoffów w Pokrewie oraz eksponowana na wystawie w Warszawie w 1921 roku[2]. Portret jest kameralną odmianą portretu oficjalnego. Ukazuje Sołtana jako dostojnika dawnej Rzeczypospolitej, we fraku, z Orderem Orła Białego na wstędze, gwiazdą orderową oraz z laską marszałka Wielkiego Księstwa Litewskiego. Prezentuje modela w prostym układzie, na neutralnym tle i odznacza się wnikliwą obserwacją jego fizjonomii.
Stanisław Sołtan (1756–1836) herbu własnego – poseł na Sejm Czteroletni, od 1791 roku marszałek nadworny Wielkiego Księstwa Litewskiego. Piastował wiele urzędów i godności. Uznany za najczynniejszego polityka sejmowego w stronnictwie demokratycznym, był także jedną z najbardziej cenionych postaci w ziemiańskim środowisku wileńskim. Odznaczony Orderem św. Stanisława (1782), Orderem Orła Białego (1791) i oficerskim Krzyżem Legii Honorowej (1813).

Sala I
Room I

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 23, s. 14; *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. 31, s. 21 (Janonienė); *Pan Tadeusz* 1998, il. s. 222; *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* 1999, nr kat. V/38, il. s. 324, 558 (Tyczyńska); *Malarstwo Romantyczne* 2002, nr kat. i il. 42, s. 84–85; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 228, il. 229; Malinowski 2003, s. 33, il. I/8; SAP, t. IX, 2013, s. 260 (Polanowska).

1 A. Snitkuviene, *Raudondvaris Grafai Tiškevičiai ir ju palikimas*, Vilniaus 1998, nr kat. 96, s. 102 za: E. Charazińska, nota o obrazie, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. MNW, oprac. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 1999, s. 324.
2 E. Charazińska, nota o obrazie, [w:] tamże, s. 324.

From 1798 Rustem was an assistant professor at the Chair of Painting of the Vilnius University, which he reformed together with Józef Saunders after the death of Franciszek Smuglewicz in 1807. From 1818 he was an independent head of the chair. He mainly painted portraits and created compositions referring to mythology, religion, genre scenes, landscapes and miniature portraits.
The painting was painted as ordered by the person depicted in it. It may be identical with the one deposited in the collection of the Tyszkiewicz family in Czerwony Dwór and recorded in the inventory as of 1866[1]. Several replicas of the paintings have been made, including, an oval version to be found in Stanislaw's son's place (1822–1896) in Brzostowica Murowana, in the mansion of the Weyssenhoff family in Pokrewie and exhibited in Warsaw in 1921[2]. The portrait is an intimate variation of an official portrait. It depicts Sołtan as a notable of the former Republic of Poland, dressed in a tailcoat, with a ribbon with the Order of the White Eagle on it, an order star and a stick of the marshal of the Grand Duchy of Lithuania. It depicts a model in a simple composition, against a neutral background and is distinguished by deep observation of the model's physiognomy.
Stanisław Sołtan (1756–1836) of his own coat of arms – a member of the Four-Year Polish Parliment and from 1791 – a marshal of the Grand Duchy of Lithuania. He served numerous offices and functions. He was considered as the most active politician from a democratic party in the Polish Parliment as well as one of the most prominent figures in the noble class in the Vilnius region. He was awarded with St Stanisław's Order (1782), the Order of the White Eagle (1791) and the National order of the Legion of Honour (1813).

1 A. Snitkuviene, *Raudondvaris Grafai Tiškevičiai ir ju palikimas*, Vilniaus 1998, cat. no. 96, p. 102 see: E. Charazińska, a note to the painting, [in:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, ex. cat. MNW, prepared by E. Charazińska, R. Bobrow, Warsaw 1999, p. 324.
2 E. Charazińska, a note to the painting, [in:] ibid., p. 324.



9.



10.

KAZIMIERZ WOJNIAKOWSKI

1772 Kraków – 1812 Warszawa

1772 Cracow – 1812 Warsaw

10. ***Portret starszej damy***

1806

Sygn. l. d.: *CW pinx 1806*
Płótno, olej, 60 x 46 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/254/N

Portrait of an Old Lady

1806

Sign. bottom left: *CW pinx 1806*
Canvas, oil, 60 x 46 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/254/N

Początkowo malarz uczył się w krakowskim cechu malarzy, a od 1790 roku w tzw. Malarni Marcella Bacciarellego w Warszawie. Brał udział w insurekcji kościuszkowskiej, następnie przebywał w Puławach. Lata 1797–1798 spędził na Wołyniu, następnie na stałe osiadł w Warszawie. Malował przede wszystkim portrety oraz sceny religijne i rodzajowe.
Portrety w jego wykonaniu można podzielić na dwie grupy. Do jednej z nich należą wizerunki malowane w stylu mistrza – Bacciarellego, natomiast do drugiej te, którym brakuje lekkości kompozycji i warsztatowej finezji. *Portret starszej damy* zdaje się należeć do drugiej grupy wizerunków. Wojniakowski skupił się w tym przypadku bardziej na szczegółach stroju portretowanej niż na pogłębionym oddaniu jej psychiki. Fizjonomia starszej damy zdradza pewne podobieństwo do Kazimiery z Potockich Wilżyny[1], którą Wojniakowski portretował m.in. w 1794 roku. Porównując oba wizerunki można przypuszczać, że starsza dama z toruńskich zbiorów albo jest z Kazimierą z Potockich Wilżyną spokrewniona, albo jest to portret tej samej osoby, ale o 12 lat starszej.

Sala I
Room I

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 77, s. 72, il. 3; Załęska 1962, nr kat. 32, s. 15; Załęska 1964, s. 53; Załęska 1966, s. 3; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 306, il. s. 307.

Initially, the painter studied in the Cracow guild of painters and from 1790 in the so-called Painting School established by Marcello Bacciarelli in Warsaw. He took part in the Kosciuszko Uprising and then stayed in Puławy. He spent the year of 1797–1798 in Volhynia and then settled in Warsaw. He mostly painted portraits and religions and genre scenes.
His portraits can be divided into two groups. One of them includes paintings modelled on Bacciarelli's style and the other includes paintings that lack lightness of composition and finesses of workshop. *Portrait of an Old Lady* seems to belong to the other group of the artist's paintings. In this case, Wojniakowski focused more on garment details of the painted lady than deepened depiction of her psyche. The physiognomy of the old lady reveals some similarity to Kazimiera Wilżyna née Potocka[1], whom the artist painted in 1794. Comparing the two images, one may suppose that the old lady found in the Museum in Toruń is either a relative to Kazimiera Wilżyna née Potocka or the portrait presents the same person, however, 12 years older.

1 K. Wojniakowski, *Portret Kazimiery z Potockich Wilżyny*, 1794, pł., ol., 55,5 x 46 cm, wł. MNW, nr inw. MP 4251, zakupiony w 1898 roku.

1 K. Wojniakowski, *Portret Kazimiery z Potockich Wilżyny*, 1794, canvas, oil, 55.5 x 46 cm, property of MNW, inv. no. MP 4251, purchased in 1898.

ALOJZY REICHAN

1807 Lwów – 1860 Lwów

1807 Lviv – 1860 Lviv

11. ***Portret damy z naszyjnikiem z pereł***

ok. 1835–1840

Sygn. p. d.: *Reichan*
Płótno, olej, 70 x 57 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1113.
Nr inw. MT/M/273/N

Portrait of a Lady with Pearl Necklace

ca. 1835–1840

Sign. bottom right: *Reichan*
Canvas, oil, 70 x 57 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1113.
Inv. no. MT/M/273/N

Po studiach w wiedeńskiej ASP Reichan osiadł we Lwowie. Odbył podróże artystyczne do Włoch, Francji, Niemiec, Belgii i Holandii. Malował głównie portrety oraz sceny religijne do wyposażenia kościołów Lwowa i okolicy.
Portret damy z naszyjnikiem z pereł należy do nurtu malarstwa mieszczańskiego, prezentującego nieco wyidealizowanych i upiększonych modeli w konwencjonalnym ujęciu i rozproszonym świetle. Artysta w niezwykle dokładny i delikatny w kolorystyce sposób przedstawił głowę i dekolt, skupiając się na wiernym oddaniu nie tylko podobieństwa, ale i karnacji oraz włosów i biżuterii. Tę część portretu malował metodą laserunkową – nakładając przezroczystą lub półprzezroczystą warstwę farby, zmieniającą ton lub barwę niższych warstw dla uzyskania pożądanego efektu. Suknię natomiast namalował (i pozostawił) metodą *alla prima*. Wygląda, jakby była to tylko podmalówka do wykończenia – malowana jest zamaszystymi, widocznymi pociągnięciami pędzla. Kłóci się to z gładko i precyzyjnie malowanymi portretami w estetyce biedermeieru z lat 30. i 40. XIX wieku.

Sala I
Room I

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 56, s. 60; Wójciak 1960, s. 9, nr kat. 5, il. 2; Załęska 1962, nr kat. 22, s. 14; Załęska 1966, s. 4; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 224, il. s. 225; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 9.

After his studies in the Vienna Academy, Reichan settled in Lviv. He took artistic trips to Italy, France, Germany, Belgium and the Netherlands. He mainly painted portraits and religious scenes for churches in Lviv and surroundings.
Portrait of a Lady with Pearl Necklace belongs to the trend of burghers' painting presenting slightly idealised and beautified models in conventional pose and dispersed light. He depicted the model's head and neckline accurately using delicate colours, focusing on true expression of not only similarity, but also complexion, hair and jewellery. This part of the portrait was pained with the use of a technique of translucent spots – by applying transparent or semi-transparent paint layer changing the hue or the colour of lower layers to obtain the desired effect. The dress was painted (and left) with the use of *alla prima* method. It looks as if it were an underpainting to be finished – painted with decisive and visible brush strokes. It seems at odds with smoothly and precisely painted portraits in the aesthetics of the Biedermeier of the 30s and 40s of the 19th century.



11.



WYDARZENIA HISTORYCZNE I ICH BOHATEROWIE

HISTORICAL EVENTS AND THEIR HEROES

Aleksander Orłowski
Jan Damel
Aleksander Lesser
Piotr Michałowski
Jakub Tatarkiewicz
Artur Grottger
January Suchodolski
Leon Kapliński
Jan Matejko
Marian Jaroczyński
Juliusz Kossak
Józef Brandt
Józef Brodowski



12.

ALEKSANDER ORŁOWSKI

1777 Warszawa – 1832 Petersburg

12. ***Rycerz siedzący pod drzewem***

1819

Sygn. p. d. [monogram wiązany]: *18 AO 19*
Papier, pastel, 63 x 53 cm
Nabyto do zbiorów w 1970 roku, zakup od Tadeusza Wierzejskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/683/N

Sala II
Room II

Po naukach m.in. w warszawskiej Malarni Marcella Bacciarellego, Orłowski w 1802 roku wyjechał do Petersburga, gdzie został malarzem ks. Konstantego Pawłowicza. W 1819 roku otrzymał pensję stałego współpracownika Składu Wojenno-Topograficznego Sztabu Głównego armii rosyjskiej w Petersburgu i projektował mundury armii carskiej[1]. Rysował portrety, karykatury i ilustracje. Malował wydarzenia batalistyczne aktualne i z przeszłości, sceny rodzajowe i pejzaże miejskie, marynistyczne oraz fikcyjne, z romantycznymi ruinami budowli. Kolekcjonował malarstwo europejskie, majolikę włoską, tkaniny i broń.
Rycerz w zbroi, siedzący na kamieniu pod drzewem, należy do kompozycji często powtarzanych, a wzorowanych na twórczości włoskiego batalisty, Salvatora Rosy (1615–1673). Artysta opracował go kilkakrotnie w wielu technikach, m.in. w latach 1807 i 1808[2] oraz w roku 1809[3]. Wszyscy rycerze ujęci są w bardzo podobnych pozach, zastygli w trwaniu z różnymi atrybutami – tarczą, buławą czy mieczem – na tle skały i delikatnego nieba.
Techniki pastelowej używał malarz w taki sposób, że efekt bliski jest technice olejnej, operującej plamą barwną. Prawdopodobnie rozcierał pastelową kredkę na pył i nakładał na papier pędzlem, palcem lub skórką[4]. Potrafił z niezwykłą starannością i dokładnością ukazać właściwości materiałów – tkanin, metalu – i natury oraz karnacji postaci. Różnicował faktury i rozbieleniami budował partie świateł. Pracował szybko i z wielką swobodą, a dzięki niemal nieograniczonym możliwościom mieszania barw pastelu, uzyskiwał wiele subtelnych efektów kolorystycznych.

Bibl.: SAP, t. VI, 1998, s. 308 (Bernatowicz); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 198, il. 199; *Kolekcja T. Wierzejskiego* 2016, nr kat. i il. 56, s. 112.

1 SAP, t. VI, 1998, s. 300 (Bernatowicz).
2 H. Cękalska-Zborowska, *Aleksander Orłowski*, Warszawa 1962, s. 110, il. 52, s. 109.
3 *Aleksander Orłowski (1777–1832). Wystawa dzieł ze zbiorów radzieckich i polskich*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1957, nr kat. 337, s. 158, il. 43.
4 K. Gutowska-Dudek, *O pastelu i jego mistrzach*, Warszawa 1982, s. 6.

1777 Warsaw – 1832 St Petersburg

12. ***Knight sitting under the Tree***

1819

Sign. bottom right [interlocking monogram]: *18 AO 19*
Pastel, paper, 63 x 53 cm
Purchased for the collection in 1970 from Tadeusz Wierzejski from Warsaw.
Inv. no. MT/M/683/N

Having graduated from Marccello Bacciarelli's Painting School of Warsaw, Orłowski went to St Petersburg in 1802, where he became a painter for Duke Konstanty Pawłowicz. In 1819 he received permanent remuneration cooperating with the Military and Topographic Depot of the Chief Headquarters of the Russian army in Petersburg and dealt with designing uniforms for the tsar's army[1]. He drew portraits, caricatures and illustrations. He also painted current and historical battles, genre scenes and urban, marine and fictional landscapes with romantic ruins. He collected European paintings, Italian majolica, textiles and arms.
An armoured knight sitting on a stone under the tree belongs to frequently recurrent compositions, which are modelled on works of Salvator Rosa, an Italian battle scenes painter (1615–1673). The artist prepared several works using numerous techniques, including, in 1807 and 1808[2] and in 1809[3]. All knights are depicted in similar poses – motionless, with their shield, truncheon or sword against a backdrop of rocks or delicate sky.
The pastel technique was used by the painter in such a manner that its effect is close to that of oil technique operating with the use of colourful spots. He probably crushed a pastel to dust and applied it on the paper with a brush, finger or piece of leather[4]. He was able to show properties of materials such as textiles, metal and nature as well as complexions of figures with extreme care and accuracy. He differentiated between textures and used whitening to build layers of light. He worked quickly and with great freedom and, owing to almost unlimited pastel-blending skills, he managed to obtain numerous subtle colour effects.

1 SAP, vol. VI, 1998, p. 300 (Bernatowicz).
2 H. Cękalska-Zborowska, *Aleksander Orłowski*, Warsaw 1962, pp. 109–110, il. 52.
3 *Aleksander Orłowski (1777–1832). Wystawa dzieł ze zbiorów radzieckich i polskich*, ex. cat. MNW, Warsaw 1957, cat. no. 337, p. 158, il. 43.
4 K. Gutowska-Dudek, *O pastelu i jego mistrzach*, Warsaw 1982, p. 6.

JAN DAMEL

1780 Mitawa w Kurlandii (dziś Jelgava na Łotwie) – 1840 Mińsk

13. ***Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem***

1818

Sygn. śr. d.: *J Damel inv: [...] pinx / 1818 Mińsk.*
Płótno, olej, 145 x 213,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1946 roku jako dar Państwowych Warsztatów i Stoczni w Toruniu.
Nr inw. MT/M/232/N

1780 Mitawa in Courland (today Jelgava in Latvia) – 1840 Minsk

13. ***The Meeting of Jan III Sobieski and Emperor Leopold near Vienna***

1818

Sign. mid-bottom: *J Damel inv: [...] pinx / 1818 Minsk.*
Canvas, oil, 145 x 213.5 cm
Purchased for the collection in 1946 as a donation of the Polish Workshops and Shipyards in Toruń.
Inv. no. MT/M/232/N

Pierwotnie obraz znajdował się w zbiorach Antoniego Ratyńskiego w Sinczy, pow. ihumeński, gubernia mińska. W 1920 roku został przywieziony do Torunia przez polskiego oficera (dekoratora teatralnego) i przekazany w depozyt Janowi Lankau, konserwatorowi województwa pomorskiego. Następnie obraz wraz z trzema innymi obrazami Damela z 1818 roku: *Śmierć ks. Józefa*, *Bolesław Chrobry pod Bramą Złotą*, *Bolesław Chrobry wbijający słupy graniczne* przekazano ze składnicy we Włocławku do Muzeum w Toruniu. W 1926 roku obrazy odnaleziono w teatrze toruńskim, po czym w 1930 roku przeniesiono je, w stanie wymagającym renowacji, do Muzeum Miejskiego. Tam nie poddano ich jednak konserwacji i do 1934 roku przechowywano je na strychu. W 1935 roku obrazy miał odnowić malarz Leszek Pindelski lub Marian Leopold Słonecki[1]. Przed drugą wojną światową obraz przechowywany był w willi wojewody pomorskiego w Toruniu.
Obraz Damela ilustruje anegdotę o spotkaniu, po zwycięskiej bitwie z Turkami pod Wiedniem, 12 września 1683 roku, dwóch władców na polu pod Schwechatem, z których żaden nie chciał skłonić się drugiemu jako pierwszy. Król polski uniósł nieznacznie rękę ku górze, by podkręcić wąsa, co cesarz Leopold I mylnie zrozumiał i dlatego ukłonił się królowi polskiemu. Dopiero po tym geście król Jan III Sobieski odkłonił się cesarzowi z należytym szacunkiem. Anegdotę przedstawiało wielu artystów, m.in. January Suchodolski (1838), Artur Grottger (1859)[2] i Antoni Ziemięcki (poł. XIX).
Scena malowana jest płasko, linearnie, z teatralnie i sztywno ustawionymi postaciami. Brakuje jej swobody, którą charakteryzuje się portretowa twórczość Damela. W zbiorach MNW znajduje się niesygnowana i niedatowana inna wersja tematu.

Sala II
Room II

Bibl.: Rastawiecki 1850, nr kat. 9–11, s. 131; Kołaczkowski 1883, s. 27; „Dzień Pomorski" 1935, nr 62 (14.03); Chmarzyński 1935, nr 67 (21.03), s. 4; Gąsiorowska 1952, nr kat. 15, s. 36; Załęska 1964, s. 53; Załęska 1966, s. 3; SAP, t. II, 1975, s. 6 (Derwojed, Skalska); *Słownik malarzy* 1998, il. s. 40; *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* 1999, s. 198, nr kat. IV/19, il. s. 229 (Znojewska-Prokop); Przybyszewski 2000, nr 12 (57), s. 67–70; I 2001, nr 1 (58), s. 79; II 2001, nr 2 (59), s. 73–76, il. 6; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 66, il. s. 67; Malinowski 2003, s. 37, il. I/13; Zimna-Kawecka 2011, s. 481, 675; Bielska-Krawczyk 2015, s. 56, 58–60, 116, 159, il. VII.

1 Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939: B/1, sygn. 24573, k. 20: 30 VI 26, 3 II–8 IV 30, 15–18 XII 34; sygn. 24578, k. 204: 12 IV 33; sygn. 24585, k. 249–252: 29 X 34–14 I 35; sygn. 24724, 20 IX 21; sygn. 24730, k. 7: 25 VI 21 za: K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska na terenie województwa pomorskiego w latach 1920–1939*, praca doktorska, promotor dr hab. M. Arszyński prof. UMK, Toruń 2011, s. 481, 675.
2 *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem*, 1859, sygn. I. d.: A. Grottger 1859, pł., ol., 101 x 157 cm, Lwowska Galeria Sztuki, nr inw. Ж–2148 ze zbiorów Galerii Narodowej m. Lwowa za: I. Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2006, s. 52–53.

Initially, the painting was included in the collection of Antoni Ratyński in Sincza, the Igumensky Uyezd in Minsk Governorate. In 1920 it was brought to Toruń by a Polish officer (a decorator in a theatre) and deposited by Jan Lankau, a conservation officer of the Pomorskie Province. Then, together with other paintings by Damel of 1818, namely *The Death of Priest Józef, Bolesław Chrobry Under the Golden Gate, Bolesław Chrobry Driving Border Poles,* it was moved from a store in Włoclawek to the Museum in Toruń. In 1926 the paintings were found in the Theatre of Toruń and in 1930 they were taken to the Municipal Museum for the purposes of restoration. However, they were not restored there and were stored in the attic until 1934. In 1935, the paintings were to be restored by Leszek Pindelski, a painter, or Marian Leopold Słonecki[1]. Until the World War II the painting was stored in the villa belonging to the Mayor or the Pomorskie Province in Toruń.
Damel's painting illustrated an anecdote about a meeting held after the victorious battle with the Turks near Vienna on 12 September 1683, of two rulers in the field near Schwechat, none of whom wanted to bow to the other first. The Polish king raised his hand slightly in order to curl his moustache, which was mistakenly taken by the emperor Leopold I for a bow and, therefore, the latter bowed to the Polish king. It was only when he saw this gesture that the king Jan Sobieski returned a bow with due respect. The anecdote was depicted by numerous artists, including, among others, January Suchodolski (1838), Artur Grottger (1859)[2] and Antoni Ziemięcki (the middle of the 19th century).
The scene is painted as flat and linear, with figures standing theatrically and rigidly. It lacks the ease which characterised Damel's other portraits. The collections of MNW include an unsigned and undated version of the theme.

1 The National Archives in Bydgoszcz, The Provincial Pomeranian Office in Toruń 1919–1939: B/1, sign. 24573, c. 20: 30 VI 26, 3 II–8 IV 30, 15–18 XII 34; sign. 24578, c. 204: 12 IV 33; sign. 24585, c. 249–252: 29 X 34–14 I 35; sign. 24724, 20 IX 21; sign. 24730, c. 7: 25 VI 21 see: K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska na terenie województwa pomorskiego w latach 1920–1939*, doctoral dissertation, supervised by dr hab. M. Arszyński, prof. of UMK, Toruń 2011, pp. 481, 675.
2 *A Meeting of Jan III Sobieski and Emperor Leopold*, 1859, sign. bottom left: Artur Grottger 1859, oil, canvas, 101 x 157 cm, Lviv Gallery of Arts, inv. no. Ж–2148 from the collection of the National Gallery of Lviv, see: I. Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, National Gallery of Arts in Sopot, Sopot 2006, pp. 52–53.

ALEKSANDER LESSER

1814 Warszawa – 1884 Kraków

14. ***Obrona Trembowli przeciw Turkom w r. 1675*** *(Anna Chrzanowska w obronie Trembowli)*
ok. 1840

Niesygn.
Płótno, olej, 146 x 201 cm
Nabyto do zbiorów w 1980 roku, zakup od Macieja Wisławskiego z Torunia.
Nr inw. MT/M/1063/N

1814 Warsaw – 1884 Cracow

The Defence of Trembowla against the Turks in 1675 *(Anna Chrzanowska defending Trembowla)*
ca. 1840

Unsign.
Canvas, oil, 146 x 201 cm
Purchased for the collection in 1980 from Maciej Wisławski from Toruń.
Inv. no. MT/M/1063/N



13.

W 1873 roku obraz znajdował się w galerii książęcej w Gotha. Według obrazu powstała litografia, wykonana przez Josepha Antona Freymanna w Monachium oraz zamieszczona w *Albumie 1863–1883. Pamiątka dwóchsetnej rocznicy oswobodzenia Wiednia*, Wydawnictwo Koła Artystyczno-Literackiego, Kraków 1883.
W 1841 roku Aleksander Lesser nadesłał obraz z Monachium na wystawę warszawską, gdzie mimo sztywności kompozycji i teatralności ujęcia wzbudził duże zainteresowanie u publiczności i krytyki, stając się symbolem nowego malarstwa historycznego. Sławi cnotę, bohaterstwo, patriotyzm i heroizm. W listopadzie 1853 roku Deotyma, podczas wizyty w pracowni Lessera, widziała m.in. *Obronę Trembowli*[1]. Temat obrony Trembowli podejmowali m.in. Franciszek Smuglewicz (rys. po 1785), Daniel Kondratowicz (wystawiony ok. 1820)[2], Józef Peszka (rys. przed 1827), January Suchodolski, Antoni Oleszczyński (*Rozmaitości polskie*, Paryż 1833), Jan Maszkowski (Rzym, przed 1834)[3] oraz Leopold Loeffler. W zbiorach MNW znajdują się szkice do obrazu z około 1839 roku. W związku z dużym zainteresowaniem, Lesser wykonał kilka wersji tematu, które znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Diecezjalnego Sztuki Kościelnej w Sandomierzu, MNW (fragment) i Lwowskiej Galerii Sztuki.
„Przed *Obroną Trembowli* Aleksandra Lessera można zawsze było spotkać widzów. [...] O *Obronie Trembowli* opowiadają anegdotkę, że jakiś pan Chrzanowski, stawając przed tym obrazem, ozwał się z wyrazem buty do Lessera: «Dlaczegóż pan mojemu przodkowi takie izraelskie nadałeś rysy?» – «Trzymam się ściśle historii i archeologii, przestrzegam sumiennie, by rzemyczek każdy był takim, jak być powinien. Chrzanowski, obrońca Trembowli, a małżonek tej oto bohaterki, był Żydem, zatem wschodnie nadałem mu rysy». Niepowołany

1 *Pracownia malarska Alexandra Lessera*, [w:] *Improwizacje i poezje Deotymy. Poczet drugi*, Warszawa 1858, s. 299–307 za: D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warszawa 2012, s. 15.
2 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 45.
3 Tamże, s. 62.

In 1873 the painting could be found in the prince's gallery in Gotha. A lithography was created based on the painting by Joseph Anton Freymann from Munich and it was included in *The Album of 1863–1883. The Memorial of the 200th Anniversary of Liberation of Vienna,* Wydawnictwo Koła Artystyczno-Literackiego, Cracow 1883.
In 1841, Aleksander Lesser sent the painting from Munich for the Warsaw exhibition, where, despite its rigid composition and theatrical perspective, it raised a wide interest among visitors and critics, becoming a symbol of new historical painting. The painting praises virtue, heroism and patriotism. In November 1853, Deotyma visited Lesser's study and saw, among others, *The Defence of Trembowla*[1]. The theme of the defence of Trembowla was tackled, among others, by Franciszek Smuglewicz (a drawing after 1785), Daniel Kondratowicz (exhibited ca. 1820)[2], Józef Peszka (a drawing before 1827), January Suchodolski, Antoni Oleszczyński (*The Polish Varieties*, Paris 1833), Jan Maszkowski (painted in Rome before 1834)[3] and Leopold Loeffler. The collection of MNW includes sketches for the painting dating back to around 1839. In connection with the wide interest, Lesser delivered several versions of the theme which can be found, among others, in the collection of the Diocesan Museum of Ecclesiastical Arts in Sandomierz, MNW (a fragment) and the Lviv Gallery of Arts.
'There were always visitors viewing Aleksander Lesser's *Defence of Trembowla*. [...] There is an anecdote shared about *The Defence of Trembowla* – while standing in front of the painting, Mr Chrzanowski said the this to Lesser with arrogance: «Why did you give such Israeli

1 *Pracownia malarska Alexandra Lessera*, [in:] *Improwizacje i poezje Deotymy. Poczet drugi*, Warsaw 1858, pp. 299–307 see: D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warsaw 2012, p. 15.
2 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warsaw 2003, p. 45.
3 Ibid., p. 62.

krytyk i potomek Chrzanowskiego poczerwieniał, umilkł i wymknął się zaraz”[4]. Trembowla – miasto w dolinie rzeki Gniezny, 42 km od Tarnopola. W 1366 roku przyłączone do Polski. Zamek z XVII wieku słynny z obrony pod dowództwem Jana Samuela Chrzanowskiego i jego żony Anny Doroty, która w czasie oblężenia Trembowli w 1675 roku przez wojska turecko-tatarskie, dowodzone przez Ibrahima Paszę, przeszła do historii dzięki swej bohaterskiej postawie. Gdy oblężona w zamku szlachta już zwątpiła w skuteczność dalszej obrony i naradzała się nad poddaniem twierdzy Turkom, Chrzanowska z narażeniem życia przekazała to mężowi, który z pałaszem w ręku miał zmusić wojsko do obrony. Gdy i mąż stracił wiarę w zwycięstwo, zagroziła wysadzeniem zamku. Anna Dorota von Friezen Chrzanowska była drugą żoną Jana Samuela Chrzanowskiego (?–1688), pułkownika, uczestnika bitwy pod Chocimiem (1673), od 1679 roku komendanta Lwowa.

Sala II
Room II

Bibl.: „Gazeta Codzienna” 1860, nr 172 (05.07), s. 1–2; *Warszawska «cyganeria» malarska* 1955, s. 12; Dobrowolski 1957, s. 313; Porębski 1962, s. 121, il. litografii 113; Kaczanowska 1965, s. 282, 292, il. 2–4; Dobrowolski 1968, s. 91; PSB, t. XVII/1, z. 72, 1972, s. 97 (Szczawińska); Kozakiewicz 1976, s. 81; Malinowski 1987, s. 52; Okoń 1992, s. 119–121; SAP, t. V, 1993, s. 57 (Polanowska); *Żydzi w obronie Rzeczypospolitej* 1996, s. 125, 129–130; Pilarczyk 1997, s. 364; Malinowski 2000, s. 15–16, 109, il. 13; Ziemlewska 2000; *Malarstwo Romantyczne* 2002, nr kat. i il. 22, s. 50–51; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 170, il. s. 171; Malinowski 2003, s. 99, il. IV/1; Ziemlewska 2003, s. 42; *Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* 2004, nr kat. i il. 557, s. 327; Konstantynów 2012, s. 15, 205; Bielska-Krawczyk 2015, s. 29–31, 58.

4 P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 170–173 za: M. Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1965, s. 15.

features to my ancestor?» – «I stick to history and archaeology strictly and make all efforts so that a strap would look as it should. Chrzanowski, who defended Trembowla and was a husband to the heroine, was a Jew and, therefore, I gave him eastern features». The uncalled critic, Chrzanowski's descendant turned red and left without saying a word'[4].
Trembowla – a city in the Gniezna river valley, 42 km from Tarnopol. In 1366, the city was annexed by Poland. The 17th century castle was famous for the defence led by Jan Samuel Chrzanowski and Anna Dorota, his wife, who went down in history for owing to her heroic attitude during the siege of Trembowla in 1675 by the Turkish and Tatar troops led by Ibrahim Pasza. When the nobles under siege in the castle doubted in the effectiveness of further defence and considered surrender of the castle to the Turkish troops, Chrzanowska, risking her life, told her husband about that and he forced the army to defend the castle with a sword in his hand. When her husband also lost his faith in victory, she threatened to blow the castle up. Anna Dorota von Friezen Chrzanowska was the second wife of Jan Samuel Chrzanowski (?–1688), a colonel and participant of the Battle of Chocim (1673) and since 1679 – a commander of Lviv.

4 P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warsaw 1959, pp. 170–173 see: M. Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warsaw 1965, p. 15.



14.

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800 Kraków – 1855 Krzyżtoporzyce (k. Krakowa)

1800 Cracow – 1855 Krzyżtoporzyce (near Cracow)

15. ***Krakus na siwym koniu***
(Krakus na koniu)
ok. 1835

Niesygn.
Płótno naklejone na tekturze, olej, 49 x 31 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1100.
Nr inw. MT/M/250/N

Krakus on a Grey Horse
(Krakus on a Horse)
ca. 1835

Unsign.
Canvas glued to the cardboard, oil, 49 x 31 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1100.
Inv. no. MT/M/250/N

Piotr Michałowski, pomimo licznych funkcji pozaartystycznych – zawodowych i społecznych – należał do pierwszego i najważniejszego pokolenia romantyków, wraz z Adamem Mickiewiczem, Juliuszem Słowackim, Zygmuntem Krasińskim i Fryderykiem Chopinem. Malarstwo Michałowskiego stylistycznie wywodzi się od Théodora Géricaulta (poprzez pracownię Nicolasa-Toussainta Charleta) i tradycji kultu Napoleona Bonapartego. Najważniejsze w *oeuvre* malarza były tematy militarno-historyczne, które miały sławić historię oręża polskiego. Ulubionym motywem, w tym tak indywidualnym malarstwie, były konie, które także hodował w swoim majątku. Według świadectwa córki artysty – Celiny, „każdy zakup konia poprzedzał narysowaniem go, co mu najlepiej ujawniało wszelkie jego braki”[1]. Dążył w owych wizerunkach do uchwycenia ekspresji ruchu i indywidualnych cech zwierzęcia.
Krakus na siwym koniu należy do serii krakusów – obrazów malowanych przez artystę od stycznia 1832 roku, a związanej z wydarzeniami powstania listopadowego (1830–1831). Będąc pod silnym wrażeniem powstania oraz udziału w nim wielu znajomych, artysta podejmował temat kilkakrotnie. Akwarelowa wersja toruńskiej kompozycji pt. *Krakus z lancą, konno* znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie[2]. Cała przestrzeń obrazowa w tym cyklu podporządkowana jest postaci na koniu, a przestrzeń rzeczywista jest ledwie zasugerowana. Tak rozwiązywane są niemal wszystkie sceny jeźdźców – żołnierzy, wodzów i rycerzy – często dosiadających siwe, wspięte konie. Michałowski namalował kilkadziesiąt tego typu kompozycji.
Obraz jest miękko i swobodnie malowany, z dużym wyczuciem kolorystycznym – złamana biel końskiej maści oraz stroju krakusa na tle mgławicowego nieba uwydatniona jest dynamiką prowadzenia pędzla, która w padłym, gniadym koniu na pierwszym planie dochodzi niemal do brawury w operowaniu techniką malarską. Ledwie zaznaczona lanca, pewne niedopracowanie kompozycji w szczegółach oraz skupienie uwagi malarza na dynamice kompozycji miały służyć nadrzędnemu celowi malarstwa epoki romantyzmu: heroizowaniu postaci i zdarzeń oraz oddaniu nastroju – w obrazie Piotra Michałowskiego – grozy walki.

Sala II
Room II

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 42, s. 53–54; Zanoziński 1958, s. 16, il. 3; Sienkiewicz 1959, il. 32; Załęska 1962, nr kat. 15, s. 14; Załęska 1964, s. 53; Ostrowski 1985, s. 57, 72, il. 41; *Drogi do niepodległości* 1989, nr 53, s. 5; SAP, t. V, 1993, s. 519 (Ostrowski); Zeńczak 2000, s. 135, nr kat. 83; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 190, il. s. 191; Bielska-Krawczyk 2015, s. 84; Król 2016, s. 53 i il.

1 J. Zanoziński, *Piotr Michałowski. Życie i twórczość 1800–1855*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 28.
2 A. Zeńczak, *Piotr Michałowski 1800–1855 wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin*, kat. MNK, Kraków 2000, nr kat. 270, s. 288.

Despite his numerous vocational and social functions not connected with the arts, Piotr Michałowski belonged to the first and most important generation of romantics together with Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński and Fryderyk Chopin. Michałowski's style of painting derives from Théodore Géricault (through the study of Nicolas-Toussaint Charlet) and tradition of the cult of Napoleon Bonaparte. The painter's most important *oeuvres* related to battles and history, which were to praise the Polish military history. The painter's favourite motif was horses, which he also bred at his estate. According to Celina, the artist's daughter, 'the painter preceded purchase of every horse by painting of the same, which made it possible for him to reveal any shortages in his works'[1]. In his paintings he strived to capture expression of movements and individual features of the animal.
Krakus on a Grey Horse belongs to a series of *Krakuses* – paintings created by the artist from January 1832 and connected with the events of November Uprising (1830–1831). Being under a strong impression of the Uprising and participation of his numerous acquaintances in the military activities, the artist related to the theme in his paintings several times. A watercolour version of the composition exhibited in Toruń and entitled *Krakus on a Horse with a Lance* is found in the collection of the National Museum in Warsaw[2]. The entire space in the paintings of this cycle is dedicated solely to the figure on a horse and real space is merely implied. This solution was used to paint nearly all riders, including soldiers, leaders and knights, who often sat on grey horses on their hind legs. Michałowski painted several dozen compositions of the type.
The work is painted softly and freely with a great sense of colour – off-white horse and Krakus's garments against the background of nebular sky are emphasised with the dynamic use of brush. In the dead bay horse at the foreground, the artist nearly reaches bravura with his painting technique. The barely visible lance, the under-developed details of the composition and the painter's focus on dynamics of the composition were to serve a superior purpose of the painting in the age of romanticism – adding heroism to figures and events and creating an atmosphere which, in Piotr Michałowski's paintings, was an atmosphere of terror of fighting.

1 J. Zanoziński, *Piotr Michałowski. Życie i twórczość 1800–1855*, Wrocław–Warsaw–Cracow 1965, p. 28.
2 A. Zeńczak, *Piotr Michałowski 1800–1855 wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin*, cat. MNK, Cracow 2000, cat. no. 270, p. 288.



15.



16.

JAKUB TATARKIEWICZ

1798 Warszawa – 1854 Warszawa

16. ***Popiersie Stanisława Krasińskiego***

1850

Niesygn.
Na prawym boku wyryty napis: *Hr. Stanisław / Krasiński / syn Józefa i Emilji / z Ossolińskich*
Gips patynowany, odlew, 50 x 33 x 28 cm
Własność MNW od 1951 roku, nr inw. Rz.D.310 MNW, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1713/Rz/N

Tatarkiewicz był uczniem Pawła Malińskiego w Warszawie i Bertela Thorvaldsena w Rzymie. Jego wyrosła z klasycyzmu twórczość wyrażała także idee romantyczno-patriotyczne. „Sztuki piękne – pisał Tatarkiewicz – oprócz podobania się oku i zrobienia przyjemności powinny być pożyteczne społeczeństwu; główny ich cel jest poświęcać swoje usiłowania dobru człowieka, cnocie i prawdzie. Sztuki piękne wyobrażając doskonałość robią nas samych lepszymi, przez swój dobry gust, wybór, porządek, usposabiają do polepszenia moralnego bytu”[1].

1 J. Tatarkiewicz, *Estetyka sztuki rzeźbiarskiej*, rękopis, [w:] W. Tatarkiewicz, D. Kaczmarzyk, *Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej*, „Sztuka i Krytyka” VII, 1956, nr 1–2, s. 70–71.

1798 Warsaw – 1854 Warsaw

Bust of Stanisław Krasiński

1850

Unsign.
An inscription engraved on the right side: *Count Stanisław / Krasiński / a son of Józef and Emilja / née Ossolińska.*
Patinated plaster, cast, 51 x 33 x 28 cm
Property of MNW from 1951, inv. no. Rz.D.310 MNW, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1713/Rz/N

Tatarkiewicz was taught by Paweł Maliński in Warsaw and Bertel Thorvaldsen in Rome. Stemming from the classicism, Tatarkiewicz's works also expressed romantic and patriotic ideas. 'Apart from pleasant appearance and giving pleasure – as Tatarkiewicz wrote – fine arts should be useful to the society, with their main purpose being devotion of their efforts for the sake of a human being, virtues and truth. Expressing excellence, fine arts make us better though their good taste, choice and order, predisposing us to improve out morality'[1].

1 J. Tatarkiewicz, *Estetyka sztuki rzeźbiarskiej*, manuscript, [in:] W. Tatarkiewicz, D. Kaczmarzyk, *Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej*, Sztuka i Krytyka VII, 1956, no. 1–2, pp. 70–71.

Sala II
Room II

Eksponowana w Toruniu rzeźba wpisuje się w ostatni nurt twórczości rzeźbiarza, w którym tworzył popiersia. Popularność tworzenia popiersi łączyła się z ogólną modą na malarstwo portretowe, które poza uchwyceniem podobieństwa wskazywało także na status społeczny modela. Tatarkiewicz od wizerunków, które tworzył wymagał jeszcze więcej; pisał, że „robienie portretów nie byłoby godnym artysty i sztuki, gdyby innej wartości nie posiadało jak tylko samo podobieństwo – bo oprócz tego ma być duch i charakter osoby, którą artysta ma przedstawiać”[2].
Stanisław Kostka Aleksander Kazimierz hr. Krasiński (1811–1849) – właściciel Zegrza, adiutant gen. Tomasza Łubieńskiego w powstaniu listopadowym, w 1830 roku kawaler Krzyża Virtuti Militari. Syn hr. Józefa Macieja Wawrzyńca Onufrego (1783–1845) i Anny Emilii Ossolińskiej h. Topór. Żonaty od 1841 roku z Dorotą Jabłonowską h. Prus (1820–1900), damą orderu maltańskiego, z którą miał dwoje dzieci: Jadwigę (1843–1913) i Marię (1847–1912). Pochodził z linii obozowniczej, nazwanej tak od dziadka – Stanisława Kazimierza (1725–1802), obozowego wielkiego koronnego.
W zbiorach MNW znajduje się jeszcze jeden – brązowy – odlew rzeźby.

Bibl.: J. Tatarkiewicz, *Autobiografia*, [w:] Wóycicki 1855, s. 233; Tatarkiewicz 1913, s. 213 (1849 – popiersie Krasińskiego w wielu odlewach gipsowych); Tatarkiewicz, Kaczmarzyk 1956, nr 1–2, s. 60; Kaczmarzyk 1973, nr 494, s. 135; Mikocka-Rachubowa 1993, nr kat. 625 (gips), 624 (brąz), s. 138, il. s. 139; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 274, il. s. 275.

2 Tamże, s. 70.

The sculpture exhibited in Toruń belongs to the last period in the sculptor's works, during which he created busts. The popularity of sculpting busts was connected with a general fashion for portrait painting, which, apart from capturing one's likeness, also indicated a model's social status. Tatarkiewicz required even more from the images he created, writing that 'creating portraits would not be worth an artist and art, if, apart from similarity, it did not have any other value, as an artist should also present the spirit and the character of his model'[2].
Count Stanisław Kostka Aleksander Kazimierz Krasiński (1811–1849) – an owner of Zegrze, adjutant of gen. Tomasz Łubieński during the November Uprising in 1830 – awarded with the War Order of Virtuti Militari, a son of Count Józef Maciej Wawrzyniec Onufry (1783–1845) and Anna Emilia Ossolińska, the Axe coat of arms. In 1841 he married Dorota Jabłonowska, the Prus coat of arms (1820–1900), a holder of the Sovereign Military Order of Malta. They had two children – Jadwiga (1843–1913) and Maria (1847–1912). He came from a line of so-called 'camp leaders', named so on account of his grandfather, Stanisław Kazimierz (1725–1802) who was the great royal camp leader. In the collection of MNW there is one more – brown casting sculpture.

2 Ibid., p. 70.

ARTUR GROTTGER

1837 Ottyniowice (Podole) – 1867 Amélie-les-Bains (Francja)

17. ***Utarczka ze Szwedami***
(Bitwa)

1856

Sygn. p. d.: *Artur Grottger 856*
Papier, akwarela, 42 x 54,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2415.
Nr inw. MT/M/292/N

Sceny bitewne, wykonane w technice akwareli, artysta malował kilkakrotnie w początkowych latach swej twórczości (m.in. *Bitwa z Tatarami* 1851, *Atak Ułanów* 1850), umieszczając budowle w tle rozgrywającej się bitwy. Natomiast pierwsze sceny wojen szwedzkich w tejże technice powstały w 1852 roku[1].
Utarczkę ze Szwedami z toruńskich zbiorów mógł namalować Grottger w Wiedniu, gdzie wówczas studiował w Akademie der Bildenden Künste lub na Węgrzech, gdzie jesienią 1856 roku gościł u hr. Aleksandra Pappenheima. Scena zdradza pewne niedoskonałości warsztatowe dziewiętnastoletniego malarza – szczególnie zwracają uwagę nieco sztywno malowane konie.
Wyrosła z tradycji malarstwa romantycznego i historycznego oraz polskiej batalistyki twórczość Grottgera była efektem gorącego patriotyzmu, wyjątkowej wrażliwości i subtelności oraz – jak poświadczają współcześni artysty – dobroci i siły charakteru. Maksymilian Gierymski, w liście z 12 lutego 1869 roku do Karola Epplera, dobitnie wyraził znaczenie twórczości przedwcześnie zmarłego malarza: „Grottger jest największym malarzem Polski, Mickiewicz największym jej poetą, dzieła jednego i drugiego powinny być w ręku każdego obywatela. Krasiński i Słowacki, choć równi lub więksi od Adama geniuszem, nie będą, wszakże nigdy za prawdziwie narodowych poetów poczytani. Ja przynajmniej tak sądzę. Grottger, tak pod jednym, jak drugim względem, jest najwyższym

1 Z. Gołubiew, A. Król, *Artur Grottger*, spis dzieł do kat. wyst. MNK, Kraków 1988, s. 10.

1837 Ottyniowice (Podole) – 1867 Amélie-les-Bains (France)

Battle with the Swedes
(Battle)

1856

Sign. bottom right: *Artur Grottger 856*
Paper, watercolour, 42 x 54.5 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2415.
Inv. no. MT/M/292/N

The artist painted battle scenes in watercolour technique several times during the first years of his artistic activities (including, among others, *A Battle with the Tatars* 1851, *Uhlans' Attack* 1850), painting buildings in the background of a battle. The first scenes of the wars with the Swedes were painted using this technique in 1852[1].
Grottger may have painted his *Battle with the Swedes,* found in the collection of the museum in Toruń, in Vienna, where he studied at Akademie der Bildenden Künste or in Hungary, where he visited count Aleksander Pappenheim in autumn 1856. The scene reveals some imperfections of the 19 year old artist's workshop, including, in particular, the horses, which were painted a bit stiffly.
Grottger's works, which derived from the tradition of romantic and historical painting and Polish military art, resulted from fervent patriotism, exceptional sensitivity and subtlety and, as the artist's contemporaries said, from kindness and strength of character. In his letter to Karol Eppler on 12 February 1869, Maksymilian Gierymski clearly expressed the significance of works of the prematurely deceased painter: 'Grottger is the greatest Polish painter, Mickiewicz is the greatest Polish poet and works of the first and the latter should be

1 Z. Gołubiew, A. Król, *Artur Grottger*, the collection of works, ex. cat. MNK, Cracow 1988, p. 10.



17.

ze wszystkich pod ten sztandar sztuki powołanych. Najsurowsza krytyka artystyczna przyznaje mu pierwszeństwo nad Matejką, choć ten ostatni daleko bieglej kolorem włada”[2].

Sala II
Room II

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 22, s. 41; Puciata-Pawłowska 1962, il. 11, 12; Załęska 1962, nr kat. 5, s. 15; Załęska 1966, s. 5; SAP, t. II, 1975, s. 489, 492 (Melbechowska-Luty); Gołubiew, Król 1988, nr kat. 99, s. 8; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 94, il. s. 95; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75, 117.

2 J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, TNT t. XII, z. 3, Toruń 1962, s. 181, przypis 222.

seen and read by every Polish citizen. Krasiński and Słowacki, though being equal or greater geniuses than Adam [Mickiewicz], will never be considered as truly Polish poets. This is at least what I think. In both aspects, Grottger is the most prominent of painters. The most severe artistic criticism gives him the priority over Matejko, although the latter is much more skilful at using colours’[2].

2 J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, TNT vol. XII, j. 3, Toruń, 1962, p. 181, footnote 222.

18. ***Wygnana***
(Wygnana z domu, Wypędzenie matki)
1862

Sygn. p. [monogram wiązany]: *AG / 1862*
Na odwrocie naklejona kartka z napisem wykonanym atramentem: *Właściciel: W-ny Pan Dobrzensky w Choletov w Czechach. / Korespondent: W-ny Pan Tadeusz Sulimirski: Tarnów / Artur Grottger: Wygnanie matki, rysunek w ramach za szkłem. / ....* (napis nieczytelny) nr. 13. Komitet Krakowski: Deklar. L. 9. N=r 112.
Papier, kredka czarna, 55 x 43 cm
Nabyto do zbiorów w 1963 roku od Franciszka Studzińskiego z Paryża. Pierwotnie własność barona Dobrzesky’ego w Choletowie (Czechy).
Nr inw. MT/M/498/N

Banished
(Banished from Home, Driving a Mother from Home)
1862

Sign. on the right [interlocking monogram]: *AG / 1862*
On the back – a glued card with inscription made in ink: *Owner: Mr Dobrzensky in Choletov, Czech Republic. / Correspondent: Mr Tadeusz Sulimirski: Tarnów / Artur Grottger: Driving a Mother from Home, a drawing in frames with glass. / ....* (illegible inscription) no. 13. Cracow Committee: Declar. L. 9. N=r 112.
Paper, black crayon, 55 x 43 cm
Purchased for the collection in 1963 from Franciszek Studziński from Paris. Originally owned by baron Dobrzesky of Choletov (Czech Republic).
Inv. no. MT/M/498/N

Grottger znany jest przede wszystkim z cykli rysunków ukazujących wydarzenia związane z powstaniem styczniowym, których znaczenie w porozbiorowej Polsce wybiegało ponad artystyczne oceny. Cykle: *Warszawa I* i *II* poświęcone wypadkom poprzedzającym powstanie (1861, 1862), *Polonia* poświęcony powstaniu styczniowemu (1863), *Bór litewski*, *Lituania* ukazujące litewskiego chłopa-powstańca (1864–1866) i *Wojna* (1866–1867) były pełną emocji, często poetyki i tajemniczości artystyczną wizją narodowowyzwoleńczych zmagań z zaborcą.
Rysunek *Wygnana* z toruńskich zbiorów pochodzi z roku, w którym Grottger rysował drugi swój cykl – *Warszawa II*, przeznaczony na światową wystawę w Londynie. Jest niejako tożsamy stylistycznie i narracyjnie z rysunkowymi cyklami artysty. Różni się jednak rozmiarem kartonu, głębią romantycznego pejzażu oraz nieprzeładowaną kompozycją. Podczas gdy szkice Grottgera są szybkim zapisem kształtu, poszukiwanego niejednokrotnie wieloma mocno zaznaczonymi kredką liniami, to prace skończone są najczęściej wysubtelnionymi kreacjami rysunkowego mistrzostwa, ukazującymi zwiewność materii, delikatność karnacji, szorstkość muru czy mięsistość liści krzewu. *Wygnana* ujawnia ponadto zainteresowanie artysty tematyką społeczną i moralizatorską – losem opuszczonych i samotnych.

Sala II
Room II

Bibl.: Bołoz Antoniewicz 1894, nr kat. 1299, s. 292; Bołoz Antoniewicz 1911, s. 314–315, il. 194; Kopera 1929, s. 287, 293, il. 303; Puciata-Pawłowska 1962, s. 48; Załęska 1964, s. 53, il. 39; Kaczanowska 1965, s. 285, il. 10; SAP, t. II, 1975, s. 492 (Melbechowska-Luty); Malinowski 1987, s. 29; Gołubiew, Król 1988, nr kat. 316, s. 18; Wawrzyk 1997, nr kat. 19, s. 22; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 94, il. s. 95; Malinowski 2003, s. 156, il. VII/3; *Perły z lamusa* 2009, s. 172, il. s. 173 (Kroplewska-Gajewska).

Grottger is mostly famous for a cycle of drawings depicting events connected with the January Uprising. Their significance in the partitioned Poland was well beyond artistic evaluations. Cycles: *Warsaw I* and *II* devoted to events preceding the uprising (1861, 1862), *Polonia* devoted to the January Uprising (1863), *Lithuanian Forest*, *Lithuania* showing a Lithuanian peasant and insurgent (1864–1866) and *War* (1866–1867) constituted an artistic vision of national liberation efforts full of emotion, poetics and mystery and was aimed at fighting the invaders.
The drawing entitled *Banished* and included in the collection of the museum in Toruń, dates back to the year in which Grottger drew his second cycle, *Warsaw II,* which was envisaged to be showcased at the world exhibition in London. It is somewhat identical to the artist’s cycles of drawings in terms of its style and narration. However, it differs with the size of cardboard, depth of romantic landscape and sparse composition. While Grottger’s sketches are a quick depiction of shape, sought often by lines strongly marked with a crayon, his finished works are most often subtle creations of drawing masterpieces showing airiness of matter, delicacy of complexion, roughness of a wall or fleshiness of a shrub leaves. Additionally, *Banished* reveals the artist’s interest in social and moralistic themes – a fate of the abandoned and lonely.

JANUARY SUCHODOLSKI

1797 Grodno – 1875 Boimie (k. Siedlec)

19. ***Krakus***
1861

Sygn. p. d.: *J. Suchodolski / 1861*
Płótno, olej, 62,5 x 78 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 4889.
Nr inw. MT/M/354/N

Kompozycja odznacza się typowym dla artysty czystym w kolorze i dokładnym rysunkiem, wyidealizowanym ujęciem umieszczanego najczęściej w centrum obrazu siwego konia oraz pewnym brakiem swobody układu form i nieharmonijnym kolorytem. Tematykę eksponującą krakusów, polską lekką kawalerię z okresu Księstwa Warszawskiego (1807–1815) i powstania listopadowego (1830–1831) artysta podejmował kilkakrotnie w 1831 roku.
Malarz prezentuje żołnierza pułku krakusów – polskiej lekkiej kawalerii, wystawionej kosztem obywateli województwa krakowskiego, której uzbrojenie obejmowało zwykle lance, szable i pistolety, a malownicze i bogate umundurowanie nawiązywało do strojów regionalnych. Pisano, że w obrazach Suchodolskiego „zwykle jakaś struna narodowa oddźwięka, a chociaż nie zawsze staje na wysokości dziejowego ducha i wymagań sztuki, kierunek ten jednak i niezmordowana praca zapewniają mu trwałe znaczenie i wspomnienie tak w sztuce krajowej, jako i w sercach rodaków”[1].

Sala II
Room II

Bibl.: Sroczyńska 1961, nr kat. 231, s. 203, il. 69; Załęska 1962, nr kat. 40, s. 16; Wawrzyk 2001, nr kat. 35; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 260, il. s. 261.

1 L. A. Buszard, *Kronika Sztuk Pięknych. Malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 10, s. 79 za: D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warszawa 2012, s. 189.

1797 Grodno – 1875 Boimie (near Siedlce)

Krakus
1861

Sign. bottom right: *J. Suchodolski / 1861*
Canvas, oil, 62.5 x 78 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 4889.
Inv. no. MT/M/354/N

The composition is notable for the artist’s typical pure colour and accurate drawing, with an idealised depiction of a grey horse usually set in the centre, an arrangement of forms somewhat lacking in ease, and with inharmonious colour scheme. The theme of Krakuses, i.e. the Polish light cavalry from the period of the Duchy of Warsaw (1807–1815) and November Uprising (1830–1831) was explored by the artist several times in 1831.
The painter presents a soldier of the regiment of Krakuses, the Polish light cavalry funded by inhabitants of the Cracow province, with his armoury including usually lances, sables and guns and a picturesque and rich uniform referring to regional traditional garment. I was said of Suchodolski’s paintings that ‘there is always some national sound and, although it does not always meet the spirit of history and requirements of the art, the trend and hard work ensure the artist’s permanent significance and memory both in the Polish art and in hearts of the Poles’[1].

1 L. A. Buszard, *Kronika Sztuk Pięknych. Malarstwo*, Tygodnik Ilustrowany 1859, no. 10, p. 79 see: D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warsaw 2012, p. 189.



18.



19.

20. ***Przejście armii Napoleona przez Berezynę***
(Przejście armii francuskiej przez Berezynę, Odwrót wojsk napoleońskich spod Moskwy, Przejście Berezyny przez wojska francuskie)
1866

Sygn. l. d.: *Suchodolski / 1866.*
Płótno, olej, 145,5 x 201 cm
Własność MNW, nr inw. 185797, od 1951 roku depozyt w MOT.
Nr inw. MT/Ad/1029/M/N

Obraz jest, z drobnymi zmianami, znacznie powiększoną repliką obrazu z ok. 1859 roku (wł. MNP, płótno, olej, 52 x 77 cm, nr inw. MP 43). Do 1939 roku znajdował się w Muzeum Narodowym im. Króla Jana III we Lwowie, które nabyło go w 1936 roku, prawdopodobnie od Heleny Tołkaczowej z Chyrowa. W 1869 roku wystawiony w Zachęcie, następnie na Międzynarodowej Wystawie w Monachium. Ponadto znana była jeszcze jedna replika obrazu, dziś zaginiona. Kompozycja wpisuje się w cykl dzieł sławiących wojny napoleońskie, których Suchodolski namalował od 1827 roku ponad dwadzieścia. Ilustruje przeprawę

Napoleon's Army Crossing the Berezina
(The French Army's Crossing the Berezina, Retreat of the Napoleonian Army from Moscow, Crossing of the Berezina by the French Army)
1866

Sign. bottom left: *Suchodolski / 1866.*
Canvas, oil, 145.5 x 201 cm
Property of MNW, inv. no. 185797, deposited in MOT since 1951.
Inv. no. MT/Ad/1029/M/N

The painting with its minor changes constitutes a considerably enlarged replica of a painting dating back to around 1859 (property of MNP, canvas, oil, 52 x 77 cm, inv. no. MP 43). Until 1939, it was found in the King John III National Museum of Lviv, which purchased it in 1936 probably from Helena Tołkaczowa from Chyrow. In 1869, the painting was exhibited in Zachęta and then at the International Exhibition in Munich. Moreover, there was one more replica of the painting but, unfortunately, it was lost. The composition matches a cycle of

przez Berezynę Wielkiej Armii Napoleona I w odwrocie spod Moskwy. Malarz przedstawił trzeci dzień przeprawy – 28 listopada, opierając swą monumentalną kompozycję na rysunkach i relacjach bezpośredniego świadka wydarzeń – Czesława Moniuszki (ojca kompozytora), który jest przedstawiony w prawej części obrazu, ze szkicownikiem i ołówkiem w dłoni[1]. Obraz jest jednym z najlepszych w dorobku artystycznym artysty, w którym umiejętnie komponuje tłum postaci na wielu planach, wykazując przy tym dramatyzm sytuacji. Jest odzwierciedleniem kultu dla Napoleona i Legionów, który artysta wyniósł z domu rodzinnego, wzmocniony osobistym zetknięciem się z cesarzem oraz atmosferą domu Wincentego Krasińskiego.

Temat przeprawy Napoleona podejmował także Julian Fałat – od 1894 do 1896 roku malował w Berlinie wraz z Wojciechem Kossakiem panoramę *Przejście Napoleona I przez Berezynę*, skupiając się głównie na pejzażu (pocięta w 1907 roku). Na zamówienie kolekcjonera Ignacego Milewskiego w 1899 roku wykonał obraz o tej tematyce[2]. Ponadto Nicolas-Toussaint Charlet (1792–1845) zasłynął obrazem *Episode de la campagne de Russie* przedstawiającym przejście przez Berezynę (1836)[3].

Sala II
Room II

Bibl.: *Sprawozdania TZSP* 1874, s. 88 [wystawa 1869]; Thieme, Becker, XXXII, s. 71 (Batowski); *Suchodolski* 1900, t. 138, s. 516; *Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego* 1939, s. 21, nr 6, il. 1; Gąsiorowska 1952, s. 67, nr 70; Sroczyńska 1961, nr kat. 257, s. 46, 209–210; Katalog MNW 1962, nr 659; *Sztuka warszawska* 1962, nr kat. 558, s. 210; Załęska 1964, s. 53; Malinowski 1985, s. 38; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 262, il. s. 263; Malinowski 2003, s. 314; Paczuski 2004, s. 20–22.

1 A. Paczuski, *Suchodolskiego „Przejście przez Berezynę"*, „Promocje kujawsko-pomorskie", 2004/1-2, s. 22.
2 J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985, s. 41.
3 U. Olbromska, *...maluję dla siebie nie dla poklasku tłumu*, [w:] *Piotr Michałowski. Rys życia. Katalog prac w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. Bolestraszyce 1840–48*, Przemyśl 2002, s. 34.

works praising the Napoleonian wars. Suchodolski painted more than twenty of them from 1827. He illustrates crossing of the Great Army of Napoleon I retreating from Moscow through the Berezina River. The painter presented the third day of the passage, i.e. 28 November, basing his monumental composition on drawings and accounts of a witness to the events, namely Czesław Moniuszko (the famous composer's father), who is presented in the right part of the painting with a sketch book and pencil in his hand[1]. The painting is one of the best works of the artist, with its skilful arrangement of figures in a crowd on numerous grounds and showing the dramatic character of the situation. It reflects the cult of Napoleon that was nurtured in the painter's family home and enhanced later by meeting the emperor and the atmosphere in the Wincenty Krasiński's house.

The theme of Napoleon's passage was also used by Julian Fałat in his works – from 1894 to 1896 he painted a panoramic painting entitled *Napoleon I's Crossing the Berezina* together with Wojciech Kossak in Berlin, focusing mainly on the landscape (it was cut in 1907). However, he painted a work with the same theme as ordered by Ignacy Milewski, a collector, in 1899[2]. Moreover, Nicolas-Toussaint Charlet (1792–1845) painted a famous painting entitled *Episode de la campagne de Russie* presenting the passage through the Berezyna River (1836)[3].

1 A. Paczuski, *Suchodolskiego 'Przejście przez Berezynę'*, Promocje kujawsko-pomorskie, 2004/1-2, p. 22.
2 J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warsaw 1985, p. 41.
3 U. Olbromska, *...maluję dla siebie nie dla poklasku tłumu*, [in:] *Piotr Michałowski. Rys życia. Katalog prac w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. Bolestraszyce 1840–48*, Przemyśl 2002, p. 34.



20.

LEON KAPLIŃSKI

1826 Lisów (k. Grójca) – 1873 Miłosław (poznańskie)

1826 Lisów (near Grójec) – 1873 Miłosław (Poznańskie)

21. ***Portret hetmana Jana Karola Chodkiewicza***

1868

Sygn. l. d.: *Leon Kapliński / 1868*
Płótno, olej, 130 x 97 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1109.
Nr inw. MT/M/277/N

Malarz i literat – Leon Kapliński łączył malarstwo z czynnym zaangażowaniem politycznym, objawiającym się m.in. pracą konspiracyjną związaną z przygotowaniami do powstania w 1846 roku czy współdziałaniem ze środowiskiem Hôtel Lambert w Paryżu.

Portretowa twórczość malarza, pozostająca pod wyraźnym wpływem wieloletniego przyjaciela – Henryka Rodakowskiego, obfitowała w wizerunki członków rodzin arystokracji polskiej i skoligaconej z nią arystokracji francuskiej i włoskiej. Malował także heroiczne wizerunki bohaterów narodowych i historyczno-symboliczne obrazy z portretowo ujętymi postaciami. Portretowanych przedstawiał najczęściej do kolan, z dolnej perspektywy, dbając o uwypuklenie cech psychicznych postaci. Wizerunki zwykle kilkakrotnie poprawiał i przemalowywał, nie będąc zadowolonym z efektu końcowego.

Obraz z toruńskiego Muzeum emanuje powagą, dostojeństwem i siłą wewnętrznego wyrazu – cechami charakterystycznymi dla męskich wizerunków Leona Kaplińskiego z lat 1861–1868, przedstawiających modela w prostym ujęciu, na neutralnym zwykle tle. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się szkic olejny portretu z 1863 roku (płótno, olej, 27 x 21,5 cm) oraz obraz *Portret hetmana Czarnieckiego* z 1863 roku o tych samych wymiarach i tożsamej stylistyce. Oba heroiczne w wymowie portrety hetmanów, inspirowane poematem *Przedświt* (1843) Zygmunta Krasińskiego, eksponowane były na Wystawie Powszechnej w Wiedniu w 1873 roku.

Hetman wielki litewski Jan Karol Chodkiewicz h. własnego Gryf (1560–1621) był jednym z najwybitniejszych wodzów dawnej Rzeczypospolitej. Odniósł wiele zwycięstw, m.in. pod Kircholmem w 1605 roku i Chocimiem w 1621 roku.

Sala II
Room II

Bibl.: *Listy Agatona Gillera* 1873, s. 111; Gąsiorowska 1952, nr kat. 25, s. 42; Załęska 1962, nr kat. 8, s. 14; Załęska 1966, s. 5; SAP, t. III, 1979, s. 357 (z datą: 1863, Ryszkiewicz); Krzywka 1994, s. 76, 79, il. 25 (z datą: 1863); Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot 2000, s. 164 (z datą: 1863); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 114, il. s. 115; Malinowski 2003, s. 110; *Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* 2004, nr kat. i il. 562, s. 332; *Legenda o skrzydlatych jeźdźcach*... 2005, il., s. nlb.; Dajnowska 2007, s. 23, il. s. 20; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 247; Bielska-Krawczyk 2015, s. 60, 61, 63.

1826 Lisów (near Grójec) – 1873 Miłosław (Poznańskie)

Portrait of Hetman Jan Karol Chodkiewicz

1868

Sign. bottom left: *Leon Kapliński / 1868*
Canvas, oil, 130 x 97 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1109.
Inv. no. MT/M/277/N

A painter and a writer, Leon Kapliński combined painting with active political commitment manifested, among others, by his conspiracy connected with preparations for the uprising of 1846 and his collaboration with Hôtel Lambert circles in Paris.

Influenced to a considerable extent by Henryk Rodakowski, his old friend, his portraits abounded in images of members of Polish aristocratic families and their French and Italian aristocratic relatives. He also painted heroic images of national heroes and historical and symbolic paintings with figures presented in a portrait-like manner. He presented figures usually down to their knees from the lower perspective, taking care to emphasise their psychical features. Unsatisfied with the final effect, he usually corrected and repainted the portraits.

The painting exhibited in the museum in Toruń emanates dignity and strength of internal expression that were so typical for male portraits by Leon Kapliński in the years 1861–1868, presenting a model in a simple pose and usually against a neutral background. The collection of the National Museum in Cracow includes an oil sketch of the portrait painted in 1863 (canvas, oil, 27 x 21.5 cm) and a painting entitled *Portrait of Hetman Czarniecki* painted in 1863, of the same size and with the same style. Both heroic portraits of hetmans were inspired by a poem entitled *Before the Dawn* (1843) by Zygmunt Krasiński and were exhibited at the General Exhibition in Vienna in 1873.

Jan Karol Chodkiewicz, Gryf coat of arms, the Grand Hetman of Lithuania (1560–1621) was one of the greatest leaders in former Republic of Poland. He won numerous battles, including, among others, the battle of Kircholm of 1605 and the battle of Chocim in 1621.

JAN MATEJKO

1838 Kraków – 1893 Kraków

1838 Cracow – 1893 Cracow

22. ***Święty Ludwik, król francuski wybierający się na wyprawę krzyżową*** (szkic)

1876

Sygn. l. d.: *JM / 1876 rp.*
Deska, olej, 52 x 26,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/258/N

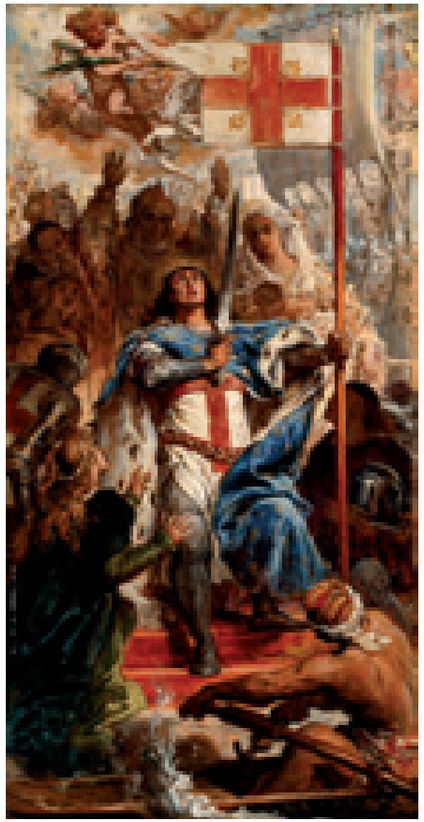
Saint Louis, a French King on the Crusade (a sketch)

1876

Sign. bottom left: *JM / 1876 rp.*
Board, oil, 52 x 26.5 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/258/N



21.



22.

Obraz należał pierwotnie do żony artysty. Od 1908 roku do Maurycego Spokornego z Warszawy, następnie co najmniej do 1938 roku do Zofii Spokornej. W 1941 roku wystawiony w Salonie Sztuki „Skarbiec" w Warszawie, gdzie kupił go p. Czyrski. Ponownie w Salonie w 1948 roku. W zbiorach Domu Jana Matejki znajdują się dwa szkice rysunkowe do obrazu.
Kompozycja jest szkicem wykonanym na zamówienie fundatora hr. Ludwika Platera oraz dziekana Józefa Jałowieckiego, dla głównego ołtarza kościoła pomisjonarskiego św. Ludwika w Krasławiu nad Dźwiną w Inflantach Polskich (Łatgalia). Miał zastąpić malowidło freskowe z lat 1760–1762 o tej tematyce, wykonane przez Filippa Castaldiego. Według tego szkicu, duży obraz, który znajduje się tam nadal, namalował uczeń Matejki – Tomasz Lisiewicz (1884)[1].
Obraz znajduje się do dziś w Krasławiu.
Artysta przedstawił moment wyruszenia z Francji na krucjatę do Egiptu w 1248 roku Ludwika IX Świętego (1214–1270), od 1226 roku króla Francji z dynastii Kapetyngów. Król wsławił się m.in. organizacją i uczestnictwem w krucjatach w latach 1248–1254 i w 1270 roku, kiedy w czasie epidemii dżumy zmarł w Tunisie. W 1297 roku został kanonizowany. Prowadził surowe, proste życie i odmawiał zawierania jakichkolwiek układów z niewiernymi, nie okazując im także litości. Owa pierwsza krucjata króla zakończyła się klęską krzyżowców.
Schemat kompozycyjny, w którym główna postać ukazana jest pośrodku

1 *Matejko – obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 144.

Initially, the painting belonged to the artist's wife. From 1908, it was owned by Maurycy Spokorny from Warsaw and then it belonged to Zofia Spokorna until at least 1938. In 1941, it was exhibited in 'Skarbiec' Art Gallery in Warsaw, where it was bought by Mr Czyrski. It was again exhibited in the Art Gallery in 1948. The collection of Jan Matejko's House includes two drawn sketches of the painting.
The composition is a sketch ordered by his benefactor, Count Ludwik Plater and Józef Jałowiecki for the main altar of the post-missionary church of St Louis in Krasław on the Dźwina river in Polish Inflanty (Latgale). It was to replace a fresco painting with the same theme dating back to 1760–1762 and painted by Filippo Castaldi. The large painting, which can still be found there, was painted as modelled on the sketch by Tomasz Lisiewicz, Matejko's student (1884)[1]. The painting can still be found in Krasław.
The artists presented St Louis IX (1214–1270) going to a crusade from France to Egypt in 1248. Saint Louis IX was a king of France of the House of Capet. He was famous, among others, for organising and participating in the crusades in the years 1248–1254 and in 1270, when he died in Tunis during the bubonic plague. He was canonised in 1297. He lived a harsh and simple life and refused to make any settlements

1 *Matejko – obrazy olejne. Katalog*, ed. K. Sroczyńska, Warsaw 1993, p. 144.

Sala II
Room II

obrazu z rękami przyłożonymi do serca w geście emocjonalnego uniesienia oraz oczyma wzniesionymi do góry, artysta stosował wielokrotnie, m.in. już w 1859 roku w obrazie *Sobieski w Częstochowie*.

Bibl.: *Katalog X wystawy* 1878, nr 144; „Kłosy" I 1878, s. 171; „Tygodnik Ilustrowany" II 1879, il. s. 136 (drzeworyt pt. *Ludwik Święty przybywający do Damietty*); Gorzkowski 1881, s. 7; *Katalog wystawy pośmiertnej* 1893, s. 8, nr 14; *Katalog wystawy Matejki* 1894, s. 14, nr 49; Tarnowski 1897, s. 192, 510; Gorzkowski 1898, s. 85; Grunwald 1910, il. s. 68 (jako *Ludwik święty, król Francyi, pradziad królowej Jadwigi, wybierający się na wyprawę krzyżową do Palestyny*); Witkiewicz 1912, il. 10; *Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki* 1938, s. 67–68, nr 159; Łepkowski 1938, nr 2 (10.01.), s. IV; *Matejko* 1938, s. 14, nr 33; *Przewodnik historyczny* 1938, s. 18, nr 33; Treter 1939, s. 298, 607, 629, il.; Serafińska 1955, s. 426, 481, 638; Grabowska-Wiercińska *Bibliografia* 1957, poz. 660, 1315, 1318; Czernic-Zalińska 1966, s. 479–480, 504; Gintel 1966, s. 315, il; Grajewski 1972, poz. 10107, 10108; Wiercińska, Liczbińska 1976, poz. 7669, 7710; *Matejko* 1993, nr kat. 167, s. 144–145; Micke-Broniarek 1993, nr kat. i il. 47, s. 137; SAP, t. V, 1993, s. 438 (Kubaszewska); Kaminska 1995; Spārītis 1996 Nr 1/2, s. 13–15; Buyko 1999, kat. s. 42; Informator MOT 1999, il. 48; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 180, il. s. 181; *Templariusze* 2004, nr kat. 162, s. 133–134, il. XVI, s. 151; *Perły z lamusa* 2009, s. 174, il. s. 175 (Kroplewska-Gajewska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 116.

23.

Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie
(Ostatnie chwile Zygmunta Augusta, Zgon Zygmunta Augusta, Śmierć Zygmunta Augusta w r. 1572)

1886

Sygn. p. d.: *Jan Matejko rp. 1886*
Deska, olej, 112 x 146 cm
Własność MNW, nr inw. MP 4495, depozyt w MOT od 1957 roku.
Nr inw. MT/Ad/1334/M/N

Określając cele swego malarstwa, Jan Matejko w 1882 roku mówił do uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych: „Sztuka jest obecnie dla nas pewnego rodzaju orężem w ręku: oddzielać sztuki od miłości ojczyzny nie wolno, kto tak czyni, ten tylko połowicznie służy krajowi, bo sztuka nie tylko jest służbą dla kraju, ale jest obowiązkiem, ofiarą, w ostatnich zwłaszcza czasach"[1].
Obraz został zamówiony przez Huberta Krasińskiego; w posiadaniu Krasińskich był do 1893 roku, kiedy został zakupiony przez Ludwika Norblina z Warszawy, który w 1916 roku ofiarował go do zbiorów TZSP w Warszawie. W 1940 roku został przeniesiony do MNW, w 1944 roku wywieziony przez Niemców. Odnaleziony na Dolnym Śląsku, rewindykowany z ZSRR w 1956 roku. Szkic do obrazu o wymiarach 33,5 x 42 cm w 1964 roku należał do M. Gorzkowskiego z Krakowa i wystawiony był w 1984 roku we Lwowie[2].
Przedstawia scenę śmierci Zygmunta Augusta 7 lipca 1572 roku w Knyszynie. Król często przebywał w tamtejszej puszczy na polowaniach. W latach 1530–1572 starostwo knyszyńskie było dobrami własnymi króla Zygmunta Augusta, a sam Knyszyn miejscem szczególnie przez niego lubianym. Król mieszkał tam w sumie około pięciuset dni[3]. Obok władcy stoi lekarz Frydfeder. W centrum kompozycji znajduje się biskup krakowski Franciszek Krasiński, w pontyfikalnych szatach, z puszką z Najświętszym Sakramentem. Po lewej, za stołem stoi dworzanin Jerzy Mniszech, a za nim, widoczna od tyłu, faworyta królewska Barbara Giżanka.
Pragnienie zawarcia jak największej ilości faktów ilustrujących w sugestywny sposób przedstawiane malarsko wydarzenie prowadziło niejednokrotnie do zatracenia klarowności kompozycyjnej dzieł artysty. Pomimo tego Jan Matejko był najwybitniejszym polskim malarzem historycznym, twórcą o nieprzeciętnej artystycznej indywidualności, a emocjonalne oddziaływanie jego płócien na pokolenia Polaków każe widzieć w artyście nie tylko malarza historycznych obrazów, lecz także, a może przede wszystkim, twórcę malarskiej historiografii Polski.

1 Fragment przemówienia Jana Matejki wygłoszonego z okazji inauguracji roku akademickiego 16 października 1882 roku, cyt. za: M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat osiemnastu*. Kraków 1898, s. 284.
2 *Katalog wystawy dzieł Jana Matejki*, Lwów 1894, s. 19, nr 71.
3 *Królewski Knyszyn. Starostwo knyszyńskie w XVI–XX wieku*, folder wystawy w Muzeum Historycznym w Białymstoku, tekst: A. Malesińska, M. Piszczatowska, Białystok 2010, nlb.

with the 'infidels', not showing any mercy to them. The king's first crusade ended in a defeat of the crusaders.
The composition scheme with the main figure depicted at the centre of the painting with its hands resting on the heart in a gesture of emotional exaltation and eyes looking up, was used by the artist several times, including in 1859, in the painting entitled *Sobieski in Częstochowa*.

The Death of Zygmunt August in Knyszyn
(Last Moments of Zygmunt August, The Death of Zygmunt August, The Death of Zygmunt August in 1572)

1886

Sign. bottom right: *Jan Matejko rp. 1886*
Board, oil, 112 x 146 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4495, deposited in MOT since 1957.
Inv. no. MT/Ad/1334/M/N

Specifying purposes of his painting, Jan Matejko said to his students of the Cracow School of Fine Arts in 1882: 'Art is now a kind of weapon in our hands: one cannot separate art from love of the fatherland; whoever does it, he will serve his fatherland in half only, as art is not only one's service to the country, but also a duty and sacrifice, especially recently'[1].
The painting was ordered by Hubert Krasiński and it was owned by the Krasiński family until 1893, when it was bought by Ludwik Norblin from Warsaw, who donated it to TZSP in Warsaw in 1916. It was later found in the Lower Silesia and brought back to Poland from Soviet Union in 1956. A sketch with the measurements of 33.5 x 42 cm made for the painting in 1964 belonged to M. Gorzkowski from Cracow and was exhibited in 1984 in Lviv[2].
The painting presents a scene of death of Zygmunt August on 7 July 1572 in Knyszyn. The king used to visit the forests for hunting. In the years 1530–1572, the district of Knyszyn belonged to King Zygmunt August and the king particularly liked the town of Knyszyn. The king lived there for about five hundred days in total[3]. The king is accompanied by Frydfeder, a doctor. In the centre of the composition there stands Franciszek Krasiński, a bishop of Cracow, in his pontifical robes and with a box with the Holy Sacrament. On the left, behind the table stands Jerzy Mniszech, a courtier, and behind him stands Barbara Giżanka, the king's mistress, presented from the back.
The artist's desire to include as many facts as possible illustrating a given event in a suggestive manner made his works lose their clarity of composition. Despite this, Matejko was the greatest Polish historical painter, a creator with unique artistic individuality and the emotional influence of his works on generations of Poles makes one perceive the artist not only as a painter of works relating to history,

1 A fragment of Jan Matejko's speech delivered during opening of the academic year on 16 October 1882, quoted after: M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat osiemnastu*, Cracow 1898, p. 284.
2 *Katalog wystawy dzieł Jana Matejki*, Lviv 1894, no. 71, p. 19.
3 *Królewski Knyszyn. Starostwo knyszyńskie w XVI–XX wieku*, ex. brochure in the Museum of History in Bialystok, text: A. Malesińska, M. Piszczatowska, Białystok 2010, p. unnumbered.



23.

Sala II
Room II

Życzeniem zamawiającego było namalowanie przez Matejkę obrazu historycznego, na którym byłby przedstawiony jeden ze znakomitych przodków rodziny Krasińskich. Malowany był od września do grudnia 1886 roku. Fotel z XVII w. przedstawiony na obrazie obecnie znajduje się w zbiorach Domu Jana Matejki w Krakowie.

Bibl.: Tarnowski 1897, s. 513; Gorzkowski 1898, s. 391, 393–397; *Katalog wystawy retrospektywnej* 1898, s. 17, nr 127; *Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich* 1898, s. 47, XIII nr 127; Świeykowski 1905, s. 104; Witkiewicz 1912, il. 197; *TZSP* 1920, nr 491, s. 21; *TZSP* 1924, s. 20, nr 491; *TZSP* 1925, s. 18, nr 491; *TZSP* 1927, s. 18, nr 491; *TZSP* 1933, s. 19, nr 491; *TZSP* 1935, nr 491, s. 261; *Ultima Thule* 1935; *Katalog wystawy Jana Matejki* TZSP 1938, nr 51, s. 15; *Przewodnik historyczny* 1938, s. 29, nr 51; *TZSP* 1938, nr 491, s. 21; Treter 1939, s. 415, 416, il. 299–304; *Katalog obrazów wywiezionych* 1951, s. 49, nr i il. 171; Serafińska 1955, s. 545, 646, przypis: s. 514 i 660; *Katalog wystawy dzieł zabezpieczonych przez ZSRR* 1956, s. 15, nr nlb.; Grabowska-Wiercińska *Bibliografia* 1957, poz. 936–939, 1384, 1389; Łepkowski 1957, s. 22; *Matejko* 1957, s. 24, nr i il. 243; *Matejko. Materiały z sesji naukowej* 1957, s. 167, 169; Masłowski 1962, s. 17, nr i il. 78; *Matejko* 1962, s. 27, nr i il. 141, 142; Porębski 1962, s. 172, 210; *Muzeum w Toruniu* 1964, s. 53; Załęska 1964, s. 53; Płażewska 1966, s. 326, 391; Załęska 1966, s. 6; Wiercińska 1967, s. 205; Wiercińska 1968, s. 89, 93; Grajewski 1972, poz. 10212; Wójcikowski 1974, s. 143; Katalog MNW 1975, s. 238, nr i il. 635; Wiercińska, Liczbińska 1976, poz. 7661–7665; *Matejko* 1993, nr kat. 260, s. 224–225; Micke-Broniarek 1993, nr kat. i il. 83, s. 174; Kruszelnicki 1994, s. 34, il. 7; *Obrazy śmierci* 2000, nr kat. i il. III/ 4–47, s. 290; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 182, il. s. 183; Nowakowska 2003, s. 152; *Królewski Knyszyn* 2010, il. na s. tyt.; Bielska-Krawczyk 2015, s. 61, 63, 64.

but also, and perhaps most of all, as a creator of painting historiography of Poland.
The person ordering the painting wanted Matejko to produce a historical painting depicting one of the great ancestors of the Krasiński family. The work was painted from September until December 1886. The armchair dating back to the 17th century and depicted in the painting can still be found in the collection of The Jan Matejko House in Cracow.



24.

MARIAN JAROCZYŃSKI

1819 Toruń – 1901 Poznań

24. ***II Traktat toruński***

1873

Sygn. l. d.: *Jaroczyński / Maryan*
Płótno, olej, 450 x 640 cm
Własność MNP, pochodzi z kolekcji poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Jaroczyński początkowo rysunku i malarstwa uczył się w pracowni Friedricha Wilhelma Völckera w Gimnazjum w Toruniu. W latach 1841–1844 studiował w berlińskiej ASP. Po powrocie do kraju zatrzymał się u Tytusa Działyńskiego w Kórniku, gdzie zetknął się z rytownikiem Wincentym Kielesińskim. W 1846 roku przeniósł się do Warszawy, a w dwa lata później do Torunia. Następnie osiedlił się w Poznaniu, gdzie uczył rysunku w gimnazjum realnym, prowadził zakład litograficzny i kierował Wieczorną Szkołą Rysunków i Modelowania, założoną przez Towarzystwo Przemysłowe w Poznaniu. Malował portrety, obrazy historyczne i religijne oraz uprawiał grafikę o tematyce rodzajowej.
Pomysł namalowania obrazu zrodził się zapewne w 1866 roku, kiedy obchodzono 400. rocznicę Traktatu. Szkic wstępny wykonał artysta w 1870 roku (*Szkic do II Traktatu toruńskiego*, 1870, papier, pastel, 198 x 294 cm, depozyt TNT w MOT). Pracę nad obrazem rozpoczął pod koniec 1870 roku, a ukończył w roku 1873. W tym roku obraz prezentowany był na Wystawie Powszechnej w Wiedniu, gdzie zdobył medal, w 1874 roku w Sali Resursy Kupieckiej

1819 Toruń – 1901 Poznań

The 2nd Treaty of Toruń

1873

Sign. bottom left: *Jaroczyński / Maryan*
Canvas, oil, 450 x 640 cm
Property of MNP, originating from the collection of the Society of the Friends of Science of Poznań.

Initially, Jaroczyński learnt drawing and painting in the study of Friedrich Wilhelm Völcker in the High School in Toruń. In the years 1841–1844, he studied in the Academy of Fine Arts in Berlin. When he returned to Poland, he stayed at Tytus Działyński's estate in Kórnik, where he met Wincenty Kielesiński, an engraver. In 1846, he moved to Warsaw where he learnt drawing in the common high school, had a lithographic study and was in charge of the Evening School of Drawings and Modelling established by the Industrial Society in Poznań. He painted portraits, historical and religious paintings, as well as genre scene graphics.
The idea to produce the showcased painting was probably conceived in 1866, when the 400th anniversary of the Treaty was celebrated. A preliminary sketch for the painting was made by the artist in 1870 (*A Sketch to the 2nd Treaty of Toruń*, 1870, paper, pastel, 198 x 294 cm, deposited by TNT in MOT). The artist started to work on the

w Warszawie oraz w Krakowie, a następnie przechowywany w Muzeum Mielżyńskich w Poznaniu. Od 1899 roku pozostawał w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, które przekazało dzieło do zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Dla Torunia „odkrył" malowidło proboszcz kościoła św. św. Janów w Toruniu, ks. prałat Aleksander Ziemski, który wspólnie z prezydentem miasta Leonem Raszeją przyczynił się do sprowadzenia obrazu i poddania go konserwacji przez Kazimierza Waluka. W 1938 roku przeniesiono obraz do Ratusza Staromiejskiego w Toruniu i wyeksponowano w Sali Mieszczańskiej, gdzie znajdował się do wybuchu II wojny światowej. W czasie wojny ukrywany był kolejno: w Ratuszu Staromiejskim, kamienicy „Pod Łukiem Cezara" i w kościele pw. Najświętszej Marii Panny w Toruniu. W 1945 roku obraz umieszczono w auli toruńskiego Dworu Artusa. Prezentowany był również na polach Grunwaldu. Od 1966 roku eksponowany jest na obecnym miejscu.
W zbiorach MŚO znajduje się jeszcze jedna wersja tematu: *Traktat toruński*, płótno, olej, 55 x 77,5 cm, nr inw. S/203.

Sala II
Room II

Bibl.: *Listy Agatona Gillera* 1873, s. 99, 218; Świeykowski 1905, s. 62, 356 (wyst. 1873); Grunwald 1910, il. s. 293; Zygarłowski 1938, nr kat. 45, s. 73, 32–40, 47–57, il.; Moderska 1963, s. 151–168; PSB, t. X/4, z. 47, 1964, s. 635 (Michałowski); Dzianisz 1966, s. 5; Mazurkiewicz 1966; Michałowski 1969, s. 250, il.; Michałowski 1973, s. 667, il. 153; Grzegorz 1975, il. s. 261; SAP, t. III, 1979, s. 243 (Białynicka-Birula); Michałowski 1981, s. 292; Sciepuro 1981, s. 4; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 108–109; *Dzieje sztuki Torunia* 2009, s. 380, il. 330, s. 380 (Mansfeld); *Perły z lamusa* 2009, s. 20, il. s. 21; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 229; Bielska-Krawczyk 2015, s. 58, 60, 117, 120, 159; Birecki 2016, s. 197–216, il. s. 201 i na okładce.

painting at the end of 1870 and completed it in 1873. That year, the painting was presented at the General Exhibition in Vienna, where it was awarded a medal. In 1873, it was exhibited in the Room of Merchants' Resources in Warsaw and in Cracow, and was then included in the collection of the Museum of the Mielżyński Family in Poznań. Starting from 1899, it was included in the collection of the National Museum of Poznań. The painting was 'discovered' for Toruń by priest Aleksander Ziemski, a parish priest of the Church of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń and, together with Leon Raszeja, a president of Toruń, he contributed to bringing the painting to Toruń and having it renovated by Kazimierz Waluk. In 1938, the painting was moved to the Town Hall in Toruń and exhibited in the Burghers' Room, where it remained until the outbreak of the World War II. During the war it was first hidden in the Town Hall, then in the Cezar's Arch House and in the Church of Assumption of the Blessed Virgin Mary in Toruń. In 1945, the painting was placed in the hall of the Artus Court. It was also exhibited in the fields of Grunwald. Since 1966 it has been exhibited in the museum.
The collection of MŚO includes another version of the theme, namely *The Treaty of Toruń*, canvas, oil, 55 x 77.5 cm, inv. no. S/203.

JULIUSZ KOSSAK

1824 Wiśnicz Nowy – 1899 Kraków

1824 Wiśnicz Nowy – 1899 Cracow

25. ***Bitwa pod Ostrołęką***
(August Krasiński ranny pod Ostrołęką)

1873

Niesygn.
Papier, akwarela, 32 x 45 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/333/N

The Battle of Ostrołęka
(August Krasiński injured near Ostrołęka)

1873

Unsign.
Paper, watercolour, 32 x 45 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/333/N

Obraz należy do cyklu akwarel prezentujących epizody z powstania listopadowego i ówczesnej wojny polsko-rosyjskiej. Temat podejmowany był przez ukształtowanego nurtem romantyzmu artystę już w 1845 roku[1] oraz w roku 1850[2].
Kossak był wybitnym akwarelistą. W tej niezwykle trudnej technice, która „wymaga pewnej rozwagi, uświadamiania jej własności technicznych lub bezwzględnej pewności w rysowaniu kształtu i kładzeniu tonów barwnych"[3], potrafił z niezwykłą biegłością oddać kłębowisko ludzkich i zwierzęcych ciał. Podstawowym medium w jego malarstwie była kreska, którą tworzył płaszczyzny wypełniane następnie lokalnym, delikatnym w natężeniu, kolorem. „Kossak rysuje z natury cienką i bladą kreską, często tak delikatną, jak najniklejsza pajęczyna, lecz tak pewną, stanowczą, tak wyrażającą dobitnie i silnie kształt widziany, a przy tem tak ściśle i logicznie, że przekonywa ona zupełnie i daje wrażenie żywego przedmiotu"[4].
Bitwa pod Ostrołęką miała miejsce 26 maja 1831 roku pomiędzy głównymi siłami wojsk polskich, pod dowództwem generała Jana Skrzyneckiego, a głównymi siłami rosyjskimi feldmarszałka Iwana Dybicza i zakończyła się klęską Polaków. Ranny w tej przegranej bitwie August hr. Korwin-Krasiński z Krasnego (1797–1857) był adiutantem generała Jana Skrzyneckiego, kawalerem Złotego Krzyża Virtuti Militari. Ożeniony z Joanną Krasińską, córką Adama,

1 *Bitwa pod Ostrołęką*, 1845, papier, akwarela, 26,5 x 42 cm, Biblioteka Akademii Nauk Ukrainy im. W. Stefanyka za: M. Marek, K. Olszański, *Juliusz Kossak w setną rocznicę śmierci*, kat. wyst. MHK, Kraków 1999, s. 16.
2 *Śmierć generała Kickiego pod Ostrołęką*, 1850, papier, piórko, 23,3 x 46,7 cm, Biblioteka Ossolińskich za: K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Wrocław–Warszawa 1988, s. 118.
3 S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Lwów 1906, s. 95.
4 Tamże, s. 78.

The painting belongs to a cycle of watercolour paintings presenting episodes of the November Uprising and Polish and Russian War. The theme had already been used by the artist, whose works had been shaped by Romanticism, in 1845[1] and 1850[2].
Kossak was a prominent watercolour painter. Using this extremely difficult technique, which 'requires some sensibility, being aware of its technical properties or absolute certainty in drawing a shape and applying colour tones'[3], he was able to express a combination of human figures and animals with extreme fluency. The basic medium used in his painting was a line, which he used for drawing planes that were subsequently filled with local colour of delicate intensity. 'Kossak usually draws a thin and pale line, which is often as delicate as a spider's web and, at the same time, it is confident and decisive, expressing a seen shape in a clear, strong and such a strict and logical manner that it is absolutely convincing and gives an impression of a living object'[4].
The Battle of Ostrołęka took place on 26 May 1831 between main forces of the Polish Army led by General Jan Skrzynecki and main forces of the Russian Army led by Feld Marshal Iwan Dybicz and it ended in a defeat of the Poles. Count August Korwin-Krasiński from

1 *Bitwa pod Ostrołęką*, 1845, paper, watercolour, 26.5 x 42 cm, Biblioteka Akademii Nauk Ukrainy im. W. Stefanyka see: M. Marek, K. Olszański, *Juliusz Kossak w setną rocznicę śmierci*, ex. cat. MHK, Cracow 1999, p. 16.
2 *The Death of General Kicki Near Ostrołęka*, 1850, paper, feather, 23.3 x 46.7 cm, Biblioteka Ossolińskich see: K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Wrocław–Warsaw 1988, p. 118.
3 S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Lviv 1906, p. 95.
4 Ibid., p. 78.



25.

starosty ciechanowskiego, był ojcem Ludwika. W powstaniu listopadowym był porucznikiem II Pułku Jazdy Płockiej. 7 marca 1831 roku został przydzielony do sztabu naczelnego wodza.

Sala II
Room II

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 20, s. 15; Masłowski 1984, nr kat. i il. 60, 61, s. 54; SAP, t. IV, 1986, s. 138 (Kubaszewska); Olszański 1988, s. 57, nr kat. i il. 264; *Bitwa pod Ostrołęką* 1991, il. s. 44–45; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 126, il. s. 127.

Krasne (1797–1857), who was injured in the battle, was an adjutant of General Jan Skrzynecki and was also awarded with the Golden Cross of Virtuti Militari. He married Joanna Krasińska, a daughter to Adam Krasiński, a mayor of the Ciechanowskie and they had a son Ludwik. During the November Uprising he was a lieutenant in the 2nd Regiment of Płock Cavalry. On 7 March 1831 he was allocated to the headquarters of the commander-in-chief.

26. ***Generał Henryk Dąbrowski na koniu***

1891

Sygn. l. d.: *Juliusz Kossak / 1891*
Papier, akwarela, 45,5 x 38 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/306/N

General Henryk Dąbrowski on a Horse

1891

Sign. bottom left: *Juliusz Kossak / 1891*
Paper, watercolour, 45.5 x 38 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/306/N

Henryka Dąbrowskiego artysta przedstawiał kilkakrotnie, m.in. w 1882 roku – *Dąbrowski na czele Legionów* (46 x 37,5 cm, Biblioteka Ossolińskich) czy też jako ilustrację do *Pieśni Legionów*, albumu wydanego w księgarni Henryka Altenberga we Lwowie w 1893 roku – *Marsz, marsz Dąbrowski, z ziemi włoskiej do Polski* (MNWr) oraz w 1895 roku – *Jan Henryk Dąbrowski na czele Legionów*[1]. Wszystkie wymienione akwarele przedstawiają Dąbrowskiego

1 K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1988, nr kat. 679, s. 126.

The artist depicted Henryk Dąbrowski several times, including, among others, in 1882 – *Dąbrowski Leading the Legions* (46 x 37.5 cm, Biblioteka Ossolińskich), as an illustration to the *Songs of the Legions*, an album published in Henryk Altenberg's bookstore in Lviv in 1893 – *March, March Dąbrowski from the Italian Land to Poland* (MNWr) and in 1895 – *Jan Henryk Dąbrowski Leading the Legions*[1].

1 K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1988, cat. no. 679, p. 126.

z charakterystycznym gestem unoszenia prawego ramienia, na tle oddziałów, na koniu ujętym w lekkim ruchu. Toruńskie przedstawienie Dąbrowskiego ujmuje dowódcę odmiennie – także w ruchu, ale w momencie wyciągania szabli z pochwy i w zdecydowanym skręcie głowy. Źródło światła z dołu po lewej daje cień jeźdźca i konia, potęgując perspektywę. Jest ona pogłębiona za pomocą drugiego i trzeciego planu, który Kossak w mistrzowski sposób różnicuje formalnie i walorowo w porównaniu do postaci głównej. Mocno ograniczona do beżu, brązów i zgaszonej zieleni kolorystyka dodaje kompozycji harmonii.
Henryk Dąbrowski (1755–1818) – uczestnik obrony Warszawy i dowódca wyprawy do Wielkopolski. W 1797 roku twórca Legionów Polskich we Włoszech. W 1806 roku organizator powstania w Wielkopolsce. Uczestnik kampanii napoleońskich w latach 1806–1807 oraz z 1809 i 1812 roku. Poświęcona mu Pieśń Legionów Polskich – *Mazurek Dąbrowskiego* jest polskim hymnem narodowym.
Obraz należy do licznych w twórczości malarza wizerunków konnych bohaterów: księcia Józefa Poniatowskiego, Jana III Sobieskiego, Stefana Czarnieckiego, Tadeusza Kościuszko oraz wielu innych bohaterów bitew. W zbiorach MOT znajduje się ponadto gwasz: *Hetman Chodkiewicz pod Kircholmem*, 1885, papier, gwasz, ołówek, 32 x 23 cm, MT/M/785/N.

Sala II
Room II

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 28, s. 45; Załęska 1962, nr kat. 19, s. 15; SAP, t. IV, 1986, s. 138 (Kubaszewska); Wawrzyk 1997, nr kat. 18, s. 22; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 126, il. s. 127; Bielska-Krawczyk 2015, s. 61, 64.

All the above-mentioned watercolour paintings present Dąbrowski with his characteristic gesture, namely raising his right arm, against his troops in the background and sitting on a horse in a light motion. At the exhibition in Toruń, Dąbrowski was depicted in a different way – also in motion, but in a moment of taking his sword out of the sheath and with his head decisively turned. The source of light on the bottom left gives a shadow of the rider and his horse, enhancing the perspective. It is further enhanced by the use of the second and third ground, which are masterfully differentiated by Kossak through form and use of light in comparison to the main figure. The range of colours, which is strictly limited to beige, brown and muted green, adds harmony to the composition.
Henryk Dąbrowski (1755–1818) was a participant of defence of Warsaw and a commander of the journey to Wielkopolska. In 1797, he created the Polish Legions in Italy. In 1806 he organised an uprising in Wielkopolska. He participated in the Napoleonian campaigns in the years 1806–1807 and in 1809 and 1812. The song of the Legions entitled *Dąbrowski's Mazurek* was devoted to him and became the Polish national anthem.
The painting belongs to the artist's numerous works depicting figures on horses, namely Prince Józef Poniatowski, Jan III Sobieski, Stefan Czarniecki, Tadeusz Kościuszko and many other heroes of battles. The collection of MOT also includes a gouache entitled *Hetman Chodkiewicz Near Kircholm*, 1885, paper, a gouache, pencil, 32 x 23 cm, MT/M/785/N.

JÓZEF BRANDT

1841 Szczebrzeszyn – 1915 Radom

27. ***Lisowczyk***
(Bańczuczny, Jeździec z buzdyganem, Z bańczukiem)
ok. 1883–1885

Sygn. p. d.: *Józef Brandt / z Warszawy / Monachium*
Płótno, olej, 82 x 58 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1964.
Nr inw. MT/M/271/N

1841 Szczebrzeszyn – 1915 Radom

Lisowczyk *(A Rider with a Bunchuk, A Rider with a Truncheon, With a Bunchuk)*
ca. 1883–1885

Sign. bottom right: *Józef Brandt / from Warsaw / Munich*
Canvas, oil, 82 x 58 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1964.
Inv. no. MT/M/271/N

Obraz należy do licznej grupy kompozycji przedstawiających jeźdźca na tle bezkresnego stepu, szczegółowo opracowanego, uchwyconego w ruchu, umieszczonego na pierwszym planie. Temat lisowczyków artysta podejmował wielokrotnie. Było to m.in. po lekturze poezji piewcy piękna Ukrainy – Bohdana Zaleskiego (1802–1886), pamiętnika pt. *Przewagi elearów polskich, co niegdy lisowczykami zwano*... księdza Wojciecha Dembołęckiego (1585–ok. 1646), kapelana lisowczyków w latach 1621–1622 oraz po wyprawach artystycznych z Juliuszem Kossakiem. Pierwsza wyprawa Brandta na Ukrainę i Podole miała miejsce w 1861 roku. Pamiątką z podróży były liczne szkice do przyszłych kompozycji malarskich, przedstawiające rozległy stepowy pejzaż oraz typy fizjonomiczne tamtejszej ludności.
Lisowczycy byli lekką, nieregularną kawalerią polską, zorganizowaną przez Aleksandra Józefa Lisowskiego (?–1616) na początku XVII wieku. Liczyła ona w różnych okresach, aż do jej rozproszenia ok. 1636 roku, od 2000 do 20 000 żołnierzy. W walce lisowczycy używali głównie spisy, szabli, łuku i strzał. Malowniczo ubrani, szybko przemieszczający się z miejsca na miejsce, słynęli z okrucieństwa. Mieli duże zasługi m.in. w bitwie chocimskiej (1621). Lisowczyków kilkakrotnie malowali także inni artyści, m.in. Piotr Michałowski, Juliusz Kossak i Leon Kapliński.

The painting belongs to a numerous group of compositions presenting a rider against an endless steppe, developed in detail, capturing their motion and placed at the foreground. The theme of Lisowczycy was explored by the artist many times. He did it after reading poetry of Bohdan Zaleski (1802–1886), who expressed the beauty of Ukraine, a diary entitled *The Advantages of Polish Cavalry Referred To As Lisowczycy*... by priest Wojciech Dembołęcki (1585–ca.1646), a chaplain of Lisowczycy in the years 1621–1622, and artistic journeys with Juliusz Kossak. Brandt went to Ukraine and Podole for the first time in 1861. From his trip he brought numerous sketches for future compositions presenting vast steppe landscapes and physiognomic types of the local people.
Lisowczycy were a light irregular Polish cavalry organised by Aleksander Józef Lisowski (?–1616) at the beginning of the 17th century. In various periods and until their dispersion in 1636 there were from 2,000 to 20,000 soldiers in the cavalry. In their fight, Lisowczycy used mainly a spetum, sables, bows and arrows. Dressed in colourful garments and moving fast from place to place, they were infamous for their atrocities. They contributed considerably, among others, to the battle of Chocim (1621). Lisowczycy were painted several times by other artists such as Piotr Michałowski, Juliusz Kossak and Leon Kapliński.
Lisowczyk is painted in brightened cool grey and green colours. Perfectly expressed space and air and scarce steppe plants and refined colours of the sky create a mature composition. Lisowczyk riding on a horse and exposed at the foreground leading the troops with their proudly held military sign – a bunchuk. The main figure is to symbolise courage and heroism so often expressed in Brandt works in order to uplift hearts during the period of partitions in Poland.



26.



27.

Lisowczyk malowany jest w rozjaśnionej, chłodnej, szaro-zielonej tonacji. Po mistrzowsku oddana przestrzeń i powietrze oraz uboga, stepowa roślinność i wyrafinowane kolorystycznie niebo dają w efekcie kompozycję dojrzałą. Wyeksponowany na pierwszym planie jadący konno lisowczyk z dumnie trzymanym znakiem wojskowym – bańczukiem, znajduje się na czele oddziału. Ta główna postać ma symbolizować odwagę i heroizm, tak często ukazywane w twórczości Brandta ku pokrzepieniu polskich serc w czasie rozbiorów.

Sala II
Room II

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany", II półr., 1899, nr 40, s. 793, 794, il. s. 784; Gąsiorowska 1952, nr kat. 9, s. 32; Załęska 1962, nr kat. 2, s. 13; Derwojed 1969, il. 33; *W kręgu Brandta* 1985, nr kat. i il. 14; Bühler 1993, s. 115; Olchowska-Schmidt 1996, il. s. 52; Bühler 1998, s. 111; *Brandt – uczniowie i przyjaciele* 1998, il. na s. 11; Informator MOT 1999, il. 50; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 46, il. 47; Panasiuk 2007, s. 220–224; *Perły z lamusa* 2009, s. 176, il. s. 177 (Kroplewska-Gajewska); *150-lecie MOT. Księga pamiątkowa* 2011, s. 175; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 63; *Wyczółkowski artysta-profesor* 2012, s. 53, nr kat. i il. 12; Bielska-Krawczyk 2015, s. 124; *Brandt* 2015, s. 27, il. 122; Micke-Broniarek 2018, s. 19, il. s. 122; *Brandt* 2018, il., s. 6, nr kat. i il. I.156, s. 188–189.



28.

JÓZEF BRODOWSKI

1828 Warszawa – 1900 Warszawa

28. ***Bracia ślubni***

1881

Sygn. p. d. [monogram wiązany]: *JB / 1881*
Płótno, olej, 58 x 77,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 439.
Nr inw. MT/M/291/N

Obraz ilustruje dawny zwyczaj polski – moment przysięgi dozgonnej miłości braterskiej osób (zwanych później braćmi ślubnymi) niepołączonych ze sobą więzami pokrewieństwa, a tylko przyjaźni[1]. Temat posłużył Zygmuntowi Kaczkowskiemu (1825–1896) do napisania trzytomowej powieści *Bracia ślubni, powieść z czasów augustowskich,* ogłoszonej drukiem najpierw w „Gazecie Warszawskiej" w 1853 roku (numery 165–432) i w 1854 roku (numery 1–59), następnie wydanej w 1855 roku (t. I–III, Petersburg i Mohylew 1885)[2]. Kaczkowski następująco ujął tekst podniosłej przysięgi ślubu: „A kiedybyśmy obadwa tylko jeden grosz mieli, tedy połowa należeć będzie jednemu, a połowa drugiemu. A kiedyby nam obudwum tylko jedna pozostała ręka, tedy ta ręka ma pracować na chleb dla obudwuch. A kiedyby nam obudwum tylko dwie zostały nogi, tedy te nogi mają nosić ciała obudwuch"[3]. W związku z drukowaniem powieści, na łamach „Gazety Warszawskiej" i „Dziennika Warszawskiego" toczyła się ożywiona dyskusja dotycząca powieści historycznej i wpływu na nią twórczości szkockiego powieściopisarza i poety – Waltera Scotta (1771–1832). Znane są dwa obrazy Juliusza Kossaka o tym samym tytule, przedstawiające rycerzy klękających przed przydrożną figurą, gdzie na drugim planie towarzysz czeka z końmi – z 1855 roku (akwarela, 46 x 35, il. 104 w: K. Olszański, *Juliusz Kossak,* Wrocław 1988) oraz reprodukowany w *Encyklopedii staropolskiej* Zygmunta Glogera, s. 194.
Motyw pejzażu z kościółkiem na drugim planie jest dokładną kopią obrazu Józefa Szermentowskiego *Krajobraz wiejski w Krakowskiem*, 1874[4] według ilustracji drzeworytniczej, wykonanej przez Kazimierza Olszewskiego, zamieszczonej w „Kłosach" w 1875 (półrocze II, nr 353). Brodowski zachował charakterystyczne dla Szermentowskiego oświetlenie, w jego obrazie nieuzasadnione[5].

Sala II
Room II

Bibl.: Jakimowicz 1951, nr 1, s. 54, il. 37; Gąsiorowska 1952, nr kat. 11, s. 33; Załęska 1962, nr kat. 1, s. 15; Załęska 1966, s. 5; SAP, t. I, 1971, s. 243 (Derwojed); *Malarstwo Romantyczne* 2002, nr kat. i il. 3, s. 22–23; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 50, il. s. 51; Bielska-Krawczyk 2015, s. 60, 68.

1 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, 1900–1903, przedruk Warszawa 1958, s. 194.

2 A. Jopek, *O „Braciach ślubnych" Zygmunta Kaczkowskiego*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Studium Terenowego Krakowskiej WSP w Rzeszowie, Nauki Humanistyczne, z. 1, Rzeszów 1964, s. 179.
3 https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Bracia_%C5%9Blubni (dostęp: 14.02.2017).
4 J. Szermentowski, *Krajobraz wiejski w Krakowskiem*, 1874, pł., ol., 46 x 55,5 cm, wł. MNKi, nr inw. MNKi/M/70.
5 I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski 1833–1876. Katalog wystawy*, Warszawa 1969, nr kat. I, 57, s. 78, il.

1828 Warsaw – 1900 Warsaw

28. ***Brothers by Vow***

1881

Sign. bottom right [interlocking monogram]: *JB / 1881*
Canvas, oil, 58 x 77.5 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 439.
Inv. no. MT/M/291/N

The painting illustrates a former Polish custom, i.e. a moment of vows of eternal brotherly love of men (later referred to as brothers by vow) who are not bonded by blood relationship, but only by friendship[1]. The theme was used by Zygmunt Kaczkowski (1825–1896) to write a three-volume novel entitled *Brothers by Vow, a Novel of the Times of Zygmunt August*, first printed in Gazeta Warszawska in 1853 (numbers from 165 to 432) and 1854 (numbers from 1 to 59) and then published in 1855 (vol. I–III, St Petersburg and Mogilev, 1885)[2]. Kaczkowski gave the following wording to the vows: Should we ever have one penny both, one half will belong to one and the other half to the other. Should there be only one hand for both of us, that hand will earn for both of us. And should there be only two legs for both of us, those legs will carry both of us[3]. In connection with the novel printed in Gazeta Warszawska and 'Dziennik Warszawski' there was a lively discussion relating to a historical novel and its inspiration with Walter Scott (1771–1832), a Scottish novelist and poet. Juliusz Kossak painted two paintings with the same title, presenting knights kneeling in front of a wayside figure and their comrade waiting with the horses in the background – the painting was painted in 1855 (watercolour, 46 x 35. il. 104 in K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1988) and reproduced in *The Old Polish Encyclopaedia* by Zygmunt Gloger, p. 194.
The motif of a landscape with a church in the background is an exact copy of Józef Szermentowski's *A Rural Landscape in the Krakowskie*, 1874[4] according to a woodcut illustration created by K. Olszewski and printed in Kłosy in 1875 (the 2nd half of 1875, no. 353). Brodowski preserved Szermetowski's typical lighting, which is unjustified in his painting[5].

1 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, 1900–1903, reprint Warsaw 1958, p. 194.

2 A. Jopek, *O 'Braciach ślubnych' Zygmunta Kaczkowskiego*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Studium Terenowego Krakowskiej WSP Rzeszów, Nauki Humanistyczne, j. 1, Rzeszów 1964, p. 179.
3 https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Bracia_%C5%9Blubni (access: 14.02.2017).
4 J. Szermentowski, *Krajobraz wiejski w Krakowskiem*, 1874, canvas, oil, 46 x 55.5 cm, property of MNKi, inv. no. MNKi/M/70.
5 I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski 1833–1876. Katalog wystawy*, Warsaw 1969, cat. no. I, 57, p. 78, il.



REALIZM XIX WIEKU PORTRET

REALISM OF THE 19th CENTURY PORTRAIT

Wojciech Korneli Stattler
Józef Simmler
Piotr Michałowski
Henryk Rodakowski
Jan Matejko
Pantaleon Szyndler
Wojciech Gerson

WOJCIECH KORNELI STATTLER

1800 Kraków – 1875 Warszawa

29. ***Portret mężczyzny w mundurze***

2. ćw. XIX w.

Niesygn.
Płótno, olej, 72 x 58,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 445.
Nr inw. MT/M/302/N

Stattler był absolwentem krakowskiej ASP, następnie studiował w Akademii św. Łukasza w Rzymie, prywatnej pracowni Vincenza Camucciniego oraz u Antonio Canovy w weneckiej ASP. Poznał również Bertela Thorvaldsena. Przyjacielskie stosunki łączyły go także z Adamem Mickiewiczem. W 1830 roku na stałe powrócił do Krakowa. W latach 1831–1857 był profesorem krakowskiej SSP. Przebywał okresowo w Łańcucie, Puławach, Wiedniu, Paryżu i ponownie w Rzymie. Około 1870 roku zamieszkał w Warszawie. Malował sceny historyczne i religijne oraz portrety.
Portretowa twórczość Stattlera odznacza się realistycznym ujęciem postaci w porównaniu do mocno stylizowanych scen historycznych i religijnych. Modele upozowani są sztywno, statycznie i w ujęciu konwencjonalnym. O idealizowaniu swoich modeli Stattler pisał, że „w ideale przedmiot rzeczywistości wsprzód musi tracić ułomność doczesną, zerwać z rzeczywistością, umrzeć ziemską śmiercią, przejść niby przez czyściec duszy mistrza, zmartwychwstać bez skazy w piękności świecie, a tak odrodzić się ideałem”[1]. Portrety przez malarza malowane są gładko, cienko nakładaną na płótno farbą, zgodnie z wymogami malarstwa portretowego biedermeieru. Tadeusz Dobrowolski pisał, że są „dość słabe i nie wznoszą się ponad przeciętną naszego malarstwa portretowego lat trzydziestych czy pięćdziesiątych w. XIX”[2].
Portret przedstawia mężczyznę w mundurze z Gwiazdą Orderu św. Stanisława i wielką wstęgą pierwszej klasy tego orderu. Barwy wstęgi wskazują na order Imperium Rosyjskiego, czyli czas po 1831 roku, kiedy odznaczenie to zostało włączone do znaków zaszczytnych Cesarstwa Rosyjskiego jako Cesarski i Królewski Order Świętego Stanisława.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 68, s. 66; Załęska 1962, nr kat. 38, s. 16; Załęska 1966, s. 4; *Malarstwo Romantyczne* 2002, nr kat. i il. 47, s. 94–95; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 254, il. s. 255.

1 T. Dobrowolski, *Stattler a Michałowski. Ze studiów nad problemem dwóch nurtów romantyzmu*, Kraków 1955, s. 84.
2 Tamże, s. 143.

1800 Cracow – 1875 Warsaw

Portrait of a Man in the Uniform

the 2nd quarter of the 19th century

Unsign.
Canvas, oil, 72 x 58.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 445.
Inv. no. MT/M/302/N

Stattler was a graduate of the Cracow Academy of Fine Arts. He studied in St Lucas Academy in Rome in a private study of Vincenzo Camuccini and in a study of Antonio Canova at the Academy of Fine Arts on Venice. He also met Bertel Thorvaldsen and was a friend of Adam Mickiewicz. In 1830, he returned to Cracow. Between 1831–1857 he was a professor of the Cracow School of Fine Arts. He stayed for some time in Łańcut, Puławy, Vienna, Paris and again in Rome. Around 1870, he lived in Warsaw. He painted historical and religious scenes as well as portraits.
Stattler's portraits are characterised by realistic depiction of figures in highly stylised historical and religious scenes. His models are posed rigidly, statically and conventionally. Stattler wrote about idealisation of his models: 'as for the ideal, a real object first has to lose its temporal frailty, break any bonds with reality, die an earthly death, go through the purgatory of a master's soul, rise to life in the world of beauty without any defects and be reborn as an ideal'[1]. The artist painted his portraits smoothly, applying thin layers of paint onto the canvas as prescribed for Biedermeier portraits. Tadeusz Dobrowolski wrote that that the portraits were 'rather poor and did not go beyond the average level of the Polish portrait painting of the 30s or 50s of the 19th century'[2].
The portrait presents a man in the uniform with St Hyacinth's Star of Order and a great ribbon of the first class of the order. The ribbon colours indicate an order of the Russian Empire, i.e. the period after 1831, when the order was included in prestigious medals of the Russian Empire as St Stanisław's Caesarean and Royal Empire Order.

1 T. Dobrowolski, *Stattler a Michałowski. Ze studiów nad problemem dwóch nurtów romantyzmu*, Cracow 1955, p. 84.
2 Ibid., p. 143.



29.



30.

JÓZEF SIMMLER

1823 Warszawa – 1868 Warszawa

30. ***Portret Rudolfa Friedleina***

1849

Sygn. l. d.: *J. Simler / 1849*
Płótno, olej, 85 x 64,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1970 roku, zakup od Wandy Tołłoczko-Pawelskiej z Warszawy.
Nr inw. MT/M/697/N

1823 Warsaw – 1868 Warsaw

Portrait of Rudolf Friedlein

1849

Sign. bottom left: *J. Simler / 1849*
Canvas, oil, 85 x 64.5 cm
Purchased for the collection in 1970 from Wanda Tołłoczko-Pawelska from Warsaw.
Inv. no. MT/M/697/N

O portretach Simmlera pisano, że posiadają „rysunek, kolor i urok prawdy”[1]. Rzeczywiście, portret Friedleina jest opracowany z ogromną dbałością o szczegóły, w ciemnej kolorystyce, typowej dla prac artysty do 1850 roku. Ukazuje modela konwencjonalnie, wiernie odtwarzając podobieństwo i akcesoria stroju metodą laserunkową – miękko i w stonowanej, naturalnej kolorystyce.
Friedleinowie – rodzina krakowskich księgarzy i wydawców w latach 1796–1917. Rudolf Friedlein (1811–1873) przeniósł się w 1839 roku do Warszawy jako wspólnik Franciszka Spiessa, którego księgarnię przy ul. Senatorskiej 460 odkupił w 1848 roku. Wydawał nuty i utwory muzyczne, m.in. Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. Jego uczniami byli m.in. August Robert Wolff i Gustaw Adolf Gebethner. W młodości uczestniczył w powstaniu listopadowym w 1831 roku. W okresie powstania styczniowego, w 1863 roku w jego księgarni odbywały się tajne posiedzenia rewolucyjnego zarządu miejskiego. Po aresztowaniu i zesłaniu Friedleina do Tweru w głąb Rosji za posiadanie nielegalnych wydawnictw, księgarnię zamknięto.

Sala III
Room III

Bibl.: *Simmler* 1979, nr kat. I/A 10, s. 13, 45, il. 8; Charazińska 1993, nr kat. i il. 17, s. 78; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 244, il. s. 245; Malinowski 2003, s. 105; Micke-Broniarek 2005, il. 87, s. 79, 102.

1 *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1858, nr 194 (26.07), s. 2–3 za: D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warszawa 2012, s. 144.

Simmler's portraits were said to possess 'a drawing, colour and charm of truth'[1]. Indeed, the portrait of Friedlein was created with great care for details, in dark colour typical of the artist's works until 1850. It shows the model in a conventional manner, reflecting a true likeness and the garment accessories with the use of a semi-transparent layer of paint – softly and in toned-down, natural colours.
The Friedleins were a family of booksellers and publishers in Cracow between 1796–1917. In 1839, Rudolf Friedlein (1811–1873) moved to Warsaw as a partner of Franciszek Spiess, whose bookstore located in 460 Senatorska Street he purchased in 1848. He published notes and musical works by, among others, Fryderyk Chopin and Stanisław Moniuszko. Among his students were August Robert Wolff and Gustaw Adolf Gebethner. When he was young, he took part in the November Uprising of 1831. During the January Uprising in 1863, secret meetings of the revolutionary municipal board were held in the bookstore. After Friedlein was arrested and sent to Tver in Russia for owning illegal publishing houses, the bookstore was closed.

1 *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych*, Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych 1858, no. 194 (26.07), pp. 2–3 see: D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warsaw 2012, p. 144.



31.

31. ***Portret Reginy Karoliny z Gebethnerów Friedleinowej***
1849

Sygn. l. d.: *J Simler* / 1849
Płótno, olej, 86 x 64,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1970 roku, zakup od Wandy Tołłoczko-Pawelskiej z Warszawy, prawnuczki portretowanej.
Nr inw. MT/M/696/N

W 1868 roku obraz był własnością córki portretowanej, po 1945 roku Wandy Tołłoczko-Pawelskiej.
Regina Karolina z Gebethnerów Friedleinowa (1824–1852) od 1844 roku była żoną Rudolfa Friedleina, warszawskiego księgarza i wydawcy. Portrety małżonków Friedleinów reprezentują biedermeier – styl w sztuce i rzemiośle artystycznym, który w latach 1815–1848 (od kongresu wiedeńskiego do Wiosny Ludów), rozprzestrzenił się w Europie. „Wychodząc naprzeciw mieszczańskiemu odbiorcy, malarstwo biedermeieru odrzucało wszelkie przejawy walki człowieka z naturą, patos i wzniosłość, dramatyczne, niepokojące i poruszające uczucia. Ujawniał się w tym lęk przed nieznanym, przed zagrożeniem i zmianami zastanego, a i świeconego tradycją porządku, i pragnienie trwałej, niczym nie zmąconej stabilizacji”[1].
Portret Friedleinowej wszystkie te cechy uwypukla. Przedstawia modelkę w swobodnej acz wytwornej pozie, z drobiazgowo oddanymi: fizjonomią, strojem i biżuterią. Podkreślona jest zarówno indywidualność modelki, jak i jej pozycja społeczna. Obraz należy do typowych portretów Simmlera, który cieszył się sławą znakomitego portrecisty.

Sala III
Room III

Bibl.: *Simmler* 1979, nr kat. I/A 9, s. 45, il. 7; Charazińska 1993, nr kat. i il. 16, s. 78; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 244, il. s. 245; Malinowski 2003, s. 105; Micke-Broniarek 2005, s. 78, 102,il. 86; *Aukcja desa unicum* 2015, nr kat. i il. 5.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 74.

Portrait of Regina Karolina Friedlein née Gebethner
1849

Sign. bottom left: *J Simler* / 1849
Canvas, oil, 86 x 64.5 cm
Purchased for the collection in 1970 from Wanda Tołłoczko-Pawelska from Warsaw, the painted woman's great-granddaughter.
Inv. no. MT/M/696/N

In 1868, the painting was owned by its subject's daughter and after 1945 it was a property of Wanda Tołłoczko-Pawelska.
Regina Karolina Friedlein née Gebethner (1824–1852) married Rudolf Friedlein, a Warsaw bookseller and publisher, in 1844. Portraits depicting the Friedleins represent the Biedermeier, a style in arts and artistic crafts which became common in Europe in the years 1815–1848 (from the Congress of Vienna to the Spring of Nations). 'Meeting demands of an urban viewer, painting of the Biedermeier rejected any manifestations of a struggle between a human being and nature as well as pathos, sublimity and dramatic, anxious and moving feelings. This revealed a fear of the unknown, threat to and changes in the status quo and time-honoured tradition of order as well as desire for permanent and intact stability'[1].
The portrait of Mrs Friedlein emphasises all these features. It presents the model in a free though sophisticated pose, with her physiognomy, garments and jewellery depicted in detail. The model's individuality and social status were emphasised. The painting belongs to typical portraits by Simmler, who enjoyed the fame of an excellent portrait painter.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 74.

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800 Kraków – 1855 Krzyżtoporzyce (k. Krakowa)

1800 Cracow – 1855 Krzyżtoporzyce (near Cracow)

32. ***Studium portretowe mężczyzny i kobiety***
(Głowa mężczyzny i kobiety, Głowa Rusina i Rusinki, Studium portretowe pary małżeńskiej)
1840–1848 (?)

Niesygn.
Płótno, olej, 59 x 77 cm
Własność MNW, nr inw. MP 4505, depozyt w MOT od 1951 roku.
Nr inw. MT/Ad/1026/M/N

W 1894 roku obraz był własnością Adama Łempickiego, zięcia autora. Od 1934 roku – Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki artysty. W 1946 roku przekazany do zbiorów MNW jako obiekt zabezpieczony z Gdańska.
Po studiach nauk prawniczych i matematycznych na UJ w Krakowie oraz prawa i nauk politycznych w Getyndze Michałowski pracował w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu w Warszawie, a następnie był radcą górniczym i naczelnikiem Wydziału Hutniczego. Rysunku uczył się u Józefa Brodowskiego, natomiast malarstwa u Franciszka Lampiego i Nicolas-Toussainta Charleta

Portrait Study of a Man and a Woman
(Head of a Man and a Woman, Head of a Russian Man and Russian Woman, Portrait Study of a Married Couple)
1840–1848 (?)

Unsign.
Canvas, oil, 59 x 77 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4505, deposited in MOT since 1951.
Inv. no. MT/Ad/1026/M/N

In 1894, the painting was owned by Adam Łempicki, the author's son-in-law. From 1934, is was owned by Róża Michałowska nee Łempicka, the artist's granddaughter. In 1946 it was donated to MNW as a secured painting from Gdańsk.
Having graduated from his studies in law and mathematics at the Jagiellonian University in Cracow and law and political sciences in Gőttingen, Michałowski worked in the Governmental Commission for Revenue and Treasury in Warsaw. After that, he was a mining

w Paryżu. Po powrocie do kraju w 1837 roku prowadził gospodarstwo rolne i działalność społeczną na rzecz wsi. Malarstwem zajmował się amatorsko, nie brał udziału w ówczesnym życiu artystycznym, malował portrety, sceny z życia wsi oraz sceny batalistyczne i historyczno-rodzajowe. Jerzy Mycielski pisał o obrazie i jemu podobnych, że są to portrety niezwykle prawdziwe, realistyczne w brzydocie i silne w wyrazie, „w których oddany jest cały charakter ludu nad Sanem, tęgość, wytrzymałość w pracy, poczciwość”[1].
Jego malowane swobodnie i szeroko portrety stanowią niezwykły i jedyny w malarstwie polskim wyraz idei romantyzmu i indywidualnej, z nikim nieporównywalnej, stylistyki. Dwa niezależne od siebie studia portretowe namalowane zostały najprawdopodobniej we wsi Bolestraszyce, kiedy powstało najwięcej wizerunków okolicznych chłopów. Charakteryzuje je mistrzowskie oddanie psychiki modeli ze szkicowo potraktowanym tłem.

Sala III
Room III

Bibl.: Mycielski 1897, s. 368; Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 106; Zanoziński 1965, il. 70; *Galeria Sztuki Polskiej* MNW 1975, nr kat. i il. 689; Zeńczak 2000, nr kat. 44, s. 100; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 190, il. s. 191; Król 2016, s. 43 i il.

1 J. Mycielski, *Sto lat malarstwa w Polsce 1760–1860*, Kraków 1897, s. 368.

counsellor and director of the Metallurgical Department. He learnt drawing from Józef Brodowski and painting from Franciszek Lampi and Nicolas-Toussaint Charlet in Paris. After he returned to Poland in 1837, he kept an agricultural farm and engaged in social activities of the village. He was an amateur painter and did not participate in the artistic life of his times and painted portraits, scenes of rural life as well as battles and historical and genre scenes. Jerzy Mycielski wrote about the painting and any similar paintings that those were extremely true and realistic in their ugliness and strong in their expression, ‘capturing the entire character of the people of the San valley, their perseverance at work and kind-heartedness’[1].
His freely and broadly painted portraits constitute an extraordinary and unique in the Polish painting expression of the idea of Romanticism and individual style that cannot be compared to any other. The two independent portrait studies were created probably in the village of Bolestraszyce, where most of the images of local peasants were painted. They are characterised by a perfect expression of psychics of models on a sketched background.

1 J. Mycielski, *Sto lat malarstwa w Polsce 1760–1860*, Cracow 1897, p. 368.



32.

HENRYK RODAKOWSKI

1823 Lwów – 1894 Kraków

1823 Lviv – 1894 Cracow

33. ***Portret żony***
(Portret pani R.)

1865

Sygn. p. d.: *H. Rodakowski / 1865*
Olej, płótno, 119 x 80 cm
Własność MNW od 1948 roku, nr inw. MP 4494, depozyt w MOT od 1963 roku.
Nr inw. MT/Ad/1456/M/N

Początkowo obraz był własnością autora, następnie Zygmunta Rodakowskiego, syna artysty. Należy w twórczości malarza do reprezentacyjnego typu portretów, w których oprócz skupienia się na oddaniu podobieństwa i psychiki modela, istotne jest jego otoczenie. Proste ujęcie i precyzja wykonania oraz tło z czerwoną kotarą każą doszukiwać się w portrecie reminiscencji malarstwa renesansu. W zbiorach MNW znajduje się szkic rysunkowy tego obrazu. W 1889 roku powstały jeszcze dwa portrety żony, z których jeden został zniszczony. Dominuje w nim „spokój, dystans, refleksja i to […] jest tak piękne, jak piękny jest ludzki, ciepły stosunek do każdego, kto przedstawiony przezeń będzie”[1].
Portrety Rodakowskiego „utrzymane wydawałoby się w konwencjach postromantycznego realizmu, pozornie bliskie akademizmowi, są jednak […] niezwykle niezależne, osobiste i oryginalne. […] Rozstrzyga o tym siła, z jaką malarz wgłębia się w czyjąś psychikę, z jaką stara się odgadnąć wydawałoby się na dziesięć pieczęci zamkniętą tajemnicę obcego ducha. Znowu jak zawsze decyduje […] przenikliwość, czułość, wrażliwość i umiejętność przekazania tego barwą, kształtem. Umiejętność wywołania niepowtarzalnego nastroju, klimatu”[2].
Kamilla z Salzgeberów Rodakowska (1823–1905) – żona artysty od 28 listopada 1861 roku, kiedy wzięli ślub w kościele de la Madeleine w Paryżu. Była pierwszą i jedyną miłością Rodakowskiego, z którym poznała się już w 1841 roku. W 1846 roku wyszła za mąż za bankiera żydowskiego pochodzenia, Augusta Blühdorna, z którym miała córkę – Leonię (?–1877) i syna Ryszarda. Z Rodakowskim spotkała się przypadkowo w Paryżu w 1859 roku, gdzie przybyła po śmierci swego męża. Rodakowscy mieli dwoje dzieci: Marię (1863–1936) i Zygmunta (1864–1939)[3].

Sala III
Room III

Bibl.: Tomkowicz 1895, s. 12–13; Mycielski 1896, s. 512–513; *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego* 1898, nr 18, s. 216; Piątkowski 1901, s. 106; Górski *Portret ciotki artysty* 1903, s. 62; Olszewski 1907, s. 166; Kozicki 1924, nr 3, s. 135; Kozicki 1927, s. 11, 22, il.; Zahorska [1932], s. 73; Kozicki 1937, s. 286, 287–290, il. 65; Samotyhowa 1951, nr 4, s. 338; Ryszkiewicz 1953, s. 60, 208; Ryszkiewicz, *Rodakowski w obronie mistrzostwa* 1953, nr 3/4, s. 272; Ryszkiewicz 1954, s. 19, 36, il. 25; Katalog MNW 1962, s. 138, nr kat. i il. 570; Czernic-Żalińska 1966, s. 505, il. 19; Ryszkiewicz 1972, s. 19, 35, il. 24; Załęska 1973, s. 19, 30, il. 23; Katalog MNW 1975, s. 320, nr kat. i il. 844; *La peinture polonaise* 1979, s. 391, nr kat. i il. 834; Stepnowska 1983, il. s. 38; Thieme, Becker, t. XXVIII, s. 454 (Kozicki); PSP, t. XXX/2, z. 129, 1988, s. 343 (Ryszkiewicz); J. Rodakowski, *Chronic Rodakowski* [mps, wł. J. Woźniakowski, Kraków], s. 136; Zgórniak *Walka o kolor* 1990 [praca doktorska; mps], s. 234, przyp. 62; Król 1994, nr kat. I. 59, s. 73; Król 2002, il. s. 36; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 226, il. s. 227; Malinowski 2003, s. 108; SAP, t. IX, 2013, s. 10 (Kossowska, Biernacka); Król 2014, il. 21, s. 62.

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 164.
2 Tamże, s. 162.
3 A. Król, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, kat. wyst. MNK, Kraków 1994, s. 22.

Portrait of the Artist's Wife
(Portrait of Mrs R.)

1865

Sign. bottom right: *H. Rodakowski / 1865*
Oil, canvas, 119 x 80 cm
Property of MNW from 1948, inv. no. MP 4494, deposited in MOT since 1963.
Inv. no. MT/Ad/1456/M/N

Initially, the painting was owned by its author and later by Zygmunt Rodakowski, the artist's son. As far as the artist's works are concerned, the painting is representative of the types of portraits in which, apart from focusing on expressing the likeness and psyche of a model, the model's environment is also important. The simple expression and precise workmanship, as wells as the background with a red curtain, make one look for similarities with the painting of the Renaissance period. The collection of MNW includes a drawn sketch of the painting. In 1889, the artist painted another two portraits of his wife, one of which was destroyed. The portrait is dominated by ‘peace, distance, reflection and this […] is as beautiful as a warm, personal attitude towards anyone portrayed by the artist’[1].
Rodakowski's portraits ‘seem to follow conventions of postromantic Realism, seemingly close to Academism, though being […] extremely independent, personal and unique. […] This is determined by the strength used by the artist to get deeper into one's psyche, trying to guess a mystery of one's spirit, seemingly closed with ten seals. Again, as always, […] insight, tenderness, sensitivity and ability to show this with colours and shapes are decisively visible here. The ability to create a unique climate, atmosphere’[2].
Kamilla Rodakowska née Salzgeber (1823–1905) was the artist's wife. They married on 28 November 1861 in the Church de la Madeleine in Paris. She was Rodakowski's first and only love, whom he met as early as in 1841. In 1846, she married August Blühdorn, a Jewish banker, with whom she had her daughter Leonia (?–1877) and son Ryszard. She met Rodakowski accidentally in Paris in 1859, where he visited after her husband's death. The Rodakowskis had two children, namely Maria (1863–1936) and Zygmunt (1864–1939)[3].

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warsaw 1970, p. 164.
2 Ibid., p. 162.
3 A. Król, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, ex. cat. MNK, Cracow 1994, p. 22.



33.



34.

JAN MATEJKO

1838 Kraków – 1893 Kraków

1838 Cracow – 1893 Cracow

34. ***Portret Marii Levittoux***

1872

Sygn. p. [monogram wiązany]: *+ / J M / 1872 /rp.*
Na odwrocie napisy: *Portret Maryi Levittoux / córki Dra przez Jana Matejkę / w 1872* oraz *Własność Stefanii i Antoniego / Brydzińskich z Radzynia / na Podlasiu R. 1900*
Tektura, olej, 46,5 x 35 cm
Własność MNW, nr inw. MP4501, depozyt w MOT od 1951 roku.
Nr inw. MT/Ad/1034/M/N

Portrait of Maria Levittoux

1872

Sign. on the right [interlocking monogram]: *+ / J M / 1872 /rp.*
Inscription on the back: *The Portrait of Marya Levittoux / a daughter of Dr by Jan Matejko / in 1872* and *Owned by Stefania and Antoni / Brydziński from Radzyn / in Podlasie R. 1900*
Cardboard, oil, 46.5 x 35 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4501, deposited in MOT since 1951.
Inv. no. MT/Ad/1034/M/N

Sala III
Room III

Od 1925 roku obraz jest własnością MNW, darowany przez Antoniego Brydzińskiego, który był jego właścicielem od około 1900 roku. Wywieziony przez Niemców w czasie II wojny światowej, został rewindykowany w 1946 roku[1].
Obraz jest pośmiertnym wizerunkiem 14-letniej dziewczyny namalowanym dla rodziców. Należy do kameralnych, acz wybitnych wizerunków, w których malarzowi udało się uchwycić, poza oczywistymi znamionami podobieństwa, także ekspresję charakteru modelki.
Maria Levittoux (1857–1871) – córka lekarza warszawskiego Henryka Józefa Piotra Levittoux (1822–1879), zaprzyjaźnionego z Janem Matejką, i Francuzki Marii Pommeret. Na cmentarzu Powązkowskim, na piaskowcowym obelisku, umieszczony jest medalion portretowanej w reliefie wypukłym, w bogato profilowanej ramie. Głowa ujęta w prawym profilu. Napis na półkolu: *Maria – Levittoux*, na przecięciu szyi: *żyła lat 14 dni 3* niżej *ur. 3 czerwca we Francji † d. VI czerwca 1871 / w Warszawie*[2]. Ferdynand Hoesick (1967–1941) w *Powieści mego życia* pisał, że warszawski lekarz Levittoux „słynął [...] szczególnie ze swego podobieństwa do Kopernika. Stąd jego przyjaźń z Matejką [...] któremu w roku 1873 pozował do wspaniałego Kopernika, umyślnie w tym celu bawiąc czas dłuższy w Krakowie"[3].

Bibl.: Gorzkowski 1881, s. 61 (z datą: 1873); Tarnowski 1897, s. 509 (z datą: 1873); Gorzkowski 1898, s. 72 (z datą: 1873); *Katalog Galerii Malarstwa Polskiego* MNW 1938, s. 45, nr 177 (Sienkiewicz); *Matejko* 1938, s. 13, nr 25; Treter 1939, s. 299; Gąsiorowska 1952, s. 51, nr 38; Serafińska 1955, s. 363; Łepkowski, Kuczała 1969, s. 11, nr kat. i il., 9; Grajewski 1972, poz. 10147; Katalog MNW 1975, s. 231, nr i il. 616; Szenic 1981, s. 292; *Matejko* 1993, s. 125; SAP, t. V, 1993, s. 434 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 180, il. s. 181; *Dziecko w malarstwie* 2004, s. 37.

1 *Matejko – obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 125.
2 M. Dubrowska, A. Sołtan, *Powązkowskie medaliony i plakiety portretowe*, Warszawa 1992, s. 113.
3 M. Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1982, s. 233.

From 1925, the painting was owned by MNW as donated by Antoni Brydziński, who had owned it since about 1900. Taken by the Nazis during the World War II, the painting was brought back to Poland in 1946[1].
The painting depicts a post-death image of a 14-year-old girl painted for her parents. It belongs to intimate yet prominent paintings in which the artist, apart from the obvious features of similarity, managed to express the model's character.
Maria Levittoux (1857–1871) was a daughter of Henryk Józef Piotr Levittoux (1822–1879), a friend of Jan Matejko, and Maria Pommeret, a French woman. In the Powązki Cemetery, there is an obelisk made of sandstone with a medallion of the portrayed girl in a convex relief and a richly profiled frame. The head is shown from the right. An inscription in a semicircle: *Maria – Levittoux*, at the crossing of the neck: *lived 14 years and 3 days,* below: *born on 3 June in France † died on 6 June 1871 / in Warsaw*[2]. In the *Novel of My Life,* Ferdynand Hoesick (1967–1941) wrote that Levittoux, a Warsaw doctor, 'was famous [...], in particular for his similarity to Copernicus. Therefore, he made friends with Matejko [...], becoming in 1873 the artist's model for the great work depicting Copernicus and thus staying in Cracow for longer'[3].

1 *Matejko – obrazy olejne. Katalog*, ed. K. Sroczyńska, Warsaw 1993, p. 125.
2 M. Dubrowska, A. Sołtan, *Powązkowskie medaliony i plakiety portretowe*, Warsaw 1992, p. 113.
3 M. Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warsaw 1982, p. 233.

PANTALEON SZYNDLER

1846 Lipie (k. Wielunia) – 1905 Warszawa

1846 Lipie (near Wieluń) – 1905 Warsaw

35. ***Jan Kochanowski***

1871

Sygn. p. d. data: *1871*
Płótno, olej, 104,5 x 79,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/314/N

Jan Kochanowski

1871

Sign. bottom right, date: *1871*
Canvas, oil, 104.5 x 79.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/314/N

Portret o typowych cechach malarstwa romantycznego, widocznych w pozie i pejzażowym tle, będący jednym z wielu przykładów zainteresowania życiem i twórczością poety w XIX wieku, podejmowanych m.in. przez Władysława Łuszczkiewicza, Józefa Simmlera, Jana Matejkę i Juliusza Kossaka[1]. Szyndler namalował obraz podczas studiów w monachijskiej ASP, które odbywał w pracowniach Alexandra Strähubera, Hermanna Anschütza i Otto Seitza (1870–1873). Następnie studiował w Akademii św. Łukasza w Rzymie u Luigiego Cochettiego i w Paryżu, gdzie kształcił się u Alexandre'a Cabanela (1874–1875). Kompozycja budowana jest silnym kontrastem światła i cienia. Zamyślona postać poety w renesansowym stroju z mandoliną spogląda na rozrzucone karty. „Efekty światłocieniowe i kolorystyczne cechujące twórczość Szyndlera miały swoje źródło w jego dogłębnych studiach nad dziełami mistrzów dawnych. Zapewne szczególnie istotną rolę odegrały tu prace malarzy XVI-wiecznej szkoły weneckiej i XVII-wiecznej holenderskiej, które przyczyniły się do nowej interpretacji koloru w XIX-wiecznym malarstwie akademickim"[2]. W późniejszej

1 W. Okoń, *Alegorie narodowe*, [w:] *Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 128.
2 A. Wójcik, *„Dramat w Seraju – Dziewczyna w kąpieli". Wokół obrazu Pantaleona Szyndlera (1888)*, „Biuletyn Historii Sztuki", t. 2, 2014, s. 232.

This portrait with typical features of romantic painting as manifested in the pose and landscape background, is one of numerous examples of interest in the life and works of the poet in the 19th century, who was also portrayed by, among others, Władysław Łuszczkiewicz, Józef Simmler, Jan Matejko and Juliusz Kossak[1]. Szyndler painted the portrait during his studies in the Academy of Fine Arts in Munich, practising in studios of Alexander Strähuber, Hermann Anschütz and Otto Seitz (1870–1873). The artist also studied in St Lucas Academy in Rome, where he was taught by Luigi Cochetti and in Paris, where he was taught by Alexandre Cabanel (1874–1875). The composition is built by a strong contrast of light and shadow. The poet's contemplative figure is clad in Renaissance period garment and holds a mandolin and looks upon scattered cards.
'Light-and-shade and colour effects typical of Szyndler's works resulted from his deep research of the works of old masters.

1 W. Okoń, *Alegorie narodowe*, [in:] *Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, p. 128.

twórczości malarza, obok scen rodzajowych i religijnych, dominowały kobiece akty[3].
Jan Kochanowski (1530–1584) studiował w Akademii Krakowskiej, na uniwersytecie w Królewcu i w Padwie. Od 1564 roku był dworzaninem i jednym z sekretarzy Zygmunta Augusta. Ok. 1570 roku osiadł w Czarnolesie. Był twórcą nowożytnego języka i form poezji w Polsce. W jego dziełach, m.in. *Odprawie posłów greckich* (1578), *Trenach* (1580) i *Fraszkach* (1584), znalazła swój wyraz cała problematyka polskiego XVI-wiecznego humanizmu.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 72, s. 69; Załęska 1962, nr kat. 43, s. 16; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 270, il. s. 271; Bielska-Krawczyk 2015, s. 61, 152.

3 H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku*, kat. zbiorów MNK, cz. 1, Kraków 2001, s. 361.

A significant role may have been played here by works of painters of the 16th century school of Venice and 17th century Dutch School, which contributed to a new interpretation of colour in 19th century academic painting'[2]. Apart from genre and religious scenes, the artist's later works were dominated by female nudes[3].
Jan Kochanowski (1530–1584) studied at the Cracow Academy, University of Konigsberg and Padua. From 1564, he was a courtier and one of secretaries of king Zygmunt August. Around 1570 he settled in Czarnolas. He created a modern language and forms of poetry in Poland. His works such as, among others, *The Dismissal of the Greek Envoys* (1578), *Threnodies* (1580) and *Epigrams* (1584), expressed all problems of the 16th century Polish humanism.

2 A. Wójcik, *'Dramat w Seraju – Dziewczyna w kąpieli'. Wokół obrazu Pantaleona Szyndlera (1888)*, Biuletyn Historii Sztuki, vol. 2, 2014, p. 232.
3 H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku*, cat. of collections MNK, part 1, Cracow 2001, p. 361.

WOJCIECH GERSON

1831 Warszawa – 1901 Warszawa

1831 Warsaw – 1901 Warsaw

36. ***Portret Pauliny Piechowskiej***

1885

Sygn. l. d. wyciśnięta w farbie [monogram wiązany]: *WG / 1885*
Płótno, olej, 36,5 x 29 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od Janiny Kaźmierczakowej z Gostynia Poznańskiego.
Nr inw. MT/M/629/N

Portrait of Paulina Piechowska

1885

Sign. bottom left, printed in paint [interlocking monogram]: *WG / 1885*
Canvas, oil, 36.5 x 29 cm
Purchased for the collection in 1968 from Janina Kaźmierczakowa from Gostyń Poznański.
Inv. no. MT/M/629/N

Gerson niezwykle zasłużył się jako pedagog. Od 1871 do 1896 roku był głównym profesorem Klasy Rysunkowej w Warszawie, prowadząc ponadto od 1867 roku nauczanie w prywatnej pracowni. Malował sceny rodzajowe, historyczne i pejzaże, szczególnie gór.
Pomimo że portrety malował od początku swej twórczości, to nie należą one do najwybitniejszych osiągnięć artystycznych w jego *oeuvre*. Najczęściej są to nieco teatralnie ujęte postaci z odchyloną do tyłu lub na bok głową oraz plastyką twarzy i całej postaci wydobytą silnym kontrastem światła i cienia.
Portret ze zbiorów toruńskich przedstawia matkę Janiny Kaźmierczakowej z Gostynia Poznańskiego, od której zakupiono obraz. Należy do grupy konwencjonalnych wizerunków, które artysta malował w celach zarobkowych lub towarzyskich. Malarz wydobywa postać modelki z ciemnego tła za pomocą łagodnego światła, szczególnie w partii twarzy i ramienia. Jego źródło z lewej strony podkreśla rysy fizjonomii dziewczyny, którą malarz ustawił w lekkim profilu, tak że nie nawiązuje kontaktu wzrokowego z widzem.

Sala III
Room III

Bibl.: Załęska 1971, nr 39, s. 37; *Gerson* 1978, nr kat. I/62, s. 60; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 78, il. s. 79.

Gerson went down in history as a great educator. From 1871 to 1896 he was the main professor of the Drawing Class in Warsaw and also taught drawing in his private study from 1867. He painted genre and historical scenes as well as landscapes, including, in particular mountainous landscapes.
Despite the fact that he painted portraits from the beginning of his artistic career, these are not counted into his greatest achievements. Most often, they present figures posing in a theatrical manner, depicted with their heads inclined backwards and composition of the face and entire figure expressed by strong contrast of the light and shadow.
The portrait found in the collection of the museum in Toruń presents the mother of Janina Kaźmierczakowa from Gostyń Poznański, from whom the painting was purchased. It belongs to a group of conventional images painted by the artists for money or leisure. The painter extracts the model's figure from the dark background using a gentle light, especially in the part of the face and shoulder. The source of light on the left emphasised the physiognomy of the girl, who was presented in a light profile in such a manner that she does not establish and eye contact with a viewer.



35.



36.



REALIZM I AKADEMIZM XIX WIEKU

REALISM AND ACADEMISM OF THE 19th CENTURY

Chrystian Breslauer
Jan Nepomucen Głowacki
Antoni Lange
Franciszek Kostrzewski
Feliks Brzozowski
Jan Feliks Piwarski
Wojciech Gerson
Józef Brodowski
Maksymilian Gierymski
Józef Brandt
Tadeusz Rybkowski
Józef Szermentowski
Władysław Malecki
Stanisław Chlebowski
Aleksander Gierymski
Tomasz Oskar Sosnowski
Wiktor Brodzki
Henryk Siemiradzki
Wilhelm Kotarbiński



37.

CHRYSTIAN BRESLAUER

1802 Warszawa – 1882 Warszawa

37. ***Dolina górskiego potoku***
(Krajobraz z młynem z okolic Weilburga [w Nassauskiem], Młyn z okolic Weilburga)

1839

Sygn. p. d.: *C. Breslauer 1839*
Płótno, olej, 31,5 x 47 cm
Nabyto do zbiorów w 1956 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/348/N

Obraz został nagrodzony małym złotym medalem na wystawie warszawskiej w 1841 roku, po obejrzeniu której Józef Kenig w ogólnej pochwale twórczości malarza pisał, że „w *Młynie pod Weilburgiem* można zarzucić, że góra za ostra, woda za niebieska"[1]. Należy w *oeuvre* malarza do kilku znanych widoków z różnych stron Europy, powstałych w czasie drugiej podróży do Norwegii w 1839 roku. Według Joanny Miłobędzkiej, obraz „może być traktowany jako klasyczny niejako przykład dojrzałej już twórczości Breslauera, opierającej się na tak bardzo spopularyzowanym motywie wodnego młyna na tle lasu, a stylowo łączącego zgodnie pewne naleciałości malarstwa Achenbacha i może w większym stopniu sztuki Dahla, Fearnleya czy Gurlitta"[2].
Pejzaż jest przykładem nastrojowego, idealizowanego realizmu. Pomimo łączenia obrazu z konkretnym miejscem, malarz najprawdopodobniej uatrakcyjnił naturę, upiększając malowany przez siebie widok. Połączył urokliwe fragmenty i scalił w pełen malowniczego nastroju, sentymentalny obraz.

Sala III
Room III

Bibl.: PSB, t. II/1, z. 6, 1936, s. 427 (Puciata-Pawłowska); Kozakiewicz 1952, s. 243, 262, s. 420 il. LVIII; Załęska 1962, nr kat. 1, s. 17; Miłobędzka 1964, s. 383–385, il. 8; Załęska 1968, nr kat. 3, s. 17; SAP, t. I, 1971, s. 233 (Miłobędzka); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 48, il. s. 49; Malinowski 2003, s. 96, il. III/33; Bielska-Krawczyk 2015, s. 126.

1 J. Kenig, „Gazeta Warszawska" 1841, nr 181 (11.07) cyt. za S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952, s. 262.

37.

CHRYSTIAN BRESLAUER

1802 Warsaw – 1882 Warsaw

The Valley of a Mountain Stream
(Landscape with a Water-Mill near Weilburg [in District Nassau], Water-Mill near Weilburg)

1839

Sign. bottom right: *C. Breslauer 1839*
Canvas, oil, 31.5 x 47 cm
Purchased for the collection in 1956 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/348/N

The painting was awarded with a gold medal at the Warsaw exhibition in 1841, which, was seen by Józef Kenig, who praised the painter's general works, writing that '*The Mill Near Weilburg* can be faulted for the mountain being too steep and water being too blue'[1]. In the artist's works, the painting belongs to a cycle of several famous landscapes from all regions of Europe as depicted during his second trip to Norway in 1839. According to Joanna Miłobędzka, the painting 'can be considered as a classic example of Breslauer's mature works based on a very popular motif of a water mill depicted against a forest and, as far as the style is concerned, it is probably linked to influences of Achenbach's painting and, perhaps to a greater extent the works of Dahl, Fearnley or Gurlitt'[2].
The landscape is an example of romantic and idealised realism. Despite linking the painting with a specific place, the painter probably made nature more attractive by beautifying his own view. He combined picturesque elements and integrated these in a sentimental painting full of Romanticism.

1 J. Kenig, Gazeta Warszawska 1841, no. 181 (11.07) quoted after S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952, p. 262.

JAN NEPOMUCEN GŁOWACKI

1802 Kraków – 1847 Kraków

38. ***Widok Tatr z Poronina***
(Widok Karpat z Poronina)

1836

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Widok części Karpat / wzięty z włości Poronina / Jan Głowacki malował / w r. 1836.*
Tektura naklejona na płótno, olej, 35 x 46 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od Wandy Erdmann z Krakowa.
Nr inw. MT/M/480/N

Głowacki był jednym z pierwszych pejzażystów pracujących w plenerze i „tym, który odkrył polskie góry i «otworzył drogę do piękności ukrytych w Tatrach, bo pierwszy może deptał ścieżkę po nich»"[1]. Obraz powstał po pierwszej wyprawie malarza na Podhale w 1836 roku. Jest to najwcześniejszy, realistyczny pejzaż tatrzański, o widocznych cechach romantycznych, rozpoczynający dojrzałą fazę twórczości artysty[2].
Niezwykle precyzyjnie namalowany krajobraz oddaje za pomocą wyrazistego rysunku oraz gładkiej i lśniącej faktury najmniejsze szczegóły natury, szczególnie intensywnie na pierwszym planie. Niejako w kontraście do tego, pozostałe części pejzażu – chociaż oddane równie wiernie – ukazują rozległą przestrzeń zamkniętą przez góry i delikatne, płasko malowane niebo.
Dolina Białego Dunajca ukazana została zapewne z Galicowej Grapy. Widoczne są chaty w Poroninie i w tle łańcuch Tatr od Lodowego Szczytu po Kasprowy Wierch[3].

Sala III
Room III

Bibl.: Załęska 1968, nr kat. 15; Załęska 1973, s. 18, il. 17; SAP, t. II, 1975, s. 370 (Nowak); Niewiadomy 1995, s. 14, il. 11; Niewiadomy 1999, s. 62, il. 17; Świszczowska 2001, nr kat. i il. 13, s. 27–28; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 84, il. s. 85; *Tatry w malarstwie* 2006, s. 18, il.; *Alla scoperta dei Tatra* 2009, il. 139, s. 126; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 167; Bielska-Krawczyk 2015, s. 74; Jabłońska 2015, il. 017, s. 58; Kluszczyński 2016, il. s. 38.

1 A. Gorczyński, *O Janie Nepomucenie Głowackim artyście krajowym i o krajobrazie w obecnym czasie*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego", VI, 1862, s. 48 za: A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 53.
2 M. Świszczowska, *Od Pieskowej Skały do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, kat. wyst., Zamek w Pieskowej Skale, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, Kraków 2001.
3 I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski 1833–1876. Katalog wystawy*, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, Warszawa 1969, s. 9.

JAN NEPOMUCEN GŁOWACKI

1802 Cracow – 1847 Cracow

View of the Tatra Mountains from Poronin
(View of the Carpathians from Poronin)

1836

Unsign.
Inscription at the back: *Partial view of Karpaty / taken from Poronin estate / painted by Jan Głowacki / in year 1836*
Cardboard glued to canvas, oil, 35 x 46 cm
Purchased for the collection in 1962 from Wanda Erdmann from Cracow.
Inv. no. MT/M/480/N

Głowacki was one of the first landscape painters working in the open air and the one 'to have discovered the Polish mountains and «opened a path to the beauty hidden in the Tatra Mountains, who may have been the first to have trodden on the path in the mountains»'[1]. The work was painted after the artist's visit to the region of Podhale in 1836. It is the earliest realistic landscape of the Tatra Mountains, with visible romantic features and begins a mature stage in the painter's works[2].
In his extremely precise landscape, using an express drawing technique and smooth and glossy texture, the artist depicts the smallest details of nature, with particular intensity visible in the foreground. Somewhat contrary to this, other parts of the landscape, although depicted with the same accuracy, show a vast space closed by the mountains and delicate, flatly painted sky.
Dolina Białego Dunajca was shown probably from the perspective of Galicowa Grapa. There are cottages in Poronin and a chain of Tatra Mountains from Lodowy Szczyt to Kasprowy Wierch in the background[3].

1 A. Gorczyński, *O Janie Nepomucenie Głowackim artyście krajowym i o krajobrazie w obecnym czasie*, Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, VI, 1862, p. 48 see: A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 53.
2 M. Świszczowska, *Od Pieskowej Skały do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, ex. cat., Zamek w Pieskowej Skale, division of Wawel Royal Castle, Cracow 2001.
3 I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski 1833–1876. Katalog wystawy*, The Świętokrzyskie Museum in Kielce, Warsaw 1969, p. 9.



38.



39.

ANTONI LANGE

1774 Wiedeń – 1842 Lwów

1774 Vienna – 1842 Lviv

39. ***Pejzaż podgórski ze sztafażem***

1838

Sygn. p. d.: *A. Lange / 1838*
Płótno, olej, 38,5 x 53 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 5515.
Nr inw. MT/M/300/N

Mountain Landscape with Staffage

1838

Sign. bottom right: *A. Lange / 1838*
Canvas, oil, 38.5 x 53 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 5515.
Inv. no. MT/M/300/N

Ten lwowski malarz, wykształcony w wiedeńskiej ASP, ceniony jest przede wszystkim za nastrojowe pejzaże. Od 1810 roku mieszkał we Lwowie, gdzie pracował także jako dekorator teatralny. Zajmował się również konserwacją dawnego malarstwa.
Treścią pejzaży Langego „nie jest wizerunek dzieła architektonicznego, lecz sam krajobraz, a sylwetki budowli wydają się być tylko «ikonograficznym» pretekstem, znakiem, który określa topografię okolicy i czyni ją rozpoznawalną. Miniaturowe, umownie zaznaczone zamki usytuowane na wzgórzach, cofnięte w najbardziej odległe partie krajobrazu, są tylko drobnym akcentem przestrzennych kompozycji, klamrą spinającą rozległe widoki galicyjskiej ziemi. [...] Krajobrazową narrację uzupełnia sztafaż – małe figurki wieśniaków zajętych swoimi czynnościami”[1].
Pejzaż podgórski ze sztafażem należy do typowych dla Langego obrazów, w których romantyczny w nastroju motyw malarz połączył z drobiazgowym oddaniem niemal każdego jego szczegółu. Poetycką malowniczość ukazał „w jesiennym kolorycie, kiedy się liść mieni, bo to jest wiosna malarza”[2].

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 34, s. 48; Załęska 1962, nr kat. 24, s. 15; Załęska 1968, nr kat. 26, s. 21; SAP, t. IV, 1986, s. 437 (Domański); Melbechowska-Luty 1997, s. 62; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 154, il. s. 155; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 62.
2 „Biblioteka Naukowego Zakładu im Ossolińskich”, 1847, t. 1, s. 435 (Pol) za: A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 62.

The Lviv painter was educated at the Vienna Academy of Fine Arts and he is mostly valued for his romantic landscapes. From 1810 he lived in Lviv, where he also worked as a decorator in the theatre and restored old paintings.
What Lange depicted ‘was not an image of a work of architecture, but the very landscape, with contours of edifices seeming to be only an «iconographic» excuse and mark, which characterised topography of the area, making it recognisable. The miniature castles conventionally marked on hills and retreating in most distant parts of the landscape constitute merely an accent of spatial compositions and are a clamp uniting vast landscapes of the Galician land. [...] The landscape narration is complemented by staffage – small figures of peasants busy with their work’[1].
Mountain Landscape with Staffage belongs to Lange’s typical works, in which the painter combined a romantic motif with an accurate depiction of nearly all details. The poetic picturesqueness was shown in ‘autumn colours, with leaves shining, as in a painter’s spring’[2].

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 62.
2 Biblioteka Naukowego Zakładu im Ossolińskich, 1847, vol. 1, p. 435 (Pol) see: A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 62.



40.

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI

1826 Warszawa – 1911 Warszawa

40. ***Scena wiejska***

1845

Niesygn.
Płótno, olej, 40 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 1973 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/815/N

Obraz został namalowany w czasie studiów w warszawskiej SSP, gdzie Kostrzewski uczył się w latach 1844–1849 pod kierunkiem Chrystiana Breslauera, Aleksandra Kokulara, Rafała Hadziewicza, Marcina Zaleskiego, Ksawerego Kaniewskiego i Jana Feliksa Piwarskiego. Należy zatem do bardzo wczesnego okresu twórczości, która później obfituje w sceny rodzajowe z rozbudowanym pejzażem, malowane w nurcie realizmu społecznego. Ów początek malarz wspominał: „W ogóle na całą moją działalność artystyczną bardzo wpłynęły pierwsze młodzieńcze lata przepędzone na wsi, w okolicy górzystej, leśnej i wodnej”[1].

1 F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, Warszawa 1891, s. 30 za: A. Myślińska, *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. Uczeń i pierwszy mistrz*, kat. wyst. MNKi, Kielce 2017, s. 31.

1826 Warsaw – 1911 Warsaw

The Country Scene

1845

Unsign.
Canvas, oil, 40 x 50 cm
Purchased for the collection in 1973 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/815/N

The work was painted during the author’s studies in the Warsaw School of Fine Arts, where Kostrzewski studied in the years 1844–1849 under the supervision of Chrystian Breslauer, Aleksander Kokular, Rafał Hadziewicz, Marcin Zaleski, Ksawery Kaniewski and Jan Feliks Piwarski. Thus, it belongs to the very early period of his works, which later abounds in genre scenes with developed landscape painted in accordance with social realism. The author mentioned his beginnings: ‘Generally all my works were influenced by my first years of youth spent in the country in mountainous, forested and aqueous areas’[1].

1 F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, Warsaw 1891, p. 30 see: A. Myślińska, *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. Uczeń i pierwszy mistrz*, ex. cat. MNKi, Kielce 2017, p. 31.

„W początkach twórczości z lat pięćdziesiątych XIX wieku artysta wykonywał swoje prace przeważnie w technice rysunku i akwareli, rzadko w technice olejnej. Pokazywał włościan zadowolonych, ubranych w barwne stroje, oglądanych z pozycji mieszkańca miasta [...] zachwyconego bogactwem typów ludzkich i barwnością folkloru. Niekiedy dosadnie charakteryzował postacie, ale unikał głębszej problematyki społecznej, poruszanej w późniejszych pracach. Chłop był dla Kostrzewskiego bohaterem pozytywnym, chwalił jego prostotę, religijność, rozsądek i wesołość. Przejęte schematy scen rodzajowych utrzymane były w klimacie ustalonych od dawna kanonów ikonograficznych malarstwa holenderskiego”[2].
Scena wiejska należy do idealistycznego nurtu pejzaży, rozbudowanych przez artystę o rodzajową scenę. Odznacza się żywym kolorytem i swobodną kompozycją. Pewien sentymentalizm sceny został podkreślony odświętnym strojem wieśniaków, ubranych nieadekwatnie do pracy, którą na chwilę przerwali. W zbiorach MOT znajduje się ponadto autoportret malarza[3].

Sala III
Room III

Bibl.: SAP, t. IV, 1986, s. 163 (Melbechowska-Luty); *Chłopi w sztuce polskiej* 1994, kat. s. 97; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 128, il. s. 129; Bielska-Krawczyk 2015, s. 76, 88–90; Myślińska 2017, s. 217, il. s. 72.

2 A. Myślińska, *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski...*, dz. cyt., s. 32.
3 F. Kostrzewski, *Autoportret*, 1899, papier, akwarela, 18,7 x 10 cm, MT/Gr/2486.

‘At the beginning of his work in the 50s of the 19th century, the artist created his works mainly using drawing and watercolour techniques, rarely using oil technique. He showed pleased peasants clad in colourful garment and seen from the point of view of an inhabitant of a city [...] enchanted with richness of human types and colourful character of folklore. Sometimes he characterised his figures expressly, but avoided deeper social problems addressed in his later works. For Kostrzewski, a peasant was a positive protagonist and the author praised a peasant’s simplicity, religiousness, reason and joyfulness. Adopted schemes of genre scenes were preserved in a climate of old iconographic convention of the Dutch painting’[2].
The Country Scene belongs to a trend of idealistic landscapes extended by the author by adding a genre scene. It is distinguished by its lively colours and free composition. Some sentimentalism of the scene was emphasised with festive garment of the peasants, which was inadequate for the work which was momentarily interrupted.
The collection of District Museum in Toruń also includes the painter’s self-portrait[3].

2 A. Myślińska, *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski...*, cit. work, p. 32.
3 F. Kostrzewski, *Autoportret*, 1899, paper, watercolour, 18.7 x 10 cm, MT/Gr/2486.

FELIKS BRZOZOWSKI

1836 Warszawa – 1892 Warszawa

41. ***Kościół i klasztor Paulinów na Skałce w Krakowie***

2. poł. XIX w.

Sygn. p. d.: *FB*
Płótno, olej, 40 x 52 cm
Nabyto do zbiorów w 1973 roku, zakup od Stefana Żurowskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/817/N

Pomimo że Brzozowski podróżował w Alpy i na Krym, to głównie wycieczki po kraju przyniosły najobfitszy plon w postaci licznych pejzaży. „Był to w całym znaczeniu tego słowa liryk. Bez słońca, bez zieloności, bez wiosennych lub letnich uroków, nie pojmował on prawie przyrody”[1].
Obraz zachwyca starannym dopracowaniem szczegółów i perspektywą powietrzną, dzięki której malarz oddalone w tle budowle i pejzaż namalował w jasnobłękitnym kolorze, tożsamym z tonacją nieba. Brzozowski oddał malowniczy motyw architektury z dalekiej perspektywy, dzięki czemu wiele w nim przestrzeni i światła. Pejzaż rozbudowany jest o sztafaż na pierwszym planie, który opracowany jest z kolei w intensywnej kolorystyce, dodając kompozycji malowniczości. Przedstawia m.in. po miejsku ubranych dwóch mężczyzn, żołnierza 4. Pułku Piechoty, tzw. czwartaków (pułk piechoty polskiej w czasie powstania listopadowego, istniejący w latach 1815–1831) oraz dwójkę wieśniaków. Budowę kościoła (obecnie bazyliki pw. św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa i Męczennika) na Skałce w Krakowie rozpoczął Jerzy Müntzer w 1734 roku, a ukończył w latach 1740–1742 Antonio Solari. W krypcie kościoła spoczywają m.in.: Jan Długosz, Wincenty Pol, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Siemiradzki, Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski i Czesław Miłosz. Klasztor Paulinów powstał w XVII wieku.

Sala III
Room III

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 54, il. s. 55; Bielska-Krawczyk 2015, s. 67.

1 *Światła i cienie*, „Wędrowiec” 1892 półr. I, nr 12, s. 181.

1836 Warsaw – 1892 Warsaw

The Church and Pauline Monastery on Skałka in Cracow

the 2nd half of the 19th century

Sign. bottom right: *FB*
Canvas, oil, 40 x 52 cm
Purchased for the collection in 1973 from Stefan Żurowski from Warsaw.
Inv. no. MT/M/817/N

Despite of his visits to the Alps and Crimea, it was mainly Brzozowski’s trips in Poland that proved most fruitful, resulting in numerous landscapes. ‘He was a poet in the full sense of this word. He could hardly understand nature without the sun, greenery, spring or summer charms”[1].
The painting enchants with its carefully depicted detail and perspective from the air, using which the painter depicted distant buildings in pale blue – the same as the colour of the sky. Brzozowski presented a picturesque element of architecture from a distant perspective, which makes it abundant in space and light. The landscape is based upon a staffage in the foreground which in turn is painted in intensive colours, adding picturesqueness to the whole composition. The painting features, among others, two men dressed in an urban-like style, a soldier of the 4th Infantry Regiment, so-called *czwartacy* (the Polish infantry regiment in the period of the November Uprising, existing in the years 1815–1831) and two peasants.
Erection of the church (presently the Church of St Michael the Archangel and St Stanisław Bishop and Martyr) on Skałka in Cracow was started by Jerzy Müntzer in 1734 and completed by Antonio Solari in the years 1740–1742. The church crypt is the burial place of, among others, Jan Długosz, Wincenty Pol, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Siemiradzki, Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski and Czesław Miłosz. The Pauline Monastery was established in the 17th century.

1 *Światła i cienie*, Wędrowiec 1892 semi-annual journal I, no. 12, p. 181.



41.

JAN FELIKS PIWARSKI

1794 Włostowice (k. Puław) – 1859 Warszawa

42. *Targ w Opatowie*

ok. 1845

Niesygn.
Płótno, olej, 56 x 76,4 cm
Własność MNW, nr inw. 35851, początkowo jako depozyt Dominika Witke-Jeżewskiego, własność od 1920 roku, depozyt w MOT od 1963 roku.
Nr inw. MT/Ad/1457/M/N

W historii sztuki polskiej Piwarski ceniony jest nie tylko za działalność artystyczną, ale także pedagogiczną, którą rozpoczął w 1832 roku (od 1844 uczył w warszawskiej SSP, a od 1848 w założonej przez siebie szkole prywatnej; autor podręcznika *Wzory i nauka rysunków*). Był kolekcjonerem dzieł sztuki i pierwszym muzeologiem w Polsce – opiekował się zbiorami Gabinetu Rycin Biblioteki Publicznej (uniwersyteckiej)[1]. Tworzył głównie rysunki i prace graficzne oraz malował pejzaże architektoniczne.

Targ w Opatowie należy do nurtu dzieł prezentujących zabytki architektury miejskiej i podmiejskiej, swymi korzeniami sięgającego osiemnastowiecznej weduty – Jana Piotra Norblina, Zygmunta Vogla i Józefa Richtera, u którego artysta się uczył[2]. Obraz nie został ukończony. Przedstawia architekturę ujętą z podwyższonego punktu widzenia, która jest tłem dla rozbudowanej sceny rodzajowej. Scena ta obfituje w postaci o konwencjonalnych pozach, zebrane w małe grupy. Życie wsi i małych miasteczek ukazywał Piwarski w nieco sentymentalny sposób, skupiając się na szczegółowym odtwarzaniu nie tylko obyczajów, ale i strojów postaci. „Po zajazdach i jarmarkach wiejskich zbiera ludowe, anegdotyczne wątki do swoich wydawnictw albumowych szczery, choć skromny kontynuator rodzajowego malarstwa"[3].

W zbiorach MNW znajduje się szkic rysunkowy do obrazu (papier, ołówek, 31 x 41 cm, nr inw. Rys. Pol. 2766).

Sala III
Room III

Bibl.: *Malarstwo warszawskie*... 1936, nr 109, s. 23; Sienkiewicz *Malarstwo warszawskie*... 1936, nr 125, s. 83; Ryszkiewicz 1950, s. 15–16, il.; Ryszkiewicz 1951, nr 6–7, s. 596, il. s. 598; Starzyński 1952, nr 78, s. 38, il.; Dobrowolski 1957, s. 244, il. 193; Zanoziński 1958, nr 16, il. 7, s. 18; Katalog MNW 1962, nr kat. 535; *Sztuka warszawska* 1962, nr kat. 554, s. 208; *Widoki architektoniczne* 1964, nr kat. 43, s. 40; Załęska 1964, s. 53; Kozakiewicz 1976, s. 295; Malinowski 1987, s. 25; Melbechowska-Luty 1997, s. 101; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 214, il. s. 215; Malinowski 2003, s. 82, 139, il. III/7; SAP, t. VII, 2003, s. 251 (Białynicka-Birula); Micke-Broniarek 2005, il. 9, s. 15; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 501; Bielska-Krawczyk 2015, s. 31, 45, 75–77, 89–90, 112–113, il. II; Kluszczyński 2016, il. s. 41.

1 SAP, t. VII, 2003, s. 247, 251 (Białynicka-Birula).
2 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 74.
3 A. Vetulani, *Ludowe zainteresowania Wojciecha Gersona*, „Polska Sztuka Ludowa" 1971, nr 1, s. 47.

1794 Włostowice (near Puławy) – 1859 Warsaw

The Fair in Opatów

ca. 1845

Unsign.
Canvas, oil, 56 x 76.4 cm
Property of MNW, inv. no. 35851, initially deposited by Dominik Witke-Jeżewski, owned from 1920 and deposited in MOT since 1963.
Inv. no. MT/Ad/1457/M/N

In the history of Polish art Piwarski was appreciated not only for his artistic work, but also for his teaching, which he started in 1832 (from 1844 he taught at the Academy of Fine Arts in Warsaw and from 1848 at his own private school; he was the author of a textbook entitled *Patterns and learning of drawings*). He collected works of art and was a first museologist in Poland, taking care of collections belonging to the Study of Drawings of the Public Library (at the University)[1]. He mainly created drawings and graphics as well as painted architectural landscapes.

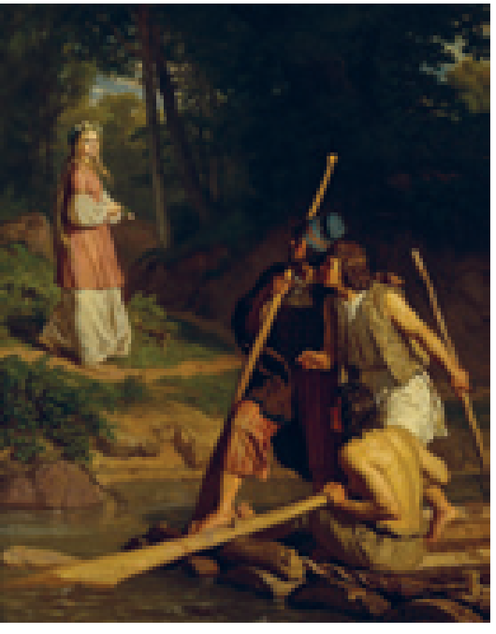
The Fair in Opatów belongs to works depicting monuments of urban and suburban architecture with their roots traced back to the 18th century *veduta* by Jan Piotr Norblin, Zygmunt Vogel and Józef Richter, who was the artist's teacher[2]. The painting was never completed.It presents architecture from a heightened point of view and the architecture is a background of a developed genre scene. The scene abounds in figures with conventional poses, depicted in small groups. Piwarski showed the life of villages and small towns in a slightly sentimental manner, focusing on detailed depiction of not only customs, but also garments of the figures. 'Visiting inns and country fairs, he collects folk and anecdotic plots for his albums, being an honest, although modest, continuation of genre painting'[3].

The collection of MNW includes a drawing sketch to the painting (paper, pencil, 31 x 41 cm, inv. no. Rys. Pol. 2766).

1 SAP, vol. VII, 2003, pp. 247, 251 (Białynicka-Birula).
2 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 74.
3 A. Vetulani, *Ludowe zainteresowania Wojciecha Gersona*, Polska Sztuka Ludowa 1971, no 1, p. 47.



42.



43.



44.

WOJCIECH GERSON

1831 Warszawa – 1901 Warszawa

43. ***Zachwycenie*** *(Flisacy)*
1864

Sygn. p. d.: *W. Gerson / 1864.*
Płótno, olej, 87,5 x 70 cm
Własność MNW, nr inw. 4498, depozyt w MOT od 1963 roku.
Nr inw. MT/Ad/1455/M/N

Obraz nabyto od artysty przez TZSP do rozlosowania pomiędzy członkami, wygrany przez Ludwika Pothsa z Młocin. Reprodukowany kosztem 3000 zł, na premię doroczną TZSP za 1864 rok w litografiach z wierszem *Legenda Nadwiślańska* Felicjana Faleńskiego pod ryciną: *Oczy Halki czar rzucały! Flisom z rąk wypadły wiosła, / I wraz na podwodne skały wartkim pędem toń ich niosła…* W 1931 roku w zbiorach Dominika Witke-Jeżewskiego, zdeponowany przez właściciela w Muzeum, w 1933 roku; po II wojnie światowej zakupiony do MNW od Franciszka Pacholczyka.
O *Zachwyceniu* pisała m.in. badaczka twórczości Gersona – Janina Zielińska, tak opisując prace Gersona z lat 50. i 60.: „oprócz licznych krajobrazów, które znamionuje odkrywczy stosunek do natury, podejmuje artysta tematykę rodzajową z życia ludu. Są to przeważnie prace nacechowane bezpretensjonalnym i bezpośrednim odczuciem uroków wsi albo też pogodne idylliczne scenki, niekiedy ubarwione baśnią lub legendą”[1]. Do tematyki ludowej malarz powrócił po połowie lat 80. podejmując motywy z życia górali[2].

Sala III
Room III

Bibl.: „Kurier Warszawski” 1864, nr 127 (06.06), nr 161 (16.07), nr 297 (27.12), nr 300 (31.12); „Kurier Warszawski” 1965, nr 51 (04.03), nr 86 (15.04); *Sprawozdanie TZSP* 1874 [wyst. 1864], s. 70; Bogusławski 1879 I, nr 47, s. 738; Chełmońska 1895, nr 144 (26.05); Piątkowski *Gerson* 1901 I, nr 10, s. 188; Sadowicz (Galiński) 1901 II, nr 32, s. 252; Chełmoński *Gerson* 1902, s. 509; Rutkowski 1924, nr 26 (26.01); *Przewodnik TZSP* 1927, nr 20, s. 8; *Życie polskie w malarstwie* 1934, nr 139, s. 24; *Album 75-lecia TZSP* [1935], s. 145; Vetulani, Ryszkiewicz 1951, nr 80, s. 23; Vetulani 1952, s. 40, il. s. 42; Sienkiewicz *Realistyczny rysunek…* 1954, nr 66, s. 21; Sroczyńska *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1959, nr 8, s. 25; Sroczyńska *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1960, nr 8, s. 25; Sroczyńska *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1961, nr 7, s. 15, 19; *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1961, nr 8, s. 14; Bohdziewicz 1962, nr 5, s. 7; Wiercińska 1969, s. 91; Vetulani *Ludowe zainteresowania Gersona* 1971, nr 1, s. 48; Załęska 1971, nr kat. 38, s. 37; *Gerson* 1978, nr kat. I/23, s. 49, 12, 171; Malinowski 1987, s. 49; Skalska-Miecik 1989, nr kat. I/30, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 78, il. s. 79; Malinowski 2003, s. 140; *Gerson* 2013, kat. i il. s. 34, 70; Bielska-Krawczyk 2015, s. 81–82.

1 J. Zielińska, *Wojciech Gerson 1831–1901. Katalog wystawy monograficznej*, MNW, Warszawa 1978, s. 12.
2 Tamże, s. 14.

1831 Warsaw – 1901 Warsaw

Admiration *(Raftsmen)*
1864

Sign. bottom right: *W. Gerson / 1864.*
Canvas, oil, 87.5 x 70 cm
Property of MNW, inv. no. 4498, deposited in MOT since 1963.
Inv. no. MT/Ad/1455/M/N

The painting was bought from the artist by TZSP to be drawn among its members and it was won by Ludwik Poths from Młociny. A reproduction was made, costing 3,000 zl for the annual bonus in TZSP for 1864 in lithographs with the poem by Felicjan Faleński entitled *A legend of the Vistula* under the following words engraved: *Halka's eyes cast a spell! Oars fell out from raftsmen's hands, / And suddenly there were driven by the violent stream onto underwater rocks…* In 1931, it was included in the collection of Dominik Witke-Jeżewski, deposited by the owner in the Museum in 1933 and after the World War II it was bought by MNW from Franciszek Pacholczyk.
Janina Zielińska, a researcher of the artist's work, wrote about *Admiration*, describing his works dating back to the 50s and 60s: 'apart from numerous landscapes characterised by inventive attitude towards nature, the artist tackles genre themes relating to the life of folk people. His works are mainly characterised by unpretentious and direct expression of charms of a village or serene idyllic scenes, which are sometimes enriched with a fairy tale or a legend'[1]. The painter resumed the folk themes in the middle of the 80s, presenting motifs of lives of highlanders[2].

1 J. Zielińska, *Wojciech Gerson 1831–1901. Katalog wystawy monograficznej*, MNW, Warsaw 1978, p. 12.
2 Ibid., p. 14.

JÓZEF BRODOWSKI

1828 Warszawa – 1900 Warszawa

44. ***Koń – siwa klacz w stajni***
1853

Sygn. p. d.: *J. Brodowski*
Płótno, olej, 41 x 52,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Stanisława Wernera z Warszawy.
Nr inw. MT/M/784/N

Józef Brodowski był synem Antoniego (1784–1832) – malarza i pedagoga, wybitnego przedstawiciela klasycyzmu w malarstwie polskim. Po studiach artystycznych w Warszawie, Petersburgu i Paryżu w 1859 roku Józef wrócił na stałe do Warszawy. Malował głównie sceny batalistyczne, rodzajowe i pejzaże. Ziemianie posiadający konie dobrej rasy, które nierzadko były ich chlubą i przedmiotem adoracji, pragnęli mieć portrety swoich ulubieńców. W związku z tym zapraszali do swych posiadłości artystów (np. Juliusza Kossaka), którzy w stadninach portretowali ulubione lub najcenniejsze konie. Później ich podobizny, niejednokrotnie w bogatych ramach, zajmowały honorowe miejsce na ścianach ich gabinetów.
Siwa klacz (jasnosiwa – biały kolor maści z przyciemnieniem na zadzie i nogach), którą Brodowski namalował w niewielkim formacie, mogła być zarówno ulubionym, jak i najcenniejszym koniem. Została przedstawiona w stajni, na której tle dominuje siwo-czarnym kolorem maści. Ukazana jest w lekkim ruchu z zaznaczeniem jej indywidualnych cech budowy, ze skierowanym w stronę widza łbem. W opinii hodowców koni w dawnej Polsce kolor maści sierści zwierzęcia miał wpływ na jego zachowanie: „maść białą lub siwą łączono z «żywiołem wodnym». Powstało przysłowie: «Kto nie miał siwego, ten nie miał dobrego»”[1].

Sala III
Room III

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 50, il. s. 51.

1 H. Cękalska-Zborowska, *Koń malowany…*, Warszawa 1981, s. 134.

1828 Warsaw – 1900 Warsaw

Horse – a Grey Mare in Stables
1853

Sign. bottom right: *J. Brodowski*
Canvas, oil, 41 x 52.5 cm
Purchased for the collection in 1972 from Stanisław Werner from Warsaw.
Inv. no. MT/M/784/N

Józef Brodowski was a son of Antoni (1784–1832), a painter and educator and a prominent representative of Classicism in the Polish painting. Having graduated from his artistic studies in Warsaw, Petersburg and Paris, in 1859 Józef returned to Warsaw for good. He mainly painted battle scenes, genre scenes and landscapes.
Landowners whose well-bred horses were their pride and object of admiration, wanted to have portraits of their favourite animals. Therefore, they invited artists to their estates (e.g. Juliusz Kossak), who painted portraits of favourite or most valuable horses. Afterwards, portraits of the horses, often put in expensive frames, hang in special places of landowners' office walls.
A grey mare (actually a light grey mare with darker spots on the buttock and legs) painted by Brodowski in a small format, may have been both a favourite and most valuable horse. It is depicted in stables, dominating with its grey and black colour against the stables' background. It is shown in slight motion with its individual features of build marked and head directed to a viewer. In the opinion of horse breeders in Poland in the past, the coat colour of an animal determined its behaviour – 'a white or grey coat was associated with «water element». There is even a saying: «Whoever did not have a grey one, he did not have a good one»'[1].

1 H. Cękalska-Zborowska, *Koń malowany…*, Warsaw 1981, p. 134.



45.

MAKSYMILIAN GIERYMSKI

1846 Warszawa – 1874 Bad Reichenhall

45. ***Trębacz z polowania***
(Trębacz z czasów Ludwika XIV, Strzelec z koniem, Studium do polowania)
ok. 1872

Sygn. p. d.: *M. Gierymski*
Tektura, olej, 17 x 22 cm
Nabyto do zbiorów w 1971 roku, zakup w PP Desa w Poznaniu od Marii Strzyżewskiej.
Nr inw. MT/M/727/N

W latach 1872–1898 obraz stanowił własność Rosengartena w Warszawie. Eksponowany na wystawie retrospektywnej w Zachęcie w 1898 roku. Należy do wątku tematycznego rozwiniętego w 1871 roku w cyklu kompozycji „zopfowych" – scen rodzajowych przedstawiających myśliwych w osiemnastowiecznych strojach rokokowych, głównie związanych z polowaniami i przejażdżkami konnymi, przedstawianych przez Gierymskiego na tle jesiennego pejzażu (Zopf – niem. warkocz, peruka). W latach 1871–1874 artysta namalował około dwudziestu trzech obrazów, szkiców olejnych i rysunkowych[1].
Nastrojowe kompozycje zopfowe nawiązywały do okresu tzw. drugiego rokoka i cieszyły się dużym zainteresowaniem u odbiorcy[2]. Realistyczne, wiernie oddające szczegóły obrazy malowane były w pracowni z notatek rysunkowych przygotowywanych w plenerze, które niejednokrotnie wspomagane były fotografią w opracowaniu partii figuralnych[3]. Charakteryzują się ponadto przypadkowością ujęcia zaaranżowanej sceny, która wraz z malowniczo oddanym pejzażem buduje nastrój wypoczynku i zabawy.

Sala III
Room III

Bibl.: Piątkowski 1901, s. 187, il. s. 184; Stępień 1974, nr kat. 46a, s. 68; SAP, t. II, 1975, s. 340, 342 (Stępień); Stępień 1983, nr kat., il. 29, s. 28, 43; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 82, il. s. 83; Krypczyk 2014, s. 143, nr kat. i il. I.1. 45, s. 449; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75.

1 A. Krypczyk, *Koncepcja wystawy*, [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja*, kat. wyst. MNK, koncepcja merytoryczna kat.: A. Krypczyk, Kraków 2014, s. 27; oprócz eksponowanego w Toruniu m.in. 4 w MNW, 1 w MNP i 5 w zbiorach prywatnych za granicą.
2 Tenże, *Kalendarium*, [w:] *Maksymilian Gierymski...*, dz. cyt., s. 27, 41.
3 Tenże, *Niedokończone dzieło. Życie i twórczość Maksymiliana Gierymskiego*, [w:] *Maksymilian Gierymski...*, dz. cyt., s. 111.

1846 Warsaw – 1874 Bad Reichenhall

From the Hunting – the Trumpeter
(A Trumpeter from the Times of Louis XIV, A Shooter, A Study of Hunting)
ca. 1872

Sign. bottom right: *M. Gierymski*
Cardboard, oil, 17 x 22 cm
Purchased for the collection in 1971 at PP Desa in Poznań from Maria Strzyżewska.
Inv. no. MT/M/727/N

In the years 1872–1898, the painting was owned by Rosengarten in Warsaw. It was shown at a retrospective exhibition in Zachęta Gallery in 1898. Its theme belongs to a theme cycle developed in 1871 and referred as so-called 'zopf' compositions, i.e. genre scenes presenting hunters in 18th century Rococo-style garment and mainly connected with hunts and horse rides and presented by Gierymski against the background of autumn landscapes (Zopf – German: a braid, wig). In the years 1871–1874, the artist painted about twenty-three paintings, oil and drawing sketches[1].
The romantic 'zopf' compositions referred to the period of so-called second Rococo and raised a wide interest among viewers[2]. Realistic paintings truly depicting details were painted in the artist's studio based on drawing notes taken in the open air. These were often supported by photographs to aid the presentation of parts of figures[3]. Additionally, they are characterised by incidental depiction of an arranged scene, which, together with a picturesque landscape, builds the atmosphere of repose and play.

1 A. Krypczyk, *Koncepcja wystawy*, [in:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja*, exhibition cat. MNK, theme concept: A. Krypczyk, Cracow 2014, p. 27; apart from the one exhibited in Toruń, including, among others, 4 in MNW, 1 in MNP and 5 in provate collections found abroad.
2 The same, *Kalendarium*, [in:] *Maksymilian Gierymski...*, cit. work, pp. 27, 41.
3 The same, *Niedokończone dzieło. Życie i twórczość Maksymiliana Gierymskiego*, [in:] *Maksymilian Gierymski...*, cit. work, p. 111.

JÓZEF BRANDT

1841 Szczebrzeszyn – 1915 Radom

46. ***Przed burzą***
1882

Sygn. p. d.: *Józef Brandt z Warszawy / Monachium 1882*
Płótno, olej, 48 x 100 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 5122.
Nr inw. MT/M/307/N

W 1882 roku obraz kupił wiedeński Kunstsalon J. Schnell & Sohn w Galerie Wimmer w Monachium za sumę 4500 marek[1], może on być tożsamy z obrazem wystawionym w 1929 i 1930 roku w Salonie Sztuki Abe Gutnajera w Warszawie[2]. Brandt, mieszkający od 1863 roku w Monachium, od 1873 roku podpisywał swoje obrazy: *Józef Brandt z Warszawy*[3].
„Postać myśliwego w kapturze ujęta ukosem od tyłu, [...] stojąca przy furmance, powraca kilkakrotnie w późniejszych obrazach artysty jako niezależny temat kompozycji wzbogacony o sylwetki koni i psów"[4]. Postać została wykorzystana ponadto w obrazach: *Karczma w stepie* (1881) i *Odpoczynek w stepie* (po 1882) oraz przedstawiona jest w rysunku ołówkiem: *Dojeżdżacz* (1882)[5].
Jest to obraz o statycznej kompozycji, w którym ruch, tak często obecny u Brandta w przedstawieniach bitew, potyczek i zabaw żołnierskich, uwidacznia się tylko w dogasającym dymie ogniska i rozwianym przez wiatr ubiorze myśliwego. Przestrzeń rozległego stepu, wychodzącego jakby poza ramy obrazu, wydobyta rozjaśnioną paletą w tonacji brązowo-szarej i znacznym obniżeniem linii horyzontu, potęguje dążenie do uchwycenia nastroju chwili oraz atmosfery spokoju i wyczekiwania.
Józef Brandt był jednym z pierwszych i najbardziej typowych reprezentantów tzw. monachijskiej szkoły malarzy polskich, którą cechowało m.in.

1841 Szczebrzeszyn – 1915 Radom

Before the Thunderstorm
1882

Sign. bottom right: *Józef Brandt from Warsaw / Munich 1882*
Canvas, oil, 48 x 100 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 5122.
Inv. no. MT/M/307/N

In 1882, the painting was purchased by Kunstsalon J. Schnell & Sohn of Vienna for Wimmer Galleries in Munich for 4,500 German mark[1] and it may be identical to the painting exhibited in 1929 and 1930 in Abe Gutnajer's Arts Gallery in Warsaw[2]. Brandt, who lived in Munich from 1863, signed his paintings as follows: *Józef Brandt from Warsaw* starting from 1873[3].
'The figure of a hunter with a hood on, presented diagonally from the back, [...] standing by a carriage recurs several times in the artist's later works as an independent theme for a composition enriched with silhouettes of horses and dogs'[4]. The figure was also used in such paintings as *An Inn in Steppe* (1881) and *A Rest in Steppe* (after 1882) and was presented in a pencil drawing entitled *A Rider on a Horse* (1882)[5].
This is a painting with a static composition, in which motion that is often present in Brandt's presentation of battles, fights and soldiers' games, is manifested only in a fading bonfire smoke and the hunter's garment blown by the wind. The space of vast steppe, as if exceeding the painting frames and emphasizing brightened brown and grey colours and considerable lowering of the horizon line, enhances the

1 E. Micke-Broniarek, nota do obrazu *Przed burzą*, [w:] *Józef Brandt 1841–1915*, t. 2, red. naukowa E. Micke-Broniarek, kat. wyst. MNW, Warszawa 2018, s. 160.
2 E. Micke-Broniarek, K. Znojewska-Prokop, A. Bagińska, *Dzieła wzmiankowane*, [w:] *Józef Brandt 1841–1915*, t. 3, red. naukowa E. Micke-Broniarek, kat. wyst. MNW, Warszawa 2018, nr kat. IV.292, s. 253.
3 E. Micke-Broniarek, *Józef Brandt*, Wrocław 2005, s. 53.
4 K. Znojewska-Prokop, nota do obrazu: *Karczma w stepie*, [w:] *Józef Brandt 1841–1915*, t. 2, dz. cyt., s. 160.
5 *Józef Brandt 1841–1915*, t. 2, dz. cyt., s. 160, 170, 171.

1 E. Micke-Broniarek, note to the painting entitled *Before the Thunderstorm*, [in:] *Józef Brandt 1841–1915*, vol. 2, ed. by E. Micke-Broniarek, ex. cat. MNW, Warsaw 2018, p. 160.
2 E. Micke-Broniarek, K. Znojewska-Prokop, A. Bagińska, *Dzieła wzmiankowane*, [in:] *Józef Brandt 1841–1915*, vol. 3, ed. by E. Micke-Broniarek, ex. cat. MNW, Warsaw 2018, cat. no. IV.292, p. 253.
3 E. Micke-Broniarek, *Józef Brandt*, Wrocław 2005, p. 53.
4 K. Znojewska-Prokop, a note to the painting entitled: *An Inn in Steppe*, [in:] *Józef Brandt 1841–1915*, vol. 2, cit. work, p. 160.
5 *Józef Brandt 1841–1915*, vol. 2, cit. work, pp. 160, 170, 171.

przedstawianie na obrazach barwnych jarmarków, polowań, napadów wilków czy sentymentalnych w nastroju starych chat, krzyży przydrożnych i wędrownych handlarzy. Skupiał wokół siebie liczne grono malarzy polskich i wywarł na nich, a w konsekwencji na sztukę polską, bardzo duży wpływ. Oddziaływał także na powieściową twórczość Henryka Sienkiewicza. Dążył w swej sztuce do wiernego odtwarzania szczegółów ubiorów, broni i uprzęży z epoki, którą przedstawiał. Korzystał ze źródeł historycznych, kopiował stare portrety i ryciny oraz gromadził rekwizyty z przeszłości – ubiory, siodła, dywany czy instrumenty muzyczne. Inspirował się nawet popularnymi piosenkami ludowymi – polskimi i ukraińskimi.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 10, s. 32; Załęska 1962, nr kat. 9, s. 15; Załęska 1964, s. 54, il. 21; Załęska 1966, s. 7; Derwojed 1969, spis il. s. 37, il. 33; Sowińska 1976, s. 42, il. s. 21; *W kręgu Brandta* 1985, nr kat. il. 20; Bühler 1993, s. 115; Olchowska-Schmidt 1996, il. s. 53; Palacz 1997, s. 78; Bühler 1998, s. 111; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 46, il. s. 47; Malinowski 2003, s. 182; Micke-Broniarek *Brandt* 2005, s. 60, il. s. 58; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 415; Król 2012, il. s. 12, nr spisu prac 8, s. 46; *Brandt* 2015, s. 25, il. s. 124; Kluszczyński 2016, il. s. 158; *Brandt* 2018, nr kat. i il. I.140, s. 170; Micke-Broniarek 2018, il. 17, s. 24.

artist's desire to capture the atmosphere of a moment, as well as peace and waiting.
Józef Brandt was one of the first and most typical representatives of so-called Munich school of Polish painters, which was characterised by, among others, presentation of colourful fairs, hunts, wolves' attacks or sentimental old cottages, wayside crosses and wandering vendors. He had a lot of Polish painters around him and had a considerable influence upon them and, consequently, the Polish art more widely. He also influenced works of Henryk Sienkiewicz, a Polish writer. In his artistic works, he aimed at true presentation of details of garment, arms and harness used in the epoch presented. He used historical sources, reproduced old portraits and drawings and collected objects form the past such as garment, saddles, carpets or musical instruments. He was even inspired by popular Polish and Ukrainian folk songs.



46.

TADEUSZ RYBKOWSKI

1848 Kielce – 1926 Lwów

1848 Kielce – 1926 Lviv

47. ***Powrót z jarmarku***

1884

Sygn. l. d.: *Tadeusz Rybkowski / 1884*
Płótno, olej, 48 x 94,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/313/N

Return from the Fair

1884

Sign. bottom left: *Tadeusz Rybkowski / 1884*
Canvas, oil, 48 x 94.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/313/N

Od 1878 roku Rybkowski miał w Wiedniu własną pracownię. W 1893 roku przeniósł się na stałe do Lwowa, gdzie uczył malarstwa w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu. Tam też otworzył prywatną szkołę malarstwa dla kobiet. Uprawiał malarstwo rodzajowe, szczególnie sceny z życia ludu, historyczno-rodzajowe oraz malował portrety.
Obraz należy do grupy często malowanych przez artystę scen z życia wsi. Zapewne tożsamy z wymienionym przez Emanuela Świeykowskiego w *Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1905, s. 137 (pod datą 1884). Zimna tonacja i precyzyjnie oddane szczegóły charakteryzują niemal wszystkie realistyczne sceny rodzajowe Rybkowskiego. Malarz wielokrotnie powtarzał sprawdzone motywy.
Powrót z jarmarku przedstawia moment wyprzedzania dwóch sań zaprzężonych w dwa konie. Nizinny, spokojny pejzaż z pochmurnym niebem jest tłem dla malowniczo ukazanej sceny. Malarz starał się ukazać dynamikę za pomocą gestów ludzi i zachowania zwierząt ciepłymi barwami na zimnym, przy horyzoncie nieco ciemnym tle, które uzupełnione jest zaprzęgiem w oddali po lewej i kilkoma drzewami w prawej części kompozycji. Na pierwszym planie z niezwykłą dokładnością ukazana jest puszystość świeżego śniegu.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 62, s. 62; Załęska 1962, nr kat. 32, s. 16; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 234, il. s. 235; SAP, t. IX, 2013, s. 328 (Biernacka); Bielska-Krawczyk 2015, s. 80, 89.

Starting from 1878, Rybkowski had his own study in Vienna. In 1893, he moved to Lviv for good, where he taught painting at the School of Decorative Arts and Industry. It was there that he opened a private school of painting for women. He painted genre scenes, including, in particular, scenes presenting the life of local people, historical and genre scenes and portraits.
The work belongs to a group of paintings depicting scenes of country life so often painted by the artist. The work is probably the same mentioned by Emanuel Świeykowski in his *Diary of the Society of Friends of Fine Arts in Cracow*, Cracow 1905, p. 137 (dated 1884). The cold tones and precise details characterise almost all realistic genre scenes painted by Rybkowski. The painter repeated his proven motifs frequently.
Return from the fair presents a moment of overtaking of two sledges drawn by two horses. The serene landscape of lowlands with a cloudy sky becomes the background for the picturesque scene. The painter tried to show dynamics using people's gestures and animal behaviour presented in warm colours as contrasted to the cold and a little dark background at the horizon line, which is complemented with the sledge drawn by horses far away on the left and several trees in the right part of the composition. The fluffy surface of the snow is shown with outstanding accuracy at the foreground.



47.

JÓZEF SZERMENTOWSKI

1833 Bodzentyn (k. Kielc) – 1876 Paryż

48. ***Pejzaż z sosnami***

ok. 1868

Niesygn.
Płótno, olej, 26,5 x 30 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup Naczelnej Dyrekcji Muzeów od Mariana Rudzińskiego.
Nr inw. MT/M/246/N
Wcześniej obraz był własnością Mariana Rudzińskiego

W 1868 roku Szermentowski przyjechał na kilka miesięcy z Paryża do kraju i w maju ożenił się w Krakowie z Wandą Szawłowską. Po ślubie wyjechał z żoną w Tatry. W liście do Marcina Olszyńskiego pisał, że woli: „Karpaty [...] szare ich tony, które im nadają ten wielki, a zarazem tak uroczy ogół jakiejś niewypowiedzianej dziczy a zarazem i poezji"[1]. Podczas tego pobytu powstały „pierwsze chyba w dziejach naszego malarstwa, dotąd niedoceniane widoki karpackie, zrywające z dotychczasową przesadną malowniczością, traktowaniem idealizującym i dramatyzującym"[2]. W obrazach Szermentowskiego według Gersona po raz pierwszy nastąpiło „doskonałe odtworzenie krajobrazu polskiego z całym jego powietrzem, zielonością łąk, cieniami starodrzewu, przejrzystością wód, z tymi dworkami i kościołami w odległości, otoczonymi starymi drzewy"[3].
Obraz pochodzi z najlepszego okresu twórczości, kiedy artysta osiągnął realistyczną syntezę pejzażu i nastrój tak typowy dla jego wszystkich dzieł. Monumentalna kompozycja i światło modelujące bryły skał są najistotniejszą zaletą *Pejzażu z sosnami.*

Sala III
Room III

Bibl.: Jakimowicz *Wystawa – Józef Szermentowski* 1951, nr kat. 55 [jako *Pejzaż*]; Gąsiorowska 1952, s. 68; Jakimowicz 1969, nr kat. I/42, s. 75, il. 13; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 264, il. s. 265; PSB, t. 48, z. 197, 2012, s. 271 (Lewicka-Depta).

1 Za: I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, z cyklu *Malarze polscy*, z. XXIII, Wrocław 1950, s. 18.
2 Tamże.
3 Tamże, s. 30.

1833 Bodzentyn (near Kielce) – 1876 Paris

A Landscape with Pines

ca. 1868

Unsign.
Canvas, oil, 26.5 x 30 cm
Purchased for the collection in 1949 by the Chief Directorate of Museums from Marian Rudziński.
Inv. no. MT/M/246/N
Previously the painting was owned by Marian Rudziński

In 1868, Szermentowski came to Poland from Paris for a few months and in May he married Wanda Szawłowska. After their wedding, they went to the Tatra mountains. In his letter to Marcin Olszański, he wrote that he preferred 'the Carpathians [...] for their grey colours, creating a great and charming wholeness of some unspeakable wilderness and poetry'[1]. During his stay in the mountains he was probably the first to have created 'the Carpathian landscapes, which had so far been underestimated, thus deviating from the current exaggerating style of painting involving idealisation and dramatisation[2]. According to Gerson, in his paintings Szermetowski for the first time 'depicted the Polish landscape perfectly with its air, green meadows, shades of old trees, transparency of waters and with all those manors and churches standing in the background and surrounded by old shrubs'[3].
The painting belongs to the prime of this artistic work, when the artist achieved a realistic synthesis of a landscape and mood so typical for all his works. The monumental composition and rock-modelling light are the most significant qualities of *A Landscape with Pines.*

1 See: I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, Z cyklu *Malarze polscy*, j. XXIII, Wrocław 1950, p. 18.
2 Ibid.
3 Ibid., p. 30.

WŁADYSŁAW MALECKI

1836 Masłowo (k. Kielc) – 1900 Szydłowiec

49. ***Lasek brzozowy***

1876

Sygn. l. d.: *W. Malecki*
Sklejka, olej, 22,8 x 41 cm
Nabyto do zbiorów w 1974 roku od Jerzego Drewnowskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/832/N

Obraz był eksponowany w 1876 roku na wystawie w TZSP i został zauważony przez krytyków, którzy zarzucali malarzowi monotonię kolorytu: „Przypuśćmy, że to koloryt jesienny i nie czyńmy zeń zarzutu artyście, chociaż podczas najpóźniejszej nawet jesieni nie wszystkie barwy roślinności zbiegają się w jedną, jak na obrazach p. Maleckiego; są i wtenczas w naturze pewne różnice, pewne barw natężenie"[1]. Inny krytyk nie precyzował zarzutu, jednak podkreślał

1 „Tygodnik Ilustrowany" 1876 I półr., nr 24, s. 374 za: A. Oborny, *Władysław Aleksander Malecki 1836–1900*, kat. wyst. MNKi, Kielce 1999, s. 34.

1836 Masłowo (near Kielce) – 1900 Szydłowiec

The Birch Forest

1876

Sign. bottom left: *W. Malecki*
Plywood, oil, 22.8 x 41 cm
Purchased for the collection in 1974 from Jerzy Drewnowski from Warsaw.
Inv. no. MT/M/832/N

The painting was exhibited in 1876 at the exhibition in TZSP and was noticed by critics, who accused the author of using monotonous colours: 'Let us suppose that these are autumn colours and not blame the artist for this, although even in later autumn not all colours of plants blend into one just as shown in Mr Malecki's painting; at this time of the year one can see some differences in nature and some



48.

49.



malowniczość i urok eksponowanych prac: „Gdy Cię pogodne niebo zanęci, przyglądaj się ładnym pejzażom p. Maleckiego, który kocha przestwór i rodzime pola. Nie zawsze zwycięsko wychodzi z zadania, jak np. w obrazach *Nad Wisłą* lub *Lasku brzozowym*; zwykle jednak znajdziesz w jego dziełach coś uroczego i malowniczego”[2].
Jesienny pejzaż przedstawił Malecki nastrojowo. Podzielił obraz na dwie części: brzozowy las i niebo, które nie jest tylko tłem, lecz przez obniżony horyzont stanowi równorzędną część kompozycji. Nieliczne postaci nie odgrywają w nim istotnej roli, stanowiąc niejako kolorystyczne jego dopełnienie. Nadrzędnym celem wydaje się oddanie uroku jesieni – jej ciepłych barw, które na tle zimnego, szarego nieba jeszcze bardziej są wyeksponowane.
W zbiorach MOT znajdują się jeszcze dwa obrazy Maleckiego, także zakupione od Jerzego Drewnowskiego z Warszawy w 1974 roku: *Pejzaż z rzeczułką* (ok. 1880–1888) i *Żniwa* (ok. 1886).

Sala III
Room III

Bibl.: „Biesiada Literacka” 1876 I półr., nr 24, s. 375; „Tygodnik Ilustrowany” 1876 I półr., nr 24, s. 374; *Ciekawe eksponaty wzbogaciły zbiory MOT* 1974, nr 106, s. 6; Oborny 1999, nr kat. 14, s. 34, 69, il. 14; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 176, il. 177; Bielska-Krawczyk 2015, s. 74.

2 *Wrażenia z wystawy sztuk pięknych*, „Biesiada Literacka” 1876 I półr., nr 24, s. 375 za: A. Oborny, *Władysław Aleksander Malecki...*, dz. cyt., s. 34.

intensity of colours’[1]. Other critic did not formulate his allegations precisely, however, he emphasised picturesqueness and charm of the exhibited works: ‘When you get lured by the bright sky, take a look at Mr Malecki’s landscapes, as he loves the skies and local fields. He does not always succeed in his task such as in the case of the painting entitled *On the Vistula* or *The Birch Forest*, but you will always find something charming and picturesque in his works’[2].
Malecki presented the autumn landscape in a romantic mood. He divided his painting into two parts, namely, the birch forest and the sky, which is not only the background, but, owing to lowered horizon line, it somehow complements colours of the painting. The superior objective is to express the charm of autumn – its warm colours, which seem to be even more exposed against the background of the cold grey sky.
The collection of MOT includes another two paintings by Malecki, which were also bought from Jerzy Drewnowski from Warsaw in 1974: *A Landscape with a Creek*, ca. 1880–1888, sign. bottom right: *W. Malecki*, canvas, oil, 26.7 x 40.8 cm, inv. no. MT/M/833/N and *Harvest*, ca. 1886, sign. bottom right: *W. Malecki*, canvas, oil, 13 x 21.3 cm, inv. no. MT/M/834/N.

1 Tygodnik Ilustrowany 1st half of 1876, no. 24, p. 374 see: A. Oborny, *Władysław Aleksander Malecki 1836–1900*, ex. cat. MNKi., Kielce 1999, p. 34.
2 *Wrażenia z wystawy sztuk pięknych*, Biesiada Literacka 1st half of 1876, no. 24, p. 375 see: A. Oborny, *Władysław Aleksander Malecki...*, cit. work, p. 34.

WOJCIECH GERSON

1831 Warszawa – 1901 Warszawa

50. ***Pejzaż górski***
(Krajobraz tatrzański, Tatry)
1898

Sygn. l. d.: *W. G. 98*
Tektura, olej, 25,5 x 30,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1956 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/349/N

Najwybitniejszym osiągnięciem artystycznym Gersona są tatrzańskie pejzaże, malowane w końcu lat 80. i po 1890 roku[1], chociaż Tatry odkrył dla siebie i swojej sztuki znacznie wcześniej – w roku 1860. Malarz potrafił w nich oddać nie tylko groźny nastrój, ale i „świetlistość powietrza, zmienność aury”[2]. Niewątpliwie pomagała w tym pasja wspinania, które uprawiał „nawet u schyłku życia”[3]. W pejzażach niewielkich rozmiarów, a do takich zalicza się m.in. *Pejzaż górski* eksponowany w Toruniu, „przejrzystość powietrza czy efekty zmiennego oświetlenia, były zazwyczaj dziełem jednego posiedzenia”[4]. Przy malowaniu większych pejzaży artysta wykorzystywał szkice.
W *Pejzażu górskim* zwraca uwagę syntetyczne ujęcie, które malarz osiąga prostymi środkami wyrazu i wąską gamą kolorystyczną oraz melancholijny nastrój, który także widoczny jest w jego twórczości portretowej. Dominujące w obrazie, opracowane niemal w jednym tonie kolorystycznym, góry zajmują niemal całe płótno, a niewielki pas nieba tylko uwypukla ich znaczenie dla kompozycji. Pomimo niewielkich rozmiarów obraz przedstawia góry nie tyle groźne, co tajemnicze.

Sala III
Room III

1 J. Zielińska, *Wojciech Gerson 1831–1901. Katalog wystawy monograficznej*, MNW, Warszawa 1978, s. 14.
2 Tamże.
3 Tamże.
4 Tamże.

1831 Warsaw – 1901 Warsaw

The Mountain Landscape *(The Landscape of the Tatra Mountains, The Tatra Mountains)*
1898

Sign. bottom left: *W. G. 98*
Cardboard, oil, 25.5 x 30.5 cm
Purchased for the collection in 1956 with the use of funds of CKZM MKiS.
Inv. no. MT/M/349/N

Gerson’s greatest artistic achievement includes landscapes of the Tatra Mountains painted at the end of the 80s and after 1890[1], although he discovered the Tatra Mountains for himself and his art much earlier – in 1860. The painter was able to express not only the dangerous atmosphere of the mountains in his paintings, but also ‘the brightness of the air and variability of the weather’[2]. He undoubtedly relied on his passion of climbing, which he practised ‘even towards the end of his life’[3]. In his small landscapes, including the one found in the *Gallery* in Toruń ‘the brightness of the air or the effect of variable lighting often resulted from one painting session’[4]. For painting larger landscapes, he used sketches.
The Mountain Landscape is characterised by synthetic depiction of the scene achieved by the painter with the use of simple means of expression and a narrow range of colours as well as melancholic mood that can also be seen in his portraits. The mountains, which dominate the painting and occupy almost entire canvas, were expressed in one

1 J. Zielińska, *Wojciech Gerson 1831–1901. Katalog wystawy monograficznej*, MNW, Warsaw 1978, p. 14.
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.



50.

Bibl.: *Sztuka warszawska* 1962, nr kat. 1000, s. 346; Załęska 1962, nr 3, s. 17; Załęska 1968, nr 13, s. 19; Załęska 1973, s. 20; *Gerson* 1978, nr kat. I/92, s. 68; Informator MOT 1999, il. 51; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 78, il. s. 79; *Tatry w malarstwie* 2006, s. 39, il.; *Gerson* 2013, kat. i il. s. 57, 70; Bielska-Krawczyk 2015, s. 74.

colour tone and a little line of skies only emphasises their significance for the composition. Despite its small size, the painting presents mountains that are not as dangerous as they are mysterious.

STANISŁAW CHLEBOWSKI

1835 Pokutyńce (Podole) – 1884 Kowanówek (k. Poznania)

51. ***Wejście na bazar Chan al-Chalili w Kairze***
(Bazar wschodni)
1875

Sygn. l. d.: *18 2/III 75 Cair St. Ch.*
Płótno, olej, 40,5 x 34 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/301/N

1835 Pokutyńce (Podole) – 1884 Kowanówek (near Poznań)

Entrance to Khan al-Khalili Souk in Cairo
(The Eastern Souk)
1875

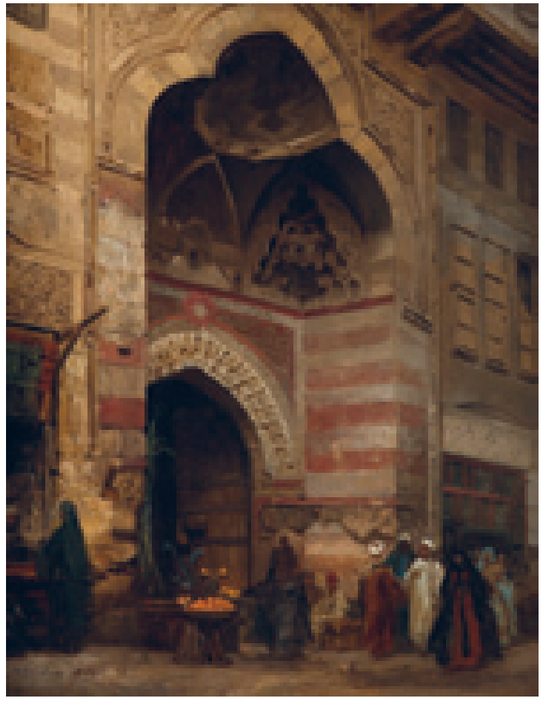
Sign. bottom left: *18 2/III 75 Cair St. Ch.*
Canvas, oil, 40.5 x 34 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/301/N

Stanisław Chlebowski od końca 1864 do 1876 roku przebywał w Konstantynopolu na zaproszenie sułtana Abdul-Aziza. Malował wówczas głównie niewielkie obrazy o tematyce rodzajowej, w których odtwarzał obyczaje, strój i pejzaż Wschodu oraz oficjalne portrety protektora. Tworzył także kompozycje historyczne – *Śmierć Władysława Jagiellończyka pod Warną* (1865–1876, MNK), *Sobieski pod Wiedniem* (1865–1876, MNK).
Wielokrotnie uwieczniał sceny z bazarów, haremów i widoki miast oraz portów. Malował sceny rodzajowe rozgrywające się na piaskach pustyni, widoki architektury oraz wnętrza – zawsze doskonale ilustrując nie tylko odmienność pejzażu, ale i obyczajów. Naturalistyczne ukazanie architektury to nieodmiennie stosowana zasada w wielu obrazach artysty: zniszczone fragmenty architektonicznego detalu, poszarzałe biele czy lekko odrapana malatura barwionych części ścian podkreślają autentyczność przedstawienia.
Bazar wschodni komponowany jest w sposób typowy dla malowanych przez Chlebowskiego scen rodzajowych: architektura zajmuje większą część powierzchni obrazu, a postaci ludzkie niejako ją uzupełniają (*Strażnik meczetu*, po 1865, MNW; *Warta u wrót Seraju*, ok. 1870–1877, MNW; *Wnętrze dziedzińca z jeźdźcem i parą koni,* 1874, MNP). Pospolita scena i zamierzona przypadkowość ujęcia połączone ze swobodnym, choć drobiazgowym malowaniem umiejętnie przekazują charakter tej części Kairu, z zaniedbaną architekturą, ruchliwością handlujących i przechodniów oraz kolorytem gęsto zabudowanych ulic.
Obraz przedstawia prawdopodobnie jedną z bram wejściowych na kairski bazar Chan al-Chalili – najstarsze i największe targowisko w mieście i należy do typowych dla artysty scen wschodnich, które ukazują malowniczość tamtejszego życia i architektury.

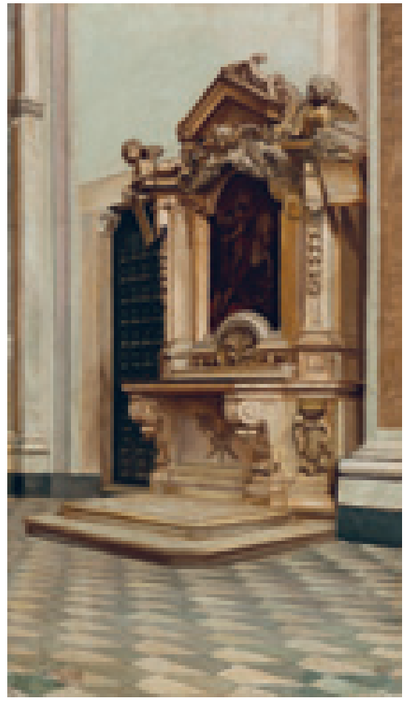
Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat.13, s. 35; Załęska 1962, nr kat. 11, s. 15; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 58, il. s. 59; *Orientalizm* 2008, nr kat. I il. 47, s. 129; Bielska-Krawczyk 2015, s. 131–132, 134, 138–140, il. XV.

From the end of 1864 to 1978 Stanisław Chlebowski stayed in Constantinople at the invitation of sultan Abdul-Aziz. While there, he painted small genre scene paintings, depicting customs, garments and landscapes of the East and painting his benefactor's portraits. He also created historical compositions such as *The death of Władysław Jagiellończyk near Varna* (1865–1876, MNK), *Sobieski near Vienna* (1865–1876, MNK).
He painted numerous scenes from souks, harems, the city and many port scenes. He also painted genres scenes in the desert, as well as local architecture and interiors, always illustrating perfectly not only the diversity of landscapes, but also the local customs. His naturalistic depiction of architecture was a principle continuously governing his paintings: destroyed fragments of architectural details, greyed whiteness or slightly scratched paint of wall parts emphasise authenticity of depiction.
The eastern souk is a painting composed in a manner typical of Chlebowski's genre scenes, with architecture occupying considerable part of the painting surface and human figures somehow complementing the same (*A mosque guardian*, after 1865, MNW; *A guard at the gate of a sultan's palace*, ca. 1870–1877, MNW; *The courtyard interior with a rider and pair of horses*, 1874, MNP). A common scene and deliberate randomness of presentation combined with free and detailed painting, express the character of this part of Cairo skilfully, including its neglected architecture, business of merchants and pedestrians and colours of streets with dense residential development. The painting presents probably one of the entrance gates to Khan al-Khalili souk in Cairo – the oldest and largest souk in the city and belongs to the artist's typical eastern scenes, which show picturesqueness of the life and architecture.



51.



52.

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850 Warszawa – 1901 Rzym

1850 Warsaw – 1901 Rome

52. ***Ołtarz rzymski***
1888

Sygn. l. d.: *A. Gierymski / Roma 1888*
Płótno, olej, 70 x 40 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/278/N

Obraz malowany jest przede wszystkim metodą akademicką – miękkim modelunkiem i niemal niewidocznymi śladami pędzla, z precyzyjnie opracowanym i wykończonym laserunkowo, wygładzonym efektem końcowym[1]. Gierymski zastosował w obrazie ciemnobrązowe, półprzezroczyste podmalowania i pozostawił je widoczne w końcowym opracowaniu. Najwyższe światła opracował już jednak impastowo[2]. Posadzka i tło malowane są bardzo gładko, natomiast partie ołtarza – grubszą warstwą farby i bardziej drobiazgowo.
Na niemożność zidentyfikowania kościoła, z którego pochodzi prezentowany przez malarza ołtarz, zwracała uwagę Ewa Micke-Broniarek[3]. Autorka wiąże obraz z serią widoków wnętrz włoskich, głównie rzymskich kościołów, publikowanych przede wszystkim w czasopiśmie „Kłosy" według rysunków Gierymskiego z lat 1885–1886[4]. Ponadto sugeruje, że w związku z brakiem wyjazdu Gierymskiego do Rzymu w roku powstania obrazu oraz zastosowaniem rzadko tak uszczegółowionej do miejsca i roku sygnatury, „należy przypuszczać, że w tym przypadku [sygnatura] została położona później w stosunku do czasu namalowania obrazu, zapewne w związku z jego planowaną sprzedażą już w Warszawie"[5].

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 19, s. 39; Załęska 1962, nr kat. 6, s. 14; SAP, t. II, 1975, s. 338 (Stępień); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 80, il. s. 81; *Gierymski Aleksander* 2014, nr kat. i il. 85, s. 196; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 6.

1 E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010, s. 117.
2 Tamże, s. 119–120.
3 E. Micke-Broniarek, *Aleksander Gierymski. Katalog*, [w:] *Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2014, s. 196.
4 Tamże.
5 Tamże.

The Roman Altar
1888

Sign. bottom left: *A. Gierymski / Roma 1888*
Canvas, oil, 70 x 40 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/278/N

The painting is painted mostly with the use of an academic method characterised by soft modelling and barely visible brush traces, with precisely developed and finished semi-transparent layer and smoothed final effect[1]. In his painting, Gierymski used dark brown and semi-transparent underpainting and left the same visible in final development. The top light was however developed using impastos[2]. The floor and background are painted very smoothly and parts of the altar are coated with a thicker paint layer and presented in greater detail.
The inability to identify the church from which the presented altar originated was referred to by Ewa Micke-Broniarek[3]. The author connects the painting with a series of presentations of Italian interiors and, in particular, Roman churches, published mostly in Kłosy periodical as based on drawings by Gierymski from the years 1885–1886[4]. Additionally, she implies that, in connection with the fact that Gierymski did not go to Rome in the year in which the painting was painted, and use of a signature showing detailed place and year, 'one should assume that in this case it [the signature] was applied later and probably in connection with the planned sale of the painting in Warsaw'[5].

1 E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010, p. 117.
2 Ibid., pp. 119–120.
3 E. Micke-Broniarek, *Aleksander Gierymski. Katalog*, [in:] *Aleksander Gierymski 1850–1901*, ex. cat. MNW, Warsaw 2014, p. 196.
4 Ibid.
5 Ibid.

53. ***Grobowce Scalighierich w Weronie***
1900

Niesygn.
Na odwrocie kartka z napisem: *Alexandre Gierymski / Tableau – Monument Gothique – Verona / Inventaire № 4* obok pieczątka z orłem rosyjskim, w otoku napis: *Consulat Imperiale de Russie a Rome*, na tejże kartce, innym atramentem i charakterem pisma, napis: *Gwarantuję autentyczność A / pochodzi z mych zbiorów / Feliks Jasieński.* Na płótnie pośrodku napis: *Inv. N. A*
Płótno, olej, 62 x 71 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/264/N

Obraz pochodzi ze spuścizny pozostałej w rzymskiej pracowni artysty, w lecie 1902 roku przesłanej przez Antoniego Madeyskiego (1862–1939) jego spadkobiercom – Stanisławowi i Marii Kuczborskim. Na wystawie pośmiertnej artysty w TZSP w 1902 roku znajdował się wśród dzieł przeznaczonych przez Kuczborskich na sprzedaż. Prawdopodobnie podczas tej wystawy kupił go Feliks Jasieński „Manggha" (1861–1929), a w 1909 roku (lub wcześniej) zdeponował

The Tomb of the Scalighieris in Verona
1900

Unsign.
On the back – a sticker with the inscription: *Alexandre Gierymski / Tableau – Monument Gothique – Verona / Inventaire № 4* next – a seal with the Russian eagle with the inscription in the rim: *Consulat Imperiale de Russie a Rome,* on the same card – the insciption written in ink and handwritten: *Authenticity guaranteed A / from my collection / Feliks Jasieński.* In the middle of the canvas – an inscription: *Inv. N. A*
Canvas, oil, 62 x 71 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/264/N

The painting originated from the estate left in the artist's studio in Rome and was sent in the summer of 1902 by Antoni Madeyski (1862–1939) to the artist's heirs – Stanisław and Maria Kuczborski. At an exhibition held after the artist's death in TZSP in 1902, the painting was probably among those envisaged to be sold by the Kuczborski. It was probably bought at the exhibition by Feliks Jasieński 'Manggha'



53.

w MNK. W 1949 roku obraz został zakupiony przez MKiS i przekazany do zbiorów MOT[1].
Obraz malowany był w ostatnim okresie twórczości artysty, w którym dominuje pozbawiona sztafażu architektura Rzymu i innych miast włoskich. Przedstawia w środkowej części gotycki grobowiec Scalighierich i po prawej przyścienny grobowiec Can Grande I, na tle południowej ściany kościoła Santa Maria Antica w Weronie, wzniesionego w latach 1277–1370. Dynastia włoska della Scala (Scaliger) panowała w latach 1260–1387 m.in. w Weronie, Padwie, Vicency i Treviso. Kompozycja ta, wraz z innymi[2], jest efektem kilkumiesięcznego pobytu artysty w Weronie w 1900 roku: „Piszę z Werony. Od kilku dni pochmurno, jak gdyby nie we Włoszech. To nic, pracuję, bo deszcz nie pada, robię bozzety ze starej architektury, jak dzisiaj z fasady Duomo. Zresztą zacząłem dużo w słońcu; jestem nadzwyczajnie kontent za myśl, jaką miałem tu przyjechać"[3].

1 *Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2014, s. 294.

Sala III
Room III

Bibl.: Starzyński 1938, nr kat. 47, il. 18; *Katalog obrazów wywiezionych* 1951, s. 4, nr kat., il. 119; Gąsiorowska 1952, nr kat. 20, s. 39; Załęska 1962, nr kat. 5, s. 14; Starzyński 1973, il. 187, s. 332; SAP, t. II, 1975, s. 338 (Stępień); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 80, il. s. 81; Doleżyńska-Sewerniak 2010, s. 433–438, il.; *Gierymski Aleksander* 2014, nr kat. 210, s. 294, il. s. 295; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 6; Bielska-Krawczyk 2015, s. 45, 48, 128, il. 16.

2 W MNGd – nr inw. SD/1/M, MNW – nr inw. MP630, MP642 i *Arche Scaligere w Weronie* wystawiony 12 XII 2010 na 144 Aukcji Dzieł Sztuki w „Rynku Sztuki" w Łodzi.

3 *List Aleksandra Gierymskiego do Zofii Abakanowicz z października 1900 z Werony*, [w:] *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, opr. J. Starzyński i H. Stępień, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1973, s. 341 za: P. Kopszak, Z. Weiss-Konopka, *Artysta na wakacjach? Gierymski, Stanisławski, Weiss i inni*, Muzeum Pałac w Wilanowie 2005, s. 17.

TOMASZ OSKAR SOSNOWSKI

1810 Nowomalin na Wołyniu – 1886 Rzym

54. ***Mater Dolorosa***
po 1870 (?)

Sygn. l. tył: *T.O. SOSNOWSKI INV ET FEC* oraz napis na ściance frontowej cokoliku: *MATER DOLOROSA*
Biały marmur, 65 x 43 x 31 cm
Własność MNW, nr inw. 210033, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1711/Rz/N

Prawdopodobnie od 1830 do 1833 roku Sosnowski mieszkał w Warszawie, gdzie uczył się rysunku u Antoniego Blanka i rzeźby u Pawła Malińskiego. Lata 1833–1836 (?) spędził w Berlinie, pobierając nauki od Christiana Daniela Raucha. Po powrocie do Nowomalina urządził w swoim zamku pracownię rzeźbiarską. W latach 1840–1845 (?) ponownie przebywał w Warszawie. Zapewne ok. 1846 roku wyjechał na stałe do Rzymu, gdzie najpierw trafił do pracowni Pietro Teneraniego. Na początku 1850 roku posiadał już własną pracownię, w której tworzył należącą formalnie do nurtu akademickiego klasycyzmu rzeźbę religijną i alegoryczną, popiersia oraz pomniki.
Mater Dolorosa należy do cyklu maryjnego –pełnych spokoju i łagodności rzeźb, nacechowanych religijną nastrojowością[1]. Jej klasyczna forma uzupełniona została precyzją wykończenia, powagą i spokojem fizjonomii. Popiersie jest kopią fragmentu rzeźby Matki Boskiej Bolesnej z *Piety* (*Zdjęcie z krzyża*) wykonanej ok. 1870 roku. Do 1886 roku rzeźba przechowywana była w pracowni artysty, następnie zapewne u księży zmartwychwstańców. W 1897 roku była eksponowana na wystawie pośmiertnej w salonie TZSP w Warszawie, po czym znajdowała się u Anny z Chodkiewiczów Dowgiałłowej i jej męża Dominika w Siesikach (woj. wileńskie). Około 1940 roku (lub w 1939) rzeźbę umieszczono w kościele św. Jacka w Wilnie, następnie była własnością Marii Weyssenhoffowej, która w 1947 roku przekazała ją do MNW[2].

Sala I
Room I

Bibl.: „Kurier Warszawski" 1897, nr 87, s. 4–5; *Raptularz Powszechny* 1897, nr 19, s. 314–315; *Materiały do dziejów rezydencji* 1987, s. 391; Mikocka-Rachubowa 1993, nr kat. 539, s. 116; Lameński 1997, nr kat. 82, s. 117, 245–646, il. 66; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 250, il. s. 251.

1 M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 85.
2 L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886, rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997, s. 246.

1810 Nowomalin in Volhynia – 1886 Rome

Mater Dolorosa
after 1870 (?)

Sign. back left: *T.O. SOSNOWSKI INV ET FEC* and an inscription on the front wall of the base: *MATER DOLOROSA*
White marble, 66 x 43 x 31 cm
Property of MNW, inv. no. 210033, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1711/Rz/N

Between 1830 and 1833 Sosnowski probably lived in Warsaw, where he learnt drawing from Antoni Blank and sculpture from Paweł Maliński. The years of 1833–1836 (?) he spent in Berlin, learning from Christian Daniel Rauch. When he came back to Nowomalin, he created a sculpture studio in his castle. In the years of 1840–1845 (?) he stayed in Warsaw again. Probably around 1846, he left for Rome for the remainder of his life, where he first worked in Pietro Tenerani's studio. At the beginning of 1850, he had his own studio where he created religious and allegoric sculptures, busts and monuments in accordance with the academic classicism.
Mater Dolorosa is a sculpture belonging to St Mary cycle – calm and gentle sculptures characterised by a religious mood[1]. Its classic form is complemented by a precise finish, dignity and peaceful physiognomy. The bust constitutes a copy of a fragment of the sculpture of Our Lady of Sorrows of *Pieta* (*The Descent from the Cross*) delivered around 1870. Until 1886, the sculpture was stored in the artist's studio and later probably by the Ressurectionist Fathers. In 1897, it was showcased at an exhibition held after his death in the rooms TZSP in Warsaw, and then it was found in the mansion of Anna Dowgiałłowa née Chodkiewicz and Dominik, her husband, in Siesiki (the Vilnius Province). Around 1940 (or 1939), the sculpture was placed in St Hyacinth's Church in Vilnius and later it was owned by Maria Weyssenhoff, who donated it to MNW in 1947[2].

1 M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warsaw 1995, p. 85.
2 L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886, rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997, p. 246.



54.



55.

WIKTOR BRODZKI

1817 Ochotówka lub Olesinek na Wołyniu – 1904 Rzym

55. ***Jaś płaczący*** *(Dziecko płaczące)*
ok. 1860

Sygn. z tyłu: *W. BRODZKI*
Marmur biały, 49 x 31,5 x 21 cm
Własność MWP w MNW od 1929 roku, nr inw. 34040, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1712/Rz/N

Rzeźba pochodzi ze zbiorów Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu, dar Henryka Bukowskiego h. Łodzia. Należy do cyklu trzech popiersi chłopców: śmiejącego się, płaczącego i krzyczącego, eksponowanych w Rzymie (1860) i Petersburgu (1861). W 1866 roku *Jaś płaczący* wystawiony był także w Paryżu. Temat powtarzał artysta wielokrotnie, wykonując około 30 przedstawień dzieci w różnych stanach emocjonalnych, określanych jako *Jaś, Bachus* lub *Dziecko* krzyczące, płaczące, śmiejące się lub też jako *Płacz, Śmiech* i *Krzyk*. „Chodziło mu zatem o pewien dowcip, sprawdzenie własnych możliwości w oddaniu różnych stanów emocjonalnych, które wymagały od rzeźbiarza przeprowadzenia studium psychologicznego i analizy twarzy małego chłopca”[1]. Chodziło także o naturalność ujęcia modela, pomimo jego antycznej stylizacji.

1 M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 225.

1817 Ochotówka or Olesinek in Volhynia – 1904 Rome

Crying Johnny *(A Crying Child)*
ca. 1860

Sign. on the back: *W. BRODZKI*
White marble, 49 x 31.5 x 21 cm
Property of MWP in MNW from 1929, inv. no. 34040, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1712/Rz/N

The sculpture originated from the collection of the Polish National Museum in Rapperswil and was donated by Henryk Bukowski of the Łodzia coat of arms. It belongs to a cycle of three boys' busts: a laughing, crying and shrieking boy exhibited in Rome (1860) and Petersburg (1861). In 1866, *Crying Johnny* was also exhibited in Paris. The artist repeated the theme several times, delivering around 30 presentations of children in various emotional states referred to as *Jaś, Bachus* or a shrieking, crying, laughing *Child* or also as *Cry, Laugh* and *Shriek*. 'Thus, he meant some joke and proving his own abilities with regards to depicting various emotional states, which required the sculptor to carry out a psychological study and analysis of a small boy's face'[1]. It was also about naturalness of the model's pose despite his ancient style.

1 M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warsaw 1995, p. 225.

Sala III
Room III

Związany głównie z Petersburgiem i Rzymem Brodzki tworzył rzeźby w nurcie akademizmu głównie o tematyce mitologicznej, wyróżniające się spośród rzeźb innych artystów delikatnością i wdziękiem oraz przedstawienia portretowe postaci historycznych i współczesnych, rzeźby o tematyce religijnej, antycznej i mitologicznej a także rzeźbę pomnikową.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany” 1870 II, s. 65, il. (jako *Płacz*); Świeykowski 1905, s. 198; *Muzeum w Rapperswilu* 1906, s. 104; *Zbiory Muzeum w Rapperswilu* 1928, nr 104, s. 14; SAP, t. I, 1971, s. 246 (Derwojed); Kaczmarzyk 1973, nr kat. 188, s. 65; Mikocka-Rachubowa 1993, nr kat. 16, il. s. 16; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 52, il. s. 53; Mikocka-Rachubowa 2013, s. 148.

Connected mainly with St Petersburg and Rome, Brodzki created sculptures in the academic trend and mainly referring to mythology. His sculptures were distinguished by their delicacy and charm and portrait presentation of historical and contemporary figures. He also created sculptures referring to religion, ancient times and mythology, as well as monument sculptures.

HENRYK SIEMIRADZKI

1843 Pieczeniegi (k. Charkowa na Ukrainie) – 1902 Strzałków (k. Częstochowy)

56. ***Rzymianki przy studni***
4. ćw. XIX w.

Sygn. l. d.: *H. Siemiradzki / Roma*
Płótno, olej, 33 x 25 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2460.
Nr inw. MT/M/294/N

Temat należy do często powtarzanych przez artystę w wielu kompozycjach, m.in.: *Scena przy studni* (1890), *Dziewczyna przy studni, Dziewczyna przy źródle, U źródła* (1898) czy *Przy źródle* (1899). Na tle malowniczego pejzażu miejskiego lub podmiejskiego malarz przedstawiał zwykle odpoczywające osoby. Sceny komponował tak, by sugerowały swobodę i naturalność sytuacji, emanowały urodą codziennego miejskiego życia. Te rodzajowe sceny należą do najliczniejszych w jego *oeuvre*. Charakteryzują się realistycznym i drobiazgowym oddaniem szczegółów modeli i przyrody. Niezwykle ważne w tych kompozycjach jest światło słoneczne, które przenikając przez korony drzew układa się najczęściej w postaci plam na postaciach i otoczeniu, tworząc klimat idyllicznej sielanki.
W obrazie *Rzymianki przy studni* zwraca uwagę górski pejzaż delikatnie namalowany w tonacji zimnych fioletów. Na jego tle odbija się soczysta zieleń krzewów, blask bieli szaty kobiety i czerwień kwiatów w rękach dziecka. Artysta doskonale uchwycił kontrast słonecznego blasku i cienia oraz klimat krótkiego, przypadkowego spotkania.
Motywy, które Siemiradzki szkicował w naturze powtarzał później na licznych płótnach w pracowni. Dowodem na to są podobne w kompozycji obrazy oraz opis jednego z nich dokonany przez Stanisława Romana Lewandowskiego: „Obraz ten, zatytułowany «Przy źródle», pełen jest nieokreślonego uroku. Te schody tajemniczo prowadzące w skalisty zakręt, to źródło tryskające z maszkaronu jakiegoś dziwnego kozła, te parę postaci siedzących obok siebie, te kozy pragnące wody i nagi pastuszek na ziemi, a wszystko to ocienione i lśniące zarazem na tle platanów i dalekiego przezrocza – po prostu wzrok przykuwa”[1]. Tylko szczegóły odróżniają eksponowane w Toruniu *Rzymianki przy studni* od wyżej opisanego obrazu.

Sala III
Room III

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 16, s. 15; Załęska 1966, s. 6; Informator MOT 1999, il. 49; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 240, il. s. 241; *Siemiradzki* 2007, nr kat. i il. 7, s. 26; Bielska-Krawczyk 2015, s. 130, il. 17, s. 130.

1 S. R. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa 1904, s. 86.

1843 Pieczeniegi (near Kharkov in Ukraine) – 1902 Strzałków (near Częstochowa)

The Roman Women at the Well
the 4th quarter of the 19th century

Sign. bottom left: *H. Siemiradzki / Roma*
Canvas, oil, 33 x 25 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2460.
Inv. no. MT/M/294/N

The theme was often repeated by the artist in numerous compositions such as *A Scene at the Well* (1890), *A Girl at the Well*, *A Girl at the Spring*, *At the Spring* (1898) or *At the Spring* (1899). In the background of a picturesque urban or suburban landscape, the painter usually presented resting figures. He composed scenes in such a manner as to imply freedom and naturalness of a situation and to emanate with the beauty of everyday life in a city. Such genre scenes belong to the most numerous ones found in the artist's *oeuvres*. They are characterised by realistic and thorough depiction of details of models and nature. Sunlight is extremely important in the compositions, as it penetrates tree tops, falling on figures and surroundings in the form of spots, thus creating an idyllic atmosphere.
In the panting entitled *The Roman Women at the Well*, the viewer's attention is attracted to the landscape which was painted delicately in cold, violet tones. It forms a background for the ripe green shrubs, bright white garments of the women and redness of flowers held in the child's hands. The artist perfectly captured the contrast of sunlight and shade and the atmosphere of a short accidental meeting.
Motifs sketched from nature by Siemiradzki were often repeated in his numerous works painted in his studio. This can be proven by similar paintings and a description of one of them added by Stanisław Lewandowski: 'The painting entitled «At the Well» is full of indescribable charm. The stairs leading mysteriously into a rocky turn, the spring spurting from a mascaron of some strange goat, the several figures sitting next to one another, the goats wanting to drink water and the naked shepherd on the ground and all this shaded and, at the same time, shining against the plane trees and distant transparency – all this just attracts your eye'[1]. There are only details that distinguish *The Roman Women at the Well* exhibited in Toruń from the above-mentioned painting.

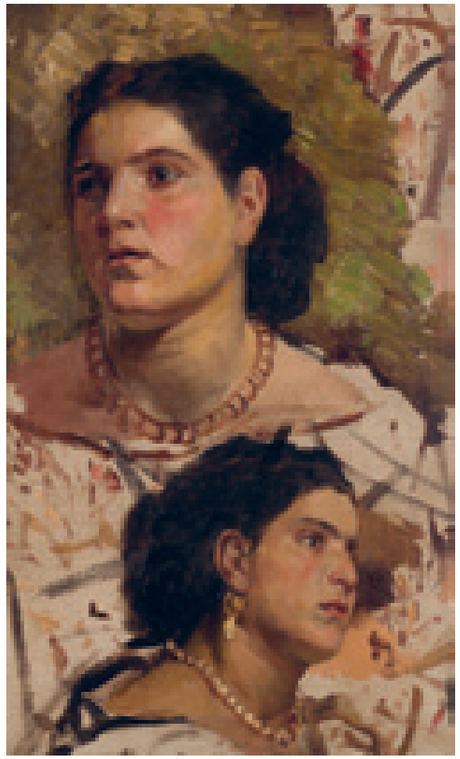
1 S. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warsaw 1904, p. 86.



56.



57.



58.

57. ***Głowa starca***

4. ćw. XIX w.

Sygn. p. d.: *H. Siemiradzki*
Płótno, olej, 48 x 38 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 4932.
Nr inw. MT/M/309/N

Głowa starca w zbiorach toruńskiego Muzeum należy do wyjątkowych studiów malarskich. Malowana jest lekko, różnymi pociągnięciami pędzla w zależności od struktury przedstawianych fragmentów postaci i szaty. Dopracowanie szczegółów ukazanej w profilu twarzy starca kontrastuje z brawurowymi pociągnięciami szerokiego pędzla w partiach jego stroju. Kompozycja budowana jest właściwie dwoma kolorami, których odcienie tworzą postać. Ujęcie modela z profilu typu perdu charakteryzuje się ustawieniem portretowanej osoby tak, że jej twarz jest odwrócona od patrzącego i widoczny jest tylko zarys jej policzka, ewentualnie także nosa. Naniesiona przez malarza sygnatura świadczyć może o zaakceptowaniu kompozycji i przeznaczeniu jej do ewentualnej sprzedaży.
Zbiór prac Siemiradzkiego w MOT wskazuje na etapy powstawania dzieła finalnego. Spośród czterech obrazów jeden jest szkicem kolorystycznym (*Apoteoza Kopernika*), dwa następne studiami (*Studia głowy kobiety, Głowa starca*), a ostatni – przykładem dzieła skończonego, chociaż niewielkich rozmiarów (*Rzymianki przy studni*).

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 64, s. 63; Załęska 1962, nr kat. 34, s. 16; Załęska 1966, s. 6; *Siemiradzki* 2007, nr kat. i il. 37, s. 63.

An old Man's Head

the 4th quarter of the 19th century

Sign. bottom right: *H. Siemiradzki*
Canvas, oil, 48 x 38 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 4932.
Inv. no. MT/M/309/N

An old Man's Head found in the collection of the Museum in Toruń belongs to exceptional painting exemplars. It was painted lightly with various brush strokes, depending on the structure of presented fragments of the figure and garment. Refined details of the profile of the old man's face contrast with bravado strokes of a wide brush in parts of the man's garment. The composition is built with two colours, with their hues creating the figure. *Profil perdu* presentation of the model's face is characterised with arranging a portrayed person in such a manner that his or her face is turned back from a viewer and only contours of his or her cheek or nose are visible. A signature affixed by the painter may mean that the composition was accepted and envisaged for sale.
The collection of Siemiradzki's works in MOT shows stages of creation of a final work. From among four paintings one is a colour sketch (*Apotheosis of N. Copernicus*), two other are studies (*Studies of a Woman's Head*, *An old Man's Head*) and the last is an example of a complete work, although a small one (*The Roman women at the well*).

58. ***Studia głowy kobiety***
(Studia głów kobiecych)

4. ćw. XIX w.

Niesygn.
Płótno naklejone na tekturze, olej, 49,5 x 30 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/308/N

Malarstwa Siemiradzki uczył się w latach 1864–1870 w petersburskiej ASP, następnie krótko w Monachium (1871). W 1872 roku zamieszkał w Rzymie i z wielkim powodzeniem uprawiał malarstwo akademickie – malował głównie wielopostaciowe kompozycje o tematyce biblijnej i mitologicznej. Kultura starożytna stała się dla niego pretekstem dla wielu kompozycji, w których starał się przedstawić kanon idealnego piękna owego czasu oraz epizody, które z perspektywy XIX-wiecznego Europejczyka wydawały się niezwykle istotne (np. *Dirce chrześcijańska*, 1897). Był też „Siemiradzki [...] w Europie wybitnym prekursorem sztuki popularnej, wywołującej u widza pozytywne emocje, ale żadnych głębszych doznań, niepokojów czy dylematów”[1].
W 1903 roku obraz był eksponowany na wystawie w TZSP w Warszawie. Należy do często malowanych studiów portretowych, wykorzystywanych przez artystę w dużych kompozycjach. Przedstawia kobietę w dwóch ujęciach z dwóch stron, co mogło być szybkim „zapisem” zauważonej postaci. Obraz *Studia głowy kobiety* świadczy o dużej umiejętności oddania podobieństwa modelki, chociaż „Siemiradzki niechętnie podejmował się malowania portretów na zamówienie, gdyż nie interesowało go ani zgłębianie psychiki modela, ani dbałość o oddanie jego zewnętrznego podobieństwa”[2]. Tutaj jednak podobieństwo zostało powtórzone w dwóch wariantach. Opinia o portretowych zdolnościach malarza nie była jednak pozytywna. Już w 1904 roku pisano, że „niektórzy krytycy powiadają, że osoby, działające na obrazach Siemiradzkiego, mając nie dosyć ekspresji, że nie przejawiają się w nich żadne stany psychiczne, żadne porywy uczuć, że nie mają nerwów, ani namiętności – nie myślą i nie czują”[3].

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 63, s. 62; Załęska 1962, nr kat. 35, s. 16; Załęska 1971, nr kat. 94, s. 45; *Siemiradzki* 2007, nr kat. i il. 36, s. 63, il. fragmentu s. 58.

1 F. Stolot, *Henryk Siemiradzki*, Wrocław 2001, s. 27.
2 A. Król, *Henryk Siemiradzki*, kat. wyst. w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007, s. 59.
3 S. R. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa 1904, s. 88.

59. ***Apoteoza Kopernika*** (szkic)
ok. 1890

Niesygn.
Płótno, olej, 43 x 27 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku od Heleny Winiarzowej z Warszawy,
siostry Tadeusza Wierzejskiego.
Nr inw. MT/M/769/N

Najprawdopodobniej szkic jest tożsamy z obrazem *Szkic do obrazu „Apoteoza Kopernika”*, olej, płótno, 43 x 26 cm, sygn.: *H Siemiradzki*, ok. 1890, wł. w 1939 roku W. Przyjemskiej. W 1939 roku istniał także szkic rysunkowy w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (*Szkic do obrazu „Apoteoza Kopernika”*, papier, ołówek, kredka, 39 x 28 cm, sygn.: *H. Siemiradzki Roma 1890.*).
Kompozycja szkicu różni się w szczegółach od obrazu o tym samym tytule z 1891 roku[1], o którym Józef Dużyk pisał, że „nie było to dzieło wielkiego formatu, nieco pretensjonalne i nie uzyskało większego rozgłosu”[2]. „Alegoryczny

1 J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, il. 101.
2 Tamże, s. 447.

Studies of Women's Head
(Studies of a Woman's Heads)

the 4th quarter of the 19th century

Unsign.
Canvas glued to cardboard, oil, 49.5 x 30 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/308/N

Siemiradzki studied painting between 1864–1870 at the Academy of Fine Arts in St Petersburg and then shortly in Munich (1871). In 1872, he lived in Rome and succeeded in academic painting – mainly painting compositions with numerous figures and referring to religion and mythology. The ancient culture was a pretext for his numerous compositions, in which he tried to present ideal beauty of his times and incidents which seemed particularly important from the point of view of a 19th century European (e.g. *Christian Dirce*, 1897). 'Siemiradzki was also [...] a prominent precursor of popular art in Europe, which aroused positive emotions among viewers, but no deeper experience, anxiety or dilemmas'[1].
In 1903 the painting was showcased at an exhibition in TZSP in Warsaw. It belongs to frequently painted portrait studies used by the artist in larger compositions. It presents a woman in two poses and from two sides, which could have been a quick 'record' of a noticed person. The painting entitled *Studies of a Woman's Head* proves the artist's great ability to depict the likeness of the model, although 'Siemiradzki was not eager to paint ordered portraits, as he was not interested in a model's psyche nor took care to reflect his or her external similarity'[2]. However, in this case, similarity was repeated in two variants. Despite that, the opinions of the painter's portrait painting skills were not positive. As early as in 1904 it was written that 'some critics said that persons on paintings by Siemiradzki do not have sufficient expression nor show any mental conditions, impulses of feelings and do not have nerves or passion – they do not think or feel'[3].

1 F. Stolot, *Henryk Siemiradzki*, Wrocław 2001, p. 27.
2 A. Król, *Henryk Siemiradzki*, ex. cat., Stalowa Wola 2007, p. 59.
3 S. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warsaw 1904, p. 88.

Apotheosis of N. Copernicus (a sketch)
ca. 1890

Unsign.
Canvas, oil, 43 x 27 cm
Purchased for the collection in 1972 from Helena Winiarzowa from Warsaw,
a sister of Tadeusz Wierzejski.
Inv. no. MT/M/769/N

The sketch is probably the same as *A sketch to the painting entitled 'Apotheosis of N. Copernicus'*, oil, canvas, 43 x 26 cm, sign. *H Siemiradzki*, ca. 1890, owned by W. Przyjemska in 1939. In 1939, there was also a drawn sketch in the collection of the University Library in Warsaw (*A sketch to the painting entitled 'Apotheosis of N. Copernicus'*, paper, pencil, crayon, 39 x 28 cm, sign. *H. Siemiradzki Roma 1890.*).
The sketch composition differs in detail from a painting with the same title dating back to 1891[1], about which Józef Dużyk wrote: 'this was not a great work, but a little pretentious and not very famous'[2].

1 J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warsaw 1986, il. 101.
2 Ibid., p. 447.



59.

rebus”[3], jak nazywa *Apoteozę Kopernika* Franciszek Stolot, rozwiązuje nieco artykuł w „Słowie Pomorskim” z 1927 roku, w którym znajdujemy nie tylko wyjaśnienie znaczeń postaci z obrazu, lecz także dalszą jego historię. W czerwcu 1927 roku w Sali Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego odbył się pokaz dzieła, które w 1915 roku, podczas ucieczki przed Niemcami, wywieźli Rosjanie. Wcześniej, w 1892 roku eksponowany był on w Sali Aleksandryjskiej warszawskiego ratusza na wystawie TZSP[4]. Obraz początkowo był przechowywany w Moskwie, następnie w Rostowie nad Donem, skąd wrócił do Warszawy[5]. Ufundowany został dla Uniwersytetu przez córkę namiestnika Królestwa Polskiego, księcia Michała Gorczakowa, która chcąc uczcić pamięć ojca zamówiła u polskiego malarza obraz o Koperniku[6]. W czasie II wojny światowej został zniszczony[7].

Obraz według opisu w „Słowie Pomorskim” przedstawia popiersie astronoma zwieńczone skrzydlatym Geniuszem Sławy, ustawionym na tle drzewa. Poniżej popiersia znajdują się trzy kobiety – pierwsza symbolizuje astronomię, „z której oczu spada zasłona”[8]; druga – Muzę Dziejów, „siedząca na bogatym krześle i w bogatych szatach, klasycznie udrapowanych”[9]; trzecia, siedząca u stóp Muzy Dziejów – to młoda dziewczyna wiejska w typie polskim, która „składa wieniec kwiatów polnych na kolana Muzy. Jest to stanowczo najpiękniejsza postać w obrazie. Wszystko na tle klasycznej kolumnady półkolistej, poza którą roztacza się daleki krajobraz pełen zieloności i życia”[10].

W toruńskim szkicu występują wszystkie wyżej wymienione postaci w podobnym rozmieszczeniu. Jest on tylko zapisem pomysłu kompozycyjnego dla przyszłego obrazu i nie oddaje istoty twórczości Siemiradzkiego, o czym Stolot pisze z wyrzutem skierowanym w stronę wszystkich muzealników, którzy „studia rysunkowe i malarskie”[11] eksponują na wystawach stałych. Jednak w przypadku szkicu do obrazu *Apoteoza Kopernika* wystawienie go jest uzasadnione m.in. tym, że obraz namalowany według szkicu zaginął i tylko ta niedoskonała forma o nim przypomina i oddaje planowaną przez malarza kolorystykę.

Sala III
Room III

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 240, il. s. 241; Miziołek 2004, s. 85; *Siemiradzki* 2007, nr kat. i il. 28, s. 54; *Kolekcja T. Wierzejskiego* 2016, nr kat. i il. 59, s. 115.

3 F. Stolot, *Henryk Siemiradzki*, Wrocław 2001, s. 47.
4 J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 446–447 za: „Bluszcz” 1891, nr. 46 (12.11), s. 360 oraz „Tygodnik Ilustrowany”, 1892.
5 *Odzyskanie Apoteozy Kopernika. Po 12 latach Moskale oddali cenny obraz Henr. Siemiradzkiego*, „Słowo Pomorskie” 1927, nr 129 (8 VI), s. 3.
6 Tamże.
7 J. Puciata-Pawłowska, *Henryk Siemiradzki 1843–1902*, Warszawa 1939, nr kat. 28.
8 *Odzyskanie Apoteozy Kopernika...*, dz. cyt., s. 3.
9 Tamże.
10 Tamże.
11 F. Stolot, *Henryk Siemiradzki...*, dz. cyt., s. 68.

Referring to *Apotheosis of N. Copernicus* as an ‘Allegorical rebus’[3], Franciszek Stolot somehow developed the article in Słowo Pomorskie journal in 1927, in which he explained not only the meaning of figures presented in the painting, but also further history of the painting itself. In June 1927 the painting, which had been taken by the Russians fleeing from German troops in 1915, was exhibited in the Room of the Library of the Warsaw University. Earlier in 1892, it was exhibited in the Alexandrian Room of the Warsaw Town Hall at an exhibition of TZSP[4]. Initially, the painting was stored in Moscow, then in Rostov-on-Don, from where it was taken back to Warsaw[5]. It was funded for the University by a daughter of prince Mikhail Gorchakov, a viceroy of Kingdom of Poland, who had ordered the painting presenting Copernicus from the Polish painter to commemorate her father’s death[6]. The painting was destroyed during the World War II[7].

According to the description found in Słowo Pomorskie journal, the painting presents a bust of the astronomer crowned with a winged Genius of Fame standing against a tree. Below the bust there are three women – first of them symbolising astronomy, ‘with a curtain falling from her eyes’[8]; the second – a Muse of History, ‘standing on a luxurious chair, clad in classically draped lavish robes’[9] and the third one – sitting at the feet of the Muse of History – a young Polish-type country girl, who ‘lays a wreath of wild flowers onto the Muse’s knees. This is undoubtedly the most beautiful figure in the painting. The background for the scene is a semi-circular colonnade with a distant landscape full of greenery and life behind’[10].

In the sketch exhibited in Toruń, all the above-mentioned figures are found in a similar arrangement. The sketch is only a record of a composition idea for a future painting and it does not express the essence of works of Siemiradzki, to which Stolot refers, criticising all museum professionals who include ‘drawing and painting studies’[11] in permanent exhibitions. However, in this case, exhibition of the sketch to the painting entitled *Apotheosis of N. Copernicus* is justified, as the painting created with the use of the sketch had been lost and can only be reminded by this imperfect form as well as express colours planned by the painter.

3 F. Stolot, *Henryk Siemiradzki*, Wroclaw 2001, p. 47.
4 J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warsaw 1986, pp. 446–447 see: Bluszcz 1891, no. 46 (12.11), p. 360 and Tygodnik Ilustrowany, 1892.
5 *Odzyskanie Apoteozy Kopernika. Po 12 latach Moskale oddali cenny obraz Henr. Siemiradzkiego*, Słowo Pomorskie 1927, no. 129 (8.06), p. 3.
6 Ibid.
7 J. Puciata-Pawłowska, *Henryk Siemiradzki 1843–1902*, Warsaw 1939, cat. no. 28.
8 *Odzyskanie Apoteozy Kopernika...*, cit. work, p. 3.
9 Ibid.
10 Ibid.
11 F. Stolot, *Henryk Siemiradzki...*, cit. work, p. 68.

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849 Nieborów (k. Łowicza) – 1921 Kijów

1849 Nieborów (near Łowicz) – 1921 Kiev

60. ***Spacer gondolą***
ok. 1890–1898

Sygn. p. d.: *W. Kotarbiński / Roma*
Płótno, olej, 98 x 202 cm
Nabyto do zbiorów w latach 1939–1945, przekaz MKiS w 1958 roku.
Nr inw. MT/M/243/N

A Row in a Gondola
ca. 1890–1898

Sign. bottom right: *W. Kotarbiński / Roma*
Canvas, oil, 98 x 202 cm
Purchased for the collection in 1939–1945, donated to MKiS in 1958.
Inv. no. MT/M/243/N

Dawniej obraz był własnością rodziny Gajewskich z Turzna k. Torunia. Następnie w 1945 roku był przechowywany w Toruniu, w kamienicy pod Łukiem Cezara wraz z innymi obrazami, które wcześniej „znajdowały się na chwilowym przechowaniu w Książnicy im. Kopernika przy ul. Wysokiej, zostały przeniesione do Izby Skarbowej, niektóre uszkodzone, stare i zniszczone oraz wymagające konserwacji do pracowni konserwatorskiej przy ul. Żeglarskiej 5”[1].

Obraz należy do historyczno-rodzajowego nurtu w malarstwie akademickim XIX wieku. W latach dziewięćdziesiątych Kotarbiński skłaniał się w swej twórczości ku tematyce fantastyczno-symbolicznej. Kompozycja o statycznym ujęciu, z mocno wyeksponowanym pierwszym planem, emanuje nastrojem idylli. Znanych jest obecnie kilka jej wersji[2]. W toruńskiej wersji architektura Wenecji jest ledwie zaznaczona – tylko plamą i kolorem niewiele kontrastującym z taflą wody. Malarz odtworzył zarysy architektury, pozostawiając ją spowitą mgłą, sugeruje tym samym dużą odległość od pierwszego planu. Uwypuklenie sceny w gondoli malarz osiągnął intensywną, soczystą kolorystyką oraz często impastami wydobytymi szczegółami, wobec zminimalizowania drugiego i trzeciego planu. W efekcie uzyskał duży kontrast pomiędzy planami kompozycji.

Sala III
Room III

Bibl.: SAP, t. IV, 1986, s. 178 (Wiercińska, uzup. Melbechowska-Luty); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 130, il. s. 131; Malinowski 2003, s. 203, il. IX/7; *150 lat MOT* 2011, nr kat. V.6.10, s. 175; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 10; *Aukcja sztuki dawnej* 11.06.2015, il. przy nocie do obrazu nr 31; Bielska-Krawczyk 2015, s. 128, 152, il. XIV.

1 Protokół z dnia 29 marca 1945 roku, APT, Muzea w Toruniu – zbiór szczątków zespołów z lat 1901–1948, sygn. 331/I/6 – Renowacja dzieł sztuki; rachunki, korespondencja, protokoły (1945–1948).
2 M.in.: *Wenecka Serenada*, 1881, pł., ol., 150 x 225 cm, sygn. p. d.: *W. Kotarbinsky / Roma / 1881*; *Wenecka serenada*, bd, pł., ol., 70 x 135 cm, sygn. p. d.: *W. Kotarbiński*, [w:] *Aukcja sztuki dawnej. 30 marca 2017*, Desa Unicum, Warszawa 2017, nr kat. 15.

Historically, the painting was owned by the Gajewski family of Turzno near Toruń. Then, in 1945, it was stored in the Cezar’s Arch House in Toruń together with other paintings which were previously ‘temporarily deposited in the Copernicus Library at Wysoka street. Later they were taken to the Revenue Chamber and those old, damaged, destroyed and requiring renovation were taken to the renovation office at 5 Żeglarska Street’[1].

The painting belongs to the historical and genre trend in the academic painting of the 19th century. In the 90s of 19th century Kotarbiński tended to present fantastic and symbolic themes in his works. The composition is a static presentation, with strongly exposed foreground and emanates with idyllic atmosphere. Nowadays there are several versions of the painting[2]. In the version found in Toruń the architecture of Venice is barely marked – only with a spot and colour slightly contrasting with the water surface. The painter remodelled contours of the architecture, leaving it shrouded in a mist and thus implying a large distance from the foreground. The painter emphasised the scene in a gondola using ripe colours and impastos extracted by details as opposed to minimisation of the second and third ground. As a result, the painter achieved a great contrast between the composition grounds.

1 A protocol as of 29 March 1945, APT, Museums in Toruń – the collection of remains of complexes from 1901–1948, sign. 331/I/6 – Renovation of works of art; bills, correspondence, protocols (1945–1948).
2 Among others: *Wenecka Serenada*, 1881, canvas, oil, 150 x 225 cm, sign. bottom right: *W. Kotarbinsky / Roma / 1881*; *Wenecka serenada*, canvas, oil, 70 x 135 cm, sign. bottom right: *W. Kotarbiński* [in:] *Aukcja sztuki dawnej. 30 marca 2017*, Desa Unicum, Warsaw 2017, cat. no. 15.





REALIZM XIX WIEKU WIEŚ I JEJ MIESZKAŃCY

REALISM OF THE 19th CENTURY THE COUNTRYSIDE AND ITS RESIDENTS

Aleksander Kotsis
Józef Szermentowski
Adam Malinowski
Roman Kochanowski
Henryk Bielski
Wojciech Piechowski
Józef Chełmoński



61.

ALEKSANDER KOTSIS

1836 Ludwinów (obecnie dzielnica Krakowa) – 1877 Podgórze
(obecnie dzielnica Krakowa)

61. ***Dwie główki dziecięce***

ok. 1865

Sygn. p. d.: *AK*
Płótno, olej, 34 x 54 cm
Nabyto do zbiorów w 1959 roku od Aleksandry Wawrzyckiej z Krakowa.
Nr inw. MT/M/430/N

Pogłębiony psychologicznie portret oddaje fascynację artysty psychiką i światem wiejskiego dziecka. Należy do dość często powtarzanego w twórczości artysty motywu dziecięcego portretu, ukazanego na neutralnym zwykle tle i w prostym układzie kompozycyjnym. Znane są także portrety podwójne, których modelami byli uchwyceni na różnym etapie życia i psychofizycznego rozwoju ludzie, m.in. *Portret młodych górali* i *Para starych górali* (MNP).
Dwie główki dziecięce są pogłębioną psychologicznie charakterystyką dwójki dzieci, które różni nie tylko płeć, lecz także ekspresja ich charakteru. Chłopiec o wyraźnych rysach, ze wzrokiem skierowanym w prawo i lekko otwartymi ustami dynamizuje kompozycję w kontraście do spokojnie ukazanej, wyciszonej dziewczynki. Nie nawiązując dialogu z widzem, dzieci tworzą swoją własną, skierowaną w przyszłość narrację.
Kotsis – mistrz nostalgii i smutku – doskonale uchwycił różnice w fizjonomii oraz charakterze modeli, wobec czego portret może uchodzić za jedno z ważniejszych dzieł w twórczości malarza.

Sala III
Room III

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 2, s. 18, il. 25; SAP, t. IV, 1986, s. 188 (Polanowska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 132, il. s. 133; *Dziecko w malarstwie* 2004, nr kat. 97, s. 262, il. s. 263; Skoczek 2013, il. s. 69; Bielska-Krawczyk 2015, s. 111–112, il. XII.

1836 Ludwinów (presently a district of Cracow) – 1877 Podgórze
(presently a district of Cracow)

Two Children's Heads

ca. 1865

Sign. bottom right: *AK*
Canvas, oil, 34 x 54 cm
Purchased for the collection in 1959 from Aleksandra Wawrzycka from Cracow.
Inv. no. MT/M/430/N

The psychologically deep portrait expresses the artist's fascination with a country child's world and psyche. It belongs to motifs of child portraits so often repeated by the artist, with a child usually presented against a neutral background and in a simple composition. There are also double portraits, with models depicted in various stages of their lives and psychophysical development, including, among others *Portrait of Young Highlanders* and *A Couple of old Highlanders* (MNP).
Two Children's Heads is a portrait with psychologically deep characteristics of two children, which differ not only in their sex, but also expression of their character. The boy with distinctive features, his eyes looking to the right and his mouth slightly open, makes the composition dynamic as contrary to the girl, who is presented as calm and tranquil. Without establishing any dialogue with a viewer, the children created their own future-bound narration.
Kotsis, a master of nostalgia and sadness, captured differences in physiognomy and character of the models perfectly and therefore the portrait may be considered as one of the most important works in the artist's portfolio of portraits.



62.

62. ***Studium chłopca***
(Góralik, Mały Góral)

ok. 1870

Niesygn.
Tektura, olej, 33 x 26 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2528.
Nr inw. MT/M/297/N

Obraz pochodzi z drugiej fazy twórczości artysty, która obfitowała w prace o dużym ładunku emocjonalnym. Charakterystyczną cechą wszystkich dziecięcych portretów Kotsisa jest nadzieja, którą malarz potrafił wydobyć malując spokojny i zamyślony wzrok skierowany w dal. Szkicowy, nieukończony charakter portretu ukazuje etapy pracy malarza – od konturu, poprzez podmalówkę, aż po szczegółowe opracowanie twarzy. Twarz chłopca, otoczona rondem ciemnego kapelusza i oświetlona silnym światłem z lewej strony, przedstawia ponad wiek poważne, pełne zadumy i smutku dziecko.
W odróżnieniu od scen rodzajowych, w których dzieci ukazane są na tle pejzażu, m.in. *Dzieci w lesie* (MNP) lub we wnętrzu, m.in. *Powódź w chacie* (MOT) czy *Ostatnia chudoba* (MNW) i uczestniczą w tragicznych często zdarzeniach, wzmagając jednocześnie emocjonalny odbiór sceny, portrety dziecięce jawią się jako skupione przede wszystkim na wydobyciu nieodgadnionej psychiki małych modeli.
Malowany z ogromną wrażliwością i czułością portret odzwierciedla także współczucie malarza dla losu wiejskiego, biednego dziecka.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 30, s. 46; Zanoziński 1953, il. 65; Załęska 1962, nr kat. 6, s. 15; Załęska 1966, s. 7; SAP, t. IV, 1986, s. 188 (Polanowska); Niewiadomy 1995, il. 74; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 132, il. s. 133; *Dziecko w malarstwie* 2004, s. 37, 55, nr kat. 96, s. 260, il. s. 261.



63.

Study of a Boy
(A Small Highlander)

ca. 1870

Unsign.
Cardboard, oil, 33 x 26 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2528.
Inv. no. MT/M/297/N

The painting belongs to the artist's second stage of work, which abounded in works characterised with considerable emotional load. A characteristic feature of all portraits of children painted by Kotsis is hope, which the painter could express painting a child lost in thought and looking calmly into the distance. The rough character of an uncompleted portrait shows stages of the artist's work – from contours through underpainting to detailed development of the face. The boy's face, as surrounded by a brim of a dark hat and lightened strongly on the left side, presents a child serious beyond his years, full of thought and sadness.
Contrary to genre scenes in which children are depicted against the background of a landscape such as in *Children in the Forest* (MNP) or indoors, e.g. in *A Flood in the Cottage* (MOT) or *The last property* (MNW), often participating in tragic events, thus enhancing emotional reception of a scene, the children's portraits seem to focus on extraction of mysterious psyche of their small models.
Painted with great sensitivity and care, the portrait reflects the painter's compassion for the fate of a poor country child.

63. ***Chłopczyk z sarenką***

1870–1877

Sygn. l. d.: *AK*
Płótno, olej, 30,5 x 23,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/312/N

Po studiach w krakowskiej SSP u Wojciecha Stattlera, Władysława Łuszczkiewicza i Aleksandra Płonczyńskiego, od 1860 do 1862 roku Kotsis studiował w wiedeńskiej ASP na oddziale malarstwa historycznego. Po powrocie do Krakowa współpracował w latach 1862–1864 z Izydorem Jabłońskim, Franciszkiem Streittem i Antonim Kozakiewiczem przy polichromii w kościele Misjonarzy na Stradomiu. Podróżował w 1867 roku do Paryża i Brukseli. W połowie 1868 roku przybył do Warszawy, by jesienią udać się wraz z Józefem Szermentowskim w Tatry. W 1870 roku razem z Kozakiewiczem zwiedził Austrię i Alpy. Od 1871 do 1875 roku mieszkał w Monachium, wyjeżdżając często w górskie plenery. Malował sceny historyczne, portrety, pejzaże i sceny rodzajowe z życia wsi, które stanowią najistotniejszy nurt w jego dorobku.
Chłopczyk z sarenką odbiega od pozostałych prac malarza znajdujących się w zbiorach MOT i należy do grupy późnych prac, w których nad prawdą obserwacji przeważa melancholia i sentymentalizm. Zważywszy na strój modela, najprawdopodobniej nie przedstawia dziecka biednej podkrakowskiej wsi. W ocenach tego okresu twórczości malarza pisano, że „w późniejszych latach zdołał stworzyć swój styl portretowy, różny od uprawianych przez innych malarzy. Nie osiąga w swych portretach zwartej formy Rodakowskiego, plastyki Matejki, pięknego gestu Kaplińskiego, wydobywa jednak pewną szlachetność kolorytu i wyrazu, stwarzając w ten sposób zharmonizowaną całość”[1].

Sala III
Room III

Bibl.: Zanoziński 1953, il. 77; Załęska 1962, nr kat. 21, s. 15; SAP, t. IV, 1986, s. 188 (Polanowska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 132, il. s. 133; Skoczek 2013, il. s. 72.

1 M. Sągajłłówna, *Aleksander Kotsis*, Biblioteka Krakowska, nr 89, Kraków 1936, s. 30 [http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=68530 dostęp: 26.07.2018].

Boy with a Roe-Deer

1870–1877

Sign. bottom left: *AK*
Canvas, oil, 30.5 x 23.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/312/N

After his studies at the School of Fine Arts in Cracow under the supervision of Wojciech Stattler, Władysław Łuszczkiewicz and Aleksander Płonczyński, in the period from 1860 to 1862 Kotsis studied at the faculty of historical painting at the Academy of Fine Arts in Vienna. When he returned to Cracow, he cooperated with Izydor Jabłoński, Franciszek Streitt and Antoni Kozakiewicz, renovating the polychromies in the church of the Missionaries in Stradom in the years 1862–1864. In 1867, he travelled to Paris and Brussels. In the middle of 1868 he went to Warsaw only to go to the Tatra mountains with Józef Szermentowski in the autumn. In 1870, he visited Austria and the Alps with Antoni Kozakiewicz. Between 1871 and 1875 he lived in Munich, which he often left to go to the mountains. He painted historical paintings, landscapes, portraits and genre scenes of village life, which constituted his most important works.
Boy with a Roe-Deer deviates from the painter's other works included in the collection of District Museum in Toruń and belongs to the artist's later works, in which melancholy and sentimentalism prevail over the truth of observation. Considering the model's garments, the painting probably does not present a child from a poor village near Cracow. Evaluating this period of the artist's work, critics wrote that 'in later years he managed to create his portrait style, which differed from that of other painters. In his portraits he did not achieve Rodakowski's concise form, Matejko's presentation or Kapiliński's beautiful gesture, but he managed to express some refined colours and expression, thus creating the harmonious whole'[1].

1 M. Sągajłłówna, *Aleksander Kotsis*, Biblioteka Krakowska, no. 89, Cracow 1936, p. 30 [http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=68530 access: 26.07.2018].

64. ***Powódź w chacie***

ok. 1870

Niesygn.
Deska, olej, 36 x 45 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od Bronisława Heyduka z Krakowa.
Nr inw. MT/M/482/N

Kotsis należy do tych malarzy, którzy w obrazach wyrażali konkretny pogląd na temat trudnej sytuacji chłopów w Galicji. „Wrażliwy był zawsze na wszelką ludzką niedolę i nędzę. [...] Z pasją starał się prawdziwie i do najdrobniejszych szczegółów oddać atmosferę owych nędznych zagród chłopskich, ubóstwo i niedostatek [...]. Obrazy jego miały wdzięk niekłamanej prawdy i nosiły w sobie uczuciowy stosunek artysty do otaczającej go rzeczywistości”[1]. Tę prawdę o ludziach i ich codziennych problemach ukazywał w niewielkich kompozycjach, które malował szybko i niejednokrotnie dość szkicowo. Tematy jego obrazów świadczą o wielkiej wrażliwości malarza, który w obrazach: *Matula umarli* (1867), *Ostatnia chudoba* (1870) czy *Bez dachu* (ok. 1870) przedstawiał człowieka znajdującego się w różnego rodzaju sytuacjach tragicznych.

1 E. Szermentowski, *Młodość – talent – animusz. Opowiadania o polskich malarzach*, Warszawa 1958, s. 113.

Flood in a Cottage

ca. 1870

Unsign.
Board, oil, 36 x 45 cm
Purchased for the collection in 1962 from Bronisław Heyduk from Cracow.
Inv. no. MT/M/482/N

Kotsis belonged to those painters who had always expressed their opinions on the difficult situation of peasants in Galicia. 'He was always sensitive to any human misfortune and poverty. [...] He tried to express the atmosphere of poor farmsteads and poverty with passion and in greatest detail [...]. His paintings had the charm of sheer truth and embedded the artist's emotional attitude towards surrounding reality'[1]. He showed the truth about people and their everyday problems in his small compositions, which he painted quickly and often in a sketch-like manner. The themes of his paintings prove sensitivity of the artist who, in his paintings entitled *The Mother Died* (1867), *The Last Property* (1870) or *Roofless* (ca. 1870), presented a man in various tragic situations.

1 E. Szermentowski, *Młodość – talent – animusz. Opowiadania o polskich malarzach*, Warsaw 1958, p. 113.



64.

Kotsis malował też kompozycje przedstawiające wnętrza chat chłopskich, m.in.: *Wnętrze chaty*[2], *W chacie, W izbie, W kuchni*. W obrazie *Powódź w chacie* z toruńskich zbiorów malarz oddał z niezwykłym naturalizmem realia zalanej wodą chałupy. Za pomocą słabego światła, monochromatyczną gamą barwną i niewyrafinowaną formą ukazał nie tyle niedolę czy biedę, ale wręcz nędzę podkrakowskiej wsi, której problemy najczęściej przedstawiał. Dzięki własnej obserwacji tworzył malarskie kameralne sprawozdania z tego, co także intensywnie przeżywał.

Sala III
Room III

Bibl.: SAP, t. IV, 1986, s. 188 (Polanowska); *Malarstwo Romantyczne* 2002, nr kat., il. 19, s. 44–45; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 132, il. s. 133; Bielska-Krawczyk 2015, s. 76, 87–88.

2 *Wnętrze chaty (kopia z obrazu Kotsisa znajdującego się na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869 I półr., nr 66 (3.04), s. 157.

Kotsis also painted interiors of cottages in such paintings as, among others, *Interior of a Cottage*[2], *In a Cottage*, *In a Chamber*, *In a Kitchen*. In his painting entitled *Flood in a Cottage* included in the collection exhibited in Torun, the painter expressed the situation of a cottage flooded with water with exceptional naturalism. Using a faint light, monochromatic colours and unrefined form, he showed not only poverty, but even destitution of a village near Cracow, the problems of which he presented frequently. Owing to his observations, he managed to create his intimate painting records of what he also intensely experienced.

2 *Interior of a Cottage (a copy of the painting by Kotsis exhibited by The Society of Zachęta Fine Arts in Warsaw)*, Tygodnik Ilustrowany the 1st half-year of 1869, no. 66 (3.04), p. 157.

JÓZEF SZERMENTOWSKI

1833 Bodzentyn (k. Kielc) – 1876 Paryż

65. ***Biednemu wiatr zawsze w oczy***

1875

Sygn. p. d.: *J. Szermentowski / w Paryżu 1875*
Płótno, olej, 64,5 x 90 cm
Własność MNW, nr inw. MP 4497, zakup od Stanisława Kirchmayera w Krakowie w 1950 roku, depozyt w MOT od 1981 roku.
Nr inw. MT/Ad/1630/M/N

W 1875 roku Aleksander Feist wygrał obraz w losowaniu TZSP. Ten sam temat z odmienną porą roku artysta wykorzystał w innym obrazie, reprodukowanym w „Kłosach", 1866, II, s. 89.
Tematykę trudów wiejskiego życia Szermentowski podejmował wielokrotnie[1], zawsze oddając ze współczuciem i litością beznadziejny los wieśniaków. Pomimo przemyślanej kompozycji, harmonijnej gamy barwnej, „malarz chybiał jednak zawsze celu, ilekroć chciał jakieś ludzkie smutki i nieszczęścia leżące mu na sercu symbolizować w sposób dosłowny przy pomocy krajobrazu. Taki charakter nosi szaruga zimowa w obrazie *Wiatr biednemu w oczy* czy mroźny dzień w *Poddaństwie*. Zasadniczym błędem tych obrazów jest to, że dla Szermentowskiego problemy społeczne, cała nędza ludzka, która go bolała, były najwidoczniej jedynie problemami serca. [...] Obrazy takie, malowane z pamięci, cechuje powierzchowność obserwacji i wykonania, brak bezpośredniego studium z natury zuboża formę dzieła, zaznacza się odejście od realizmu. Są to jednak na szczęście przypadki odosobnione w ogólnej linii twórczości"[2]. Obraz należy do nurtu realizmu społecznego, w którym artyści ukazywali nędzę chłopów.

Sala III
Room III

Bibl.: *Sprawozdanie z wystawy TZSP*, „Tygodnik Ilustrowany", II półr. 1875, s. 376–377; Struve 1875, s. 270; Niewiadomski 1926, il. s. 240 (jako *Przed kościołem*); Gerson-Dąbrowska [1930], s. 223, il.; Jakimowicz 1950, s. 6, 26, il. s. 27; Jakimowicz 1951, nr 1, s. 44, 47–48; *Szermentowski* 1951, nr kat. 33, s. 9; Vetulani, Ryszkiewicz 1951, s. 61; Szermentowski *Opowiadania* 1958, s. 198, il. pomiędzy s. 184–185; Dobrowolski, Tatarkiewicz 1962, s. 260; Jakimowicz 1969, s. 19, nr kat. I/60, il. 20; *Chłopi w sztuce polskiej* 1994, kat. s. 101; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 264, il. s. 265; Micke-Broniarek 2005, il. 47, s. 23; Bielska-Krawczyk 2015, s. 77, 87–88, 89, il. 9, s. 87; Myślińska 2017, s. 214, il. s. 38, 145.

1 *Scena rodzajowa na tle pejzażu*, 1858 MNWr; *Pogrzeb chłopski*, ok. 1862, MNP; *Stracone gniazda*, 1865, MNP; *Poddaństwo*, 1973; *Odpoczynek oracza*, 1861, MNW.
2 I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, z cyklu *Malarze polscy*, z. XXIII, Wrocław 1950, s. 26.

1833 Bodzentyn (near Kielce) – 1876 Paris

The Poor against the Winds of Fate

1875

Sign. bottom right: *J. Szermentowski / in Paris 1875*
Canvas, oil, 64.5 x 90 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4497, purchased from Stanisław Kirchmayer from Cracow in 1950, deposited in MOT since 1981.
Inv. no. MT/Ad/1630/M/N

In 1875, Aleksander Feist won the painting in a raffle held by TZSP. The same theme, however presented in a different season of the year, was used by the artist in his other painting reproduced in Kłosy journal in 1866, II, p. 89.
Szermetowski often encompassed the theme of harsh country life in his works[1], always expressing the fate of peasants with compassion and pity. Despite carefully thought-out composition and harmonious colours, 'the painter did not accomplish his aim, whenever he wanted to symbolise some human sorrow and misfortune so close to his heart explicitly with the use of a landscape. This is the character of the gloomy winter in the painting entitled *The Poor against the Winds of Fate* or a frosty day in *Servitude*. A fundamental error in the paintings was that social problems and all poverty that he was sorry for were, for Szermentowski, problems of his heart only. [...] Painted from memory, such paintings are characterised by superficial observation and performance and lack of direct study of nature impoverishes the work form and marks deviation from realism. However, such cases are rare in the general line of works'[2]. The painting belongs to social realism, in the period of which artists showed poverty of peasants.

1 *Scena rodzajowa na tle pejzażu*, 1858, MNWr; *Pogrzeb chłopski*, ca. 1862, MNP; *Stracone gniazda*, 1865, MNP; *Poddaństwo*, 1973; *Odpoczynek oracza*, 1861, MNW.
2 I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, series *Malarze polscy*, j. XXIII, Wrocław 1950, p. 26.

ADAM MALINOWSKI

1831 Lublin – 1892 Warszawa

66. ***Pejzaż wiejski***

1873

Sygn. p. d.: *A. Malinowski 1873 r.*
Płótno, olej, 69 x 99 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Ireny Zając z Gdańska.
Nr inw. MT/M/762/N

Od 1851 roku Malinowski pracował w Warszawskich Teatrach Rządowych jako pomocnik dekoratorów, a w 1864 roku – w Wiedniu, w dekoratorni teatrów cesarskich. Następnie w 1867 roku podjął pracę w teatrze w Lublinie, by od 1872 roku ponownie znaleźć zatrudnienie w jednym z teatrów wiedeńskich.

1831 Lublin – 1892 Warsaw

The Country Landscape

1873

Sign. bottom right: *A. Malinowski 1873*
Canvas, oil, 69 x 99 cm
Purchased for the collection in 1972 from Irena Zając from Gdańsk.
Inv. no. MT/M/762/N

Since 1851, Malinowski worked in The Government Theatres of Warsaw as a decorator assistant and in 1864 he worked in Vienna in the imperial decoration studio. In 1867, he started to work in a theatre in Lublin only to find work later in 1872 in one of theatres in Vienna.



65.



66.

Od 1873 roku był naczelnym dekoratorem Warszawskich Teatrów Rządowych: Wielkiego, Rozmaitości i Letniego (do 28.02.1890). Około 1876 roku wykonał kurtynę i dekoracje dla teatru w Ciechocinku, blisko Torunia. Malował głównie wiejskie i leśne pejzaże, również z motywem ruin oraz nokturny.
Pejzaż wiejski na pierwszym planie przedstawia zapędzane przez pastucha do zagrody zwierzęta oraz gęsiarkę z gęśmi, które razem tworzą dynamiczną scenę rodzajową pełną ruchu. W tle kompozycji malarz przedstawił malowniczy dworek, otoczony z lewej strony wysokimi drzewami, a za nim nizinny, rozległy pejzaż. Malinowski przedstawił scenę w wieczornej porze – zachodzące za chmurami słońce daje poświatę w żółto-pomarańczowym kolorze, dodając kompozycji malowniczości. Kompozycja budowana jest jednak głównie za pomocą szczegółowo oddanych form postaci, zabudowań i pejzażu, nie zaś malarską plamą, która zastosowana jest jedynie w partii nieba.

Sala III
Room III

Bibl.: SAP, t. V, 1993, s. 304 (Biernacka); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 178, il. s. 179; Bielska-Krawczyk 2015, s. 76, 77, 88.

Since 1873, he has been a chief decorator of the Government Theatres of Warsaw – The Great Theatre and Summer Theatre (until 28.02.1890). Around 1876, he delivered a curtain and decoration for the theatre in Ciechocinek near Toruń. He mainly painted rural and forest landscapes with motifs of ruins as well as nocturnes.
The foreground of *The Country Landscape* features animals rustled by a shepherd and a goose girl with geese, who, together, form a dynamic genre scene full of motion. In the background the painter painted a picturesque manor house surrounded by tall trees on the left and, behind, a vast lowland landscape. Malinowski presented the scene in the evening – the setting sun disappearing behind the clouds gives yellow and orange colours, adding picturesqueness to the composition. The composition is mainly built by detailed presentation of figures, buildings and landscape and not with the use of a painting spot, which appears only in the part of the sky.

ROMAN KOCHANOWSKI

1857 Kraków – 1945 Freising (k. Monachium)

1857 Cracow – 1945 Freising (near Munich)

67. ***Krajobraz wiejski***
(Pejzaż wiejski, Gęsi koło ogrodzenia wiejskiego)
1884

Sygn. l. d.: *R. Kochanowski / 1884*
Karton, olej, gwasz, 60 x 36 cm
Własność MNW, nr inw. MP 4506, depozyt w MOT od 1951 roku.
Nr inw. MT/Ad/1012/M/N

Rural Landscape
(Geese near a Farm Fence)
1884

Sign. bottom left: *R. Kochanowski / 1884*
Cardboard, oil, gouache, 60 x 36 cm
Property of MNW, inv. no. MP 4506, deposited in MOT since 1951.
Inv. no. MT/Ad/1012/M/N

Obraz pochodzi z najlepszego okresu twórczości artysty, przypadającego na ostatnie dwudziestolecie XIX wieku, był to także czas, do około 1900 roku, kiedy Kochanowski bardzo często przyjeżdżał do Polski, głównie do Krakowa, gdzie miał rodzinę; „dużo wówczas malował i szkicował, najchętniej motywy z okolic Krakowa i znad brzegów Wisły. Bywał też w Wielkopolsce, w majątku Mielżyńskich Chobienice”[1]. „W kręgu jego tematów powtarzały się – ożywione drobnymi figurkami wieśniaczek – puste lub obsiane pola, podniszczone zabudowania wiejskie, leśne zakątki, mokradła, pastwiska, trawy, wikliny, gęsi, bydło, różne drzewa”[2].
Prezentowany na toruńskiej Galerii w Ratuszu obraz jest datowany, co należało w twórczości malarza do rzadkości[3]. Ukazuje zatrzymane w ruchu gęsi i kobietę z koszem na tle rozbudowanej pośrodku prawej strony kompozycji. Niemal sielski widok unaocznia zwykłe, niczym niewyróżniające się bytowanie na wsi za pomocą perspektywy, której Kochanowski nadał głębię, stosując różne temperatury zieleni (ciepłą i zimną) oraz przeniebieszczając horyzont.

Sala III
Room III

Bibl.: SAP, t. IV, 1986, s. 50 (Rosińska-Derwojed); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 122, il. s. 123; Malinowski 2003, s. 241; *Kochanowski* 2007, s. 40, nr kat. 7, s. 228, il. s. 98; Bielska-Krawczyk 2015, s. 76, 82, 88.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 167.
2 Tamże, s. 168–169.
3 Tamże, s. 169.

The painting derives from the artist's prime period of work in the last twenty years of the 19th century, when, until around 1900, Kochanowski often visited Poland, staying mainly in Cracow where his family lived; 'in those times he painted and sketched a lot, choosing his favourite motifs near Cracow and on the Vistula river. He also visited the Małopolska region, staying in Chobienice, the estate of the Mielżyński family'[1]. 'His favourite and often repeated themes included empty or sown fields enlivened with figures of peasant women, slightly destroyed farmsteads, forest areas, swamps, grasslands, grass, willows, geese, cattle, various trees'[2].
The painting presented in the gallery in the Town Hall in Toruń is a dated one, which should be considered as rare in the artist's works[3]. It shows geese petrified in motion and a woman with a basket against the background developed on the right side of the composition. An almost idyllic view presents common life in a village with the use of a perspective, to which Kochanowski added depth using various temperatures of green (warm and cold) and making the sky even bluer.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 167.
2 Ibid., pp. 168–169.
3 Ibid., p. 169.



67.



68.

HENRYK BIELSKI

1865 Krzywe pow. Krasnystaw – 1930 Nałęczów

68. ***Wnętrze***

1889

Sygn. p. d.: *H. Bielski 1889 / II*
Płótno, olej, 55,5 x 69,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 5058.
Nr inw. MT/M/355/N

W latach 1882–1886 Bielski studiował w krakowskiej SSP, następnie wyjechał na studia do Monachium. Po powrocie tworzył w Warszawie, gdzie utrzymywał bliższe kontakty z Aleksandrem Gierymskim i Władysławem Podkowińskim. Wiele lat spędził we wsi koło Kowla. Malował portrety, pejzaże i sceny rodzajowe.
Realistyczna scena rodzajowa ukazująca skromne wnętrze należy do nurtu realizmu społecznego w sztuce polskiej. Celem malarza było ukazanie prawdy o codzienności. Tytuł sugeruje, że głównym tematem jest wnętrze, jednak to postaci, które w nim przebywają, nadają obrazowi najwłaściwszą wymowę. Z dwóch pochłoniętych lekturą postaci, chłopiec na chwilę odrywa się od czytania, by spojrzeć na malarza, a tym samym nawiązać kontakt wzrokowy z odbiorcą obrazu.
Realizm sceny pozbawiony jest sentymentalizmu czy idealizacji, chociaż wnętrze ukazane jest z wrażliwością i troską o los bohaterów sceny. Zwykłe, codzienne bytowanie przedstawione jest beznamiętnie i prosto, tak jak zapewne przebiegało w rzeczywistości.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 6; Załęska 1962, nr kat. 5, s. 15; SAP, t. I, 1971, s. 160 (Melbechowska-Luty); Załęska 1971, nr kat. 25, s. 34; Skoczek 2013, il. s. 98; Bielska-Krawczyk 2015, s. 94–95, il. 12, s. 94.

1865 Krzywe in the district of Krasnystaw – 1930 Nałęczów

68. ***Interior***

1889

Sign. bottom right: *H. Bielski 1889 / II*
Canvas, oil, 55.5 x 69.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 5058.
Inv. no. MT/M/355/N

In the years 1882–1886, Bielski studied at the School of Fine Arts in Cracow and then left Poland to study in Munich. After his return he worked in Warsaw, where he maintained close relationships with Aleksander Gierymski and Władysław Podkowiński. He spent many years in a village near Kovel. He painted portraits, landscapes and genre scenes.
The realistic genre scene presenting the simple interior belongs to social realism in the Polish art. The painter's objective was to show the truth about everyday life. The title implies that the main theme of the painting is interior, but it is the figures dwelling in the interior that give the most proper expression to the painting. Of the two figures lost in reading, the boy stops reading for a while only to look at the painter and establish an eye contact with a viewer.
The realistic scene is devoid of sentimentalism or idealisation, although the interior is shown with sensitivity and care for the fate of protagonists of the scene. Everyday usual life is presented without emotions and in a simple manner, probably just as in reality.

WOJCIECH PIECHOWSKI

1849 Nosarzewo Borowe (k. Mławy) – 1911 Skłóty (k. Kutna)

69. ***U lekarza***

1890

Sygn. p. d.: *Wojciech Piechowski / w Nosarzewie 1890 r.*
Deska, olej, 70 x 48,2 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2077.
Nr inw. MT/M/299/N

Obraz *U lekarza* należy do nurtu realizmu społecznego, w ramach którego artyści dokumentowali życie wsi i małych miasteczek. Realistycznie i z dużym ładunkiem emocji oddawali codzienne życie zwykłych ludzi, skupiając się przede wszystkim na ich cierpieniu i biedzie. Umiejętność trafnego oddania nastroju poprzez różnorodne typy fizjonomii postaci i prostą kompozycję każe zaliczyć obraz w poczet dzieł, których najistotniejszym przesłaniem jest ukazanie prawdy o sytuacji społeczno-obyczajowej wsi XIX wieku. Scena nosi znamiona wielu malowanych przez malarza kompozycji budowanych we wnętrzach, w których sztuczne światło i stonowana, utrzymana w brązach kolorystyka wzmaga surowy, niemal ascetyczny klimat kompozycji. W porównaniu z obrazami, które cieszyły się dużym uznaniem i za które Piechowski otrzymywał medale, m.in. *Zielone Świątki* (1874), *Toast weselny* (1881), *Vita et vita nostra* (1889, zaginiony), *U lekarza* jest kameralną, niemal studyjną sceną, w której dramatyzm podkreślają statyczność ujęcia oraz beznamiętne ukazanie sytuacji.
Malarz przyjaźnił się z Józefem Chełmońskim, u którego bywał częstym gościem, nie utrzymywał natomiast bliższych związków ze środowiskami artystycznymi. Malował realistyczne obrazy o tematyce rodzajowej, nieliczne portrety i sceny religijne[1]. O jego obrazach Eligiusz Niewiadomski napisał, że cechowała je „bezgraniczna szczerość w naiwnym i bezpośrednim odtwarzaniu dworu szlacheckiego, plebanii czy chałupy chłopskiej"[2].

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr 53, s. 58, il; Zanoziński 1954, nr 28, s. 20; *Sztuka warszawska* 1962, nr kat. 1044, s. 365 (z błędnie podaną sygnaturą); *W kręgu Brandta* 1985, nr kat. il. 87; *Chłopi w sztuce polskiej* 1994, kat. s. 99; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 210, il. s. 211; SAP, t. VII, 2003, s. 104 (Leszczyńska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 93, il. 11 s. 93 i na okładce.

1 SAP, t. VII, 2003, s. 102–106 (Leszczyńska).
2 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Ruch naturalistyczny, realiści, plener i impresjonizm, krajobraz*, Warszawa 1926, reprint wyd. Chimera, s. 187.

1849 Nosarzewo Borowe (near Mława) – 1911 Skłóty (near Kutno)

69. ***At the Doctor's***

1890

Sign. bottom right: *Wojciech Piechowski / in Nosarzewo 1890*
Board, oil, 70 x 48.2 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2077.
Inv. no. MT/M/299/N

The painting entitled *At the Doctor's* belongs to social realism, a trend used by artists to document the life of villages and small towns. They expressed everyday lives of ordinary people realistically and with considerable emotional load, focusing mainly on their suffering and poverty. The ability of creating accurate reflection of atmosphere through various types of physiognomies of figures and simple composition makes the painting belong to a series of works with their most important message being to show the truth about social and cultural situation of a 19th century village. The scene has all the characteristics of compositions painted by the artist and built in interiors with artificial light and toned brown colours, enhancing rough and even ascetic atmosphere of the composition. As compared to paintings which were widely recognised and for which Piechowski was awarded medals, including, among others *The Pentecost* (1874), *A Wedding Toast* (1881), *Vita et vita nostra* (1889, lost), *At the Doctor's* is an intimate and almost study-like scene, in which dramatism is emphasised by static presentation and emotionless depiction of the situation.
The painter was a friend of Józef Chełmoński, whom he often visited. However, he did not establish any close contacts with artistic circles. He painted realistic genre paintings, few portraits and religious scenes[1]. Eligiusz Niewiadomski wrote about his paintings that they were characterised by 'unlimited straightforwardness in his naive and direct reflection of a manor house, presbytery or cottage'[2].

1 SAP, vol. VII, 2003, pp. 102–106 (Leszczyńska).
2 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Ruch naturalistyczny, realiści, plener i impresjonizm, krajobraz*, Warsaw 1926, reprinted ed. Chimera, p. 187.



69.



70.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849 Boczki (k. Łowicza) – 1914 Kuklówka (k. Grodziska Mazowieckiego)

70. ***Pierwszy skowronek***
1895

Sygn. p. d.: *Józef Chełmoński / 1895*
Płótno, olej, 90 x 143 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2482.
Nr inw. MT/M/287/N

Pejzaże Chełmońskiego malowane między 1890 a 1913 rokiem należą do okresu modernizmu. „Wyczuwalna jest w nich symbolika «czystej» natury, pogłos kontemplacji i ciszy"[1]. *Pierwszy skowronek* te cechy zawiera, emanując dodatkowo nastrojem ulotnej chwili. Kompozycja dwóch postaci na pierwszym planie jest intensywnie oświetlona słońcem, które w obrazach artysty rzadko ukazane jest tak bezpośrednio. Głównym tematem obrazu, tak jak wielu innych Chełmońskiego, są przedstawiciele wsi ukazani bardzo prawdziwie, bez idealizacji, tu – na łące pełnej polnych kwiatów, które na pierwszym planie ukazane są wyraziście w formie i kolorze, natomiast im bliżej horyzontu i nieba – stają się coraz delikatniejsze i mniej widoczne, tworząc perspektywę kompozycji. Pomimo tytułu, to silne światło słoneczne uczynił malarz niemal głównym tematem obrazu – bowiem to głównie ono wydobywa postaci. Kompozycja malowana jest swobodnie i z właściwą Chełmońskiemu szczerością oraz prostotą oddania tego, co w plenerze zauważył i przetworzył na płótnie.

Sala III
Room III

Bibl.: Gąsiorowska 1952, s. 34, il. 9; Załęska 1964, s. 54, il. 21; Załęska 1968, nr kat. 6, s. 18; Załęska 1971, nr kat. 30, s. 35; Załęska 1973, s. 20, il. 24; Matuszczak 1987, nr kat. 47, il. 38; *Chłopi w sztuce polskiej* 1994, kat. s. 26; Informator MOT 1999, il. 52; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 56, il. s. 57; Dzierżanowska 2006, il.; Kasprzak 2009, nr kat. 7, s. 16; Król 2012, nr spisu prac 25, s. 47; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75, 76, 80, 82, 88.

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 138.

1849 Boczki (near Łowicz) – 1914 Kuklówka (near Grodzisk Mazowiecki)

The first Lark
1895

Sign. bottom right: *Józef Chełmoński / 1895*
Canvas, oil, 90 x 143 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2482.
Inv. no. MT/M/287/N

Chełmoński painted his landscapes between 1890 and 1913 in the period of Modernism. 'In the landscapes one can feel symbolism of «pure» nature, an echo of contemplation and silence'[1]. *The first Lark* has all the features, additionally emanating with the atmosphere of an ephemeral moment. The composition of two figures at the foreground is intensely lit by the sun, which is rarely shown in such a direct manner. The main theme of the painting, as is the case with many other paintings by Chełmoński, are representatives of a village presented very realistically, without idealisation and in this case – on a meadow full of wild flowers, which, at the foreground, are presented distinctly in their form and colours and the closer to the horizon and sky, the more delicate and less visible they become, creating a perspective for the composition. Despite the title, it is the sunlight that the painter made the main theme of the painting, as it mainly exposes the figures. The composition is painted freely and with Chełmoński's typical straightforwardness and simplicity of depiction of what he noticed in the open air and recreated on the canvas.

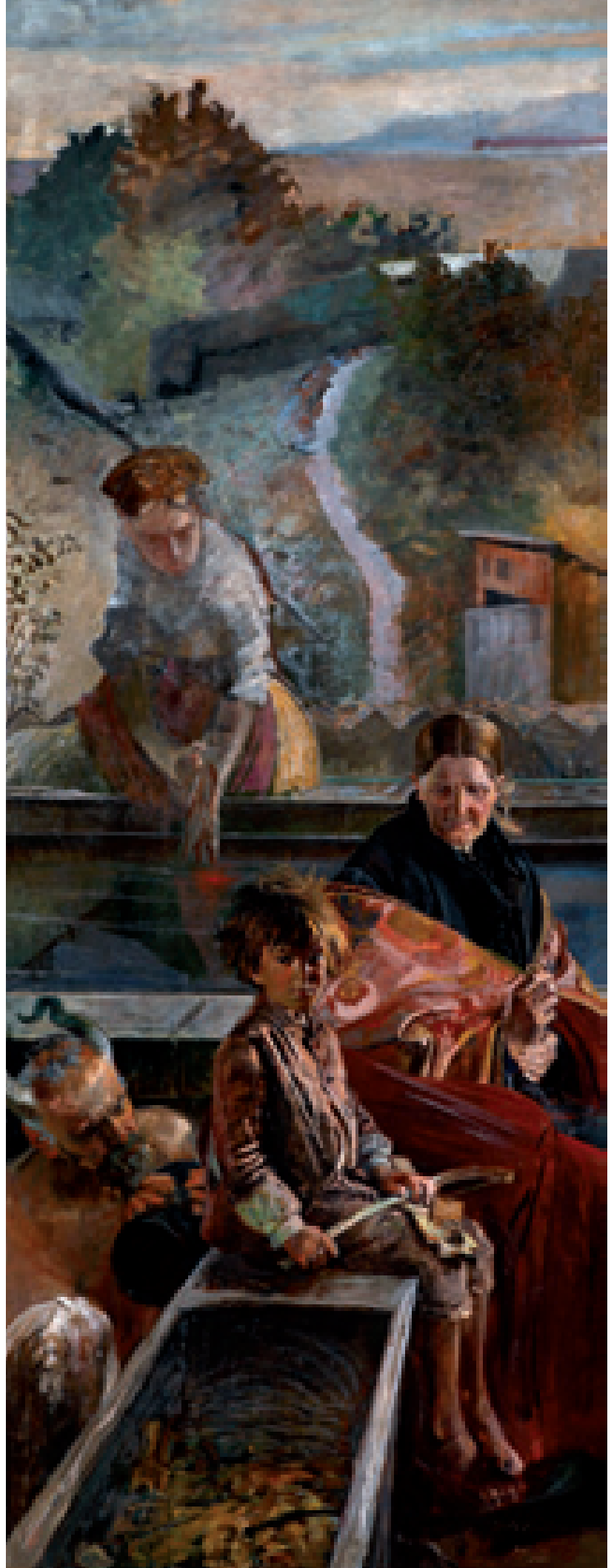
1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 138.



MŁODA POLSKA SYMBOLIZM I FOLKLOR PRZEŁOMU XIX i XX WIEKU

YOUNG POLAND SYMBOLISM AND FOLKLORE AT THE TURN OF 19th AND 20th CENTURY

Jacek Malczewski
Kazimierz Sichulski
Ignacy Zelek
Teodor Axentowicz
Leon Wiśniewski
Stanisław Dębicki
Włodzimierz Tetmajer
Alfons Karpiński
Apoloniusz Kędzierski
Fryderyk Pautsch
Władysław Jarocki
Vlastimil Hofman



71.

JACEK MALCZEWSKI

1854 Radom – 1929 Kraków

71. ***Janko Muzykant***
1892

Sygn. p. d.: *J. Malczewski / 1892*
Płótno, olej, 250 x 94 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/295/N

Sala IV
Room IV

Obraz pochodzi ze zbiorów ks. Lubomirskiej, w 1942 roku oddany do antykwariatu Salonu Sztuki „Skarbiec" w Warszawie. Przedstawia bohatera noweli Henryka Sienkiewicza o tym samym tytule, wydanej w 1880 roku. Powstało kilka wersji tego obrazu. Pierwsza z 1891 roku przedstawia chłopca wśród Łopuchów, w szarej, podartej koszuli, który trzyma połamane skrzypce ze smyczkiem wykonanym z patyczka i sznurka[1]. Jadwiga Puciata-Pawłowska dostrzega w obrazie nie tylko zmarnowany i niedoceniony talent wiejskiego grajka, lecz także „zaprzepaszczenie ludzkich marzeń, pragnień, wysiłków, rozbitych o grań rzeczywistości"[2]. Mały muzyk w obecności fauna, staroitalskiego boga pól i lasów, posiadającego dar wieszczenia, plastycznie unaocznia tragizm literackiej postaci, która w obrazie jest symbolem artysty w ogóle. Pod postacią rogatego satyra artysta zaprezentował swój autoportret, postać starej kobiety ma natomiast rysy matki Malczewskiego. Kompozycja łączy w sobie świat realny z baśniowym, odbiega jednak od fabuły noweli. Ocembrowane koryto z wodą, z którego młoda kobieta wynurza skrwawioną rękę, może być symbolem *zatrutej studni*. Dłubana łódź, na której siedzi chłopiec, według Kazimierza Wyki jest łodzią Charona – przyszłej przeprawy czy wędrówki przez życie[3]. W kompozycji widoczne są duże wpływy szkoły monachijskiej, z którą artysta zetknął się bezpośrednio w czasie pobytu w Monachium w 1885 i w 1892 roku. Tragiczne i jakże krótkie życie bohatera noweli *Janko Muzykant* Henryk Sienkiewicz opisał w 1879 roku, w czasie swego pobytu w Paryżu i w tymże roku wydał w pierwodruku w „Kurierze Warszawskim", następnie w 1 tomie *Pism* w 1880 roku. Przedstawił w utworze los utalentowanego wiejskiego dziecka, które urzeczone dźwiękiem muzyki, zakradło się do dworu, by dotknąć prawdziwych skrzypiec, za co zostało skazane przez sąd gminny na chłostę i skatowane na śmierć przez bezlitosnego stójkę – Stacha. Malczewski zaczerpnął z tekstu literackiego potrzebny do przedstawienia jego własnej myśli temat, nie skupił się jednak na szczegółowym oddaniu tragizmu bohatera noweli, który Sienkiewicz m.in. tak zobrazował: „Chudy był zawsze i opalony, z brzuchem wydętym, a z zapadłymi policzkami; czuprynę miał konopną, białą prawie i spadającą na jasne, wytrzeszczone oczy, patrzące na świat, jakby w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone"[4].

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 36, s. 49, il. 11; Załęska 1962, nr kat. 8, s. 15, il. 26; Załęska 1964, s. 54; Załęska 1966, s. 3; Czernic-Żalińska 1966, s. 489; Puciata-Pawłowska 1968, s. 68–69, il. 43; Ławniczakowa 1968, nr kat. 39, il. 38; Jakimowicz 1970, s. 171, il. 42; Załęska 1970, nr kat. 4, s. 7, 11, il.; Ławniczakowa 1971, nr kat. 4; Wyka 1971, s. 35–36; Jakimowicz 1974, s. 16, il. 93; *Muzyka w malarstwie polskim* 1982, nr spisu prac malarstwa 35, il.; Malinowski 1987, s. 113; SAP, t. V, 1993, s. 277 (Bal); Markowski 2002, s. 137, il. 113–118; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 170, il. s. 171; Malinowski 2003, s. 281; *Dziecko w malarstwie* 2004, s. 40, nr kat. 46, s. 158, il. s. 159; Krzysztofowicz-Kozakowska 2008, s. 21, il. s. 88; *Perły z lamusa* 2009, s. 182, il. s. 183 (Kroplewska-Gajewska); Skoczek 2013, il. s. 105; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 8; Bielska-Krawczyk 2015, s. 84–86, 89, 152.

1 J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1968, s. 69.
2 Tamże, s. 69.
3 K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 35–36.
4 H. Sienkiewicz, *Janko Muzykant*. M. Dąbrowska, *Boże Narodzenie, Pies, Ptaki*, Lektury szkolne dla klasy IV–V, Bydgoszcz bd, s. 3.

1854 Radom – 1929 Cracow

71. ***Janko the Musician***
1892

Sign. bottom right: *J. Malczewski / 1892*
Canvas, oil, 250 x 94 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/295/N

The panting comes from the collection of Princess Lubomirska and in 1942 it was sold to the antiquarian bookstore in 'Skarbiec' Art Gallery in Warsaw. It presents a protagonist of a novel by Henryk Sienkiewicz with the same title, which was published in 1880. There have been several versions of the painting. First of them, dating back to 1891, presents a boy among burdock leaves, wearing a grey torn shirt and holding a violin with a bow made of a stick and rope[1]. In this painting Jadwiga Puciata-Pawłowska perceived not only the wasted and unappreciated talent of a country musician, but also 'squandering of human dreams, desires and efforts broken against a ridge of reality'[2]. The small musician accompanied by a faun, an old Italian god of fields and forests endowed with a gift of prophecy, embodies the tragic fate of the literary figure, which symbolises the artist in the painting. In the figure of the horned satyr, the artist embodied his own self-portrait and the figure of the old woman has features of Malczewski's mother. The composition combined the real world and fantasy, though it deviated from the plot in the novel. The cased water trough, from which the young woman takes her hand covered with blood, may symbolise a *poisoned well*. The dugout, on which the boy is sitting, is, according to Kazimierz Wyka, a Charon's boat meaning a future crossing of the river or journey through one's life[3]. The composition bears distinct traces of influence of the Munich school, which the artist encountered directly during his stay in Munich in 1885 and 1892.
The tragic and short life of the protagonist of the novel entitled *Janko the Musician* was described by Henryk Sienkiewicz in 1879 during his stay in Paris. In the same year the novel was published in Warsaw Courier and then in the volume 1 of *Writings* in 1880. In his novel, Sienkiewicz presented the fate of a talented country boy, who, enchanted with the sound of music, sneaked into a manor house just to touch a real violin, for which he was sentenced by a municipal court to whipping and was beaten to death by Stach, a cruel policeman. Malczewski drew on the theme from the novel in order to present his own opinion, but he did not focus on detailed depiction of the tragic fate of the protagonist, which was described by H. Sienkiewicz in the following manner: 'He was always thin and suntanned, with his belly protruding and cheeks sunken, almost white flaxen hair falling to his light bulging eyes looking at the world as if staring at some infinite distance'[4].

1 J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław-Warsaw-Cracow, 1968, p. 69.
2 Ibid., p. 69.
3 K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Cracow 1971, pp. 35–36.
4 H. Sienkiewicz, *Janko Muzykant*. M. Dąbrowska, *Boże Narodzenie, Pies, Ptaki*, school readings for the class IV–V, Bydgoszcz no date, p. 3.

72.

Hołd sztuce i muzie (Muza)

1910

Sygn. śr. d.: *J. Malczewski / 1910*
Deska, olej, 72,5 x 56 cm
Własność MNW od 1939 roku, nr inw. MP 4491, depozyt w MOT od 1963 roku.
Nr inw. MT/Ad/1462/M/N

Dawniej obraz był własnością Leona Franciszka Goldberg-Górskiego. Jadwiga Puciata-Pawłowska łączy go z malarstwem włoskich mistrzów renesansu. Kompozycja „z muzą zasiadającą na tronie, trzymającą smyczek w ręku, z faunami obok oraz stojącymi poniżej postaciami mężczyzn z bukiecikiem niezapominajek i ostów, nawiązuje bezsprzecznie do tak częstych we włoskim malarstwie religijnym doby odrodzenia *Sacre Conversazioni*, w których święci adorują Matkę Boską, jakby z nią rozmawiając”[1].
Instrumenty muzyczne (m.in. skrzypce) często występują w obrazach Malczewskiego, symbolizując sztukę. Natomiast wątek narodowowyzwoleńczy wyraził malarz strojem postaci kobiety, która zrzuciła z ramion syberyjski szynel oraz dwóch mężczyzn, którzy symboliczne płaszcze pielgrzyma mają niedbale zarzucone na ramiona.
Wielowątkowa i symboliczna twórczość jednego z największych neoromantyków w sztuce okresu Młodej Polski – Jacka Malczewskiego – dotyczy przede wszystkim skomplikowanego losu człowieka. Narracyjny charakter niemal wszystkich kompozycji wymusił na przedstawianych postaciach wyrażanie wszelkich emocji – od obaw narodowych poczynając, poprzez artystyczne niepokoje, na ogólnoludzkich radościach i troskach kończąc. Artysta zapełniał swoje obrazy postaciami ze świata wierzeń ludowych, fantazji, mitologii i baśni.

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Sto lat malarstwa*... 1919, nr kat. 141, s. 11; *Malczewski* 1925, nr kat. 91, s. 7; *Wystawa malarstwa* 1929, nr kat. 970, s. 14; Załęska 1964, s. 53, il. 22; Nowak 1966, nr kat. 61, s. 440; Załęska 1966, s. 3; Ławniczakowa 1968, nr kat. 206, s. 169, il. 227; Puciata-Pawłowska 1968, s. 169, il. 111; Załęska 1970, nr kat. 35, s. 14, il.; Ławniczakowa 1971, nr kat. 39; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 15, il. 4; *Muzyka w malarstwie polskim* 1982, nr spisu prac malarstwa 38; Ławniczakowa 1990, s. 42; Markowski 2002, s. 176, il. 164; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 172, il. s. 173; Bielska-Krawczyk 2015, s. 81, 84, 86, 89, 152–153.

1 J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 169.

The homage to Art and Muse (Muse)

1910

Sign. mid-bottom: *J. Malczewski / 1910*
Board, oil, 72.5 x 56 cm
Property of MNW from 1939, inv. no. MP 4491, deposited in MOT since 1963.
Inv. no. MT/Ad/1462/M/N

The painting used to belong to Leon Franciszek Goldberg-Górski. Jadwiga Puciata-Pawłowska associates it with the painting style of Italian renaissance masters. The composition with ‘a muse sitting on a throne and holding a bow in her hand, accompanied by fauns and standing male figures below, with a bouquet of forget-me-nots and thistle, undoubtedly refers to *Sacre Conversazioni* – so typical of Italian religious paintings in the renaissance, in which saints adore the Mother of God, as if talking to her’[1].
Musical instruments (such as a violin) are frequently found in Malczewski’a paintings, and they symbolise art. However, the motif of national liberation was expressed by the painter with the clothes of the woman, who took a Siberian greatcoat off her shoulders, as well as two men with their symbolic hermit coats worn carelessly on their shoulders.
Multilayerd and symbolic works of Jacek Malczewski, one of the greatest painters of neo-romanticism in the period of Young Poland, relate most of all to a complicated human fate. The narrative character of nearly all his compositions forced the presented figures to express all emotions, starting from national concern, through artistic anxiety and ending with general human joys and worries. The artist filled his paintings with figures from the world of folk legends, fantasy, mythology and fairy tales.

1 J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, p. 169.

73.

Niewola, Wojna, Wolność – tryptyk

1917

Sygn. na kwaterze *Wolność*, p. d.: *J. Malczewski / 1917*
Płótno, olej, 104 x 75 cm
Nabyto do zbiorów w 1966 roku, zakup od Stanisława Mycielskiego z Krakowa.
Nr inw. MT/M/527/N

Dawniej obraz był własnością hr. Stanisława Mycielskiego (1897–?) z Krakowa, pracownika służby zagranicznej w latach międzywojennych, syna Edwarda Mycielskiego (1865–1939).
Tryptyk jest symbolicznym obrazem sytuacji politycznej Polski w 1917 roku. W kwaterze lewej – *Niewoli* – modelka otoczona jest groźnie wyglądającymi satyrami. W kwaterze środkowej – *Wojnie* – artysta przedstawił Michalinę Janoszankę jako uosobienie wojny, z dwoma powracającymi z tułaczki wojennej żołnierzami w tle. W kwaterze prawej – *Wolności* – ponownie Janoszanka wraz z inną modelką uzupełniają, pełen wewnętrznej dumy, autoportret malarza, który niemal obsesyjnie portretował siebie. Obraz powstał, gdy trwały jeszcze walki na frontach pierwszej wojny światowej. Pomimo tego Malczewski namalował tryptyk, którego trzecią częścią jest alegoria wyczekiwanej wolności[1].
Pomimo bardzo rozjaśnionej kolorystyki stosowanej w dojrzałej twórczości,

1 B. Uziembło, *100-lecie wybuchu I wojny światowej. Polskie formacje wojskowe w walce o niepodległość*, dziedziniec Ratusza Staromiejskiego, wystawa od 25 lipca do 16 listopada, Toruń 2014.

Slavery, War, Liberty – triptych

1917

Sign. on *Liberty* quarter, bottom right: *J. Malczewski / 1917*
Canvas, oil, 104 x 75 cm
Purchased for the collection in 1966 from Stanisław Mycielski from Cracow.
Inv. no. MT/M/527/N

The painting used to belong to Count Stanisław Mycielski (1897–?) from Cracow, a foreign service officer in the interwar period and a son of Edward Mycielski (1865–1939).
The triptych is a symbolic image of the political situation in Poland in 1917. In the left quarter referred to as *Slavery*, a woman model is depicted surrounded by scary looking satyrs. In the middle quarter referred to as *War*, the artist presented Michalina Janoszanka as an embodiment of war, with two soldiers returning from war in the background. In the right quarter referred to as *Liberty*, the artist again depicted Michalina Janoszanka, who, together with another woman, complements the thoughtful self-portrait of the painter, who was almost obsessive with painting himself. The painting was created when there was still struggle on the fronts of the World War I. Despite this,



72.

Malczewski należał do malarzy, którzy kontynuowali zdobycze klasycznego warsztatu malarskiego i jego obrazy są głęboko zakorzenione w tradycji malarstwa akademickiego[2]. Tryptyk malowany był najprawdopodobniej tak, jak wspomina jego modelka: „błyskawicznymi ruchami pędzla uderzał po całym obrazie: raz dotknął jakiejś głowy to znowu nogi w innej postaci tak, że naraz powstały wszystkie”[3].

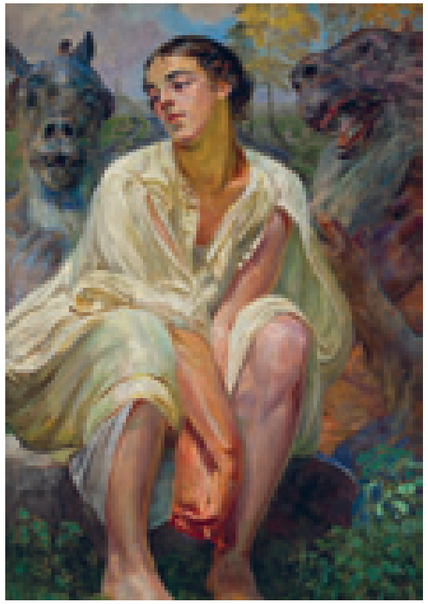
Sala IV
Room IV

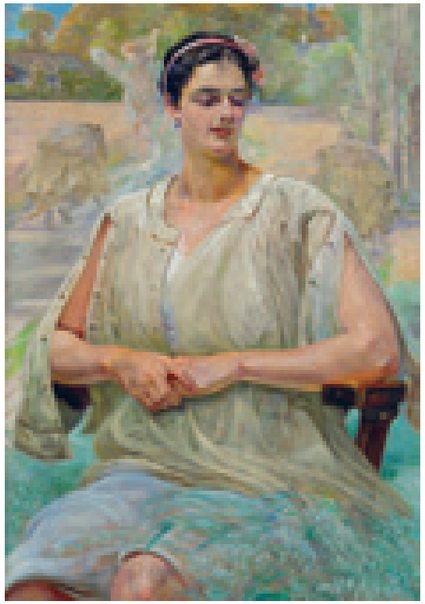
Bibl.: Załęska 1970, nr kat. 45, s. 15, il. na okładce; Ławniczakowa 1971, nr kat. 49; *Galeria malarstwa polskiego w MOT* 1974, nr 250, il. s. 6; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 18; *Drogi do niepodległości* 1989, nr 51, s. 5; Ławniczakowa 1990, s. 42; SAP, t. V, 1993, s. 280 (Bal); Informator MOT 1999, il. kwatery *Wolność* 55; Ławniczakowa 2000, s. 27; Markowski 2002, s. 185–188, il. 170–173 (dot. kwatery *Wolność*); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 174, il. s. 175; Swobodzińska 2009, il. 169, s. 47 (dot. kwatery *Wolność*); Kroplewska-Gajewska 2014, s. 8.

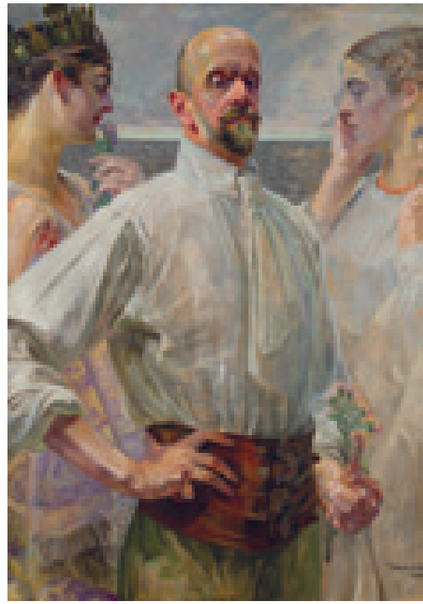
2 D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002, s. 261.
3 M. Janoszanka, *Wielki tercjarz*, Poznań 1931, s. 116.

Malczewski painted his triptych with its third part being an allegory of awaited freedom[1].
Despite significantly brightened colours used in his mature works, Malczewski belonged to those painters who continued achievements of the classical painting workshop and his paintings have strong roots in the tradition of academic painting[2]. The triptych was probably painted in a way described by the painter's model: 'he hit the entire painting with his brush quickly: once touching some figure's head or the other figure's legs in such a manner that all figures were completed at the same time'[3].

1 B. Uziembło, *100-lecie wybuchu I wojny światowej. Polskie formacje wojskowe w walce o niepodległość*, dziedziniec Ratusza Staromiejskiego, the exhibition held from 25 July until 16 November, Toruń 2014.
2 D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002, p. 261.
3 M. Janoszanka, *Wielki tercjarz*, Poznań 1931, p. 116.







73.

74. ***Portret podwójny***

1919

Sygn. p. d.: *J. Malczewski / 1919*
Tektura, olej, 34 x 49,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1964 roku, zakup od Czesława Lenkiewicza z Warszawy.
Nr inw. MT/M/507/N

Obraz jest najprawdopodobniej portretem przyjaciela artysty, Mieczysława Gąseckiego (1883–1948), malarza i konserwatora oraz Michaliny Janoszanki, modelki malarza, autorki książki o nim pt. *Wielki Tercjarz* (Poznań 1931). Rozległy, jasny pejzaż w tle należy do częstych rozwiązań kompozycyjnych, w których na pierwszym planie umieszczone są popiersia modeli. Krajobraz jako tło portretu lub autoportretu nabiera niejednokrotnie znaczenia samoistnego. Malczewski należy do artystów, którzy mistrzowsko wypowiadali się nie tylko w malarstwie figuralnym, ale i w pejzażu.
Początkowo Malczewski malował wielowarstwowo – grubo i kryjąco, zapełniając kolorem każdy fragment płaszczyzny obrazu. Później, w obrazach powstałych po 1900 roku, warstwy spodnie artysta pozostawiał niezamalowane. Odmiennie traktował poszczególne części kompozycji. Twarz zawsze malował krótkimi, widocznymi muśnięciami pędzla, włosy – bardziej płynnie i szerzej, światła – impastowo. W partiach ubioru wykorzystywał prześwitywanie warstw spodnich, natomiast tło malował najbardziej płasko, gładko[1].

Sala IV
Room IV

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 2, s. 29, il. 26; Załęska 1970, nr kat. 44, s. 15; Ławniczakowa 1971, nr kat. 50; SAP, t. V, 1993, s. 280 (Bal); Markowski 2002, s. 191–193, il. 175–178; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 172, il. s. 173; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 8.

1 D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002, s. 256–257.

The Double Portrait

1919

Sign. bottom right: *J. Malczewski / 1919*
Cardboard, oil, 34 x 49.5 cm
Purchased for the collection in 1964 from Czesław Lenkiewicz from Warsaw.
Inv. no. MT/M/507/N

The portrait most likely depicts Mieczysław Gąsecki (1883–1948), the artist's friend, painter and conservator-restorer, and Michalina Janoszanka, the painter's model and author of a book about him entitled *The Great Third Order Member* (Poznań, 1931). The vast light landscape in the background belongs to frequent solutions used by the artist in his compositions, in which models' busts are depicted in the foreground. The landscape, which constitutes a background for a portrait or self-portrait often has its own meaning. Malczewski belongs to those artists, who were skilled both in painting figures and landscapes.
Initially, Malczewski painted by applying numerous thick and covering layers, filling every fragment of the painting surface with colours. Later, in his works created after 1900, the artist left the bottom layer unpainted. He treated particular parts of a composition in a different way. The artist painted faces with short visible brush strokes, hair – with smoother and wider movements and lights – using impastos. When painting fabric, he used the see-through effect on the layers, while painting background in a flatter and smoother manner[1].

1 D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002, pp. 256–257.



74.



75.



76.

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879 Lwów – 1942 Lwów

75. ***Józef Piłsudski z Wernyhorą i Stańczykiem***

1917

Sygn. l. d.: *Sich 1917*
Na odwrocie odręczny napis czarną farbą: *Sichulski / Kraków 1917 / Józef Piłsudski / (tempera) / cena Koron dwa tysiące / 2000 Koron*
Tektura, pastel, gwasz, 70 x 95 cm
Nabyto do zbiorów w 1996 roku, zakup od Stanisława Kardasza z Torunia.
Nr inw. MT/M/1590/N

Dążenia wolnościowe Polaków skupia Sichulski w osobie marszałka Józefa Piłsudskiego, przedstawionego w mundurze komendanta I Brygady Legionów Polskich. Odwołał się także do mitu związanego z osobą Stańczyka, który jest symbolem sceptycyzmu politycznego, oraz Wernyhory – zwiastuna powszechnej walki o wolność oraz marzeń o niej. Autor namalował kilka wersji tego tematu, które różnią się ujęciem postaci Marszałka – znajdują się: w zbiorach MNWr, MNW, MWP, Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem i w kolekcji prywatnej – oraz wersję znaną z reprodukcji[1].
Józef Piłsudski (1867–1935) – komendant I Brygady Legionów Polskich, Naczelnik Państwa w latach 1919–1922, marszałek Polski.
Stańczyk (ok. 1480–1560) – nadworny błazen królów: Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta, którego dowcip sławili pisarze XVI wieku. Jest symbolem zabarwionej sceptycyzmem myśli patriotycznej.
Wernyhora – Kozak, lirnik ukraiński, ludowy wieszcz przepowiadający przyszłe wydarzenia dziejowe (rozbiory i odrodzenie Polski), występujący w twórczości Juliusza Słowackiego (*Beniowski*, *Sen srebrny Salomei*) i Jana Matejki. Sichulski przedstawił zarówno Stańczyka, jak i Wernyhorę w ujęciu matejkowskim[2].

Sala IV
Room IV

Bibl.: Wawrzyk 1997, nr kat. 20, s. 22; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 238, il. s. 239; *Historia i Polonia* 2009, nr kat. II/154; Bielska-Krawczyk 2015, s. 61–64, 84, 86, 152, il. 6, s. 62; SAP, t. X, 2016, s. 409 (Biernacka).

1 *Kazimierz Sichulski. Karykatury współczesne. Album*, Kraków [1918], s. 39 za: E. Houszka, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów MNWr*, Wrocław 2013, nr kat. 492, s. 260.
2 M. Szukiewicz, *Jan Matejko*, Warszawa 1915, il. s. 29.

1879 Lviv – 1942 Lviv

Józef Piłsudski with Wernyhora and Stańczyk

1917

Sign. bottom left: *Sich 1917*
A caption in black paint at the back: *Sichulski / Cracow 1917 / Józef Piłsudski / (tempera) / price two thousand Crowns / 2000 Crowns*
Cardboard, pastel, gouache, 70 x 95 cm
Purchased for the collection in 1996 from Stanisław Kardasz from Toruń.
Inv. no. MT/M/1590/N

Sichulski concentrated Poles' aspirations for freedom in Marshal Józef Piłsudski, depicted in the uniform of the Commander of the 1st Brigade of the Polish Legions. He also made a reference to the myth of Stańczyk, who is a symbol of political scepticism, and Wernyhora – a harbinger of the universal fight for freedom and dreams of freedom. The author painted several versions of this theme, which differ in the approach with which the Marshal was depicted – they can be found in the collections of the National Museum in Wrocław, National Museum in Warsaw, Polish Army Museum in Warsaw, the Tatra Museum in Zakopane and in a private collection – as well as in a version known from a reproduction[1].
Józef Piłsudski (1867–1935) – commander of the I Brigade of the Polish Legions, Head of State in 1919–1922, Marshal of Poland.
Stańczyk (ca. 1480–1560) – a court jester of kings: Aleksander Jagiellończyk, Zygmunt Stary and Zygmunt August, whose sense of humour was brought to fame by writers of the 16th century. He represents a dose of scepticism towards patriotism.
Wernyhora – a Cossack, a Ukrainian lirnyk, a folk bard who could predict future historical events (partitions and the rebirth of Poland), featuring in the works of Juliusz Słowacki (*Beniowski, Salomeia's Silver Dream*) and Jan Matejko. Sichulski presented both Stańczyk and Wernyhora in a Matejko-like approach[2].

1 *Kazimierz Sichulski. Karykatury współczesne. Album*, Cracow [1918], p. 39 see: E. Houszka, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów MNWr*, Wrocław 2013, cat. no. 492, p. 260.
2 M. Szukiewicz, *Jan Matejko*, Warsaw 1915, il. p. 29.

IGNACY ZELEK

1894 Turoszówka (k. Krosna) – 1961 Toruń

76. ***Podwójny portret***

1917

Sygn. p. d.: *Ig Zelek / 917*
Płótno, olej, 45 x 68 cm
Nabyto do zbiorów w 1988 roku, zakup od Mariana Cholewy z Torunia.
Nr inw. MT/M/1417/N

Portret mężczyzny jest autoportretem malarza i rzeźbiarza – Ignacego Zelka. Połączenie portretu młodej kobiety i żołnierza z wizerunkiem śmierci na drugim planie, która symbolizuje wojnę, jest wymownym głosem artysty o istocie ludzkiej egzystencji. Przedstawienie śmierci to również wskazanie końca epoki oraz przejścia z jednego bytu do drugiego, także istotnego w kontekście rozgrywającej się I wojny światowej. Obraz stawia pytania o sens

1894 Turoszówka (near Krosno) – 1961 Toruń

The Double Portrait

1917

Sign. bottom right: *Ig Zelek / 917*
Canvas, oil, 45 x 68 cm
Purchased for the collection in 1988 from Marian Cholewa from Toruń.
Inv. no. MT/M/1417/N

This portrait of a man is a self-portrait of the painter and sculptor Ignacy Zelek. Sequencing together a portrait of a young woman and a soldier with an image of death in the background, which symbolises the war, is the artist eloquently voicing his outlook on the essence of human existence. The depiction of death is also an indication of the end of the epoch and the transition from one being to another,

życia oraz o miejsce młodości, radości i twórczości w historii ludzkości. Jest typowym przykładem symbolizmu w sztuce Młodej Polski, wywodzącym się od dzieł Arnolda Böcklina z jego realistycznie oddanymi postaciami ze świata mitologii. Zelek przedstawił swój wizerunek w podobnym układzie jak Böcklin siebie w *Autoportrecie ze śmiercią grającą na skrzydłach* (1872) – również z pędzlem w uniesionej dłoni, w towarzystwie śmierci w tle.
Ignacy Zelek w latach 1908–1912 uczył się w klasie rzeźby Cesarsko-Królewskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Kołomyi. Naukę kontynuował w krakowskiej ASP u Konstantego Laszczki. W czasie I wojny światowej, od 6 sierpnia 1914 do 15 marca 1917 roku służył w Legionach; brał udział w walkach na froncie austriacko-rosyjskim. W 1916 roku, podczas pobytu w szpitalu, w Pradze, uczęszczał jako ekstern do pracowni rzeźby monumentalnej Josefa Vaclava Myslbeka w praskiej ASP. Po powrocie do Krakowa i ukończeniu studiów, w 1920 roku przybył do Torunia. Podczas wojny polsko-bolszewickiej służył w 63 Toruńskim Pułku Piechoty. Od 1921 roku należał do Konfraterni Artystów w Toruniu oraz założył wspólnie z Wojciechem Aleksandrem Durkiem pracownię „Rzeźba". Tworzył rzeźby o tematyce religijnej (na szczególną uwagę zasługuje wystrój kościoła garnizonowego św. Katarzyny w Toruniu), pomniki i portrety rzeźbiarskie oraz malarskie.

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Tempus tene* 2000, nr kat. D.13, s. 326, il. s. 327; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 320, il. s. 321; Major 2014, il. s. 68.

which is important in the context of the World War I. The painting poses questions about the meaning of life and the place of youth, joy and creativity in the history of mankind. It is a typical example of symbolism in the art of Young Poland, which is derived from the works of Arnold Böcklin with his realistically depicted figures from the world of myths. Zelek presented his own image in an arrangement that is similar to Böcklin's *Self-Portrait with Death Playing the Fiddle* (1872) – also with a brush in a raised hand and with Death standing in the background.
Between 1908–1912, Ignacy Zelek studied sculpture at the Imperial Royal School of Wood Industry in Kolomyia. He continued his studies at the Academy of Fine Arts in Cracow under Konstanty Laszczka. During World War I, from 6 August 1914 to 15 March 1917, he served in the Legions; he took part in battles on the Austro-Russian front. In 1916, during his stay in hospital in Prague, he attended the studio of monumental sculpture by Josef Vaclav Myslbek at the Prague Academy of Fine Arts as an external student. After returning to Cracow and completing his studies, he arrived in Toruń in 1920. During the Polish-Bolshevik war he served in the 63rd Infantry Regiment in Toruń. From 1921 he was a member of the Confraternity of Artists in Toruń and, together with Wojciech Aleksander Durek, he established the 'Rzeźba' studio. He created religious sculptures (the decoration of the Garrison Church of St Catherine in Toruń deserves special attention), monuments and portrait sculptures and paintings.

TEODOR AXENTOWICZ

1859 Braszow (Braşov, Rumunia) – 1938 Kraków

1859 Braşov, Romania – 1938 Cracow

77. ***Portret kobiety z różą herbacianą***

ok. 1910

Sygn. p. poniżej środka: *T. Axentowicz*
Tektura, pastel, akwarela, 69,5 x 59 cm
Nabyto do zbiorów w 1984 roku, zakup w PP Desa w Toruniu.
Nr inw. MT/M/1292/N

Obraz jest typowym przykładem nurtu symbolistycznego w sztuce Młodej Polski, reprezentuje częsty na przełomie wieków motyw konfrontacji młodości ze starością. Róża, która w symbolice pór roku oznacza wiosnę, tu może być uznana za symbol bujnego, acz krótkiego życia, tajemnicy i zagadki. Kwiat uosabiający piękno i płodność ma jednak ciernie, będące oznaką grzechów i ich skutków – bólu i cierpienia. Zestawienie delikatności i urody pierwszego planu z uosobieniem przyszłości, która ma twarz staruszki w tle kompozycji, tworzy narrację, wykraczającą daleko poza zadania konwencjonalnego portretu. Zakomponowany jest on diagonalnie – od lewego dolnego narożnika ku prawemu górnemu, w którym, oprócz postaci młodej kobiety, dominuje intensywną kolorystyką i szczegółowo opracowaną formą – róża.
Portret kobiety z różą herbacianą należy do cyklu wizerunków wykonanych około 1910 roku, w których portretowanej towarzyszy wizerunek starości lub amorka (np. *Dama z amorkiem, Portret dziewczyny*). W zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie znajduje się *Portret dziewczyny wśród róż* (ok. 1910), przedstawiający tę samą modelkę z bukietem herbacianych róż[1].

Sala IV
Room IV

Bibl.: Krzysztofowicz-Kozakowska 1998, nr kat.III/65, s. 146; *Tempus tene* 2000, nr kat. D.12, s. 326, il. s. 327; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 34, il. s. 35.

1 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Teodor Axentowicz 1859–1938*, kat. wyst. MNK, Kraków 1998, s. 144.

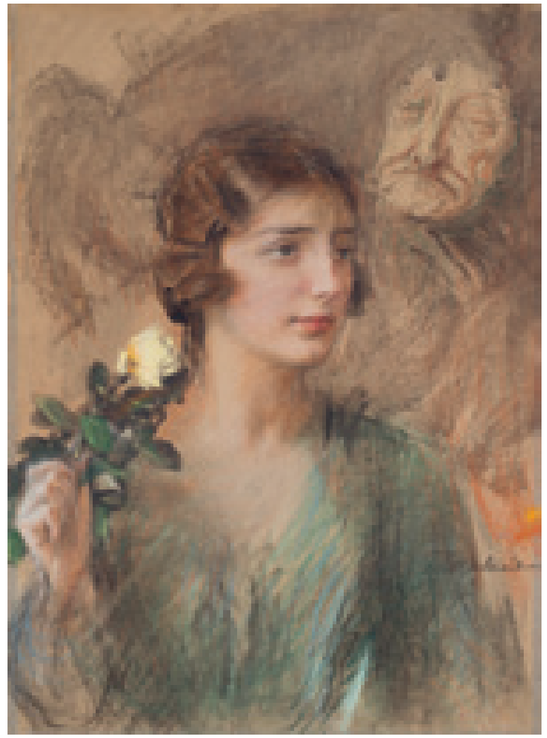
Portrait of a Woman with a Tea-Rose

ca. 1910

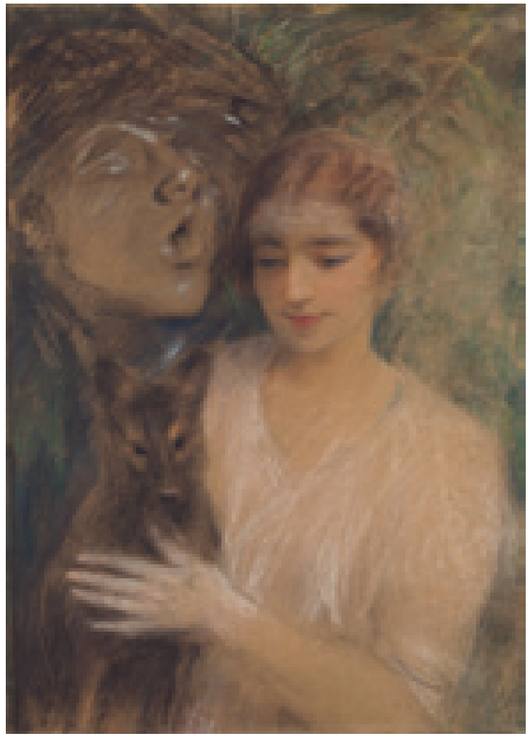
Sign. below the centre right: *T. Axentowicz*
Cardboard, pastel, watercolour, 69.5 x 59 cm
Purchased for the collection in 1984 at PP Desa in Toruń.
Inv. no. MT/M/1292/N

The painting is a typical example of the symbolic trend in the art of Young Poland – it represents the motif of confronting youth with old age, which is typical of the turn of the century. The rose, which represents spring in the symbolism of the seasons, can be considered a symbol of active but short life of mystery and riddle. The flower embodies beauty and fertility; however, its thorns represent sins and their consequences – pain and suffering. Combining the delicacy and beauty in the foreground with the personification of the future, which has the face of an old woman, in the background of the composition, creates a narrative that goes beyond the role of a conventional portrait. It has a diagonal composition – from the lower left corner to the upper right, where, beside the figure of a young woman, it is dominated by intense colouring and a detailed form – the rose.
Portrait of a Woman with a Tea-Rose belongs to a series of images created around 1910, in which the portrayed woman is accompanied by an image of old age or a cupid (e.g. *Lady with a Cupid*, *Portrait of a Girl*). In the collections of Tarnów District Museum there is a *Portrait of a Girl among Roses* (ca. 1910), depicting the same model with a bouquet of tea roses[1].

1 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Teodor Axentowicz 1859–1938*, ex. cat. of MNK, Cracow 1998, p. 144.



77.



78.

78. ***Portret dziewczyny*** *(Portret córki)*

ok. 1910

Niesygn.
Papier naklejony na tekturze, pastel, 70 x 56,6 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od Anny Torwirt z Torunia.
Nr inw. MT/M/988/N

Szybko rysowane przez Axentowicza pastelowymi kredkami portrety kobiet stworzyły kolekcję bardzo podobnych wizerunków, w których kobieta, niczym zjawa, wyłania się z dekoracyjnie zakomponowanego tła. Delikatność i finezja techniki pastelowej dodawały modelkom subtelności i uroku a umiejętność uchwycenia przez malarza podobieństwa przysparzała mu licznych zamówień. Na obrazie *Portret dziewczyny* modelce towarzyszy zjawa i pies, którego młoda kobieta tuli i przytrzymuje dłonią. W kompozycji dominuje opracowana w ciemnej, brązowej kolorystyce postać-zjawa, która namalowana jest z lekko uniesioną głową, otwartymi ustami i zamkniętymi oczami. Modelka i pies natomiast w bezruchu patrzą w dół kompozycji. Kobieta przedstawiona jest w dużym kontraście do dynamicznie pokazanej postaci-zjawy – jest delikatna, uśmiechnięta i drobna. Portret ma nieco zachwianą kompozycję i nie należy do najlepszych dzieł malarza.

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Kobieta w secesji* 1994, nr kat. 1, s. 25; Krzysztofowicz-Kozakowska 1998, kat. nr III/59, il. s. 144; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 34, il. s. 35.

Portrait of a Girl *(Portrait the Artist's Daughter)*

ca. 1910

Unsign.
Paper pasted on cardboard, pastel, 70 x 56.6 cm
Purchased for the collection in 1979 from Anna Torwirt from Toruń.
Inv. no. MT/M/988/N

Axentowicz's portraits of women, quickly drawn with pastel crayons, create a collection of very similar images in which a woman, like an apparition, emerges from the decorative background. The delicacy and finesse of pastel technique added subtlety and charm to the models, and the painter's ability to capture similarities ensured many commissions from clients.
In *Portrait of a Girl*, the model is accompanied by an apparition and a dog that the young woman embraces and holds up with her hand. The composition is dominated by a darkish-brown apparition, which is painted with its head slightly raised, open mouth and closed eyes. The model and the dog, on the other hand, stare motionless toward the bottom of the composition. The woman is presented in contrast to the dynamically depicted figure of the apparition – she is gentle, smiling and petite. The composition of the portrait is slightly shaken and, therefore, it cannot be rated among the greatest works of the painter.



79.

LEON WIŚNIEWSKI

1865 – 1935 Warszawa

79. ***Szalona zabawa***

ok. 1914

Sygn. l. d.: *Leon Wiśniewski*
Terakota, 30 x 39 x 26 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Janiny Przybyłowej z Torunia.
Nr inw. MT/Rz/94/N

Brak dokładnych informacji o życiu i twórczości Leona Wiśniewskiego rekompensuje kilka danych o jego uczestnictwie w wystawach. W 1893 roku artysta otrzymał II nagrodę (pierwszej nie przyznano) za rzeźbę terakotową pt. *Z pomocą brata* w Salonie TZSP w Warszawie. Dwa lata później wystawił w Salonie TZSP rzeźbę pt. *Podszepty Amora* a w następnym roku *Wampira*. W 1889 roku otrzymał stypendium od TZSP na wyjazd za granicę w celu dalszych studiów. Rok później wystawił rzeźbę w terakocie pt. *Głodny Bekas*. Wystawiał w Kijowie, w „Salonie d'Art" w 1917 i 1918 roku. W 1927 roku otrzymał III nagrodę w konkursie na projekt 4 płaskorzeźb w głównej klatce schodowej Gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Tworzył rzeźby, oprócz już wymienionych także: *Nimfa*, *Satyr i nimfa*, *Przebudzenie*, *Wiosna*, a także wazony oraz obrazy, w których przeważały portrety i martwe natury z kwiatami.
Scena rodzajowa w tematyce posiłkująca się światem satyrów i nimf, tak często wykorzystywanym w symbolice Młodej Polski, realistycznie oddaje napięcie i ruch dwóch postaci oraz spoczynek trzeciej. Z lewej strony fragment skały oblany jest wzburzonymi falami. Na zboczu nad wodą siedzi satyr trzymający poziomo zwisającą nad urwiskiem nimfę, która lewą ręką odpycha do tyłu głowę satyra. Z prawej strony leży w wodzie, częściowo odkryta, naga nimfa. Niezwykle impresyjnie ukazana faktura skał i wzburzonej wody oraz dynamicznie przedstawione postaci sytuują rzeźbę w nurcie impresyjnych dzieł, w których światło, układające się na drobiazgowo oddanych szczegółach natury i postaci, stanowi dopełnienie rzeźby.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 292, il. s. 293.

79.

LEON WIŚNIEWSKI

1865 – 1935 Warsaw

79. ***Crazy Game***

ca. 1914

Sign. bottom left: *Leon Wiśniewski*
Terracotta, 30 x 39 x 26 cm
Purchased for the collection in 1972 from Janina Przybyłowa from Toruń.
Inv. no. MT/Rz/94/N

Lack of detailed information about the life and works of Leon Wiśniewski is compensated by some data concerning his participation in exhibitions. In 1893, the artist received the 2nd prize (the first was not awarded) for his terracotta sculpture entitled *With brother's help* and exhibited in the Art Gallery of TZSP in Warsaw. Two years later, he exhibited at the Art Gallery of TZSP a sculpture entitled *Amor's whispers* and next year – *Vampire*. In 1889, he was awarded a scholarship from TZSP allowing him to go abroad to continue his studies. One year later, he exhibited a terracotta sculpture entitled *A hungry snipe*. He exhibited his works in 'Saloon d'Art' in Kiev in 1917 and 1918. In 1927, he received the 3rd place award in a competition for a design of four bas-reliefs in the main staircase of the Building of The Silesian Province and Parliament in Katowice. Apart from the above-mentioned sculptures, he also created: *Nymph*, *Satyr and nymph*, *Awakening*, *Spring* as well as vases and paintings, among which the dominant form included portraits and still natures with flowers.
A genre scene using the world of satyrs and nymphs that was so often used in symbolism of Young Poland, expresses the tension and motion of two figures and the repose of the third figure in a realistic manner. On the left, there is a fragment of rock covered with turbulent waves. There is a sitting satyr on the slope near the water, holding a nymph hanging horizontally over the precipice, with her left hand pushing the satyr's head back. There is a naked and partially uncovered nymph lying in the water on the right. The texture of rocks and turbulent water shown in a very impressionistic manner, as well as the dynamically presented figures, make the sculpture belong to impressionistic works in which light falling on nature and figures depicted in details complements the sculpture.

STANISŁAW DĘBICKI

1866 Lubaczów – 1924 Kraków

80. ***Perseusz i Andromeda***

1920–1924

Sygn. p. d. wydrapana w farbie: *St Dębicki*
Tektura, olej, 41,5 x 41,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od Bronisława Heyduka z Krakowa.
Nr inw. MT/M/460/N

Dębicki po studiach artystycznych w Wiedniu, Krakowie, Monachium i Kołomyi oraz Paryżu wrócił do kraju i w latach 1891–1909 mieszkał we Lwowie, następnie w Krakowie, gdzie w ASP prowadził Katedrę Malarstwa Dekoracyjnego. Tworzył sceny rodzajowe, pejzaże i portrety. Sporadycznie zajmował się również rzeźbą, wystawiennictwem oraz projektowaniem mebli i ceramiki.
Obraz *Perseusz i Andromeda* łączyć należy z ostatnim okresem twórczości artysty, słabym artystycznie, który obfituje w kompozycje alegoryczne, religijne i mitologiczne. Przedstawia moment walki Perseusza ze smokiem, której towarzyszy uwięziona Andromeda. Kompozycja zbudowana jest na kontraście białego pegaza i wyłaniającego się z toni czarnego smoka, ukazanych na tle brązowo opracowanej skały. Pomimo dynamicznych form obraz malowany jest sztywno i należy rozpatrywać go jako szkic do większej kompozycji.
Perseusz, syn Zeusa i Danae, gdy powracał z głową Meduzy, po którą wysłał go król Polidektes, uratował Andromedę złożoną na ofiarę smokowi, nasłanemu na kraj przez boga mórz Posejdona. Po uwolnieniu, Perseusz poślubił Andromedę, córkę króla Etiopczyków – Kefeusa i Kasjopei.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Łukaszewicz 1966, nr kat. 112, s. 18, 36; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 4; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 68, il. s. 69; *Symbol and form* 2009, nr kat. I.5, s. 33, il. s. 31; Bielska-Krawczyk 2015, s. 185.

1866 Lubaczów – 1924 Cracow

80. ***Perseus and Andromeda***

1920–1924

Sign. bottom right, scratched in paint: *St Dębicki*
Cardboard, oil, 41.5 x 41.5 cm
Purchased for the collection in 1962 from Bronisław Heyduk from Cracow.
Inv. no. MT/M/460/N

After his art studies in Vienna, Cracow, Munich, Kolomyia and Paris, Dębicki returned to Poland and in the period 1891–1909 lived in Lviv, and later in Cracow, where he was head of the Decorative Painting Faculty at the Academy of Fine Arts. He painted genre scenes, landscapes and portraits. Occasionally, he made sculptures, organised art exhibitions and designed furniture and ceramics.
The painting *Perseus and Andromeda* falls under the last period of the painter's artistic work, artistically inferior, which abounds in allegorical, religious and mythological compositions. It depicts Perseus fighting with the dragon and the imprisoned Andromeda. The composition is built through a contrast between a white Pegasus and a black dragon emerging from the abyss against the background of a brown rock. Despite its dynamic forms, the painting is rather rigid and should be seen as a sketch for a larger composition.
Perseus, son of Zeus and Danae, while returning with Medusa's head, for which he had been sent by king Polidektes, saved Andromeda, who had been sacrificed to the dragon sent by Poseidon, the god of the seas. After releasing Andromeda, who was the daughter of the Ethiopian king Kefeus and Cassiopeia, Perseus married her.

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862 Ludźmierz na Podhalu – 1923 Kraków

81. ***Sąd Parysa***

ok. 1922

Sygn. p. d. [monogram wiązany]: *WT*
Tektura, olej, 65 x 90,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/636/N

1862 Ludźmierz in Podhale – 1923 Cracow

81. ***The Judgement of Paris***

ca. 1922

Sign. bottom right [interlocking monogram]: *WT*
Cardboard, oil, 65 x 90.5 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/636/N



80.

Sala IV
Room IV



81.

Tetmajer malował głównie sceny rodzajowe o tematyce wiejskiej. W dramacie Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* jego postać posłużyła jako wzór Gospodarza. *Sąd Parysa* powstał po przerwie w malowaniu, spowodowanej społecznym zaangażowaniem się w politykę (w latach 1914–1918 był posłem do parlamentu wiedeńskiego). W twórczości malarza dostrzec można wówczas „brak dawnego rozmachu i bujnej, żywiołowej ludowości"[1].

Obraz przedstawia moment rozstrzygnięcia przez Parysa sporu pomiędzy Herą, Ateną i Afrodytą o złote jabłko, rzucone przez boginię Eris. Parys ma orzec, która z nich jest najpiękniejsza i przyznaje jabłko Afrodycie, która przyrzekła mu Helenę za żonę. Tetmajer przedstawił scenę w pejzażu śródziemnomorskim. Po prawej ukazał pełną powagi i królewskiego majestatu Herę, po lewej – Atenę w hełmie, jednym z jej atrybutów, a pośrodku – Afrodytę. Symbolikę obrazu dopełniają biało i czarno umaszczone kozły i kozy, które tutaj mogą symbolizować ofiarę, płodność i grzech[2]. W mitologii greckiej kozioł był poświęcony Afrodycie jako zwierzę płodne i ogniste, stąd stał się również wyobrażeniem rozpusty i lubieżności[3]. Koza natomiast była też zwierzęciem Hery i Hermesa[4].

W podobnej konwencji zostały namalowane dwa obrazy ze zbiorów Krystyny i Wiesława Ochmanów: *Scena mitologiczna – kobiety na brzegu morza* (po 1910, tektura, ol., 65 x 49,5 cm) i *Scena mitologiczna na brzegu morza* (po 1910, tektura, ol., 64,7 x 49,5 cm)[5].

Bibl.: Załęska 1971, nr kat. 105, s. 47; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 46; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 276, il. s. 277; *Piękno nagości* 2008, s. 58, il. s. 59, nr kat. 123, s. 157; Bielska-Krawczyk 2015, s. 126.

1 J. Dużyk, *Sława panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*, Warszawa 1972, s. 359.
2 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 167.
3 Tamże, s. 166.
4 Tamże, s. 167.
5 Znajdowały się lub nadal się znajdują (były wystawione w Domu Aukcyjnym Agra Art na aukcji 11 VI 2017 roku) za: *Katalog Aukcyjny Agra Art. 11 czerwca 2017*, nr kat. 45–46.

Tetmajer painted mainly rural-themed genre scenes. Stanisław Wyspiański modelled the figure of the Host in his drama *The Wedding*, on Tetmajer. *The Judgement of Paris* was painted after a break caused by his involvement in politics (in 1914–1918, he was a Member of the Viennese Parliament). One can notice in his work 'the lack of former panache and exuberant, folk vibrancy'[1].

The painting depicts the moment when Paris settles the dispute between Hera, Athena and Aphrodite over the golden apple thrown by the goddess Eris. Paris has to decide which of them is the most beautiful and grants the apple to Aphrodite, who promised him Helena for his wife. Tetmajer set the scene in a Mediterranean landscape. On the right he placed Hera, full of solemnity and royal majesty, on the left – Athena in a helmet, one of her attributes, and in the middle – Aphrodite. The symbolism of the painting is complemented by black and white male and female goats, which represent sacrifice, fertility and sin[2]. In Greek mythology, the male goat was dedicated to Aphrodite as a fertile and fiery animal, hence it also came to represent debauchery and lust[3]. The female goat, on the other hand, was the animal of Hera and Hermes[4].

Two paintings from the collections of Krystyna and Wiesław Ochman were painted in a similar style: *Mythological scene – Women on the Sea-Shore* (after 1910, cardboard, oil, 65 x 49.5 cm) and *Mythological scene at the Sea-Shore* (after 1910, cardboard, oil, 64.7 x 49.5 cm)[5].

1 J. Dużyk, *Sława panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*, Warsaw 1972, p. 359.
2 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warsaw 1990, p. 167.
3 Ibid., p. 166.
4 Ibid., p. 167.
5 They were or still are (they were auctioned at the Agra Art Auction House at the auction of 11 VI 2017) see: *Katalog Aukcyjny Agra Art. 11 June 2017*, cat. no. 45–46.



82.

ALFONS KARPIŃSKI

1875 Rozwadów (k. Tarnobrzega) – 1961 Kraków

82. ***Wnętrze pracowni w Paryżu***

ok. 1909

Niesygn.
Płótno naklejone na tekturze, olej, 59,5 x 49,7 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od Marii Konopki z Krakowa.
Nr inw. MT/M/617/N
Dawniej obraz był własnością rodziny artysty.

Wnętrza artysta zaczął malować w okresie paryskim (od 1907 do 1912 roku z przerwami w miesiącach zimowych). Studiował wówczas u Henri Martina i Ermenegildo Anglada-Camarosy oraz w Académie de la Grande Chaumiére, gdzie jednym z wykładowców była Olga Boznańska[1]. Jak pisze w swych wspomnieniach: „Zamieszkałem w Quartier Latin w małym hoteliku o charakterystycznym dla ówczesnego Paryża wnętrzu, które malowałem"[2]. Kompozycja, poza tym, że nieco odsłania prywatne, skromne wówczas, życie malarza w Paryżu, ukazuje wnętrze w niezwykle intymny, wrażeniowy sposób. Z prostych przedmiotów: kominka, butelki, garnka i filiżanki oraz kwiatów malarz wydobył ich własne, „ciche życie"[3]. Formy wydobywane są kolorem, który Karpiński delikatnie, plama za plamą nanosi na płótno. Obraz malowany jest cienką warstwą farby a rozproszone światło wydobywa kolor form subtelnie się na nich układając.
Karpiński malował pejzaże, sceny rodzajowe, portrety (zwłaszcza kobiece) i – w ostatnim okresie twórczości – kwiaty. „Ulubionym tematem Karpińskiego są również studia żywych kwiatów, zwłaszcza róż. Gdy wiosna nadejdzie – mówi Karpiński – co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór tego się nawet nie widzi. Dopiero gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na bogatą szatę tego królewskiego kwiatu"[4].

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Koniec wieku* 1996, nr kat. III/15; Bartoszek 2001, s. 27, nr kat. i il. 19; Małkiewicz 2002, il. s. 13; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 118, il. s. 119; *Młoda Polska* 2007, s. 247, il. 58, s. 181; Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 202, s. 160, il. s. 216; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 9; Bielska-Krawczyk 2015, s. 123.

1 M. Bartoszek, *Alfons Karpiński – droga życia*, [w:] M. Bartoszek, *Alfons Karpiński 1875–1961*, kat. wyst., Sandomierz 2001, s. 13.
2 A. Karpiński, *Wspomnienia*, mps, Kraków 1950 za: M. Bartoszek, *Alfons Karpiński...*, dz. cyt., s. 27.
3 F. Klein, *W pracowni Alfonsa Karpińskiego*, „Czas" 1928, nr 40 (18.02), s. 3.
4 Tamże, s. 3.

1875 Rozwadów (near Tarnobrzeg) – 1961 Cracow

Interior of the Atelier in Paris

ca. 1909

Unsign.
Canvas glued to cardboard, oil, 59.5 x 49.7 cm
Purchased for the collection in 1968 from Maria Konopka from Cracow.
Inv. no. MT/M/617/N
The painting used to belong to the artist's family.

The artist started to paint interiors during his stay in Paris (from 1907 to 1912, with intervals during the winter months). In those times, he was taught by Henri Martin and Ermenegildo Anglada-Camarosa, and studied at the Acadeémie de la Grande-Chaumiéere, where Olga Boznańska was one of lecturers[1]. He wrote in his diary: 'I lived in the Quartier Latin in a small hotel with interiors typical for Paris of those times and painted the interiors'[2]. Apart from revealing the painter's private and then rather modest life in Paris, the composition shows the interior in an extremely intimate and impressionable manner. From such simple objects as a fireplace, bottle, pot, cup and flowers the artist managed to extract their own 'quiet life'[3]. Forms are extracted with the use of colours, which are applied by Karpiński delicately on the canvas, spot by spot. The work was painted with a thin layer of paint, and the dispersed light extracts the colour from the forms, falling on them subtly.
Karpiński painted landscapes, genre scenes and portraits (especially portraits of women) and – in the last period of his work – flowers. 'Karpiński's favourite motifs included also studies of live flowers, especially roses. When the spring comes – Karpiński said – I buy bunches of roses every several days and I simply cannot live without them. The roses are somehow a school of colour for me. I owe much to their subtle tones. Nobody will believe, how many subtle hues and semi-tones can be found in just one rose. Seemingly, one will not even perceive that. It is only when you start to paint that you notice the wide range of tones and semi-tones, making a rich garment of the royal flower'[4].

1 M. Bartoszek, *Alfons Karpiński – droga życia*, [in:] M. Bartoszek, *Alfons Karpiński 1875–1961*, ex. cat., Sandomierz 2001, p. 13.
2 A. Karpiński, *Wspomnienia*, mps, Cracow 1950 see: M. Bartoszek, *Alfons Karpiński...*, cit. work, p. 27.
3 F. Klein, *W pracowni Alfonsa Karpińskiego*, Czas 1928, no. 40 (18.02), p. 3.
4 Ibid., p. 3.

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861 Suchedniów (k. Kielc) – 1939 Warszawa

83. ***Kwiaty wiosenne***

1911

Sygn. p. d.: *A. Kędzierski – 1911*
Płótno naklejone na tekturze, olej, 53 x 73 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/269/N

Obraz został wylosowany w 1911 roku w loterii TZSP przez Karola Płodowskiego[1]. Kompozycja zbudowana jest secesyjną linią i barwą o dużych walorach dekoracyjnych. Mimo znacznej ilości prac z motywami kwiatów[2], pozostawały one na marginesie głównego nurtu twórczości Kędzierskiego, w którym przeważały pejzaż i scena rodzajowa.
Malarz był członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i Klubu Akwarelistów oraz od 1921 roku TAP „Sztuka" i od 1922 roku grupy „Pro Arte". Wykonał cykl ilustracji do *Elementarza* napisanego przez brata, Kajetana oraz dwadzieścia barwnych ilustracji do *Chłopów* Władysława Reymonta (1928). Projektował także meble i ceramikę. W 1921 roku przebywał na Pomorzu i ziemi chełmińskiej, w Chełstach koło Brodnicy, w majątku Kazimierza Życkiego. Podczas tego pobytu powstało 36 akwarel, za które otrzymał I nagrodę od TAP „Sztuka".

Sala IV
Room IV

Bibl.: SAP, t. III, 1979, s. 399 (Wiercińska); Charazińska, Kaczanowska 1981, nr kat. I/A/12, s. 14–15, il. 45; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 120, il. s. 121; Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 277, s. 177, il. s. 268; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 253; *Wielka fala* 2016, nr kat. i il. 8, s. 135.

1 Obrazy Kędzierskiego były dość często kupowane w celu rozlosowania wśród członków TZSP za: SAP, t. III, 1979, s. 398 (Wiercińska).
2 M. Treter, *Apoloniusz Kędzierski o swoim malarstwie*, „Sztuki Piękne" 1932, R. VIII, s. 6.

1861 Suchedniów (near Kielce) – 1939 Warsaw

Spring Flowers

1911

Sign. bottom right: *A. Kędzierski – 1911*
Canvas pasted on cardboard, oil, 53 x 73 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/269/N

The painting was drawn in the Association for the Encouragement of Fine Arts lottery by Karol Płodowski in 1911[1]. The composition is contrived with Art Nouveau line and highly decorative colours. Although many of Kędzierski's works had flower motifs[2], they remained on the margins of his *oeuvre*, which most commonly featured landscape and genre painting.
The artist was a member of the Association for the Encouragement of Fine Arts and the Watercolour Club, as well as the Society of Polish Artists 'Sztuka' from 1921 and the 'Pro Arte Group' from 1922. He was an author of a series of illustrations for the *Alphabet Book* written by his brother Kajetan Kędzierski, and 20 colourful illustrations for Reymont's *Peasants* (1928). He also designed furniture and ceramics. In 1921, he stayed in Pomerania and Chełmno Land, in Chełsty near Brodnica, at Kazimierz Życki's manor. It was during that stay that he painted 36 of his watercolours, which were later awarded the first prize by the Society of Polish Artists 'Sztuka'.

1 Kędzierski's paintings were often purchased to be later drawn among the members of the Association for the Encouragement of Fine Arts: SAP, vol. III, 1979, p. 398 (Wiercińska).
2 M. Treter, *Apoloniusz Kędzierski o swoim malarstwie*, Sztuki Piękne 1932, R. VIII, p. 6.



83.

84. ***Piłowanie drzewa***

4. ćw. XIX w.

Sygn. l. d.: *A Kędzierski*
Płótno, olej, 53 x 75 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/268/N

Kędzierski początkowo tworzył pod dużym wpływem wskazówek i twórczości Brandta, o czym wspominał: „w roku 1878, będąc uczniem Gimnazjum radomskiego poznałem Józefa Brandta [...], co miało wpływ decydujący dla przyszłego malarstwa mojego”[1]. Następnie, po zapoznaniu się w Monachium z twórczością impresjonistów w 1888 roku, malarz rozjaśnił i oczyścił paletę. Pod wpływem prądów secesyjnych większe znaczenie zaczęła mieć dekoracyjna strona jego obrazów[2].
Od około 1905 roku malował akwarelą, osiągając mistrzostwo w tej technice[3]. Sam o sobie mówił, że jest grafikiem akwarelowym, gdyż rysuje pędzlem[4]. *Piłowanie drzewa* budzi skojarzenia z jego ulubioną techniką i jest przykładem

1 M. Treter, *Apoloniusz Kędzierski o swoim malarstwie*, „Sztuki Piękne” 1932, R. VIII, s. 3.
2 A. Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932*, Warszawa 2006, s. 114.
3 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 178.
4 M. Treter, *Apoloniusz Kędzierski...*, dz. cyt., s. 2.

Wood Sawing

the 4th quarter of the 19th century

Sign. bottom left: *A Kędzierski*
Canvas, oil, 53 x 75 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/268/N

Kędzierski's early works were heavily influenced by Brandt, of whom he wrote: 'in 1878, while still a student at Radom Gymnasium, I met Joseph Brandt [...], which had a decisive impact on my future painting'[1]. Next, having become acquainted with the works of the Impressionists while staying in Munich in 1888, the artist brightened and cleared his range of colours. As he got under Art Nouveau influences, the decorative side of his paintings started gaining importance[2].
From ca. 1905, he started using watercolours and achieved mastery in this technique[3]. He used to say about himself that he is a water colour graphic artist, as he draws with a pencil[4]. *Wood Sawing* brings

1 M. Treter, *Apoloniusz Kędzierski o swoim malarstwie*, Sztuki Piękne 1932, R. VIII, p. 3.
2 A. Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932*, Warsaw 2006, p. 114.
3 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 178.
4 M. Treter, *Apoloniusz Kędzierski...*, cit. work, p. 2.



84.

zainteresowań artysty pejzażem, którego integralną częścią są pracujący ludzie. Obraz malowany jest widocznymi pociągnięciami pędzla (właśnie jakby rysowany pędzlem) z białym konturem dzielącym poszczególne plamy barw, a secesyjna, wijąca się finezyjnie po formie plama barwna układa się w delikatne zestawienia pastelowych, niekiedy mocno naświetlonych części kompozycji.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 26, s. 43; Załęska 1962, nr kat. 18, s. 15; Załęska 1971, nr kat. 55, s. 39; SAP, t. III, 1979, s. 399 (Wiercińska); Charazińska, Kaczanowska 1981, nr kat. 74,s. 16; *W kręgu Brandta* 1985, nr kat. il. 63; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 120, il. s. 121; Pawłowska *Pro Arte* 2006, 114, 144, il. s. 175 (błędny nr inw.); Skoczek 2013, il. s. 99; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 10; Bielska-Krawczyk 2015, s. 76, 82, 88.

to mind his favourite technique and exemplifies the interest that the artist took in landscape with working people as its integral part. The strokes of the brush are clearly visible (as if the painting was drawn with a brush), with a white outline that separates the colour patches, and the Art Nouveau coloured patch that winds with finesse and groups itself into pastel, often very bright parts of the composition.

TEODOR AXENTOWICZ

1859 Braszow (Braşov, Rumunia) – 1938 Kraków

1859 Braşov, Romania – 1938 Cracow

85. ***Pogrzeb huculski***

ok. 1900

Sygn. p. d.: *T. Axentowicz*
Papier, akwarela, 64 x 91 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Haliny Skorupińskiej z Poznania.
Nr inw. MT/M/743/N

The Hutsul Funeral

ca. 1900

Sign. bottom right: *T. Axentowicz*
Paper, watercolour, 64 x 91 cm
Purchased for the collection in 1972 from Halina Skorupińska from Poznań.
Inv. no. MT/M/743/N

Tematem huculskim artysta zainteresował się dzięki Gyuli Benczúrowi, u którego uczył się w monachijskiej ASP. Namalował wiele wersji tego tematu (w zbiorach MŚK i MNKi), najwcześniejszą w Monachium, w 1882 roku. O tym obrazie pisano, że „to cała epopea ludowa. Na tle śnieżnego krajobrazu bieli się osypana cerkiewka drewniana, do której zdążają na wozie ksiądz i diaczkowie z chorągwiami, i śpiewacy brnący w śniegu. Za nimi na saniach ciągną woły trumnę z desek zbitą. Poza nią idą baby płaczące i rodzina z gromnicami. Wszystko okryte chustami, odziane w kożuchy i wielkie buty kolorowe"[1].
Huculi zamieszkiwali tereny południowej części ukraińskich Karpat. Koloryt życia Hucułów przyciągał artystów, a Axentowicz jako pierwszy zainteresował się tą tematyką. Kolejnymi malarzami, którym temat huculskiej i podkrakowskiej wsi stał się bliski byli: Władysław Jarocki, Kazimierz Sichulski i Fryderyk Pautsch. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu odnaleźć można wybitne przykłady ich twórczości, do których należy także *Pogrzeb huculski* Axentowicza.

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Huculszczyzna* 1987, nr kat. 4, s. 93; Krzysztofowicz-Kozakowska 1998, nr kat. II/11, s. 115, 131, il. s. 131; *Sztuka dwóch czasów* 1999, s. 61; *Obrazy śmierci* 2000, nr kat. II/4–22, il., s. 216; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 34, il. s. 35; Bielska-Krawczyk 2015, s. 25, 74, 76, 77–80, 89, il. X.

1 S. R. Lewandowski, *Teodor Axentowicz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1901, s. 122 za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Teodor Axentowicz 1859–1938*, kat. wyst. MNK, Kraków 1998, s. 17.

The artist became interested in the Hutsul theme thanks to Gyula Benczúr, from whom he took lessons at the Academy of Fine Arts in Munich. He painted many versions of this theme (in the collections of the Silesian Museum in Katowice and National Museum in Kielce), the earliest of which was made in Munich in 1882. The painting was commented on as follows: 'it is a folk epic. Against the background of a snowy white landscape there is a white, snow-clad wooden church, to which a priest and deacons with flags on carts and singers wading in the snow are headed. Behind them, on a sleigh, oxen are pulling a coffin made of boards. Behind it, there are crying women and a family holding candles. Everyone is covered with scarves, dressed in sheepskins and big colourful shoes'[1].
The Hutsuls lived in the southern part of the Ukrainian Carpathians. Hutsul colourful life attracted artists, and Axentowicz was the first to become interested in the subject. The other painters who found interest in Hutsul and Cracow villages included: Władysław Jarocki, Kazimierz Sichulski and Fryderyk Pautsch. In the collections of Toruń District Museum one can find outstanding examples of their work, including Axentowicz's *Hutsul Funeral*.

1 S. R. Lewandowski, *Teodor Axentowicz*, Tygodnik Ilustrowany 1901, p. 122 see: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Teodor Axentowicz 1859–1938*, ex. cat. MNK, Cracow 1998, p. 17.



85.

FRYDERYK PAUTSCH

1877 Delatyn (k. Stanisławowa) – 1950 Kraków

1877 Delatyn (near Stanisławowa) – 1950 Cracow

86. *Nowożeńcy (Ślubna para)*

The newly Married Couple

1910

Sygn. l. d.: *F. Pautsch*
Płótno, olej, 142 x 120 cm
Nabyto do zbiorów w 1964 roku, zakup od Romana Konarskiego z Krakowa.
Nr inw. MT/M/506/N

Temat huculskiej wsi odkrył artysta podczas pobytu plenerowego z Władysławem Jarockim i Kazimierzem Sichulskim w Tatarowie w 1904 roku. Pautscha interesowała głównie dynamika i żywiołowość scen, podczas gdy Jarockiego – realia życia Hucułów, a Sichulskiego – ornament stroju ludowego. Tworzyli we trójkę drugie, młodsze pokolenie artystów zainteresowanych huculszczyzną, po Teodorze Axentowiczu i Stanisławie Dębickim[1].
Pautsch malował obrzędy weselne i pogrzebowe, ilustrował obchody święta Jordanu i odpusty. Przedstawiał także na obrazach typowe wiejskie zajęcia: *Prządka*, *Bednarz* oraz troski życia ludu w takich kompozycjach, jak *Powódź*, *Topielec*.
Obraz z toruńskich zbiorów jest doskonałym przykładem dekoracyjności i intensywnej kolorystyki, typowych dla wielu kompozycji malarza. Ślub jako moment przemiany zainteresował malarza w 1908 roku, kiedy namalował podwójny portret: siebie i przyszłą żonę w ślubnych strojach (*Narzeczeństwo*). Para w *Nowożeńcach* ukazana jest na tle ledwie zaznaczonego pejzażu, który widoczny jest tylko w lewym górnym narożniku kompozycji. Całość wypełniają dwie stojące postaci, niemieszczące się w całości w ramach obrazu. Ten zabieg kompozycyjny malarz zastosował w celu monumentalizacji sceny, która powoduje z kolei uniwersalizację treści, nadając obrzędom i przedstawianym sytuacjom charakter ponadczasowy i ponadlokalny. To także wskazanie na moment narodzin miłości i rozpoczęcia wspólnej drogi życia.
Bohaterami sceny są ubrani w odświętne stroje Huculi – górale zamieszkujący ukraińską i rumuńską część Karpat Wschodnich i Beskidy Pokucko-Bukowińskie. Huculi stworzyli oryginalną kulturę regionalną, stając się wyjątkowo atrakcyjnym tematem dla wielu malarzy. Panna młoda w obrazie Pautscha ubrana jest w guglę, czyli rodzaj płaszcza z białego sukna.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Treter 1911, nr kat. 187, s. 28; Załęska 1971, nr kat. 82, s. 43; Załęska 1973, s. 22; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 30; Łukaszewicz 1978, nr kat. I/67, il.; *Młoda Polska* 1997, nr kat. 42, il. s. 70; SAP, t. VI, 1998, s. 448 (Kubaszewska); Informator MOT 1999, il. 61; *Sztuka dwóch czasów* 1999, s. 64; *Between Two Worlds* 2000, nr kat. 33, il.; Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot 2000, s. 321; *Entre deux mondes* 2001, nr kat. 33, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 206; *Mała encyklopedia sztuki polskiej* 2008, il. s. 151; *Perły z lamusa* 2009, s. 196, il. s. 197 (Kroplewska-Gajewska); Swobodzińska 2009, il. 170, s. 47; Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 401, il. s. 377; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 485; Jankowska-Marzec 2013, s. 160, il. 12; Bielska-Krawczyk 2015, s. 73, 80, 81, 88, 89, il VIII; Kluszczyński 2016, il. s. 285.

1 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2000, s. 321.

The artist discovered the Hutsul village theme during his stay with Władysław Jarocki and Kazimierz Sichulski in Tatarów in 1904. Pautsch was mainly interested in the dynamics and spontaneity of the scenes, Władysław Jarocki – in the life of the Hutsuls, and Kazimierz Sichulski in the ornamentation of folk costumes. The trio became the younger generation of artists, after Teodor Axentowicz and Stanisław Dębicki, to take interest in the Hutsul culture[1].
Pautsch painted weddings and funeral ceremonies, illustrated Jordan-day celebrations and indulgences. He also depicted typical rural activities in his paintings: *The Spinner, The Cooper,* and the concerns of the folk people in such compositions as *The Flood, The Drowned Man*.
The painting from Toruń collections is a perfect example of decorativeness and intense colouring, typical for many of the painter's compositions. The painter took interest in a wedding as a moment of transition in 1908, when he painted a double portrait of himself and his future wife in wedding outfits (*The Betrothal Period*). The couple in the painting are shown against the background of a barely outlined landscape, which can only be seen in the upper left corner of the composition. The image is dominated by two standing figures that do not entirely fit within the frames of the painting. The painter used this compositional procedure in order to monumentalise the scene, which in turn added universal character to its content, giving the rituals and situations presented a timeless and supraregional significance. It is also an indication of the birth of love and the beginning of a shared life.
The portrayed couple are the Hutsuls dressed in festive clothes – highlanders inhabiting the Ukrainian and Romanian part of the East Carpathians and the Hutsul Beskids. The Hutsuls created a unique regional culture, becoming an exceptionally attractive theme for many painters. The bride in Fryderyk Pautsch's painting is wearing a manta (gugla), i.e. a kind of coat made of white cloth.

1 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia Malarstwa Polskiego*, Cracow 2000, p. 321.

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879 Podhajczyki (dawna wschodnia Galicja) – 1965 Kraków

1879 Podhajczyki (former Eastern Galicia) – 1965 Cracow

87. *Szymek Dorula z Poronina*

Szymek Dorula from Poronin

1912

Sygn. l. d.: *Wład. Jarocki*
Na odwrocie u góry naklejona kartka z napisem pisanym na maszynie: *Obraz na odwrocie oryginał Władysława Jarockiego / przedstawia Szymka Dorulę, górala z Poronina / Malowany w 1912 r. / Kraków 8 stycznia 1953 / J. Lankau*. Nieco po lewej zniszczona kartka z Wystawy Sztuki w 1914 roku z fragmentem odręcznego napisu: *Durula z Poronina*
Tektura, olej, 98 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1964 roku, zakup od Romana Konarskiego z Krakowa.
Nr inw. MT/M/505/N

Sign. bottom left: *Wład. Jarocki*
At the back, on top, a note with a typed caption: *An original painting by Władysław Jarocki / depicts Szymek Dorula, a highlander from Poronin / Painted in 1912 / Cracow 8 January 1953 / J. Lankau*. Slightly to the left, a note from an Art Exhibition from 1914 with a handwritten caption: *Durula from Poronin*
Cardboard, oil, 98 x 70 cm
Purchased for the collection in 1964 from Roman Konarski from Cracow.
Inv. no. MT/M/505/N

Obraz należy do reprezentatywnych dla Władysława Jarockiego męskich portretów, które malował najchętniej. Hieratyzm, monumentalność, skupienie się na bogatym zdobnictwie stroju i wnętrza w tle oraz skoncentrowanie się na psychice modela każą uznać obraz za jeden z istotniejszych w dorobku artystycznym malarza. Góral – Szymek Dorula należał do ulubionych modeli Jarockiego i był przez niego wielokrotnie portretowany[1].

Artysta niejednokrotnie przedstawiał górali przy pracy, podczas modlitwy w kościele oraz w czasie obrzędów. Najczęściej jednak były to reprezentacyjne wizerunki: *Gazda poroniński* (wystawiany w 1912), *Stary Galica z Poronina* (wystawiany w 1912) i inne. Władysław Kozicki pisał w 1928 roku: „Posągowa monumentalność postaci Jarockiego jest pierwszą i ogólną przyczyną, dla której ze sztuki jego bije na widzów tyle spokoju, siły i tężyzny. [...] są to biedni synowie ziemi, zwyczajni zjadacze chleba, prości chłopi. A jednak uświadamiamy sobie, że wyrażają się w nich i przez nich jakieś wielkie niezniszczalne siły życia"[2]. Oprócz portretów odświętnie ubranych górali, Jarocki malował także portrety elity intelektualnej, m.in.: Jana Kasprowicza, Stanisława Przybyszewskiego, Jerzego Żuławskiego.

Na obrazie z toruńskiego Muzeum Dorula przedstawiony jest na tle ściany z malowanymi obrazami – ikonostasem. Na podobnym tle prezentowane są także inne postaci: góralki z kwiatami (1913), dziewczynka z Poronina (1913) i kobziarz – Jasiek Mróz z Poronina (1918). Istotą życia bohaterów obrazów Jarockiego – Hucułów z Małopolski Wschodniej, górali podhalańskich, rybaków kaszubskich czy Rusinów z okolic Zaleszczyk – zdaje się być spokojne życie, które prowadzi do stabilności i trwałości ludzkich zasad.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Kozicki 1928, s. 20, il.; Dobrowolski 1964, s. 61; Załęska 1973, s. 22, il. 29; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 10; SAP, t. III, 1979, s. 240 (Bartnicka-Górska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 106; *Młoda Polska* 2007, s. 247, il. 102, s. 216; Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 418, il. s. 389; Bielska-Krawczyk 2015, s. 60, 71–73, 80, 84; Geron 2015, s. 278; Jabłońska 2015, il. 163, s. 239; Weiss 2015, il. s. 181.

1 M.in. w kapeluszu na tle gór – *Szymek Dorula* (1912), na obrazie *Powrót z Golgoty – Wielki Piątek*, (1913, MOB) oraz w rysunku ołówkiem – *Szymek Dorula z Poronina* (1913, Muzeum Jana Kasprowicza na Harendzie).

2 W. Kozicki, *Władysław Jarocki*, [w:] *Monografie artystyczne*, t. XVI, Warszawa 1928, s. 10.

The painting is a representative of male portraits, which were Władysław Jarocki's favourite themes. Hieratism, monumentality, focus on rich ornamentation of the attire and the interior in the background, and focus on the model's psyche make it one of the most significant paintings in the artist's *oeuvre*. Szymek Dorula, a highlander, was one of Jarocki's favourite models and was portrayed by him on numerous occasions[1].

The artist repeatedly depicted highlanders at work, during prayers in church and during rituals. Most often, however, he depicted representational images: *Highland farmerof Poronin* (exhibited in 1912), *Old Galica from Poronin* (exhibited in 1912) and others. Władysław Kozicki wrote in 1928: 'The monumentality of Jarocki's figures is the primary and most general reason why his art pours so much calmness, strength and vigour onto the viewers. [...] they are poor sons of their land, ordinary men, simple peasants. And yet we realise that some great indestructible forces of life are expressed in them and through them'[2]. Apart from the highlanders dressed in festive clothes, Władysław Jarocki also painted portraits of the intellectual elite, e.g. Jan Kasprowicz, Stanisław Przybyszewski, Jerzy Żuławski.

On the painting from Toruń Museum, Dorula is depicted against a wall of paintings – the iconostasis. Characters in other paintings are also presented against a similar background: Highlander women with flowers (1913), A girl from Poronin (1913) and Jasiek Mróz from Poronin – the bagpiper (1918). The essence of the lives of the characters in Władysław Jarocki's paintings – Hutsuls from Eastern Lesser Poland (Małopolska), highlanders from Podhale, Kashubian fishermen or Ruthenians from the region of Zaleszczyki – seems to be a serene life that leads to stability and preservation of human principles.

1 E.g. in a hat against the background of the mountains – *Szymek Dorula* (1912), in *The return from Golgotha – Good Friday*, (1913, MOB) and drawn in pencil – *Szymek Dorula of Poronin* (1913, Jan Kasprowicz Museum in Harenda).

2 W. Kozicki, *Władysław Jarocki*, [in:] *Monografie artystyczne*, vol. XVI, Warsaw 1928, p. 10.



86.



87.

VLASTIMIL HOFMAN

1881 Praga – 1970 Szklarska Poręba

88. ***Dzieci z ptaszkiem***

ok. 1934

Sygn. l. d.: *Vlastimil / Hofman*
Sklejka, olej, 35,5 x 62 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup od Andrzeja Kłopotowskiego.
Nr inw. MT/M/1012/N

Obrazy Hofmana nawiązują do twórczości Jacka Malczewskiego, którego podziwiał, inspirując się przede wszystkim jego scenami rodzajowymi i portretami z lat 1890–1914[1]. Tematycznie dorobek artystyczny Hofmana obejmuje głównie fantastyczno-symboliczne kompozycje o motywach ludowych, sceny rodzajowe, portrety i pejzaże. Tadeusz Dobrowolski dostrzega w budowaniu formy Hofmana istotny także wpływ secesyjnej linii Stanisława Wyspiańskiego[2], która u niego traci nieco na finezji, zyskując w zamian charakterystyczną prostotę.

Obraz *Dzieci z ptaszkiem* o secesyjnie prowadzonej linii i harmonijnej kolorystyce przedstawia wielokrotnie powtarzany przez artystę motyw żywego lub martwego ptaka, trzymanego w dłoni. Scena ta zawsze wywołuje nastrój zadumy nad ulotnością chwili oraz smutku, którego tak wiele jest w scenach rodzajowych malarza. Kompozycję tworzą diagonalny układ dłoni dzieci i pochylone nad ptakiem ich głowy. Malarzowi udało się oddać skupienie dzieci a gest przykrycia oczu ramieniem kojarzy się jednoznacznie z płaczem. Dzieci ujęte są w bliskim pierwszym planie, który wypełnia niemal całą powierzchnię płótna, na tle harmonijnie kolorystycznie ujętego pejzażu. Motyw śmierci czy „grzebania zwierząt pojawia się u Hofmana wielokrotnie [np. *Pogrzeb ptaka*, ok. 1907], zapewne z racji swej lirycznej wymowy i silnego emocjonalnego powiązania ze sferą głębokich przeżyć, zwłaszcza u dzieci"[3].

Sala IV
Room IV

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 98, il. 99; Skoczek 2013, il. s. 177.

1 D. Kudelska, *Wlastimil Hofman*, [w:] *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich*, kat. Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze (Szklarska Poręba), Jelenia Góra 2003, s. 13.

2 T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie*, wyd. II, Wrocław 1898, s. 270–271.

3 E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 421.

1881 Prague – 1970 Szklarska Poręba

Children with a Small Bird

ca. 1934

Sign. bottom left: *Vlastimil / Hofman*
Plywood, oil, 35.5 x 62 cm
Purchased for the collection in 1978 from Andrzej Kłopotowski.
Inv. no. MT/M/1012/N

Hofman's paintings allude to the work of Jacek Malczewski, whom he admired. He was inspired chiefly by Malczewski's genre scenes and portraits from the period of 1890–1914[1]. Thematically, Hofman's artistic output includes mainly fantastic and symbolic compositions with folk motifs, genre scenes, portraits and landscapes. Tadeusz Dobrowolski notices an important influence of Stanisław Wyspiański's Art Nouveau style[2] in the construction of Hofman's form, which in his works loses finesse but gains a characteristic simplicity in return.

Children with a Small Bird, with Art Nouveau style and harmonious colour scheme, depicts a motif of a bird held in hand, which, live or dead, was used by the artist in many of his works. This scene always evokes a reflection on the brevity of the moment and sadness, which is so often present in painter's genre scenes. The composition is formed by children's hands in a diagonal arrangement and their heads leaning over the bird. The painter succeeds in rendering focus on children's faces, and the gesture of covering eyes with a shoulder is clearly associated with crying. The children are depicted in the foreground, which fills nearly all of the canvas surface, against the background of a harmoniously coloured landscape. The motif of death or 'burying animals appears on many occasions in Hofman's works [e.g. *Funeral of a Bird*, ca. 1907], probably due to its lyricism and strong connection with the sphere of deep emotions, especially in children'[3].

1 D. Kudelska, *Wlastimil Hofman*, [in:] *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich*, cat. of Karkonosze Museum in Jelenia Góra (Szklarska Poręba), Jelenia Góra 2003, p. 13.

2 T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie*, ed. II, Wrocław 1898, pp. 270–271.

3 E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, [in:] *Dzieła czy kicze*, ed. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warsaw 1981, p. 421.



88.



MŁODA POLSKA PEJZAŻ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

YOUNG POLAND LANDSCAPE AT THE TURN OF 19th AND 20th CENTURY

Julian Fałat
Henryk Weyssenhoff
Ferdynand Ruszczyc
Leon Wyczółkowski
Władysław Jarocki
Józef Rapacki
Wojciech Weiss

JULIAN FAŁAT

1853 Tuligłowy (k. Komarna – lwowskie) – 1929 Bystra (k. Bielska-Białej)

89. ***Odpoczynek myśliwych w lesie***

1889

Sygn. p. d.: *Jul Fałat / 89 / Nieśwież*
Płótno, olej, 58,5 x 120 cm
Nabyto do zbiorów w 1971 roku, zakup PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/699/N
Dawniej własność Alfonsa Draheima.

Kompozycja należy do cyklu scen powstałych w 1886 roku, po polowaniu w Nieświeżu zorganizowanym przez Radziwiłłów dla pruskiego następcy tronu – Wilhelma (od 1888 roku cesarza Wilhelma II). Malowana szeroko, swobodną plamą, oddaje nastrój odpoczynku. Temat ten, wraz z nagonką i wyjazdem oraz powrotem z polowania, należy do najczęściej powtarzanych przez artystę motywów myśliwskich. „Artysta pierwsze szkice wykonywał jeszcze w czasie polowania. Później w oparciu o nie, już w pracowni, wykonywał akwarele i gwasze, by w końcu motywy, które «sprawdziły się» przenosić na płótno. Z niektórych, najbardziej popularnych prac robił repliki"[1].
W obrazie malarz uchwycił mało reprezentacyjny dla polowania moment. Statyczną kompozycję zbudował na tle szkicowo i niemal rytmicznie namalowanego lasu, który niczym ściana jest tłem dla pierwszego i drugiego planu. Nastrój wyciszenia i wyczekiwania podkreślają uchwycone w zwykłych czynnościach postaci, a dogasające ognisko i przezierające ponad drzewami, opracowane w bieli niebo nadają tej scenie nieco malowniczości i odrealnienia.

Sala IV
Room IV

Bibl.: SAP, t. II, 1975, s. 196 (Bartnicka-Górska); Gostyńska-Bielicka 1980, kat. nr 4, il.; Malinowski 1985, s. 29, 72, il. 65; Informator MOT 1999, il. 57; *Fałat. Korespondencja* 2003, s. 14; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 76, il. s. 77; Malinowski 2003, s. 288; *Fałat* 2010, il. s. 59; Krzesińska 2010 z 5 III, il., s. M8; Bielska-Krawczyk 2015, s. 76, 89.

1 J. Malinowski, [*Tekst*], [w:] *Julian Fałat (1853–1929) w 50. rocznicę śmierci*, red. B. Gostyńska-Bielicka, kat. wyst. Muzeum Okręgowe w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 1980, s. nlb.

1853 Tuligłowy (near Komarno – Lviv Province) – 1929 Bystra (near Bielsko-Biała)

Hunters Resting in the Forest

1889

Sign. bottom right: *Jul Fałat / 89 / Nieśwież*
Canvas, oil, 58.5 x 120 cm
Purchased for the collection in 1971 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/699/N
Formerly owned by Alfons Draheim.

The composition belongs to the series of paintings created in 1886, after a hunt organised in Nieśwież by the Radziwiłłs for the Prussian heir to the throne – Wilhelm (Emperor Wilhelm II from 1888). Painted with wide, casual patches, the painting reflects the mood of relaxation. This theme, together with the battue, going to and returning from the hunt, is one of the most frequently repeated hunting motifs by the artist. 'The artist made his first sketches during the hunt itself. Later in his studio, he made watercolours and gouaches based on these sketches, and the motifs that 'worked' best would be put on canvas. He also made replicas of some of his most popular works'[1].
In the painting, the artist captured a moment that was not very representative for hunting. He built a static composition against the background of a sketch-like and almost rhythmically painted forest, which, like a wall, forms the background for the first and second planes. The atmosphere of tranquillity and waiting is emphasised by the characters captured while performing ordinary activities, whereas the fire, which is burning out, and the white sky give the scene a picturesque and unreal touch.

1 J. Malinowski, [*Text*], [in:] *Julian Fałat (1853–1929) w 50. rocznicę śmierci*, ed. Gostyńska-Bielicka, ex. cat. Bielsko-Biała District Museum, Bielsko-Biała 1980, p. unnumbered.



89.

90. ***Wyjazd na polowanie***

1895

Sygn. p. d.: *Jul. Fałat 95*
Płótno, olej, 76,5 x 176 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1951.
Nr inw. MT/M/279/N

Scena myśliwska przedstawiona na tle panoramicznego pejzażu, uzupełnionego grupą osób i ledwie zaznaczoną architekturą należy do często malowanego przez artystę typu kompozycji. Konstanty Maria Górski pisał w 1895 roku: „*Wyjazd na polowanie* okazuje natomiast całą bystrość obserwatora, całe uzdolnienie kolorysty. Są to tylko plamy, tylko ogólne wrażenia gwarnych przygotowań do łowów, ale tyle tam powietrza, taki mróz, taki wytwornie podpatrzony ranek o cieniach błękitnych na śniegu!"[1]. „[...] oślepiający blask słońca na śniegu w mroźny, zimowy dzień porywa go i każe mu odtworzyć przepych skrzących się barw i świateł różowych, złocistych lub fioletowych lub niebieskawych cieniów"[2].
Duży wpływ na malarstwo Fałata miała technika akwarelowa, którą stosował na początku swej twórczości. Jak się wydaje, w malarstwie olejnym artysta nie wyzbył się typowych dla akwareli cech – śmiałości, pewności i szybkości, którą tak doskonale widać w obrazie *Wyjazd na polowanie*. Fałat tworzył iluzję rzeczywistości kolorem i światłem, wydobywając ją za pomocą zdecydowanych uderzeń grubo w farbie zanurzonego pędzla. Mocne światła i głębokie cienie kładł na końcu pracy, uwypuklając plany i tworząc głębię kompozycji.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 17, s. 38; Załęska 1962, nr kat. 4, s. 13; Załęska 1964, s. 54; Załęska 1966, s. 3; SAP, t. II, 1975, s. 196 (Bartnicka-Górska); Gostyńska-Bielicka 1980, kat. nr 13, il.; Malinowski 1985, s. 33, 98, il. 94; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 76, il. s. 77; *Podróż do Japonii* 2009, s. 131–132; *Warto zobaczyć*, Art & Business 12/2009, il. s. 18; *Fałat* 2010, il. s. 57; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 9.

1 K. M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1877–1894*, „Przegląd Polski" 1895 (cyt. wg wznowienia Kraków, 1907, s. 26–27), za J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985, s. 93.
2 J. Kleczyński, *Sztuka Polska. Malarstwo. Pod kierownictwem F. Jasieńskiego i A. Łada-Cybulskiego*, Lwów [1903–1904], tbl. 23 za: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wybrał, ułożył i przedmową opatrzył W. Juszczak, Ossolineum 1976, s. 65.

Departing for a Hunt

1895

Sign. bottom right: *Jul. Fałat 95*
Canvas, oil, 76.5 x 176 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1951.
Inv. no. MT/M/279/N

A hunting scene against the background of a panoramic landscape, complete with a group of people and barely outlined architecture, is the type of composition often painted by the artist. In 1895, Konstanty Maria Górski wrote: '*Departing for a Hunt*, on the other hand, shows all the sharpness of the observer and all the talent of the colourist. We can see only patches, only general impressions of bustling preparations for hunting, but there is so much air, so much frost – it is an elegant glimpse of a morning with shades of blue in the snow!'[1]. '[...] the dazzling glow of the sun in the snow on a cold winter day captures it and forces it to recreate the plethora of sparkling pink, golden and violet lights and colours or blueish shadows'[2].
Fałat's painting was strongly influenced by the watercolour technique, which he used at the beginning of his creative work. Apparently, the artist did not lose the features that are typical of watercolours – boldness, confidence and speed, which can be seen so well in *Departing for a Hunt*. Fałat created an illusion of reality with colour and light, bringing it out by means of decisive strokes of a brush thickly immersed in the paint. He laid strong lights and deep shadows towards the end of the work, emphasising the patches and creating depth in the composition.

1 K. M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1877–1894*, Przegląd Polski 1895 (cit. accord. to the reissue Cracow, 1907, pp. 26–27), see: J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warsaw 1985, p. 93.
2 J. Kleczyński, *Sztuka Polska. Malarstwo. Pod kierownictwem F. Jasieńskiego i A. Łada-Cybulskiego*, Lviv [1903–1904], tbl. 23 see: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, selected, arranged and prefaced by W. Juszczak, Ossolineum 1976, p. 65.



90.



91.

91. *Ogród*

1908

Sygn. p. d.: *j Fałat 908*
Tektura, akwarela, 34,5 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1973 roku, zakup PP Desa w Poznaniu.
Nr inw. MT/M/816/N

Obraz należy do najlepszego okresu twórczości artysty, przypadającego na lata 1887–1909. W akwareli *Ogród* Fałat po mistrzowsku wykorzystuje najistotniejsze cechy akwareli – rozlewanie farby, wzajemne nachodzenia na siebie poszczególnych barw oraz kontrasty ciemnych i jasnych plam. Zauważalna jest lekkość i świeżość przy stosowaniu dużego natężenia kolorystycznego. W pierwszym odbiorze kompozycja jest niemal szkicowa, nastawiona na wydobycie wrażenia zmienności przyrody, migotania w słońcu roślin i malowniczości. Po dokładnej analizie dzieła zauważamy głęboki koloryt zaobserwowanego motywu, ekspresję oraz nienaganną kompozycję ujętego fragmentarycznie motywu z linią ledwie zaznaczonego wysoko horyzontu. Kompozycję uspokaja rytm niewielkiego drewnianego płotu na pierwszym planie, który malowany jest z wykorzystaniem naturalnego efektu spływania farby.
Fałat jest jednym z najlepszych akwarelistów polskich, w dużej mierze ze względu na niewykorzystywanie techniki w typowy dla niej sposób. Artysta używał jej bardzo swobodnie, gęsto nakładając farbę, aż do zatracenia papierowego podkładu, tak jakby nie zależało mu na typowej dla akwareli laserunkowości i przepuszczalności światła. Henryk Struve w 1888 roku pisał: „Fałat wyrzeka się zazwyczaj już nie tylko elegancji, powabu, delikatności, tak właściwych przeważnie niewieściej naturze akwareli, lecz nadto lubuje się w pewnej szorstkości, rubaszności i nawet brudocie kolorytu”[1].

Sala IV
Room IV

Bibl.: „Świat” 1909, nr 50, il. s. 9 (*Ogród artysty*); *Ciekawe eksponaty wzbogaciły zbiory MOT* 1974, nr 106, s. 6; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 5; *Koniec wieku* 1996, kat. nr 12, s. 337; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 76, il. s. 77; *Młoda Polska* 2007, s. 16, 246, il. 10, s. 137; *Perły z lamusa* 2009, s. 54, il. s. 55 (Kroplewska-Gajewska); *Podróż do Japonii* 2009, il. s. 77; *Fałat* 2010, il. s. 118; Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 424, il. s. 393; *Wielka fala* 2016, nr kat. i il. 261, s. 230–231.

1 H. Struve, *Przegląd Artystyczny*, „Kłosy” półr. I, 1888, nr 1181, s. 106 za: J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985, s. 87.

The Garden

1908

Sign. bottom right: *j Fałat 908*
Cardboard, watercolour, 34.5 x 70 cm
Purchased for the collection in 1973 at PP Desa in Poznań.
Inv. no. MT/M/816/N

The painting was made in the best period of the artist’s creative work, i.e from 1887 to 1909. In *The Garden*, Fałat adeptly makes use of the most important watercolour techniques –paint pouring, overlapping of individual colours and contrasts of dark and light patches. High colour intensity is used with noticeable lightness and freshness. At first reception, the composition is almost sketchy, focused on capturing the impression of changeability of nature, flickering plants in the sun and picturesqueness. Upon a more thorough analysis, one notices the depth of colouration in the observed motif, expression, and impeccable composition of the motif, captured in a fragmented manner, with a line of a barely outlined high horizon. The composition calms down by the rhythmical flow of a small wooden fence in the foreground, which is painted with the use of the natural paint flowing effect.
Fałat is one of the best Polish watercolourists, largely due to the fact that he used the technique in untypical ways. The artist used it very freely, applying the paint densely until the paper base was lost, as if he did not care about glazing, which is so characteristic for watercolours.

Henryk Struve wrote in 1888: ‘Not only does Fałat renounce elegance, charm and gentleness, so characteristic of the feminine nature of watercolours, but also shows an inclination towards coarseness, crudeness or even dirtiness of colouration’[1].

1 H. Struve, *Przegląd Artystyczny*, Kłosy semi-annual I, 1888, no 1181, p. 106 see: J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warsaw 1985, p. 87.

92. *Polana*

1917

Sygn. p. d.: *J. Fałat / Bystra 1917*
Papier naklejony na płótno, akwarela, 73 x 138 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/633/N

Obraz został namalowany w Bystrej, wsi na Śląsku Cieszyńskim, gdzie artysta miał willę i pracownię. Na stałe zamieszkał tam już w 1910 roku.
Technika akwarelowa należała do ulubionych technik Juliana Fałata. W swoich pamiętnikach artysta dość przewrotnie to tłumaczy: „akwarelistą zostałem tylko wskutek tego, że w pierwszych latach mej artystycznej drogi nie miałem możności nabycia farb olejnych. Później, kiedy miałem już i farby olejne, nabyta wprawa zwracała mnie na powrót do akwareli; dawało mi to również możność szybszego zarobkowania, a okazało się to bardzo przydatnym, gdy później przerzuciłem się na tę technikę”[1]. Mieczysław Wallis wywodzi jednak fascynację „impresjonistyczną” akwarelą od Williama Turnera i wskazuje na staranne notowanie najsubtelniejszych zmian kolorystycznych zachodzących pod wpływem światła oraz posługiwanie się „szeroką, rozlewną plamą barwną”[2]. Początkowo Fałat malował akwarelą tak jak farbami olejnymi – kryjąco. *Polana* pochodzi z okresu, gdy rozjaśnił koloryt. Zawsze jednak przedstawiał fragment natury bezpośrednio zaobserwowany i niezwykłą subtelnością walorów barw oddawał efekty emisji światła słonecznego. Soczysty kolor kładł z wyczuciem na poszczególnych częściach kompozycji szeroko lub niezwykle precyzyjnie, według wcześniej wyznaczonych sobie celów. Biel papieru wykorzystał w partii nieba, kontrastując je z ciepłymi i zimnymi zieleniami drzew, które tworzą otoczenie polany.
W latach 1920–1921 Julian Fałat mieszkał w Toruniu, gdzie 16 grudnia 1920 roku założył Konfraternię Artystów dla działań na rzecz popierania i krzewienia sztuki rodzimej na Pomorzu. W ramach wieczorów czwartkowych w siedzibie stowarzyszenia w Ratuszu Staromiejskim rozprawiano o sztuce, filozofii i teatrze. Eugeniusz Gros wspominał artystę: „Wszyscy dobrze pamiętamy tę postać o obliczu pooranym zmarszczkami, ale żywych, bystrych oczach i przyjaznym uśmiechu; pamiętamy, kiedy w wędrówkach po mieście stawał zamyślony przed jego zabytkami, kiedy otoczony rzeszą widzów siedzi na stołeczku malarskim i maluje Wisłę pod Toruniem”[3].

Sala IV
Room IV

Bibl.: SAP, t. II, 1975, s. 196 (Bartnicka-Górska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 76, il. s. 77; *Fałat* 2010, il. s. 37.

1 J. Fałat, *Pamiętniki*, Warszawa 1935 (fragmenty ze s. 7–78) za: J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985, s. 62.
2 M. Wallis, *Julian Fałat*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 30, s. 3 za: J. Malinowski, *Julian Fałat*..., dz. cyt., s. 113.
3 E. Gros, *Śp. Julian Fałat a Toruń. Pionier ruchu artystycznego w Toruniu*, „Słowo Pomorskie” 1929, nr 161 (16.07), s. 4.

The Glade

1917

Sign. bottom right: *J. Fałat / Bystra 1917*
Paper pasted on canvas, watercolour, 73 x 138 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/633/N

The painting was made in Bystra, a village in Cieszyn Silesia, where the artist had a villa and a studio. He settled there permanently in 1910.
Watercolour technique was one of Julian Fałat’s favourites. In his diaries, the artist explains it quite perversely: ‘I became a watercolourist only because I was not in the position to purchase oil paints in the first years of my artistic career. Later, when I had oil paints, the experience I had acquired kept turning me back to watercolours; it also gave me an opportunity to earn more quickly, and it turned out to be very useful when I switched to this technique later’[1]. Mieczysław Wallis, however, argues that his fascination with ‘impressionistic’ watercolours is derived from William Turner and points to a careful notation of the most subtle colour changes that take place under the influence of light and the use of ‘a widespread colour patch’[2]. Initially, Fałat painted with watercolours in the same way as with oil paints – with an opaque technique. *The Glade* comes from the period when he brightened up his colours. However, he always depicted that fragment of nature which he directly observed and captured the effects of sunlight emission with an extraordinary subtlety of colours. He laid the juicy colour on each part of the composition with great sensitivity, either broadly or very precisely, bearing in mind the goals that he had set to himself earlier. He made use of the whiteness of paper to paint the sky, which he contrasted with the warm and cool shades of green on the trees, which surround the glade.
Over the period of 1920–1921, Julian Fałat lived in Toruń, where, on 16 December 1920, he established the Confraternity of Artists to support and promote domestic art in Pomerania. On Thursday evenings, at the seat of the association in the Old Town Hall, discussions were held about art, philosophy and theatre. Here is how Eugeniusz Gros remembered the artist: ‘We all remember him very well, with a wrinkled face but lively and bright eyes and a friendly smile; we remember him standing, deep in thought, in front of Toruń monuments while taking a stroll in the city, or when surrounded by a multitude of bystanders he was sitting on a painting stool and painting the Vistula near Toruń’[3].

1 J. Fałat, *Pamiętniki*, Warsaw 1935 (fragments from pp. 7–78) see: J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warsaw 1985, p. 62.
2 M. Wallis, *Julian Fałat*, Wiadomości Literackie 1929, no. 30, p. 3 see: J. Malinowski, *Julian Fałat*..., cit work, p. 113.
3 E. Gros, *Śp. Julian Fałat a Toruń. Pionier ruchu artystycznego w Toruniu*, Słowo Pomorskie 1929, no. 161 (16.07), p. 4.



92.

HENRYK WEYSSENHOFF

1859 Pokrewno (k. Dyneburga / Daugavpils na Łotwie) – 1922 Warszawa

1859 Pokrewno (near Dyneburg / Daugavpils in Latvia) – 1922 Warsaw

93. ***Spleen** (Z Besarabii)*
1890

Sygn. p. d.: *H. W. / 1890*
Płótno naklejone na tekturze, olej, 21 x 32 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2412.
Nr inw. MT/M/293/N

Obraz należy do serii prac emanujących nastrojem smutku i przygnębienia (również *Przeczucie*, 1904). Temat był wielokrotnie powtarzany na zamówienie prywatnych kolekcjonerów, m.in.: *Z Besarabii* (1899) oraz *Spleen* (przed 1890, MNW). „Malowany monochromatycznie, w głuchych odcieniach brązów, szarości i ugrów, ukazuje nieefektowny widok jakiegoś zaniedbanego gospodarstwa, pospolitego zakątka wiejskiego, w którym czas jakby się zatrzymał. Przejmujący wyraz pustki, bezwładu i smutku tego przedstawienia podkreśla duża płaszczyzna wypełnionej kurzem, piaszczystej drogi, na której leżą dwa znużone psy"[1].
Niezwykłe, że jedna z wersji *Spleenu* posłużyła Wacławowi Madejskiemu do opisania atmosfery sztuki granej w Teatrze Miejskim w Toruniu w 1928 roku pt. *Kocioł wiedźmy*: „Przypominam sobie pewien obraz H. Weyssenhoffa, który by może nastrojowo słowu «toska» [skłonność do krańcowej melancholii (zaczerpnięte z tegoż tekstu)] odpowiadał. Pusty, spieczony posuchą podwórzec, po którym wicher hula, wznosząc lekkie, lotne tumany piasku. Spoza zadymki widać opuszczoną, walącą się ruderę i wyschłą studnię, złom muru z bramą rozwartą. Na przednim planie przywarowały do ziemi dwa szakale. W zielonych, sennych ich ślepiach czai się bezbrzeżny smutek..."[2].

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 203.

The painting belongs to a series of works emanating with sadness and depression (including also *Premonition*, 1904). The theme was repeated numerously as ordered by private collectors, including, among others, in *From Bessarabia* (1899) and *Spleen* (before 1890, MNW). 'Painted in monochromatic colours – dull hues of brown, grey and ochre, it shows an unattractive view of some neglected farmstead in a common country place, in which the time seems to have stopped. The overwhelming expression of emptiness, inertia and sadness of the presentation is emphasised by a large surface filled with dust from the sandy road with two tired dogs lying on it'[1].
It is remarkable that one of the versions of *Spleen* was used by Wacław Madejski to describe the atmosphere of a play staged in the City Theatre on Toruń in 1928, namely *The Witch's Pot*: 'I can remember a painting by H. Weyssenhoff, which could correspond to the word «toska» in terms of atmosphere [tendency to utmost melancholy (taken from the text)]. The empty sun-baked courtyard with a whistling wind rising light volatile clouds of sand. In the dust blizzard one can see an abandoned ruined cottage, dry well and wall ruins with an open gate. There are two jackals lying on the ground at the foreground. Deep sadness lurks in their green sleepy eyes...'[2].

1 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 20ż3.

Sala IV
Room IV

94. ***Rojsty litewskie pod śniegiem***
(Śnieg, Zima, Stogi pod śniegiem)
1896

Sygn. l. d.: *Henryk Weyssenhoff / Monachium / 1896*; napis p. d.: *Na pamiątkę przyjacielowi memu / Ignacemu Wróblewskiemu / Russakowicze 1899.*
Płótno, olej, 34 x 54 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/266/N

Dawniej obraz był własnością spadkobiercy Wilhelma Jelskiego (1867–1919) – kolekcjonera sztuki, ostatniego właściciela Ignatycz (obecnie Kalinina).
Praca należy do cyklu nizinnych, rozległych krajobrazów zimowych, budowanych intensywnym światłem oraz oszczędną kompozycją. Artysta namalował więcej obrazów[1] o motywie zaśnieżonych rojstów, które oznaczają tereny podmokłe, torfowiska, bagna. Jeden z nich, o tym samym tytule, eksponowany był na wystawie *Sto lat malarstwa polskiego* w Warszawie w 1919 roku jako własność L. Kronenberga[2], natomiast obraz pt. *Śnieg* publikowany był w 1926 roku[3]. Wszystkie wersje motywu ujmują przestrzeń realistycznie z wyszczególnieniem planów perspektywicznych, w czym pomaga wijąca się polna droga i w różnym układzie ustawione, zróżnicowane wielkością stogi. Kompozycję uzupełnia ukazany nieco w oddali sztafaż.
Obraz dedykowany był malarzowi Ignacemu Wróblewskiemu (1858–1953), znanemu z fotografii przedstawiającej grono osób (m.in. Marię i Władysława Mickiewiczów) w pracowni w Paryżu, gdzie Weyssenhoff przebywał w latach 1903–1909.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 76, s. 72; Załęska 1962, nr kat. 31, s. 15; Załęska 1966, s. 3; Jerzmanowska 1998, nr kat. I/6, s. 9, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 290, il. s. 291; Malinowski 2003, s. 252, il. XI/28; Dajnowska 2006, s. 34; Pawłowska 2006, nr kat. I. 4 il., s. 87; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75.

1 M.in. *Śnieg*, 1894, *Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego*, wstęp J. K. Ostrowski, Kraków 2011, s. 686; tenże, A. Dajnowska, *Szlachetny jeleń na rykowisku. Twórczość Henryka Weyssenhoffa*, „Gazeta Antykwaryczna. Sztuka.pl", XI/2006, s. 32.
2 *Sto lat malarstwa polskiego (z prywatnych zbiorów warszawskich)*, kat. wyst., Warszawa 1919, nr kat. 234.
3 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Ruch naturalistyczny, Realiści, Plener i impresjonizm, Krajobraz*, Warszawa 1926, il. s. 252.

95. ***Drzewa w zimie***
1900

Sygn. p. d.: *H. Weyssenhoff / 1900*
Płótno naklejone na tekturze, olej, 33,5 x 53,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1957 roku, zakup od Kazimierza Maja z Grudziądza.
Nr inw. MT/M/357/N

Lithuanian Swamps under Snow
(Snow, Winter, Haystacks under snow)
1896

Sign. bottom left: *Henryk Weyssenhoff / Munich / 1896*; inscription at bottom right: *As a keepsake for my friend / Ignacy Wróblewski / Russakowicze 1899.*
Canvas, oil, 34 x 54 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/266/N

The painting used to belong to Wilhelm Jelski (1867–1919), a heir and collector of works of art, and the last owner of Ignatycze estate (presently Kalinina).
The work belongs to a cycle of paintings presenting vast lowland landscapes in winter that are built by intensive light and modest composition. The artist painted more works[1] with the motif of snow-covered swamps. One of them with the same title was showcased at the exhibition entitled *One hundred years of the Polish painting* in Warsaw in 1919 as a property of L. Kronenberg[2], however a painting entitled *Snow* was shown in 1926[3]. All versions of the motif present the space realistically with detailed depiction of perspectives, with a winding dirt road and haystacks in different arrangements and sizes. The composition is complemented by a staffage shown in some distance.
The painting was dedicated to Ignacy Wróblewski (1858–1953), a painter famous for a photograph depicting a group of people (including, among others, Maria and Władysław Mickiewicz) in the study in Paris, where Weysenhoff stayed in the years 1903–1909.

1 E.g. *Śnieg*, 1894, *Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego*, introduction J. K. Ostrowski, Cracow 2011, p. 686; the same, A. Dajnowska, *Szlachetny jeleń na rykowisku. Twórczość Henryka Weyssenhoffa*, Gazeta Antykwaryczna. Sztuka.pl, XI/2006, p. 32.
2 *Sto lat malarstwa polskiego (z prywatnych zbiorów warszawskich)*, ex. cat., Warsaw 1919, cat. no. 234.
3 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Ruch naturalistyczny, Realiści, Plener i impresjonizm, Krajobraz*, Warsaw 1926, il. p. 252.



93.

Sala IV
Room IV

Obraz pochodzi ze spuścizny pośmiertnej malarza, zakupiony przez dra Kazimierza Maja z Grudziądza[1].
Chociaż większość pejzaży Weyssenhoffa ujmuje odbiorcę nostalgicznym, łagodnym i lirycznym nastrojem (np. *Rojsty litewskie pod śniegiem*, *Spleen*, *Tęsknota*, *Przeczucie*), to *Drzewa w zimie* dodatkowo podkreślają secesyjny układ powyginanych pni drzew, kontrastowo ujętych na tle śniegu. Fragment lasu ukazany jest w krótkim planie, w którym malarz wyeksponował pnie drzew w dynamicznym – diagonalnym układzie, za nimi rozpościera się malowniczo przedstawiony pejzaż. Obraz malowany jest widocznymi pociągnięciami pędzla, zamaszyście. „Weyssenhoff malował przede wszystkim krajobrazy, głównie z terenów Litwy, Żmudzi, Polesia i Białorusi; często powracał do motywów z okolic Russakowicz i widoków rodzinnego dworu"[2].

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 3, s. 17; Jerzmanowska 1998, nr kat. I/8, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 290, il. s. 291; Pawłowska 2006, nr kat. I. 5 i il., s. 88 oraz na okładce.

1 https://pbn.nauka.gov.pl/sedno-webapp/wprks/760743 (dostęp: 18.06.2018).
2 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 202.

The painting comes from the deceased painter's legacy and was bought by dr Kazimierz Maj from Grudziądz[1].
Although most of Weyssenhoff's landscapes impress the viewer with a Nostalgic, calm and lyrical atmosphere (e.g. *Lithuanian Swamps under Snow*, *Spleen*, *Craving, Premonition*), *Trees in the Winter* additionally emphasises the secession-style arrangement of bent tree trunks depicted in contrast to the snow. The fragment of a forest is depicted on a short ground, in which the painter exposed the tree trunks in a dynamic diagonal arrangement with picturesque landscape spreading behind. The work was painted with visible quick brush stroked. 'Weyssenhoff mostly painted landscapes, including, above all, those of Lithuania, Samogitia, Polesie and Belarus; he often returned to motifs from Russakowicze and views of his family manor house'[2].

1 https://pbn.nauka.gov.pl/sedno-webapp/wprks/760743 (access: 18.06.2018).
2 A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warsaw 1997, p. 202.

FERDYNAND RUSZCZYC

1870 Bohdanów (k. Oszmiany na Litwie) – 1936 Bohdanów (k. Oszmiany na Litwie)

1870 Bohdanów (near Ashmyany in Lithuania) – 1936 Bohdanów (near Ashmyany In Lithuania)

96. ***Z brzegów Wilejki***
(Tama, Brzegi Wilejki, Potok górski)
1900

Sygn. p. g.: *F. Ruszczyc / Bohdanów 00.*
Płótno, olej, 131 x 160 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/281/N

From the Banks of the Vilejka River
(A Dam, Vilejka River Banks, Mountain Stream)
1900

Sign. top right: *F. Ruszczyc / Bohdanów 00.*
Canvas, oil, 131 x 160 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/281/N



94.

Sala V
Room V

Obraz należy do grupy wybitnych dzieł artysty, w których monumentalizm kompozycji spotęgowany ujęciem pejzażu z dużej wysokości oraz kontrastowa kolorystyka dały urzekającą syntezę żywiołu wody. Został poprzedzony kilkoma znanymi szkicami: *Most i tama na rzece* (1899), *Tama* (1899), *Wilno – Wilejka* (1899) i *Rozlewisko przy młynie* (1900). Ruszczyc malował go prawdopodobnie od 3 do 14 listopada (o czym świadczą notatki w *Dzienniku*) i nie był później przemalowywany. W 1901 roku, dzięki zaproszeniu przez Sergiusza Diagilewa i Aleksandra Benois, obraz był eksponowany na wystawie „Mir Iskusstwa" w Petersburgu.
Niewielka w rzeczywistości Wilejka na płótnie Ruszczyca urasta do nieokiełznanego żywiołu. Jest apoteozą natury jako wszechmocnej i wszechogarniającej siły, której człowiek jest całkowicie podporządkowany. Malarz niezwykle realistycznie oddał leżący śnieg, wyłaniającą się spod niego ziemię i wartki nurt wzburzonej rzeki. Za pomocą impastu dodatkowo uwypuklił ekspresję niektórych fragmentów pejzażu.
„Śnieg! Obfity śnieg, taki biały na słońcu, taki siny w cieniu. Miękki, topnieje. Czuć, że zniknie prędko, jak się zjawił nagle, niespodzianie. Zjawisko piękne i – krótkotrwałe, jak zawsze najpiękniejsze"[1] – zanotował malarz w *Dzienniku* pod datą 15 kwietnia 1900 roku, na kilka miesięcy przed namalowaniem *Z brzegów Wilejki*.

Bibl.: PSB, t. XXXIII/2, z. 137, s. 170 (Ruszczycówna, E. Ruszczyc); Świeykowski 1905, s. 123; Remer 1927, z. 5, s. 9; Aleksandrowiczowa 1936, nr 200, s. 8; Morelowski 1937, il. s. 3; Bułhak 1939, il. s. 58; *Ruszczyc. Życie i dzieło* 1939, s. 101, 102, il.; Gąsiorowska 1952, poz. 57; Grajewski 1972, poz. 14482; Juszczak 1977, il. s. 47; *Ruszczyc – Dziennik* 1994, s. 119, 126, 129, 130; Kozakowska 1995, il. s. 100; Morawińska 1997, s. 110, il. s. 111; *Ruszczyc* 2002, nr kat. 62, il. s. 103; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 230, il. s. 231; Malinowski 2003, s. 343; *Le Symbolisme polonais* 2004, nr kat. 49, s. 276, il. s. 25; *Moskwa – Warszawa, Warszawa – Moskwa* 2005, s. 427, il. s. 176; *Ruszczyc* 2007, s. 16–17, il. s. 87; *Perły z lamusa* 2009, s. 188, il. s. 189 (Kroplewska-Gajewska); Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 376, il. s. 364; Król 2011, il. 188, s. 174; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 10; Żakiewicz 2014, s. 235; Bielska-Krawczyk 2015, s. 74; *Wielka fala* 2016, nr kat. i il. 278, s. 236; Andriulytė 2018, il. 5, s. 84.

1 F. Ruszczyc, *Dziennik*, cz. I, *Ku Wilnu 1894–1919*, oprac. E. Ruszczyc, Warszawa 1994, s. 118.

The painting is one of the artist's outstanding works where the monumentality of the composition, intensified by the considerable height at which the landscape was taken, together with contrasting colours, brought out a captivating synthesis of the element of water. It was preceded by a number of famous sketches: *A Bridge and a Dam on a River* (1899), *A Dam* (1899), *Vilnius – The Vilejka River* (1899) and *Wetland by the Mill* (1900). In all likelihood, Ruszczyc painted it between 3rd and 4th November (according to the notes) and it was not repainted at a later time. In 1901, thanks to an invitation from Sergius Diagilew and Alexander Benois, the painting was displayed at the 'Mir Iskusstva' exhibition in St Petersburg.
On Ruszczyc's canvas, a small river, the Vilejka, grows to an element of enormous proportions. It is a glorification of nature viewed as an all-powerful and all-encompassing force that is superior to man. The painter was very realistic in captivating the snow, the soil which emerges from underneath, and the rapid flow of the river. The expressiveness of some of the landscape fragments was additionally emphasised by the use of the impasto technique.
'Snow! Heavy snow, so white in the sun, so livid in the shade. It's soft and it's melting. You can feel it will vanish quickly, just as it appeared unannounced. A phenomenon so beautiful in its brevity'[1] – the painter noted in his *Journal* in an entry of 15 April 1900, several months before painting *From the Banks of the Vilejka River*.

1 F. Ruszczyc, *Dziennik*, part I, *Ku Wilnu 1894–1919*, compiled by E. Ruszczyc, Warsaw 1994, p. 118.



95.



96.

97. ***Pejzaż z okolic Bohdanowa***

1900

Niesygn.
Płótno naklejone na tekturze, olej, 31 x 45,6 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/283/N

Sala V
Room V

Ferdynand Ruszczyc uprawiał głównie malarstwo pejzażowe, ujmujące znamienne dla malarstwa Młodej Polski elementy, gdzie symbolizm i ekspresjonizm wydobyte są dekoracyjną, secesyjną linią i intensywnym kolorem. Oprócz malarstwa, które wypełniło zaledwie dziesięcioletni okres jego twórczości, uprawiał grafikę książkową oraz scenografię teatralną i parateatralną. Około 1900 roku Ruszczyc był u szczytu swych możliwości twórczych. Po namalowaniu *Ziemi* (1898) zaproszono go do wstąpienia w szeregi Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", a jego twórczość skierowała się w stronę fascynacji siłami witalnymi przyrody.
Bohdanów (obecnie na Białorusi) do rodziny Ruszczyców należał od 1836 roku, kiedy majątek nabył drogą licytacji dziad artysty – także Ferdynand. Bohdanów i okolice były dla malarza nieustającą inspiracją. Nawet zwykły spacer z ojcem w listopadowe popołudnie stawał się impulsem do namalowania następnego obrazu: „Przed zmierzchem spaceruję z Papą. Uderza mnie motyw: jodły miotane silnym wiatrem [...]. Niebo białe, trochę różowawe. Wieczorem maluję to na tekturze"[1].

Bibl.: Gąsiorowska 1952, poz. 58; *Ruszczyc* 2002, nr kat. 59, il. s. 101; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 232, il. s. 233; *Ruszczyc* 2007, il. s. 76.

1 F. Ruszczyc, *Dziennik*, cz. I, *Ku Wilnu 1894–1919*, oprac. E. Ruszczyc, Warszawa 1994, s. 91.

The Landscape from near Bohdanów

1900

Unsign.
Canvas pasted on cardboard, oil, 31 x 45.6 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/283/N

Ferdynand Ruszczyc specialised in landscape painting, which captivated the elements that were typical of Young Poland, where symbolism and expressionism were brought out by a decorative style of Art Nouveau and intense colour. In addition to painting, which represented only 10 years of his artistic career, he specialised in book graphics and scenic design. Ruszczyc reached his peak of creative capabilities around the year 1900. After he had painted *The Earth* (1898), Ruszczyc was invited to join the Society of Polish Artists 'Sztuka', and his creative fascination turned to the vital forces of nature.
Bohdanów (in present-day Belarus) belonged to the Ruszczyc family from 1836, when the property was purchased by the artist's grandfather, also Ferdinand, by way of a public auction. Bohdanów and its surroundings were an unceasing inspiration for the artist. Even a regular walk with his father on a November afternoon was an impulse for creating another painting: 'I'm taking a walk with Pa before dusk. Suddenly, a theme of firs tossed in a strong wind strikes me [...] The sky is white, slightly pinkish. I put it all down on cardboard in the evening'[1].

1 F. Ruszczyc, *Dziennik*, part I, *Ku Wilnu 1894–1919*, compiled by E. Ruszczyc, Warsaw 1994, p. 91.

97.



98. ***Krajobraz wiosenny***

1901

Sygn. l. d.: *F. Ruszczyc / B. 01*
Płótno, olej, 40 x 45,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/284/N

Krajobraz wiosenny ukazuje fragment natury budowany silnym kontrastem barw, symbolicznie oddając przemiany przyrody. Jedną z charakterystycznych cech malarstwa Ruszczyca jest, tak jak w tym obrazie, wycinkowe kadrowanie przedstawianego pejzażu. Obraz jest świadectwem jego twórczej fascynacji przyrodą, o której także pisał w *Dzienniku*: „najsilniej odczuwam naturę, mógłbym powiedzieć, rozumiem ją"[1].
Początkowo pejzażowa twórczość malarza kształtowała się pod wpływem petersburskiej ASP, która dała podstawę do rozwoju malarstwa Ruszczyca w kierunku ekspresji. Jednak twórczość malarska nie trwała długo. W 1919 roku Ruszczyc intensywnie zajął się organizacją Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. W związku ze zmianami politycznymi w Europie po 1945 roku, wielu Polaków, w tym także profesorów uniwersytetu, w ramach repatriacji, przesiedlono m.in. do Torunia, gdzie współtworzyli Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Tradycja powstałego dzięki Ruszczycowi wileńskiego WSP rozwijana jest do czasów obecnych na WSP w Toruniu.

Sala V
Room V

Bibl.: *Ruszczyc* 2002, nr kat. 75, il. s. 110; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 232, il. s. 233; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75; Andriulytė 2018, il. 21, s. 95.

1 F. Ruszczyc, *Dziennik*, cz. I, *Ku Wilnu 1894–1919*, oprac. E. Ruszczyc, Warszawa 1994, s. 122.

The Spring Landscape

1901

Sign. bottom left: *F. Ruszczyc / B. 01*
Canvas, oil, 40 x 45.5 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/284/N

The Spring Landscape presents a fragment of nature built with a strong colour contrast that symbolically captivates changes in nature. One of the most characteristic features of Ruszczyc's painting is, as shown in this painting, a fragmentary cropping of the landscape. The painting is a testimony of his creative fascination with nature, which he also mentioned in the *Journal:* 'my strongest feelings are for nature, I could say that I understand it'[1].
Initially, the artist's landscape painting remained under the influence of St Petersburg Academy of Arts, which gave rise to the development of Ruszczyc's painting towards expression. However, Ruszczyc's painting career did not last long. In 1919, Ruszczyc became actively involved in the establishment of the Faculty of Fine Arts at the University of Stefan Batory in Vilnius. In connection with political changes in Europe after 1945, many Poles, including university professors, were repatriated, also to Toruń, where they co-created Nicolaus Copernicus University. The tradition of the Faculty of Fine Arts in Vilnius that Ruszczyc helped to establish continues until this day at the Faculty of Fine Arts in Toruń.

1 F. Ruszczyc, *Dziennik*, part I, *Ku Wilnu 1894–1919*, compiled by E. Ruszczyc, Warsaw 1994, p. 122.



98.

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852 Huta Miastkowska (k. Siedlec) – 1936 Warszawa

99. ***Wydmy wiślane***

1896

Sygn. p. d.: *Leon Wyczółkowski / 1896*
Płótno, olej, 38,5 x 56,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1956 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/350/N

W pejzażowej twórczości Wyczółkowskiego przeważają raczej widoki górskie, malowane w ciemnej tonacji, pod wpływem sztuki japońskiej oraz rozjaśnione pejzaże morskie z 1908 roku. *Wydmy wiślane* są delikatnym i rozświetlonym widokiem pejzażu nizinnego. Kompozycja podzielona jest na trzy plany, oddające głębię i bezkres przedstawianego motywu. Znana jest bardzo podobnie budowana kompozycja pt. *O zachodzie nad wodą*, ok. 1890[1]. Obie kompozycje malowane są szybkimi, widocznymi pociągnięciami pędzla z uwypukleniem tafli wody. Wrażliwy na uroki natury Wyczółkowski skupił się w obrazie wydm wiślanych na oddaniu wrażenia charakteru piasku, wody i roślinności. Każda część, z której zbudowana jest kompozycja, ma swoją indywidualną intensywność i swój prawdziwy, chociaż mocno przetworzony przez malarza,

1 Pł., ol., 14,3 x 30,7 cm, sygn. l. d.: *L Wycz...z kolekcji rodziny hr. Zamoyskich*, [w:] *Malarstwo. Aukcja dzieł sztuki, 26 marca 2017, AGRA ART. Dom Aukcyjny. Dzieła Sztuki*, nr kat. 11.

1852 Huta Miastkowska (near Siedlce) – 1936 Warsaw

The Vistula Sand-Drifts

1896

Sign. bottom right: *Leon Wyczółkowski / 1896*
Canvas, oil, 38.5 x 56.5 cm
Purchased for the collection in 1956 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/350/N

Wyczółkowski's landscape art is dominated by mountain views painted in dark tones under the influence of Japanese art, as well as bright sea landscapes from 1908. *The Vistula Sand-Drifts* presents a gentle and illuminated view of a lowland landscape. The composition is divided into three planes, reflecting the depth and boundlessness of the presented motif. A very wellknown composition *By the Water at Sunset*, ca. 1890[1], has a similar structure. Both compositions are painted with fast, visible brush strokes highlighting the water surface. When portraying the Vistula sand-drifts, Wyczółkowski, who is sensitive to the beauty of nature, focused on conveying the character of sand, water and vegetation. Each part of the composition has its own

1 Canvas, oil, 14.3 x 30.7 cm, sign. bottom left: *L Wycz...z kolekcji rodziny hr. Zamoyskich*, [in:] *Malarstwo. Aukcja dzieł sztuki, 26 March 2017, AGRA ART. Auction House. Works of Art*, cat. no. 11.



99.

charakter. Wyczółkowski obserwował naturę wrażeniowo i chciał to oddać w swoich obrazach.
Od 1922 roku Wyczółkowski miesiące letnie spędzał w swym majątku Gościeradz koło Bydgoszczy, gdzie następnie zamieszkał na stałe. Dzięki temu częściej bywał także w Toruniu. W lipcu 1922 roku artysta uczestniczył m.in. w otwarciu Wystawy Sztuki Kościelnej, zorganizowanej przez TPSP i eksponowanej w Muzeum[2]. W 1933 roku na wystawie *Toruń Współczesny,* w dziale artystów pozamiejscowych, Wyczółkowski zaprezentował m.in. „kapitalne szkice architektoniczne"[3]. Wystawiał także w 1938 roku na *Wystawie Grafiki Myśliwskiej*[4]. Nikodem Pajzderski pisał w 1932 roku, że „zwłaszcza miasta nad brzegami Wisły osiadłe, budzą jego [Wyczółkowskiego] zainteresowanie swoim malowniczym położeniem, swoim charakterem zabytkowym. Nęcą wrażliwe oko artysty wspaniałe świątynie gotyckie Torunia, Chełmna, Świecia, Gniewu […]. Rozkoszując się spuścizną dawnych wieków, prof. Wyczółkowski rysuje i maluje ciekawe fragmenty kościołów, które ze względu na skupienie w nich wielu przedmiotów sztuki, nabierają znaczenia muzeów"[5].

Sala IV
Room IV

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 5, s.17; Załęska 1966, s. 3; Załęska 1973, s. 21; Sekuła-Tauer 2002, nr kat. 33, s. 30; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 312, il. s. 313; *Wyczółkowski* 2003, spis dzieł, s. 302; Giełdon, Jankiewicz-Brzostowska 2006, s. 13, nr kat. i il. 4, s. 30; *Wyczółkowski – tajniki warsztatu* 2008, nr spisu prac 14, s. 59; Bielska-Krawczyk 2015, s. 74.

2 *Z Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Słowo Pomorskie" 1922, nr 148 (1.07), s. 4.
3 M. S. [M. Sydow], *Sztuki piękne na Wystawie „Toruń współczesny"*, „Słowo Pomorskie" 1933, nr 171 (28.07), s. 9.
4 *Otwarcie wystawy grafiki myśliwskiej…*, „Słowo Pomorskie" 1938, nr 114 (19.05), s. 7.
5 N. Pajzderski, *Wspomnienia*, [w:] *Leon Wyczółkowski. Księga pamiątkowa wydana w 80 rocznicę urodzin*, Poznań 1932, s. 24–25.

individual intensity and its own true character, strongly transformed by the painter though. Wyczółkowski observed nature through senses and wanted to express it in his paintings.
From 1922, Wyczółkowski spent the summer months at his estate, Gościeradz, near Bydgoszcz, where he later settled permanently. He also visited Toruń more often as a result. In July 1922, the artist participated in the opening of the Exhibition of Ecclesiastical Art, organised by the Society of Friends of Fine Arts and exhibited at the Museum[2]. In 1933, at the *Contemporary Toruń* exhibition, in the section of non-local artists, Wyczółkowski displayed, together with other works, his 'outstanding architectural sketches'[3]. He also exhibited his works at the *Exhibition of Hunting Graphic Art* in 1938[4]. Nikodem Pajzderski wrote in 1932 that 'it is especially towns situated on the banks of the Vistula that arouse his [Wyczółkowski's] interest through their picturesque location and their historic character. The artist's sensitive eye is seduced by the magnificent Gothic temples of Toruń, Chełmno, Świecie, Gniew […]. Enjoying the legacy of the past centuries, Prof. Wyczółkowski draws and paints interesting fragments of churches, which, due to the concentration of many art objects, take on the role of museums'[5].

2 *Z Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Słowo Pomorskie" 1922, no. 148 (1.07), p. 4.
3 M. S. [M. Sydow], *Sztuki piękne na Wystawie 'Toruń współczesny'*, Słowo Pomorskie 1933, no. 171 (28.07), p. 9.
4 *Otwarcie wystawy grafiki myśliwskiej…* Słowo Pomorskie 1938, no. 114 (19.05), p. 7.
5 N. Pajzderski, *Wspomnienia*, [in:] *Leon Wyczółkowski. Księga pamiątkowa wydana w 80 rocznicę urodzin*, Poznań 1932, pp. 24–25.

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879 Podhajczyki (dawna wschodnia Galicja) – 1965 Kraków

100. ***Pejzaż krymski. Widok na Aj-Petri***
ok. 1902–1903

Sygn. p. d.: *Władysław Jarocki*
Na odwrocie nr w kolorze czerwonym: *A.d. 31*
Płótno, olej, 68 x 71,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1945 roku.
Nr inw. MT/M/240/N

W 1902 roku Jarocki po uzyskaniu absolutorium na Politechnice Lwowskiej wyjechał do Charkowa, do swojego krewnego. Jeździł tam już podczas studiów do Mieczysława Komornickiego, u którego pracował jako pomocnik techniczny. Wspominał, że z Charkowa wyjeżdżali „na Krym do ślicznej Ałupki, czy Bachczyseraju, gdzie dosyć malowałem"[1].
W monumentalny sposób, właściwy również dla innych prac, artysta uwypuklił moment zachodzącego słońca, nadając cyprysom i skałom posągowość. Spośród innych pejzaży z Krymu, ten najsilniej budowany jest światłem, które zmieniło ciemnozielone cyprysy w czarno-brązowe wieże, a skaliste ściany gór – w kontrastowy, dekoracyjny układ plam. Kompozycja malowana jest z silnie zaznaczoną fakturą, widocznymi i po formie układanymi pociągnięciami pędzla. Jarockiemu w obrazie chodziło o ukazanie wrażenia i nastroju, który wywołany jest światłem zachodzącego słońca. Zważywszy na czas, w którym obraz został namalowany (właśnie ukończona Politechnika Lwowska i początek studiów w krakowskiej ASP), należy postrzegać go jako jedną z prób poszukiwań artystycznej drogi malarza. W późniejszej twórczości, poświęconej tematyce polskiej wsi, Jarocki także często stosował silne kontrasty światła i cienia.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Sekuła-Tauer 1994, nlb.; *Koniec wieku* 1996, nr kat. VIII/36, s. 248, il. s. 274; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 104, il. s. 105; Bielska-Krawczyk 2015, s. 125; Weiss 2015, il. s. 56.

1 W. Jarocki, *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia*, ok. 1906, mps za: Z. Weiss, współpraca K. Łomnicka, *Władysław Jarocki*, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, ASP w Krakowie, Kraków–Zakopane 2015, s. 56.

1879 Podhajczyki (former Eastern Galicia) – 1965 Cracow

Crimean Landscape. The view of Aj-Petri
ca. 1902–1903

Sign. bottom right: *Władysław Jarocki*
Red number at the back: *A.d. 31*
Canvas, oil, 68 x 71.5 cm
Purchased for the collection in 1945.
Inv. no. MT/M/240/N

In 1902, having completed his studies at Lviv Polytechnic National University, Jarocki went to Charkov to visit a relative. He had already been to Charkov during his studies to work for Mieczysław Komornicki as a technical attendant. He wrote that from Charkov they would often go 'to Crimea to beautiful Alupka or Bakhchysarai, where I painted a lot'[1].
The artist captured the monumentality of the sunset, whereas cypresses and rocks were presented in statuesque poses, which is also typical of his other works. From among other Crimean landscapes this one in particular makes use of light, which turns dark-green cypresses into black-brown towers, and mountain walls into a contrasting array of patches. The composition has a prominent texture with visible brush strokes. Jarocki was aiming to show the impressions and mood caused by the light of a setting sun. Given the time period in which the painting was created (just after completing Lviv Polytechnic National University and beginning his courses at the Faculty of Fine Arts in Cracow), it should be viewed as one of the attempts to find his artistic way. In his later works devoted to rural Poland, Jarocki also frequently used strong light and shade contrasts.

1 W. Jarocki, *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia*, ca. 1906, ts. see: Z. Weiss, in collaboration with K. Łomnicka, *Władysław Jarocki*, Municipal Art Gallery in Zakopane, Academy of Fine Arts in Cracow, Cracow–Zakopane 2015, p. 56.



100.

JÓZEF RAPACKI

1871 Warszawa – 1929 Olszanka

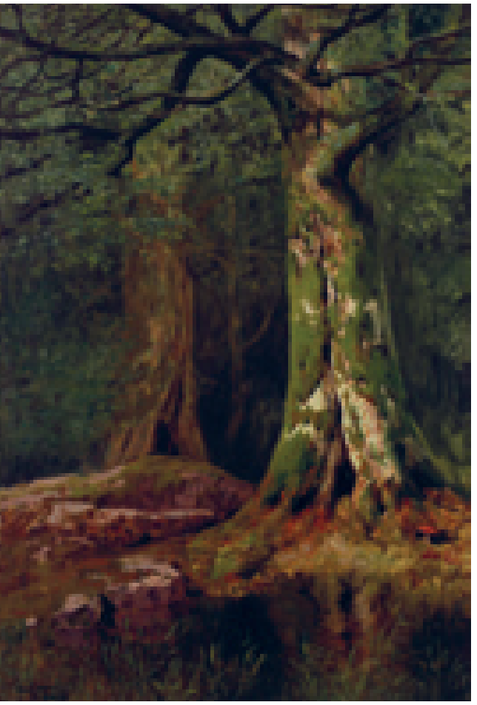
101. ***Pejzaż leśny***
1909

Sygn. l. d.: *Józef Rapacki / 1909*
Płótno, olej, 90 x 60,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Janiny Bernat z Torunia.
Nr inw. MT/M/752/N

1871 Warsaw – 1929 Olszanka

The Forest Landscape
1909

Sign. bottom left: *Józef Rapacki / 1909*
Canvas, oil, 90 x 60.5 cm
Purchased for the collection in 1972 from Janina Bernat from Toruń.
Inv. no. MT/M/752/N





101.

W 1907 roku Rapacki – malarz, ilustrator i grafik – przeniósł się do Olszanki koło Sochaczewa, wsi położonej na skraju Puszczy Mariańskiej, gdzie powstawały pełne nastroju pejzaże oraz sceny rodzajowe i nieliczne portrety.
Pejzaż leśny należy do tych realistycznych prac malarza, w których trudno doszukać się nowatorskich osiągnięć nurtów przełomu XIX i XX wieku. Jednak w obrazie zwraca uwagę kilka szczegółów. Jednym z nich jest powtórzenie formy omszałego, z fotograficzną dokładnością namalowanego drzewa z drugiego planu – na trzecim. Zabieg ten zbudował głębię kompozycji i dodatkowo uwypuklił główny element obrazu. Kompozycję dynamizuje także przedstawienie w prawej części małego muchomora. Czerwień jego kapelusza wprowadza do kompozycji element, na którym odbiorca skupia swą pierwszą uwagę. Rapacki znał znaczenie czerwieni w malarstwie i niejednokrotnie stosował ją w kompozycjach opracowywanych w tonacjach brązowo-szarych; w czerwoną pelerynę na przykład ubrał rycerza w obrazie *Zamczysko* (1928). Innym zabiegiem, który buduje kompozycję jest namalowanie pierwszego planu nieco zimniejszymi niż pozostałe części kompozycji kolorami. Najdokładniej i ciepłymi barwami przedstawione drzewo jest dominującym elementem obrazu na tle mrocznego lasu.

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Rapacki* 1993, nr kat. I/13, s. 43, il. XVII; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 212, il. s. 213; SAP, t. VIII, 2007, s. 227 (Białynicka-Birula, uzup. Makowska); *Rapacki* 2010, nr kat. 18, s. 43, il. s. 33.

102. ***Młyn***
1917

Sygn. l. d.: *Józef Rapacki 917*
Płótno, olej, 101 x 112 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Ireny Zając z Gdańska.
Nr inw. MT/M/763/N

102.

In 1907 Rapacki – a painter, illustrator and graphic artist – moved to Olszanka near Sochaczew, a village on the edge of the Mariańska Forest, where he created landscapes, genre scenes and a few portraits.
The Forest Landscape belongs to those realistic works of the painter in which it is difficult to find innovative trends of the turn of the 19th century. However, the painting draws attention to several details. One of them is the repetition of the form of a moss-covered tree in the background, painted with photographic accuracy, further away in the background. This technique built the depth of the composition and additionally emphasised the main element of the painting. The composition is additionally dynamised by the depiction of a small toadstool on the right. The redness of its hat is what the attention of the audience of the painting is focused on first. Rapacki knew what red meant in painting and often used it in compositions dominated by brown and grey; for example, he dressed a knight in the painting titled *The Castle* (1928) in a red cape. Yet another technique that built the composition was using slightly cooler colours to paint the foreground. The dominant element of the image – a tree against the background of a dark forest – was depicted with accuracy and with the use of warm colours.

Water Mill
1917

Sign. bottom left: *Józef Rapacki 917*
Canvas, oil, 101 x 112 cm
Purchased for the collection in 1972 from Irena Zając from Gdańsk.
Inv. no. MT/M/763/N

Malowniczy młyn wodny Rapacki namalował już w 1900 roku i obraz ten został zaprezentowany na oficjalnym otwarciu nowego gmachu Zachęty[1]. Następnie podjął temat jeszcze w 1902 i 1904 oraz w 1911 roku: *Stary młyn*[2].
Pełne tajemniczego nastroju wizerunki opuszczonego młyna przedstawiał malarz bardzo podobnie, chociaż z nieco innej perspektywy, uwypuklając „dekoracyjność ażurowych konturów drzew na tle płomiennego nieba, oświetlonego zachodzącym słońcem"[3]. Ujmują młyn w porze zachodzącego słońca, które w intensywnej czerwono-pomarańczowej poświacie przeziera pomiędzy konarami drzew i prześwitami zniszczonego młyna. Takie opracowanie tego niezwykle malowniczego motywu zbliża obrazy do nokturnu (*Nokturn. Kapliczka z figurą Jana Nepomucena*, 1918). Należą do typu obrazów nastrojowych, opracowanych w brązach i szarościach z kontrastowo ujętym niebem, które powstawały w całym okresie twórczości malarza.

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Rapacki* 1993, nr kat. I/17, s. 42, il. XVI; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 222, il. s. 223; SAP, t. VIII, Warszawa 2007, s. 227 (Białynicka-Birula, uzup. Makowska); *Rapacki* 2010, nr kat. 26, s. 43, il. s. 36; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75, 76.

1 R. Higerberger, *Rapacki ucieleśniony*, [w:] *Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie*, Radziejowice 2010, s. 13.
2 1911, sygn.: *JÓZEF RAPACKI 1911 r. OLSZANA*, pł., ol., 100 x 120 cm, MNW, nr inw. MP 1005.
3 R. Higerberger, *Rapacki ucieleśniony*, [w:] *Rapacki ucieleśniony...*, dz. cyt., s. 13.

The picturesque water-mill was painted by Rapacki in 1900 and the painting was displayed at the official opening of the new *Zachęta* building[1]. He addressed the same theme again in 1902, 1904 and 1911: *The Old Water Mill*[2].
The images of an abandoned mill, shrouded in mystery, were presented by the painter in a very similar way, yet from a slightly different perspective, with an emphasis on 'the decorativeness of openwork tree contours against the background of a blazing sky illuminated by the setting sun'[3]. They capture the mill at sunset, whose intense red-orange glow peeps through the branches of trees and the clearances of the dilapidated mill. Such a formulation of this picturesque motif brings the paintings closer to a nocturne (*Nocturne. A shrine with a Statue of Jan Nepomucen,* 1918). They belong to the type of atmospheric paintings, prepared in brown and grey shades with a contrasting sky, which the painter created throughout his creative career.

1 R. Higerberger, *Rapacki ucieleśniony*, [in:] *Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie*, Radziejowice 2010, p. 13.
2 1911, sign.: *JÓZEF RAPACKI 1911 r. OLSZANA*, canvas, oil, 100 x 120 cm, MNW, inv. no. MP 1005.
3 R. Higerberger, *Rapacki ucieleśniony*, [in:] *Rapacki ucieleśniony...*, cit. work, p. 13.

WOJCIECH WEISS

1875 Leorda na Bukowinie – 1950 Kraków

103. ***W ogrodzie***
ok. 1916

Sygn. l. d. [monogram wiązany]: *WW.*
Płótno, olej, 80 x 63 cm
Nabyto do zbiorów w 1971 roku, zakup od Antoniego Bossaka z Warszawy.
Nr inw. MT/M/721/N

Obraz należy do drugiej, dojrzałej fazy twórczości artysty, sprecyzowanej w latach 1915–1916[1], kiedy kolor w twórczości Weissa staje się najistotniejszy. Przedstawia żonę artysty, Aneri-Irenę w ogrodzie domu w Kalwarii Zebrzydowskiej, którego stare jabłonie przedstawił artysta na wielu obrazach. Swój dom w Kalwarii artysta opuszczał niechętnie. Był tam blisko natury, o której mówił: „Czy może być coś doskonalszego nad samą naturę? [...] Jedynie najsumienniej studiowana natura jest mistrzynią dla sztuki"[2]. Uwrażliwiony na naturę w jednym z wierszy zapisał: „Niebo błękitne przez zieleń prześwieca / Wonie róż i jabłek, zmysły podnieca / Malarzem jestem moje to natchnienie"[3].
Aneri-Irena Weissowa z Zylberbergów (Silberbergów, 1888–1981), malarka i witrażystka. Początkowo, w 1906 roku, studiowała w warszawskiej SSP malarstwo u Konrada Krzyżanowskiego i rzeźbę u Ksawerego Dunikowskiego, następnie w 1907 roku krótko uczyła się w monachijskiej pracowni Simona Hollósy'ego i później u przyszłego męża, Wojciecha Weissa, w pracowni przy ul. Kanoniczej w Krakowie. W 1914 roku uczyła się także w Kunstgewerbeschule w Wiedniu wraz z mężem w udostępnionej przez Kazimierza Pochwalskiego pracowni. Malowała pejzaże, portrety i martwe natury oraz witraże i mozaiki. Działała społecznie w ZPAP[4].

Sala V
Room V

Bibl.: *XX Wystawa „Sztuki"* 1916, nr kat. 117; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 56; Ławniczakowa, Nowakowski 1977, nr kat. 145, il. 137; Kossowski 1985, nr kat. 182, s. 46; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 286, il. s. 287; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75.

1 A. Ławniczakowa, *Wstęp. Sylwetka artystyczna Wojciecha Weissa*, [w:] A. Ławniczakowa, J. Nowakowski, *Wojciech Weiss*, kat. wyst. MNP, Poznań 1977, s. 40.
2 W. Weiss, *Myśli o sztuce*, [w:] *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, oprac. T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1976, s. 17.
3 R. Weiss, *Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri*, Stalowa Wola 2007, s. 68.
4 M. A. Rudzka, *Aneri*, [w:] *Słownik Malarzy Polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, Warszawa 2001, s. 10; Z. Weiss-Nowina Konopka, *„Piękno do mnie przyszło..." Aneri Irena Weissowa. Malarstwo*, kat. Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2007, s. 8.

1875 Leorda in Bukovina – 1950 Cracow

In the Garden
ca. 1916

Sign. bottom left [interlocking monogram]: *WW.*
Canvas, oil, 80 x 63 cm
Purchased for the collection in 1971 from Antoni Bossak from Warsaw.
Inv. no. MT/M/721/N

The painting was created in the second, more mature phase of Weiss's career, in the period of 1915–1916[1], when colour became the most important element in the artist's work. It depicts the artist's wife, Aneri-Irena in the garden of the house in Kalwaria Zebrzydowska, whose old apple trees the artist depicted in many of his paintings. The artist was not happy to leave his house in Kalwaria and did it reluctantly. There, he was close to the nature, of which he spoke: 'Could there be anything more perfect than nature itself? [...] Only when diligently studied, nature becomes a muse for art'[2]. Having great sensitivity to nature, he wrote in one of his poems: 'The bluesky shines through the green foliage / The fragrance of roses and apples the senses doth excite / A painter I am and that is my inspiration'[3].
Aneri-Irena Weiss née Zylberberg (Silberberg, 1888–1981), a painter and stained-glass artist. At first, in 1906, she studied painting under Konrad Krzyżanowski and sculpture under Ksawery Dunikowski at the Warsaw School of Fine Arts, then, in 1907, she studied briefly in Simon Hollósy's studio in Munich and later under her future husband, Wojciech Weiss, in the studio at Kanonicza Street in Cracow. In 1914, she also studied at the Kunstgewerbeschule in Vienna with her husband in the studio provided to them by Kazimierz Pochwalski. She painted landscapes, portraits and still lifes as well as stained glass and mosaics. She was a social activist at the Association of Polish Artists and Designers[4].

1 A. Ławniczakowa, *Wstęp. Sylwetka artystyczna Wojciecha Weissa*, [in:] A. Ławniczakowa, J. Nowakowski, *Wojciech Weiss*, ex. cat. MNP, Poznań 1977, p. 40.
2 W. Weiss, *Myśli o sztuce*, [in:] *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, Rzeszów Regional Museum, compiled by T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1976, p. 17.
3 R. Weiss, *Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri*, Stalowa Wola 2007, p. 68.
4 M. A. Rudzka, *Aneri*, [in:] *Słownik Malarzy Polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, vol. 2, Warsaw 2001, p. 10; Z. Weiss-Nowina Konopka, *'Piękno do mnie przyszło...' Aneri Irena Weissowa. Malarstwo*, cat. Wilanów Palac Museum, Warsaw 2007, p. 8.



103.



104.

104. ***Pejzaż z zabudowaniami***
po 1925

Sygn. l. d. [monogram wiązany]: *W.W.*
Płótno, olej, 48 x 67 cm
Nabyto do zbiorów w 1977 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/949/N

Pejzaż malowany jest szkicowo, zamaszystymi pociągnięciami pędzla i mocno nasyconym kolorem. W swej konstrukcji podobny jest do pejzaży z Francji z lat 1928–1930, powstałych po wyjeździe do Nicei i Paryża w czerwcu 1928 roku, które oprócz kolorystyki i sposobu malowania wyróżnia także wprowadzenie wysokiego horyzontu. „Jedyną drogą jest dążenie do stworzenia harmonii. Podobnie jak muzyka jest harmonią tonów, tak malarstwo jest harmonią kolorów, które również nazywamy tonami" – mówił Weiss w 1950 roku[1]. Ta harmonia w *Pejzażu z zabudowaniami* budowana jest kolorem i formą smug pewnie kładzionych na płótno. Sylwetowość zabudowań w tle i enigmatyczność roślinności na pierwszym planie budują głębię pejzażu.
Natura, którą Weiss uważał za swoją przewodniczkę[2] jest w obrazie najważniejsza, chociaż ukazana z oddali. „Zawsze idę za naturą. Natura jest mistrzynią, a artysta jest jej miłośnikiem, kocha i stara się utrwalić te wzruszenia. Nie wolno mu podchodzić do natury bez entuzjazmu, rozumowo, na zimno. Wszystko czego szuka znajdzie w naturze, ale nie może wycinać z natury byle jak i byle gdzie"[3].

Sala V
Room V

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 288, il. s. 289.

1 W. Weiss, *Rozmowa-wywiad radiowy Wojciecha Weissa z Heleną Wielowiejską-Ratkowską w 1950 roku* za: *Wywiady prasowe*, [w:] *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, MOR, oprac. T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1976, s. 29.
2 Tenże, *Wywiady prasowe*, [w:] *Pamiętnik wystawy...*, dz. cyt., s. 26–27.
3 Tenże, *Rozmowa-wywiad...*, dz. cyt., s. 29.

Landscape with Buildings
after 1925

Sign. bottom left [interlocking monogram]: *W.W.*
Canvas, oil, 48 x 67 cm
Purchased for the collection in 1977 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/949/N

The landscape is sketchy, painted with sweeping brushstrokes and is strongly saturated with colour. In construction it reminds the landscapes from France, from the period of 1928–1930, created after leaving for Nice and Paris in June 1928, which, apart from the colour scheme and the manner of painting, are characterised by the introduction of a high horizon. 'The only way is to strive for harmony. Just as music is the harmony of tones, painting is the harmony of colours, which we also call tones', said Weiss in 1950[1]. This harmony in *Landscape with Buildings* is created through the colour and streaks that were confidently laid on the canvas. The depth of the landscape is created by the silhouettes of the buildings in the background and the cryptic vegetation in the foreground.
Nature, which Weiss considered to be his guide[2], plays a central role in the painting, although it is shown from a distance. 'I always follow nature. Nature is the master, and the artist is its enthusiast – he loves nature and tries to perpetuate these emotions. He must not approach nature without enthusiasm, stone-cold, only through reason. Everything he searches for he can find in nature, but he cannot cut it up anyhow and anywhere'[3].

1 W. Weiss, *Rozmowa-wywiad radiowy Wojciecha Weissa z Heleną Wielowiejską-Ratkowską w 1950 roku* see: *Wywiady prasowe*, [in:] *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, MOR, compiled by T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1976, p. 29.
2 The same, *Wywiady prasowe*, [in:] *Pamiętnik wystawy...*, cit. work, pp. 26–27.
3 The same, *Rozmowa-wywiad...*, cit. work, p. 29.



UMIAR I ZMAGANIA
PORTRET OD KOŃCA XIX WIEKU DO POCZĄTKU XX WIEKU

RESTRAINT AND STRUGGLE PORTRAIT FROM THE END OF 19th TO THE EARLY 20th CENTURY

Ludwik de Laveaux
Olga Boznańska
Maria Koźniewska-Kalinowska
Konrad Krzyżanowski
Wacław Szymanowski
Henryk Kuna
Włodzimierz Błocki
Ludwik Puget
Konstanty Laszczka
Xawery Dunikowski
Edward Wittig
Wojciech Weiss
Stanisław Lentz
Wojciech Aleksander Durek
Stanisław Stefan Jackowski
Józef Mehoffer



105.

LUDWIK DE LAVEAUX

1868 Jaronowice (k. Jędrzejowa) – 1894 Paryż

105. ***Portret Jadwigi Kątkiewiczowej***

1889

Sygn. l. g.: *L de Laveaux / 1889*
Płótno, olej, 85 x 69 cm
Nabyto do zbiorów w 1970 roku, zakup w PP Desa w Poznaniu.
Nr inw. MT/M/681/N

Artysta tworzył pejzaże, malarstwo rodzajowe o tematyce wiejskiej, nokturny i portrety. W tych ostatnich eksponował nie tylko charakterystyczne rysy modela, lecz także potrafił ująć osobę w indywidualny, wyjątkowy dla niej sposób. Był pierwowzorem postaci Widma zmarłego narzeczonego, ukazującego się Marysi w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego.
Portret Jadwigi Kątkiewiczowej powstał podczas pobytu artysty u wuja Jana Łukasza Borkowskiego (1841–1917) i jego żony Teodory w Dąbrowie Górniczej. Wykonany na zamówienie, przedstawia w reprezentacyjny i konwencjonalny sposób znajomą wujostwa. „Mając lat 21, potrafiłem wyrobić sobie mojemi obrazami pewne imię pomiędzy dosyć szerokim kołem publiczności"[1] – pisał artysta do ojca w 1891 roku. Jego prace cieszyły się popularnością zapewne ze względu na elegancję i spokój, którymi odznacza się także portret Kątkiewiczowej. Przedstawia modelkę w lekkim półprofilu, siedzącą na krześle, którego oparcie delikatnie zaznaczył malarz kilkoma blikami odbijającymi się od jego politury. Na ciemnym, bordowo-brązowo-czarnym tle postać wyeksponowana jest przede wszystkim dzięki jasnemu odcieniowi karnacji twarzy i dłoni oraz kolorowi sukni, którą zdobi jasna biżuteria w formie kwiatu.
W zbiorach MOT znajduje się ponadto *Portret dziewczyny*, przed 1890, papier, pastel, 40 x 30 cm.

Sala V
Room V

Bibl.: Karcz 1911, z. 4, il. s. 157; Krakowski 1957, nr 3/4, s. 281; Załęska 1971, nr kat. 34, s. 36; Melbechowska-Luty 1988, nr kat. 78, s. 41; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 160, il. s. 161; Zeńczak 2005, nr kat. i il. 14, s. 34.

1 List do ojca z 14 VII 1891 r., cyt. za: A. Melbechowska-Luty, *Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux (1868–1894)*, Wrocław 1988, s. 34.

1868 Jaronowice (near Jędrzejów) – 1894 Paris

Portrait of Jadwiga Kątkiewiczowa

1889

Sign. top left: *L de Laveaux / 1889*
Canvas, oil, 85 x 69 cm
Purchased for the collection in 1970 at PP Desa in Poznań.
Inv. no. MT/M/681/N

The artist painted landscapes and genre paintings with country scenes, nocturnes and portraits. In the latter, he exposed not only characteristic features of a model, but was also able to present a person in an individual and exceptional manner. He was the prototype for the character of the Spectre appearing to Marysia in Stanisław Wyspiański's *Wedding*.
Portrait of Jadwiga Kątkiewiczowa was painted during the artist's visit to Jan Łukasz Borkowski (1841–1917), the artist's uncle, and his wife Teodora in Dąbrowa Górnicza. The ordered painting presents an acquaintance of his uncle's and aunt's in a representative and conventional manner. 'Being 21, I could make a name for myself with my paintings among quite a wide circle of viewers'[1] – the artist wrote to his father in 1891. His works were popular probably owing to their elegance and tranquillity, the features that can also be seen in the portrait depicting Kątkiewiczowa. The portrait presents a model in a slight semi-profile, sitting on a chair with a back marked delicately by thicker layers of light paint reflecting from the chair polish. The figure is exposed against the dark marron, brown and black background primarily by the light tone of the model's complexion and hands and the colour of her dress decorated with light jewellery in a form of a flower.
The collection of MOT also includes *Portrait of a Girl,* before 1890, paper, pastel, 40 x 30 cm.

1 A letter to father as of 14 VII 1891, see: A. Melbechowska-Luty *Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux (1868–1894)*, Wrocław 1988, p. 34.

OLGA BOZNAŃSKA

1865 Kraków – 1940 Paryż

106. ***Portret kobiety***

1892

Sygn. p. g.: *Olga Boznańska / 892*
Płótno, olej, 85 x 62 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/338/N

Obraz utrzymany jest w konwencji realistycznej, namalowany w Monachium, gdzie Boznańska studiowała w prywatnych pracowniach, w latach 1886–1898, m.in. w prywatnej szkole Karola Kricheldorfa oraz u Wilhelma Dürra. W tym czasie malowała portrety według reguł akademickich, utrzymane w brązowo-złotawej i ciemnej tonacji, pod wyraźnym wpływem tradycji środowiska monachijskiego, z typową dla niego reprezentacyjnością. Ignacy Witz o Boznańskiej i jej twórczości pisał, że „należy w naszej tradycji do tych artystów,

1865 Cracow – 1940 Paris

Portrait of a Woman

1892

Sign. top right: *Olga Boznańska / 892*
Canvas, oil, 85 x 62 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/338/N

The painting is maintained in the realistic style and was painted in Munich, where Boznańska studied in private studios in the years 1886–1898, including, among others, in a private school established by Karol Kricheldorf and Wilhelm Dürr. At that time the artist painted portraits adhering to academic rules, using brown and goldish colours and dark tones under a clear influence of the tradition of the Munich circles and with the typical representativeness for that school.

który jak Michałowski czy Rodakowski znaczą właściwie osiągnięcia szczytowe. Będąc w nastrojach, klimacie niezmiernie polską – jest ona równocześnie (jak tamci) bardzo uniwersalną, każdemu właściwie bliską i zrozumiałą”[1].
Już w tym wczesnym portrecie Boznańska potrafiła ukazać psychikę modelki, zbliżyć się do uchwycenia tajemnicy, którą jak każdy skrywa i w delikatny, jakby mimowolny sposób przedstawić jej fizjonomię.

Sala V
Room V

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 7, s. 31; Ostrowska-Kębłowska 1957, s. 58; Załęska 1962, nr kat. 6, s. 15; Załęska 1971, nr kat. 27, s. 35; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 44, il. s. 45.

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 174.

Ignacy Witz wrote about Boznańska and her works: ‘in our tradition she belongs to those artists, who, like Michałowski or Rodakowski, mark peak achievements. Creating works with extremely Polish atmosphere and climate, she is also (just as the two painters) very universal, close and comprehensible to others’[1].
Even in her early portraits, Boznańska was able to show a model’s psyche, come close to capturing the mystery, and present the model’s physiognomy in a delicate and seemingly accidental manner.

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warsaw 1970, p. 174.



106.



107.

MARIA KOŹNIEWSKA-KALINOWSKA

1875 Warszawa – 1968 Warszawa

107. ***Portret Pana Sz.***
ok. 1911

Sygn. l. d.: *M. Koźniewska*
Płótno, olej, 95 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 2001 roku, zakup od Wiolety Wilczyńskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/1648/N

1875 Warsaw – 1968 Warsaw

Portrait of Mr Sz.
ca. 1911

Sign. bottom left: *M. Koźniewska*
Canvas, oil, 95 x 70 cm
Purchased for the collection in 2001 from Wioleta Wilczyńska from Toruń.
Inv. no. MT/M/1648/N

Początkowo malarka uczyła się rysunku u Ludomira Dymitrowicza, w latach 1893–1902 u Józefa Pankiewicza. Od 1902 do 1911 roku przebywała w Paryżu, gdzie kształciła się w Académie Vitti i Académie Colarossi. Była uczennicą Antonia de la Gandary i Luc-Oliviera Mersona. W 1905 roku przebywała w Anglii, malując portrety. Była zaprzyjaźniona z Olgą Boznańską. Od 1911 roku mieszkała w Warszawie[1]. Malowała głównie portrety oraz kwiaty, martwą naturę i pejzaż – zwłaszcza tatrzański.
Obraz był eksponowany na wystawie TZSP w Warszawie w 1911 roku. Należy do licznej grupy portretów, w których w stonowanej kolorystyce i konwencjonalnym układzie Koźniewska-Kalinowska prezentowała modeli, niejednokrotnie z atrybutami ich wykształcenia, zawodu czy pozycji społecznej. Miękko modelowany *Portret Pana Sz.* ujmuje mężczyznę siedzącego w niewielkim fotelu na wzorzystym, zharmonizowanym kolorystycznie tle. Jego spokojna, pozbawiona emocji twarz i układ splecionych rąk nadają portretowi wyraz skupienia, prostoty i zadumy, które można podziwiać także w innych portretach malarki.

Sala V
Room V

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 138, il. s. 139.

1 J. Wiercińska, *Koźniewska-Kalinowska Maria*, [w:] PSB, t. XV/1, z. 64, Wrocław 1970, s. 72–73; A. Morawińska, *Artystki polskie*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1991, s. 207.

Initially, the painter took drawing classes from Ludomir Dymitrowicz and in the years 1893–1902 from Józef Pankiewicz. From 1902 to 1911, the artist stayed in Paris, where she studied in Académie Vitti and Académie Colarossi. She was taught by Antonio de la Gandary and Luc-Olivier Merson. In 1905, she stayed in England, painting her portraits there. She was a friend of Olga Boznańska. In 1911, she moved to Warsaw[1]. She mainly painted portraits and flowers, still natures and landscapes, including, in particular, landscapes of the Tatra mountains.
The painting was exhibited at TZSP exhibition in Warsaw in 1911. It belongs to a numerous group of portraits in which, using toned colours and conventional arrangement, Koźniewska-Kalinowska presented models, often with attributes of their education, profession or social status. The softly modelled *Portrait of Mr Sz.* depicts a man sitting in a small chair against a patterned background with harmonious colours. His calm and emotionless face and clasped hands give the portrait an expression of concentration, simplicity and thoughtfulness, which can also be admired in other portraits painted by the artist.

1 J. Wiercińska, *Koźniewska-Kalinowska Maria*, [in:] PSB, vol. XV/1, j. 64, Wrocław 1970, pp. 72–73; A. Morawińska, *Artystki polskie*, ex. cat. MNW, Warsaw 1991, p. 207.

KONRAD KRZYŻANOWSKI

1872 Krzemieńczuk (na Ukrainie) – 1922 Warszawa

108. ***Portret rosyjskiej aktorki***
ok. 1897

Sygn. p. d. z dedykacją: *Przyjacielowi od serca / na razie Konrad Krzyżanowski.*
Płótno, olej, 138 x 107 cm
Nabyto do zbiorów w 1958 roku, zakup od Michaliny Krzyżanowskiej z Warszawy.
Nr inw. MT/M/362/N

1872 Krzemieńczuk (Ukraine) – 1922 Warsaw

Portrait of the Russian Actress
ca. 1897

Sign. bottom right with a dedication: *To my beloved friend / so long Konrad Krzyżanowski.*
Canvas, oil, 138 x 107 cm
Purchased for the collection in 1958 from Michalina Krzyżanowska from Warsaw.
Inv. no. MT/M/362/N

Obraz należy do najwcześniejszych portretów, malowanych jeszcze w Petersburgu i jest to jedyne zachowane płótno z czasów petersburskich. Ekspresja wyrazu psychicznego postaci spotęgowana jest dodatkowo niekonwencjonalnym ujęciem modelki i sposobem malowania obrazu – realistyczną twarzą, ledwie zaznaczoną dłonią i schematycznie, acz z rozmachem potraktowaną czernią całością postaci oraz zdecydowanie szkicowym tłem. Według relacji żony artysty z obrazem wiąże się historia modelki, która popełniła podobno samobójstwo, nie mogąc znieść myśli o rozstaniu z malarzem, portret zaś pozostał u artysty[1].
Ekspresjonizm w malarstwie Krzyżanowskiego podkreślał już w 1900 roku Adolf Nowaczyński: „W portretach swoich daje on duszę w całym tego słowa znaczeniu [...] w oczach więzi całą tragedię jednostki, cały jej ciężar życia, całą sumę cierpień i bólów; w twarzach wynurzających się zjawiskowo z przeciemnego tła, daje uchwytną syntezę temperamentu, charakteru i losów jednostki”[2]. Natomiast o powstawaniu portretów Jan Kleczyński wspominał, że „Krzyżanowski niejednokrotnie zaczynał obraz od oka, nosa czy ust portretowanej postaci, bo wiedział, że ta część jego figury musi się znajdować w danej części obrazu – i to była oś jego kompozycji. To była jedna z licznych, przypadkowo wykrytych tajemnic jego ekspresji. Cały obraz miał na celu tę ekspresję”[3].

Sala V
Room V

Bibl.: Skalska-Miecik 1989, nr kat. I/59, il. s. 107; Skalska-Miecik 1999, s. 8, 17–18, 20, il. s. 16; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 142, il. s. 143; Malinowski 2003, s. 343; *Le Symbolisme polonais* 2004, nr kat. 16, s. 275, il. s. 66; *Perły z lamusa* 2009, s. 184, il. s. 185 (Kroplewska-Gajewska); Kroplewska-Gajewska 2014, s. 9; Bielska-Krawczyk 2015, s. 116, 172–180, il. D, s. 150.

1 L. Skalska-Miecik, *Konrad Krzyżanowski*, Łowicz 1999, s. 17.
2 Clarus [A. Nowaczyński], *Monachijczycy nowocześni – obrazy i ludzie*, „Kraj” 1900, nr 20.
3 J. Kleczyński, *Konrad Krzyżanowski i niektóre dążenia sztuki francuskiej*, „Sztuki Piękne” 1932, VIII, nr 7.

The painting belongs to the artist’s earliest works, created when he stayed in St Petersburg and it is the only preserved canvas of his Petersburg period. The expression of the figure’s psyche is additionally enhanced by the unconventional depiction of the model and the painting method – a realistic face with barely marked hand and schematic, though vigorously treated with black colour body of the figure, and the decidedly sketch-like background. As the artist’s wife reported, there was a story connected to the painting, of the model who had probably committed suicide not being able to bear the thought of parting with the painter, and the painting remained in the painter’s studio[1].
Expressionism in Krzyżanowski’s paintings was emphasised as early as in 1900 by Adolf Nowaczyński: ‘In his portraits he sacrifices his soul in every sense of the word [...] in eyes he immures the entire tragedy of an individual, the whole burden of an individual’s life, all suffering and pain; he endows faces submerging spectacularly from slightly dark background with tangible synthesis of temperament, character and fate of an individual’[2]. Jan Kleczyński referred to creation of portraits by the painter, recalling that ‘Krzyżanowski often started his work by painting an eye, nose or mouth of the portrayed person, as he knew that this part of the figure had to be placed in a given part of the painting – and this was the axis of his composition. This was one of numerous accidentally discovered mysteries of the painter’s expression. The whole painting was aimed at the expression’[3].

1 L. Skalska-Miecik, *Konrad Krzyżanowski*, Łowicz 1999, p. 17.
2 Clarus [A. Nowaczyński], *Monachijczycy nowocześni – obrazy i ludzie*, Kraj 1900, no. 20.
3 J. Kleczyński, *Konrad Krzyżanowski i niektóre dążenia sztuki francuskiej*, Sztuki Piękne 1932, VIII, no. 7.



108.

WACŁAW SZYMANOWSKI

1859 Warszawa – 1930 Warszawa

109. ***Wiatr** (Kobieta z ciężarem)*

1899

Sygn.: *W. Szymanowski*
Brąz patynowany, odlew, wys. 48 x 37 x 22 cm
Własność MNW, nr inw. Rz.D.18 MNW, zakup w 1950 roku od Jadwigi Handelsmanowej, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1749/Rz/N

Temat pracy zaczerpnął artysta z własnego obrazu *Wiatr*, z ok. 1895 roku (zaginiony). Rzeźba powstała w Paryżu, gdzie Szymanowski mieszkał w latach 1895–1905. Istniało kilka jej odlewów, wykonanych przed 1901 oraz po 1905 roku[1]. Ukazuje symbolicznie wysiłek ludzki spotęgowany zmaganiem się z siłami natury. Lechosław Lameński widzi w rzeźbie fascynację ekspresjonizmem „belgijskiego rzeźbiarza Constantina Meuniera (do tego typu prac należy zaliczyć niewielkie figurki *Wiatr* (1899), *Kosiarz* (1900), *Ciężar* (1903) oraz dwie wersje *Kariatyd* z 1902 roku), a zwłaszcza rozwiązań rzeźbiarskich zaproponowanych przez Auguste'a Rodina. [...] Ale za indywidualne osiągnięcie Szymanowskiego należy uznać przede wszystkim swoistą dynamikę rzeźb oraz intensywność ruchu i wyrazu"[2].
Szymanowski rzeźbił portrety, kompozycje symboliczne, rodzajowe i o tematyce religijnej oraz pomniki i nagrobki. Do najbardziej znanych dzieł artysty należą pomniki, m.in.: Artura Grottgera w Krakowie i Fryderyka Chopina w Warszawie oraz projekt niezrealizowanej rzeźby *Pochód na Wawel* (w zbiorach Zamku na Wawelu).
Sala IV / Room IV — Inny odlew rzeźby znajduje się w zbiorach MNK (nr inw. MNK II-b-1243).

Bibl.: „Życie" 1899, II, s. 35; *Sprawozdanie Komitetu TZSP w Królestwie Polskim za rok 1899*, s. 47; 1900, s. 33; 1903, s. 7; 1930, s. 17; „Kurier Warszawski" 1900, nr 6, s. 6; *Katalog wystawy dzieł polskich artystów...*, TPSP, Kraków 1901, nr 125, s. 11; *V Wystawa „Sztuki"* 1901, nr 126, s. 11; „Ateneum" 1903, nr 5, s. 107–108; „Kurier Warszawski" 1903, nr 90, s. 1; nr 157, s. 2–4; „Tygodnik Ilustrowany" 1903 I, s. 448–449; „Wędrowiec" 1903 I, s. 449, 450, il.; *Rocznik Naukowo-Literacko-Artystyczny* 1905, s. 323; Świeykowski 1905, s. 220 (wystawiona 1901 i 1903); *Wystawa Towarzystwa Ochron dla Dzieci* 1916, nr 186; *Szymanowski Wacław* 1923, nr 12; „Sztuki Piękne" 1930, nr 10, s. 383; Dobrowolski 1963, s. 107, 109; Płażewska 1966, s. 409 (wystawiona 1906); Wiercińska *TZSP* 1968, s. 371 (wystawiona w 1899, 1900, 1903); Kaczmarzyk 1973 nr kat. 472, s. 130 (błędnie identyfikowana z *Ciężarem*); Kotkowska-Bareja 1981, nr kat. III/9, s. 56, il.; *W kręgu „Chimery"* 1981, nr kat. 356; Mikocka-Rachubowa 1993, nr kat. i il. 584, s. 127; *Koniec wieku* 1996, nr kat. VIII/51, s. 249; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 268, il. s. 269; Lameński 2012, s. 201.

1 K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu*, kat. zbiorów MNW, Warszawa 1993, s. 127.
2 L. Lameński, *Z mroku ku światłu. Kilka uwag o rzeźbie polskiej w latach 1893–1914*, [w:] *Nie tylko trony. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Ernestowi Niemczykowi*, Politechnika Wrocławska, Wrocław 2012, s. 201.

1859 Warsaw – 1930 Warsaw

***Wind** (A Woman with a Burden)*

1899

Sign.: *W. Szymanowski*
Patinated bronze, cast, 48 x 37 x 22 cm
Property of the MNW, inv. no. Rz.D.18 MNW, purchased in 1950 from Jadwiga Handelsmanowa, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1749/Rz/N

The sculptor drew the theme of his work from his own painting entitled *Wind* and dating back to around 1895 (lost). The sculpture was created in Paris, where Szymanowski lived in the years 1895–1905. There were several castings of the sculpture made before 1901 and after 1905[1]. It constitutes a symbolic representation of human efforts enhanced with struggle with forces of nature. Lechosław Lameński sees the figure as a manifestation of the artist's fascination with expressionism of 'Constantin Meunier, a Belgian sculptor (the types of works include small figures such as *Wind* (1899), *Reaper* (1900), *Burden* (1903) and two versions of *Caryatids* dating back to 1902) and, in particular, sculpting solutions suggested by Auguste Rodin. [...] However, Szymanowski's greatest individual achievement is, most of all, specific dynamics of his figures and intensity of motion and expression'[2].
Szymanowski sculpted portraits, symbolic, genre and religious compositions as well as monuments and tombs. The artist's most famous works include, among others, the monuments of Artur Grottger in Cracow and Fryderyk Chopin in Warsaw, as well as a design of a sculpture entitled *A procession to Wawel*, which was never created (in the collection of the Wawel Castle).
Another cast of the sculpture can be found in the collection of MNK (inv. no. MNK II-b-1243).

1 K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu*, collection cat. of MNW, Warsaw 1993, p. 127.
2 L. Lameński, *Z mroku ku światłu. Kilka uwag o rzeźbie polskiej w latach 1893–1914*, [in:] *Nie tylko trony. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Ernestowi Niemczykowi*, Wrocław University of Technology, Wrocław 2012, p. 201.

HENRYK KUNA

1879 Warszawa – 1945 Toruń

110. ***Irydion***

1904–1909

Sygn. z tyłu po lewej: *H. Kuna*
Brąz, odlew, 48 x 34 x 23 cm
Własność MNW, nr inw. Rz.W.982 MNW, depozyt w MOT od 2017 roku.
Nr inw. MT/Ad/1862/Rz/N

1879 Warsaw – 1945 Toruń

Irydion

1904–1909

Sign. on the back on the left: *H. Kuna*
Bronze, cast, 48 x 34 x 23 cm
Property of MNW, inv. no. Rz.W.982 MNW, deposited in MOT since 2017.
Inv. no. MT/Ad/1862/Rz/N

„Jako impresjonistę interesuje artystę przede wszystkim gra świateł i cieni, stąd też powierzchnia rzeźby jest niespokojna, pełna wypukłości i wklęsłości. Choć brak zbyt silnych wgłębień, to jednak w grze świateł i cieni uzyskuje artysta pełnię kontrastów. Od tej, tak niespokojnej powierzchni odbija jednak kontur głowy, dość silnie zaznaczony. *Irydion* Kuny tchnie czystym romantyzmem, zdolnym wprawdzie do najwyższych wzlotów i uniesień, lecz równocześnie do zwątpienia we własne siły. Hardo i dumnie podnosi Irydion głowę, lecz przymknięte na wpół oczy i usta zdają się mówić o walkach wewnętrznych, wahaniach i niepokojach. *Irydion* to wypowiedź początkującego artysty, który nieświadom jeszcze swych właściwych celów artystycznych, bierze formy narzucone mu, opanowuje je, ale drżą w nich niepokojące uczucia”[1] – pisała Helena Blumówna w 1933 roku.

Irydion jest bohaterem dramatu Zygmunta Krasińskiego, napisanego w 1935 roku w Wiedniu, a wydanego anonimowo rok później w Paryżu. Dramat ukazuje upadek starego Rzymu oraz walkę podbitego narodu z ciemiężcą, analizuje prawo do zemsty nad wrogiem, ocenione, według kryteriów etyki chrześcijańskiej, jako grzeszne. W buncie Irydiona Greka kryją się aluzje do powstania listopadowego, a w analizie przyczyn klęski imperium rzymskiego łatwo dostrzec nawiązanie do współczesnych stosunków europejskich[2].

Do *Irydiona* pozował Henryk Barwiński – aktor krakowski zaprzyjaźniony z Kuną. W zbiorach MNW znajdują się jeszcze trzy brązowe odlewy rzeźby.

Sala IV
Room IV

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany” 1908 I, s. 236; Blumówna 1933, nr 7, s. 6; *Wystawa rzeźb Henryka Kuny* 1956, nr 2, s. 25, il. II; Wallis 1959, nr 2, s. 11, 39, il. 1; Dobrowolski 1963, s. 156, il. 97; Nowak 1966, nr 190, s. 467, il. 20; Wiercińska 1969, s. 184; Kaczmarzyk 1973, nr kat. i il. 293, s. 91; SAP, t. IV, 1986, s. 359 (Kubaszewska); *Przewodnik po Galerii MNW* 1995, il. s. 208; *Koniec wieku* 1996, nr kat. I/31, s. 81.

1 H. Blumówna, *Henryk Kuna*, „Sztuki Piękne” R. IX, Kraków–Warszawa 1933, s. 254.
2 *Encyklopedia szkolna. Literatura i nauka o języku*, Warszawa 1999, s. 302–303.

‘As an impressionist, the artist is mostly interested in the game of lights and shadows and, as a result, the sculpture surface is rough and full of hollows and bulges. Even though the hollows are not too deep, the artist manged to achieve a full contrast in the game of light and shadow. In the rough surface there are head contours standing out and quite distinctly marked. Kuna’s *Irydion* is infused with pure romanticism, both capable of highest ups and exaltation, and doubting in its own strength. Irydion keeps his head up proudly, but his half-closed eyes and mouth seem to speak about his internal struggle, hesitation and anxiety. *Irydion* embodies statements of an artist beginner, who, unaware of his proper artistic objectives, assumes imposed forms, masters the same, but, still, with the feeling of anxiety’[1] – Helena Blumówna wrote in 1933.

Irydion is a protagonist of the drama by Zygmunt Krasiński written in 1935 in Vienna and published anonymously a year later in Paris. The drama shows the fall of the old Rome and the struggle of the invaded nation with the invader, analyses the right to take revenge on an enemy, which is evaluated, according to the criteria of the Christian ethics, as sinful. The rebellion of Irydion, a Greek, embodies allusions to the November Uprising and analysis of the Roman empire refers to contemporary European relations[2].

Kuna’s model for *Irydion* was his friend, namely Henryk Barwiński, an actor from Cracow. The collection of MNW includes three more bronze castings of the sculpture.

1 H. Blumówna, *Henryk Kuna*, Sztuki Piękne R. IX, Cracow–Warsaw 1933, p. 254.
2 *Encyklopedia szkolna. Literatura i nauka o języku*, Warsaw 1999, pp. 302–303.



109.



110.



111.

111. ***Popiersie starej kobiety***
(Popiersie staruszki, Niewidoma)
1907

Sygn. z tyłu na prawym barku: *Henryk Kuna / 07*
Gips patynowany, 57 x 50 x 26 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od p. Wytyka z Bydgoszczy.
Nr inw. MT/Rz/54/N
Odlew z brązu znajduje się w MNW (nr inw. 127003).

Późniejszy (od 1922 roku) członek „Rytmu" do 1911 roku tworzył rzeźby, dla których światło i jego zmienność jest podstawą odbioru postumentów. *Popiersie starej kobiety* jest tego bardzo dobrym przykładem. Modelowane jest miękko i płynnie przechodzącymi płaszczyznami, w których gra świateł i cieni buduje dynamikę. Łagodnie kształtowana twarz, szyja i dłonie kontrastują z fakturowo przedstawioną suknią modelki. Dłonie złożone w geście modlitwy, lekko uniesiona ku górze głowa, rozchylone usta i zamknięte oczy świadczyć mogą o staraniu Kuny, by oddać stan emocjonalny modelki, nie zaś jej portret. Rzeźba pochodzi z czasu fascynacji twórczością Konstantego Laszczki, którego Kuna był uczniem, i Auguste'a Rodina, z twórczością którego zapoznał się m.in. podczas pobytu w Paryżu w 1903 roku.
W 1936 roku Kuna objął Katedrę Rzeźby na WSP USB w Wilnie. W czasie wojny, po powstaniu warszawskim, ukrywał się w Milanówku u Jana Szczepkowskiego. W 1945 roku rzeźbiarz miał objąć Katedrę Rzeźby na WSP UMK w Toruniu, lecz udaremniła to najpierw choroba, a następnie śmierć artysty.

Sala V
Room V

Bibl.: Wallis 1959, s. 11, 39, poz. 3, il. 2, 3; Załęska 1971, nr kat. 140, s. 52; Kaczmarzyk 1973, nr kat. 294, il. (brąz MNW); Załęska 1973, s. 27; SAP, t. IV, 1986, s. 359 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 146, il. s. 147.

The Bust of an Old Woman
(Bust of an Elderly Woman, The Blind)
1907

Sign. on the right shoulder: *Henryk Kuna / 07*
Patinated plaster, 57 x 50 x 26 cm
Purchased for the collection in 1962 from Mr Wytyk from Bydgoszcz.
Inv. no. MT/Rz/54/N
A bronze casting is in the National Museum in Warsaw (inv. no. 127003).

Until 1911, Kuna, who later became a member of 'Rhythm' (from 1922), made sculptures which were based on light and its changeability. *Bust of an Old Woman* is a very good example. It is gently modelled by crossfading layers, where the dynamics is built by light and shade effects. A gently shaped face, neck and hands are in contrast with a textural gown. Hands joined in prayer, head slightly raised, parted lips and closed eyes may testify to Kuna's attempt to capture the model's emotional state, rather than her portrait. The sculpture comes from the time of his fascination with the work of Konstanty Laszczka, who was Kuna's teacher, and Auguste Rodin, whose work he became acquainted with during his stay in Paris in 1903.
In 1936, Kuna took over the Chair of the Sculpture Departament at WSP USB in Vilnius. During the war, after the Warsaw Rising, he hid in Milanówek at Jan Szczepkowski's. In 1945, the sculptor was to take over the Chair of Sculpture at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń, but this was thwarted first by the artist's illness, and subsequently by his death.

WŁODZIMIERZ BŁOCKI

1885 Lwów – 1920 Zakopane

112. ***Japonka***
1910

Sygn. p. g. w pionie: *W. Bło.*; p. d. *1910*
Na odwrocie: ***Żniwiarz ostrzący kosę***
Tektura, olej, 64,5 x 49,8 cm
Nabyto do zbiorów w 1976 roku, zakup w PP Desa w Poznaniu.
Nr inw. MT/M/899/N

Od 1904 do 1910 roku Błocki studiował w krakowskiej ASP. Następnie osiadł we Lwowie. W 1911 roku podróżował z Teodorem Grottem do Włoch. W 1914 roku przebywał w Paryżu, następnie krótko w Monachium. Malował głównie portrety, akty i sceny rodzajowe oraz pejzaże.
Obraz jest być może tożsamy z *Japonką* eksponowaną na pierwszej wystawie we Lwowie w 1911 roku[1]. Jak wynika z datowania, został namalowany w roku ukończenia studiów i świadczy o fascynacji sztuką i szerzej – kulturą Japonii, która od połowy XIX wieku rozprzestrzeniała się w Europie. Wielu artystów polskich także uległo tej fascynacji, a ważną rolę w promowaniu sztuki japońskiej odegrał wybitny kolekcjoner – Feliks „Manggha" Jasieński.
Swoją modelkę Błocki przedstawił siedzącą we wnętrzu domu japońskiego, w kimonie, z wachlarzem i wazą oraz szkatułą. Jej poza – swobodna i nieco wyszukana – nawiązuje do licznych przedstawień kobiet na drzeworytach japońskich masowo kolekcjonowanych przez artystów (m.in. W. Weissa). Nawet sygnaturę malarz umieścił inspirując się stemplami z drzeworytów –

1 Materiały Pracowni Słownika Artystów Polskich IS PAN w Warszawie; *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967, s. 20.

1885 Lviv – 1920 Zakopane

A Japanese Woman
1910

Sign. vertically top right: *W. Bło.*; bottom right: *1910*
On the back: ***A Reaper Sharpening a Scythe***
Texture, oil, 64.5 x 49.8 cm
Purchased for the collection in 1976 at PP Desa in Poznań.
Inv. no. MT/M/899/N

From 1904 to 1910 Błocki studied in the Cracow Academy of Fine Arts, and then settled in Lviv. In 1911, he travelled to Italy with Teodor Grott. In 1914, he visited Paris and then, for a short period of time, Munich. He mainly painted portraits, nudes, genre scenes and landscapes.
The painting may be the same as *A Japanese woman* exhibited at the first exhibition in Lviv in 1911[1]. According to the dating, it was painted in the year in which the artist completed his studies, proving his fascination with arts and, more widely, the culture of Japan, which had spread in Europe since the middle of the 19th century. A lot of prominent Polish artists were also fascinated by the culture of Japan, including Feliks 'Manggha' Jasiński, a great collector, who played an important role in promoting the Japanese arts.
Błocki depicted his model sitting inside a Japanese house, wearing a kimono and holding a fan, with a vase and box next to her. Her free

1 Materials of the Study of the Dictionary of Polish Artists of IS PAN in Warsaw; *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, ed. A. Wojciechowski, Wrocław 1967, p. 20.

w wydzielonych polach, pisząc z góry ku dołowi. Kompozycja malowana jest krótkimi pociągnięciami pędzla z przeświturającą spod warstwy malarskiej tekturą.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2006, s. 30, il. s. 31; *Piękno nagości* 2008, nr kat. 123, s. 58, 157, il. s. 59; *Martwa natura z japońską laleczką* 2010, s. 66, il. s. 67; Bielska-Krawczyk 2015, s. 133, 137, il. 18; Kroplewska-Gajewska 2015, nr kat. 1, s. 61, il. s. 56; *Wielka fala* 2016, nr kat. i il. 28, s. 141.

and somehow sophisticated pose refers to numerous presentations of women on Japanese woodcuts, numbers of which were collected by artists (including, among others, W. Weiss). The painter affixed his signature as inspired by stamps from woodcuts – separate fields, writing from the bottom to the top. The composition is painted with short brush strokes, with the texture visible through the layer of paint.



112.



113.

OLGA BOZNAŃSKA

1865 Kraków –1940 Paryż

113. ***Wnętrze***
ok. 1907

Sygn. p. g.: *Olga Boznańska*
Tektura naklejona na dyktę, olej, 56,5 x 70,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 4962.
Nr inw. MT/M/321/N

Szkicowo opracowane wnętrze (prawdopodobnie pracownia malarki) z autoportretem Boznańskiej, odbitym w lustrze, to rzadko występująca kompozycja w przeważnie portretowej twórczości artystki. Malowana bezpośrednio na tekturze, w tonacji oliwkowo-brązowej z wykorzystaniem koloru podłoża, bliska jest w stylistyce niewielkim martwym naturom przedstawiającym kwiaty, o których Ignacy Witz pisał, że „ich kolor delikatny, kładziony małymi, rozpływającymi się plamkami, uchodzący w szarości, zmatowiały – domyślnie określał mglisty, niekonkretny kształt. To nie był bezpośredni sposób przedstawiania rzeczywistości, lecz przetwarzanie jej na tyle przetrawione, że [...] zdobywa się coś w rodzaju przeświadczenia, iż są to materie zjawiskowe, ulotne”[1].
Boznańska bardzo często stosowała widoczne podłoże obrazu, m.in. w malowanych na niegruntowanej tekturze kompozycjach. *Wnętrze* jest przykładem szybkich szkiców, w których artystka potrafiła różnicami zawartymi jedynie w temperaturze koloru zbudować przestrzeń za pomocą przebogatej skali barw. Portrecistka malowała na brązowej tekturze, wcześniej przeklejając ją tylko kostnym klejem, co spowodowało później m.in. matowość prac[2]. Przy zastosowaniu tektury jako podłoża niezwykle istotna jest jej chłonność. Tego typu podobrazia absorbują bowiem znaczną część spoiwa, sprzyjając matowości powierzchni farby i przygaszonej, wyciszonej kolorystyce farb.

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 8, s. 15; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 38, il. s. 39; Skalska 2010, s. 89, il. s. 93, 230; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 10.

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 174.
2 P. Taranczewski, *Siostra Prousta*, [w:] *Olga Boznańska w Akademii*, ASP w Krakowie, Kraków 2005, s. 23.

1865 Cracow –1940 Paris

Interior
ca. 1907

Sign. top right: *Olga Boznańska*
Cardboard glued to plywood, oil, 56.5 x 70.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 4962.
Inv. no. MT/M/321/N

The interior depicted in a sketch-like manner (probably the painter's studio) presenting a self-portrait of Boznańska as reflected in the mirror is a rarely found composition in the artist's works, which mainly include portraits. The work was painted directly on the cardboard in olive-green and brown colours with the use of the base colour, which makes the style close to that of small still nature paintings presenting flowers, about which Ignacy Witz wrote that 'their colour, as applied in the form of small melting into spots, changing into matt grey – specified by default a vague unspecific shape. This was not a direct method for presentation of reality, but reality so processed that [...] one may believe them to be phenomenal and ephemeral matters'[1].
Boznańska often used the visible base of a painting, including, among others, in compositions painted on unprimed texture. *Interior* is an example of her quick sketches, in which the artist was able to build the space only by differentiating in colour temperatures, using a rich range of colours. The artist painted portraits on brown cardboard, previously glued by bone glue only, which resulted in matt texture of her works[2]. When using a cardboard as a base, the cardboard absorbency is extremely significant. Such types of underpainting absorb most of the binder, thus promoting a matt layer of paint and subdued and calm colours of paints.

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warsaw 1970, p. 174.
2 P. Taranczewski, *Siostra Prousta*, [in:] *Olga Boznańska w Akademii*, ASP in Cracow, Cracow 2005, p. 23.

LUDWIK PUGET

1877 Kraków – 1942 Auschwitz

114. ***Olga Boznańska***
przed 1914

Sygn. na podstawie z tyłu [monogram wiązany]: *L.P.*
Terakota, wypalanie, 65 x 22 x 22 cm
Własność MNW od 1967 roku, nr inw. Rz.D.322 MNW, zakup od Jacka Pugeta, depozyt w MOT od 2017 roku.
Nr inw. MT/Ad/1865/Rz/N

Ludwik Puget – rzeźbiarz, historyk sztuki, był członkiem Polskiej Sztuki Stosowanej, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich Rzeźba. Od 1918 roku mieszkał zamiennie w Paryżu i Krakowie, na stałe powrócił do Polski w 1928 roku, osiedlając się w Krakowie, następnie w Poznaniu, a w 1935 roku ponownie w Krakowie. Zasadniczą cechą twórczości Pugeta było intelektualne podejście do rzeczywistości z jednej strony oraz sensualne odczucie formy oraz umiar z drugiej[1].
Rzeźba przedstawia wybitną polską malarkę – Olgę Boznańską (1865–1940), która w 1898 roku zamieszkała na stałe w Paryżu, gdzie Puget odwiedzał ją w pracowni i latem 1905 roku kilkakrotnie portretował (studium głowy)[2]. Z kolei Boznańska namalowała portret Pugeta w roku 1907[3].
Całopostaciowe przedstawienie Boznańskiej z pędzlami w ręce poprzedzone zostało licznymi szkicami rysunkowymi, a „syntetyczna, zwarta bryła, z nieco zgeometryzowanym układem fałd sukni, zapowiada nowy etap w twórczości Pugeta: poszukiwanie uproszczonych, tektonicznych form o niemal gładkiej fakturze”[4]. Światło, które na fakturowo opracowanych płaszczyznach postumentu wydobywa ślady użycia przez Pugeta narzędzi rzeźbiarskich, współgra z majestatycznością tej niewielkich rozmiarów rzeźby.

Sala IV
Room IV

Bibl.: „Świat”, Warszawa 1914, nr 17, s. 8; *Wystawa rzeźby...* 1914 I, s. 331; *Wystawa pośmiertna...* 1945, nr kat. 74, s. 12 (egzemplarz z MNK); Dobrowolski 1963, s. 137–138; Wiercińska 1969, s. 301; Kaczmarzyk 1973, nr kat. i il. 433, s. 120; PSB, t. XXIX, Wrocław 1986, s. 447 (Rożek) – z datą 1911/1912, wymienia 2 egzemplarze, w MNW i MNK; Mikocka-Rachubowa 1989, s. 30; Mikocka-Rachubowa 1993, nr kat. i il. 503, s. 107; Król 1997, nr ó, s. 32–33; SAP, t. VIII, 2007, s. 137–139 (Bal); Mikocka-Rachubowa 2013, s. 153.

1 I. Bal, *Ludwik Puget – szkic do portretu*, BHS, nr 1–2, 2004, s. 232.
2 A. Król, *Radosne przesublimowanie zmysłowości. O rzeźbie Ludwika Pugeta*, „Art & Business” 1997, nr ó, s. 33.
3 *Portret Ludwika Pugeta*, 1907, pł., tektura, ol., 47 x 38 cm, wł. MNW.
4 A. Król, *Radosne przesublimowanie...*, dz. cyt., s. 33.

1877 Cracow – 1942 Auschwitz

Olga Boznańska
before 1914

Sign. on the base at the back [interlocking monogram]: *L.P.*
Terracotta, burning, 65 x 22 x 22 cm
Property of MNW, inv. no. Rz.D.322 MNW, from 1967, purchased from Jacek Puget, deposited in MOT since 2017.
Inv. no. MT/Ad/1865/Rz/N

Ludwik Puget was a sculptor, an art historian, a member of the Polish Applied Arts, 'Art' Society of Polish Artists and a co-founder of Sculpture Society of Polish Artists. Starting from 1918, he lived in Paris and Cracow, where he returned for good in 1928. Then, he lived in Poznan and in 1935 again in Cracow. The fundamental feature of Puget's works was his intellectual attitude towards reality on one hand, and sensual feeling of the form and moderation on the other[1].
The sculpture presents Olga Boznańska (1865–1940), a prominent Polish painter, who, in 1898, settled in Paris and whom the sculptor visited in her studio in the summer of 1905 and portrayed several times (the study of a head)[2]. In 1907, Olga Boznańska painted a portrait presenting Puget[3].
Presentation of the entire figure of Boznańska holding brushes in her hand was preceded by numerous sketches and 'the synthetic compact solid with slightly geometric arrangement of the dress folds heralds a new stage in Puget's works, namely searching for simplified tectonic forms with almost smooth texture'[4]. The light, which reveals traces of sculpting tools used by Puget on the texture developed surfaces of the pedestal, harmonises with grandeur of this small sculpture.

1 I. Bal, *Ludwik Puget – szkic do portretu*, BHS, no. 1–2, 2004, p. 232.
2 A. Król, *Radosne przesublimowanie zmysłowości. O rzeźbie Ludwika Pugeta*, Art & Business 1997, no. ó, p. 33.
3 *Portret Ludwika Pugeta*, 1907, canvas, texture, oil, 47 x 38 cm, owned by MNW.
4 A. Król, *Radosne przesublimowanie...*, cit. work, p. 33.



114.



115.

KONSTANTY LASZCZKA

1865 Makowiec Duży (k. Radzymina) – 1956 Kraków

115. ***Popiersie kobiety***
1905

Sygn. l. d. z boku: *K. Laszczka / 1905*
Gips, 65 x 40 x 20 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/Rz/138/N

Popiersie kobiety z toruńskich zbiorów, przedstawiające prawdopodobnie Janinę Żuławską, żonę Włodzimierza, należy do grupy wizerunków kobiecych pochodzących z lat 1901–1907, wykonanych pod wpływem rzeźb Auguste'a Rodina. Wyeksponowane, spięte w kok bujne włosy korespondują z fakturową, nieukończoną podstawą rzeźby. Stają się niejako oprawą dla wizualnego wydobycia pogodnej twarzy młodej kobiety. Wyraz jej twarzy budują przede wszystkim odkryte wysokie czoło, silnie zaakcentowane oczy z łukami brwiowymi oraz owal twarzy. Przy umiejętności wydobycia liryzmu, dramatyzmu czy tragizmu w wielu pracach, *Popiersie kobiety* odznacza się głównie prostotą, powagą i spokojem.
Konstanty Laszczka w licznych portretach ujmował fizjonomie w elegancki i niejednokrotnie wyszukany sposób, skupiając się jednak bardziej na wnętrzu modela niż na drobiazgowym oddaniu jego zewnętrznych cech. Syntetyzował postać, by wydobyć najbardziej istotne znamiona osobowości, niezbędne dla oddania prawdziwości psychiki modela. Stosując w twórczości elementy symbolizmu i impresjonizmu, pozostał twórcą indywidualnym.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 158, il. s. 159; *Perły z łamusa* 2009, s. 194, il. s. 195 (Kroplewska-Gajewska); Weiss, Łomnicka 2017, s. 162, il. b, s. 162.

1865 Makowiec Duży (near Radzymin) – 1956 Cracow

A Woman's Bust
1905

Sign. bottom left on the side: *K. Laszczka / 1905*
Plaster, 65 x 40 x 20 cm
Purchased for the collection in 1982 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/Rz/138/N

A Woman's Bust from Toruń collections, probably depicting Janina Żuławska, the wife of Włodzimierz, belongs to the group of women's images from the years 1901–1907, created under the influence of sculptures by Auguste Rodin. Well-exposed thick hair gathered in a bun corresponds with the textural, unfinished base of the sculpture. It becomes a frame which visually brings out a serene expression on the young woman's face. Her facial expression is achieved through a high hairline, eyes highlighted with a brow ridge and the shape of the face. Although the author was capable of bringing out lyricism, drama and tragedy in his other works, *A Woman's Bust* is chiefly characterised by simplicity, solemnity and serenity.
In his numerous works, Konstanty Laszczka captured the physiognomy in an elegant and sophisticated way, but focusing more on the model's inner life rather than providing a detailed demonstration of external features. He synthesised the model in order to capture the most essential personality features, which were indispensable to the proper presentation of the model's mind. By making use of the elements of symbolism and impressionism in his creative art, he remained an individual artist.

XAWERY DUNIKOWSKI

1875 Kraków – 1964 Warszawa

116. ***Dante Alighieri***
przed 1903

Sygn. po lewej u dołu na części ramienia: *X Dunikowski (...)*.
Gips, odlew, powierzchnia pokryta szelakiem, 60 x 41,5 x 13 cm
Własność MNW, nr inw. MKr 1193 MNW, dar Narodowej Galerii w Pradze w 1987 roku, depozyt w MOT od 2017 roku.
Nr inw. MT/Ad/1863/Rz/N

Twórczość Dunikowskiego „przeszła ewolucję od form symboliczno-impresjonistycznych, poprzez mocne i proste kształty geometryczne, zainteresowanie portretem psychologicznym o syntetycznej formie z czytelnymi pierwiastkami dekoracyjności, aż po rzeźbę monumentalną"[1]. W historii rzeźby polskiej Dunikowski jest postacią wyjątkową, bowiem „samodzielnie i właściwie jeszcze przed dokonaniami w Paryżu, doszedł do formy kubistycznej. Szczególnie w kolejnych popiersiach *Dantego* (1900–1902) oraz w *Tchnieniu* (1903)[2] uderzają cechy lapidarnej, syntetycznej wizji, docierającej do samej esencji i istoty rzeźby. Na tle twórczości europejskiej stanowią wyjątkowe zjawiska protokubizmu"[3].
Popiersie Dantego jest przeznaczone do oglądania z jednej strony. Model ukazany jest w uproszczonym, stylizowanym stroju z epoki, z pochyloną głową, skupiony. Motyw splecionych dłoni pełni w syntetycznie i płaszczyznowo kształtowanej rzeźbie niezwykle istotną rolę. Dłonie nie tylko stanowią bazę dla torsu i głowy postaci, lecz są również najbardziej realistycznie oddaną częścią postaci.
Dante Alighieri (1265–1321) – poeta włoski, uważany we Włoszech za twórcę języka literatury narodowej, autor arcydzieła literatury światowej – *Boskiej komedii* (ok. 1307–1321). W poemacie bohaterem jest sam Dante, który wędruje po trzech królestwach zaświatów, zaludnionych tłumem postaci przeważnie historycznych. Dante ukazał siebie jako sędziego ludzkości, który uniewinnia lub skazuje. Wędrówka Dantego symbolizuje drogę człowieka od grzechu do świętości.

Sala IV
Room IV

Bibl.: Treter *Dunikowski* 1924, s. 12; Fukowski 1961, s. 9; *Dunikowski* 1975, nr kat. 15 (gips), 16 (brąz), s. 60, il. 12 (brąz); SAP, t. II, 1975, s. 118 (Kubaszewska); *Dunikowski* 2001, nr kat. 11 (inny odlew gipsowy), s. nlb.; Grubba 2002, s. 33.

1 L. Lameński, *Z mroku ku światłu. Kilka uwag o rzeźbie polskiej w latach 1893–1914*, [w:] *Nie tylko trony. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Ernestowi Niemczykowi*, Politechnika Wrocławska, Wrocław 2012, s. 206.
2 *Tchnienie*, przed 1903, blacha miedziana, 127 x 118 x 94 cm, wł. MNW.
3 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi*, kat. wyst., Sopot 2002, s. 33.

1875 Cracow – 1964 Warsaw

Dante Alighieri
before 1903

Sign. on the left bottom on the part of the shoulder: *X Dunikowski (...)*.
Plaster, cast, the surface covered with shellac, 60 x 41.5 x 13 cm
Property of MNW, inv. no. MKr 1193 MNW, donated by the National Gallery in Prague in 1987, deposited in MOT since 2017.
Inv. no. MT/Ad/1863/Rz/N

The works of Dunikowski 'evolved from symbolic and impressionistic forms, through strong and simple geometrical shapes, interest in psychological portraits with synthetic form and visible elements of décor, to monumental sculptures'[1]. In the history of Polish sculpture, Dunikowski is an exceptional person, as 'he reached the cubistic form on his own and even before his achievements in Paris. In particular, his further busts such as *Dante* (1900–1902) and *Breathing* (1903)[2] strike with features of a lapidary and synthetic vision reaching the very essence and core of the sculpture. On the background of European works, they constitute exceptional phenomena of Proto-Cubism'[3].
The bust of Dante is intended to be watched on one side. The model is shown in a simplified, styled garment of the era, with his head bent down and concentrated. The motif of clasped hands fulfils an extremely significant role in the sculpture developed synthetically and superficially. They do not only constitute a basis for the torso and head of the figure, but are also most realistically depicted parts of the figure.
Dante Alighieri (1265–1321), an Italian poet and author of *Divine Comedy* (ca. 1307–1321), a masterpiece of world literature. A protagonist of the narrative poem is Dante himself, who wanders around three kingdoms of the underworld filled with a crowd of figures, including mainly historical ones. Dante presented himself as a judge of mankind, who acquits or sentences his protagonists. Dante's journey symbolises a human path from sin to holiness. In Italy, Dante is considered the creator of language of national literature.

1 L. Lameński, *Z mroku ku światłu. Kilka uwag o rzeźbie polskiej w latach 1893–1914*, [in:] *Nie tylko trony. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Ernestowi Niemczykowi*, Wrocław University of Technology, Wrocław 2012, p. 206.
2 *Breathing*, before 1903, copper sheet, 127 x 118 x 94 cm, owned by MNW.
3 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi*, ex. cat., Sopot 2002, p. 33.



116.



117.

EDWARD WITTIG

1879 Warszawa – 1941 Warszawa

117. ***Kobieta i mężczyzna*** *(Adam i Ewa)*
1908

Sygn. z boku po prawej: *E. WITTIG*
Brąz, odlew, 67,5 x 25 x 44 cm
Własność MNW, nr inw. Rz.W.788 MNW, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1748/Rz/N

Rzeźbę zakupił Bronisław Krystall od autora do swej kolekcji w 1911 roku, następnie od 1939 roku była w depozycie w MNW. W 1945 roku zakupiona przez MNW (B. Krystall wystąpił jako Marian Krzeczkowski)[1].
Rzeźba *Kobieta i mężczyzna* łączy początkową fascynację symbolizmem w stylu Rodina, która widoczna jest w secesyjnym wygięciu sylwetki kobiety, ekspresyjnym skręcie mężczyzny i w kontrastowym ujęciu faktury postaci, z dążeniem do klasycznych form i niemal monumentalnego ich przedstawiania, widocznym w budowie anatomicznej postaci, bliskiej rzeźbom Aristide'a Maillola.
Kobieta i mężczyzna należy także do grupy dzieł takich jak *Kobieta* (1908), *Jesień* (1913), *Łucznik* (1914) czy *Polska Nike* (1917), w których mocna budowa ciała postaci, napięcie oraz ów monumentalizm formy (mimo często niewielkich rozmiarów) odgrywają najistotniejszą rolę. Kompozycja rzeźby jest zwarta, jej osią jest postać kobiety zorientowana na kilka stron wizualnego odbioru. Pomimo dość masywnej budowy, postaci są miękko modelowane, dzięki czemu układające się światło odkrywa mnogość zróżnicowanej faktury rzeźby. Budowana jest kontrastem: spokojnie, marzycielsko stojącej kobiety z przepełnionym napięciem wewnętrznym, klęczącym mężczyzną. W postawie kobiety dostrzec można motyw przebudzenia popularny w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku.
O rzeźbie Władysław Kozicki w 1932 roku pisał, że *Kobieta i mężczyzna* „jest pierwszą u Wittiga grupą i od razu grupą doskonałą. Forma – jak to będzie regułą w ostatnim okresie artysty – wnika ściśle w formę. Wszystkie one zrastają się razem i wytwarzają jakby nowy organizm wyższego rzędu. W swej uczuciowej treści rzeźba ta nie jest fauniczną sceną rozpętania zmysłów, ale przepojoną świętością życiowych przeznaczeń miłością dwojga ludzi"[2].

1 *Bronisław Krystall. Testament*, red. K. Mączewska, K. Załęski, kat. wyst. MNW, Warszawa 2015, nr kat. 64, s. 283.

Sala V
Room V

Bibl.: Sprawozdanie TZSP 1910, s. 41; Rutkowski 1925, s. 17; Kozicki 1932, s. 221; Kozicki *Wittig* 1932, s. 44, 46, il.; *Sztuka warszawska* 1962 s. 582–583, nr 1724; Dobrowolski 1963, s. 150; Wiercińska 1969, s. 409; Kaczmarzyk 1973, nr kat. 528, s. 142, il.; *Koniec wieku* 1996, nr kat. VII/32, s. 214; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 304, il. 305; *Wszystko jest łaską* 2004, s. 86, il. s. 87 (Kroplewska-Gajewska); Podniesińska 2006, il. 5, s. 174 (dostęp 05.03.2018: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/modus2006/0189/image); *Krystall. Testament* 2015, nr kat. 64, s. 283.

2 W. Kozicki, *Edward Wittig*, „Sztuki Piękne", R. VIII, 1932, s. 221.

1879 Warsaw – 1941 Warsaw

A Woman and a Man *(Adam and Eve)*
1908

Sign. on the right side: *E. WITTIG*
Bronze, cast, 67.5 x 25 x 44 cm
Property of MNW, inv. no. Rz.W.788 MNW, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1748/Rz/N

The sculpture was bought by Bronisław Krystall from the author to his collection in 1911, then from 1939 she was deposited in the MNW. In 1945, purchased by MNW (B. Krystall appeared as Marian Krzeczkowski)[1].
A Woman and a Man combines the initial fascination with symbolism in Rodin's style, which can be observed in the Art Nouveau curve of the woman's figure, the man's expressive twist and the contrasting capturing of the figure's texture, with the pursuit of classical forms and their almost monumental depiction, which is manifested in the anatomical structure of the figure, akin to the sculptures of Aristide Maillol.
A Woman and a Man belong to the group of such works as *A Woman* (1908), *Fall* (1913), *An Archer* (1914) or *Polish Nike* (1917), in which the strong body structure of the figure, tension and the monumentalism of form (despite their small size) play the most important role. The composition of the sculpture is compact, and the figure of the woman, presented as its axis, can be viewed from multiple sides of visual perception. Despite their rather heavy structure, the figures are softly modelled, thanks to which the light reveals a multitude of different textures in the sculpture. The composition is made up of contrasts: a calm, dreamlike standing woman versus a kneeling man driven by vehement emotions. The woman's posture features a motif of awakening, popular in Polish art at the turn of the 19th century.
In 1932, Władysław Kozicki wrote about the sculpture that *A Woman and a Man* 'is the first group in Wittig's art, which couldn't be any more perfect. As a rule in the artist's last creative period, the form penetrates closely into the form. They all grow into each other and form a new organism of a higher order. In its emotional content, this sculpture is not a Faunus-inspired scene where all the senses unleash, but it is about the love of two people imbued with the holiness of life's destiny'[2].

1 *Bronisław Krystall. Testament*, ed. K. Mączewska, K. Załęski, ex. cat. MNW, Warsaw 2015, cat. no. 64, p. 283.

2 W. Kozicki, *Edward Wittig*, Sztuki Piękne, R. VIII, 1932, p. 221.

WOJCIECH WEISS

1875 Leorda na Bukowinie – 1950 Kraków

118. ***Malarz i modelka*** *(Modelka)*
1911

Sygn. l. d. [monogram wiązany]: *WW / 1911*
Płótno, olej, 151 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1958 roku, zakup od Ireny Weissowej, żony artysty z Krakowa.
Nr inw. MT/M/368/N

Obraz przedstawia na drugim planie autoportret Wojciecha Weissa. Powstał w Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie ok. 1905 roku artysta zamieszkał wraz z rodzicami i przyszłą żoną. Należy do końcowej fazy wczesnego okresu twórczości artysty.
W obrazie Weiss ukazał siebie jako reżysera procesu powstawania obrazu. Połączył w kompozycji elementy niemal pracownianej sceny, którą tworzą porzucone ubrania modelki, z pejzażem oddanym z ogromną wrażliwością kolorystyczną. Przeniebieszczone drzewa w tle i fragment rozległego, oddalonego pejzażu nadają kompozycji głębi. Zrzucone na trawie ubrania w kolorach bieli, beżu, czerni i czerwieni dodają kompozycji intensywności, którą malarz rozwinął w delikatnie zaznaczonym ukwieceniu łąki na drugim planie, nieco poniżej środka obrazu. Te intensywne akcenty kolorystyczne współgrają harmonijnie z intensywnością błękitu nieba, która rozpościera się nad głowami malarza i modelki.
W *oeuvre* malarza jest kilkanaście autoportretów malowanych olejno, które stanowią nie tylko zapis zmieniającej się fizjonomii malarza, ale przede wszystkim ukazują wrażliwość na światło i to, co dzieje się z kolorem pod jego wpływem.
W kolekcji grafiki MOT znajduje się drzeworyt Weissa, *Modelka*, przedstawiający postać młodej dziewczyny w niemal identycznej pozie, jak na obrazie[1].

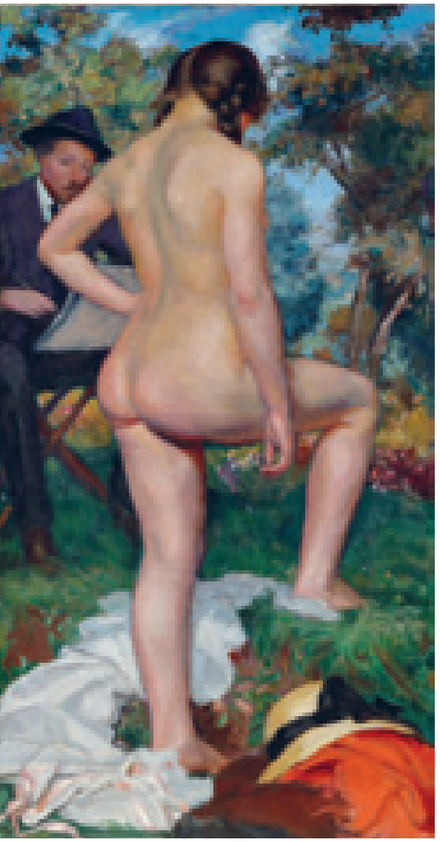
1 W. Weiss, *Modelka*, drzeworyt, 14,7 x 9,7 cm, MOT, MT/Gr/4729.

1875 Leorda in Bukovina – 1950 Cracow

The Painter and a Model *(Model)*
1911

Sign. bottom left: [interlocking monogram]: *WW / 1911*
Canvas, oil, 151 x 80 cm
Purchased for the collection in 1958 from Irena Weiss, the artist's wife, from Cracow.
Inv. no. MT/M/368/N

The painting depicts a self-portrait of Wojciech Weiss in the background. It was created in Kalwaria Zebrzydowska, where ca. 1905 the artist lived with his parents and his future wife. It is one of the latest paintings of the artist's early period of his creative work.
In the painting, Weiss depicted himself as the director of the process of painting creation. In the composition, he combined elements of an almost studio-like scene with scattered clothes of the model and a landscape rendered with a great sensitivity to colour. Bluish trees in the background and a fragment of a vast, distant landscape add depth to the composition. The clothes in white, beige, black and red colours, which had been thrown onto the grass, add intensity to the composition, which the painter developed by a gently marked flowered meadow in the background, slightly below the centre of the painting. These intense touches of colour harmonise with the intensely blue sky, which stretches over the heads of the painter and the model.
The *oeuvre* of the painter includes about a dozen oil-painted self-portraits, which are not only a record of the painter's changing physiognomy, but above all they demonstrate sensitivity to light and show what happens to colour under its influence.



118.



119.

Wojciech Weiss w latach 1892–1896 studiował w krakowskiej SSP m.in. u Jana Matejki oraz w latach 1896–1899 u Juliana Fałata i Leona Wyczółkowskiego. W 1899–1900 studiował w Paryżu oraz w 1900 i 1901 roku we Włoszech. Wykładał od 1907 roku w ASP w Krakowie. Należał do TAP „Sztuka" i wiedeńskiej „Secesji". W latach 1922–1939 uczestniczył w wystawach Carnegie Institute w Pittsburghu.

Sala V
Room V

Bibl.: *TPSP* 1914, nr kat. 170 (jako *Malarz*); *Weiss i uczniowie* 1934, nr kat. 60 (jako *Modelka*); *Malarstwo krakowskie w okresie Młodej Polski* 1956, nr kat. 119; Dobrowolski 1963, s. 194 (ok. 1914); Dobrowolski 1964, s. 22, il. 3; Dobrowolski 1968, s. 327; Dobrowolski 1976, s. 141; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 53; Ławniczakowa, Nowakowski 1977, nr kat. 128, s. 90–91, il. 121; Ostrowski 1996, s. 25; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 284, il. s. 285; *Piękno nagości* 2008, s. 38, il. s. 39, nr kat. 132, s. 158; Kokoska 2009, il.; *Weiss w ASP w Krakowie* 2010, s. 65; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 682; Bielska-Krawczyk 2015, s. 152.

There is a woodcut by Weiss in the collection of graphics at Toruń District Museum entitled *The Model*, which depicts a young girl in an almost identical pose as one presented in the painting[1].
In the period of 1892–1896 Wojciech Weiss studied at the School of Fine Arts in Cracow, with Jan Matejko among others, and in the period of 1896–1899 with Julian Fałat and Leon Wyczółkowski. In 1899–1900, he studied in Paris and in 1900 and 1901 in Italy. He lectured at the Academy of Fine Arts in Cracow from 1907. He was a member of the Society of Polish Arts 'Sztuka' and the 'Secession' in Vienna. In the period of 1922–1939, he participated in the exhibitions of the Carnegie Institute in Pittsburgh.

1 W. Weiss, *Modelka*, woodcut, 14.7 x 9.7 cm, MOT, MT/Gr/4729.

119. ***Akt kobiecy***
ok. 1920

Sygn. l. d. [monogram wiązany]: *WW.*
Płótno, olej, 76,5 x 82 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od Bronisława Heyduka z Krakowa.
Nr inw. MT/M/456/N

The Woman's Nude
ca. 1920

Sign. bottom left: [interlocking monogram]: *WW.*
Canvas, oil, 76.5 x 82 cm
Purchased for the collection in 1961 from Bronisław Heyduk from Cracow.
Inv. no. MT/M/456/N

Obraz należy do licznie reprezentowanej grupy aktów, powstałych w drugiej fazie twórczości malarza. Przedstawia najprawdopodobniej jedną z wielu modelek pozujących w krakowskiej ASP, gdzie malarz był profesorem. Modelki przedstawiane są w pozach znanych z historii sztuki oraz wielokrotnie w nieco przypadkowych, jakby uchwyconych przez artystę chwilach pomiędzy zmianami.
Zwraca uwagę oddanie karnacji ciała modelki – rozświetlone bielą z silnymi akcentami ziemistych w kolorze cieni, które razem z licznymi tonami pośrednimi i odbiciami koloru tkanin budują kształt jej ciała. Solidna bryła ciała kobiety harmonizuje z ciężką tkaniną koloru czerwonego w tle i rozbieloną, lekko różową, która przykrywa kubik. Barwy tkanin intensywnie kładą się na zacienionych partiach ciała kobiety, wpisując ją w przestrzeń pracowni.
Realizm dla Weissa był jedynym nurtem w sztuce, w którym upatrywał swój rozwój. W jednym z wywiadów mówił, że dużo zawdzięcza Courbetowi. Podkreślał szczególnie w jego obrazach „szlachetny wyraz natury, oglądanej oczyma prawdziwego malarza"[1].

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 6, s. 19; Załęska 1964, s. 54, il. 24; Załęska 1971, nr kat. 114, s. 48, il. 21; Załęska 1973, s. 22; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 288, il. 289.

1 W. Weiss, *Wywiady prasowe*, [w:] *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, MOR, oprac. T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1976, s. 26.

The painting is one of the numerous nudes created in the second phase of the painter's artistic career. It probably presents one of the many models that posed at the Academy of Fine Arts in Cracow, where the painter was a professor. The models are depicted in poses known from the history of art and often in seemingly incidental poses, as if they were captured by the artist in between changing them.
What attracts the attention is the rendering of the model's body complexion – illuminated with white and with strong, earthy, shade-coloured accents, which, together with numerous intermediate tones and reflections of the fabric colour, shape her body. The solid shape of the woman's body harmonises with the heavy red fabric in the background and whitened, slightly pink fabric that covers the cabinet. The colours of the fabrics spread intensely over the shaded parts of the woman's body embedding her into the space of the studio.
For Weiss, realism was the only trend in art which he believed he could develop. In one of the interviews he said that he owed a lot to Courbet. He emphasised that his paintings were 'a noble embodiment of nature viewed through the eyes of a true painter'[1].

1 W. Weiss, *Wywiady prasowe*, [in:] *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, MOR, ed. T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1976, p. 26.

XAWERY DUNIKOWSKI

1875 Kraków – 1964 Warszawa

1875 Cracow – 1964 Warsaw

120. ***Portret Kazimierza Kamińskiego***
1907

Niesygn.
Napis: *ODLEW WEINGOLD I KRANTZ WARSZAWA*
Brąz patynowany, odlew, 112 x 76 x 45 cm
Własność MNW, nr inw. MKr 1076 MNW, depozyt w MOT od 2017 roku.
Nr inw. MT/Ad/1867/Rz/N

Portrait of Kazimierz Kamiński
1907

Unsign.
Inscription: *CAST BY WEINGOLD AND KRANTZ WARSAW*
Patinated bronze, cast, 112 x 76 x 45 cm
Property of MNW, inv. no. MKr 1076 MNW, deposited in MOT since 2017.
Inv. no. MT/Ad/1867/Rz/N

Rzeźbę zakupił od autora Bronisław Krystall za pośrednictwem Leona Krantza (vel Kranca) w 1910 roku. Od 1939 roku jako depozyt była przechowywana w MNW. W 1947 roku została zakupiona do zbiorów MNW[1]. Inne wersje rzeźby znajdują się w zbiorach: MNW (brąz, nr inw. MKr 15), Teatru Polskiego w Warszawie (brąz) i Muzeum Historycznego miasta Krakowa (gips).
Portret należy do licznych wizerunków postaci, w których Dunikowski umiejętnie wydobywał indywidualny ich charakter. Szczególnie bliskie wizerunkowi Kazimierza Kamińskiego są rzeźby przedstawiające m.in. Henryka Szczygińskiego (1898), Ignacego Daszyńskiego (przed 1912) i Franciszka Mączyńskiego (1912). Wszystkie prezentują modeli w ujęciu nieco poniżej bioder, na tyle, by zaznaczyć ruch dolnej części ciała. Ponadto ujęci są w swobodnej pozie (np. z rękami lub ręką w kieszeni) oraz czasami w skręcie lub pochyleniu głowy w stosunku do reszty ciała.
Portret Kazimierza Kamińskiego jest „łagodny i miękki w sposobie modelowania [...], wyrafinowany w swej artystycznej manierze wytwornego aktora"[2]. Kazimierz Wyka podkreślał, że „jest skupiony i zadumany, od jakiejkolwiek strony na niego spojrzeć. Fałdy tużurka spływają na plecach pamiętając, o czym myśli twarz"[3].

1 *Bronisław Krystall. Testament*, red. K. Mączewska, K. Załęski, kat. wyst. MNW, Warszawa 2015, nr kat. 54, s. 282.
2 M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924, s. 16.
3 K. Wyka, *W lesie rzeźb*, „Twórczość" 1948, nr 11, s. 26.

The sculpture was bought from the author by Bronisław Krystall through Leon Krantz (aka Kranc) in 1910. Since 1939, it had been deposited in MNW. In 1947 it was purchased and included in the collection of MNW[1]. Other versions of the sculpture can be found in the collection of MNW (bronze, inv. no. MKr 15), The Polish Theatre in Warsaw (bronze) and The Museum of History of Cracow (plaster).
The portrait belongs to numerous portraits of figures, in which Dunikowski skilfully extracted their character. The portrait of Kazimierz Kamiński is particularly close to sculptures presenting, among others, Henryk Szczygliński (1898), Ignacy Daszyński (before 1912) and Franciszek Mączyński (1912). All the sculptures present models a little below the hips just to mark the motion of the lower body parts. Additionally, the models are depicted in free poses (e.g. with their hands or hand in a pocket) and, sometimes, with their heads turned or bent down in relation to the rest of the body.
Portrait of Kazimierz Kamiński is modelled 'gently and softly [...], refined in its artistic manner of a sophisticated actor'[2] Kazimierz Wyka emphasised that 'the model is focused and lost in thoughts,

1 *Bronisław Krystall. Testament*, ed. K. Mączewska, K. Załęski, ex. cat., MNW, Warsaw 2015, cat. no. 54, p. 282.
2 M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lviv 1924, p. 16.

Kazimierz Kamiński (1865–1928) – aktor i reżyser. Występował w teatrach: Krakowa (1893–1901), Lwowa (1901–1904), Warszawy (od 1906). W latach 1925–1926 był dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie. Kamiński był częstym gościem w „Paonie" Ferdynanda Turlińskiego: „Więc Kazimierz Kamiński – wytwornie ubrany przez oddanego sobie krawca Lipczyńskiego – jedząc pracował, nieustannie bowiem zbierał typy dla swych ról"[4].

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Sprawozdanie TZSP* 1911, s. 31; *Biennale di Venezia. XXVII* 1954, s. 328–329, poz. 6; *Dunikowski* 1966, nr kat. 7; *Dunikowski* 1972, s. 41, poz. 11; Kaczmarzyk 1973, s. 75, nr kat. i il. 227, s. 75; *Polska droga do samodzielności w sztuce* 1973, il. 32; *Dunikowski* 1975, nr kat. 40–42, s. 66, il. 3 [tamże wcześniejsza bibl. dotycząca innych wersji rzeźby]; SAP, t. II, 1975, s. 117–118 (Kubaszewska); Domański 1981, s. 67; *Dunikowski* 2001, nr kat. 12 (gips), s. nlb.; *Krystall. Testament*, 2015, nr kat. 54, s. 282.

4 M. Turski, *Czasy gimnazjalne*, [w:] *Kopiec wspomnień*, Kraków 1959, s. 82 za: A. Janczyk, *Xawery Dunikowski. Dzieła w zbiorach wawelskich*, kat. wyst. ZKW, Kraków 2001, nr kat. 12.

121. ***Popiersie prof. Zygmunta Zaleskiego***
1915/1998

Sygn. na lewym boku częściowo nieczytelna w reliefie wklęsłym: *Xaw. Kowski / Paris / MC.C.*; na prawym boku u dołu okrągła punca odlewni, pod nią data: *1998*, nad nią nr odlewu: *6/6*.
Brąz patynowany, odlew, 54,5 x 31 x 20 cm
Własność MNW, nr inw. MKr 1345 MNW, dar fundacji Zygmunt Zaleski-Stichting w 1998 roku, depozyt w MOT od 2017 roku.
Nr inw. MT/Ad/1864/Rz/N

Pracę nad rzeźbiarskim portretem artysta rozpoczynał od kilku rysunków, generalnie określających architekturę i charakter. „Opracowując później epidermę rzeźby, wydobywając grę koloru i światła, która stanowi tajemnicę jej życia – Dunikowski z całą swobodą korzysta z doświadczeń i zdobyczy impresjonizmu"[1]. Rysunki, które określały charakter późniejszych rzeźb, wspominał w jednym z wywiadów Stanisław Borysowski, który w Paryżu, najprawdopodobniej w 1934 roku, w kawiarni de Lilas, spotkał mężczyznę około sześćdziesiątki, który portretował gości za pomocą naiwnej kreski. „Dunikowski, bo tak się człowiek nazywał, ową prymitywną kreską wyczarowywał na papierze wierne wizerunki osób siedzących akurat w kawiarni"[2].
Dunikowski zbudował wizerunek Zaleskiego ekspresyjnie, według reguł, które uważał za niezmienne w plastyce, takich jak wymiar, pion, poziom oraz zmiennych, którymi z kolei były proporcje, ciężar, konstrukcja, kolor, walor i harmonia[3].
Zygmunt Wacław Michał Lubicz-Zaleski (1882–1967) – polski historyk literatury, krytyk, tłumacz, poeta i publicysta. Posługiwał się pseudonimami „R. de Bron" i „R. Debron". W latach 1914–1916 był wykładowcą języka polskiego w École des Hautes Études Sociales w Paryżu, następnie od 1916 do 1922 roku w École des Langues Orientales, a później w L'Institut d'Études Slaves na Sorbonie. W latach 1918–1919 redagował czasopismo Armii Polskiej we Francji „Polak". Od 1916 roku był prezesem paryskiego Towarzystwa Artystów Polskich. W roku 1929 habilitował się na Uniwersytecie Warszawskim[4].

Sala IV
Room IV

Bibl.: *Dunikowski* 1975, nr kat. 69 (gips jako *Popiersie mężczyzny*), s. 72, il. 13.

1 J. Starzyński, [*Wstęp*], [w:] *Xawery Dunikowski. Wystawa Rzeźby i Malarstwa z lat 1956–1957*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1958, s. nlb.
2 G. Nowicka, *Pod narkotykiem sztuki*, „Gazeta Pomorska. Magazyn", 1978, nr 269 (25–26.11).
3 J. Starzyński, [*Wstęp*]..., dz. cyt.
4 https://www.zygmuntzaleskistichting.com/zygmuntlubiczzaleski (dostęp: 16.09.2018).

whichever way you look at him. The jacket folds flow down the model's back, remembering, what he is thinking about'[3].
Kazimierz Kamiński (1865–1928) – an actor and director. He played in the theatres in Cracow (1893–1901), Lviv (1901–1904) and Warsaw (since 1906). In the years 1925–1926 he was a director of the National Theatre in Warsaw. Kamiński often visited Ferdynand Turliński's 'Paon': 'Thus, Kazimierz Kamiński wearing refined clothes sawn by Lipczyński, his devoted tailor, worked and ate at the same time, as he collected types for his roles'[4].

3 K. Wyka, *W lesie rzeźb*, Twórczość 1948, no. 11, p. 26.
4 M. Turski, *Czasy gimnazjalne*, [in:] *Kopiec wspomnień*, Kraków 1959, p. 82 see: A. Janczyk, *Xawery Dunikowski. Dzieła w zbiorach wawelskich*, ex. cat., ZKW, Cracow 2001, cat. no. 12.

The Bust of Prof. Zygmunt Zaleski
1915/1998

Sign. on the left side, partially illegible in the concave relief: *Xaw. Kowski / Paris / MC.C.*; on the right side at the bottom – a round stamp of the foundry with the date underneath: *1998* and casting number above: *6/6*.
Patinated bronze, cast, 54.5 x 31 x 20 cm
Property of MNW, inv. no. MKr 1345 MNW, donated by the foundation of Zygmunt Zaleski–Stichting in 1998, deposited in MOT since 2017.
Inv. no. MT/Ad/1864/Rz/N

The artist started his sculpting portraits from several drawings, which, generally, specified the architecture and character of the work. 'Later, refining the sculpture epidermis, extracting the game of colours and light, which constitutes the essence of its life, Dunikowski used experience and achievements of the impressionism with freedom'[1]. The drawings specifying the character of Dunikowski's further sculptures were mentioned by Stanisław Borysowski, who, staying in Paris probably in 1934, met a man in his early sixties, who portrayed people using a naive line. 'Dunikowski, as this was the man's name, using the primitive line conjured true images of persons sitting in the cafe at that time'[2].
Dunikowski built the portrait of Zaleski with expression and according to the rules which he thought were constant in arts, namely measurements, vertical and horizontal, and the variable rules such as proportions, weight, structure, colour, value and harmony[3].
Zygmunt Wacław Michał Lubicz-Zaleski (1882–1967) – a Polish literature historian, critic, translator, poet and publicist. He worked using such pseudonyms as *de Bron* and *R. Debron*. In the years 1914–1916, he was the Polish language lecturer in École des Hautes Études Sociales in Paris, then from 1916 to 1922 in École des Langues Orientales and, later, in L'Institut d'Études Slaves in Sorbonne. In the years 1918–1919, he edited 'Polak' journal of the Polish Army in France. Since 1916, he was a president of the Society of Polish Artists in Paris. In 1929 he was awarded with his postdoctoral qualifications at the Warsaw University[4].

1 J. Starzyński, [*Wstęp*], [in:] *Xawery Dunikowski. Wystawa Rzeźby i Malarstwa z lat 1956–1957*, ex. cat. MNW, Warsaw 1958, p. unnumbered.
2 G. Nowicka, *Pod narkotykiem sztuki*, Gazeta Pomorska. Magazyn, 1978, no. 269 (25–26.11).
3 J. Starzyński, [*Wstęp*]..., cit. work.
4 https://www.zygmuntzaleskistichting.com/zygmuntlubiczzaleski (access: 16.09.2018).



120.



121.

STANISŁAW LENTZ

1863 Warszawa – 1920 Warszawa

122. ***Portret Henryka Biertrümpfla***
pocz. XX w.

Sygn. p. śr.: *St. Lentz*
Płótno, olej, 75 x 62 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup w PP Desa w Poznaniu.
Nr inw. MT/M/780/N

Twórczość Lentza obejmuje zarówno malarstwo portretowe, tematykę rodzajową, jak i karykaturę, którą zauważa Ignacy Witz także w reprezentacyjnych portretach malarza, w uwydatnianiu charakterystycznej dla modela cechy[1]. Pomimo tego, a może właśnie z tego powodu, Lentz był jednym z najbardziej popularnych portrecistów warszawskich przełomu XIX i XX wieku.

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 170.

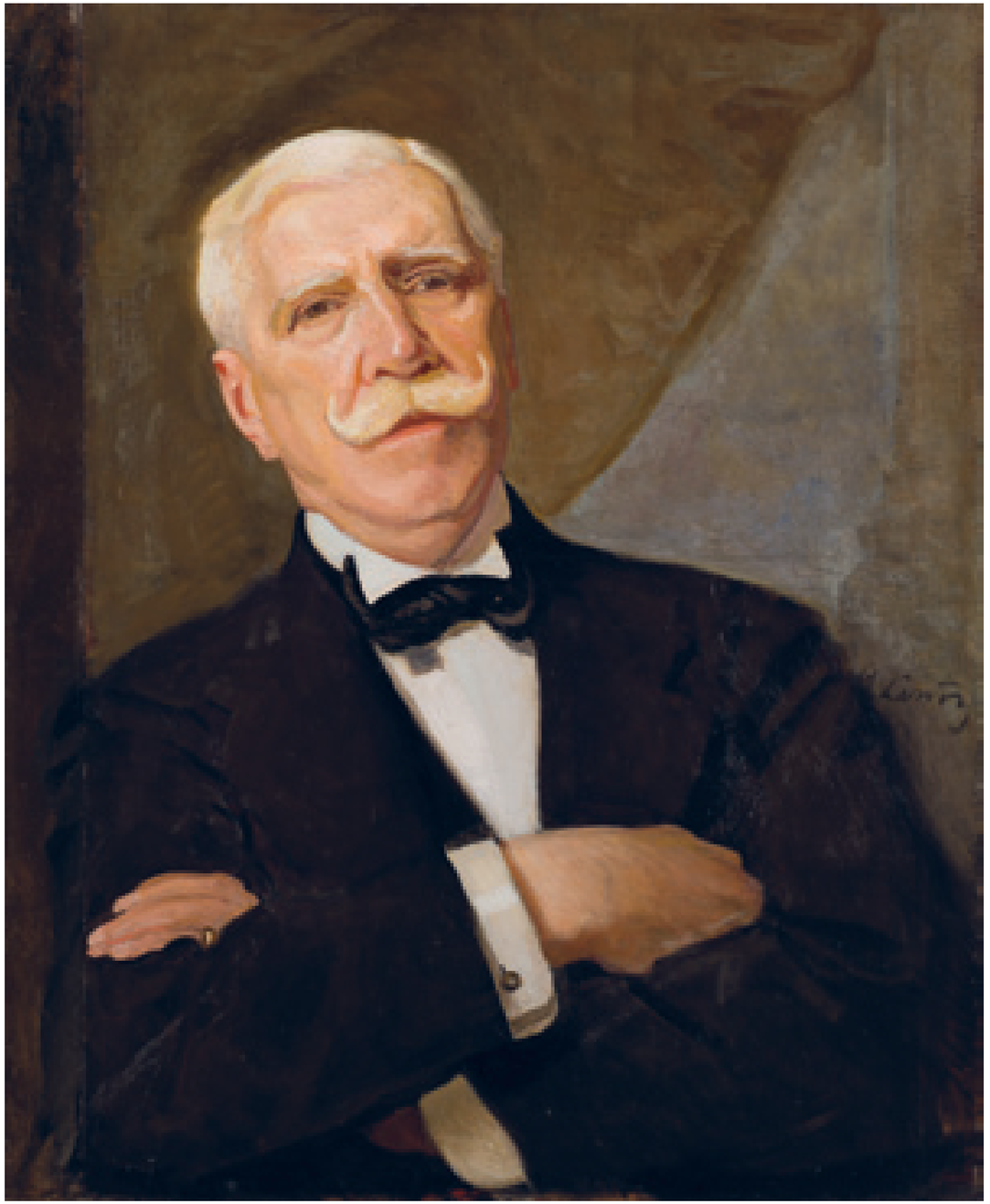
1863 Warsaw – 1920 Warsaw

Portrait of Henryk Biertrümpfel
the beginning of the 20th century

Sign. centre right: *St. Lentz*
Canvas, oil, 75 x 62 cm
Purchased for the collection in 1972 at PP Desa in Poznań.
Inv. no. MT/M/780/N

Lentz's work includes portrait painting, genre themes, and caricatures, which as Ignacy Witz notices, the painter also uses in his representative portraits when he emphasises the characteristic features of the model[1]. Despite this, or maybe because of this, Lentz was one of the most popular portrait painters of the turn of the 19th century

1 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warsaw 1970, p. 170.



122.

Zafascynowany malarstwem holenderskim, szczególnie twórczością Fransa Halsa, malował „swe portrety wyrazistymi pociągnięciami pędzla w tonach ciemnych, wydobywając ostro zarysowaną bryłę wyraźnie uwydatnionym światłem”[2].
Portret ze zbiorów toruńskich należy do powstałego po 1900 roku cyklu prac inspirowanych malarstwem staroholenderskim. Syntezą formy i swobodną techniką malowania artysta osiągnął pogłębiony wyraz psychologiczny modela, którego ukazał w niekonwencjonalnej, bardzo swobodnej pozie. Mężczyzna przedstawiony jest w zatrzymanym ruchu – odchylony do tyłu z założonymi na klatce piersiowej rękoma. Dzięki temu zabiegowi i lekkiemu przesunięciu postaci w lewą stronę kompozycji, wizerunek zyskuje na dynamice, którą uwydatnia ukośnie biegnąca „linia” bieli na czole i twarzy, kołnierzyku, torsie i mankietach ubrania mężczyzny oraz lekko zarysowana linia w tle, biegnąca w kierunku odwrotnym.
Henryk A. Biertrümpfel – dr medycyny i magister farmacji, właściciel apteki przy ul. Marszałkowskiej 136 w Warszawie. Założyciel i pierwszy długoletni prezes Polskiego Towarzystwa Farmaceutycznego, współzałożyciel Warszawskiego Towarzystwa Lekarskiego i w 1882 roku – Warszawskiego Towarzystwa Wioślarskiego. Członek Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej od 1916 roku i znany działacz społeczny.
W zbiorach MOT znajduje się ponadto inna praca Lentza – *Zuzanna i Starcy* z ok. 1917 roku[3].

Sala V
Room V

Bibl.: Skalska-Miecik 1976, nr kat. I/86, s. 55, il. 59; SAP, t. V, 1993, s. 40 (Melbechowska-Luty); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 162, il. 163.

2 Tamże.
3 S. Lentz, *Zuzanna i Starcy*, ok. 1917, sygn. p. d.: *St. Lentz*, pł., ol., 70,5 x 97 cm, nr inw. MT/M/305/N.

in Warsaw. Fascinated by Dutch painting, especially works by Frans Hals, he painted ‘his portraits with expressive brush strokes in dark tones, bringing out a sharply outlined body by a clearly accentuated light’[2].
The portrait in the Toruń collection belongs to a series of works created after 1900 inspired by old Dutch painting. Using the synthesis of form and a free painting technique, the artist created a deepened psychological expression of the model, whom he showed in an unconventional, very casual pose. The man is depicted in a stopped movement – leaning backwards with his hands on the chest. This pose and a slight shift of the figure towards the left of the composition add to the dynamism of the scene, which is emphasised by a diagonal ‘line’ of white on the forehead, face, collar, torso and cuffs of the man’s clothes, and a barely visible line in the background, running in the opposite direction.
Henryk A. Biertrümpfel – doctor of medicine and master of pharmacy, owner of a pharmacy at 136 Marszałkowska Street in Warsaw. The founder and the first long-term president of the Polish Pharmaceutical Society, co-founder of the Warsaw Medical Society and, in 1882, – the Warsaw Rowing Society. He was a member of the Polish Sanitary Aid Committee from 1916 and a well-known social activist.
The collections of Toruń District Museum contain one more work by Lentz – *Zuzanna and the old men* from about 1917[3].

2 Ibid.
3 S. Lentz, *Susanna and the Old Man*, ca. 1917, sign. bottom right: *St. Lentz*, canvas, oil, 70.5 x 97 cm, inv. no. MT/M/305/N.

WOJCIECH ALEKSANDER DUREK

1888 Mała (pow. Ropczyce) – 1951 Kielce

123. ***Akt kobiecy***
1924

Sygn. p. d.: *W. J. Durek 924 / „Rzeźba” Toruń*
Drewno, 23,5 x 59 x 15 cm
Nabyto do zbiorów w 1985 roku, zakup od Janusza Szkodzińskiego z Torunia.
Nr inw. MT/Rz/152/N

Po wielu wędrówkach artystycznych (Kraków, Lass w Tyrolu, Mediolan, Graz w Austrii) w 1920 roku Durek osiadł w Toruniu i jako członek Konfraterni Artystów włączył się w budowę środowiska artystycznego miasta – brał udział w wystawach środowiskowych, wygłaszał odczyty i tworzył rzeźbę pomnikową. Wspólnie z konfratrem Ignacym Zelkiem założył atelier „Rzeźba” przy ul. Sukienniczej 2. Artyści realizowali witraże, obrazy olejne, polichromie oraz w pełnym wymiarze rzeźbę – od rodzajowej poprzez sztukaterię aż po nagrobki. Napis „Rzeźba” umieszczony pod sygnaturą jest nazwą tegoż atelier.
Akt kobiecy nawiązuje stylistyką do rzeźby przełomu wieków. Ujmuje modelkę w silnym wygięciu, delikatnie wyłaniającą się z fragmentu szkicowo obrobionego drewna. Niewielkich rozmiarów rzeźba należy do licznych aktów wykonywanych przez artystę także techniką narzutową[1].

Sala IV
Room IV

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 72, il. s. 73; *Durek* 2007, s. 50, nr kat. 14, s. 82, il. s. 99; Kroplewska-Gajewska 2012, nr kat. 8, s. 48, il. 8, s. 47; Kroplewska-Gajewska 2016, s. 158.

1 *Akt*, ok. 1920–1930, beton, wys. 78 cm, MOT, MT/Rz/86/N.

1888 Mała (Ropczyce district) – 1951 Kielce

The Woman’s Nude
1924

Sign. bottom right: *W. J. Durek 924 / ‘Rzeźba’ Toruń*
Wood, 23.5 x 59 x 15 cm
Purchased for the collection in 1985 from Janusz Szkodziński from Toruń.
Inv. no. MT/Rz/152/N

In 1920, after many artistic journeys (Cracow, Laas in Tyrol, Milan, Graz in Austria), Durek settled down in Toruń and joined in building the city’s artistic environment as a member of the Confraternity of Artists. He took part in community exhibitions, gave lectures and created monument sculptures. Together with the confrater Ignacy Zelek, he established the ‘Rzeźba’ studio at 2 Sukiennicza Street. The artists created stained-glass windows, oil paintings, polychrome and full-scale sculpture – from genre through stuccowork to tombstones. The inscription ‘Rzeźba’ placed under the signature refers to the name of the studio.
The style of *The Woman’s Nude* refers to the sculpture made at the turn of the century. It captures the model in a strong curve, gently emerging from a fragment of sketch-worked wood. The small sculpture is one of the numerous nudes made by the artist with the use of a dashing technique[1].

1 *A Nude*, ca. 1920–1930, concrete, height 78 cm, MOT, MT/Rz/86/N.



123.

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI

1887 Warszawa – 1951 Katowice

1887 Warsaw – 1951 Katowice

124. ***Tancerka***
ok. 1929

Sygn. na podstawie: *Stanisław Jackowski*
Brąz, odlew, 76,5 x 19 x 34; w tym podstawa: 2,5 x 17 x 17 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, przekaz Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Bydgoszczy.
Nr inw. MT/Rz/50/N

Dawniej rzeźba była własnością Trzcińskich w majątku Ostrowo k. Kruszwicy. Motyw tańca należał do ulubionych przedstawień Jackowskiego. Istnieje kilka wersji *Tancerki*, m.in. brąz (wys. 165 cm) ustawiony w 1927 roku w Parku Skaryszewskim w Warszawie[1] oraz jej zmniejszona wersja w zbiorach MNW[2]. Ta wersja *Tancerki* jest ubrana w zwiewną sukienkę sięgającą do kolan modelki. Różnice pomiędzy ubraną a nagą tancerką ze zbiorów toruńskich dotyczą opracowania szczegółów i wygięcia postaci przedstawionej podczas wybijania się do tanecznego skoku, która kieruje swój ruch ku przodowi. *Tancerka* z toruńskich zbiorów jest, podobnie jak pozostałe, pełna ekspresji, gracji i lekkości ujęcia postaci oraz precyzji w oddaniu szczegółów.
Jackowski tworzył ponadto realistyczne popiersia, kompozycje figuralne, alegoryczne, religijne i nagrobne oraz pomniki, które zwykle są ujęte przez rzeźbiarza w formę pełną patosu, wyrażaną uniesionymi ku górze głową lub ramionami (np. pomniki: Tadeusza Kościuszki, Jana Kilińskiego w Warszawie, Żołnierza Polskiego w Grudziądzu). Był także właścicielem imponującej kolekcji, liczącej około siedemdziesiąt obrazów przedstawicieli szkół: włoskiej,

1 K. Kawalerowicz, *Rzeźby w Parku Skaryszewskim*, Art & Business 3/2002, s. 22–23.
2 S. Jackowski, *Tancerka*, ok. 1927, brąz, 62 x 54 x 21 cm, sygn.: *Stanisław Jackowski*, MNW, nr inw. Rz.W.602, MŁ 4153 za: *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, red. naukowa J. Torchała, P. Szubert, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego oddział MNW, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, s. 74.

124. ***The Dancer***
ca. 1929

Sign. at the base: *Stanisław Jackowski*
Bronze, cast, 76.5 x 19 x 34; base: 2.5 x 17 x 17 cm
Added to the collection in 1950 – a donation by the Provincial Monument Conservator from Bydgoszcz.
Inv. no. MT/Rz/50/N

The sculpture had formerly been the property of the Trzciński family in the Ostrowo manor near Kruszwica. The dance motif was one of Jackowski's favourite themes. Several versions of *The Dancer* exist, including a bronze version (165 cm high) situated in Skaryszewski Park in Warsaw in 1927[1] and its smaller version in the collections of the National Museum in Warsaw[2]. This version of *The Dancer* is dressed in a knee-length airy dress. The differences between a dressed and a naked dancer from Toruń collections are related to the elaboration of details and the degree of the figure's curve depicted at the moment of taking off to make a dance jump, which leans forwards during the movement. *The Dancer* from Toruń collections, like all the others, is full of expression, grace and lightness in the depiction of the figure, as well as precision in rendering details.
Jackowski also created realistic busts, figural, allegorical, religious and tombstone compositions, as well as monuments, which the sculptor usually depicted with pathos, expressed with head or arms

1 K. Kawalerowicz, *Rzeźby w Parku Skaryszewskim*, Art & Business 3/2002, pp. 22–23.
2 S. Jackowski, *The Dancer*, ca. 1927, bronze, 62 x 54 x 21 cm, sign.: *Stanisław Jackowski*, MNW, inv. no. Rz.W.602, MŁ 4153 see: *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, ed. J. Torchała, P. Szubert, Zachęta Contemporary Art Gallery, Xawery Dunikowski Museum, MNW branch, Centre of Polish Sculpture in Orońsk, Warsaw 1999, p. 74.



124.

flamandzkiej, francuskiej, niemieckiej, holenderskiej i innych, zawierającej dzieła m.in. takich artystów, jak: Anton van Dyck, Francisco Zurbaran, David Teniers mł., Canaletto czy Lucas Cranach[3].

Sala V
Room V

Bibl.: Wystawa krajowa 1929, nr kat. 1400, s. 132; Załęska 1966, s. 4; Załęska 1971, nr kat. 138, s. 52; Załęska 1973, s. 27; SAP, t. III, 1979, s. 167 (Kubaszewska); Informator MOT 1999, il. 63; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 102, il. s. 103.

3 K. Sarnowska-Jackowska, *O zbiorze malarstwa europejskiego Stanisława Jackowskiego*, R. MNW, XXI, Warszawa 1977, s. 199–234.

raised upwards (e.g. monuments of Tadeusz Kościuszko, Jan Kiliński in Warsaw, Polish Soldier in Grudziądz). He also owned an impressive collection of about seventy paintings by the representatives of Italian, Flemish, French, German, Dutch and other schools, including works by such artists as Anton van Dyck, Francisco Zurbaran, David Teniers Younger, Canaletto and Lucas Cranach[3].

3 K. Sarnowska-Jackowska, *O zbiorze malarstwa europejskiego Stanisława Jackowskiego*, R. MNW, XXI, Warsaw 1977, pp. 199–234.

KONSTANTY LASZCZKA

1865 Makowiec Duży (k. Radzymina) – 1956 Kraków

1865 Makowiec Duży (near Radzymin) – 1956 Cracow

125. ***Leonard Demarczyk – uczeń artysty***
(Portret Leonarda Demarczyka)
1929–1936

Sygn. z tyłu po lewej: *K. Laszczka / 1936 R.*
Drewno lipowe, 74 x 36 x 28 cm
Nabyto do zbiorów w 1967 roku, zakup od Bogdana Laszczki z Krakowa, syna artysty.
Nr inw. MT/Rz/79/N

Leonard Demarczyk – Artist's Student
(Portrait of Leonard Demarczyk)
1929–1936

Sign. at the back on the left: *K. Laszczka / 1936 R.*
Linden wood, 74 x 36 x 28 cm
Purchased for the collection in 1967 from Bogdan Laszczka from Cracow, artist's son.
Inv. no. MT/Rz/79/N

Popiersie modelowane miękko i zdecydowanie, z mocno uwypukloną fizjonomią modela. W pracy Władysława Józefa Dobrowolskiego i Marii Fredro-Bonieckiej rzeźba datowana jest na lata 1929–1930. Według wyjaśnienia syna artysty, portret wykonany w glinie i odlew gipsowy pochodzą z lat 1929–1930, natomiast w drewnie wykonany został później – ukończony w 1936 roku, tak jak na sygnaturze. W 1938/1939 Książnica Atlas we Lwowie wydała pocztówkę z rzeźbami Laszczki przedstawiającą dwa popiersia: Leonarda Demarczyka i Mikołaja Kopernika[1].
Leonard Demarczyk (1911–1961) – rzeźbiarz. Studiował w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu u Jana Wysockiego, w latach 1929–1935 był studentem ASP w Krakowie u Konstantego Laszczki. Od 1950 roku pracował w Katedrze Rzeźby na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Tworzył portrety, rzeźby religijne i rodzajowe, ceramikę oraz rzeźbę monumentalną. Zajmował się też malarstwem i grafiką. Ojciec pieśniarki Ewy Demarczyk[2]. Córka wspominała: „Mój dom był rozśpiewany. Głos odziedziczyłam po ojcu, który miał wspaniały tenor o niepowtarzalnym dramatycznym brzmieniu. Miał słuch absolutny. I grał na wielu instrumentach"[3].

Sala VI
Room VI

Bibl.: „La Revue Moderne" 1938, il.; „Dziennik Literacki" 1949; Dobrowolski, Fredro-Boniecka 1959, nr kat. 131, il. 15; Załęska 1969, nr kat. rzeźby 1967/2, s. 21, il. 12; Puciata-Pawłowska 1980, s. 47, il. 154; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 158, il. s. 159; Szymaniuk 2003, nr kat. I/29, s. 17; Weiss, Łomnicka 2017, il. a i b, s. 185.

1 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka*, ASP w Krakowie, Kraków 2017, il. b, s. 185.
2 SAP, t. II, 1975, s. 35 (Majewska-Maszkowska).
3 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka...*, dz. cyt. il. a, s. 185.

The bust was modelled softly and decisively and the model's physiognomy was strongly emphasised. In their work, Władysław Józef Dobrowolski and Maria Fredro-Boniecka date the sculpture back to the years 1929–1930. According to the artist's son, the portrait made in clay and the plaster cast dates back to 1929–1930, whereas the version in wood was completed in 1936, according to the signature. In 1938–1939, the Atlas Library in Lviv published a postcard with Laszczka's sculptures with two busts: Leonard Demarczyk and Nicolaus Copernicus[1].
Leonard Demarczyk (1911–1961) – a sculptor. He studied at the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in Poznań under Jan Wysocki; in the period of 1929–1935 he was a student of the Academy of Fine Arts in Cracow under Konstanty Laszczka. From 1950, he worked at the Chair of Sculpture of the Faculty of Architecture at the Cracow University of Technology. He created portraits, religious and genre sculptures, ceramics and monumental sculpture. He also painted and created graphic art. The father of singer Ewa Demarczyk[2]. The daughter recollected: 'My house was a singing house. I inherited my voice from my father, who had a wonderful tenor with a unique dramatic tone. He had a perfect pitch, and played many instruments'[3].

1 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka*, ASP in Cracow, Cracow 2017, il. b, p. 185.
2 SAP, vol. II, Wrocław 1975, p. 35 (Majewska-Maszkowska).
3 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka...*, cit. work, il. a, p. 185.

126. ***Popiersie Sereno Fenna*** *(Popiersie mężczyzny)*
1926

Sygn. p. d., na ramieniu: *K. Laszczka / 1926*, obok: *ODLEW / J. WASILEWSKI / WARSZAWA*
Brąz, odlew, 66 x 61 x 21 cm
Własność MNW od 1950 roku, nr inw. 156066, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1705/Rz/N

Bust of Sereno Fenn *(Bust of a Man)*
1926

Sign. bottom right, on the arm: *K. Laszczka / 1926*, and beside: *CAST / J. WASILEWSKI / WARSAW*
Bronze, cast, 66 x 61 x 21 cm
Property of MNW since 1950, inv. no. 156066, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1705/Rz/N



125.



126.

Realistyczna twórczość rzeźbiarza obfitowała w liczne portretowe popiersia, w których potrafił ukazać charakterystyczne cechy fizjonomii modela. W odmiennie traktowanych portretach kobiet i mężczyzn eksponował, i niejednokrotnie podkreślał sposobem ujęcia postaci, fakturą oraz opracowaniem materiału, typowe dla obu płci cechy. Popiersia męskie realizowane są zdecydowanie i ekspresyjnie – o zaostrzonych rysach, nonszalancko, niemal szkicowo, traktowanej fakturze i często asymetrycznie zakomponowanej bryle. Elegancja tych rzeźb budowana jest zwykle za pomocą kontrastu gładko i płynnie modelowanych płaszczyzn z fakturalnie i chropowato opracowanymi podstawami. *Popiersie Sereno Fenna* posiada chropawą powierzchnię, wyjątkowo silnie podkreślającą grę światła.
Sereno Peck Fenn (1844–1927) – amerykański przemysłowiec i filantrop, wieloletni prezes Young Men's Christian Association w Cleveland, który przeznaczył w 1924 roku kwotę 200 tysięcy dolarów na budowę siedziby Polskiej YMCA – Związku Młodzieży Chrześcijańskiej w Krakowie. Budynek przy ul. Krowoderskiej 8 oddano do użytku w 1926 roku[1].
Cyzeler i grawer Józef Wasilewski prowadził w latach 1914–1919 zakład giserski, wspólnie z Apolinarym Głowińskim, a od 1913 do 1928 roku Artystyczną Pracownię Stylowych Wyrobów z Brązu i Srebra w Warszawie (ul. Jasna, gmach Filharmonii)[2].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Puciata-Pawłowska 1980, il. 130; SAP, t. IV, 1986, s. 457 (Leszczyńska); Mikocka-Rachubowa 1993, nr kat. 138, s. 62; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 158, il. s. 159; Weiss, Łomnicka 2017, il. b, s. 196.

1 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka*, wyd. ASP w Krakowie, Kraków 2017, s. 196.
2 J. Strzałkowski, *Słownik medalierów polskich i z Polską związanych 1508–1965*, Warszawa 1982; M. Dobrowska, A. Sołtan, *Powązkowskie medaliony i plakiety portretowe*, Warszawa 1992.

The sculptor's realistic work abounded in numerous portrait busts, in which he was able to capture the characteristic features of the model's physiognomy. In his portraits, he treated men and women differently. He often emphasised the typical features of both sexes in the way he depicted the figures, texture and the way he worked with the material. Male busts, however, are treated more decisively and expressively – they have sharp features, the texture is treated in a nonchalant, almost sketchy manner and the composition is often asymmetrical. The elegance of these sculptures is usually built up by contrasting smooth planes with textured and rugged bases. The *Bust of Sereno Fenn* has a rough surface which strongly emphasises the interaction of light.
Sereno Peck Fenn (1844–1927) – an American industrialist and philanthropist, a long-time president of Young Men's Christian Association in Cleveland, who, in 1924, allocated the amount of 200,000 dollars for the construction of a Polish YMCA Centre in Cracow. The building at 8 Krowoderska Street was commissioned in 1926[1].
Józef Wasilewski, a chiseller and an engraver, ran a type foundry together with Apolinary Głowiński in the period of 1914–1919, and from 1913 to 1928 an Artistic Studio of Stylish Products from Bronze and Silver in Warsaw (Jasna Street, the Philharmonic building)[2].

1 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka*, ed. Academy of Fine Arts in Cracow, Cracow 2017, p. 196.
2 J. Strzałkowski, *Słownik medalierów polskich i z Polską związanych 1508–1965*, Warsaw 1982; M. Dobrowska, A. Sołtan, *Powązkowskie medaliony i plakiety portretowe*, Warsaw 1992.



127.

JÓZEF MEHOFFER

1869 Ropczyce na Rzeszowszczyźnie – 1946 Wadowice

127. ***Wnętrze pokoju bilardowego***
lata 20. XX w.

Sygn. p. d.: *Józef Mehoffer*
Płótno, olej, 63 x 74 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od Eugenii Hozakowskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/445/N

1869 Ropczyce in Rzeszów region – 1946 Wadowice

Billiards Room Interior
1920s

Sign. bottom right: *Józef Mehoffer*
Canvas, oil, 63 x 74 cm
Purchased for the collection in 1961 from Eugenia Hozakowska from Toruń.
Inv. no. MT/M/445/N

Sala IV
Room IV

Obraz przedstawia mieszkanie artysty. Według Edwarda Waligóry jest to pokój w kamienicy Szołajskich przy ul. Szczepańskiej, gdzie Mehofferowie mieszkali w latach 1918–1932[1]. Następnie Mehofferowie przeprowadzili się do własnego domu przy ul. Krupniczej 26, do Pałacu pod Szyszkami (obecnie Muzeum artysty).
Kompozycja stanowi doskonały w malarstwie polskim przykład wnętrza, w którym każdy szczegół harmonizuje z całością. Cały pokój wypełnia ciepłe światło słoneczne wpadające przez otwarte okno, nadając wystrojowi nasycony żółto-oranżowy odcień. Dekoracyjny, budowany migotliwym, intensywnym światłem obraz ukazuje codzienność, której urodę malarz na tyle doceniał i się nią cieszył, że uwiecznił na płótnie. W świecie, który go otaczał szukał „ładu, piękna stylu…"[2]. Niewątpliwie odnalazł je w swoim własnym mieszkaniu, które ukazał w chwili, gdy najprawdopodobniej rozbrzmiewały w nim dźwięki fortepianu oraz ktoś, być może na chwilę, przerwał grę w bilard.

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 11, s. 18; Załęska 1973, s. 22; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 23; SAP, t. V, 1993, s. 471 (Adamowicz, Bal); Informator MOT 1999, il. 62; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 186, il. s. 187.

1 Za pomoc w uściśleniu datowania i określeniu wnętrza dziękuję A. Zeńczak z MNK.
2 J. Mehoffer, *List*, [w:] K. Jarmuł, *Józef Mehoffer*, kat. wyst. MŚK, Katowice 2007, s. 6.

Szołajscy tenement house in Szczepańska Street, where the Mehoffers lived in the period of 1918–1932[1]. Later, the Mehoffers moved to their own house at 26 Krupnicza Street, the Pine-Cone Palace (currently the artist's museum).
The composition perfectly exemplifies an interior in Polish painting, where every detail harmonises with the whole. The whole room is filled with warm sunlight falling through the open window, which gives the décor a saturated yellow-orange hue. The decorative painting, built up with flickering, intense light, depicts everyday life, the beauty of which the painter appreciated and enjoyed so much that he decided to immortalise it on canvas. He was looking for 'order, beauty of style…'[2] in the world that surrounded him. Undoubtedly, he found it all in his own apartment, which he depicted when the sounds of the piano were most probably resounding and someone, perhaps for a brief moment, stopped playing billiards.

1 I wish to thank A. Zeńczak from MNK for the help in establishing the dates and describing the interior.
2 J. Mehoffer, *List*, [in:] K. Jarmuł, *Józef Mehoffer*, ex. cat. MŚK, Katowice 2007, p. 6.

128. ***Portret kobiety w fioletowej sukni***
1929

Sygn. p. d.: *Józef Mehoffer*
Tektura, akwarela, 90 x 71,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1984 roku, zakup w PP Desa w Toruniu.
Nr inw. MT/M/1291/N

Portrait of a Woman in a Purple Dress
1929

Sign. bottom right: *Józef Mehoffer*
Cardboard, watercolour, 90 x 71.5 cm
Purchased for the collection in 1984 at PP Desa in Toruń.
Inv. no. MT/M/1291/N

Sala IV
Room IV

Z wielką dbałością o szczegóły namalował Mehoffer fioletową suknię modelki. Pomimo bardzo trudnej, jeśli chodzi o oddanie szczegółów techniki, malarz pokazał prześwity, fałdy i lekkość zapewne muślinowej sukni. Zwraca uwagę delikatność konturu, który w zależności od fragmentu sukni, zmienia swoją szerokość i barwne natężenie. Fałdy i załamania materiału tworzy Mehoffer widocznymi pociągnięciami pędzla, po formie, a dekoracyjna suknia staje się niemal najistotniejsza w obrazie. Twarz modelki jest nieco zamyślona, prawie nie nawiązuje z odbiorcą kontaktu. Uchwycona została natomiast jej delikatność i uroda, tak jak w licznych portretach kobiet, które układają się w *oeuvre* malarza w pełen subtelności zespół wnikliwie przedstawionych, w nieco stylizowanych pozach ujętych, dam epoki. Oprócz portretów Mehoffer tworzył malarstwo monumentalne i witraże oraz pejzaże. W grafice uprawiał głównie techniki wklęsłe.
Portret jest niedokończony, jednak naniesiona sygnatura sugeruje, że taki właśnie miał pozostać. Przedstawia wizerunek pani Badeniowej-Wa(o)lich(k)iewiczowej[1]. Józef Mehoffer poznał Kazimierza Badeniego (1846–1909) we Lwowie, o czym wspomina w *Dzienniku* w dniu 27 listopada 1893 roku. Badeni był wtedy namiestnikiem Galicji[2].

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 186, il. s. 187.

1 Tożsamość portretowanej i datę powstania obrazu ustaliła, na podstawie odręcznego podpisu na archiwalnej fotografii, A. Zeńczak z MNK.
2 S. Starzyński, *Badeni Kazimierz*, [w:] PSB, t. I, z. 1, 1935, s. 205–207; *Józef Mehoffer, Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 259, 417.

Mehoffer painted the purple dress of the model with great attention to detail. The painter managed to capture the clearances, folds and lightness of a muslin dress, despite using a technique that is difficult when it comes to rendering the details. What is worth noting is the delicacy of the contour, which, depending on the fragment of the dress, changes its width and colour intensity. Mehoffer creates the folds and creases of the fabric with distinct brush strokes, and the decorative dress becomes nearly the most important object in the painting. The model's face is thoughtful, barely making contact with the audience. What he managed to capture, however, is the delicacy and beauty, just like in the numerous portraits of women in the painter's *oeuvre*, with their subtle and insightfully presented, slightly stylised poses. Apart from portraits, Mehoffer was an author of monumental paintings, stained glass and landscapes. In graphics, he mainly made use of concave techniques.
The portrait is unfinished, but the signature suggests that it was the author's intention. It depicts Mrs Badeniowa-Wa(o)lich(k)iewiczowa[1]. Józef Mehoffer met Kazimierz Badeni (1846–1909) in Lviv, which he mentions in his *Journal* on 27 November 1893. Badeni was then the stadtholder of Galicia[2].

1 The identity of the portrayed and the date of the painting's origin was established on the basis of a signature in a photograph from the archives by A. Zeńczak z MNK.
2 S. Starzyński, *Badeni Kazimierz*, [in:] PSB, I/1, 1935, pp. 205–207; *Józef Mehoffer, Dziennik*, compiled by J. Puciata-Pawłowska, Cracow 1975, pp. 259, 417.



128.



129.

WOJCIECH WEISS

1875 Leorda na Bukowinie – 1950 Kraków

129. ***Portret babuni***
(Pani Reginy Aleksandrowiczowej)
ok. 1936[1]

Sygn. l. d. [monogram wiązany]: *WW.*
Na odwrocie pieczęć: *Magazyn Przyborów Malarskich R. Aleksandrowicz Kraków ul. Basztowa 11.*
Płótno, olej, 83 x 65 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od Jakuba Bulandy z Krakowa.
Nr inw. MT/M/455/N

1 Datowanie obrazu zostało uściślone na podstawie fotografii zamieszczonych w: *Historia rodziny Reginy Aleksandrowicz i jej firmy papierniczej w „Domu pod Globusem" w Krakowie*, oprac. A. Skotnicki, Kraków 2007, s. nlb. oraz *Polska i Palestyna – dwie ziemie i dwa nieba. Żydzi krakowscy w obiektywie Ze'eva Aleksandrowicza*, koncepcja O. Aleksandrowicz, S. Aleksandrowicz, kat. wyst. Żydowskie Muzeum Galicja, Kraków 2012, s. 23, 29.

1875 Leorda in Bukovina – 1950 Cracow

Portrait of the Grandmother
(Mrs Regina Aleksandrowiczowa)
ca. 1936[1]

Signed bottom left [interlocking monogram]: *WW.*
On the back – a stamp: *Magazyn Przyborów Malarskich [Painting Accessories Store], R. Aleksandrowicz Kraków ul. Basztowa 11.*
Canvas, oil, 83 x 65 cm
Purchased for the collection in 1961 from Jakub Bulanda from Cracow.
Inv. no. MT/M/455/N

1 The date of the portrait was established on the basis of photographs posted in: *Historia rodziny Reginy Aleksandrowicz i jej firmy papierniczej w 'Domu pod Globusem' w Krakowie*, ed. A. Skotnicki, Cracow 2007, p. unnumbered; *Polska i Palestyna – dwie ziemie i dwa nieba. Żydzi krakowscy w obiektywie Ze'eva Aleksandrowicza*, concept O. Aleksandrowicz, S. Aleksandrowicz, ex. cat. Żydowskie Muzeum Galicja, Cracow 2012, pp. 23, 29.

Sala V
Room V

Portret w twórczości Wojciecha Weissa stanowił niezwykle obfitą i ważną część, bowiem to człowiek był obok natury najważniejszym dla malarza tematem. *Portret babuni* modelowany jest plamą – miękko i delikatnie. Przedstawia Reginę-Rivkę Aleksandrowicz (1854–1940) z domu Hirsch, żonę Wolfa Ze'eva Aleksandrowicza, matkę Zygmunta Synaja, Dorci, Lorci, Róży i Dawida[2]. Regina była właścicielką sklepu papierniczego w Krakowie – *R. Aleksandrowicz Synowie*, który mieścił się w latach 1927–1939 w Domu pod Globusem na rogu ul. Długiej 1 i Basztowej 11. Magazyn firmy znajdował się od 1877 roku przy ul. Kamiennej. Swoje przedstawicielstwa i „składy" Aleksandrowiczowie mieli ponadto w Poznaniu, Lwowie, Katowicach i Bydgoszczy[3]. Córkę Reginy – Różę malowali m.in. Jacek Malczewski i Jacek Mierzejewski.
W zbiorach prywatnych znajduje się drugi, tak samo komponowany portret Reginy, który różni się jedynie w szczegółach opracowania stroju i w nieco innym miejscu naniesienia sygnatury oraz intensywniejszej kolorystyce karnacji twarzy i dłoni.
Na fotografiach z przyjęcia ślubnego Wilka Aleksandrowicza, wnuka Reginy, z Leą Chelouche, które w 1936 roku odbyło się w Krakowie, Regina ubrana jest w tę samą co na portrecie suknię[4].

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 5, s. 19, il. 27; Załęska 1971, nr kat. 113, s. 48; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 286, il. s. 287.

2 *Historia rodziny Reginy Aleksandrowicz...*, dz. cyt.
3 Próbnik papierów, udostępniony dzięki uprzejmości prof. A. Skotnickiego.
4 *Historia rodziny Reginy Aleksandrowicz...*, dz. cyt.

Portraits constitute an extremely abundant and important part of Wojciech Weiss's works, as, apart from nature, a man was the most important motif for the painter. *Portrait of the Grandmother* is modelled with blots – softly and gently. It presents Regina-Rivka Aleksandrowicz (1854–1940) née Hirsch, a wife of Wolf Ze'ev Aleksandrowicz, a mother of Zygmunt Synaj, Dorcia, Lorcia, Róża and Dawid[2]. Regina was an owner of stationery stores in Cracow – *R. Aleksandrowicz Synowie*, which was located in the years 1927–1939 in *The House Under the Globus* at the corner of 1 Długa and 11 Basztowa Streets. The company's warehouse was located, from 1877, at Kamienna Street. The Aleksandrowicz family had their representative offices and depots in Poznań, Lviv, Katowice and Bydgoszcz[3]. Róża, Regina's daughter, was painted, among others, by Jacek Malczewski and Jacek Mierzejewski.
The private collection includes another portrait of Regina, which was composed in the same way and differs only in detail of the garment and the signature affixed in a different place, as well as more intensive colour of the complexion and hands.
On photographs depicting the wedding of Wilk Aleksandrowicz (a grandson of Regina) and Lea Chelouche, which was held in 1936 in Cracow, Regina wore the same dress as is depicted in the portrait[4].

2 *Historia rodziny Reginy Aleksandrowicz...*, cit. work.
3 Paper sampler, has been shared of courtesy of Prof. A. Skotnicki.
4 *Historia rodziny Reginy Aleksandrowicz...*, cit. work.



POSZUKIWANIE FORMY I SYNTEZY PIERWSZA POŁOWA XX WIEKU

SEARCHING FOR FORM AND SYNTHESIS THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Władysław Ślewiński
Tymon Niesiołowski
Roman Kramsztyk
Stanisław Ignacy Witkiewicz
Leon Chwistek
Felicjan Szczęsny Kowarski
Jacek Mierzejewski
Stanisław Zalewski
Stanisław Ostoja-Chrostowski
Gustaw Gwozdecki
Xawery Dunikowski
Eugeniusz Zak
Wacław Borowski
Zofia Stryjeńska
Wacław Wąsowicz
Wojciech Aleksander Durek

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1856 Białynin (k. Sochaczewa) – 1918 Paryż

130. ***Pejzaż morski ze skałami***
(Skały nadmorskie)

1905

Sygn. l. d.: *W. Slewinski.*
Płótno, olej, 58,5 x 81,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/288/N

Pejzażowe malarstwo Władysława Ślewińskiego, w obejmującym ponad 300 dzieł dorobku artysty, to około 130 pejzaży, w tym ponad 70 marynistycznych. Wszystkie należą, jak cała twórczość malarza, do syntetyzmu i odznaczają się oszczędnością środków wyrazu, swoistym uogólnieniem, wydobywaniem istoty przedstawianego fragmentu natury uproszczoną formą i sugestywnym kolorem. Brak sztafażu – postaci ludzkich oraz rzadko przedstawiane łodzie czy zabudowania portowe skupiają uwagę wyłącznie na istocie skalistego wybrzeża Oceanu Atlantyckiego.
Pejzaż morski ze skałami przedstawia wybrzeże morskie Bretanii, w północno-zachodniej Francji. Należy do pierwszego okresu twórczości artysty, tzw. parysko-bretońskiego – lata od przyjazdu do Francji w 1888 roku do powrotu na krótko do kraju w 1905 roku. W tym czasie w twórczości Ślewińskiego dużą rolę odgrywało pragnienie oddania głębi i nastroju pejzażu.
Przy niejednokrotnie bardzo intensywnych kolorystycznie pejzażach, obraz ze zbiorów toruńskich należy do dzieł o stonowanej czy nawet zgaszonej kolorystyce. Ciepły błękit spokojnej wody kontrastuje z nasyconymi kolorystycznie skałami, z widocznym na nich błękitnym poblaskiem morza i nieba, na którym w delikatnym różu opracowane są chmury stykające się z horyzontem. Kontrast spokojnej, wyciszonej wody i burzliwych, pełnych grozy skał podkreślony został kolorem i sposobem malowania, symbolizując w efekcie różnice tych odmiennych żywiołów.

Sala V
Room V

Bibl.: Czyżewski 1928, il.; Załęska 1962, nr kat. 17, s. 15; Załęska 1966, s. 4; Jaworska 1983, nr kat. 151, il. 130; *Koniec wieku* 1996, nr kat. VIII/45, il. s. 277; Informator MOT 1999, il. 59; *Sztuka dwóch czasów* 1999, s. 66, il. 94; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 272, il. s. 273; *Młoda Polska* 2007, s. 250, il. 115, s. 228; Odorowski 2009, spis prac nr 21, s. 65, il. s. 41; *Perły z lamusa* 2009, s. 192, il. s. 193 (Kroplewska-Gajewska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 124.

131. ***Morze w Bretanii***

ok. 1910–1911

Niesygn.
Na odwrocie nadruk na płótnie w dwóch miejscach: *Władysław Ślewiński / ze spuścizny / pośmiertnej / E. Ślewińska.*
Płótno, olej, 50 x 61 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/265/N
Obraz pochodzi ze spuścizny pośmiertnej artysty. Dawniej był własnością Eugenii Ślewińskiej z d. Szewcow, żony artysty.

Morze w Bretanii należy do trzeciego okresu w twórczości artysty, tzw. bretońskiego, który datuje się od 1910 do 1916 roku. W tym czasie pejzaże Ślewińskiego, dążącego do syntezy, stają się spokojniejsze i bardziej przestrzenne. Pejzaż został namalowany prawdopodobnie w Doëlan, małym porcie rybackim, gdzie artysta kupił dom, w którym zamieszkał od marca 1910 roku.
Zenon Przesmycki (Miriam) pisał o pejzażach Ślewińskiego: „Na Pańskich morzach zalega głęboka cisza, której nie jest w stanie zamącić ani blask kolorów, ani rytmiczne uderzenia ostatnich fal biegnących ku przybrzeżnym piaskom, ani nawet wściekłość fal rozbijających się o podwodne skały. Tylko

1856 Białynin (near Sochaczew) – 1918 Paris

The Seascape with Cliffs
(Seaside Rocks)

1905

Sign. bottom left: *W. Slewinski.*
Canvas, oil, 58.5 x 81.5 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/288/N

Landscape painting in Władysław Ślewiński's *oeuvre* of over 300 works includes about 130 paintings, 70 of which involve maritime themes. All of them, like the artist's entire body of work, belong to Synthetism and are characterised by the use of frugal means of expression, generalisation, extraction of the essence of the presented fragments of nature by means of simplified form and suggestive colour. The lack of staffage – human figures in the background, and rarely depicted boats or port buildings, turn the focus of attention solely to the essence of the rocky coast of the Atlantic Ocean.
The Seascape with Cliffs depicts the coast of Brittany, in north-western France. It was painted in the first period of the artist's career, the so-called Paris-Breton period – the years from his arrival in France in 1888 to his return to Poland for a short time in 1905. At that time, the desire to convey the depth and mood of the landscape in his work played an important role for Ślewiński.
Compared to the artist's other landscapes, which are often very intense in colouring, the Toruń painting is rather restrained, or even subdued in terms of using colours. A warm blue of calm water contrasts with the colour-saturated rocks, with the blue gleam of the sea and sky visible on them, where clouds touching the horizon are reflected in delicate pink.
The contrast of calm, subdued water and the stormy, awe-inspiring rocks was emphasised by the colour and the manner of painting, which symbolised the differences in these elements.

The Sea in Bretogne

ca. 1910–1911

Unsign.
A print at the back of the painting on the canvas in two places: *Władysław Ślewiński / from posthumous / legacy / E. Ślewińska.*
Canvas, oil, 50 x 61 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/265/N
The painting belongs to the artist's posthumous legacy. It was formerly owned by Eugenia Ślewińska, née Szewcow, the artist's wife.

The Sea in Bretogne was painted in the third period of the artist's career, the so-called Breton period, which dates from 1910 to 1916. At that time, landscapes of Ślewiński, who was striving for a synthetic form, become calmer and more spatial. The showcased landscape was probably painted in Doëlan, a small fishing port, where the artist bought a house in which he lived from March 1910.
Here is what Zenon Przesmycki (Miriam) wrote about Ślewiński's landscapes: 'A deep silence falls on your seas, which cannot be disturbed by the brilliance of colours, nor the rhythm of the pounding



130.



131.

niewidzialny dreszcz tajemniczej otchłani, tylko różowy uśmiech wieczornego obłoku przebiega czasami po tych wielkich nieruchomych przestrzeniach, gdzie szmaragdy niepostrzeżenie stapiają się w jedno z ametystami”[1].
Władysław Ślewiński uważał, że „studium nie powinno być skończone. Gdzieś jedna partia zrobiona znakomicie, a reszta nic. Nie ma czasu na resztę”[2]. Według Władysławy Jaworskiej ta zasada odnosi się także „do jego obrazów skończonych, z tym, że przy wyeksponowaniu na płótnie jednego lub grupy elementów resztę zostawia w półmroku lub stanie niedookreślonym”[3].

Sala V
Room V

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 65, s. 63; Załęska 1962, nr kat. 27, s. 14; Załęska 1968, nr kat. 50, s. 25; Jaworska 1983, nr kat. 255, il. 229; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 272, il. s. 273; Bielska-Krawczyk 2015, s. 124.

1 Z. Przesmycki (Miriam), [*Wstęp*] *Exposition des oeuvres de M. W. Slewinski*, Paris, Georges Thomas, 1898 za: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński 1954–1918. Wystawa monograficzna*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1983, s. 23.
2 S. Wyspiański do K. Maszkowskiego. Rękopis udostępniony W. Jaworskiej przez prof. L. Płoszewskiego za: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, dz. cyt., s. 17–18.
3 W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, dz. cyt., s. 18.

waves which run towards the coastal sands, nor the fury of the waves that crash against underwater rocks. Only an invisible tremor of the mysterious abyss, only a pink smile of the evening cloud sometimes pass through these large listless spaces, where emeralds merge into one with amethysts unawares’[1].
Władysław Ślewiński believed that ‘the study should be left unfinished. Some parts are completed with perfection, and some are left untouched. There is no time to deal with the rest’[2]. According to Władysława Jaworska, this principle also applies to ‘his finished paintings, but when one element or a group of elements are exposed on canvas, he leaves the rest in the twilight or in a vague or indefinite state’[3].

1 Z. Przesmycki (Miriam), [*Introduction*] *Exposition des oeuvres de M. W. Slewinski*, Paris, Georges Thomas, 1898 see: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński 1954–1918. Wystawa monograficzna*, ex. cat. of MNW, Warsaw 1983, p. 23.
2 S. Wyspiański to K. Maszkowski. The manuscript made available to W. Jaworska by Prof. L. Płoszewski see: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, cit. work, pp. 17–18.
3 W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, cit. work, p. 18.

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882 Lwów – 1965 Toruń

132. ***Dziewczynka w różowej sukni***

1907–1910

Sygn. l. d. [monogram wiązany]: *TN*
Na odwrocie kartka informacyjna z wystawy o treści: *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie / Nr 0700 / Autor Niesiołowski Tymon / Dzieło p.t. Stud. dziew. w różowej s. / Rodzaj olejny / cena 500 K.*
Płótno, olej, 110 x 69 cm
Nabyto do zbiorów w 2015 roku, zakup od Renaty Weiss.
Nr inw. MT/M/1820/N

Artystyczny życiorys Tymona Niesiołowskiego obejmuje czynny udział w życiu środowisk twórczych Zakopanego (1905–1926), Wilna (1926–1945) i Torunia (1945–1965). W jego obfitej twórczości dominują akty, portrety, martwe natury i sceny rodzajowe, wykonywane w technikach malarskich, graficznych i rzeźbie, początkowo pod wpływem licznych artystów polskich (np. Stanisław Wyspiański) i francuskich (np. Paul Gauguin).
Obraz *Dziewczynka w różowej sukni* powstał w Zakopanem lub w Krakowie i według Małgorzaty Geron jest „jedynym [...] obrazem olejnym autorstwa Niesiołowskiego o tematyce portretowej, powstałym do 1910 roku”[1]. Portret może być tożsamy z malowanym olejno i wystawianym w 1909 roku na wystawie TPSP w Krakowie *Studium dziewczynki*[2]. Sygnatura w formie monogramu wiązanego była przez malarza bardzo rzadko stosowana i występuje tylko na obrazach z początkowej fazy twórczości.

Sala V
Room V

Bibl.: Geron 2005, nr kat. 40, s. 87, il. s. 165.

1 M. Geron, *Ekspertyza obrazu: Tymon Niesiołowski, „Portret dziewczynki w różowej sukni”, [1907–1910], olej na płótnie, 110 x 69 cm*, mps Dział Dokumentacji MOT, s. 4.
2 *Katalog wystawy TPSP w Krakowie I*, Kraków 1909, poz. 89; *Katalog wystawy TPSP w Krakowie II*, Kraków 1909, poz. 140; *Katalog wystawy TPSP w Krakowie II–III*, Kraków 1909, poz. 105 za: M. Geron, *Ekspertyza...*, dz. cyt., s. 5.

1882 Lviv – 1965 Toruń

A Girl in a Pink Dress

1907–1910

Sign. bottom left [interlocking monogram]: *TN*
A note at the back with the following wording: *Cracow Society of Friends of Fine Arts / no. 0700 / Author Niesiołowski Tymon / a work of art titled A girl with a pink dress /oil / price 500 K*
Canvas, oil, 110 x 69 cm
Purchased for the collection in 2015 from Renata Weiss.
Inv. no. MT/M/1820/N

Tymon Niesiołowski’s artistic biography includes active participation in the artistic circles of Zakopane (1905–1926), Vilnius (1926–1945) and Toruń (1945–1965). His rich creative output is dominated by nudes, portraits, still life and genre scenes, in painting, graphic art and sculpture, initially under the influence of numerous Polish (e.g. Stanisław Wyspiański) and French (e.g. Paul Gauguin) artists.
A Girl in a Pink Dress was painted in Zakopane or in Cracow and according to Małgorzata Geron, it is the ‘only [...] oil portrait painted by Niesiołowski by 1910’[1]. The portrait may be very similar to the oil-painted *Study of a Girl*, which was exhibited at the Society of Friends of Fine Arts in Cracow in 1909[2]. The interlocking monogram was very rarely used by the painter, and appears only in the paintings from the early stages of his career.

1 M. Geron, *Ekspertyza obrazu: Tymon Niesiołowski, ‘Portret dziewczynki w różowej sukni’, [1907–1910], oil on canvas, 110 x 69 cm*, ts documentation department of MOT, p. 4.
2 *Exhibition catalogue of the TPSP in Cracow I*, Cracow 1909, item. 89; *Exhibition catalogue of the TPSP in Cracow II*, Cracow 1909, item. 140; *Exhibition Catalogue of the TPSP in Cracow II–III*, Cracow 1909, item 105 see: M. Geron, *Ekspertyza...*, cit. work, p. 5.



132.



133.

133. ***Martwa natura z jabłkami***

ok. 1907–1910

Sygn. p. d. [monogram wiązany]: *TN*
Płótno, olej, 59,5 x 69 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 119.
Nr inw. MT/M/267/N

Kompozycja *Martwa natura z jabłkami* bezpośrednio nawiązuje do martwych natur Paula Cézanne’a. Szczególnie jest to widoczne w ujęciu nieco z góry stołu, zastawionego prostymi przedmiotami, budującymi monumentalną kompozycję[1]. Widoczny jest także duży wpływ malarstwa Władysława Ślewińskiego oraz pośrednio Paula Gauguina, zauważalny szczególnie w opracowaniu kolorystyki dzieła. O początkach swego malarstwa artysta wspominał: „Stary [Stanisław] Witkiewicz podarował mi farby i kasetę, Ślewiński nauczył mnie jak naciągać płótno i ułożyć farby na palecie”[2]. Ślewiński stał się dla młodego malarza artystycznym autorytetem[3]. Malarstwo Gauguina po raz pierwszy

1 M. Geron, *Tymon Niesiołowski. Życie i twórczość*, Warszawa 2004, s. 47.
2 J. Frycz, *Rozmowa z Tymonem*, „Pomorze” 1958, nr 23, s. 4 za: M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski. Historia przyjaźni artystycznej*, [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2016, s. 591.
3 M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski...*, dz. cyt., s. 591.

Still Life with Apples

ca. 1907–1910

Sign. bottom right [interlocking monogram]: *TN*
Canvas, oil, 59.5 x 69 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 119.
Inv. no. MT/M/267/N

The composition of *Still Life with Apples* directly refers to the still lifes of Paul Cézanne. This is particularly visible in the depiction of the scene observed slightly from the top of the table, which is laid with simple objects that build a monumental composition[1]. In the painting one can clearly notice a significant influence of Władysław Ślewiński and, indirectly, Paul Gauguin, which is particularly noticeable in the arrangement of colours. Here is how the artist reminisced about the beginnings of his painting career: ‘The old [Stanisław] Witkiewicz presented me with paints and a paint box, Ślewiński taught me how to stretch a canvas and put the paints on the palette’[2].

1 M. Geron, *Tymon Niesiołowski. Życie i twórczość*, Warsaw 2004, p. 47.
2 J. Frycz, *Rozmowa z Tymonem*, Pomorze 1958, no 23, p. 4 see: M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski. Historia przyjaźni artystycznej*, [in:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 September 2014*, ed. J. Degler, Museum of Central Pomerania in Słupsk, Słupsk 2016, p. 591.

Niesiołowski zobaczył właśnie u niego[4]. Zagadnienia formalne i kolorystyczne twórczości Gauguina Niesiołowski jeszcze pogłębił podczas zwiedzania wystawy monograficznej w Wiedniu, na którą wybrał się wraz ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem w 1907 roku[5].

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 19, s. 14; *Niesiołowski* 1966, nr kat. 1, s. 61; Załęska 1966, s. 5; *Niesiołowski* 1982, nr kat. 1, s. 57, il. 5; Harbaszewski 1985, s. 95; *Formiści* 1989, nr kat. 641, s. 59; SAP, t. VI, 1998, s. 68 (Bal); Geron 2003, s. 221; Geron 2004, s. 47, il. 22; Geron *Rola Wyspiańskiego*... 2004, s. 205, 209, il. s. 229; Geron 2005, nr kat. 58, s. 90, il. s. 170; Krzysztofowicz-Kozakowska 2005, il. s. 35; Rissmann 10/2005, il. s. 65; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 188, il. s. 189; *150 lat MOT* 2011, nr kat. VI.6.11, s. 199, il.; Kroplewska-Gajewska 2015, nr kat. 32, s. 62, il. s. 58; Geron 2016, s. 592.

4 M. Geron, *Tymon Niesiołowski...*, dz. cyt., s. 44.
5 T. Niesiołowski, *Kilka słów o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, „Głos Plastyków" 1947, s. 38 za: M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski...*, dz. cyt., s. 592.

Ślewiński became an artistic authority for the young painter[3]. It was at his home that Niesiołowski saw Gauguin's painting for the first time[4]. Niesiołowski deepened his insight into the formal issues and colouring in Gauguin's work during his visit to the monographic exhibition in Vienna, to which he went together with Stanisław Ignacy Witkiewicz in 1907[5].

3 M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski...*, cit. work, p. 591.
4 M. Geron, *Tymon Niesiołowski...*, cit. work, p. 44.
5 T. Niesiołowski, *Kilka słów o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Głos Plastyków 1947, p. 38 see: M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski...*, cit. work, p. 592.

ROMAN KRAMSZTYK

1885 Warszawa – 1942 Warszawa

1885 Warsaw – 1942 Warsaw

134. ***Martwa natura***

ok. 1910

Sygn. p. g.: *Kramstyk*.
Płótno, olej, 79,5 x 99 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/325/N

Still Life

ca. 1910

Sign. top right: *Kramstyk*.
Canvas, oil, 79.5 x 99 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/325/N

Martwa natura z toruńskich zbiorów należy do pierwszego okresu twórczości artysty trwającego od 1909 do 1915 roku. Spośród wszystkich martwych natur z tego czasu jest najbardziej skromną kompozycją, w której prostota przedmiotów współgra z neutralnością tła. Jest wyjątkowo zharmonizowana kolorystycznie.
W przeważnie portretowej twórczości Kramsztyka, martwa natura stanowiła niewielki zaledwie procent. Na ponad dwieście odnalezionych w zbiorach państwowych i prywatnych oraz tylko w literaturze obrazów olejnych, martwych natur wymienia się niewiele – ponad dziesięć. Wszystkie powstały ok. 1910 i ok. 1920 roku. Pomimo wyraźnego wpływu sztuki Paula Cézanne'a są niewątpliwymi arcydziełami samego Kramsztyka – proste w kompozycji, zrównoważone, rytmiczne w zastosowaniu barwy i brył, o jasnym układzie kompozycyjnym.
Wacław Husarski w 1937 roku pisał: „Doskonałe poczucie materii sprawiało, że te owoce, ryby, homary, bo te przedmioty malował ze szczególną predylekcją, miały dotykalną niemal plastykę. Ich zdecydowane, wyraziste barwy chroniły autora przed popadnięciem w tony nieokreślone, przejrzysto-szarawe, do których miał skłonność. Dar harmonijnego układu kompozycyjnego, poparty studiami nad genialną kompozycją cézannowską, wynosił te obrazy ponad poziom zwykłych studiów z natury. Dołączyła się do tego największa może zaleta malarska tego artysty – poczucie tworzywa, poczucie farby olejnej jako materiału; pod tym względem był największym bodaj majstrem w swoim pokoleniu"[1].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 22, s. 15; SAP, t. IV, 1986, s. 242 (Kubaszewska); Piątkowska, Tarnowska 1997, nr kat. I/60, s. 185, il. s. 135; *Rytm* 2001, nr kat. 119; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 140, il. s. 141; Piątkowska 2004, nr kat. I/3, s. 194, il. I; Kluszczyński 2016, il. s. 376.

1 W. Husarski, *Wystawy w IPS-ie. Kramsztyk – Pietkiewiczowa*, „Czas" 1937, nr 329, s. 6 za: *Roman Kramsztyk 1885–1942*, kat. wyst. ŻIH, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, oprac. R. Piątkowska, Warszawa 1997, s. 92.

Still Life from Toruń collection belongs to the first period of the artist's *oeuvre*, which lasted from 1909 to 1915. Of all his still life compositions of that time, this one is the most modest – the simplicity of the objects interacts with the neutrality of the background. It is exceptionally harmonious in terms of its colouring.
Still life constituted only a small part of Kramsztyk's body of work, which consisted mainly of portraits. In over two hundred oil paintings found in public and private collections and in literature, only a few – a little more than ten – are mentioned to be still lifes. All of them were created around 1910 and around 1920. Despite being clearly influenced by Paul Cézanne's art, they are undoubtedly Kramsztyk's masterpieces in their own right – simple in composition, balanced, rhythmical in the use of colours and shapes, with a clear compositional arrangement.
Wacław Husarski wrote in 1937: 'Owing to his perfect sense of matter, these fruit, fish and lobsters, as he painted these objects with special predilection, had almost tactile plasticity. Their strong, expressive colours prevented the author from falling into undefined, transparent and greyish tones, to which he was inclined. His gift of harmonious composition system, complemented by studies of the brilliant composition by Cézanne, elevated these paintings above the level of mere studies of nature. This was followed by the artist's perhaps greatest advantage – a sense of oil paint as a material; in this respect, he was the unrivalled master of his generation'[1].

1 W. Husarski, *Wystawy w IPS-ie. Kramsztyk – Pietkiewiczowa*, Czas 1937, no. 329, p. 6 see: *Roman Kramsztyk 1885–1942*, ex. cat. ŻIH, Zachęta Contemporary Art Gallery, compiled by R. Piątkowska, Warsaw 1997, p. 92.



134.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)

1885 Warszawa – 1939 Jeziory na Polesiu

1885 Warsaw – 1939 Jeziory in Polesie

135. ***Portret dr Ignacego Wasserberga***

1910[1]

Niesygn.
Płótno naklejone na tekturze, olej, 60 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od Klary Wasserberg z Krakowa.
Nr inw. MT/M/450/N

Portrait of Dr Ignacy Wasserberg

1910[1]

Unsign.
Canvas pasted on cardboard, oil, 60 x 70 cm
Purchased for the collection in 1961 from Klara Wasserberg from Cracow.
Inv. no. MT/M/450/N

Portret dr Ignacego Wasserberga należy do cyklu portretów inspirowanych malarstwem francuskim, szczególnie Paula Gauguina, którego obrazy Witkacy widział w 1907 roku na wystawie prac artysty w Wiedniu, na którą wybrał

1 Datowanie za: A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914*, Gdańsk 2014, s. 179.

Portrait of Dr Ignacy Wasserberg is part of a series of portraits inspired by French painting, especially by Paul Gauguin, whose paintings Witkacy saw in 1907 at an exhibition of the artist's works in

1 Dates as in: A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914*, Gdańsk 2014, p. 179.

się wraz z Tymonem Niesiołowskim[2]. Anna Żakiewicz sugeruje jednak, że dwa portrety Ignacego Wasserberga[3] zostały namalowane po obejrzeniu w marcu 1910 roku kolekcji Gabrieli Zapolskiej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, na której można było zobaczyć obrazy Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Georges'a Seurata, Paula Sérusiera[4]. Portret z toruńskich zbiorów wykazuje podobieństwo „zwłaszcza w kolorze – z dwoma dekoracyjnymi *panneaux* Sérusiera z kolekcji Zapolskiej"[5]. O znaczeniu malarstwa francuskiego w twórczości Witkacego pisał Leon Chwistek, który w 1922 roku ogłosił rozpad grupy formistów, zwracając uwagę, „że ideologia malarstwa dekoracyjnego (Gauguin, u nas Ślewiński), którą obecnie reprezentuje Witkiewicz, obcą była i jest założycielom grupy formistów"[6].
Ojciec artysty, Stanisław Witkiewicz w liście z 9 czerwca 1910 roku pytał syna: „Czemu Filozofa malujesz stale jedzącego? Czy to przeważa w jego życiu?"[7]. Istotnie, na drugim portrecie Wasserberg przedstawiony jest w trakcie konsumpcji banana. Witkacy spotykał się z Wasserbergiem wielokrotnie, m.in. w Londynie, przed wyjazdem z Bronisławem Malinowskim w 1914 roku.
Ignacy Wasserberg (1880–1942) studiował na Wydziale Medycznym i Filozoficznym UJ. Lekarz w Zakopanem i przyjaciel rodziny Witkiewiczów, zwany Filozofem. Żonaty z Karoliną Oderfeld. W okresie międzywojennym pracownik Ligi Narodów w Genewie. Zamordowany podczas wojny w Cannes. Publikował w „Przeglądzie Filozoficznym" (1903, nr 6) – *Stosunek między materią i formą zjawisk u Kanta* i w „Ruchu Filozoficznym" (1911, nr 1) – *Irracjonalizm w filozofii współczesnej*[8].

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 7, s. 19; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 60; Jakimowicz 1985, il. 10; Piotrowski 1989, s. 31, il. 23; Jakimowicz 1990, s. 96, 71; Poszumska 1999, nr kat. 1, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 294, il. s. 295; *Warszawa – Moskwa, Moskwa – Warszawa* 2004, s. 363, il. s. 178; *Moskwa – Warszawa, Warszawa – Moskwa* 2005, s. 420, il. s. 166; *Mała encyklopedia sztuki polskiej* 2008, il. s. 217; Kossowska, Kossowski 2010, nr kat. 250, s. 172, il. s. 249; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 67–68, il. s. 67, XII; Król *Firma Witkiewicz i syn* 2011, s. 112, il.; Żakiewicz 2014, s. 179, il. 136, s. 180; Geron 2016, s. 592; *Wielka fala* 2016, nr kat. i il. 65, s. 152.

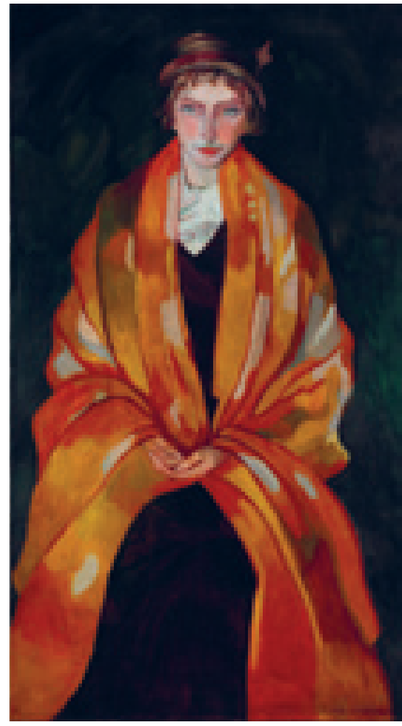
2 M. Geron, *Kalendarium życia i twórczości Tymona Niesiołowskiego*, [w:] *Tymon Niesiołowski. Katalog wystawy monograficznej MOT*, red. A. Rissmann, Toruń 2005, s. 18.
3 *Ignacy Wasserberg*, 1910, tektura, ol., 60 x 89,5 cm, MNK.
4 A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka...*, dz. cyt., s. 179.
5 Tamże.
6 L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a krytyka formizmu*, Kraków 1922 za: L. Chwistek, *„Wielość rzeczywistości w sztuce" i inne szkice literackie*, wybrał i przedmową poprzedził K. Estreicher, Warszawa 1960, s. 109.
7 *S. Witkiewicz, Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969, s. 453.
8 *S. Witkiewicz, Listy...*, dz. cyt., s. 758; W. Sztaba, *Gra ze sztuką, o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 56.

Vienna, to which he went together with Tymon Niesiołowski[2]. Anna Żakiewicz suggests, however, that the two portraits of Ignacy Wasserberg[3] were painted after seeing Gabriela Zapolska's collection at the Cracow Society of Friends of Fine Arts in March 1910, where one could see paintings by Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Georges Seurat, Paul Sérusier[4]. The portrait from Toruń collections bears resemblance 'especially in colour – to two decorative *panneaux* by Sérusier from Zapolska's collection'[5]. Leon Chwistek, who announced the collapse of the Formists in 1922, wrote on the importance of French painting in Witkacy's work noting that 'the ideology of decorative painting (Gauguin, Ślewiński in Poland), which Witkiewicz now represents, is and has always been alien to the founders of the Formists group'[6].
The artist's father, Stanisław Witkiewicz, in a letter dated 9 June 1910 asked his son: 'Why do you always paint the Philosopher while eating? Does this predominate in his life?'[7]. Indeed, the second portrait depicts Wasserberg during the consumption of a banana. Witkacy met Wasserberg on many occasions, e.g. in London, before leaving with Bronisław Malinowski in 1914.
Ignacy Wasserberg (1880–1942) studied at the Faculty of Medicine and Philosophy of the Jagiellonian University. A medical doctor in Zakopane and a friend of the Witkiewicz family, also called the Philosopher. Married to Karolina Oderfeld. An employee of the League of Nations in Geneva during the interwar period. Murdered during the war in Cannes. He published in Przegląd Filozoficzny (1903, no. 6) – *The relation between matter and form of phenomena in Kant* and the Ruch Filozoficzny (1911, no. 1) – *Irrationalism in contemporary philosophy*[8].

2 M. Geron, *Kalendarium życia i twórczości Tymona Niesiołowskiego*, [in:] *Tymon Niesiołowski. Katalog wystawy monograficznej MOT*, ed. A. Rissmann, Toruń 2005, p. 18.
3 *Ignacy Wasserberg*, 1910, cardboard, oil, 60 x 89.5 cm, MNK.
4 A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka...*, cit. work, p. 179.
5 Ibid.
6 L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a krytyka formizmu*, Cracow 1922 see: L. Chwistek, *'Wielość rzeczywistości w sztuce' i inne szkice literackie*, selected and prefaced by K. Estreicher, Warsaw 1960, p. 109.
7 *S. Witkiewicz, Listy do syna*, compiled by. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warsaw 1969, p. 453.
8 *Witkiewicz, Listy...*, cit. work, p. 758; W. Sztaba, *Gra ze sztuką, o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracow 1982, p. 56.



135.



136.

136. *Portret Eugenii Dunin-Borkowskiej*

1912

Sygn. p. d.: *Ignacy Witkiewicz.*
Płótno, olej, 126 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup od Anny Torwirt z Torunia.
Nr inw. MT/M/977/N

Początkowo obraz był w posiadaniu portretowanej, następnie prawdopodobnie rodziny Łasińskich, później Kowalewskich w Zakopanem i krótko w posiadaniu rodziny Torwirtów w Toruniu, od kogo zakupiony został do zbiorów MOT. W latach 1909–1913 powstało kilkanaście portretów Eugenii – żony malarza Władysława Dunin-Borkowskiego (1884–1922), z którym Witkacy przyjaźnił się od czasów jego studiów w krakowskiej ASP (1908). Borkowscy zostali sportretowani przez Witkacego w napisanej w latach 1909–1910 sztuce *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta,* gdzie występują jako Margrabiostwo Marta i Idzio de Monfort[1].
Eugenia Dunin-Borkowska – poetka, ukończyła studia dramatyczne. Wystąpiła tylko w jednej sztuce *Ponad śnieg bielszym się stanę* Stefana Żeromskiego. Jerzy Eugeniusz Płomieński określił Borkowską, którą poznał za pośrednictwem Witkacego, jako osobę, która „swoją subtelną inteligencją, bystrymi poglądami na sztukę i literaturę, wreszcie kulturą umysłową i estetyczną przypominała ona najlepsze egzemplarze rokokowych sawantek. Miała pastelową, trochę kameralną urodę i maniery wielkoświatowej damy; była jednak dziwnie ściszona i wbrew kobiecej naturze raczej małomówna. Bił z niej niewymuszony wykwint, na który nie pozowała bynajmniej wcale, uderzała przy tym pewnym pociągającym stylem organizacji psychicznej, wysoce wydelikaconej"[2]. Porównując opisy osobowości Borkowskiej z jej portretem z toruńskich zbiorów doświadczamy pewnego kontrastu. Być może jedną z przyczyn jego powstania było studium postaci demonicznej. Pewna nonszalancja ukazania stroju, melancholijne, acz przenikliwe spojrzenie, ponadto ostre rysy dłoni i twarzy modelki, w której niczym w masce podkreślona czerwienią cera, zdają się wywoływać nastrój demonizmu, o którym Witkacy pisał, że „metafizykę wnętrza demonicznej kobiety symbolizują oczy zielone lub niebieskie [...]. Materię jej ciała wyraża ulubiona przez wszystkie panie barwa czerwona i jej pochodne [...]. Ostra czerwień to zawsze barwa ich ust, będących pożądliwą plamą a nie ludzkim organem"[3].

1 *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy do żony (1923–1927),* oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005, s. 239.

Portrait of Eugenia Dunin-Borkowska

1912

Sign. bottom right: *Ignacy Witkiewicz.*
Canvas, oil, 126 x 70 cm
Purchased for the collection in 1978 from Anna Torwirt from Toruń.
Inv. no. MT/M/977/N

Initially, the painting was in the possession of the portrayed, then probably the Łasińscy, later the Kowalewscy in Zakopane, and then briefly owned by the Torwirts from Toruń, from whom it was purchased for the museum collection.
Several portraits of Eugenia were painted over the period of 1909–1913. Eugenia Dunin-Borkowska was the wife of the painter Władysław Dunin-Borkowski (1884–1922), with whom Witkacy had been friends since his studies at the Academy of Fine Arts in Cracow (1908). The Borkowski family were portrayed by Witkacy in the play *622 Downfalls of Bungo or the Demonic Woman*, written in 1909–1910, where they are presented as Margravina and Margrave Marta and Idzio de Monfort[1].
Eugenia Dunin-Borkowska – a poet, degree in drama studies. She acted only in one play entitled *Whiter than snow shall I be* by Stefan Żeromski. Jerzy Eugeniusz Płomieński described Borkowska, whom he met through Witkacy, as a person who 'resembled the best of Rococo savants with her subtle intelligence, astute remarks on art and literature, and her intellectual and aesthetic culture. She had a pastel, somewhat intimate beauty and manners of a cosmopolitan lady; however, she was strangely reticent and, contrary to feminine nature, rather taciturn. She had an air of an uncompelled exquisite style, which by no means was a pose, and at the same time she had a certain attractive style of psychological organisation, so gentle and fragile'[2]. When comparing the descriptions of Borkowska's personality with her Toruń's portrait, we can sense a certain contrast. Perhaps one of the reasons for its creation was a study of a demonic figure. A certain nonchalance in presenting her clothes, a melancholic yet penetrating look, and distinctive features on the model's hand and face, where red complexion, as if on a mask, seems to evoke a demonic air, of which Witkacy wrote that 'the metaphysics of a demonic woman's interior is symbolised by green or blue eyes [...]. The substance of her body is expressed by red and its derivatives, a colour that is all ladies' favourite [...]. Sharp red is the colour of their lips, which are more of a lustful patch rather than a human organ'[3].

Sala V
Room V

Bibl.: *Polaków portret własny I* 1983, s. 124; Jakimowicz 1985, il. 13; *Formiści* 1989, nr kat. 1031, s. 73; Piotrowski 1989, il. 46; Jakimowicz 1990, nr kat. 155, s. 72; Poszumska 1999, nr kat 2; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 296, il. s. 297; Żakiewicz 2006, il. 15, s. 45; Małkowska 2009, nr 283, s. A18–A19; *Uroda portretu* 2009, s. 62–65, nr kat. 68, s. 298–301, il. s. 3, 60, 64, 301 (fragmenty) i il. s. 299; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 68–73, il. s. 68, XI; Król *Firma Witkiewicz i syn* 2011, s. 113, il.; *Witkiewiczów dwóch* 2011, il. s. 32 (fragment obrazu); Żakiewicz 2012, s. 20–21, il. s. 21; Żakiewicz 2014, s. 160, il. 116, s. 161; Bielska-Krawczyk 2015, s. 152; Kruszyna 2015, il. s. 19.

2 J. E. Płomieński, *Polski „pontifex maximus" katastrofizmu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1974, s. 189.
3 Za: M. i M. Skwarowie, *Rodowód demonicznej kobiety Witkacego*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały z sesji poświęconej S. I. Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci*, red. J. Degler, Wrocław 1996, s. 139, 158.

2 J. E. Płomieński, *Polski 'pontifex maximus' katastrofizmu*, [in:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, Warsaw 1974, p. 189.
3 See: M. i M. Skwarowie, *Rodowód demonicznej kobiety Witkacego*, [in:] *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały z sesji poświęconej S. I. Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci*, ed. J. Degler, Wrocław 1996, pp. 139, 158.



137.

137. *Maskarada*

1917

Sygn. l. g.: *Ignacy Witkiewicz / 1917*; nieco w prawo: *19.III.*
Tektura, pastel, 50 x 67,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/613/N

Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Okręgowym w Toruniu obejmuje osiem prac, reprezentujących poszczególne etapy twórczości artysty.
Obraz należy do początkowej fazy cyklu prac powstałych w latach 1917–1921, w których dynamiczną kreską i stonowanymi w barwie pastelami tworzy artysta człekokształtne potwory. Owa demoniczna w wyrazie makabra, uwydatniona deformacją proporcji i przerysowaniami, staje się fantastyczną opowieścią o ludzkich przywarach[1]. Pastel ten wywodzi się z rysowanych węglem „potworów" sprzed 1914 roku, których inspiracją była literatura, przede wszystkim proza Romana Jaworskiego i twórczość Tadeusza Micińskiego oraz teatr i własne utwory literackie[2].

1 W. Sztaba, *Gra ze sztuką, o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 140.
2 A. Żakiewicz, *„Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne". O związkach młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza z prozą Romana Jaworskiego*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*, Materiały z sesji SHS, Warszawa 1993, s. 300.

137.

Masquerade

1917

Sign. top left: *Ignacy Witkiewicz / 1917*; slightly to the right: *19.III.*
Cardboard, pastel, 50 x 67.5 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/613/N

The collection of Stanisław Ignacy Witkiewicz's works in Toruń District Museum includes eight works which represent different stages of the artist's creative work.
The painting is one of the early works from the series created in the years 1917–1921, where the artist created hominoid monsters with a dynamic line and subdued pastels. This demonic macabre, emphasised by the deformity of proportions and exaggerations, becomes a phantasmagorical story about human vices[1].This pastel painting had its origins in the 'monsters' that Witkacy drew with coal before 1914, which were inspired by literature, especially prose by Roman Jaworski and works of Tadeusz Miciński, as well as the theatre and his own literary works[2].

1 W. Sztaba, *Gra ze sztuką, o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracow 1982, p. 140.
2 A. Żakiewicz, *'Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne'. O związkach młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza z prozą Romana Jaworskiego*, [in:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*, Materials from the SHS session, Warsaw 1993, p. 300.

Sala V
Room V

Od 1 grudnia 1914 do listopada 1917 roku[3] Witkacy przebywał w Rosji na służbie w Pawłowskim Pułku lejbgwardii, w carskiej armii (do Polski Witkacy wrócił w lipcu 1918 roku[4]). *Maskarada* została namalowana 19 marca 1917 roku, kiedy żołnierz Witkiewicz nie był już w pułku liniowym[5]. Techniki pastelu zaczął artysta używać na przełomie 1915/1916 roku[6] i najbardziej prawdopodobnym inspiratorem odkrycia tej techniki przez Witkacego był jego przełożony w armii carskiej – pułkownik Andriej Potocki[7].

Bibl.: *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 59, il. 12; Jakimowicz 1985, il. 31; *Formiści* 1989, nr kat. 1045, s. 73; Piotrowski 1989, il. 15; Jakimowicz 1990, nr kat. 299, s. 78; Informator MOT 1999, il. 60; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 298, il. s. 299; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 73–74, il. s. 74, XII; Król *Firma Witkiewicz i syn* 2011, s. 99, il.; Bielska-Krawczyk 2015, s. 152; Jabłońska 2015, il. 243, s. 352–353.

3 K. Dubiński, *Lejbgwardyjskie tajemnice Witkacego*, [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, MPŚ, Słupsk 2016, s. 573.
4 Tamże.
5 Tamże, s. 580.
6 A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914*, Gdańsk 2014, s. 219.
7 K. Dubiński, *Lejbgwardyjskie tajemnice...*, dz. cyt, s. 580.

From December 1, 1914 to November 1917[3] Witkacy stayed in Russia on duty with the Pavlovski Leib Guard Regiment, in the Tsarist army (Witkacy returned to Poland in July 1918[4]). *Masquerade* was painted on 19 March 1917, when Witkiewicz, the soldier, was no longer in the line regiment[5]. The artist started using pastel techniques at the turn of 1915[6] and the most probable inspiration for Witkacy's discovery of this technique was his superior in the Tsarist army – Colonel Andrei Potocki[7].

3 K. Dubiński, *Lejbgwardyjskie tajemnice Witkacego*, [in:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 September 2014*, ed. J. Degler, MPŚ, Słupsk 2016, p. 573.
4 Ibid.
5 Ibid., p. 580.
6 A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914*, Gdańsk 2014, p. 219.
7 K. Dubiński, *Lejbgwardyjskie tajemnice...*, cit. work, p. 580.

138.

138. ***Kompozycja*** *(Wizyta u Radży)*

1919–1921

Sygn. l. d.: *Witkacy / 1919–1921.*
Płótno, olej, 77,5 x 90 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od Bronisława Heyduka z Krakowa.
Nr inw. MT/M/451/N

Kompozycja na pierwszym planie przedstawia młodego, atletycznego malajskiego radżę i odzwierciedla fascynację Witkacego egzotyką i kolorem[1]. Powyginane ciało radży owinięte jest kolorową i wzorzystą tkaniną, a głowa przyozdobiona czerwoną czapeczką. W tle po lewej stronie u góry w niewybrednej pozie siedzi mężczyzna ubrany po europejsku.
Obraz należy do cyklu tzw. *Czystej Formy* – dzieł powstałych w latach 1917–1924, kiedy Witkacy napisał niemal wszystkie dramaty. Artysta eksperymentował w plastyce z ideami i wizjami, które wykorzystywał następnie w twórczości literackiej. Niejednokrotnie obrazy stawały się zapisem pomysłu, który po kilku latach miał być wykorzystany w dramaturgii. Doszukać się w nich można ilustracji do poszczególnych scen dramatów (np. *Nienasycenie*)[2]. Opis postaci bez nóg ze sztuki *Janulka córka Fizdejki* (1923) może odpowiadać postaciom z obrazów, do których należy także *Kompozycja* eksponowana w Toruniu, np. twarze ptasie z krótkimi, zakrzywionymi dziobami jak u gilów czy postacie porosłe różnokolorowym pierzem (czerwonym, zielonym i fioletowym). W czerwone czapeczki (być może takie same jak te z *Kompozycji* z toruńskich zbiorów) Witkacy ubierał także swe postaci z dramatów, m.in. Króla Ryszarda III w *Nowym Wyzwoleniu* (1920), tam na czerwoną czapeczkę król miał mieć jeszcze nałożoną koronę.
Czysta Forma według Witkacego była konstrukcją samą dla siebie, czyli kompozycją tworzoną bez udziału desygnatów świata realnego. Artysta wprowadził też pojęcie *Absolutnej Czystej Formy*, którą uważał za niemożliwą ze względu na udział psychiki twórcy w powstawaniu dzieła. Pomimo że teoria *Czystej Formy* została uznana przez niemal wszystkich krytyków za teorię nonsensu w sztuce, to według Witkacego piękno sztuki tkwi w formie i „nie jest to [...] forma pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny"[3].

1 M. Skwara, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Acta Universitatis Wratislaviensis, no 3407, Wrocław 2012, s. 144.
2 A. Żakiewicz, *Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarskiej twórczości Witkacego*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały z sesji*, Wrocław 1996, s. 53–75.
3 *S. I. Witkiewicz, Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976, s. 31–32.

Composition *(Visiting Raja)*

1919–1921

Sign. bottom left: *Witkacy / 1919–1921.*
Canvas, oil, 77.5 x 90 cm
Purchased for the collection in 1961 from Bronisław Heyduk from Cracow.
Inv. no. MT/M/451/N

Composition presents a young athletic Malaysian raja in the foreground and reflects Witkacy's fascination with exoticism and colours[1]. The raja's twisted body is wrapped in a colourful and patterned textile and he wears a red cap on his head. In the background on the top left sits a man in a sophisticated pose and dressed in an European style.
The painting belongs to so-called *Pure Form* – works created in the years 1917–1924, when Witkacy wrote nearly all his dramas. In his works, the artist experimented with ideas and visions, which he then used in his literary works. His paintings often embody his ideas, which, after several years, were used in his dramas. One can find there illustrations of particular scenes of his dramas (e.g. *Insatiability*)[2]. The description of a figure without legs presented in a play entitled *Janulka, a Daughter of Fizdejko* (1923) may correspond to figures depicted in paintings, to which *Composition* exhibited in Toruń also belongs, e.g. bird-like faces with short, crooked beaks like those of bullfinches, or figures with colourful feathers (red, green and violet). Witkacy presented figures with red caps on (probably the same as presented in the exhibited *Composition* in Toruń) in his dramas, including, among others, King Richard III in *New Liberation* (1920), where the king also wore a crown on the red cap.
According to Witkacy, the *Pure Form* is a structure itself, i.e. a composition created without designated of the real world. The artist also coined a notion of *Absolute Pure Form*, which he thought was impossible due to participation of an artist's psyche in creation of a work. Despite the fact that the theory of *Pure Form* was deemed by nearly all critics a theory of nonsense in arts, according to Witkacy,

1 M. Skwara, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Acta Universitatis Wratislaviensis no. 3407, Wrocław 2012, p. 144.
2 A. Żakiewicz, *Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarskiej twórczości Witkacego*, [in:] *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały z sesji*, Wrocław 1996, pp. 53–75.



138.

Sala V
Room V

Kompozycja z zagadkowymi postaciami w nierealnym układzie ilustruje to pojęcie *Czystej Formy* w malarstwie. Ma rytm i budowana jest na kontrastach kierunków i deformacjach dynamicznych form oraz nagłej ich zmienności i płynności.

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 8, s. 19; Załęska 1964, s. 55, il. 26; Załęska 1966, s. 5; Estreicher 1971, il. 43, s. 118; Załęska 1971, nr kat. 117, s. 49; Załęska 1973, s. 23, il. 37; Hermansdorfer 1975, nr kat. 232; *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 58; Jakimowicz 1978, s. 20; Jakimowicz 1985, il. 48; *Formiści* 1989, nr kat. 1087, s. 74; Jakimowicz 1990, nr kat. 369, s. 80; Panek 1995, il. s. 110; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 298, il. s. 299; *Dziwność istnienia* 2006, s. 58, il.; *Perły z lamusa* 2009, s. 198, il. s. 199, 149 (fragment); Swobodzińska 2009, il. 172, s. 47; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 693; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 73–74, il. s. 74, XII, okładka; Król *Firma Witkiewicz i syn* 2011, s. 103, il.; *Stan posiadania* 2011, il. s. 149; Skwara 2012, s. 144, il. 4; Bielska-Krawczyk 2015, s. 136; Geron 2015, s. 144, il. nr 3, s. 145; Jabłońska 2015, il. 241, s. 350.

the beauty of arts was manifested in a form and 'it is not [...] a form devoid of contents, as no living creature is capable of creating the same, but it is a form, in which living components constitute secondary elements'[3].
With its mysterious figures in unreal arrangement, *Composition* illustrates the notion of the *Pure Form* in painting. It has the rhythm and is built on contrasts of directions and dynamic deformation as well as sudden variability of the same and smoothness.

3 *S. I. Witkiewicz, Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, selected and ed. J. Degler, Warsaw 1976, pp. 31–32.



139.

LEON CHWISTEK

1884 Kraków – 1944 Barwisze (k. Moskwy)

1884 Cracow – 1944 Barwisze (near Moskow)

139. ***Portret artystki dramatycznej – Izy Kozłowskiej***

1921

Niesygn.
Płótno, olej, 147,5 x 97,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1960 roku, zakup od M. Kozłowskiego z Milanówka.
Nr inw. MT/M/433/N

Portrait of Actress Iza Kozłowska

1921

Unsign.
Canvas, oil, 147.5 x 97.5 cm
Purchased for the collection in 1960 from M. Kozłowski from Milanówek.
Inv. no. MT/M/433/N

Filozof i matematyk – Leon Chwistek był także malarzem i teoretykiem sztuki. Jako człowiek o wielu zainteresowaniach malował powoli i niewiele, zajęty pracą naukową, literacką i pedagogiczną. Wraz z wieloma artystami, m.in. Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, Andrzejem i Zbigniewem Pronaszkami, współtworzył w 1917 roku pierwszą awangardową w XX wieku grupę artystyczną „Ekspresjoniści Polscy", która w 1919 roku przybrała nazwę „Formiści". Pomimo niejednolitości programu, twórczość skupionych w niej artystów obfitowała w prace o uproszczonej, często kubizującej formie i płasko budowanej przestrzeni.

Portret jest jednym z najlepszych portretów artysty. W szczegółach, według Karola Estreichera, jeszcze formistyczny, w zasadzie był już obrazem strefizmnym[1]. Strefizm nakazuje dzielić malarzowi pole widzenia wedle jakości barw i kształtów, a wymaga od twórcy jedynie kompozycji formy, zaczerpniętej z jednej i tej samej rzeczywistości plastycznej. Istotne w obrazie jest tło oraz oddanie udrapowanej materii i postaci siedzącej na tle luster, która wydaje się być wrysowywana niejako w inne kontury.

Portret Izy Kozłowskiej odznacza się dużym bogactwem kolorów i czystością barwy. W strefizmie – pisał artysta w 1922 roku – „szło mi o to, aby do obrazu wprowadzić kontrasty gwałtowne i niepokojące, a jednak zestawić je w ten sposób, żeby powstała z tego jednolita całość... Zacząłem myśleć o budowaniu postaci ludzkiej z elementów różnych stref, przez które jest przeprowadzona"[2]. Jeszcze w 1921 roku podkreślał bardzo silnie elementy formy w dziele sztuki. Uważał, że tylko forma jest w stanie wyzwolić nowoczesnego artystę z pustki wiejącej z kopiowania natury.

Izabela z Buczyńskich Kozłowska-Berson (1884–1962) była aktorką debiutującą w 1904 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Występowała w teatrach we Lwowie, Poznaniu, Łodzi. Następnie do 1913 roku należała do zespołu dramatu Warszawskich Teatrów Rządowych, a w latach 1913–1919 do zespołu warszawskiego Teatru Polskiego. Od 1919 do 1924 roku występowała w teatrach w Krakowie, Łodzi, Warszawie, Bydgoszczy, Krakowie i w Warszawie. Często grała w Teatrze Polskiego Radia i występowała w filmach polskich. W latach 1946–1961 występowała w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej[3].

Sala V
Room V

Bibl.: *Chwistek – wystawa* 1971, poz. 18, il. s. 20; Estreicher 1971, 224, 236, 383, il. nr 82, s. 221; SAP, t. I, 1971, s. 344 (Bartnicka-Górska); Jakimowicz 1978, s. 58, il. 47; *Formiści* 1989, nr kat. II/87, il. 158, s. 41; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 62, il. s. 63; *Zwischen Experiment und Rpräsentation* 2003, nr kat. 18, il. s. 39; Stalmierska 2006, s. 11, il. 4, s. 9; *Perły z lamusa* 2009, s. 200, il. s. 201 (Kroplewska-Gajewska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 164–165, 181–182, il. XVII; Geron 2015, s. 238, il. XII.

1 K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 224.
2 Tamże, s. 222.
3 *Słownik biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965*, t. II, Warszawa 1973, s. 327–328.

A philosopher and a mathematician, Leon Chwistek was also a painter and art theoretician. Being a man of many interests, he painted at a slow pace and in no great amounts, as he was busy with scientific, literary and pedagogical work. In 1917, together with many other artists, including Stanisław Ignacy Witkiewicz, Andrzej and Zbigniew Pronaszko, he co-founded the first avant-garde art group of the 20th century called 'Polish Expressionists', which in 1919 was renamed as 'Formists'. Despite their programme lacking somewhat in terms of heterogeneity, the artistic output of the group's artists abounded in works with a simplified, often cubic form, and flatly built space.

The portrait is one of the best portraits in the artist's *oeuvre*. According to Karol Estreicher, the painting was Formist in its details but, in fact, it could be categorised under the zone theory (*Strefizm*)[1]. According to the assumptions of the zone theory (*Strefizm*) the painter should divide the field of vision in accordance with the quality of colours and shapes, and focus solely on form, which is taken from the same artistic reality. The most important elements of the painting include the background as well as the representation of the draped fabric and a figure sitting against the mirrors, which seems to be drawn within other contours.

The portrait of actress Iza Kozłowska is characterised by a great richness and purity of colour. In the zone theory, as he wrote in 1922, 'I wanted to introduce violent and disturbing contrasts into the painting, but juxtapose them in such a way as to create a uniform whole... I began to think about building a human figure from the elements of different zones'[2]. In 1921, he would strongly emphasise the elements of form in a work of art. He believed that only form is able to liberate the modern artist from the emptiness of copying of nature.

Izabela Kozłowska-Berson, née Buczyńska (1884–1962) was an actress who made her debut at the Municipal Theatre in Cracow in 1904. She performed at theatres in Lviv, Poznań and Łódź. Then, until 1913, she was a member of the drama group of Warsaw Government Theatres, and in the years 1913–1919, the group of the Polish Theatre in Warsaw. From 1919 to 1924, she performed in theatres in Cracow, Łódź, Warsaw and Bydgoszcz. She often performed at the Polish Radio Theatre and appeared in Polish films. In 1946–1961 she performed at the Polish Theatre in Bielsko-Biała[3].

1 K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Cracow 1971, p. 224.
2 Ibid., p. 222.
3 *Słownik biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965*, vol. II, Warsaw 1973, pp. 327–328.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)

1885 Warszawa – 1939 Jeziory na Polesiu

1885 Warsaw – 1939 Jeziory in Polesie

140. ***Portret kobiety***

1920

Sygn. p. d.: *Witkacy 1920* / w owalu: *T.C.*
Tektura, pastel, 60 x 42,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od Tadeusza Wierzejskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/631/N

Portretowa twórczość artysty daje możliwość prześledzenia wizerunków polskiej inteligencji 1. połowy XX wieku. Są to najczęściej instynktowne niejako zapisy osobowości czy pierwsze wrażenia emocji w związku z modelem. W 1925 roku Witkacy powołał Firmę Portretową „S.I. Witkiewicz". Już wcześniej jednak tworzył „ekspresyjne w kolorze portrety oznaczone obok sygnatury literami C i D"[1]. Miał zatem Witkacy wcześniej „sformułowaną koncepcję tego przedsięwzięcia"[2].

T. C. jest oznaczeniem typu portretu Firmy Portretowej. Portrety o tym oznaczeniu mogły być wykonywane (według regulaminu wydanego w 1928 roku) przy pomocy C2H5OH i narkotyków wyższego rzędu. Model charakteryzowany mógł być subiektywnie i karykaturalnie, zarówno formalnie, jak i psychologicznie[3]. W seansach narkotycznych szukał Witkacy przede wszystkim wzmocnienia wyobraźni i w tym aspekcie oceniał działanie poszczególnych środków, a portrety, które podczas tych seansów tworzył „mimo deformacji zachowują [...] podobieństwo, niezależnie od tego z całą siłą swego wyrazu usiłują dotrzeć do sfer bardziej ukrytych"[4]. Ponadto w portretach typu C Witkacy realizował założenia *Czystej Formy*: „W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tak zwana «Czysta Forma»"[5].

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1971, nr kat. 118, s. 49; Załęska 1973, s. 23; *Formiści* 1989, nr kat. 1097, s. 75; Jakimowicz 1990, kat. 397, s. 81; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 230, il. s. 301; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 73, il. s. 72, X; *Kolekcja T. Wierzejskiego* 2016, nr kat. i il. 60, s. 116.

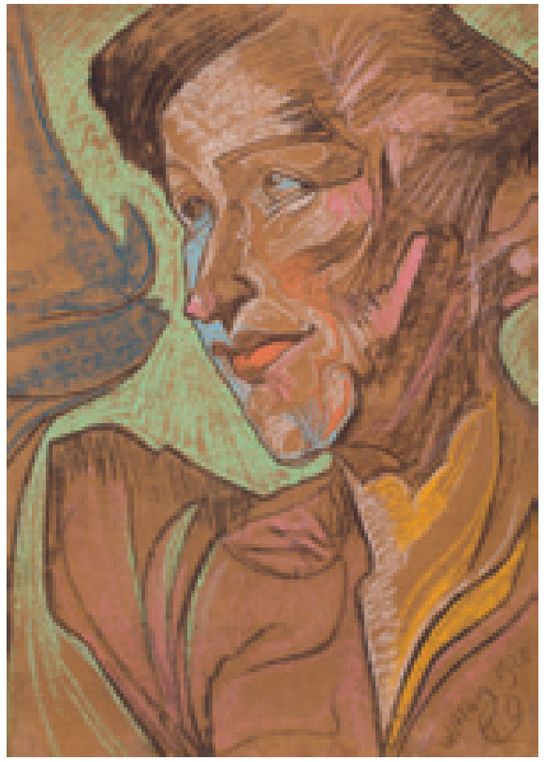
1 A. Żakiewicz, *Sposób na życie, czyli filozoficzne, artystyczne i społeczne aspekty fenomenu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz"*, [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, MPŚ, Słupsk 2016, s. 468.
2 Tamże, s. 470.
3 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1989, s. 29.
4 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 180.
5 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa...*, dz. cyt., s. 29.

However, he had already created some 'portraits that were very expressive in terms of colour, marked with the letters C and D next to the signature'[1]. Therefore, Witkacy had already 'concocted the concept of this undertaking'[2].

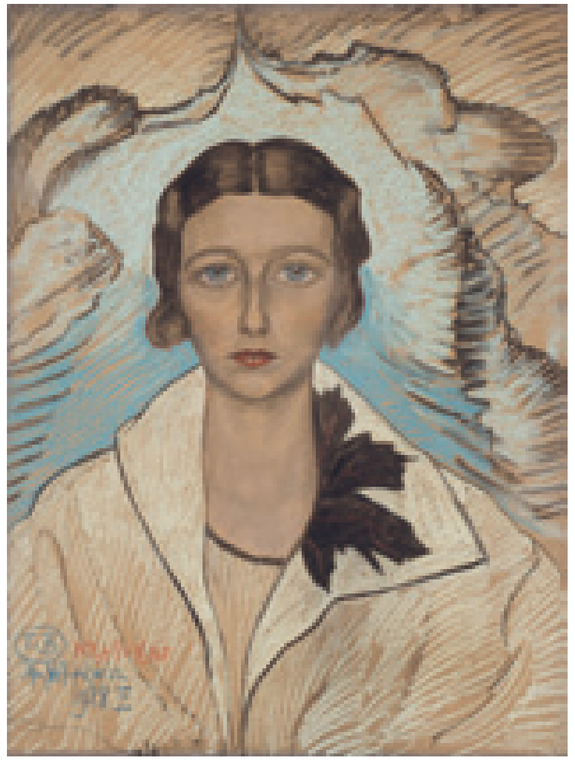
The letters *T. C.* stood for a certain portrait type in a Portrait Company. Portraits with this symbol could be made (according to the regulations issued in 1928) with the use of C2H5OH (ethanol) and higher-order drugs. The model could be characterised subjectively and as a caricature, both formally and psychologically[3]. Above all, in drugs Witkacy sought to strengthen his imagination, and it was in this aspect that he assessed the effect of particular narcotics, and the portraits he created when he was under their influence 'despite being deformed retain [...] similarity, yet regardless of that, they try to reach the hidden spheres with all their power of expression'[4]. Moreover, in C-type portraits, Witkacy pursued assumptions of *Pure Form*: 'An abstract composition on the borderline, that is, the so-called «Pure Form»'[5].

1 A. Żakiewicz, *Sposób na życie, czyli filozoficzne, artystyczne i społeczne aspekty fenomenu Firmy Portretowej 'S.I. Witkiewicz'*, [in:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 September 2014*, ed. J. Degler, MPŚ, Słupsk 2016, p. 468.
2 Ibid., p. 470.
3 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracow 1989, p. 29.
4 I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warsaw 1970, p. 180.
5 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa...*, cit. work, p. 29.

140.



141.



141. ***Portret Marii Ożyńskiej***

1928

Sygn. l. d. w owalu: *TB*, dalej czerwoną kredką: *NP 1+ P+1/2NP / Ign. Witkiewicz / 1928 IV*
Tektura, pastel, 64,5 x 48,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1967 roku, zakup od Heleny Ożyńskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/587/N

T. B. jest oznaczeniem typu wizerunku Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz", który artysta określał jako bardziej charakterystyczny od typu A, jednak bez cienia karykatury. Portrety o tym oznaczeniu mogły być wykonywane (według regulaminu wydanego w 1928 roku) bardziej rysunkowo niż w typie A, „z pewnym podcięciem cech charakterystycznych, co nie wyklucza *ładności* w portretach kobiecych. Stosunek do modela obiektywny"[1]. Portret ten można porównać z rodzajem maski, którą można dostrzec w wizerunkach „wylizanych", gdzie forma jest jednoznaczna, rysy twarzy dopowiedziane do końca, modelunek wygładzony jak pusty, polichromowany odlew rzeźbiarski[2].
Portret przedstawia Marię Wandę Gosztowt-Ożyńską (1903–ok. 1930). Został namalowany najprawdopodobniej w Zakopanem, dokąd jeździła chorująca na gruźlicę Maria. Była córką Michała Wierusz-Kowalskiego i Joanny z domu Więckowskiej. Od 14 kwietnia 1925 roku była żoną Jana Gosztowt-Ożyńskiego. Ślub odbył się w kościele parafialnym w Zakopanem. Małżonkowie mieszkali w Wilnie[3].
Oznaczenie: *NP* – nie palił. Typ A i B stanowił główne źródło utrzymania artysty.

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1969, nr kat. 1967/21, s. 21, il. 10; Załęska 1971, nr kat. 120, s. 49; Jakimowicz 1990, nr kat. 778, s. 95; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 302, il. s. 303; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 73, il. s. 73, XII; *Ślady na papierze* 2013, il. 101.

1 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1989, s. 29.
2 W. Sztaba, *Gra ze sztuką, o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 112.
3 Za informację dziękuję p. M. Gosztowt z Torunia (10.09.2015).

Portrait of Maria Ożyńska

1928

Sign. bottom left in the oval: *TB*, after that with a red crayon: *NP 1+ P+1/2NP / Ign. Witkiewicz / 1928 IV*
Cardboard, pastel, 64.5 x 48.5 cm
Purchased for the collection in 1967 from Helena Ożyńska from Toruń.
Inv. no. MT/M/587/N

At the 'S.I. Witkiewicz' Portrait Company, the letters *T. B.* stood for such portrait type which the artist described as more characteristic than type A, but without a trace of caricature. Portraits with this symbol could have (according to the regulations issued in 1928) a more drawing-like character than type A, 'with a certain trimming of characteristic features, which does not exclude a *pretty look* in the case of women's portraits. The attitude towards the model – objective'[1]. This portrait can be compared to a mask that can be seen in 'slick' images, where the form is unambiguous, facial features are complete and the model is smoothed out like an empty, polychrome sculpting cast[2].
The portrait depicts Maria Gosztowt-Ożyńska. It was probably painted in Zakopane, where Maria often went when she was suffering from tuberculosis. Maria Wanda Gosztowt-Ożyńska née Wierusz-Kowalska (1903–ca. 1930), daughter of Michał and Joanna née Więckowska. Wife of Jan Gosztowt-Ożyński from 14 April 1925. The wedding was held in a parish church in Zakopane. The couple lived in Vilnius[3].
Symbols: NP – non-smoker Types A and B were the artist's main source of income.

1 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracow 1989, p. 29.
2 W. Sztaba, *Gra ze sztuką, o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracow 1982, p. 112.
3 I wish to thank Ms. M. Gosztowt from Toruń for the information (10.09.2015).

142. ***Jadwiga Pasierb-Orland*[1] *(Portret cioci Gigi)***

1933

Sygn. p. d.: *Nπ π Witkacy (T.E)' 933V/ NP + aspiryna + czerw. proszki na kaszel / + woda Ems*; po prawej czerwoną kredką: *temp. 37°1 / + kaszel / +katar*
Papier, pastel, 71 x 50,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, zakup od Piotra Jankowskiego z Gdańska.
Nr inw. MT/M/1160/N

Portret najprawdopodobniej należał do zbioru 12 dzieł Witkacego rodziny Olgi Wojakowej i po 1975 roku został przekazany jako depozyt do Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. W 1980 roku został z depozytu spadkowego zabrany i wstawiony do Desy w Warszawie. Muzeum Okręgowe w Toruniu zakupiło go dwa lata później[2].
T.E. jest oznaczeniem typu portretu Firmy Portretowej Witkacego, który dopuszcza dowolną interpretację psychologiczną, według intuicji firmy. Według regulaminu wydanego w 1928 roku „efekt osiągnięty może być zupełnie równy wynikowi typów A i B – droga, którą się do niego dochodzi, jest inna, jako też sam sposób wykonania, który może być rozmaity, ale nie przekracza nigdy granicy (d). Typ E nie zawsze możliwy do wykonania"[3].
Nπ – nie pił piwa, NP – nie palił.

1 T. Pawlak, *Woda Emaus, czyli Jadwiga Pasierb-Orland w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, [w:] http://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Jadwiga_Pasierb_Orland.pdf (dostęp: 25.07.2015).
2 Tamże.
3 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1989, s. 29.

Jadwiga Pasierb-Orland*[1] *(Portrait of Aunt Gigi)

1933

Sign. bottom right: *Nπ π Witkacy (T.E)' 933V/ NP + aspirin + red cough medicines / + Ems water*; with red crayon on the right: *temp. 37°1 / + cough / + runny nose*
Paper, pastel, 71 x 50.5 cm
Purchased for the collection in 1982 from Piotr Jankowski from Gdańsk.
Inv. no. MT/M/1160/N

The portrait probably belonged to the collection of 12 works by Witkacy owned by Olga Wojakowa's family and after 1975 it was transferred to the District Museum in Rzeszów as a deposit. The Toruń portrait was taken from the inheritance deposit, auctioned in Desa in Warsaw in 1980, and purchased by Toruń District Museum two years later[2].
The meaning of *T.E.* portrait signature from Witkacy's Portrait Company is that it allows for any psychological interpretation, in accordance with the company's intuition. According to the regulations issued in 1928, 'the achieved effect can be on par with the results of types A and B, however, the route taken to achieve it is different, as well as the manner of execution itself, which can vary, but it never

1 T. Pawlak, *Woda Emaus, czyli Jadwiga Pasierb-Orland w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, [in:] http://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Jadwiga_Pasierb_Orland.pdf (access: 25.07.2015).
2 Ibid.

Tomasz Pawlak sugeruje na podstawie listów, że „Witkacy musiał ten portret wykonać jednak w Krakowie, pod koniec miesiąca, gdyż wtedy właśnie donosił żonie o swej chorobie: «Zaziębiłem się okropnie (kaszel, katar) i muszę zostać parę dni. Leżałem do 1szej, potem rysowałem» oraz «Piszę mało, bo dziś leżę. Bolą boki od kaszlu i temperatura była 37,6 wiecz[orem] wczoraj mimo dużych dawek aspiryny»"[4].
Portretowanie młodych i pięknych kobiet Witkacy uważał za wielką przyjemność, w przeciwieństwie do portretowania mężczyzn, co czynił z obowiązku. Portret bardzo schematyczny, wykonany pospieszną kreską jest przykładem skutku seryjnej produkcji, jaką sobie artysta narzucił.

Sala V
Room V

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 302, il. s. 303; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 73, il. s. 73, XI; *Ślady na papierze* 2013, il. 99; Pawlak *Woda Emaus, czyli Jadwiga Pasierb-Orland* (dostęp: 25.07.2015).

4 T. Pawlak, *Woda Emaus...*, dz. cyt. (dostęp: 25.07.2015).

crosses the line (d). Type E is not always practicable'[3].
Nπ – did not drink beer, NP – did not smoke.
On the basis of Witkacy's letter, Tomasz Pawlak suggests that 'Witkacy must have made this portrait in Cracow, at the end of the month, because it was then that he informed his wife about his illness: «I caught a cold (cough, runny nose) and I have to stay a few days. I stayed in bed until 1pm, then I drew» and «I do not write, because today I'm staying in bed. Intense coughing gives me pain in the sides and the temperature yesterday evening was 37.6, despite large doses of aspirin'[4].
Witkacy considered portraying young and beautiful women to be a great pleasure, unlike portraying men, which he did out of necessity. The portrait is rather schematic and made in haste. It stands as an example of flow production that the artist imposed on himself.

3 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Firma portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Cracow 1989, p. 29.
4 T. Pawlak, *Woda Emaus...*, cit. work (access: 25.07.2015).



142.

143. ***Pejzaż nocny – Australia***

1922

Sygn. l. d.: *St. Witkiewicz / 1922*
Tektura, pastel, 45,5 x 62,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od Antoniego Wesołowskiego z Zakopanego.
Nr inw. MT/M/615/N

W 1914 roku Witkacy został zaproszony przez Bronisława Malinowskiego na Kongres British Association for the Advencement of Science w Australii jako rysownik i fotograf podróży. W drogę ruszyli statkiem „Orsovia" dopływając nim na Cejlon 28 czerwca. Przebywali na wyspie przez dwa tygodnie, a 11 lipca popłynęli dalej statkiem „Orontes"[1].
Na początku lat 20. XX wieku powstała seria pasteli ilustrujących tę podróż, oprócz toruńskiego m.in. *Pejzaż australijski* (1918)[2] i *Pejzaż cejloński* (1923)[3]. Wszystkie są rodzajem zapisu reporterskiego. Malowane z uwypukleniem roli światła, którego źródłem są odbijający się w tafli jeziora (najprawdopodobniej w Kandy) księżyc i ognisko. W listach Witkacy podkreślał „piękność świata"[4], który dla siebie odkrył, objawiającą się w tych pejzażach niebywałą intensywnością kolorystyczną i pragnieniem realistycznego oddania egzotyki miejsca i ludzi.

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1971, nr kat. 119, s. 49; Jakimowicz 1990, nr kat. 463, s. 85; *Malinowski – Witkacy* 2000, r. LIV, nr 1–4, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 300, il. s. 301; *Les trois mousquetaires* 2004, nr kat. i il. 50, s. 191; Kroplewska-Gajewska 2011, s. 75, il. s. 75, X; Bielska-Krawczyk 2015, s. 127, 132, 135, il. 19, s. 135; Gerould 2017, il. 195, s. 762.

1 D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Dzieła zebrane. Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, oprac. J. Degler, A. Micińska, S. Okołowicz, T. Pawlak, Warszawa 2017, s. 177, 187.
2 Pastel, 62,5 x 47,5 cm, MPŚ w Słupsku.
3 D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików...*, dz. cyt., il. 196, s. 762.
4 S. I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 1981 za: K. Dubiński, *Tropikalny koszmar*, „Sztuka" 1985, nr 2/3, s. 19.

Landscape at Night – Australia

1922

Sign. bottom left: *St. Witkiewicz / 1922*
Cardboard, pastel, 45.5 x 62.5 cm
Purchased for the collection in 1968 from Antoni Wesołowski from Zakopane.
Inv. no. MT/M/615/N

In 1914, Witkacy was invited by Bronisław Malinowski to the Congress of the British Association for the Advancement of Science in Australia as a draughtsman and travel photographer. They set off on the ship 'Orsovia' and reached Ceylon on 28 June. They stayed on the island for two weeks, and then, on July 11, they continued their journey on the ship 'Orontes'[1].
At the beginning of the 1920s a series of pastels illustrating this journey was created, which, apart from the Toruń painting included the *Australian Landscape* (1918)[2] and *The Ceylon Landscape* (1923)[3]. All of them represent a reporter's journal. Painted with an emphasis laid on the role of light, the source of which is the moon and bonfire reflected in the surface of the lake (most probably Kandy lake). In his letters, Witkacy emphasised the 'beauty of the world'[4], which he discovered for himself, manifesting itself with an incredible intensity of colour and a desire to depict the exotic nature of the place and people with as much realism as possible.

1 D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, [in:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Dzieła zebrane. Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, compiled by J. Degler, A. Micińska, S. Okołowicz, T. Pawlak, Warsaw 2017, pp. 177, 187.
2 Pastel, 62.5 x 47.5 cm, MPŚ w Słupsku.
3 D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików...*, cit. work, il. 196, p. 762.
4 S. I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warsaw 1981 see: K. Dubiński, *Tropikalny koszmar*, Sztuka 1985, no. 2/3, p. 19.

143.



FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI

1890 Starosielce (Białostocczyzna) – 1948 Konstancin (k. Warszawy)

144. ***Styks***

1926

Niesygn.
Tektura, olej, 33 x 41 cm
Nabyto do zbiorów w 1957 roku, zakup od Stanisławy Turkowej z Krakowa.
Nr inw. MT/M/358/N

Tematyka antyczna była bliska artyście od czasów młodości. Obraz należy łączyć ze stylistyką prac w zakresie dekoracji architektonicznej – projektów malowideł ściennych, którymi artysta zajmował się od lat 1924–1925. O takim przeznaczeniu świadczyć może nie tylko temat, lecz także monumentalny i syntetyczny sposób komponowania sceny oraz jej mocno szkicowy charakter. Obraz zakupiono od Stanisławy Turkowej z domu Jaśkiewicz (1898–1985), żony prawnika Aleksandra Turka (1889–1952). Od 1946 roku w kamienicy przy ul. Sławkowskiej 9 w Krakowie Stanisława (później wraz z mężem) prowadziła Dom Komisowy, w którym sprzedawano antyki, obrazy i dywany[1]. Przez wiele lat współpracowała z muzeami, m.in. w Krakowie i Łańcucie oraz w Toruniu (na co wskazuje obraz Kowarskiego), oferując do zakupu przedmioty odpowiadające profilowi muzeów[2]. W Muzeum Podlaskim w Białymstoku znajduje się rysunek do *Styksu*[3].

1 A. Petrus, *Krystyna Czapska i jej kolekcja*, [w:] *Dar Krystyny Czapskiej dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, kat. wyst. ZKW.PZS, red. M. Podlodowska-Reklewska, Kraków 2012, s. 9.
2 Tamże, s. 11.
3 Papier, ołówek, kredka, 26,5 x 33,5 cm, ok. 1926, niesygn., nr inw. MB/S/1310 (wcześniej wł. dra S. Turka).

The Styx

1926

Unsign.
Cardboard, oil, 33 x 41 cm
Purchased for the collection in 1957 from Stanisława Turek from Cracow.
Inv. no. MT/M/358/N

The artist had been very close to the topics related to antiquity since his youth. The painting should be viewed in connection with the style of architectural decoration – wall paintings, in which the artist took interest in 1924–1925. It is not only the theme that may confirm such a purpose of the painting, but also the monumental and synthetic way of composing the scene and its rather sketched character.
The painting was purchased from Stanisława Turkowa née Jaśkiewicz (1898–1985), wife of Aleksander Turek's lawyer (1889–1952). Since 1946, in a tenement house at 9 Sławkowska Street in Cracow, Stanisława (later together with her husband) ran a consignment store, where they sold antiques, paintings and carpets[1]. She cooperated with museums for many years, e.g. in Cracow, Łańcut and Toruń (as demonstrated by Kowarski's painting), offering items that would

1 A. Petrus, *Krystyna Czapska i jej kolekcja*, [in:] *Dar Krystyny Czapskiej dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, ex. cat. of ZKW.PZS, ed. M. Podlodowska-Reklewska, Cracow 2012, p. 9.

144.



Styks – w mitologii greckiej rzeka w Hadesie, przez którą Charon przewoził dusze do świata zmarłych. Na wodę Styksu przysięgali bogowie.
Kowarski po przyjeździe do Polski w 1920 roku zorganizował w Toruniu wraz z Leonardem Pękalskim i Henrykiem Szczyglińskim Zakład Graficzny „Sztuka". Był także członkiem Konfraterni Artystów w Toruniu. W 1923 roku wyjechał z Torunia, by objąć profesurę malarstwa monumentalnego w krakowskiej ASP.

Sala V
Room V

Bibl.: *Kowarski* 1949, s. 90, nr kat. I/5, il. 5 (jako wł. dra S. Turka); Bogucki 1956, s. 35, nr kat. i il. 11; Anders 1972, s. 201, il. 107; SAP, t. IV, 1986, s. 210 (Bartnicka-Górska); *Rytm* 2001, nr kat. 104, il. 74; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 134, il. s. 135; *Sleńdziński i Kowarski* 2010, nr kat. 3, s. 14, il. s. 10; Bielska-Krawczyk 2015, s. 185.

correspond to the profile of a given museum[2]. A sketch to *The Styx*[3] can be found in the Podlaskie Museum in Białystok.
The Styx – in Greek mythology, a river in Hades which Charon used to transport souls to the world of the dead. Gods swore an oath on the water in the river Styx.
After arriving in Poland in 1920, Kowarski, together with Leonard Pękalski and Henryk Szczygliński, established a Graphic Arts Studio 'Sztuka' in Toruń. He was also a member of the Confraternity of Artists in Toruń. In 1923 he left Toruń to become a professor of monumental painting at the Academy of Fine Arts in Cracow.

2 Ibid., p. 11.
3 Paper, pencil, crayon, 26.5 x 33.5 cm, ca. 1926, unsign., inv. no. MB/S/1310 (previously owned by dr S. Turek).

JACEK MIERZEJEWSKI

1883 Częstochowa – 1925 Otwock

145. ***Portret Rozalii Brzezińskiej***
(Portret pani R. B.)
1915

Niesygn.
Płótno, olej, 124 x 82 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/276/N

Dawniej portret był własnością Wandy Wolffowej-Łaszczowej (szwagierki artysty) w Piotrowicach Małych pod Nałęczowem. Wraz z drugim portretem Brzezińskiej z 1921 roku[1], należy do licznych miękko i gładko modelowanych wizerunków osób z kręgu rodziny, które charakteryzuje „atmosfera szczególnej poetyki ściszonego, zamglonego kolorytu i delikatnie opracowanej powierzchni płótna"[2]. Syntetycznie i jednocześnie łagodnie potraktowane formy tworzą kompozycję nieco oddaloną od założeń grupy „Ekspresjonistów Polskich", późniejszych „Formistów", których członkiem malarz został dwa lata później – w 1917 roku i z którymi wystawiał do 1922 roku. Portret ujmuje modelkę i przestrzeń tradycyjnie, podkreślając jednocześnie pewne odrealnienie całości, budowane m.in. precyzją warsztatu malarskiego, które charakterystyczne było dla całej twórczości Mierzejewskiego.
Rozalia z Morzyckich Brzezińska (1859–1923) – teściowa malarza, matka Stanisławy Mierzejewskiej, żony artysty od 1914 roku. Była żoną Mieczysława Brzezińskiego (1858–1911), znanego działacza społecznego. Założycielka „Płomyka" (1915), autorka książek i podręczników szkolnych dla dzieci, m.in. *Nowy zbiorek powieści i baśni* (Warszawa 1894), *Gdzie prawda?* (Warszawa 1916), *Snopek*, *Czytanki* i *Elementarz*. W 1883 roku współorganizowała Kobiece Koło Oświaty Ludowej, które miało na celu tajne nauczanie, zakładanie bibliotek oraz opiekę nad rodzinami ściganymi przez carat.

Sala V
Room V

Bibl.: Centnerszwer 1924, nr 85 (25.03), s. 3; *Mierzejewski* 1924, poz. 10 lub 11; Treter 1924, nr 81 (22.03), s. 6; Wallis 1924, nr 91 (01.04), s. 4; Wallis *Mierzejewski* 1924, s. 221; Rutkowski 1927, s. 10, poz. 21, il. nlb.; *Mierzejewski* 1928, poz. 40, 53 lub 233; Wallis *Mierzejewski* 1928, nr 315 (07.10), s. 4; Wallis *Mierzejewski*, 1929, s. 172 (przedruk: Wallis *Wybór pism z lat 1921–1957* 1959, il. 14); *Mierzejewski* 1935, poz. 6; PSB, t. III/1, 2, 1937, s. 36 (Radlińska); Gąsiorowska 1952, poz. 46; Garlińska-Zembrzuska 1963, s. 340; Dobrowolski 1964, s. 117–118; Załęska 1971, poz. 68, il. 18; PSB, t. XXI/1, z. 88, 1976, s. 9 (Przemecka); Brus-Malinowska 1989, nr kat. i il. 111, s. 11, 77; *Formiści* 1989, poz. 550; SAP, t. V, 1993, s. 538 (Brus-Malinowska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 192, il. s. 193; *Mierzejewscy* 2004, s. 23, nr kat. I/7, s. 100, il. s. 67; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 389; Geron 2015, s. 249.

1 *Portret pani R. B. (Rozalii Brzezińskiej)*, 1921, płótno, olej, 70 x 61,3 cm, MŚK, nr inw. MŚK/SzM/437 za: B. Brus-Malinowska, *Jacek Mierzejewski 1883–1925*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1989, nr kat. i il. 228, s. 104.
2 J. Krzymuska, *Malarstwo polskie w latach 1917–1945. Przewodnik do XV i XVI sali Galerii Malarstwa Polskiego Muzeum Śląskiego we Wrocławiu*, Wrocław 1970, nlb.

1883 Częstochowa – 1925 Otwock

Portrait of Rozalia Brzezińska
(Portrait of Mrs R. B.)
1915

Unsign.
Canvas, oil, 124 x 82 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/276/N

In the past, the portrait was owned by Wanda Wolffowa-Łaszczowa (the artist's sister-in-law) in Piotrowice Małe near Nałęczów. Along with Brzezińska's second portrait from 1921[1], it is one of the portraits of relatives from the closest family circle, softly and smoothly modelled, which is characterised by 'the poetic atmosphere of subdued, foggy colours and a delicately wrought canvas surface'[2]. Synthetically and yet gently treated forms create a composition that is somewhat distant from the assumptions of the group of 'Polish Expressionists', later 'Formists', whom the painter joined as a member two years later – in 1917 – and with whom he exhibited his works until 1922. The portrait captures the model and the space in a traditional manner, emphasising at the same time a certain dreamlike atmosphere of the whole, which is created with the use of his precise painting technique, which was characteristic of the whole of Mierzejewski's *oeuvre*.
Rozalia Brzezińska, née Morzycka (1859–1923), the painter's mother-in-law, mother of Stanisława Mierzejewska, the artist's wife since 1914. She was the wife of Mieczysław Brzeziński (1858–1911), a well-known social activist. A founder of Płomyk (1915), author of books and school textbooks for children, e.g. *New collection of tales and fables* (Warsaw 1894), *Where is the truth?* (Warsaw 1916), *A sheaf, Readers* and *Primer*. In 1883 she co-organised the Women's Circle of People's Education, which aimed at secret schooling, setting up libraries and taking care of families prosecuted by the Tsar's regime.

1 *Portrait of Mrs R. B. (Rozalia Brzezińska)*, 1921, canvas, oil, 70 x 61.3 cm, MŚK, inv. no. MŚK/SzM/437 see: B. Brus-Malinowska, *Jacek Mierzejewski 1883–1925*, ex. cat. MNW, Warsaw 1989, cat. no. and il. 228, p. 104.
2 J. Krzymuska, *Malarstwo polskie w latach 1917–1945. Przewodnik do XV i XVI sali Galerii Malarstwa Polskiego Muzeum Śląskiego we Wrocławiu*, Wrocław 1970, unnumbered.



145.



146.

STANISŁAW ZALEWSKI

1896 Perespa (k. Włodawy) – 1958 Warszawa

146. ***Martwa natura z lalką***

1930

Sygn. l. d.: *ZALEWSKI 1930*
Płótno, olej, 48 x 47,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Heleny Zalewskiej z Warszawy, żony artysty.
Nr inw. MT/M/777/N

1896 Perespa (near Włodawa) – 1958 Warsaw

Still Life with a Doll

1930

Sign. bottom left: *ZALEWSKI 1930*
Canvas, oil, 48 x 47.5 cm
Purchased for the collection in 1972 from Helena Zalewska from Warsaw, the artist's wife.
Inv. no. MT/M/777/N

Sala V
Room V

Zalewski był związany z ugrupowaniami: „Formiści", „Blok" i „Praesens". Malował martwe natury, portrety oraz pejzaże o kubizującej formie i intensywnej kolorystyce, które przedstawiały m.in. Toruń, gdzie artysta pracował przez jeden sezon w miejscowym teatrze. Projektował w nim scenografie do sztuk w październiku 1933 i marcu 1934 roku[1]. Był także członkiem toruńskiej Konfraterni Artystów. Z wizyt w Toruniu pozostał m.in. obraz przedstawiający widok z placu Rapackiego z przejściem na Rynek Staromiejski pod tzw. Łukiem Cezara[2] oraz trzy akwarele przedstawiające Toruń w odrealnionym kolorze i ekspresyjnej formie[3].
Martwa natura stała się w twórczości Zalewskiego dominującym tematem na początku lat 30. XX wieku. *Martwa natura z lalką* z toruńskich zbiorów, pomimo niewprowadzenia fragmentów pozamalarskiej rzeczywistości (np. naklejonych gazet czy listów), odznacza się kompozycją zbliżoną do kolażu. Tworzące ją zabawki – żółto-czarny piesek i lalka – ułożone są w przestrzeni zasugerowanej i abstrakcyjnie podzielonej. Tworzą swoistą „iluzję kolażu"[4]. Wydzielonymi czarnym konturem płaszczyznami płasko kładzionego koloru w środkowej części kompozycji malarz wykreował przestrzeń dla mocno stylizowanych zabawek. Wokół tej rozbudowanej formalnie płaszczyzny – swoistym tłem dla niej – jest zielonkawoszara forma malowana miękko i sugerująca taflę wody. W tym połączeniu rzeczywistości z kreacją obraz jawi się nie tylko jako harmonia kolorów i form, lecz także zastygłych w zabawkach emocjonalnych znaczeń.

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 318, il. s. 319; *Wyprawa w dwudziestolecie* 2008, nr kat. I/153, s. 310, il. 15, s. 23; Kroplewska-Gajewska 2012, nr kat. 248, s. 145, il. 248, s. 143.

1 *Życie kulturalne. Z teatru toruńskiego*, „Słowo Pomorskie" 1933, nr 248 (27.10), s. 8; Ost. [W. Ostręga], *Z teatru toruńskiego „Świerszcz za kominem". Sztuka w 3 aktach (4 czy 6 obrazach) według Dickensa*, „Słowo Pomorskie" 1934, nr 59 (14.03), s. 9.
2 *Stanisław Zalewski 1896–1958*, kat. wyst. Muzeum Okręgowego w Chełmie, Lublin [1977], il. s. 18 (obraz jest niepodpisany, w spisie malarstwa olejnego może być tożsamy z wymienionym pod nr. 3 i błędnie określonym jako: *Wilno*, 1938, 61 x 74 cm, wł. H. Zalewskiej).
3 *„Łuk Cezara" w Toruniu*, 1934, sygn. p. d.: *Zalewski/1934*, papier, akwarela, 36 x 48 cm, MT/M/775/N; *Widok Torunia*, 1934, sygn. p. d.: *Zalewski/1934*, papier, akwarela, 23 x 28 cm, MT/M/773/N; *Zaułek – ulica Ciasna w Toruniu*, 1934, sygn. p. d.: *Zalewski/1934*, papier, akwarela, 33 x 23,5 cm, MT/M/774/N.
4 D. Folga-Januszewska, *Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, kat. wyst., Moskwa 2009, s. 263.

Zalewski was connected with such groups as 'Formists', 'Block' and 'Praesens'. He painted still lifes, portraits and landscapes with cubistic forms and intensive colours which, among others, presented Toruń, where the artist worked for one season in the theatre. While there, he designed decorations for plays staged in October 1933 and March 1934[1]. He was also a member of the Confraternity of Artists in Toruń. His visits to Toruń resulted in creation of a painting depicting a view of the Rapacki Square with a passage to the Old Town Market under the so-called Caesar's Arch[2] and three aquarelles presenting Toruń in unreal colours and expressive form[3].
Still life became a dominant motif in Zalewski's works at the beginning of the 1930s. Despite the fact that no fragments of off-painting reality were introduced (e.g. glued journal fragments or letters), *Still Life with a Doll* is characterised by composition similar to that of a collage. Toys creating the composition, namely a yellow and black little dog and doll, are arranged in an implied and abstractly divided space. The create a specific 'illusion of a collage'[4]. By separating planes of flatly applied colours with black contours in the central part of the painting, the painter created a space for strongly styled toys. The formally developed plane is surrounded by a specific background, namely greenish grey form painted softly and implying a water surface. In this combination of reality and creation, the painting appears to be a harmony of colours, forms and emotional meanings petrified in the toys.

1 *Życie kulturalne. Z teatru toruńskiego*, Słowo Pomorskie 1933, no. 248 (27.10), p. 8; Ost. [W. Ostręga], *Z teatru toruńskiego 'Świerszcz za kominem'. Sztuka w 3 aktach (4 czy 6 obrazach) według Dickensa*, Słowo Pomorskie 1934, no. 59 (14.03), p. 9.
2 *Stanisław Zalewski 1896–1958*, ex. cat. Muzeum Okręgowe w Chełmie, Lublin [1977], il. p. 18 (the painting is unsigned, in the list of oil paintings can be the same as listed under no. 3 and incorrectly defined as: *Wilno*, 1938, 61 x 74 cm, owned by H. Zalewska).
3 *'Łuk Cezara' in Toruń*, 1934, sign. right bottom: *Zalewski/1934*, paper, watercolour, 36 x 48 cm, MT/M/775/N; *View of Toruń*, 1934, sign. right bottom: *Zalewski/1934*, paper, watercolour, 23 x 28 cm, MT/M/773/N; *Zaułek – ulica Ciasna Street in Toruń*, 1934, sign. right bottom: *Zalewski/1934*, paper, watercolour, 33 x 23,5 cm, MT/M/774/N.
4 D. Folga-Januszewska, *Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, ex. cat., Moscow 2009, p. 263.

147. ***Akt***

1933

Sygn. p. d.: *ZALEWSKI / 1933*
Płótno, olej, 37 x 46 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Heleny Zalewskiej z Warszawy, żony artysty.
Nr inw. MT/M/778/N

Obraz jest podzielony na wyszczególnione konturem płaszczyzny. Wizerunek kobiety i owoców to realne, chociaż mocno stylizowane odtworzenie rzeczywistości. Pozostałe fragmenty kompozycji tylko teoretycznie przedstawiają kanapę i tkaniny. Tworzą przestrzenie budowane fakturową płaszczyzną i silnie zindywidualizowanym kolorytem. Wydaje się, że właśnie faktura i kolor form najintensywniej oddziałują na niezwykle miękko modelowany akt. Jest on ujęty niczym nierealna plama na silnie rozbielonej płaszczyźnie u dołu, w kontraście do silnie czarnego konturu w górnej części ciała kobiety.
Zalewski przedstawia w obrazach wizje, które rozgrywają się na granicy rzeczywistości i ułudy. Wspomaga je wysublimowanym kolorem i zróżnicowaną, silnie uwydatnioną fakturą oraz syntetyczną formą. Tworzy zakorzenione w rzeczywistości światy, które potrafi odrealnić zamiłowaniem do konstrukcji, uproszczeń i alokalnego koloru. Mieczysław Sterling pisał o nim: „dla Zalewskiego wszystko jest ruchem plam barwnych, zamkniętych w różne formy, w których rzeczywistość jest sprawą drugorzędną wobec interpretacji barwnej"[1].

Sala V
Room V

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 318, il. s. 319; *Piękno nagości* 2008, nr kat. 138, s. 80, 158, il. s. 81; *Dzieje sztuki Torunia* 2009, s. 411, il. 365, s. 413 (Mansfeld); Kroplewska-Gajewska 2012, nr kat. 249, s. 145, il. 249, s. 143.

1 M. Sterling, *Wystawy*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 16 (19.04), s. 4 za: I. J. Kamiński, *Malarstwo żywe i zmienne*, [w:] *Stanisław Zalewski (1896–1958)*, kat. wyst. Muzeum Okręgowe w Chełmie, Lublin [1977], s. 29.

A Nude

1933

Sign. bottom right: *ZALEWSKI / 1933*
Canvas, oil, 37 x 46 cm
Purchased for the collection in 1972 from Helena Zalewska from Warsaw, the artist's wife.
Inv. no. MT/M/778/N

The painting is divided into planes marked with contours. The image of a woman and fruit constitute a real, though strongly styled reflection of reality. Other fragments of the composition include only theoretically presented sofa and textiles. They create spaces built with textured plane and strongly individualised colours. It seems that it is the texture and colour of forms that have the most intensive influence on the extremely softly modelled nude. It is depicted like an unreal spot on strongly whitened plane at the bottom as contrasted with strongly black contours in the upper part of the woman's body.
In his paintings, Zalewski presents visions happening between reality and illusion. He supports the visions with sublimed colour and diversified and strongly emphasised texture, as well as a synthetic form. He creates worlds rooted in reality, which he can make unreal with his love of structure, simplification and alien colour. Mieczysław Sterling wrote about the painter: 'for Zalewski everything is a movement of colourful spots closed in various forms, in which reality is secondary to interpretation of colours'[1].

1 M. Sterling, *Wystawy*, Wiadomości Literackie 1931, no. 16 (19.04), p. 4 see: I. J. Kamiński, *Malarstwo żywe i zmienne*, [in:] *Stanisław Zalewski (1896–1958)*, ex. cat. Muzeum Okręgowe w Chełmie, Lublin [1977], p. 29.



147.

STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

1897 Warszawa – 1947 Warszawa

148. ***Portret kolegi – Efraima lub Menasze Seidenbeutlów***

ok. 1929

Niesygn.
Płótno, olej, 90 x 63 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Janiny Wyrzykowskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/738/N

Stanisław Ostoja-Chrostowski był przede wszystkim grafikiem i ilustratorem, uprawiał głównie drzeworyt, grafikę użytkową, plakaty i exlibris. W latach 1923–1930 studiował w warszawskiej SSP u Tadeusza Pruszkowskiego malarstwo, u Władysława Skoczylasa grafikę i u Edmunda Bartłomiejczyka grafikę użytkową. W 1929 roku ukończył Wydział Grafiki i wstąpił do ugrupowania „Ryt". W 1937 roku objął Katedrę Grafiki Artystycznej w warszawskiej ASP.

1897 Warsaw – 1947 Warsaw

Portrait of a Colleague – Efraim or Menasze Seidenbeutl

ca. 1929

Unsign.
Canvas, oil, 90 x 63 cm
Purchased for the collection in 1972 from Janina Wyrzykowska from Toruń.
Inv. no. MT/M/738/N

Stanisław Ostoja-Chrostowski was mainly a graphic designer and illustrator, focusing on woodcuts, applied graphics, posters and *ex-libris*. In the years 1923–1930 he studied painting at the Warsaw School of Fine Arts, where he was taught by Władysław Skoczylas and applied graphics under the supervision of Edmund Bartłomiejczyk. In 1929, he graduated from the faculty of graphics and joined 'Ryt'



148.

Portret jest pracą dyplomową artysty. Komponowany jest jednorodnie budowanymi płaszczyznami z silnym światłem z lewej strony, które rzuca intensywny cień na całą postać i tworzy plastykę twarzy i dłoni. Charakteryzuje się wyrazistym, nieco teatralnym ujęciem postaci, co wpisuje wizerunek w zespół licznych portretów uczniów Tadeusza Pruszkowskiego.
Obraz przedstawia jednego z braci bliźniaków – malarza Efraima lub Menasze Seidenbeutlów (1903–1945), którzy od 1921 roku uczyli się w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie u Miłosza Kotarbińskiego. W latach 1923–1929 (Efraim od 1924) studiowali w warszawskiej SSP m.in. tak jak Ostoja-Chrostowski – u Tadeusza Pruszkowskiego. Z powodu braku funduszy na studia zapisał się tylko jeden z braci, natomiast na zajęcia chodzili obaj, na zmianę. Aleksander Rafałowski wspomina, iż „byli podobni jak dwie krople wody. Malowali wspólnie obrazy i to lewą ręką. Ubrani absolutnie jednakowo, o identycznych ruchach i głosie, wzbudzali powszechne zainteresowanie"[1]. Malowali głównie pejzaże o miękkiej, ściszonej lub nasyconej gamie kolorystycznej oraz portrety i martwe natury[2].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Kowalczyk 1999, nr kat. 13, s. 14; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 60, il. s. 61; *Sztuka wszędzie* 2012, nr kat. 115, s. 469, il. s. 135.

1 A. Rafałowski, *...i spoza palety*, Warszawa 1970, s. 72.
2 J. Pollakówna, *Katalog wystawy w Galerii Kordegarda*, Warszawa 1993; W. Odorowski, *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warszawa 1991; PSB, t. XXXVI/2, z. 149, 1995, s. 163–167 (Malinowski); J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 252–253.

Society. In 1937, he was a head of the Chair of Artistic Graphics at the Warsaw Academy of Fine Arts.
The portrait was presented by the artist as his diploma work. It was composed by homogenously built places with a strong light on the left, casting an intensive shadow on the entire figure and creating the texture of hands and face. It is characterised by distinct and slightly theatrical depiction of the figure and is therefore similar to numerous portraits painted by Tadeusz Pruszkowski's students.
The painting depicts one of twin brothers, Efraim, a painter, and Menasze Seidenbeutel (1903–1945), who studied at the Warsaw School of Decorative Arts under the supervision of Miłosz Kotarbiński in 1921. In the years 1923–1929 (Efraim from 1924) they studied at the Warsaw School of Fine Arts, like Ostoja-Chrostowski, under the supervision of Tadeusz Pruszkowski. Due to lack of funds for the studies, only one of the brothers enrolled on the course, and both of them attended classes alternately. Aleksander Rafałowski mentions that they 'were as similar as two peas in a pod. They painted together using left hands. They also wore similar garments, had identical gestures and voice, arousing a wide interest'[1]. They mainly painted landscapes with soft, subdued and saturated colours, as well as portraits and still lifes[2].

1 A. Rafałowski, *...i spoza palety*, Warsaw 1970, p. 72.
2 J. Pollakówna, *Katalog wystawy w Galerii Kordegarda*, Warsaw 1993; W. Odorowski, *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warsaw 1991; PSB, vol. XXXVI/2, j. 149, 1995, pp. 163–167 (Malinowski); J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warsaw 2000, pp. 252–253.

GUSTAW GWOZDECKI

1880 Warszawa – 1935 Paryż

149. ***Portret kobiety w kapeluszu***

ok. 1920

Sygn. l. d.: *Gwozdecki*
Płótno, olej, 65 x 54 cm
Nabyto do zbiorów w 1981 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/1102/N

W malarstwie Gwozdecki operował intensywną tonacją barw, uzyskując w Polsce miano przedstawiciela polskiego fowizmu. Dzięki uproszczeniu formy, stosowaniu intensywnego kolorytu oraz silnej stylizacji pozostaje niekwestionowaną indywidualnością w sztuce polskiej okresu międzywojennego. Jego twórczość zyskała również uznanie Guillaume'a Apollinaire'a, który posiadał w swojej kolekcji obraz artysty *Martwa natura z maską* (1912)[1].
Anna Lipa sytuuje portret blisko łagodnego ekspresjonizmu Eugeniusza Eibischa, który tworzył w Paryżu od 1922 roku „własną, dystansującą się od poczynań kapistów, wersję koloryzmu"[2]. Wskazuje ponadto na modernistyczne źródło idei dla portretu w rysunkach głów *en face* z lat 1915–1919[3].
Portret został namalowany w Nowym Jorku, gdzie artysta przebywał w latach 1916–1926. Przedstawia prawdopodobnie poetkę Ednę St. Vincent Millay (1892–1950), którą malarz portretował podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych[4]. Pomiędzy 1918 a 1922 rokiem Gwozdecki był w bliskich relacjach z amerykańskim poetą Witterem Bynnerem (1881–1968), którego otwarty dom był miejscem spotkań wybitnych artystów tego okresu. Jedną z tych osób była Edna St. Vincent Millay – pierwsza laureatka nagrody Pulitzera (w 1923 roku za tom wierszy *The Harp-Weaver and Other Poems*). Millay była

1 A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880–1835, wystawa monograficzna*, kat. wyst. MNP, red. M. Gołąb, Poznań 2003, s. 101.
2 Tamże, s. 103.
3 Tamże.
4 D. Folga-Januszewska, *Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, kat. wyst., Moskwa 2009, s. 224.

1880 Warsaw – 1935 Paris

Portrait of a Woman in a Hat

ca. 1920

Sign. bottom left: *Gwozdecki*
Canvas, oil, 65 x 54 cm
Purchased for the collection in 1981 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/1102/N

In painting, Gwozdecki used intensive tonality of colours, which earned him a name of a representative of the Polish Fauvism. Owing to the simplification of form, the use of intense colouration and strong styling, he remains an unquestionably unique figure in the Polish art of the interwar period. His work earned recognition from Guillaume Apollinaire, whose collection included the artist's painting *Still Life with a Mask* (1912)[1].
Anna Lipa positions the portrait close to the gentle expressionism of Eugeniusz Eibisch, who created 'his own version of colourism, distancing himself from the actions of the Capists'[2] in Paris from 1922. She also points to the modernist source of ideas for the portrait in *en face* drawings of heads from 1915–1919[3].
The portrait was painted in New York, where the artist stayed between 1916 and 1926. It probably depicts the poet Edna St. Vincent Millay (1892–1950), whom the painter portrayed during his stay in the United States[4]. Between 1918 and 1922, Gwozdecki was in a close relationship with the American poet Witter Bynner (1881–1968), whose open house was a meeting place for eminent artists

1 A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880–1835, monograph exhibition*, ex. cat. of MNP, ed. M. Gołąb, Poznań 2003, p. 101.
2 Ibid., p. 103.
3 Ibid.
4 D. Folga-Januszewska, *Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, ex. cat., Moscow 2009, p. 224.



149.

niezwykle barwną postacią, znaną z publikacji prasowych. Oprócz wysokiego prawdopodobieństwa kontaktów towarzyskich malarza i modelki, na jej wizerunek wskazują także podobne cechy fizjonomii modelki Gwozdeckiego i fotografie poetki[5]. W amerykańskiej prasie pisano, że „według p. Gwozdeckiego najważniejszym zadaniem w sztuce jest wydobywanie esencji życia, natury i ludzkiego ducha. Są to główne prawdy, w które powinniśmy uwierzyć i do których nowoczesna interpretacja artysty powinna dążyć"[6].

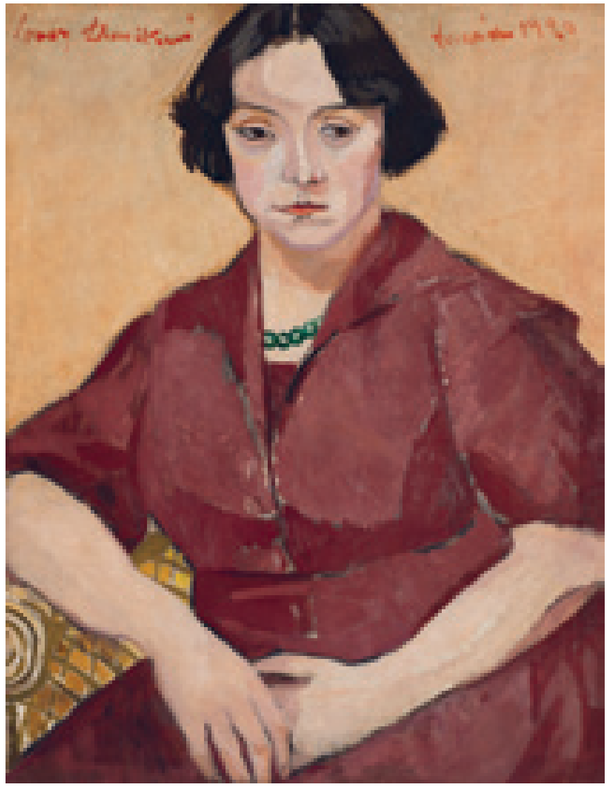
Sala VI
Room VI

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 96, il. s. 97; Lipa 2003, nr kat. I/185, s. 103, il. 137; *Zaklinacz lalek* 2003, s. 172–173, il. 21; *Symbol and form* 2009, nr kat. III.17, s. 224, il. s. 219, 225 (fragment).

5 Tamże, s. 224.
6 *„Spirit" Portraits, by a Polish Artist*, „Vanity Fair" (Nowy Jork) I/1920, s. 5 za: A. Lipa, *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego*, Warszawa 2003, s. 309.

of that period. One of these people was Edna St. Vincent Millay – the first woman to win the Pulitzer Prize (in 1923, for her volume of poetry *The Harp-Weaver and Other Poems*). Millay was a very colourful figure, well-known from publications in the press. In addition to the fact that there is a very high probability that the painter and the model met socially, the figure in Gwozdecki's portrait and the model's photograph have similar physiognomies[5]. According to the American press from that time 'for Gwozdecki, the most important task in making art is to bring out the essence of life, nature and the human spirit. These are the main truths that we should believe in and that a modern artist should strive for in his interpretation'[6].

5 Ibid., p. 224.
6 *'Spirit' Portraits, by a Polish Artist*, Vanity Fair (New York) 1920, January, p. 5 see: A. Lipa, *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego*, Warsaw 2003, p. 309.



150.



151.

XAWERY DUNIKOWSKI

1875 Kraków –1964 Warszawa

150. ***Portret kobiety***

1920

Sygn. l. g.: *Xawery Dunikowski*; p. g.: *Kraków 1920*
Płótno, olej, 63,5 x 49,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1993 roku, zakup od Tomasza Zieleniewskiego z Gdańska.
Nr inw. MT/M/1505/N

Portret niezidentyfikowanej dotąd kobiety malowany jest w stonowanej kolorystyce i dążącej do syntezy formie, sugerującej rzeźbiarskie widzenie rzeczywistości. Do 1940 roku artysta namalował ponad dwadzieścia portretów – najwięcej we Francji w latach 1914–1923[1]. Jednak malarstwem zajął się Dunikowski w większym zakresie dopiero po 1945 roku. Już w okresie studiów w krakowskiej ASP uczestniczył w plenerach malarskich prowadzonych przez Jana Stanisławskiego[2]. „Dunikowski malował długo, choć dorywczo"[3] i wystawiał w Krakowie, po powrocie z zagranicy[4].
Dosadnie, za pomocą wyraźnego konturu, Dunikowski podkreślił rysy twarzy modelki. Pominął szczegóły i skupił uwagę na syntetycznie, bryłowo opracowanej postaci. W efekcie powstała forma pozbawiona wdzięku i łagodności, o której krytyk pisał w odniesieniu do wszystkich portretów kobiecych: „Charakterystyka tak silna i dosadna, choćby w portretach kobiecych. Indywidualność portretu często podkreślona nieznacznym zwrotem głowy, który danej postaci użycza znamion życia i wewnętrznych procesów psychicznych"[5]. *Portret kobiety* wpisuje się w całą, także rzeźbiarską twórczość Dunikowskiego swą surowością, dostojnością i powagą[6].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Notowania aukcyjne* 1999, s. 31, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 70, il. s. 71; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 118.

1 J. Malina, *Malarstwo*, [w:] *Xawery Dunikowski*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1961, s. 14.
2 Tamże.
3 Tamże.
4 Tamże.
5 M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924, s. 51.
6 Tamże.

1875 Cracow – 1964 Warsaw

150. ***Portrait of a Woman***

1920

Sign. top left: *Xawery Dunikowski*; top right: *Kraków 1920*
Canvas, oil, 63.5 x 49.5 cm
Purchased for the collection in 1993 from Tomasz Zieleniewski from Gdańsk.
Inv. no. MT/M/1505/N

The portrait of an unidentified woman was painted in toned colours and a form aiming at synthesis and implying the sculptor's perception of reality. In 1940 the artist painted more than twenty portraits – most of them while he was in France in the years 1914–1923[1]. However, as early as during his studies in the Academy of Fine Arts in Cracow, Dunikowski participated in open-air painting classes conducted by Jan Stanisławski[2]. 'Dunikowski painted for a long time, though not regularly'[3] and exhibited his works in Cracow after returning from abroad[4].
Distinctly and with vivid contours, Dunikowski emphasised the model's facial features. He disregarded details, focusing on synthetic and solid-like figure development. The resulting form was devoid of charm and calmness, about which a critic wrote, referring to all portraits of women: 'The characteristics are so strong and distinct in his portraits of women. He often emphasises the individual character of a portrait with a slight turning of the head, which gives signs of life and internal psychical processes to a given figure'[5]. With its roughness, dignity and seriousness, *Portrait of a Woman* is also typical of Dunikowski's sculptures[6].

1 J. Malina, *Malarstwo*, [in:] *Xawery Dunikowski*, ex. cat. MNW, Warsaw 1961, p. 14.
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lviv 1924, p. 51.
6 Ibid.

EUGENIUSZ ZAK

1884 Mogilno/Mohylna na Mińszczyźnie – 1926 Paryż

151. ***Mniszka***

1921

Sygn. p. g.: *Eug. Zak*
Płótno, olej, 99,5 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/340/N

Eugeniusz Zak był jednym z czołowych twórców École de Paris – międzynarodowej grupy artystów przybywających do Paryża na początku XX w. z Europy Środkowej i Wschodniej. Jego twórczość była inspirowana stylistyką włoskiego renesansu i malarstwem Pierre'a Puvis de Chavannesa.
Poprzedzające namalowanie *Mniszki* obrazy powstały już w 1906 roku: *Modląca się dziewczyna* i *W kościele – Bretania*. Niemal identyczne w układzie kompozycyjnym, przedstawiały dziewczęta w pelerynach, oparte o poręcz krzesła lub klęcznika z różańcem i czerwonym modlitewnikiem w dłoniach. Modelki przedstawione są na tle nieco rozbudowanej, intensywnej kolorystycznie miejskiej architektury. Do tego motywu artysta powrócił w 1921 roku, malując dwa obrazy przedstawiające mniszkę – z Muzeum Okręgowego w Toruniu i pochodzący ze zbiorów Chester Dale Collection z National Gallery of Art w Waszyngtonie[1]. Artysta kilkakrotnie rysował samą głowę mniszki, ukazując dojrzałą kobietę z lekko rozchylonymi ustami i na wpół otwartymi oczyma, której światło delikatnie rozkłada się na przesłoniętej lekko twarzy.
Mniszka z toruńskiego Muzeum pozbawiona jest rozbudowanego formalnie i kolorystycznie tła, które jest podzielone wertykalnie na dwie nierówne części. Sama postać budowana jest z głębokim światłocieniem. Układ dłoni z trzymanym modlitewnikiem, rozłożenie światła na twarzy i rytmicznie układające się fałdy habitu każą widzieć w obrazie kwintesencję założeń „Rytmu" – grupy artystycznej, której w 1922 roku Zak będzie współzałożycielem. W założeniach grupy dekoracyjność, rytmizacja uproszczonych i stylizowanych form oraz podporządkowanie harmonijnej kolorystyce odgrywały bardzo istotną rolę.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Ritter 1920, il. s. 6; Zahorska 1927, il. [nlb.]; Załęska 1962, nr kat. 48, s. 16; Załęska 1971, nr kat. 129, s. 50; Anders 1972, il. 63; Załęska 1973, s. 24; *Formiści* 1989, nr kat. 120; *Rytm* 2001, nr kat. 370, il. 199; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 316, il. s. 317; Tanikowski 2003, il. 152, s. 146, nr spisu il. s. 188; Brus-Malinowska 2004, nr kat. 140, il. s. 128; *Perły z lamusa* 2009, s. 202, il. s. 203 (Kroplewska-Gajewska).

1 B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2004, nr kat. 141, il. s. 129.

1884 Mogilno/Mohylna in Minsk Region – 1926 Paris

151. ***The Nun***

1921

Sign. top right: *Eug. Zak*
Canvas, oil, 99.5 x 80 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/340/N

Eugeniusz Zak was one of the leading creators of École de Paris – an international group of artists who came to Paris at the beginning of the 20th century from Central and Eastern Europe. His work was inspired by the style of the Italian Renaissance and the paintings of Pierre Puvis de Chavannes.
Paintings that preceded *The Nun* were created in 1906: *A Praying Girl* and *In Church - Brittany*. Almost identical in composition, they depicted girls in capes, leaning on a chair armrest or a kneeler with a rosary and a red prayer book in their hands. The models are depicted against the background of slightly expanded, colourful urban architecture. The artist returned to this motif in 1921 and made two paintings depicting a nun. They are now in Toruń District Museum and the Chester Dale Collection in the National Gallery of Art in Washington[1]. The artist drew the nun's head alone several times, showing a mature woman with her lips slightly parted and her eyes half open, with light gently spreading on a slightly obscured face.
The Nun from the Toruń Museum is devoid of a background developed in form and colour, which is divided vertically into two uneven parts. The figure itself is constructed with the use of deep *chiaroscuro*. The arrangement of the hand with a prayer book, the distribution of light on the face and the rhythmically arranged folds of the habit make the painting a quintessential representative of the 'Rhythm' group, which Zak co-founded in 1922. Decorative character, rhythmisation of simplified and stylised forms and adherence to harmonious colour schemes played a very important role in the group's assumptions.

1 B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak*, ex. cat. of MNW, Warsaw 2004, cat. no. 141, il. p. 129.

WACŁAW BOROWSKI

1885 Łódź – 1954 Łódź

152. **Scena rodzajowa**

1920–1930

Sygn. l. d.: *W. Borowski*
Papier, pastel, 67 x 97 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/870/N

Borowski należał do grup artystycznych: „Rytm", TAP „Sztuka", Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt" i był czołowym przedstawicielem nurtu klasycyzującego w malarstwie polskim okresu międzywojennego.
Scena rodzajowa z toruńskich zbiorów należy do cyklu wielu kompozycji o stonowanej, ciepłej kolorystyce, typowej dla obrazów artysty malowanych przed 1930 rokiem. Borowski użył tu pastelu tradycyjnie – do malowania plam barwnych układających się w subtelnie zróżnicowane kolorystycznie płaszczyzny. Kompozycja budowana jest dośrodkowo; po prawej i lewej stronie zamykają ją dwa pochylone do środka drzewa. Jej dynamikę tworzy przede wszystkim grupa dwóch mężczyzn usiłujących powstrzymać konia. Ruch ich jest jednak nieco teatralny, pozbawiony naturalności, skonwencjonalizowany w myśl zasad klasycyzmu.
Technika pastelu, dzięki swej lekkości i delikatności oraz niewielkiej absorbcji światła, umożliwiła Borowskiemu podkreślenie w *Scenie rodzajowej* nastroju idylli i sielanki. Miękko, po formie rysowane postaci wtapiają się w pejzaż, tworząc z nim niezwykle harmonijną kolorystycznie i formalnie scenę. Wyróżniają je z tego tła niejednokrotnie silnie podkreślone bielą fałdy szat oraz układające się na ich ciałach światło.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 40, il. s. 41.

153. **Kąpiel nad jeziorem**

po 1930

Sygn. p. d.: *W. Borowski*
Płótno, olej, 82 x 100 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/871/N

Sceny rodzajowe rozgrywające się w plenerze przedstawiał Borowski wielokrotnie[1]. Nawiązują one bezpośrednio do twórczości przyjaciela malarza – Eugeniusza Zaka. Łączy je ten sam idylliczny wyraz, liryczny nastrój i alegoryczne treści[2]. Ponadto dośrodkowa kompozycja, dążenie do syntezy oraz stylizacja z delikatną rytmizacją dają obrazy o silnych znamionach dekoracyjności.
Kąpiel nad jeziorem pochodzi z okresu częstszego stosowania techniki olejnej w twórczości artysty (po 1930). Obraz wyróżnia pogodny nastrój sielanki oraz statyka kompozycji i synteza formy. Intensywniejszy niż pastelowe kompozycje Borowskiego koloryt obrazu – rozbudowany o różowe refleksy na niebie i tafli wody jeziora – wynika nie tylko z zastosowania możliwości techniki olejnej, lecz także z chęci wzbogacenia faktury warstwy malarskiej.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 40, il. s. 41; Król 2007, nr kat. i il. s. 6.

1 M.in.: *Kobiety w lesie*, papier, pastel, 53,5 x 42,5 cm, MNWr VIII–1662 i *Kąpiące się*, papier, pastel, 54 x 40 cm, MNWr VIII–1663.
2 A. Zabiegałowska-Sitek, *Warszawskie Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm: prace rytmistów w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, „Almanach Muzealny" 2013, t. 7, s. 173.

1885 Łódź – 1954 Łódź

Genre Scene

1920–1930

Sign. bottom left: *W. Borowski*
Paper, pastel, 67 x 97 cm
Purchased for the collection in 1975 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/870/N

Borowski was a member of various art groups: 'Rhythm', the Society of Polish Arts 'Sztuka', the Association of Graphic Artists 'Ryt' and was a leading representative of the Classicist trend in Polish painting of the interwar period.
Genre Scene from Toruń collections belongs to a series of many compositions with subdued, warm colours, typical of the paintings that the artist had made before 1930. Here, Borowski used pastels in a traditional way, i.e. to make colour patches that subtly turn into diversified planes. The composition is built towards the centre; it is bordered on the right and the left by two trees inclined towards the middle. The dynamics is mainly achieved by two men attempting to contain a horse. Their movements, however, are somewhat theatrical, devoid of naturalness, conventionalised according to Classicist principles.
The pastel technique, thanks to its lightness, gentleness and low absorption of light, allowed Borowski to highlight the idyllic and bucolic mood in the *Genre Scene*. The figures, painted softly and following a form, blend into the landscape, creating a scene harmonious in colour and form. They stand out from the landscape by the use of light falling on their bodies, and the repeating folds of their clothes, which were strongly highlighted with white.

Bathing in the Lake

after 1930

Sign. bottom right: *W. Borowski*
Canvas, oil, 82 x 100 cm
Purchased for the collection in 1975 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/871/N

Borowski presented genre scenes taking place in the open air on many occasions[1]. They bear a direct resemblance to the work of the painter's friend Eugeniusz Zak. They share the same idyllic expression, lyrical mood and allegorical content[2]. Moreover, the centripetal composition, orientation towards synthesis and stylisation with gentle rhythmisation result in images with strong decorative features.
Bathing in the Lake comes from the period when the artist used oil technique more frequently in his work (after 1930). The painting is characterised by an idyllic mood, static composition and the synthesis of form. The colouration, which is more intense than in Borowski's pastel compositions, enhanced by pink reflections in the sky and the water surface of the lake – results not only from the use of the oil technique, but also from the desire to enrich the texture of the painting layer.

1 E.g.: *Women in the Forest*, paper, pastel, 53.5 x 42.5 cm, MNWr VIII–1662 and *Bathing*, paper, pastel, 54 x 40 cm, MNWr VIII–1663.
2 A. Zabiegałowska-Sitek, *Warszawskie Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm: prace rytmistów w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Almanach Muzealny 2013, vol. 7, p. 173.



152.

153.





154.

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891 Kraków – 1976 Genewa

154. ***Autoportret***

ok. 1935

Sygn. śr. d: *Z. STRYJEŃSKA*
Papier, gwasz, 42 x 33,2 cm
Nabyto do zbiorów w 2014 roku, przekaz od osoby prywatnej.
Nr inw. MT/M/1794/N
Wcześniej obraz znajdował się w kolekcji prywatnej w Krakowie.

W 1935 roku minęło dziesięć lat od artystycznego sukcesu Stryjeńskiej w Paryżu. O jej imponującej aktywności artystycznej i takim samym uznaniu świadczą m.in.: srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie (1931), złoty medal na XVIII Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji (1932) oraz przyznanie Orderu Polonia Restituta (1930)[1]. Na autoportrecie artystka przedstawiła siebie skupioną, nieco zamyśloną i nienawiązującą kontaktu z widzem.

1 M. Grońska, *Kilka słów o Zofii Stryjeńskiej i jej malarstwie*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1978*, kat. wyst. MNK, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 25.

1891 Cracow – 1976 Geneva

Self-Portrait

ca. 1935

Sign. mid-bottom: *Z. STRYJEŃSKA*
Paper, gouache, 42 x 33.2 cm
Added to the collection in 2014 – a donation by a private person.
Inv. no. MT/M/1794/N
Previously, the painting was part of a private collection in Cracow.

In 1935, it had been ten years since Stryjeńska's artistic success in Paris. Her impressive artistic activity and recognition are evidenced by, to mention but a few, the silver medal at the International Exhibition of Sacred Art in Padua (1931), the gold medal at the XVIII International Art Biennale in Venice (1932) and the Order of Polonia Restituta (1930)[1]. The artist depicts herself in the self-portrait with a focused, slightly thoughtful air, without making any contact with the audience.

1 M. Grońska, *Kilka słów o Zofii Stryjeńskiej i jej malarstwie*, [in:] *Zofia Stryjeńska 1891–1978*, ex. cat. of MNK, ed. Ś. Lenartowicz, Cracow 2008, p. 25.

Stryjeńska była malarką, ilustratorką, scenografem oraz projektantką zabawek, tkanin i porcelany. W latach 1911–1912 studiowała w monachijskiej ASP, w męskim przebraniu i z paszportem brata Tadeusza Grzymały Lubańskiego, u Gabriela Rittera von Hackla, Hugo von Habermana i Frantza Burkharda. W 1916 roku wyszła za mąż za Karola Stryjeńskiego (syna Tadeusza, znanego architekta). Do 1919 roku mieszkała w Krakowie, a od 1921 roku w Zakopanem. Od około 1950 roku przebywała prawie 12 lat w Paryżu oraz okresowo w Brukseli u siostry, następnie w Genewie. Wiele podróżowała i wystawiała. W 1925 roku na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej wystawiła 6 wielkich panneaux z przedstawieniem miesięcy, zdobywając Grand Prix. Była współzałożycielką Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Rytm". W cyklach: *Tańce polskie* (1927), *Muzyka Podhala* (1926) oraz *Na góralską nutę* (1930) odzwierciedlała żywiołowość muzyki połączoną z liryzmem. Charakterystyczną cechą inspirowanej folklorem twórczości jest stylizacja i dekoracyjność, osiągana płasko malowanymi, wielobarwnymi płaszczyznami oraz mocnym i zdecydowanym konturem[2].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Stryjeńska* 2008, nr kat. III.I.34, s. 317, il. s. 417; 197 Aukcja Sztuki Rempex 2013, nr kat. 112.

2 M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, s. 6–37.

Stryjeńska was a painter, illustrator, scenic designer and a designer of toys, fabrics and porcelain. In 1911–1912, she studied at the Munich Academy under Gabriel Ritter von Hackl, Hugo von Haberman and Frantz Burkhard, disguised as a man, and with the passport of her brother Tadeusz Grzymała Lubański. In 1916, she married Karol Stryjeński (son of Tadeusz, a well-known architect). She lived in Cracow until 1919, and from 1921 – in Zakopane. From around 1950, she spent almost 12 years in Paris and stayed periodically in Brussels with her sister, then in Geneva. She travelled and exhibited a lot. In 1925, at the Paris International Exhibition of Decorative Art, she exhibited six great panneaux with a presentation of the months, winning the Grand Prix. She was a co-founder of the Association of Artists 'Rhythm'. In: *Polish Dances* (1927), *The Music of Podhale* (1926) and *Music of the Highlanders* (1930), she reflected the spontaneity of music combined with lyricism. A characteristic feature of her folklore-inspired art is the stylisation and decorativeness, which she achieved with flatly painted, multicoloured planes and a strong and decisive contour[2].

2 M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, pp. 6–37.

WACŁAW WĄSOWICZ

1891 Warszawa – 1942 Wilanów

155. ***Gracze***

1932

Niesygn.
Na odwrocie napis p. g.: *Wąsowicz / 1932*
Płótno, olej, 60 x 73 cm
Nabyto do zbiorów w 1969 roku, zakup od Joanny Jabłońskiej, córki artysty.
Nr inw. MT/M/665/N

Obraz jest efektem fascynacji twórczością Tadeusza Makowskiego, po spotkaniu z którym malarz pisze w liście do żony z 11 listopada 1931 roku: „Poznałem kol. malarza p. Makowskiego, starszego człowieka, który [jest tu] około 20 lat. Często do niego chodzę i bardzo wiele się uczę od niego. Bardzo zacny człowiek i ciekawy malarz. Chcę zostać w Paryżu możliwie najdłużej, gdyż teraz dopiero widzę, a właściwie zaczynam widzieć – przy jego wskazówkach"[1]. Zadziwia nieco określenie Makowskiego jako starszego człowieka, od Wąsowicza był starszy, jednak zaledwie o dziewięć lat! Wąsowicz w Paryżu przebywał od ok. 11 października 1931 roku, następnie podróżował po Francji i ponownie znalazł się w Paryżu 16 września 1932 roku. Po 14 grudnia 1932 roku wrócił do Warszawy[2].
Tadeusz Makowski znajdował się wówczas w najlepszym okresie indywidualnej twórczości, w którym połączył subtelną ekspresję i liryzm etapu realistycznego z kubizującą formą. Wąsowicz wykorzystał istotę twórczości „starszego" kolegi dość pobieżnie. Udało mu się jednak stworzyć plastykę postaci i wnętrza światłem, które układał łagodnie na formach. Pomimo pewnej sztywności kompozycji oraz monochromatycznej gamy barwnej mężczyźni w pracy *Gracze*, niczym odhumanizowane marionetki, zapraszają nas w swój świat zabawy. Temat graczy artysta powtarzał kilkakrotnie w okresie paryskim, m.in. w znanych grafikach (sucha igła i drzeworyt) oraz gwaszu i dwóch projektach dekoracji talerzy. *Gracze* reprezentują czas odejścia od koloryzmu na rzecz kubizmu i intelektualnej syntezy formy.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Jakimowicz *Wąsowicz* 1969, nr kat. I/72, s. 151; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 278, il. s. 279; *Kolonia artystyczna w Krzemieńcu*... 2010, il. s. 140, spis prac s. 157.

1 I. Jakimowicz, *Wacław Wąsowicz (1891–1942). Katalog MNW*, Warszawa 1969, s. 15.
2 Tamże, s. 30.

1891 Warsaw – 1942 Wilanów

The Players

1932

Unsign.
Inscription on the back: *Wąsowicz / 1932*
Canvas, oil, 60 x 73 cm
Purchased for the collection in 1969 from Joanna Jabłońska, artist's daughter.
Inv. no. MT/M/665/N

The painting was created as a result of the author's fascination with the works of Tadeusz Makowski. In a letter to his wife from 11 November 1931 he writes about the meeting with the painter: 'I met a painter, Mr Makowski, an elderly man who [has been here for] about 20 years. I often visit him and learn a lot from him. He is a very good man and an interesting painter. I want to stay in Paris for as long as possible, because only now I can really see, or actually I'm beginning to see – with his guidance'[1]. Curiously, Wąsowicz calls Makowski an elderly man, although Makowski was but nine years his senior. Wąsowicz stayed in Paris from about 11 October 1931, then he travelled around France, only to return to Paris on 16 September 1932. After 14 December 1932 he returned to Warsaw[2].
That time was the best period for Tadeusz Makowski's works, in which he combined subtle expression and lyricism of the realism with cubist form. Wąsowicz made use of the essence of his 'older' friend's work somewhat superficially. However, he succeeded in creating the vividness of figures and interiors with light, which he laid on forms very gently. Despite a certain stiffness of composition and a monochromatic range of colours, the men in *The Players,* a little like dehumanised marionettes, invite us into their world. The theme of the players recurred in the artist's works several times in the Parisian period, e.g. in his well-known graphics (drypoint and woodcut), as well as in a gouache and two plate decoration designs. *The Players* represent the departure from colourism in favour of cubism and intellectual synthesis of form.

1 I. Jakimowicz, *Wacław Wąsowicz (1891–1942). Katalog MNW*, Warsaw 1969, p. 15.
2 Ibid., p. 30.



155.



156.

WOJCIECH ALEKSANDER DUREK

1888 Mała (pow. Ropczyce) – 1951 Kielce

156. ***Halina Konopacka – mistrzyni olimpijska w rzucie dyskiem***

1931

Sygn. na ściętym przedramieniu [monogram wiązany]: *WAD 1931*
Drewno, 83 x 27 x 36; w tym podstawa 31,3 x 26,9 x 26,5 cm
Nabyto do zbiorów w 2016 roku, zakup od krewnej artysty w Chełmie.
Nr inw. MT/Rz/222/N

Dynamikę rzeźby Durek uzyskał poprzez silne wydłużenie szyi, na której osadził mocno wygiętą ku przodowi głowę. Zawarł w rzeźbie siłę, żywiołowość, zdecydowanie i urodę modelki, stylizując ją w syntetycznie zrytmizowane kształty.

1888 Mała (Ropczyce district) – 1951 Kielce

Halina Konopacka – a discus throw Olympic Champion

1931

Sign. on the truncated forearm [interlocking monogram]: *WAD 1931*
Wood, 83 x 27 x 36; base: 31.3 x 26.9 x 26.5 cm
Purchased for the collection in 2016 from the artist' relative in Chełm.
Inv. no. MT/Rz/222/N

Durek achieved the dynamics of the sculpture by significantly lengthening its neck, on which he placed the head which he leaned forwards. He integrated into the sculpture the strength, spontaneity, determination and beauty of the model, providing it with synthetically rhythmic shapes.

Halina Konopacka (1900–1989) – polska lekkoatletka, dyskobolka. Przez całą karierę reprezentowała AZS Warszawa. Uprawiała wiele konkurencji lekkoatletycznych zdobywając w nich wiele tytułów. Grała także w piłkę ręczną, jeździła konno, pasjonowała się automobilizmem. Po zakończeniu lekkoatletycznej kariery grała w tenisa ziemnego. 31 lipca 1928 roku, podczas Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie ustanowiła rekord świata w rzucie dyskiem wynikiem 39,62 m i zdobyła pierwszy złoty medal olimpijski dla Polski, a w plebiscycie dziennikarzy sportowych została uznana za Miss Igrzysk[1].
Rzeźba została wykonana po wycofaniu się Konopackiej w 1931 roku z czynnego życia sportowego. W 1928 roku wyszła za mąż za płk. Ignacego Matuszewskiego (1891–1946), dyplomatę, ministra skarbu (1929–1931), naczelnego redaktora rządowej „Gazety Polskiej" (1931–1939) i członka Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego (1928–1939). W latach trzydziestych mistrzyni włączyła się do działalności na rzecz sportu kobiet w organizacjach międzynarodowych i krajowych. W pierwszych dniach II wojny światowej brała udział w misji ewakuacji złota z Banku Polskiego jako kierowca jednego z autobusów wypełnionych skrzyniami ze skarbem banku.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2017, il. 3, s. 189.

1 http://www.olimpijski.pl/pl/bio/1020,konopacka-matuszewska-szczerbinska-halina-wlasciwie-leonarda-kazimiera.html (dostęp: 10.07.2018).

Halina Konopacka (1900–1989) – a Polish athlete and discus thrower. She represented AZS Warsaw all throughout her career. She practised many athletic disciplines and won many titles in each of them. She also played handball, rode on horseback, and was a motor sports aficionado. Having finished her athletic career, she started playing tennis. On July 31, 1928, during the 9th Olympic Games in Amsterdam, she set the world record of 39.62 m in discus throw and won the first Olympic gold medal for Poland, and in the voting of sports journalists she won the title of Miss Olympics[1].
The sculpture was made after Konopacka's withdrawal from active sports life in 1931. In 1928, she married Colonel Ignacy Matuszewski (1891–1946), a diplomat, Minister of Treasury (1929–1931), the editor-in-chief of a governmental newspaper Gazeta Polska (1931–1939), and a member of the International Olympic Committee (1928–1939). In the 1930s, she became active in national and international organisations in support for women's sport. In the first days of World War II she took part in a mission to evacuate gold from the Polish Bank as a driver of one of the buses with boxes filled with the bank's treasure.

1 http://www.olimpijski.pl/pl/bio/1020,konopacka-matuszewska-szczerbinska-halina-wlasciwie-leonarda-kazimiera.html (access: 10.07.2018).



NOWA RZECZOWOŚĆ 1920–1939

THE NEW OBJECTIVITY 1920–1939

WARSZAWA / WARSAW
Tadeusz Pruszkowski
Jeremi Kubicki
Aleksander Jędrzejewski
Antoni Michalak
Bolesław Cybis
Jan Gotard
Czesław Wdowiszewski

KRAKÓW / CRACOW
Stanisław Szukalski
Marian Konarski
Norbert Strassberg

WILNO / VILNIUS
Jerzy Hoppen
Bronisław Jamontt
Stanisław Matusiak
Ludomir Sleńdziński
Kazimierz Kwiatkowski
Edward Karniej
Tymon Niesiołowski



157.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI

1888 Borucice (k. Łęczycy) – 1942 Warszawa

157. ***Portret Wacława Makowskiego***

1927

Sygn. śr. d.: *Tadeusz* (h. Ogończyk) *Pruszkowski. 1927.*
Płótno, olej, 90 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, dar UMK w Toruniu.
Nr inw. MT/M/427/N

Wraz ze studentami Pruszkowski założył w 1925 roku „Bractwo św. Łukasza", w 1929 – „Szkołę Warszawską", w 1932 – „Lożę Wolnomalarską" i w 1936 – „Grupę czwartą". Jego dom w Kazimierzu Dolnym stał się na wiele lat ośrodkiem życia artystycznego. Malował portrety, martwe natury i pejzaże. Poza tym był również lotnikiem i uczestnikiem rajdów samochodowych.
Portrety męskie Pruszkowskiego z lat 1915–1939 tworzą zazwyczaj zwarte kompozycje, o dość ciemnym kolorycie i silnym skupieniu się na oddaniu psychiki modela. Malarz „głosił koncepcję realizmu synkretycznego, nawiązującego do stylowych form włoskiego renesansu, sztuki flamandzkiej, hiszpańskiego baroku, siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego i międzynarodowego caravaggionizmu. Tym samym, podobnie jak ukształtowani na wczesnorenesansowych wzorach Nazareńczycy, podjął próbę połączenia tradycji kulturowej Europy Południowej i Europy Północnej"[1].
Wacław Makowski (1880–1942) – prawnik, profesor UW, minister sprawiedliwości i marszałek sejmu. Zajmował się m.in. socjologią prawa oraz zagadnieniami prawa publicznego. Należał do kręgu tzw. inteligencji postępowej, zbliżonej do Józefa Piłsudskiego. Współtworzył konstytucję kwietniową w 1935 roku[2]. Przedstawiony jest ze współczesnym atrybutem wiedzy – książkami, które wraz z niekonwencjonalnie ułożonymi rękami dynamizują nieco portret.

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1962, s. 20; *Rytm* 2001, nr kat. 198; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 218, il. s. 219.

1 I. Kossowska, *„Szlachetny realizm". Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 61.
2 PSB, t. XIX, z. 81, Warszawa 1974, s. 252–254 (Ajnenkiel); *Kto kim był w Drugiej Rzeczypospolitej*, red. J. M. Maciejewski, Warszawa 1994, s. 52.

1888 Borucice (near Łęczyca) – 1942 Warsaw

Portrait of Wacław Makowski

1927

Sign. mid-bottom: *Tadeusz* (h. Ogończyk) *Pruszkowski. 1927.*
Canvas, oil, 90 x 80 cm
Added to the collection in 1950 – gift of Nicolaus Copernicus University.
Inv. no. MT/M/427/N

In 1925, Pruszkowski together with his students established the 'St Lucas' Brotherhood', in 1929 – the 'Warsaw School', in 1932 – the 'Free Painters' Lodge' and in 1936 – the 'Fourth Group'. His house in Kazimierz Dolny became the hub of artistic life for many years. He painted portraits, still lifes and landscapes. Apart from that, he was also a pilot and took part in car races.
Pruszkowski's male portraits from 1915–1939 usually create compact compositions, with a rather dark colour scheme and a strong focus on the model's psyche. The painter 'advocates the concept of syncretic Realism, referring to the stylish forms of Italian Renaissance, Flemish art, Spanish Baroque, 17th century Dutch painting and international Caravaggionism. Thus, just as the Nazarenes who were influenced by the early Renaissance, he attempted to combine the cultural traditions of Southern and Northern Europe'[1].
Wacław Makowski (1880–1942) – a lawyer, professor of the University of Warsaw, Minister of Justice and Speaker of the Sejm (parliament). His fields of interest included sociology of law and public law issues. He belonged to the circle of the so-called progressive intelligentsia, inclined towards Józef Piłsudski. He co-created the April Constitution in 1935[2]. He is presented with a contemporary attribute of knowledge – books, which, together with the unconventionally arranged hands, add to the dynamics of the portrait.

1 I. Kossowska, *'Szlachetny realizm'. Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, [in:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, compiled by W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, p. 61.
2 PSB, vol. XIX, j. 81, Warsaw 1974, pp. 252–254 (Ajnenkiel); *Kto kim był w Drugiej Rzeczypospolitej*, ed. J. M. Maciejewski, Warsaw 1994, p. 52.

JEREMI KUBICKI

1911 Łódź – 1938 Warszawa

158. ***Konie u wodopoju***

1932

Sygn. p. d.: *1932 / Jeremi Kubicki* (płótno zagięte do tyłu)
Płótno, olej, 60 x 79,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup od Marii Dłożniewskiej z Warszawy.
Nr inw. MT/M/869/N

Około 1936 roku malarz wstąpił do „Bractwa św. Łukasza", malował pejzaże z wkomponowanym sztafażem, obrazy religijne i wnętrza. W 1975 roku, dzięki staraniom kustosza Andrzeja Sciepuro, zorganizowano indywidualną wystawę w MOT, na której zaprezentowane zostały dostępne wówczas obrazy Kubickiego.

1911 Łódź – 1938 Warsaw

Horses at the Watering-Place

1932

Sign. bottom right: *1932 / Jeremi Kubicki* (canvas folded backwards)
Canvas, oil, 60 x 79.5 cm
Purchased for the collection in 1975 from Maria Dłożniewska from Warsaw.
Inv. no. MT/M/869/N

Around 1936 the painter joined the 'St Lucas' Brotherhood', painted landscapes with staffage, religious paintings and interiors. In 1975, owing to the efforts of curator Andrzej Sciepuro, a solo exhibition with all Kubicki's available paintings was organised at Toruń District Museum.



158.

Obraz przedstawiający konie u wodopoju ujmuje pejzaż z szerokiej, nieco z góry widzianej perspektywy, którą malarz stosował wielokrotnie. Opracowany jest w typowej dla artysty, zielonkawo-srebrzystej kolorystyce. Scenę z końmi dopełniają ekspresyjnie ukazane (targane na wietrze) drzewa w górnej części po lewej oraz nieco poniżej niewielki domek z otwartym oknem o prostych formach, który kontrastuje z otoczeniem. Pośrodku malarz umieścił wartki nurt wody, z wystającymi z toni kamieniami. Całość ukazana jest na tle płaskiego, dość jednolicie malowanego nieba, które tworzy tło pierwszego i drugiego planu.
Niezwykle dynamiczny sposób malowania – drobnymi pociągnięciami pędzla grubo kładzionej farby uwypukla żywiołowość sceny. Dekoracyjnie ukazana dynamika wody i roślinności, finezyjny rysunek, za którym malarz kładzie kolejne warstwy farby oraz wydatna faktura tworzą pełną tajemniczości kompozycję.

Sala V
Room V

Bibl.: *Malarze z kręgu Pruszkowskiego* 1978, nr kat. 113, s. 28; SAP, t. IV, 1986, s. 322 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 144, il. s. 145; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 10–11; Bielska-Krawczyk 2015, s. 88.

The painting depicting horses at a watering-place captures the landscape from a wide, bird's-eye perspective, which the painter used on several occasions. It has a greenish-silver colouring, which was one of the author's characteristic traits. The scene with horses is complete with the expressively depicted trees (tossed in the wind) in the top left, and, slightly below, a little house with an open window, simple form of which contrasts with the surroundings. In the centre, the painter placed a rapid stream of water, with stones protruding from the deep. All of it is set against the background of a flat, quite uniformly painted sky, which creates the background of the first and second planes.
A very dynamic way of painting, with small brush strokes of thickly applied paint, highlights the spontaneity of the scene. Decorative dynamics of water and vegetation, a subtle drawing, which is followed by successive layers of paint and a distinct texture, create a composition filled with mysterious overtones.



159.

ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

1903 Żytomierz – 1974 Wrocław

159. ***Trypolis***

ok. 1930

Sygn. p. d.: *A. Jędrzejewski / Trypolis* [...]
Płótno, olej, 58,5 x 72 cm
Nabyto do zbiorów w 1987 roku, zakup od Stanisława Romanowskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/1389/N

Od 1928 roku Jędrzejewski był członkiem „Bractwa św. Łukasza". Podróżował w 1930 roku do Austrii, Niemiec, Francji, Włoch oraz Libii. Obraz prezentuje przepełniony światłem fragment stolicy Libii, z pełną realizmu sceną rodzajową. W swoim malarstwie Jędrzejewski „lubił anegdotę, zabawne lub liryczne spostrzeżenia obyczajowe"[1]. Tutaj przedstawia grupę Turków ubranych

1 J. Bogucki, *Aleksander Jędrzejewski*, kat. wyst. BWA, Wrocław 1975, s. 5.

1903 Żytomierz – 1974 Wrocław

Tripoli

ca. 1930

Sign. bottom right: *A. Jędrzejewski / Tripoli* [...]
Canvas, oil, 58.5 x 72 cm
Purchased for thr collection in 1987 from Stanisław Romanowski from Warsaw.
Inv. no. MT/M/1389/N

From 1928 Jędrzejewski was a member of 'St Lucas' Brotherhood'. In 1930 he travelled to Austria, Germany, France, Italy and Libya. The light-filled painting presents a fragment of the capital city of Libya in a genre scene full of realism. In his paintings, Jędrzejewski 'liked anecdotes and funny or lyrical depiction of customs[1]. This painting

1 J. Bogucki, *Aleksander Jędrzejewski*, ex. cat. BWA, Wrocław 1975, p. 5.

w tradycyjne stroje, m.in. tureckie nakrycie głowy – fez (arab. *tarbusz* lub *szaszijja*), którzy zajmują się rozmową, odpoczynkiem i grą planszową. Fez na głowach mężczyzn pozwala przypuszczać, że na obrazie mogą być przedstawieni żołnierze armii tureckiej, którzy nosili takie właśnie nakrycia głowy. Potoczną zdawałoby się scenę ujął Jędrzejewski w nieco odrealnione, intensywne kolory – biel zabudowań skontrastował z wszechobecnym w obrazie filetem zacienionego fragmentu muru oraz nieba, które „zabarwia" nieco budynki na drugim planie. Intensywne cienie sugerują, że przedstawiono na obrazie wieczorną porę dnia.
W 1930 roku, kiedy Jędrzejewski uwieczniał życie w Trypolisie, miasto było kontrolowane przez Włochy (1911–1943). Położone jest w Trypolitanii nad Morzem Śródziemnym i szczyci się licznymi zabytkami z okresu rzymskiego (m.in. łuk triumfalny Marka Aureliusza) oraz meczetami.
W zbiorach MNW znajduje się *Tripolis*, 1930, papier, gwasz, akwarela, 23,5 x 32 cm, sygn. atramentem p. d.: *D A. Jędrzejewski Trypolis 1930*, nr inw. 3125[2].

Sala V
Room V

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 110, il. s. 111; Król 2007, poz. i il. s. 12; Bielska-Krawczyk 2015, s. 131–132, 138–139, il. C, s. 108; Kluszczyński 2016, il. s. 367.

2 *Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego*, kat. wyst. MNW, oprac. B. Askanas, H. Piprek, A. Prugar, Warszawa 1978, nr kat. 93, s. 26.

presents a group of Turks wearing traditional garment, including, among others, Turkish style caps – so-called fez (Arabic: *tarbush* or *shashia*), having a conversation, resting and playing a board game. Fezzes worn by the men leads one to believe that the painter depicted Turkish army soldiers, as they used to wear this type of headgear. This seemingly colloquial scene was expressed by Jędrzejewski with the use of slightly unreal intensive colours – the whiteness of the buildings is contrasted with omnipresent decorative line of the shaded wall fragment and sky, which slightly 'colours' the building in the background. Intensive shadows imply that the artist presented an evening in his painting.
In 1930, when Jędrzejewski depicted the life in Tripoli, the city was controlled by Italy (1911–1943). Located in Tripolitania at the Mediterranean Sea, the city is famous for numerous historical buildings from the Roman period (including, among others, the Marcus Aurelius Arc) and mosques.
The collection of MNW includes *Tripoli*, 1930, paper, gouache, watercolour, 23.5 x 32 cm, sign. in ink bottom right: *D A. Jędrzejewski Tripoli 1930*, inv. no. 3125[2].

2 *Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego*, ex. cat. MNW, ed. B. Askanas, H. Piprek, A. Prugar, Warsaw 1978, cat. no. 93, p. 26.

ANTONI MICHALAK

1899 Kozłowo Szlacheckie – 1975 Kazimierz Dolny

160. ***Dziewczyna z różą***

1932

Sygn. p. d.: *Antoni Michalak / 1932*
Płótno, olej, 102 x 71 cm
Nabyto do zbiorów w 1971 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/728/N

W twórczości malarza – członka „Bractwa św. Łukasza" – portrety wyraźnie różnią się od wielofigurowych i rozbudowanych kompozycji religijnych czy alegorycznych. To w portretach widoczne jest pewne rozluźnienie reguł obowiązujących członków Bractwa, którzy nienaganny rysunek i biegłość techniczną uważali za najistotniejsze w malarstwie. Portrety artysty wolne są od patosu, wygładzenia faktury i ciemnej kolorystyki. Jan Zamoyski wspominając artystę podkreśla jego pogodę ducha i umiejętność przetransponowania tego na malowane wizerunki, które opracowywane są w żywych i jasnych tonacjach[1].
Dziewczyna z różą przedstawia Irenę Kunicką – rzeźbiarkę amatorkę, która mieszkała w willi „Anioł" w Kazimierzu nad Wisłą. Później przebywała w Londynie. Kuniccy byli zaprzyjaźnionymi sąsiadami rodziny artysty, który często bywał u nich w domu. Według Janusza Michalaka, syna Antoniego, Irena Kunicka rzeźbiła popiersia w latach 50. XX wieku. Modelka jest harmonijnie zespolona z tłem. Całość kompozycji dopełnia samodzielnie zaprojektowana przez malarza rama obrazu. Obraz, według Andrzeja Sciepuro, jest przez swą odmienność zapowiedzią zmian w twórczości artysty, który około 1932 roku rozjaśnił paletę, rezygnując z brązów i zieleni, w miejsce których zaczął stosować delikatne róże i błękity, dążąc już do syntezy i płaszczyznowości.

Sala V
Room V

Bibl.: *Confrérie de St Luc Ecole de Varsovie*, Genére 1931, poz. 25; *Katalog Salonu Wiosennego* 1931; *Katalog wystawy 5 stowarzyszeń IPS* 1933, poz. 18; *Michalak, Wydra* 1938, poz. 43; Sciepuro *Michalak* 1972, kat. 14, il.; *Michalak jako portrecista* 1974, z. 6, poz. 8; *Malarze z kręgu Pruszkowskiego* 1978, nr kat. 129, s. 29; Kowalczyk 1999, nr kat. 14, s. 15; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 188, il. s. 189; *Wszystko jest łaską* 2004, s. 80, il. s. 81 (Kroplewska-Gajewska); *Mistyczny świat* 2005, nr kat. 55, s. 191, il. s. 131; *Mała encyklopedia sztuki polskiej* 2008, il. s. 126; *Perły z lamusa* 2009, s. 208, il. s. 210 (Kroplewska-Gajewska); *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 383; *Sztuka wszędzie* 2012, nr kat. 248, s. 472, il. s. 234; *Dla nieba i ziemi* 2018, nr spisu prac 182, s. 202, il. s. 128.

1 J. Zamoyski, *Łukaszowcy – malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 144.

1899 Kozłowo Szlacheckie – 1975 Kazimierz Dolny

Girl with a Rose

1932

Sign. bottom right: *Antoni Michalak / 1932*
Canvas, oil, 102 x 71 cm
Purchased for the collection in 1971 from the artist.
Inv. no. MT/M/728/N

In the creative output of the painter, who was a member of the 'St Lucas' Brotherhood', portraits are clearly different from multi-figured and complex religious or allegorical compositions. It is in the portraits that one can see a certain relaxation of the rules that the members of the Brotherhood were obliged to abide by, as they considered the impeccable drawing and technical proficiency to be the most important virtues in painting. The artist's portraits are free from pathos, smoothing out the texture and dark colours. When reminiscing about the artist, Jan Zamoyski emphasises his cheerful attitude and the ability to transfer it onto painted images, which were rendered in vivid and bright tones[1].
Girl with a Rose depicts Irena Kunicka – an amateur sculptor who lived in the 'Angel' villa in Kazimierz upon the Vistula River. She later resided in London. Mr and Mrs Kunicki were friends with the family of the artist, who often visited them at home. According to Janusz Michalak, son of Antoni, Irena Kunicka made sculpted busts in the 1950s. The model is in harmony with the background. The whole composition is complete with the painting frame, which was independently designed by the painter. According to Andrzej Sciepuro, the painting, due to its distinctness, is a harbinger of changes in the artist's work, who around 1932 brightened up the palette by giving up browns and greens and starting to use gentle pink and blue shades, aiming at synthesis and flatness.

1 J. Zamoyski, *Łukaszowcy – malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warsaw 1989, p. 144.



160.

BOLESŁAW CYBIS

1895 Massandra na Krymie – 1957 Trenton (New Jersey, USA)

161. ***Gazeciarka***

ok. 1933–1937

Sygn. l. d.: *B. Cybis. / 7*
Deska, technika mieszana, merla, 100 x 88,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1971 roku, zakup od Jana Zamoyskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/700/N

Malowana w ograniczonej do wielu tonów ciepłej zieleni i złamanej bieli gazeciarka przedstawiona jest z monumentalizmem i stylizowaną surowością. Cyfra *7* przy sygnaturze może oznaczać końcową cyfrę liczby roku 1937 lub być nawiązaniem po dwudziestu latach do członkostwa w kubistyczno-futurystycznym „Związku Siedmiu"[1].

Artysta w tle odwzorował z dokumentacyjną dokładnością pierwszą stronę „Wieczoru Warszawskiego" ze stycznia 1933 roku – popołudniówki założonej w 1928 roku. Na jednym ze spodnich egzemplarzy namalowanej gazety zamiast miesiąca wprowadził swoje nazwisko z widocznym rokiem 1933. Po prawej stronie kompozycji widnieje fragment popołudniówki „Dobry Wieczór", wychodzącej w latach 1929–1932.

Artysta namalował *Gazeciarkę* na desce oklejonej merlą (gazą introligatorską) – bawełnianą, rzadko tkaną tkaniną, silnie klejoną. Stosował również złocenia, mieszał różne rodzaje farb. O tajnikach malarstwa artysty Jan Zamoyski wspominał w 1970 roku: „Cybis z techniką olejną zerwał całkowicie i w swych pracach sztalugowych stosował temperę. Początkowo zachowywał gładką powierzchnię obrazu; w późniejszych pracach wzbogacał ją fakturalnie, dodając zróżnicowane podkłady i stosując techniki mieszane, a nawet collage"[2].

Twórczość Bolesława Cybisa wpisuje się w stylistykę tzw. Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*), kierunku artystycznego z przełomu lat 20. i 30. XX wieku, zmierzającego do realizmu – obiektywnego przedstawiania świata, zainteresowania życiem codziennym przeciętnych mieszkańców miast i osiedli, bez interpretacji przedstawianych zdarzeń. Do oddania specyfiki malarstwa artysty pasuje wprowadzony w 1925 roku przez Franza Roha termin „realizm magiczny", w którym przy statyczności i pewnej oschłości wydobywane są melancholia, zadziwienie czy smutek[3]. Ramę do obrazu zaprojektował autor i stanowi ona integralną część kompozycji.

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Wystawa sztuki polskiej* 1938, nr kat. 17; Sciepuro 1971, nr 3 (61), s. 26–37; *Malarze z kręgu Pruszkowskiego* 1978, s. 20, nr kat. 14; Prugar-Myślik 2002, nr kat. I/51, s. 122, il. s. 107; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 64, il. s. 65; Król 2007, poz. i il. s. 10; *Perły z lamusa* 2009, s. 208, il. s. 211 (Kroplewska-Gajewska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 90–91, 95, il. 10, s. 91 i na okładce.

1 Było to powstałe w 1917 roku w Charkowie stowarzyszenie młodych artystów plastyków o kierunku kubistyczno-futurystycznym.
2 *Fragmenty przemówienia Jana Zamoyskiego wygłoszonego 13 grudnia 1970 r. z okazji otwarcia wystawy prac Bolesława Cybisa, Jana Gotarda i Bronisława Linkego w Muzeum Okręgowym w Toruniu*, [w:] *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, oprac. A. Prugar-Myślik, kat. wyst. MNW, Warszawa 2002, s. 49.
3 T. Grzybkowska, *Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji*, [w:] *Bolesław Cybis...*, dz. cyt. , s. 38.

1895 Massandra in Crimea – 1957 Trenton (New Jersey, USA)

A News Vendor

ca. 1933–1937

Sign. bottom left: *B. Cybis. / 7*
Board, mixed technique, gauze, 100 x 88.5 cm
Purchased for the collection in 1971 from Jan Zamoyski from Warsaw.
Inv. no. MT/M/700/N

Painted only with a range of warm greens and off-white, the news vendor is stylised as monumental and austere. The digit 7 by the signature may signify the final digit of the year 1937 or it may be a reference to a twenty-year long membership in the cubist-futuristic 'Union of Seven'[1].

In the background, with a journalistic precision, the artist depicted the front page of Wieczór Warszawski from January 1933, an afternoon newspaper established in 1928. In one of the bottom copies of the painted newspaper, he wrote his name instead of the month next to the year 1933. On the right side of the composition one may notice a fragment of an afternoon newspaper Dobry Wieczór, which started in 1929–1932.

The artist painted *A News Vendor* on a board covered with gauze – a cotton, loosely woven fabric, strongly glued. He also used gold plating and mixed various types of paints. In 1970, Jan Zamoyski revealed the secrets of the artist's painting: 'Cybis parted completely with oil technique and used tempera in his easel works. Initially, he kept the surface of the painting smooth; in his later works he enriched it in terms of texture, adding various primers and using mixed techniques, and even collage'[2].

The artistic output of Bolesław Cybis is consistent with the style of the so-called New Objectivity (Neue Sachlichkeit), an artistic trend from the turn of the 1920s that aims at realism – an objective depiction of the world with an interest in everyday life of average citizens, without interpreting the presented events. The term 'magical realism', introduced in 1925 by Franz Roh, in which melancholy, amazement and sadness are evoked with a certain static dryness, fits into the peculiarity of the artist's painting[3]. The frame for the painting was designed by the author and it is an integral part of the composition.

1 It was an association of young fine artists, inclined towards cubism and futurist art, established in Kharkov in 1917.
2 *Fragmenty przemówienia Jana Zamoyskiego wygłoszonego 13 grudnia 1970 r. z okazji otwarcia wystawy prac Bolesława Cybisa, Jana Gotarda i Bolesława Linkego w Muzeum Okręgowym w Toruniu*, [in:] *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, compiled by A. Prugar-Myślik, ex. cat. MNW, Warsaw 2002, p. 49.
3 T. Grzybkowska, *Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji*, [in:] *Bolesław Cybis...*, cit. work, p. 38.

JAN GOTARD

1898 Warszawa – 1943 Warszawa

162. ***Pani w czerwonym swetrze***

ok. 1938

Niesygn.
Sklejka, olej, 113 x 97 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup od Edwarda Ratkowskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/878/N

1898 Warsaw – 1943 Warsaw

Lady in a Red Sweater

ca. 1938

Unsign.
Plywood, oil, 113 x 97 cm
Purchased for the collection in 1975 from Edward Ratkowski from Warsaw.
Inv. no. MT/M/878/N



161.



162.

Portret należy do typowych dla artysty po około 1932 roku rozwiązań formalnych, w których istotną rolę nadal pełni precyzyjny rysunek oraz światłocień, następuje jednak rozjaśnienie palety, widoczne szczególnie w rozjaśnieniu i rozświetleniu tła, oraz zaniechanie ostrego konturu. Joanna Pollakówna pisała, że „stają się [portrety] bardziej widziadłowe, wsączają się w powietrze swoim rozprószonym konturem"[1]. W przypadku portretu z toruńskich zbiorów do tej trafnej charakterystyki można jeszcze tylko dodać wyjątkową umiejętność przedstawienia materii: skóry, tkanin mebli a nawet brudu, który – niezwykle realistycznie oddany – widoczny jest pod paznokciami modelki.

Gotard „malował najchętniej na desce, własnoręcznie gruntowanej, umiał przygotować podłoże i farby. Każdy namalowany przez niego obraz poprzedzały żmudne studia rysunkowe"[2]. Sam proces „rozpoczynał [...] od detali, a następnie wiązał je w spójną jednorodną całość"[3]. Obecny stan zachowania obrazu, z wyraźnymi skurczeniami farby w niektórych fragmentach, podobnymi do tych, jakie występują w obrazie Czesława Wdowiszewskiego *Pogrzeb* (1937), ujawnia stosowanie w procesie technologicznym farb bitumicznych, które doprowadziły do skurczenia wierzchniej warstwy opracowania i do rozstępów farby odsłaniających jasny kolor gruntu.

Twórczość malarza pozostawała pod wpływem malarstwa niderlandzkiego XV i XVI wieku, a także włoskich caravaggionistów oraz renesansowego portretu[4].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Malarze z kręgu Pruszkowskiego* 1978, nr kat. 55, s. 23; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 86, il. s. 87; *Na granicy światów* 2006, nr kat. I/16, s. 96, il. s. 71; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11.

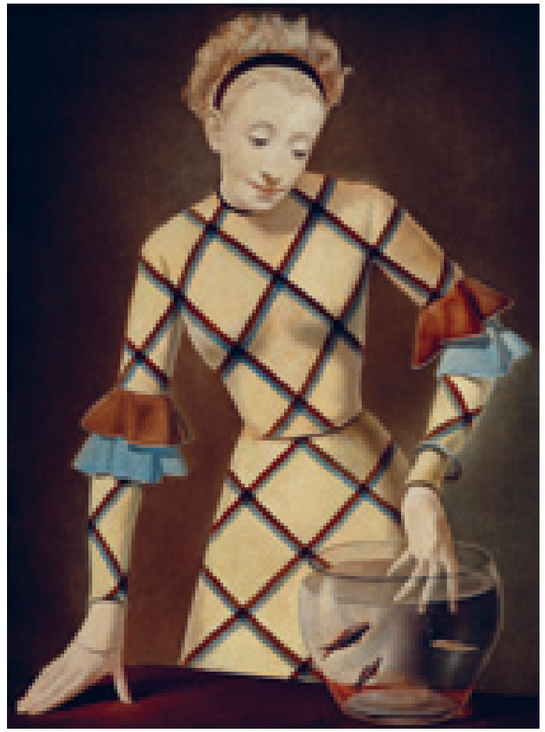
1 J. Pollakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 73 za: I. Luba, *Pereatmundus vivat art* [Świat ginie niech żyje sztuka], [w:] *Na granicy światów. Katalog wystawy twórczości Jana Gotarda*, oprac. A. Turowicz, W. Odorowski, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2006, s. 43.
2 I. Luba, *Pereatmundus...*, dz. cyt., s. 41.
3 A. Turowicz, *Na granicy światów – sztuka Jana Gotarda*, [w:] *Na granicy światów...*, dz. cyt., s. 30.
4 I. Luba, *Pereatmundus...*, dz. cyt., s. 45.

The portrait features some of the formal solutions that were typical of the artist after around 1932, where a precise drawing and *chiaroscuro* still played an important role, but the palette is brightened, which is manifested by the brightening and illumination of the background, and the abandonment of sharp contours. Joanna Pollakówna wrote that 'the portraits become more apparition-like, they seep into the air with their dispersed contour'[1]. One can add to this apt description of the Toruń's portrait an exceptional ability to render the details – the leather, furniture upholstery, and even dirt, which is very realistically visible under the model's fingernails.

Gotard 'preferred painting on a board, which he primed on his own. He was able to prepare the base and the paints. Each painting that he made was preceded by tedious drawing studies'[2]. He began the process '[...] with details, and then bound them in a coherent, homogeneous whole'[3]. The present condition of the painting, with clear paint shrinkage in some fragments, similar to those in Czesław Wdowiszewski's *Funeral* (1937), reveals the use of bituminous paints in the technological process, which led to the shrinkage of the top layer of the work and to the stretching of paint, which revealed the light colour of the primer.

The painter remained under the influence of Dutch painting of the 15th and 16th centuries, as well as the Italian Caravaggists and the Renaissance portrait[4].

1 J. Pollakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*, Warsaw 1982, p. 73 see: I. Luba, *Pereatmundus vivat art* [Świat ginie niech żyje sztuka], [in:] *Na granicy światów. Katalog wystawy twórczości Jana Gotarda*, compiled by A. Turowicz, W. Odorowski, ex. cat. of The Vistula Museum, Kazimierz Dolny 2006, p. 43.
2 I. Luba, *Pereatmundus...*, cit. work, p. 41.
3 A. Turowicz, *Na granicy światów – sztuka Jana Gotarda*, [in:] *Na granicy światów...*, cit. work, p. 30.
4 I. Luba, *Pereatmundus...*, cit. work, p. 45.



163.



164.

CZESŁAW WDOWISZEWSKI

1904 Kulebaki (k. Niżnego Nowogrodu w Rosji) – 1982 Warszawa

163. ***Złota rybka***

1937

Niesygn.
Dykta, tempera, laka, 73 x 55 cm
Nabyto do zbiorów w 1976 roku, dar Lidii Uszkiewiczowej z Pruszkowa k. Warszawy.
Nr inw. MT/M/913/N

Wdowiszewski był członkiem „Bractwa św. Łukasza", które powstało w 1925 roku i zrzeszało studentów Tadeusza Pruszkowskiego z warszawskiej SSP. „Bractwo" już samą nazwą nawiązywało do średniowiecznych organizacji cechowych – niezwykle rzetelnego kształcenia w zakresie technik malarskich, rysunku i rozbudowanych kompozycji. W twórczości członków przeważały kompozycje figuralne o motywach rodzajowych, historycznych i religijnych oraz portrety.
Twórczość Wdowiszewskiego odznaczała się największą w „Bractwie" stylizacją i poetyką[1]. Obrazy do 1945 roku malowane były zwykle na dykcie, pokrytej gładkim gruntem laserunkowo kładzionymi farbami, co jeszcze bardziej uwydatnia klimat odrealnienia. Ważną rolę we wszystkich pracach artysty odgrywa wyjątkowo precyzyjna technika.

1 *Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, kat. wyst., Moskwa 2009, s. 229 (D. Folga-Januszewska).

1904 Kulebaki (near Nizhny Novgorod in Russia) – 1982 Warsaw

Goldfish

1937

Unsign.
Plywood, tempera, lacquer, 73 x 55 cm
Added to the collection in 1976 – a gift from Lidia Uszkiewiczowa from Pruszków near Warsaw.
Inv. no. MT/M/913/N

Wdowiszewski was a member of the 'St Lucas' Brotherhood', which was founded in 1925 and affiliated the students of Tadeusz Pruszkowski from the Warsaw School of Fine Arts. By its very name, the 'Brotherhood' alluded to medieval guild organisations – very reliable education in terms of painting techniques, drawing and elaborate compositions. Figural compositions with genre, historical and religious motifs, as well as portraits, predominated in the works of the 'Brotherhood' members.
The works of Wdowiszewski were characterised as the most stylised and poetic in the entire 'Brotherhood'[1]. Until 1945, the paintings were usually painted on plywood, covered with smooth primer and glazed, which further emphasises the dreamlike climate. Extremely precise technique plays a crucial role in all the artist's works.

1 *Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, ex. cat., Moscow 2009, p. 229 (D. Folga-Januszewska).

Sala VI
Room VI

Według Andrzeja Sciepuro obraz *Złota rybka* odbiega stylistycznie od dzieł wcześniejszych, a „klimat obrazu bliski jest [...] surrealizmu. Wyczuwa się to w całej postaci pięknej dziewczyny, która swą delikatnością przypomina zjawę. Ubrana jest w żółtą suknię ozdobioną dużą, nierealnie na nią nałożoną kratą"[2]. Subtelnie światłocieniowo modelowana postać i przedmioty oraz rybki ukazane na jednolitym, ciemnym tle, dały w efekcie dekoracyjną kompozycję wpisującą się w nurt Nowej Rzeczowości, w którym portret odgrywał niezwykle istotną rolę[3].

Bibl.: „Plastyka" 1938, s. 55, il. fragment; Sciepuro *Wdowiszewski*, 1972, nr kat. 38, s. 8, il. i na s. tytułowej; *Malarze z kręgu Pruszkowskiego* 1978, nr kat. 153, s. 32; Informator MOT 1999, il. 58; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 280, il. 281; Król 2007, poz. i il. s. 14; *Mała encyklopedia sztuki polskiej* 2008, il. s. 213; Małkowska 2008, il. s. 19; *Wyprawa w dwudziestolecie* 2008, nr kat. I/140, s. 310, il. 159, s. 184; *Symbol and form* 2009, nr kat. III.19, s. 229, il. s. 227; *150 lat MOT* 2011, nr kat. VI.6.12., s. 199; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 61.

2 A. Sciepuro, *Czesław Wdowiszewski*, kat. wyst. MOT, Toruń 1972, s. 8.
3 S. Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji SHS, Warszawa 1980*, Warszawa 1982, s. 60.

According to Andrzej Sciepuro, *Goldfish* is stylistically different from his earlier works, and 'the atmosphere of the painting is close to [...] Surrealism. One can feel it in the figure of a beautiful girl, who, with all her delicacy, resembles an apparition. She is wearing a yellow dress adorned with a large, unrealistic checker'[2]. The subtle *chiaroscuro* of the figure, the objects and the fish are shown against a uniform, dark background, which all culminates in a decorative composition consistent with the trend of New Objectivity, for which the portrait played an extremely important role[3].

2 A. Sciepuro, *Czesław Wdowiszewski*, ex. cat. 357, Toruń 1972, p. 8.
3 S. Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [in:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji SHS, Warsaw 1980*, Warsaw 1982, p. 60.

164. ***Pogrzeb***

1937

Sygn. p. d.: *Czesław Wdowiszewski / 1937*
Dykta, olej, 177 x 117 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/754/N

Pogrzeb – malowany w duchu założeń ugrupowania „Bractwo św. Łukasza" – w 1938 roku otrzymał nagrodę publiczności na międzynarodowej wystawie w Pittsburghu. Anna Król łączy go ze stylizacją romańskiego malarstwa miniaturowego. Ponadto podkreśla, że sam temat, rzadki w dwudziestoleciu międzywojennym, ujęty został za pomocą ostrych, uproszczonych form, bez kronikarskiej dosłowności, z podkreśleniem natomiast wrogiego człowiekowi klimatu i pejzażu[1]. Na jego tle kondukt pogrzebowy jawi się jako symbol wyobcowania i osamotnienia.
Scena rodzajowa, zaprezentowana z wysokiej perspektywy, malowana jest na dykcie pokrytej gładkim, białym gruntem laserunkowo kładzionymi farbami, jak większość obrazów artysty powstałych do 1945 roku. Obraz ma wyraźne spękania, polegające na skurczeniu wierzchniej warstwy opracowania i rozstępach farby odsłaniających jasny kolor gruntu. Dotyczy to głównie partii malowanych z zastosowaniem farb bitumicznych. W konsekwencji nastąpiło rozjaśnienie ciemnych partii kompozycji a tym samym zmiana całego dzieła. *Pogrzeb* w 1938 roku reprodukowany był w „Plastyce" (nr 2–3, s. 53) i pomimo czarno-białej reprodukcji zauważa się istotną różnicę w porównaniu z obecnym stanem. Pierwotnie, bezpośrednio po namalowaniu, mocniej wyeksponowane są poszczególne grupy osób dzięki czystym kolorystycznie partiom ciemnych ubrań.
W obrazie Wdowiszewskiego sentymentalne i melancholijne emocje związane z tematyką pogrzebu są wyeliminowane – artysta przedstawia obiektywną prawdę o przeżyciach uczestników pogrzebu[2]. Niemal pozbawiony światłocienia, budowany na kontrastach barwnych i formalnych, prawie beznamiętnie przedstawiający scenę – urzeka jej archaizacją i odrealnieniem.

Sala VI
Room VI

Bibl.: *International Exhibition* 1937, nr kat. 362; *Bractwo św. Łukasza* 1938, nr kat. 195, il.; *„Bractwo ś-go Łukasza"* 1938, R. 33, nr 13 (02.04), il.; Ciechomski 1938, s. 32, il. s. 52; „Plastyka" 1938, s. 32, il. s. 52; Sciepuro *Wdowiszewski* 1972, nr kat. 39, s. 8, il.; *Malarze z kręgu Pruszkowskiego* 1978, nr kat. 154, s. 32, il. 85; *Obrazy śmierci* 2000, nr kat. II/4–40, il., s. 225; Kossowska 2001, il. s. 386; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 282, il. s. 283; Luba 2004, s. 162, il. XIII; Król 2007, poz. i il. s. 15; *Perły z lamusa* 2009, s. 208, il. s. 209 (Kroplewska-Gajewska); Skoczek 2013, il. s. 192; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11; Bielska-Krawczyk 2015, s. 25, 76, 77–80, 89, il. IX i na okładce.

1 A. Król, *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, kat. wyst. MNK, Kraków 2000, s. 225.
2 Podobnie traktuje postaci Nikołaj Ivanovič Dormidontov (1897–1962) w kompozycji *Obrzeża Leningradu. Muzykanci*, 1928.

The Funeral

1937

Sign. bottom right: *Czesław Wdowiszewski / 1937*
Plywood, oil, 177 x 117 cm
Purchased for the collection in 1972 from the artist.
Inv. no. MT/M/754/N

The Funeral, painted in accordance with the assumptions of 'St Lucas' Brotherhood', received an audience award at the international exhibition in Pittsburgh in 1938. Anna Król links it to the stylisation of Romanesque miniature painting. In addition, she emphasises that the theme itself, which was rare in the interwar period, was captured by means of sharp, simplified forms, without chronicle-like literalness, but highlighting the climate and landscape that are inhospitable to man[1]. Against such background, the funeral procession appears as a symbol of alienation and loneliness.
The genre scene, presented from a bird's eye perspective, was painted on plywood covered with smooth, white primer and glazed, like most of the artist's paintings created until 1945. There are clearly visible cracks, which result from the shrinkage of the top layer of the painting and stretches of paint revealing the light colour of the primer. This applies mainly to the fragments painted with the use of bituminous paints. In consequence, the dark parts of the composition were brightened up, thus changing the whole work. In 1938, *The Funeral* was reproduced in Plastyka (issue 2–3, p. 53) and although the reproduction is in black and white, there is a significant difference in comparison with its present condition. Initially, immediately after the painting was made, the individual groups of figures were more highlighted due to the clean-coloured parts of dark clothes.
The sentimental and melancholic emotions connected with the funeral are eliminated in Wdowiszewski's painting – the artist presents an objective truth about the experiences of the funeral participants[2]. The painting is almost devoid of *chiaroscuro*. Instead, it is based on colour and formal contrasts, and although it is almost impassionate in depicting the scene, its archaic and dreamlike atmosphere is truly captivating.

1 A. Król, *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, ex. cat. of MNK, Cracow 2000, p. 225.
2 Nicolai Ivanovič Dormidontov depicts his figures in a similar way (1897–1962) in the *Outskirts of Leningrad. Musicians*, 1928.



165.

JERZY HOPPEN

1891 Kowno – 1969 Toruń

165. ***Autoportret***

ok. 1917

Niesygn.
Tektura, akwarela, 31 x 28 cm
Nabyto do zbiorów w 1969 roku, zakup od Janiny Mocarskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/678/N

Sala VI
Room VI

Po krótkim okresie studiów w Krakowie (1913), następnie w Wilnie (od 1921) i Paryżu (1924/1925), od 1931 roku Hoppen był kierownikiem Zakładu Grafiki WSP USB. W 1946 roku w ramach repatriacji przybył do Torunia i zorganizował Katedrę Grafiki na WSP UMK, którą prowadził do 1961 roku. W jego pracach graficznych głównym motywem była barokowa i klasycystyczna architektura Wilna. W latach 1924–1927 wydał trzy teki z cyklu *Stare Wilno*. Jego ryciny zakupione zostały m.in. przez British Museum w Londynie, trafiły także do zbiorów w Paryżu, Berlinie i Pradze. W rycinach nawiązywał do sztuki XVII i XVIII wieku. Grafika Hoppena jest precyzyjna w rysunku, konserwatywna i melancholijna w postrzeganiu rzeczywistości.
Autoportret został przez Hoppena namalowany w czasie związanym ze służbą wojskową[1], gdy „burzliwe lata rewolucji 1917 roku rzuciły [...] artystę w głąb Rosji, gdzie m.in. działał w krasnojarskim stowarzyszeniu artystycznym «Komuna Chudożników»"[2]. Poznał wówczas i na krótko zaprzyjaźnił się ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, wówczas oficerem gwardii carskiej. Artyści toczyli długie dyskusje „żywo wspominane po latach przez oczarowanego nim Hoppena"[3].
Poza eksponowanym na *Galerii*, znane są jeszcze inne autoportrety artysty, wykonane w latach: 1916 (drzeworyt tonowy), 1917 (drzeworyt barwny, ołówek, sangwina), 1920 (akwarela) i 1945 (akwarela), znajdujące się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu i Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej UMK w Toruniu.

Bibl.: *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. IV. 26, s. 110–112, il. (Kotłowski); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 100, il. s. 101; *Słownik biograficzny teatru polskiego* 2017, il. s. 391.

1 B. Jakubowska, *Jerzy Hoppen*, „Przegląd Artystyczny" 1967, nr 2 (36), s. 39.
2 J. Kotłowski, *Jerzy Hoppen – rytownik. Katalog grafiki, akwarel i rysunków w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 1991, s. 7.
3 W. Jakubowski, *Jerzy Hoppen. Epitafium*, „Rocznik Toruński" 1971, s. 172.

1891 Kaunas – 1969 Toruń

Self-Portrait

ca. 1917

Unsign.
Cardboard, watercolour, 31 x 28 cm
Purchased for the collection in 1969 from Janina Mocarska from Toruń.
Inv. no. MT/M/678/N

After a short period of studies in Cracow (1913) and then in Vilnius (from 1921) and Paris (1924/1925), in 1931 Hoppen became the head of the Chair of Graphics of at the Faculty of Fine Arts of Stefan Batory University. In 1946 he came to Toruń as a repatriated person and established the Chair of Graphics at the Faculty of Fine Arts of UMK, where he worked until 1961. The main motifs of his graphic works included baroque and classicistic architecture of Vilnius. In the years 1924–1927, he issued three volumes of *Old Vilnius* cycle. His drawings were purchased, among others, by the British Museum in London, and by museums in Paris, Berlin and Prague. In his drawings he referred to the arts of the 17th and 18th centuries. Hoppen's drawings are precise, conservative and melancholic in depiction of reality.
Self-Portrait was painted by Hoppen in his military service period[1], when 'turbulent revolution of 1917 pushed [...] the artist deep inside Russia, where he participated in an artistic society of «Commune of Artists» in Krasnoyarsk'[2]. There he met and made friends, for a short time, with Stanisław Ignacy Witkiewicz, who was an officer of the Russian guard units. The artists had long discussions, 'remembered years later by Hoppen, enchanted with their conversations'[3].
Apart from the self-portrait exhibited in the *Gallery*, the artist created other self-portraits in the years: 1916 (toned woodcut), 1917 (colourful woodcut, pencil, sanguine), 1920 (watercolour) and 1945 (watercolour) included in the collection of the District Museum in Toruń and the Cabinet of Drawings of the University Library of UMK in Toruń.

1 B. Jakubowska, *Jerzy Hoppen*, Przegląd Artystyczny 1967, no. 2 (36), p. 39.
2 J. Kotłowski, *Jerzy Hoppen – rytownik. Katalog grafiki, akwarel i rysunków w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 1991, p. 7.
3 W. Jakubowski, *Jerzy Hoppen. Epiafium*, Rocznik Toruński 1971, p. 172.

BRONISŁAW JAMONTT

1886 Dokudów (k. Lidy) – 1957 Toruń

166. ***Pejzaż z kapliczką***

1925

Sygn. p. d.: *Br Jamontt / Wilno*
Na odwrocie napis pismem odręcznym p. d.: *malował w r. 1925 / farbami Tempera artique Le Franc'a / i pokrył malowidło werniksem / woskowym "Ceronis" Le Franc'a / Bronisł. Jamontt.*
Papier, tempera pokryta werniksem woskowym, 58 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, dar artysty.
Nr inw. MT/M/345/N

1886 Dokudów (near Lida) – 1957 Toruń

Landscape with a Wayside Shrine

1925

Sign. bottom right: *Br Jamontt / Wilno*
Handwritten inscription at the back, bottom right: *painted / with Le Franc's Tempera artique paints / and covered with Le Franc's 'Ceronis' wax varnish / in 1925 / by Bronisł. Jamontt.*
Paper, tempera covered with wax varnish, 58 x 70 cm
Added to the collection in 1951 – the artist's gift.
Inv. no. MT/M/345/N



166.

Twórczość pejzażysty Bronisława Jamontta ukształtowała się pod wpływem jego nauczyciela – Ferdynanda Ruszczyca oraz tradycji krakowskiej szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego, z którą Jamontt miał kontakt już po śmierci mistrza, w 1909 roku. Malował w plenerze ze Stanisławem Podgórskim, Abrahamem Neumannem i Witoldem Leonhardem[1]. Na początku lat 20. XX wieku w jego pejzażu zauważa się silną stylizację o tendencjach formistycznych oraz intensywnym kolorycie, czego wspaniałym przykładem jest *Pejzaż z kapliczką*. Ekspresja uwypuklona dodatkowo odrealnionymi tytułami (np. *Pejzaż fantastyczny*[2]), wzmocniona silnymi kontrastami kolorystycznymi i stylizowaniem form, uwidacznia etap intensywnych poszukiwań formalnych malarza, po okresie miękko budowanych pejzaży z lat 1909–1915. Ekspresyjno-formistyczne tendencje rozwijał Jamontt w wielu innych kompozycjach, m.in. *Księżycowy wieczór* (1925)[3], które jawią się obecnie jako jeden z najbardziej interesujących etapów w rozwoju artystycznym malarza.

1 A. Rissmann, *Bronisław Jamontt 1886–1957. Malarstwo. Rysunek*, kat. wyst. MOT, Toruń 2011, s. 16.
2 *Pejzaż fantastyczny*, 1921, karton, gwasz, ołówek, 13,9 x 19,5 cm, wł. MNW.

The creative work of the landscape artist Bronisław Jamontt was shaped under the influence of his teacher Ferdynand Ruszczyc, and the tradition of the Cracow landscape school of Jan Stanisławski, which Jamontt got acquainted with after the master's death in 1909. He painted outdoors with Stanisław Podgórski, Abraham Neumann and Witold Leonhard[1]. At the beginning of the 1920s his landscape was characterised by a strong styling with Formist tendencies and intense colouring, which is exemplified by *Landscape with a Wayside Shrine*. Expression, additionally emphasised by dreamlike titles (e.g. *Fantasy Landscape*[2]), strengthened by strong colour contrasts and stylised forms, reveals a period of the painter's intensive formal search, after a period of softly built landscapes from 1909–1915. Jamontt developed his expressive and Formist tendencies in many other compositions, such as *Lunar Evening* (1925)[3], which from today's perspective appear to belong to the most interesting phase in the painter's artistic development.

1 A. Rissmann, *Bronisław Jamontt 1886–1957. Malarstwo. Rysunek*, ex. cat. MOT, Toruń 2011, p. 16.
2 *Fantastic Landscape*, 1921, cardboard, gouache, pencil, 13.9 x 19.5 cm, owned by MNW.

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Przewodnik TZSP* 1925, il.; „Sztuki Piękne" 1926, il. s. 173; *TZSP* 1934, nr kat. 327, s. 24; *Jamontt* 1957, nr kat. 14, s. 9; Załęska *Dział Sztuki* 1966, s. 20; SAP, t. III, 1979, s. 191 (Kubaszewska, Liczbińska, Załęska); *Wileńskie środowisko...* 1989, nr kat. 10, s. 64; Poklewski 1994, il. 44; Poklewski „*Szkoła wileńska*" 1994, il. 8; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 104, il. s. 105; Konstantynów 2006, s. 207, il. 284; Rissmann 2011, s. 9, 33; Bielska-Krawczyk 2015, s. 75.

3 *Księżycowy wieczór*, 1925, papier, tempera, 38,5 x 25,3 cm, wł. MOB.

Jamontt chiefly painted landscapes and town alleys, usually with tempera and gouache.

3 *Księżycowy wieczór*, 1925, paper, tempera, 38.5 x 25.3 cm, owned by MOB.

STANISŁAW MATUSIAK

1895 Kraków – 1945 Nowosybirsk

1895 Cracow – 1945 Novosibirsk

167. ***Jesień***

1926

Sygn. p. d. [monogram wiązany]: *MS*
Na odwrocie napis: *St. Matusiak / 1926 / Jesień*
Płótno, olej, 57 x 47,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, dar Małgorzaty Srebrnej z Torunia.
Nr inw. MT/M/495/N

Autumn

1926

Sign. bottom right [interlocking monogram]: *MS*
Inscription at the back: *St. Matusiak / 1926 / Autumn*
Canvas, oil, 57 x 47.5 cm
Added to the collection in 1962 – a gift from Małgorzata Srebrna from Toruń.
Inv. no. MT/M/495/N

Obraz należy do formistycznego okresu twórczości artysty, w którym powstawały dzieła dążące do syntezy poprzez uproszczenie przedstawianego motywu w rytmicznie rozplanowanej przestrzeni. Dominująca nad otoczeniem, monumentalnie ujęta postać zbudowana jest „reliefowym modelunkiem brył"[1]. Nieco odrealniona scena na pierwszym planie góruje nad przestrzenią. Zwraca uwagę także bardzo intensywna kolorystyka i nastrój, który malarz zbudował, oddając środkami artystycznymi atmosferę jesieni.
Podobny temat podjął malarz w obrazie namalowanym w tym samym roku – *Pasterz z trzodą owiec*[2] i jest on także oparty na podobnej rytmicznej kompozycji. W obu obrazach Matusiak chciał oddać zjawisko świetlnej smugi, która nie tylko buduje nastrój kompozycji, ale także mocno kontrastuje główne elementy obrazu. W *Pasterzu z trzodą owiec* postać z psem ujęta jest w samym środku smugi świetlnej, natomiast w *Jesieni* rozświetlenie umieścił malarz za główną postacią.

The painting was created in the Formist period of the artist's work, which abounded in works that aimed at synthesis through the simplification of the presented motif in a rhythmically arranged space. The monumentally depicted figure, which dominates the surrounding space, is built through 'relief-like modelling of shapes'[1]. The scene in the foreground, which is slightly detached from reality, dominates the space. Also noteworthy is a very intense colouring and mood that the painter wanted to capture by rendering the spirit of autumn.
The painter took up a similar theme in a painting created in the same year – *Shepherd with a Sheep Flock*[2] and based it on a similar rhythmic composition. In both paintings Matusiak wanted to render the light trail phenomenon, which not only builds the mood of the composition, but also strongly contrasts the main elements of the painting. In the *Shepherd with a Sheep Flock* the figure with the dog is captured in the middle of the light trail, while in *Autumn* – the illumination was placed behind the main figure.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Załęska *Dział Sztuki* 1966, s. 30; *Formiści* 1989, nr kat. II/524, il. 323; *Wileńskie środowisko...* 1989, nr kat. 2, s. 72; SAP, t. V, 1993, s. 446 (Bal); Poklewski 1994, il. 49; *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. IV.20, s. 108–109, il. (Kotłowski); *Tempus tene* 2000, nr kat. D.38, s. 354, il. s. 327; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 184, il. s. 185; *Encyklopedia Malarstwa Polskiego* 2011, il. s. 373; Geron 2013, s. 474, il. 9, s. 485; Geron 2015, s. 133.

1 M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 133.
2 *Pasterz z trzodą owiec*, 1926, pł., ol., 88,5 x 71 cm, MNWr, nr inw. VIII–1191.

1 M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, p. 133.
2 *Shepherd with a Sheep Flock*, 1926, canvas, oil, 88.5 x 71 cm, MNWr, inv. no. VIII–1191.

168. ***Portret prof. Stefana Srebrnego***

1920–1930

Sygn. p. d. z dedykacją: *Stefanowi / Srebrnemu /* [monogram wiązany] *MS*
Płótno, olej, 127 x 96 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, dar Małgorzaty Srebrnej z Torunia.
Nr inw. MT/M/494/N

Portrait of Prof. Stefan Srebrny

1920–1930

Sign. bottom right with a dedication: *Stefanowi / Srebrnemu /* [interlocking monogram] *MS*
Canvas, oil, 127 x 96 cm
Added to the collection in 1962 – a gift of Małgorzata Srebrna from Toruń.
Inv. no. MT/M/494/N



167.



168.

Malarz mieszkał i tworzył we Lwowie z przerwą od 1923 do 1930 roku, gdy wykładał na WSP USB w Wilnie. *Portret prof. Stefana Srebrnego* reprezentuje zatem okres wileński w twórczości artysty. Matusiak ujmuje modela w sposób stylizowany, w syntetycznym ujęciu i formistycznej budowie z łagodniej potraktowanymi partiami krajobrazu oraz twarzy portretowanego, w której mocne światło z lewej strony podkreśla anatomiczne cechy.
Stefan Srebrny (1890–1962) – filolog klasyczny i tłumacz. W latach 1907–1912 studiował na Uniwersytecie w Petersburgu. Profesor KUL od 1918 roku, USB od 1923 do 1939 roku, następnie UMK (1945–1960). Znawca tragedii, komedii, meliki i mimu greckiego. Tłumacz m.in. tragedii Ajschylosa i ośmiu komedii Arystofanesa. W latach 1924–1931 zajmował się krytyką teatralną w prasie wileńskiej i radio, współpracował także z Redutą w Wilnie (z Mieczysławem Limanowskim i Juliuszem Osterwą), współtworząc m.in. takie przedstawienia, jak: *Król Edyp* Sofoklesa (1932) i *Oresteja* Ajschylosa (1938). W czasie wojny uczył języka łacińskiego na tajnych kompletach. Od sierpnia 1944 do marca 1945 roku był reżyserem w Polskim Teatrze Dramatycznym w Wilnie, w latach 1951–1952 kierownikiem artystycznym w teatrze w Toruniu[1].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Załęska 1966, s. 5; Załęska *Dział Sztuki* 1966, s. 30; *Formiści* 1972, il. 81; *Formiści* 1989, nr kat. II/522, il. 324; *Wileńskie środowisko...* 1989, nr kat. 1, s. 72; SAP, t. V, 1993, s. 446 (Bal); *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. IV.19, s. 108–109, il. (Kotłowski); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 104, il. s. 105; Bielska-Krawczyk 2015, s. 61.

1 *Pracownicy nauki i dydaktyki UMK 1945–1995. Materiały do biografii,* red. S. Kalembka, Toruń 1995, s. 640–641.

The painter lived and worked in Lviv with a pause from 1923 to 1930, when he lectured at the Faculty of Fine Arts of Stefan Batory University in Vilnius. Therefore, *Portrait of Prof. Stefan Srebrny* represents the Vilnius period in the painter's artistic creation. Matusiak captures the model in a stylised way, with a synthetic approach and a Formist structure, with the parts of landscape treated mildly, and an emphasis laid on the anatomical features of the face by strong light coming from the left.
Stefan Srebrny (1890–1962) – a classical philologist and translator. In 1907–1912 he studied at the University of St Petersburg. Professor at the Catholic University of Lublin from 1918, Stefan Batory University from 1923 to 1939, and then Nicolaus Copernicus University (1945–1960). An expert in tragedy, comedy, melic and Greek mime. The translator of a tragedy by Aeschylus and eight comedies by Aristophanes. In the period of 1924–1931 he was a theatre critic for Vilnius press and radio, he also collaborated with Reduta in Vilnius (with Mieczysław Limanowski and Juliusz Osterwa), co-creating such productions as: *Oedipus Rex* by Sophocles (1932) and *Oresteia* by Aeschylus (1938). During the war he taught Latin as part of clandestine schooling. From August 1944 to March 1945, he was a director at the Polish Dramatic Theatre in Vilnius, and from 1951 to 1952 – an artistic director at the theatre in Toruń[1].

1 *Pracownicy nauki i dydaktyki UMK 1945–1995. Materiały do biografii,* ed. S. Kalembka, Toruń 1995, pp. 640–641.



169.

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI

1889 Wilno – 1980 Kraków

1889 Vilnius – 1980 Cracow

169. ***Portret Jadwigi Szalewiczowej***
(Portret pani J. S.)

1931

Niesygn.
Dykta, olej, 98 x 71 cm
Nabyto do zbiorów w 1977 roku od Heleny Pniewskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/962/N

Portrait of Jadwiga Szalewiczowa
(Portrait of Mrs J. S.)

1931

Unsign.
Plywood, oil, 98 x 71 cm
Purchased for the collection in 1977 from Helena Pniewska from Toruń.
Inv. no. MT/M/962/N

Obfitująca w portrety i kompozycje figuralne twórczość Sleńdzińskiego wywodzi się z tradycji petersburskiej ASP, którą artysta ukończył w 1916 roku oraz fascynacji sztuką włoskiego renesansu, którą z kolei studiował podczas licznych podróży do Włoch od 1923 roku. „Uważałem, że należy poznać najpierw całe bogactwo włoskiej sztuki, przestudiować ją na miejscu i wyrobić w sobie jasne kryterium jej wartości – aby mieć później skalę porównawczą"[1] – pisał malarz po latach.
Portret z toruńskich zbiorów należy do mniej rozbudowanych formalnie dzieł Sleńdzińskiego. Stylizacja postaci wyraża się w wystudiowanej, posągowej pozie oraz dopracowaniu najmniejszych fragmentów jej fizjonomii i stroju. Modelka wraz z wnętrzem tworzy dekoracyjną kompozycję zharmonizowaną kolorystycznie. Ujęta jest w sposób konwencjonalny i opracowana szczegółowo z wykorzystaniem układu dłoni zastosowanym przez Leonardo da Vinci w portrecie Mony Lizy. Według Sleńdzińskiego artysta powinien „przychodzić do życia z całym [...] bagażem kulturalnym przeszłości. Z całym zasobem zdobytej przez ubiegłe epoki wiedzy o sztuce. Wzorem są tu wielcy mistrzowie dawni, artyści o olbrzymich indywidualnościach, którzy nie wahali się opierać na osiągnięciach swoich poprzedników, dalecy przecież od eklektyzmu. Podstawą jest dobrze rozumiana tradycja, a dalej ciągłe dążenie do doskonałości, zdobywanie coraz to nowych atutów. Logiczne, celowe doprowadzanie do rezultatów najpoważniejszych"[2].
Portretowaną jest Jadwiga Kontkiewiczowa-Szalewiczowa[3], kuzynka artysty. W tle przedstawiono wnętrze mieszkania Sleńdzińskich, gdzie po prawej stronie, w czeczotowej ramie, widnieje portret pędzla Aleksandra Sleńdzińskiego przedstawiający żonę Karolinę z Korgowdów Sleńdzińską, babkę Ludomira.

Sala VI
Room VI

Bibl.: Album fot. L. Sleńdzińskiego; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 246, il. s. 247; Stasiak, Zieliński 2007, s. 23, il. s. 22.

Sleńdziński's artistic output, teeming with portraits and figural compositions, derives from the tradition of St Petersburg Academy of Fine Arts, which he graduated from in 1916, and his fascination with Italian Renaissance art, which he in turn studied during his numerous trips to Italy from 1923. Years later, he wrote: 'I believed that it was first necessary to get acquainted with all the richness of Italian art, study it there in Italy and develop clear criteria of its value – in order to have a comparative scale later'[1].
The portrait from Toruń collections is one of Sleńdziński's less formally developed works. The figure is expressed through a carefully-wrought statue pose and a detailed elaboration of the smallest fragments of her physiognomy and the outfit. Together with the interior, the model creates a decorative composition harmonised in terms of colour. She is presented in a conventional way and very elaborately, with a hand arrangement akin to that used by Leonardo da Vinci in the portrait of Mona Lisa. According to Sleńdziński, the artist should 'approach life with all [...] its cultural legacy. With all the advantage of knowledge about art acquired by previous epochs. May the great masters of the past be used as examples – artists of great individualism, who did not hesitate to build on the achievements of their predecessors, although they were far from eclecticism themselves. Above all, the tradition should form a base from which one can then pursue perfection. Logical and purposeful striving to achieve the desired results'[2].
The portrayed model is Jadwiga Kontkiewiczowa-Szalewiczowa[3], the artist's cousin. The background revealed the interior of the Sleńdzińscy's apartment, where on the right-hand, in a birch wood frame, there is a portrait by Aleksander Sleńdziński depicting Karolina Sleńdzińska, née Korgowd, Ludomir's grandmother.

1 L. Sleńdziński, *Wspomnienia ze studiów*, maszynopis w Zbiorach Specjalnych IHS PAN w Warszawie za: I. Suchocka, *Portret i czas. Malarstwo Ludomira, Wincentego i Aleksandra Sleńdzińskich*, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie, Galeria im. Sleńdzińskich w Wilanowie 2014, s. 12.
2 *Ludomir Sleńdziński w rozmowie z S. Z. Klaczyńskim*, „Pion" 1934, nr 1 (06.01) za: I. Suchocka, *Portret i czas...*, dz. cyt., s. 8.
3 Za ustalenie tożsamości portretowanej dziękuję K. R. Hryszko z Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku.

1 L. Sleńdziński, *Wspomnienia ze studiów*, a typescript in the Special Collections of IHS PAN in Warsaw see: I. Suchocka, *Portret i czas. Malarstwo Ludomira, Wincentego i Aleksandra Sleńdzińskich*, Museum of King John III Sobieski in Wilanów, the Śleńdziński Family Gallery in Wilanów 2014, p. 12.
2 *Ludomir Sleńdziński w rozmowie z S. Z. Klaczyńskim*, Pion 1934, no. 1 (06.01) see: I. Suchocka, *Portret i czas...*, cit. work, p. 8.
3 I wish to express my gratitude to K. R. Hryszko of Sleńdziński Gallery in Białystok for identifying the portrayed.

KAZIMIERZ KWIATKOWSKI

1893 Białystok – 1964 Warszawa

1893 Białystok – 1964 Warsaw

170. ***Portret Herty Dzikowskiej***

1930

Sygn. p. d.: *K / 1930 / Wilno*
Płótno, olej, 95 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1997 roku, zakup od Doroty Olpeter z Torunia.
Nr inw. MT/M/1593/N

Portrait of Herta Dzikowska

1930

Sign. bottom right: *K / 1930 / Wilno*
Canvas, oil, 95 x 80 cm
Purchased for the collection in 1997 from Dorota Olpeter from Toruń.
Inv. no. MT/M/1593/N

Jako absolwent WSP USB i jego wykładowca, Kazimierz Kwiatkowski reprezentował tzw. nurt klasycyzmu wileńskiego w malarstwie, odznaczający się idealizacją modela, precyzyjnym rysunkiem i pewną hieratycznością układu postaci. *Portret Herty Dzikowskiej* przejawia wszystkie te cechy perfekcyjnie. Malarz był jednym z najlepszych uczniów Ludomira Sleńdzińskiego. W niemal wszystkich portretach teatralizował gesty swoich modeli: Karola Wyrwicz-Wichrowskiego ujął w niemal tanecznym geście z maskami w dłoniach. Herta Dzikowska na obrazie w uniesionej dłoni trzyma korale. Koralami „bawi się" także modelka w portrecie *Pani W. K.* Niekonwencjonalny układ rąk modelki w *Portrecie Ireny w fezie* narusza harmonię kompozycji. Postaci w portretach Kwiatkowskiego dzierżą banjo, lusterka czy kwiat – wszystko po to, by przełamać konwencjonalność portretu, dookreślić modela i nadać mu rys swobody. Umieszczeni najczęściej we wnętrzu modele mają wzrok skierowany zwykle w bok, rzadko nawiązują kontakt z odbiorcą.
Herta Dzikowska z domu Winkler (1889–1985) ukończyła w 1904 roku Instytut Maryjski w Wilnie oraz w 1905 roku kurs pedagogiczny przy Instytucie Wileńskim. W latach 1905–1915 wykładała w Żeńskim Gimnazjum w Wilnie, następnie do 1918 roku uczyła języka francuskiego i niemieckiego w szkołach powszechnych w guberni Tulskiej. Od 1920 do 1939 roku uczyła w Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie a w czasie okupacji prowadziła tajne nauczanie w V Gimnazjum i II Żeńskim Gimnazjum w Wilnie. Po 1945 roku zamieszkała w Toruniu i do 1969 roku była lektorką języka niemieckiego w Studium Języków Obcych na Wydziale Humanistycznym UMK[1].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 148, il. s. 149.

As a graduate and a lecturer of the Faculty of Fine Arts at Stefan Batory University in Vilnius, Kazimierz Kwiatkowski represented the so-called Vilnius Classicism trend in painting, which was characterised by the idealisation of the model, precise drawing and a certain hieratic arrangement of figures. *Portrait of Herta Dzikowska* represents all these features perfectly. The painter was one of the best of Ludomir Sleńdziński's students. In almost all his portraits, he added dramatism to the movements of his models: he captured Karol Wyrwicz-Wichrowski in an almost dance-like motion with masks in his hands. Herta Dzikowska is holding beads in her raised hand. The model in the portrait of *Mrs W. K.* is also 'playing with beads'. The unconventional arrangement of the model's hands in *Portrait of Irena in the Fez* violates the harmony of the composition. The figures in Kwiatkowski's portraits hold a banjo, mirrors or a flower – all that to break the conventionality of the portrait, define the model, and give them a touch of freedom. The models' eyes are usually directed towards the side, and they rarely maintain eye contact with the audience.
Herta Dzikowska, née Winkler (1889–1985) graduated from the Mari Institute in Vilnius in 1904 and completed a pedagogical course at the Vilnius Institute in 1905. In the years 1905–1915 she lectured at the Women's Gymnasium in Vilnius, then until 1918 she taught French and German in elementary schools in Tula Governorate. From 1920 to 1939 she taught at Zygmunt August Gymnasium in Vilnius and during the occupation she taught clandestinely at the 5th Gymnasium and the 2nd Women's Gymnasium in Vilnius. After 1945 she settled in Toruń and until 1969 she was a German teacher at the Foreign Languages Department of the Faculty of Humanities of Nicolaus Copernicus University[1].

1 *Pracownicy nauki i dydaktyki UMK 1945–1994. Materiały do biografii*, red. S. Kalembka, Toruń 1995, s. 187.

1 *Pracownicy nauki i dydaktyki UMK 1945–1994. Materiały do biografii*, ed. S. Kalembka, Toruń 1995, p. 187.



170.



171.

171. ***Portret Leonarda Torwirta***

1931

Niesygn.
Płótno, olej, 55 x 54 cm
Nabyto do zbiorów w 2008 roku, zakup od Anny Torwirt z Torunia.
Nr inw. MT/M/1690/N

Portret reprezentuje tzw. klasycyzm wileński dążący do syntezy formy, poprawności rysunku i nienagannej kompozycji z zastosowaniem pewnego rysu odrealnienia całości. Leonard Torwirt ukazany jest niemal identycznie jak modele z XVI-wiecznych dzieł mistrzów renesansu – szczególnie widoczne jest to w delikatnie modelowanej twarzy i finezyjnym nakryciu głowy. Pozostałe elementy portretowej kompozycji malowane są już widocznymi pociągnięciami pędzla z zachowaniem zasad budowy perspektywy.
Leonard Torwirt (1912 Wilno – 1967 okolice Ciechanowa) – konserwator dzieł sztuki, pedagog i scenograf. W latach 1928–1931 uczył się malarstwa dekoracyjnego w Szkole Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego w Wilnie. Następnie konserwował 16 malowideł ściennych w kościele św. Jerzego w Rykontach. Od 1932 do 1936 roku był instruktorem technik i technologii malarskich w macierzystej szkole. W latach 1936–1938 brał udział w konserwacji obrazów i polichromii w katedrze wileńskiej. Jednocześnie studiował malarstwo na WSP USB. Od 1939 do 1941 roku działał w Państwowym Żydowskim Teatrze Dramatycznym oraz projektował dekoracje dla Teatru Małego. W latach 1944–1945 był scenografem w Polskim Teatrze Dramatycznym. Wykonywał także polichromie wnętrz kościelnych. W 1945 roku przeniósł się do Torunia, gdzie kończył przerwane wojną studia, wykładając jednocześnie w Katedrze Malarstwa Dekoracyjnego. W 1947 roku zorganizował pracownię technologii i technik malarskich w utworzonej przez prof. Jerzego Remera Katedrze Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na WSP UMK, a w 1951 roku pracownię konserwacji malarstwa. Uczestniczył w opracowywaniu programów konserwatorskich do wielu obiektów zarówno w kraju, jak i za granicą. Od 1945 do 1952 roku był scenografem w Państwowym Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu (54 przedstawienia). Współpracował także z Wilamem Horzycą w Poznaniu i Wrocławiu[1].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Rissmann 2013, il. s. 3; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 9.

1 M. Korzus, *Scenografie Leonarda Torwirta w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945–1952*, kat. wyst. w Teatrze im. Wilama Horzycy, Toruń 1998.

Portrait of Leonard Torwirt

1931

Unsign.
Canvas, oil, 55 x 54 cm
Purchased for the collection in 2008 from Anna Torwirt from Toruń.
Inv. no. MT/M/1690/N

The portrait represents the so-called Vilnius Classicism, which strives for the synthesis of form, precision of the drawing and impeccable composition, with a tinge of a certain dreamlike quality in the whole. Leonard Torwirt is portrayed almost exactly as the models from the 16th century works of the Renaissance masters, which is particularly evident in the delicately modelled face and fine headgear. All the other elements of the portrait are painted with distinct brushstrokes in accordance with the rules of how perspective should be built.
Leonard Torwirt (1912 Vilnius – 1967 near Ciechanów) – conservator-restorer, teacher and scenic designer. Between 1928–1931, he studied decorative painting at the School of Arts and Crafts in Vilnius. He then restored 16 wall paintings in St George's Church in Rykantai. From 1932 to 1936 he was an instructor of painting techniques and technologies at the school he had attended himself. In 1936–1938 he participated in the restoration of paintings and polychromes in the Vilnius Cathedral. At the same time, he studied painting at the Faculty of Fine Arts of Stefan Batory University in Vilnius. From 1939 to 1941 he was active in the State Jewish Dramatic Theatre and designed decorations for the Small Theatre. In the years 1944–1945 he was a scenic designer at the Polish Dramatic Theatre. He also made polychromes in church interiors. In 1945 he moved to Toruń, where he completed his studies, which had been interrupted by the war, lecturing simultaneously at the Chair of Decorative Painting. In 1947, he established a studio of painting techniques and technologies at the Department of Historical Monuments and Restoration Studies at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University, established by Professor Jerzy Remer, and in 1951, a painting restoration studio. He participated in the development of restoration programmes for many facilities both in Poland and abroad. From 1945 to 1952, he was a scenic designer at the State Theatre of Pomeranian Land in Toruń (54 performances). He also cooperated with Wilam Horzyca in Poznań and Wrocław[1].

1 M. Korzus, *Scenografie Leonarda Torwirta w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945–1952*, ex. cat. at Wilam Horzyca Theatre, Toruń 1998.



172.

EDWARD KARNIEJ

1890 Wilno – 1942 Toruń

1890 Vilnius – 1942 Toruń

172. ***Portret młodej dziewczyny***

1934

Sygn. p. g.: *Edward / Karniej* i datowany l. g.: *Toruń / MCMXXXIV*
Płótno naklejone na tekturze, olej, 54,5 x 46,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1945 roku, przekaz Głównego Urzędu Likwidacyjnego.
Nr inw. MT/M/256/N

Portret malowany był w Toruniu, dokąd Karniej przyjechał z Wilna w 1932 roku na zaproszenie toruńskiego teatru, by objąć w nim stanowisko scenografa. Obok pracy w teatrze Karniej uczestniczył w życiu artystycznym miasta – wstąpił do Konfraterni Artystów i brał udział w wystawach. O jednej z nich pisano, że „wzbogacona została nowymi, bardzo ciekawymi dziełami, ze wszech miar zasługującymi na obejrzenie. Zwłaszcza akty kobiece i główki dziecięce E. Karnieja artysty wileńskiego, osiadłego w Toruniu, budzą szczególne zaciekawienie z powodu wysokiego stylu jego dzieł i klasycystycznej techniki malarskiej, której hołduje"[1].
Podczas malowania dziecięcych portretów Karniej skupiał się przede wszystkim na twarzy modela. Feliks Lubierzyński w 1930 roku pisał o Karnieju, że „upodobania malarskie prowadzą go przede wszystkim w kierunku malowania główek dziecięcych i portretów. Szczególnie te główki tak wyraziste w formie zwróciły na jego twórczość uwagę nie tylko w Wilnie, ale właściwie w Warszawie i na wszystkich innych wystawach polskich"[2]. Józef Poklewski widzi wpływ portretów dziecięcych Edwarda Karnieja na twórczość fotografika Jana Bułhaka. Polegała ona na wyeksponowaniu wyrazu ciekawie i ufnie patrzących szeroko otwartych oczu małych modeli[3].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Załęska1971, nr kat. 53, s. 39; SAP, t. III, 1979, s. 367 (Leszczyńska); *Wileńskie środowisko*... 1989, s. 67, poz. 3; Konstantynów 2006, s. 155, il. 146; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 112, il. s. 113; Kroplewska-Gajewska 2012, nr kat. i il. 91, s. 83–84.

1 *Ostatnie dni wystawy Konfraterni Artystów*, „Słowo Pomorskie" 1933, nr 8 (11.01), s. 8–9.
2 F. Lubierzyński, *Znakomity uczeń znakomitego mistrza*, „Ekspres Wileński" 1930, nr 45, s. 4.
3 J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 169.

Portrait of a Young Girl

1934

Sign. top right: *Edward / Karniej* and dated top left: *Toruń / MCMXXXIV*
Canvas glued to cardboard, oil, 54.5 x 46.5 cm
Added to the collection in 1945 as donated by the Chief Liquidation Office.
Inv. no. MT/M/256/N

The portrait was painted in Toruń, where Karniej came from Vilnius in 1932 at the invitation of the theatre of Toruń, in order to become a decorator there. Apart from working in the theatre, Karniej participated in the artistic life of the city – joined the Confraternity of Artists and participated in exhibitions. They wrote about one of such exhibitions that 'it was enriched with new interesting works worth seeing in every respect. Especially nudes and children's heads painted by E. Karniej, an artist from Vilnius, who settled in Toruń, aroused a wide interest owing to the high style of his works and classicistic painting technique observed'[1].
When painting portraits of children, Karniej focused, above all, on the model's face. In 1930, Feliks Lubierzyński wrote about Karniej, stating that 'his painting preferences lead him, above all, to painting of children's heads and portraits. Especially the heads with their expressive forms made his works so attractive and popular not only in Vilnius, but also in Warsaw and at all other exhibitions in Poland'[2]. Józef Poklewski saw the influence of Edward Karniej's portraits of children in the works of Jan Bułhak, a photographer. The influence involved exposing of the expression of wide open eyes of the little models staring with curiosity and trust[3].

1 *Ostatnie dni wystawy Konfraterni Artystów*, Słowo Pomorskie 1933, no. 8 (11.01), pp. 8–9.
2 F. Lubierzyński, *Znakomity uczeń znakomitego mistrza*, Ekspres Wileński 1930, no. 45, p. 4.
3 J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, p. 169.



173.

173. ***Główka chłopca – portret syna***

1936

Sygn. l. g.: *E. Karniej / Wilno / 1936*
Płótno naklejone na dykcie, olej, 30 x 26,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1976 roku, zakup od Stanisława Sawoniewicza z Bydgoszczy.
Nr inw. MT/M/918/N

Edward Karniej początkowo uczył się zawodu stolarza. Po I wojnie światowej, którą spędził w Niemczech, wrócił do Wilna i w 1918 roku rozpoczął pracę jako pomocnik dekoratora w teatrze. Dzięki scenografowi Wacławowi Czechowiczowi podjął naukę w Szkole Rysunkowej w Wilnie. W 1921 roku został członkiem Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, z którym wystawiał do 1934 roku. Już w latach 20. chwalono jeden z jego portretów dziewczynki za to, że jest „spokojny w ujęciu postaci i bardzo szczerze odczuty w wyrazie”[1].

1 W. H. [W. Husarski], *Kronika artystyczna. Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 13, s. 213–214, il. s. 213.

A Boy's Head – a Portrait of the Son

1936

Sign. top left: *E. Karniej / Wilno / 1936*
Canvas glued to plywood, oil, 30 x 26.5 cm
Purchased for the collection in 1976 from Stanisław Sawoniewicz from Bydgoszcz.
Inv. no. MT/M/918/N

Initially, Edward Karniej studied to be a carpenter. After the World War I, which he spent in Germany, he returned to Vilnius and started to work as an assistant decorator in a theatre in 1918. Owing to Wacław Czechowicz, a decorator, he started to study in the School of Drawing in Vilnius. In 1921 he became a member of the Vilnius Society of Artists, with which he exhibited his works until 1934. As early as in the 1920s, they praised one of the painter's portraits of a girl for a 'calm depiction of the figure and a very honest expression'[1].

1 W. H. [W. Husarski], *Kronika artystyczna. Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, Tygodnik Ilustrowany 1926, no. 13, pp. 213–214, il. p. 213.

Portrety dzieci są najwybitniejszym osiągnięciem w dorobku artysty. Przedstawiał je często w finezyjnie układanych nakryciach głowy, chcąc nawiązać do renesansowych wizerunków. Charakterystyczne dla tych portretów są: twardy rysunek, syntetyczna forma i oszczędne środki wyrazu, podkreślające bryłę i kontur, dające w efekcie pewną oschłość i powagę nieco odrealnionym, dziecięcym modelom. Pomimo tych cech, sugerujących surowość, Karniej podczas pozowania dzieci „sadzał na taborecie, a gdy się nudziły podczas malowania, opowiadał im bajki albo zabawiał śpiewaniem”[2].
Portret przedstawia syna artysty, Ryszarda (1921 – pomiędzy 1988–1992), który po II wojnie światowej osiedlił się w Świdnicy, gdzie prowadził zakład malowania szyldów[3].

Portraits of children belong to the artist's most significant achievements. He often presented his models in finely arranged caps, thus referring to renaissance images. The portraits are characterised by typical rough drawing, synthetic form and prudent means of expression emphasising the solid and contours and resulting in some roughness and dignity added to slightly unreal children models. Despite these features, when painting 'he sat children on a stool and, when they were bored, told them fairy tales or entertained them with singing songs'[2].
The portrait presents Ryszard (1921 – between 1988 and 1992), who after the World War II settled in Świdnica, where he had his signboard painting workshop[3].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Wileńskie środowisko*... 1989, s. 67, poz. 2; Poklewski 1994, il. 35, s. 109; *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. IV/119, s. 133 (Poklewski); TSB, t. II, 2000, s. 130 (Bełkot); Konstantynów 2006, s. 154, il. 147; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 114, il. s. 115; *Wyprawa w dwudziestolecie* 2008, nr kat. I/53, s. 306; Kroplewska-Gajewska 2012, nr kat. i il. 92, s. 83–84.

2 Tamże.
3 Dane biograficzne R. Karnieja udostępnił Z. Karniej, wnuk artysty.

2 Ibid.
3 Biographical data of the R. Karniej was provided by Z. Karniej, grandson of the artist.

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882 Lwów – 1965 Toruń

1882 Lviv – 1965 Toruń

174. ***Portret profesora Eugeniusza Słuszkiewicza***

1930

Sygn. p. d.: *Tymon 1930*
Płótno, olej, 72 x 59 cm
Nabyto do zbiorów w 1984 roku, zakup od Lidii Jędrzejowskiej z Torunia.
Nr inw. MT/M/1285/N

Portrait of Professor Eugeniusz Słuszkiewicz

1930

Sign. bottom right: *Tymon 1930*
Canvas, oil, 72 x 59 cm
Purchased for the collection in 1984 from Lidia Jędrzejowska from Toruń.
Inv. no. MT/M/1285/N

Portret należy do grupy prac powstałych po 1926 roku, kiedy malarz przeniósł się do Wilna. Malowany walorowo z uwypukleniem bryły i zastosowaniem delikatnego, ciemnego konturu wizerunek nawiązuje do stylistyki portretów Cézanne'a z ostatniego okresu jego twórczości[1]. Około 1930 roku powstały również podobizny Anny Dzikowskiej – ciotki artysty (1927) i księdza Bolesława Makowskiego (1933) oraz liczne portrety dzieci malarza – Doroty i Krzysztofa. Chwalono wówczas Niesiołowskiego m.in. za „mocną formę, świeżość faktury i wyszukaną gamę kolorystyczną”[2].
Eugeniusz Słuszkiewicz (1901–1981) studia filologii i językoznawstwa słowiańskiego ukończył doktoratem na UJK we Lwowie. Studiował również na UJ (1919–1921), Sorbonie, Collège de France i École des Hautes Études w Paryżu (1925–1927). W latach 1922–1939 pracował w Katedrze Językoznawstwa Porównawczego i Filologii Indyjskiej na UJK we Lwowie. Habilitował się na macierzystej uczelni w 1938 roku pracą pt. *Przyczynki do badań nad dziejami redakcji Ramajany*. Na UMK pracował od 1945 do 1969 roku. Prowadził Katedrę Językoznawstwa Indoeuropejskigo a w 1951/1952 Katedrę Filologii Niemieckiej. Był językoznawcą indoeuropejskim i pozaindoeuropejskim, slawistą i filologiem polskim. Zajmował się indianistyką, sanskrytem, armenistyką, etymologią, frazeologią i paremiologią[3].

The portrait was painted in the period after 1926, when the painter moved to Vilnius. Painted with colour values, emphasising the shape and using a delicate, dark contour, the painting refers to the portrait style represented by Cézanne from the last period of his creative work[1]. Around 1930, he also created portraits of Anna Dzikowska – the artist's aunt (1927) and Rev. Bolesław Makowski (1933), as well as numerous portraits of the painter's children, Dorota and Krzysztof. Niesiołowski was then praised for his 'strong form, fresh texture and sophisticated range of colours'[2].
Eugeniusz Słuszkiewicz (1901–1981) studied Slavonic philology and linguistics with a doctorate at Jan Kazimierz University in Lviv. He also studied at Jagiellonian University (1919–1921), Sorbonne, Collège de France and École des Hautes Études in Paris (1925–1927). In 1922–1939, he worked in the Faculty of Comparative Linguistics and Indian Philology at Jan Kazimierz University in Lviv. In 1938, he received his postdoctoral qualifications at his alma mater with a thesis entitled *Contribution to the studies on the history of editing Ramayana*. He worked at Nicolaus Copernicus University from 1945 to 1969. He was head of the Indo-European Linguistics Department and, in 1951/1952, the Chair of German Philology. He was an Indo-European and non-Indo-European linguist, a Slavist and a Polish philologist. His interests included Indology, Sanskrit, Armenian studies, etymology, phraseology and paremiology[3].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Wileńskie środowisko*... 1989, nr kat. 2, s. 75; *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, nr kat. IV.41, s. 115, il. (Depta); SAP, t. VI, 1998, s. 70 (Bal); Słuszkiewicz 2001, s. 8, il.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 196, il. 197; Geron 2004, s. 155; Geron 2005, nr kat. 188, s. 103; Konstantynów 2006, s. 213, il. 320.

1 D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 213.
2 M. Kulesza, *Wystawa Jubileuszowa WTAP*, „Kurier Wileński” 1930, nr 131, s. 3.
3 *Pracownicy nauki i dydaktyki UMK 1945–1994. Materiały do biografii*, red. S. Kalembka, Toruń 1995, s. 629.

1 D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warsaw 2006, p. 213.
2 M. Kulesza, *Wystawa Jubileuszowa WTAP*, Kurier Wileński 1930, no. 131, p. 3.
3 *Pracownicy nauki i dydaktyki UMK 1945–1994. Materiały do biografii*, ed. S. Kalembka, Toruń 1995, p. 629.



174.



175.

BRONISŁAW JAMONTT

1886 Dokudów (k. Lidy) – 1957 Toruń

175. ***Uliczka żydowska w Wilnie***

1934

Sygn. p. d.: *Br. Jamontt z Wilna 1934.*
Na odwrocie napis piórem: *Najlepszemu koledze i serdecznemu Przyjacielowi Zygmuntowi Jundziłłowi ten fragment Wilna, do którego tęskniliśmy w swych / ekstrawagancjach* – … (zatarte).
Tektura, tempera, 66,5 x 52 cm
Nabyto do zbiorów w 1974 roku, zakup od Reginy Giluń z Gdańska.
Nr inw. MT/M/835/N

Ulica żydowska w Wilnie to jeden z najbardziej malowniczych zakątków miasta obok Zaułku Bernardyńskiego czy Skopówki. Była wielokrotnie utrwalana przez samego Jamontta oraz fotografika Jana Bułhaka. Malownicze arkady ponad ulicą stosowane były wszędzie tam, gdzie sklepienia wewnątrz budynków wymagały od zewnątrz skarp. Podobne rozwiązanie architektoniczne posiada w Toruniu ulica Ciasna. Domy w dzielnicy żydowskiej pochodziły przeważnie z XVIII wieku. Jerzy Remer w przewodniku po Wilnie pisał: „Krętemi zaułkami Lidzkim czy Kiejdańskim, dostajemy się w ulice Szklaną, Jatkową, Żmudzką, Żydowską i in. […]. Artretyczne zaułki, niesamowicie pogięte płaszczyzny ścian domów ciasnych, ciemnych, zgrzybiałych od starości i zaniedbania, niezliczona plątanina przejść przez czarne otwory bram, wychodzących na pokraczne podwórka, podziemne jamy sklepików, ziejących pleśnią i zgnilizną – oto realistyczny obraz zamkniętego świata […]. Bezwzględny, najskrajniejszy utylitaryzm architektury domów tej dzielnicy nie mógł oczywiście przyjąć jakiegokolwiek charakteru stylowego; a jednak i tutaj spotykamy się w wielu miejscach z formami, które – jak np. arkady i łęki, przerzucane przez uliczki – nadają temu egzotycznemu skupisku brył, zakamarków i placyków piętno swoistej oryginalności”[1].
Obraz przedstawia w formie dekoracyjnie i miękko modelowanych kształtów fragment ulicy w dzielnicy żydowskiej, która mieściła się pomiędzy ulicami: Wielką, Niemiecką i Dominikańską w Wilnie. Należy do wielokrotnie powtarzanych przez artystę pejzaży miejskich i podmiejskich miękko modelowanych stylizowaną, finezyjną kreską. Jerzy Hoppen w 1947 roku o pejzażach Jamontta pisał: „Drugim ulubionym rodzajem krajobrazu jego są motywy podmiejskie: chyląca się ku ruinie małe domostwa i omszałe stare mury […]. Rdzeń artyzmu jego tkwi w jakimś nieuchwytnym nastroju, który urzeka cały obraz i który tak wyraźnie zeń promienieje”[2].
Zygmunt Jundziłł (1880 Wilno – 1953) – prawnik, adwokat. Ukończył gimnazjum w Wilnie, następnie Wydział Prawa na UW. Od 1922 do 1927 roku prowadził wykłady jako zastępca profesora prawa cywilnego na Wydziale Prawa i Nauk Społecznych USB. W 1922 roku był wicemarszałkiem Sejmu Wileńskiego. W latach 1928–1933 był członkiem Rady Miejskiej Wilna, a od 1930 do 1935 roku – senatorem z ramienia BBWR RP. Pisał artykuły do „Rocznika Prawniczego Wileńskiego” i do „Słowa”. Od 1944 roku przebywał na emigracji. Po II wonie światowej mieszkał w Londynie[3].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Jamontt* 1957, nr kat. 23, s. 9; Sierosławska-Furs 1986; *Wileńskie środowisko…* 1989, nr kat. 12, s. 64; Żbikowski 1997, s. 302, il. s. 188; Informator MOT 1999, il. 56; Haumann 2000, il. na okładce; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 104; *Perły z lamusa* 2009, s. 58, il. s. 59 (Kroplewska-Gajewska); Rissmann 2011, s. 10, 34, il. s. 59; *Stan posiadania* 2011, il. s. 118; Bielska-Krawczyk 2015, s. 23.

1 J. Remer, *Wilno*, Poznań 1934 [reprint: Białystok 2008], s. 82–83.
2 J. Hoppen, *Bronisław Jamontt. Z powodu jubileuszowej wystawy w Toruniu*, „Arkona” 1947, nr 4–5, s. 17.
3 *Ferdynand Ruszczyc. Dziennik, W Wilnie,* cz. II, oprac. E. Ruszczyc, Warszawa 1996, s. 589; *Wileński słownik biograficzny*, red. H. Dubowik, L. J. Malinowski, Bydgoszcz 2002, s. 131.

1886 Dokudów (near Lida) – 1957 Toruń

Jewish Street in Vilnius

1934

Sign. bottom right: *Br. Jamontt z Wilna 1934.*
Written with a fountain pen at the back: *To the best companion and dearest Friend Zygmunt Jundziłł, that part of Vilnius we longed for in our / extravagant…* (blurred).
Cardboard, tempera, 66.5 x 52 cm
Purchased for the collection in 1974 from Regina Giluń from Gdańsk.
Inv. no. MT/M/835/N

Jewish Street in Vilnius is one of the most picturesque spots of the city apart from Bernardine Street or Skopowka Street. It was recorded on several occasions by Jamontt himself and photographer Jan Bułhak. Picturesque arcades above the street were used wherever the vaults inside the buildings required abutments from the outside. Ciasna Street in Toruń has a similar architectural solution. The houses in the Jewish district dated back mostly to the 18th century. Jerzy Remer wrote in a guide to Vilnius: ‘By the winding Lidzki or Kiejdański alleys, we reach Szklana, Jatkowa, Żmudzka, Żydowska and other streets. […]. Convoluted alleys, crooked walls of narrow, dark houses decaying from old age and negligence, entangled passages through black gates overlooking clumsy backyards, underground lairs with shops reeking with mould and rot – this is the real picture of an enclosed world […]. Obviously, the unquestioning, the most extreme utilitarianism of architecture of the houses in this district could not assume any style; yet even here, in this concentration of exotic shapes, alleys and squares, we come across a certain individualism in form, such as arcades or arches’[1].
The painting depicts, softly and decoratively, a fragment of a street in the Jewish district, which was located between Wielka, Niemiecka and Dominikańska Streets in Vilnius. It is one of the artist’s many urban and suburban landscapes that he softly modelled with a stylised and elaborate line. Here is what Jerzy Hoppen wrote about Jamontt’s landscapes in 1947: ‘His second most favourite type of landscape is the suburban motif: small dilapidated houses and mossy old walls […]. The heart of his artistry lies in an elusive mood that captivates the whole painting and radiates from it so distinctly’[2].
Zygmunt Jundziłł (1880 Vilnius – 1953) – a lawyer and an attorney. He graduated from a gymnasium in Vilnius, and later from the Faculty of Law at Warsaw University. From 1922 to 1927 he ran lectures as a deputy Professor of Civil Law at the Faculty of Law and Social Sciences at Stefan Batory University in Vilnius. In 1922, he was Deputy Marshal of the Vilnius Sejm. In the period of 1928–1933, he was a member of the Vilnius City Council, and from 1930 to 1935 – a senator on behalf of the Nonpartisan Bloc for Cooperation with the Government. He wrote articles for Rocznik Prawniczy Wileński and Słowo. He emigrated in 1944. After World War II he lived in London[3].

1 J. Remer, *Wilno*, Poznań 1934 [reprint: Białystok 2008], pp. 82–83.
2 J. Hoppen, *Bronisław Jamontt. Z powodu jubileuszowej wystawy w Toruniu*, Arkona 1947, no. 4–5, p. 17.
3 *Ferdynand Ruszczyc. Dziennik, W Wilnie,* part II, compiled by E. Ruszczyc, Warsaw 1996, p. 589; *Wileński słownik biograficzny*, ed. H. Dubowik, L. J. Malinowski, Bydgoszcz 2002, p. 131.



176.

STANISŁAW SZUKALSKI

1893 Warta (k. Sieradza) – 1987 Los Angeles (USA)

176. ***Homo Sapiens – maska***

ok. 1913/1989

Niesygn.
Brąz, odlew, 36 x 23,5 cm
Własność MNW, nr inw. Rz.W.506 MNW, depozyt w MOT od 1997 roku.
Nr inw. MT/Ad/1699/Rz/N

Rzeźbiarz, rysownik, grafik i teoretyk sztuki Stanisław Szukalski (Stach z Warty) studiował w Institute of Art w Chicago i w pracowni Konstantego Laszczki w krakowskiej ASP. Pomimo wielu sukcesów (w 1925 roku nagrodzono wszystkie prace Szukalskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu w Paryżu, a w konkursie na pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie otrzymał I nagrodę) pozostawał w opozycji do oficjalnej sztuki. Z jego inicjatywy powstał w 1929 roku „Szczep Szukalszczyków herbu Rogate Serce”, po czym Szukalski wyjechał do USA (wracał do Polski jeszcze w latach 1936–1939). Tworzył rzeźby, rysunki i projekty architektoniczne o niezwykłych, fantazyjnych kształtach i rozbudowanej symbolice. Był postacią bardzo kontrowersyjną w środowisku artystów polskich[1].
Homo Sapiens – maska posiada cechy miękkiej, secesyjnej stylizacji z typową dla Szukalskiego tendencją do deformacji i przerysowań. Unaocznia początkowy okres twórczości artysty, zdradzający jeszcze wpływy szkoły

1 L. Lameński, *Stanisław Szukalski – życie i twórczość*, BHS, R. XXXVIII, 1976, nr 4, s. 308–328; Tenże, *Stach z Warty Szukalski*, Sztuka 1987, nr 4, s. 35–41, 57; Tenże, *Stanisław Szukalski (1893–1987), rzeźbiarz znany i nieznany*, „Rzeźba Polska” 1987, s. 328–345.

1893 Warta (near Sieradz) – 1987 Los Angeles (USA)

The Mask – Homo Sapiens

ca. 1913/1989

Unsign.
Bronze, cast, 36 x 23.5 cm
Property of MNW, inv. no. Rz.W.506 MNW, deposited in MOT since 1997.
Inv. no. MT/Ad/1699/Rz/N

Stanisław Szukalski, a sculptor, illustrator, graphic artist and art theoretician, studied at the Institute of Art in Chicago and at the studio of Konstanty Laszczka at the Academy of Fine Arts in Cracow. Although he was a very accomplished artist (in 1925 all Szukalski’s works were awarded at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris, and he received the first prize in the competition for the monument to Adam Mickiewicz in Vilnius), he remained in opposition to official art. In 1929, on his initiative, ‘Szukalski’s followers of the Tribe of the Horned Heart’ was established, after which Szukalski left for the USA (he would return to Poland between 1936 and 1939). He created sculptures, drawings and architectural designs with unusual, phantasmagorical shapes and elaborate symbolism. In the community of Polish artists, he was a very controversial figure[1].

1 L. Lameński, *Stanisław Szukalski – życie i twórczość*, BHS, vol. XXXVIII, 1976, no. 4, pp. 308–328; The same, *Stach z Warty Szukalski*, Sztuka 1987, no. 4, pp. 35–41, 57; The same, *Stanisław Szukalski (1893–1987), rzeźbiarz znany i nieznany*, Rzeźba Polska 1987, pp. 328–345.

Konstantego Laszczki. Można ją łączyć z rzeźbą *Jednoręki mężczyzna* (*One-armed Man in the Wind*) z 1914 roku, której ekspresyjny wyraz twarzy, wręcz grymas oraz zdecydowane i ostre modelowanie zdradzają przyszłe, kubistyczne w formie i mocno rozbudowane treściowo prace[2].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2003, s. 266, il. s. 267; Lameński 2007, il. 156, s. 306.

2 S. Szukalski, *Trougful of Pearls*, Sylmar 1980.

The Mask – Homo Sapiens has the features of a soft, Art Nouveau style with a tendency to deformations and exaggerations, which is typical of Szukalski. It embodies the initial period of the artist's work and reveals the influence of Konstanty Laszczka's school. It can be paired together with the 1914 sculpture *One-armed Man in the Wind*, whose expressive facial expression, almost a grimace, as well as determined and sharp modelling herald his future, cubist in form, elaborate works[2].

2 S. Szukalski, *Trougful of Pearls*, Sylmar 1980.

MARIAN KONARSKI

1909 Chrzanów – 1998 Kraków

1909 Chrzanów – 1998 Cracow

177. ***Płynne słońce*** *(Kroczący ku słońcu)*

1932

Sygn. p. d.: *Konarski 1932*
Dykta, olej, 78 x 122,3 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1022/N

Liquid Sun *(Towards the Sun)*

1932

Sign. bottom right: *Konarski 1932*
Plywood, oil, 78 x 122.3 cm
Purchased for the collection in 1979 from the artist.
Inv. no. MT/M/1022/N

Obraz był wystawiany przez artystę jako Marzyna z Krzeszowic Konarskiego w 1936 roku na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. Dominuje w nim nierealny nastrój z syntetycznie ujętymi postaciami i tłem. Motyw postaci kroczących widoczny jest także w pracach innych szukalszczyków – m.in. Stefana Żechowskiego[1] i Michała Stańki[2]. Ponadto sam Konarski w późniejszej twórczości przedstawiał osoby zdążające do jakiegoś – znanego tylko malarzowi – celu, zmagając się z przeciwnościami losu (np. w obrazie *Sen*, 1937). Twórczość Konarskiego z lat 30. XX wieku, bardziej niż pozostałych szukalszczyków, wpisuje się w ogólnoeuropejskie tendencje „do stworzenia sztuki jednocześnie narodowej i nowoczesnej"[3] z dużą dozą pierwiastków swojskości i sentymentalizmu[4].
Konarski swoimi zainteresowaniami kolorem wybiegał poza założenia „Szczepu Szukalszczyków herbu Rogate Serce", od których odszedł w latach 1932–1935. Dał tym zainteresowaniom wyraz m.in. w opracowanym żółtymi *Płynnym słońcu*. Był to czas poszukiwań formalnych – nowej jakości, która uwypuklić miała nie tylko fascynację kolorem, lecz także poczucie swoistej dla niego misji ukazywania tego, co w człowieku indywidualne. Nieobce mu było charakterystyczne dla Szukalskiego poczucie wielkości i wyjątkowości. Spójne z celami Szczepu było skupienie się na technice realistycznego warsztatu. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu znajdują się inne obrazy artysty, spośród których obok nowatorskich gwaszy (m.in. *Wyścig*, *Szum*) wyróżnia się autoportret i *Oko* (1943). Obie prace należą do cyklu autoportretów artysty, prezentujących odbicia twarzy w pękniętym lustrze czy ukazujących ją w kilkakrotnym powiększeniu.

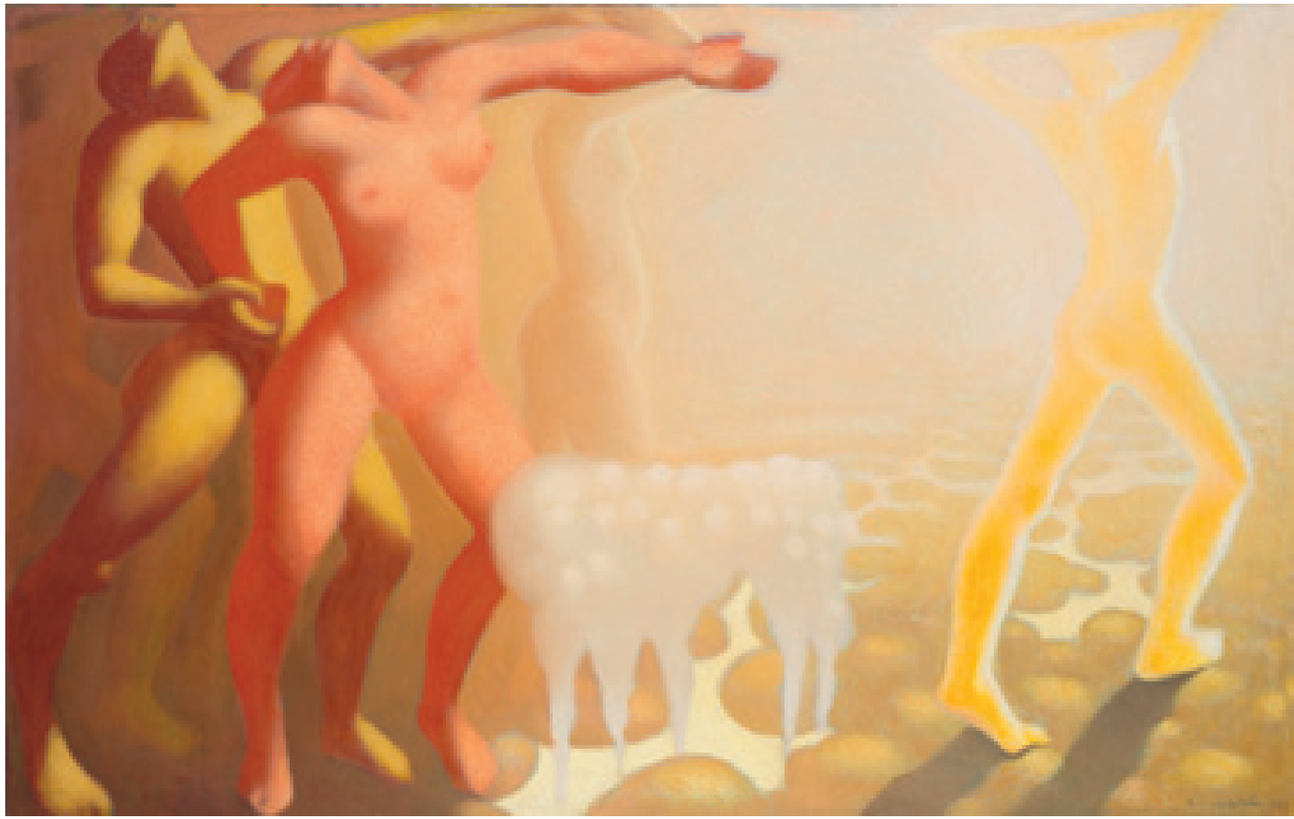
Sala VI
Room VI

Bibl.: *Wykaz prac Szukalskiego i Szczepu* 1936, nr spisu prac 119, s. 28; Sciepuro 1982, s. 2; *Konarski* 1989–1990, nr spisu prac 104; *Konarski* 1998, nr spisu prac (malarstwo olejne) 104, s. 48; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 124, il. s. 125; *Piękno nagości* 2008, nr kat. 37, s. 152; *Konarski* 2015, s. 13, 31, nr kat. 5 (obrazy olejne), s. 46, il. s. 127.

1 *Mężczyzna z ptaszkiem*, 1932.
2 *Bez tytułu*, 1933, papier, ołówek za: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007, il. 282, s. 422.
3 T. Grzybkowska, *Nowa rzeczowość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji SHS, Warszawa 1980*, Warszawa 1982, s. 77.
4 Tamże.

The painting was exhibited by the artist under an alias Marzyn of Krzeszowice Konarski in 1936 at the Institute of Art Propaganda in Warsaw. It is dominated by a dreamlike mood with synthetically depicted figures and the background. The motif of walking figures can also be seen in the works of other followers of Szukalski, such as Stefan Żechowski[1] and Michał Stańko[2]. Besides, in his later works, Konarski himself presented people who were pursuing a goal which was known only to the painter, struggling with adversities of fate (e.g. in the painting *Dream*, 1937). Konarski's work from the 1930s, compared to other Szukalski's followers, is more in line with European tendencies 'to create national and at the same modern art'[3] with a high degree of familiarity and sentimentalism[4].
Konarski's fascination with colour ran far beyond the assumptions of 'Szukalski's followers of the Tribe of the Horned Heart', which he left in the period of 1932–1935. His fascination was expressed in the *Liquid Sun*, wrought with shades of yellow. It was a time of pursuing form – a new quality that not only would emphasise his fascination with colour, but also his sense of mission to show what is individualistic in man. He was not unfamiliar with the sense of grandeur and uniqueness, which was so characteristic of Szukalski. Another feature that was consistent with the assumptions of the Tribe was to focus on the realistic technique.
In the collections of Toruń District Museum there are other works by the artist which, apart from the innovative gouaches (e.g. *Race, Rustle*), include the self-portrait and *The Eye* (1943). Both works represent a series of the artist's self-portraits, which depict reflections of his face in a broken mirror or present it in magnification.

1 *Man with a Bird*, 1932.
2 *Untitled*, 1933, paper, pencil see: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007, il. 282, p. 422.
3 T. Grzybkowska, *Nowa rzeczowość i jej polskie refleksy*, [in:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji SHS, Warszawa 1980*, Warsaw 1982, p. 77.
4 Ibid.



177.

178. ***Śmierć***

1932

Niesygn.
Płótno, olej, 180 x 125 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1021/N

Death

1932

Unsign.
Canvas, oil, 180 x 125 cm
Purchased for the collection in 1979 from the artist.
Inv. no. MT/M/1021/N

Konarski od 1929 roku jako Marzyn z Krzeszowic należał do zainicjowanego przez Stanisława Szukalskiego „Szczepu Szukalszczyków herbu Rogate Serce". W latach 1932–1936, kiedy wystąpił ze Szczepu, „ukształtował się ostatecznie charakterystyczny dla niego styl"[1].
Namalowana w 1932 roku *Śmierć* należy do najwybitniejszych obrazów w twórczości artysty. Malarz pisał o nim, wyrażając swój bunt wobec potępiającego uprawianie malarstwa Szukalskiego: „Chcę marzyć, płakać, śmiać się lub krzyczeć kolorem. Dlatego też *Śmierć* maluję groźną ciszą"[2]. Malarz pisał także, że „*Śmierć* jest mistycznym wniknięciem i upoetyzowaniem jej jako powrotu do

1 L. Lameński, *Czy warto pisać o malarstwie Mariana Konarskiego?*, [w:] *Marian Konarski (1909–1998) – Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba*, red. A. Kroplewska-Gajewska, kat. wyst. MOT, Toruń 2015, s. 13.
2 *Marjan Konarski, Dopowiedzenie do wystawy prac Marjana Konarskiego*, [w:] *Przewodnik 87*, TZSP Warszawa 1933, s. nlb.

From 1929, Konarski, alias Marzyn of Krzeszowice, was a member 'Szukalski's followers of the Tribe of the Horned Heart' initiated by Stanisław Szukalski. In the period of 1932–1936, when he had left the Tribe, 'his characteristic style had finally taken shape"[1].
Death, painted in 1932, is one of the most outstanding paintings in the artist's *oeuvre*. Here is what the painter wrote expressing his rebellion against Szukalski, who condemned painting: 'I want to dream, cry, laugh or shout with colour. This is why I painted *Death* with a menacing silence'[2]. The painter also wrote that 'The painting is

1 L. Lameński, *Czy warto pisać o malarstwie Mariana Konarskiego?*, [in:] *Marian Konarski (1909–1998) – Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba*, ed. A. Kroplewska-Gajewska, ex. cat. MOT, Toruń 2015, p. 13.
2 *Marjan Konarski, Dopowiedzenie do wystawy prac Marjana Konarskiego*, [in:] *Przewodnik 87*, TZSP Warsaw 1933, p. unnumbered.

łona przestrzeni (namalowałem za dyskretnie, bo aż nie do odczytania)”[3]. Poezja była obecna nie tylko w jego twórczości plastycznej. Konarski publikował poezję już w 1929 roku[4].
Obraz, oprócz poetyckiego nastroju, emanuje klimatem surrealizmu, wyeksponowanym wysublimowaną techniką, nienagannym w proporcjach rysunkiem, przywołującym zalecenia Szukalskiego dla członków Szczepu. Cała twórczość artysty dowodzi bardzo dużego wpływu jego idei. Budowane w realistycznej formie malarstwo i rzeźba Konarskiego, które ulegały zarówno syntezie, jak i ekspresji poprzez deformacje, uproszczenia czy zastosowanie niecodziennej kolorystyki, jest wypowiedzią pełną odniesień do uczuć, przeżyć dnia codziennego, polityki a nawet kosmosu. Jest to malarstwo, w którym dosłowność i zmagania z nadwrażliwym często odbiorem świata stały się znakiem rozpoznawczym artysty.
Marian Konarski to poetycki wizjoner, jak nazwał go Jan Bolesław Ożóg. Jego wizje dotyczyły głównie jednostki zmagającej się z trudami egzystencji w świecie pełnym kontrastów. Potrafił uwypuklić je w swojej twórczości intensywnie i jasno. Niezwykle istotny w twórczości Konarskiego jest poetycko-liryczny ton, którego próżno szukać u Szukalskiego i nawet innych szukalszczyków[5].

Sala VI
Room VI

Bibl.: *Konarski* 1933, nlb.; *Przewodnik TZSP* 1933, nr spisu prac 133, s. 11; Sciepuro 1982, s. 2; *Konarski* 1989–1990, nr spisu prac 103; *Konarski* 1998, nr spisu prac 103, s. 48; *Obrazy śmierci* 2000, nr kat. I/2–31, il., s. 95; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 124, il. s. 125; Lameński 2007, s. 371; *Messiahs* 2009, s. 154; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 9; *Konarski* 2015, nr kat. 4 (obrazy olejne), s. 13, 31, 46, il. s. 128.

3 Tamże.
4 Wiersz *Biały pejzaż* w: „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1929 (03.02). Następne wiersze: *Epilog* (25.03) i *Jacek Malczewski* (14.10).
5 A. Warzecha, *Szczepowy „Rogatego Serca”*, „Dziennik Polski” 1986, nr 88 (16.04).

a mystical penetration and an attempt to poetically present death as a return to the womb of space (I painted it too discreetly, to the point of unintelligibility)’[3]. Poetry was not only present in his artistic work. Konarski published his poetry as early as in 1929[4].
The painting, apart from its poetic mood, radiates the atmosphere of surrealism captured by a sublime technique and impeccable proportions, which is reminiscent of Szukalski’s guidelines for the members of the Tribe. All the artist’s works prove that Szukalski’s ideas were very influential. Konarski’s painting and sculpture, built in realistic form, and both synthesised and expressed through deformations, simplifications or the use of unusual colours, make up a statement that is full of references to feelings, everyday experiences, politics and even the cosmos. This is the art where literalness and struggle with a hypersensitive perception of the world have become the artist’s defining characteristic.
Marian Konarski is, as Jan Bolesław Ożóg called him, a poetic visionary. His visions applied mainly to individuals struggling with the hardships of existence in a world full of contrasts. He was able to highlight them clearly and profoundly in his work. The poetic and lyrical tone is extremely important in Konarski’s work and it is not to be found in Szukalski’s work or any of his other followers[5].

3 Ibid.
4 Poem *White Landscape* published in Kurier Literacko-Naukowy, supplement to Ilustrowany Kurier Codzienny 1929 (03.02). Other poems: *Epilogue* (25.03) and *Jacek Malczewski* (14.10).
5 A. Warzecha, *Szczepowy ‘Rogatego Serca’*, Dziennik Polski 1986, no. 88 (16.04).

NORBERT STRASSBERG

1912 Lwów – 1941 Lwów

179. ***Autoportret***

1933

Sygn. l. d.: *Norbert Strassberg 1933*
Na odwrocie: ***Kompozycja z męskim aktem na tle maszyn***, przed 1933
Niesygn.
Płótno, olej, 99,5 x 69,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od Mariana Konarskiego z Krzeszowic.
Nr inw. MT/M/1020/N

Ze względu na niewielką ilościowo spuściznę artysty, obraz jest wyjątkową rzadkością. Ponadto prezentuje jego autoportret oraz drugi obraz na odwrocie, dając tym samym szersze wyobrażenie o twórczości malarza. *Autoportret* budowany kontrastami czerni i bieli, w wyidealizowany sposób ukazuje modela i pejzaż. *Kompozycja z męskim aktem na tle maszyn* natomiast wydaje się przejmować, według Jerzego Malinowskiego, wiele stylistyki i dynamiki od Stanisława Szukalskiego[1]. Strassberg łączył w niej ekspresjonistyczną kompozycję i kubizujący modelunek bryły oraz precyzyjny rysunek o prostej, syntetycznej, stylizowanej linii.
Strassberg uczył się w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie u Kazimierza Sichulskiego i w tzw. Wolnej Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie. Przeniósł się następnie do Krakowa, gdzie związał się ze „Szczepem Szukalszczyków herbu Rogate Serce”. Wystawiał w Warszawie (1930, 1931) i Lwowie

1 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 366.

1912 Lviv – 1941 Lviv

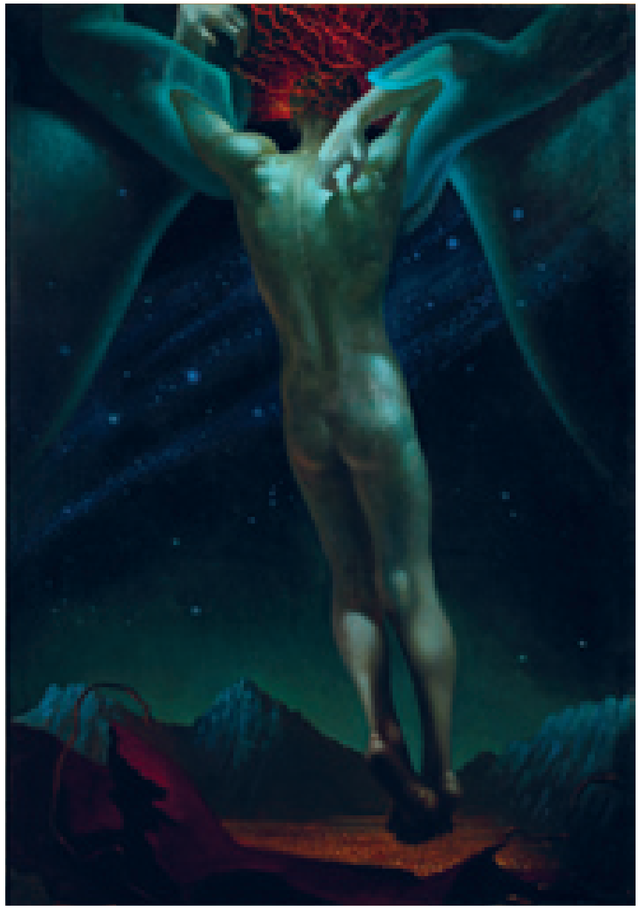
Self-Portrait

1933

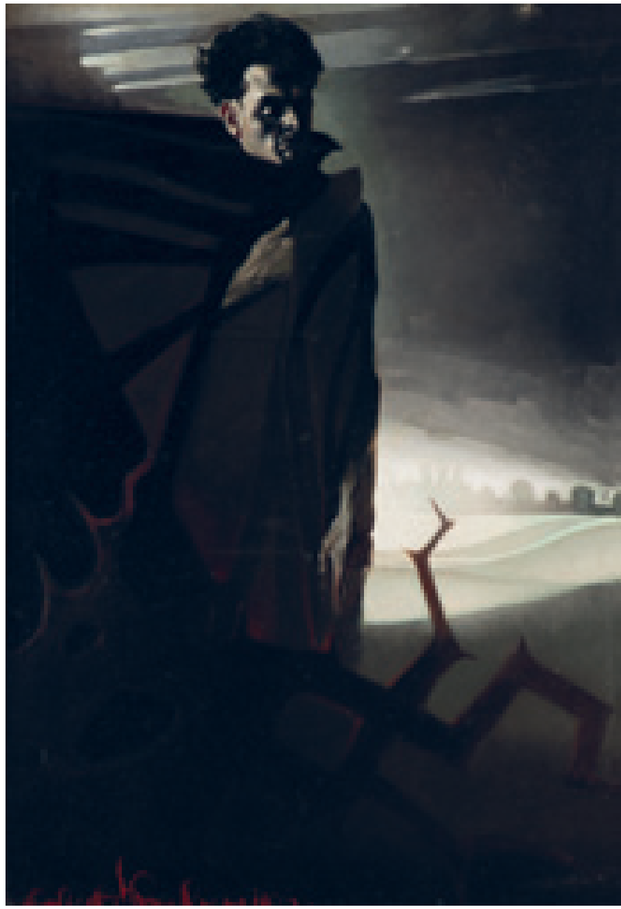
Sign. bottom left: *Norbert Strassberg 1933*
At the back: ***Composition with a Man’s Nude against Machines***, before 1933
Unsign.
Canvas, oil, 99.5 x 69.5 cm
Purchased for the collection in 1979 from Marian Konarski from Krzeszowice.
Inv. no. MT/M/1020/N

Due to a rather small number of works in the artist’s legacy, this painting is an exceptional rarity. In addition to the self-portrait, the painting has another work at the back, which provides a broader picture of the painter’s work. The *Self-Portrait*, built through contrasts of black and white, is an idealised depiction of the model and the landscape. The *Composition with a Man’s Nude against Machines*, on the other hand, according to Jerzy Malinowski, seems to take over the style and dynamics from Stanisław Szukalski[1]. Strassberg managed to blend the expressionist composition and cubist modelling of shapes with precise drawing with a simple, synthetic and stylised line.
Strassberg studied at the State Industrial School in Lviv under Kazimierz Sichulski and at the so-called Free Academy of Fine Arts in Lviv. He then moved to Cracow, where he was associated with the

1 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warsaw 2000, p. 366.



178.



179.

(1936, 1938). Do Lwowa powrócił w 1935 lub 1936 roku i związał się z kołami lewicowymi, co znalazło również odzwierciedlenie w jego twórczości. Był członkiem Zrzeszenia Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie[2].
Twórczość Strassberga wywodzi się zapewne z kręgu lwowskich ekspresjonistów żydowskich. Z obfitej twórczości obfitującej w portrety i sceny rodzajowe o tematyce biblijnej i religijnej (obliczono ją w 1935 roku na 1500 obrazów, w tym 1000 portretów) zachowało się zaledwie kilkanaście prac lub ich fotografii[3].

Sala VI
Room VI

Bibl.: Malinowski 2000, s. 366–367, il. 494, s. 367; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 256, il. s. 257; Lameński 2007, s. 379, il. 261–262, s. 408; *Wyprawa w dwudziestolecie* 2008, nr kat. I/124, s. 309, il. 80, s. 101.

2 Tamże.
3 Tamże.

‘Szukalski’s followers of the Tribe of the Horned Heart’. He exhibited his works in Warsaw (1930, 1931) and Lviv (1936, 1938). He returned to Lviv in 1935 or 1936 and joined left-wing circles, which was also reflected in his work. He was a member of the Association of Jewish Painters and Sculptors in Cracow[2].
The origins of Strassberg’s creative work could probably be traced to the circle of Jewish Expressionists of Lviv. Only a little more than ten works or their photographs have been preserved from the abundance of portraits and genre scenes with biblical and religious themes (the *oeuvre* was estimated in 1935 to consist of 1,500 paintings, including 1,000 portraits)[3].

2 Ibid.
3 Ibid.



KOLORYZM I JEGO SPADKOBIERCY

COLOURISM AND ITS SUCCESSORS

Józef Pankiewicz
Stanisław Kamocki
Wacław Wąsowicz
Eugeniusz Eibisch
Ignacy Pieńkowski
Henryk Gotlib
Emil Krcha
Stanisław Borysowski
Zbigniew Pronaszko
Czesław Rzepiński
Piotr Potworowski
Artur Nacht-Samborski
Wacław Taranczewski
Tadeusz Dominik



180.

JÓZEF PANKIEWICZ

1866 Lublin – 1940 Marsylia

180. ***Chryzantemy***

1908–1911 [1]

Sygn. l. d.: *Pankiewicz*
Na odwrocie pieczątka zakładu Róży Aleksandrowicz.
Płótno, olej, 91,8 x 92,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2476.
Nr inw. MT/M/285/N

1866 Lublin – 1940 Marseille

Chrysanthemums

1908–1911 [1]

Sign. bottom left: *Pankiewicz*
At the back – a stamp from Róża Aleksandrowicz's workshop.
Canvas, oil, 91.8 x 92.5 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2476.
Inv. no. MT/M/285/N

Naczelnym celem kapistów podczas komponowania płótna było ukazanie zależności plam barwnych, ich wzajemnych relacji i oddziaływania. Budowanie obrazu w ten sposób ukazywało rzeczywistość przez pryzmat koloru i podporządkowanej jemu formy.
Elżbieta Charazińska – autorka monografii twórczości Józefa Pankiewicza – w 2006 roku postawiła tezę, że obraz *Chryzantemy,* uważany dotąd za autentyczne dzieło Pankiewicza, mógł być namalowany przez któregoś z uczniów artysty, pomimo że odnaleziono w zbiorach spadkobierców malarza mosiężny dzban wykorzystany w kompozycji. Ponadto – zdaniem badaczki – obraz posiada zły układ kompozycyjny, powodujący nieczytelność przestrzeni oraz sztuczne ułożenie draperii i usytuowanie dzbana z kwiatami. Zwraca także uwagę na nienaturalne prowadzenie światła i odmienne, wobec pozostałych prac malarza, środki warsztatowe [2].
Prowadzone przez dra Mirosława Wachowiaka z WSP UMK w 2008 roku badania budowy technicznej i składu pierwiastkowego warstwy malarskiej wielu obrazów Pankiewicza, w tym także *Chryzantem*, potwierdziły użycie takich samych pigmentów, jakie były wykorzystane w innych badanych przez konserwatora obrazach, w tym charakterystycznej dla artysty żółcieni neapolitańskiej, stwierdzanej w sąsiedztwie kadmowej oraz czerwieni organicznej, osadzanej na związkach cyny. Badania pigmentów choć nie są rozstrzygające, stanowią ważny argument za autorstwem Pankiewicza. Ponadto typowe dla tego okresu twórczości artysty, stwierdzone podczas badań konserwatorsko-technologicznych, dość grube płótno, krosna ze stemplem krakowskiego sklepu Aleksandrowicz, w którym wtedy się zaopatrywał, charakter sygnatury, technika malowania, jak i wspomniana paleta pigmentów, nie dają żadnych podstaw do podważania autentyczności obrazu [3]. Stąd pomimo wyrażonych przez badaczkę na bazie subiektywnych analiz stylowych wątpliwości, obraz, w oparciu o badania fizyko-chemiczne i konserwatorskie, eksponowany jest w toruńskiej *Galerii* jako obraz może nie najbardziej typowy, jednak w pełni wpisujący się w poszukiwania artysty w latach 1908–1911.

Sala V
Room V

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 49, s. 56; Załęska 1962, nr kat. 9, s. 15; Załęska 1964, s. 54; Załęska 1966, s. 5; SAP, t. VI, 1998, s. 415 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 200, il. s. 201; *Pankiewicz* 2006, nr kat. V/5, il. s. 328; Wachowiak 2008, s. 16–19.

1 Datowanie zostało uszczegółowione przez M. Wachowiaka [w:] M. Wachowiak, *Dokumentacja badań obrazów Józefa Pankiewicza będących własnością Muzeum Okręgowego w Toruniu podjętych w ramach rozprawy doktorskiej pod kierunkiem prof. dr. hab. D. Markowskiego pt. „Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika"*, Toruń 2008, mps dokumentacji w archiwum MOT, s. 16–19.
2 E. Charazińska, *Pankiewicz. Katalog. I Malarstwo*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, kat. wyst. MNW, red. E. Charazińska, Warszawa 2006, s. 328.
3 M. Wachowiak, *Dokumentacja badań...*, dz. cyt., s. 16–19.

The Capists' main objective was to show the relations and interaction between colour patches while putting a composition on canvas. A painting created in this manner showed the reality through the prism of colour, while the form was only secondary to it.
Elżbieta Charazińska, the author of a monograph on the work of Józef Pankiewicz published in 2006, put forward a thesis that *Chrysanthemums*, previously considered as an authentic work by Pankiewicz, may have been painted by one of the artist's students, despite the fact that a brass jug used in the composition was found in the collections of the painter's heirs. Moreover, according to the researcher, the draperies and the flower jug are artificially positioned and the entire compositional arrangement of the painting is incorrect, which obfuscates the perception of space. She also points to the unnaturally directed light and the use of techniques not to be found in other works of the artist [2].
A study conducted in 2008 by Dr Mirosław Wachowiak, from the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University (WSP UMK), on the technical structure and elemental composition of many Pankiewicz's paintings, including *Chrysanthemums*, confirmed the use of the same pigments as were used in other paintings examined by the conservator, including the Naples yellow, which was found next to cadmium yellow and organic red, deposited on tin compounds. Although inconclusive, the study of pigments is an important argument in favour of Pankiewicz's authorship of the work. Moreover, a thick canvas, which the artist typically used at that period, a stretcher with the stamp of Aleksandrowicz's shop in Cracow, where he bought his supplies at that time, the signature, painting technique, together with the above-mentioned palette of pigments, do not allow us to question the authenticity of the painting [3]. Therefore, notwithstanding the doubts expressed by the researcher on the basis of subjective stylistic analyses, the painting, based on physico-chemical tests and conservation study, is exhibited in Toruń Gallery as a painting that perhaps isn't representative of the author's style, but rather indicative of his artistic exploration in the period of 1908–1911.

1 Dating was detailed by M. Wachowiak [in:] M. Wachowiak, *Dokumentacja badań obrazów Józefa Pankiewicza będących własnością Muzeum Okręgowego w Toruniu podjętych w ramach rozprawy doktorskiej pod kierunkiem prof. dr. hab. D. Markowskiego pt. 'Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika'*, Toruń 2008, ts. documentation in the archives of MOT, pp. 16–19.
2 E. Charazińska, Pankiewicz. Katalog. *I Malarstwo*, [in] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, ex. cat. MNW, ed. E. Charazińska, Warsaw 2006, p. 328.
3 M. Wachowiak, *Dokumentacja badań...*, cit. work, pp. 16–19.

181. ***Martwa natura z rybami***
(Węgorz, rougets, homar, dorada)

1909

Sygn. l. d.: *Pankiewicz*
Na odwrocie pieczątka zakładu Róży Aleksandrowicz: *R. Aleksandrowicz / Skład papieru i przyborów malarskich / w Krakowie, Pl. Matejki, Hotel Centralny*.
Olej, płótno, 52,5 x 72,2 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup od Janusza Budzyńskiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/751/N

Obraz zapewne tożsamy z obrazem *Martwa natura z węgorzem*, wystawionym w 1934 roku w Bydgoszczy i Łodzi [1].
Martwe natury z rybami w twórczości Pankiewicza stanowiły w 1909 i 1921 roku kilkakrotnie powtarzany motyw. W tym samym co *Martwa natura z rybami*

1 *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, kat. wyst. MNW, red. E. Charazińska, Warszawa 2006, s. 67.

Still Life with Fish
(Eel, Red Mullet, Lobster, Gilt-Head Bream)

1909

Sign. bottom left: *Pankiewicz*
At the back – a stamp from Róża Aleksandrowicz's workshop: *R. Aleksandrowicz / Stationery shop with painting accessories / in Cracow, Pl. Matejki, Central Hotel.*
Canvas, oil, 52.5 x 72.2 cm
Purchased for the collection in 1972 from Janusz Budzyński from Warsaw.
Inv. no. MT/M/751/N

The painting is very similar to *Still Life with an Eel* exhibited in 1934 in Bydgoszcz and Łódź [1].
Still life with fish was a recurrent motif in Pankiewicz's work in 1909 and 1921. In the same year as *Still Life with Fish*, 1909, he painted

1 *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, ex. cat. MNW, ed. E. Charazińska, Warsaw 2006, p. 67.

roku – 1909 – powstał obraz pt. *Ryby – La bouillabaisse* (MNW), który odtwarzał „wszelkie składniki słynnej marsylskiej zupy rybnej, z dominującą czerwienią śródziemnomorskich rougets. Panie dzieliły się tajemnicami przyrządzania owej bouillabaisse”[2]. Do przygotowania zupy, oprócz warzyw i przypraw, potrzeba wielu rodzajów ryb morskich, poza tym krewetek, małży i kalmarów. Być może *Martwa natura z rybami* z toruńskich zbiorów także przedstawia zestaw ryb do jej przygotowania. W obu kompozycjach dominuje czerwono ubarwiona ryba ułożona wraz z innymi na drewnianym, wykonanym z nieobrobionych desek stole, ujętym lekko z góry. Obie tożsame są pod względem formalnym i kolorystycznym, przy czym kompozycja eksponowana w Toruniu ukazuje bardziej rozbudowany i z dalszej perspektywy ujęty zespół. W 1921 roku Pankiewicz ponownie zajął się przedstawianiem ryb, które najczęściej układał na półmisku leżącym na obrusie w kolorową kratkę (np. *Martwa natura. Kurek czerwony*, 1921).

Sala V
Room V

Bibl.: *Kolor w malarstwie polskim 19 i 20 wieku* 1978, nr 228, s. 82; *Morze w malarstwie polskim* 1978, nr 172, s. 28; SAP, t. VI, 1998, s. 415 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 202, il. s. 203 (z błędną datą); *Pankiewicz* 2006, s. XVIII, nr kat. I/148, il. s. 67; Wachowiak 2008, s. 20–22; *Pankiewicz* 2010, nr spisu prac 32, s. 77, il. s. 72 (z błędną datą).

2 J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906–1940*, Kraków 1963, s. 100.

another work entitled *Fish – La bouillabaisse* (MNW), which recreated ‘all the ingredients of the famous Marseille fish soup, with the dominant red of the Mediterranean red mullet. Women would share the secrets of making this bouillabaisse to each other’[2]. In addition to vegetables and spices, the preparation of the soup requires many types of marine fish, as well as prawns, mussels and squid. Perhaps *Still Life with Fish* from Toruń also depicts a set of fish for its preparation. Both compositions are dominated by red coloured fish placed together on a wooden table made of untreated boards, pictured from above. Both are identical in terms of form and colour, but the Toruń composition depicts a more elaborate set of objects and is captured from a farther perspective. In 1921, Pankiewicz once again took up fish as the subject of his paintings. He usually placed them on a platter standing on a colourfully checked tablecloth (e.g. *Still Life. Red Fish*, 1921).

2 J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906–1940*, Cracow 1963, p. 100.

182. ***Martwa natura. Kurek czerwony***
(Rybki na obrusie w kratę)
1921

Sygn. p. d.: *Pankiewicz*
Na odwrocie dwie nalepki z wystaw podające autora, tytuł i technikę. Jedna z datą 30 VIII 1921, druga TPSP w Poznaniu.
Płótno, olej, 27 x 46,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1950 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2490.
Nr inw. MT/M/286/N
Dawniej własność Stefana Oderfelda, następnie Kozłowskiego z Inowrocławia.

Pankiewicz swój malarski rozwój rozpoczynał od malarstwa realistycznego, tworząc metodą wielowarstwową, kryjąco – z wykorzystaniem laserunków[1]. Później, w okresie impresjonistycznym, obrazy malował w niewielu podejściach – *alla prima*[2]. Natomiast „we wszystkich obrazach okresu symbolicznego, wychodzących z ciemnych podmalowań, malowanych mokre w mokre w wielu warstwach, zaznacza się użycie dużej ilości żywicznego spoiwa”[3].
W obrazie *Martwa natura. Kurek czerwony* malarz zastosował „bogactwo malarskiej materii, zestawiającej obok siebie fragmenty malowane niezwykle cienko, często transparentnie, choć intensywnymi kolorami [...], z fragmentarycznie aplikowanymi jako pojedyncze akcenty impastami [...]. Znamienne jest, obok grubości warstwy malarskiej i jej siły krycia, zróżnicowanie również połysku powierzchni, często autorsko niewerniksowanej. Poprzez użycie silnie rozcieńczonej farby, o schudzonym spoiwie, niektóre fragmenty dają efekt matu, niektóre efekty przejściowe, o charakterze «satyny», a nieliczne – pełnego połysku, najczęściej niewynikającego z autorskiego dodania spoiwa, lecz z oryginalnie założonej impastowo farby. W rezultacie technika ta owocuje niezwykle bogatą tkanką malarską o zróżnicowanej, złożonej powierzchni”[4].

Sala V
Room V

Bibl.: Czapski 1933, nr 61, s. 17 (z błędną datą); *Pankiewicz* 1933, nr 4; Załęska 1962, nr kat. 10, s. 15; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 202, il. s. 203; *Pankiewicz* 2006, nr kat. I/261, il. s. 116; Wachowiak 2008, s. 23–26; Wachowiak 2013, s. 397, il. 3–4, s. 417; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 8.

1 M. Wachowiak, *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – aspekty stylistyczne i warsztatowe*, [w:] D. Markowski, S. A. Kamiński, M. Wachowiak, *Wybrane zagadnienia konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, Toruń 2010, s. 119.
2 Tamże, s. 120.
3 Tamże, s. 122.
4 Tenże, *Dojrzała twórczość Józefa Pankiewicza z lat 1919–1940 – wybrane aspekty warsztatowe*, AUNC, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XLIV, Toruń 2013, s. 397.

Still Life. Red Fish
(Fish on a Checked Tablecloth)
1921

Sign. bottom right: *Pankiewicz*
At the back – two stickers from exhibitions with the name of the author, title and the technique. One dated 30 VIII, 1921, the other – Society of Friends of Fine Arts in Poznań.
Canvas, oil, 27 x 46.5 cm
Purchased for the collection in 1950 with the use CKZM MKiS funds, no. 2490.
Inv. no. MT/M/286/N
Formerly owned by Stefan Oderfeld, then Kozłowski from Inowrocław.

Pankiewicz began to develop as a painter with realistic works, creating them with a multi-layered, opaque technique – with the use of glazing[1]. Later, in his Impressionist period, he painted *alla prima*, in only few sittings[2]. On the other hand, ‘all paintings from the symbolic period, coming from dark underpainting, painted wet-on-wet in many layers, are marked by the use of a large amount of resin binder’[3].
In *Still Life. Red Fish* the painter used ‘the richness of means, juxtaposing fragments painted very thinly, almost transparently, yet in intense colours [....], with impastos applied in a fragmentary manner as single touches [....]. Apart from the thickness of the painting layer and its opaqueness, it is worth noting the differentiation of the gloss of the surface, often not varnished by the author. By using a strongly thinned paint with a thinned binder, some fragments create a matte effect, while others – a transitional «satin» like effect, and a few others give an impression of full gloss, which does not result from the addition of the binder by the author, but rather from laying paint in the impasto technique. This results in the creation of an extremely versatile painting texture with a varied, complex surface’[4].

1 M. Wachowiak, *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – aspekty stylistyczne i warsztatowe*, [in:] D. Markowski, S. A. Kamiński, M. Wachowiak, *Wybrane zagadnienia konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, Toruń 2010, p. 119.
2 Ibid., p. 120.
3 Ibid., p. 122.
4 The same, *Dojrzała twórczość Józefa Pankiewicza z lat 1919–1940 – wybrane aspekty warsztatowe*, AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, XLIV, Toruń 2013, p. 397.



181.

182.





183.

STANISŁAW KAMOCKI

1875 Warszawa – 1944 Zakopane

183. ***Martwa natura – jabłka i dynia***

ok. 1927

Sygn. p. d.: *S. Kamocki.*
Płótno, olej, 125 x 150 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS.
Nr inw. MT/M/319/N

Kamocki był jednym z najwybitniejszych reprezentantów krakowskiej szkoły pejzażu i jako uczeń Jana Stanisławskiego malował przede wszystkim pejzaże. W latach 20. malował także martwe natury oraz wnętrza. Martwym naturom nadawał wiele dekoracyjności. Układał centralnie na stole warzywa, owoce, naczynia oraz kwiaty w wazonie i przedstawiał je często z górnej perspektywy. Dekoracyjność kompozycji podkreślał obrusami dostosowanymi do układu przedmiotów na stole. Formy budował kolorem i światłem, którego źródło najczęściej umiejscawiał od przodu, lekko po lewej stronie kompozycji. Kompozycje te malował podobnie jak pejzaże, z których jest najbardziej znany, widocznymi pociągnięciami pędzla z wielkim wyeksponowaniem roli światła w budowaniu bryły.

Sala V
Room V

Bibl.: Schroeder 1927–1928, il. s. 411; Katalog „*Sztuki*" 1937, il.; Załęska 1962, nr kat. 16, s. 15; SAP, t. III, 1979, s. 339 (Lazar, Żera); Sekuła-Tauer 1994, nlb.; Bartoszek 1997, nr kat. 24; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 112, il. s. 113.

1875 Warsaw – 1944 Zakopane

Still Life – Apples and a Pumpkin

ca. 1927

Sign. bottom right: *S. Kamocki.*
Canvas, oil, 125 x 150 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds.
Inv. no. MT/M/319/N

Kamocki was one of the most eminent representatives of the Cracow school of landscape, and as a student of Jan Stanisławski, it was landscapes that he painted the most often. In the 1920s, he also painted still lifes and interiors. His still lifes were characterised by a great deal of decorativeness. He placed vegetables, fruits, dishes and flowers in a vase in the middle of the table and often presented them from above. He emphasised the decorativeness of the composition with tablecloths adjusted to the arrangement of the objects on the table. He built the forms with colour and light, the source of which he usually placed from the front, slightly to the left of the composition. He painted these compositions, just like landscapes which he is most famous for, with distinct brushstrokes and with great emphasis on the role of light in building the object body.

JÓZEF PANKIEWICZ

1866 Lublin – 1940 Marsylia

184. ***Góry w Sanary***
(Pejzaż z południowej Francji)

1926

Sygn. p. d.: *Pankiewicz*
Płótno, olej, 60 x 71 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 4873.
Nr inw. MT/M/320/N

Pejzaż, obok martwej natury, należał w dorobku artysty do najczęściej stosowanych motywów malarskich. W miękko modelowanych pejzażach z Sanary, Cassis i La Ciôtat we Francji, artysta oddaje atmosferę południa i jego koloryt – ciemne, szafirowe niebo, nasyconą zieleń i spalone słońcem trawy, które u Pankiewicza przyjmują barwy od ciepłych żółcieni po ciemne brązy. Od 1923 do 1926 roku letnie miesiące spędzali państwo Pankiewiczowie w Sanary, rybackiej wsi nad Morzem Śródziemnym. W pejzażach tam malowanych artysta ograniczył paletę barw do stonowanych, niemal granatowych błękitów i oliwkowej zieleni, uzupełniając kompozycję rozświetlonymi partiami ugrów i bieli. W ciągu trzyletnich, wakacyjnych pobytów w Sanary powstało około trzydziestu pejzaży przedstawiających krajobraz z górami i drzewami oliwkowymi oraz kilka widoków miejscowości – ulic, placu i portu. We wszystkich pejzażach występuje miękko modelowana roślinność, łagodne przejścia tonalne ciepłej kolorystyki. O jednym z obrazów z Sanary z 1926 roku Józef Czapski pisał: „kuliste oliwki na tle błękitnych gór i niebieskich cieni, świadczy do jakiego bogactwa stopniowania może dojść dyskretnie niuansowana tonacja błękitu"[1].

Sala V
Room V

Bibl.: Gąsiorowska 1952, nr kat. 50, s. 56; Załęska 1962, nr kat. 28, s. 16; Załęska 1964, s. 54, il. 25; Załęska 1973, s. 23; SAP, t. VI, 1998, s. 415 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 204, il. s. 205; *Pankiewicz* 2006, nr kat. 365, il. s. 147; Wachowiak 2008, s. 27–31; *Perły z lamusa* 2009, s. 204, il. s. 205 (Kroplewska-Gajewska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 124.

1 J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936, s. 95.

1866 Lublin – 1940 Marseille

Mountains of Sanary
(Landscape of Southern France)

1926

Sign. bottom right: *Pankiewicz*
Canvas, oil, 60 x 71 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 4873.
Inv. no. MT/M/320/N

The landscape, apart from still life, was one of the most frequently used painting motifs in the artist's *oeuvre*. In the soft landscapes of Sanary, Cassis and La Ciôtat in France, the artist renders the ambience of southern France and its colouration – dark sapphire sky, saturated green and sunburned grass, which in Pankiewicz's paintings ranges from warm yellow to dark brown hues. From 1923 to 1926, the Pankiewicz family spent summer months in Sanary, a fishing village on the Mediterranean Sea. In the landscapes painted there, the artist limited the palette of colours to subdued, navy blue and olive green, complementing the composition with illuminated elements of ochre and white.
During his vacations in Sanary over the period of three years, he created about thirty landscapes depicting mountains and olive trees, as well as several village scenes with a square, streets and the port. In all of the landscapes the vegetation is softly modelled and warm colours gently transition from one tone to another. Józef Czapski wrote about one of the paintings from Sanary from 1926: 'spherical olives against the background of blue mountains and blue shadows show the richness of gradation that can be achieved by discretely nuancing the blue'[1].

1 J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warsaw 1936, p. 95.

185. ***Nimfa i faun***
(Pejzaż z Satyrem)

1929–1930

Niesygn.
Płótno, olej, 34 x 44 cm
Nabyto do zbiorów w 1949 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 1056 ze spuścizny artysty.
Nr inw. MT/M/259/N

Nymph and Faun
(Landscape with a Satyr)

1929–1930

Unsign.
Canvas, oil, 34 x 44 cm
Purchased for the collection in 1949 with the use CKZM MKiS funds, no. 1056, from the artist's legacy.
Inv. no. MT/M/259/N



184.



185.

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1962, nr kat. 20, s. 14; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 204, il. s. 205; *Pankiewicz* 2006, s. LVIII, nr kat. I/452, il. s. 178 (z wymiarami sprzed konserwacji: 27,5 x 35 cm); *Piękno nagości* 2008, s. 62, il. s. 63, nr kat. 98, s. 156; Wachowiak 2008, s. 36–37.

Obraz należy do zespołu projektów scen mitologicznych do dekoracji jednego z gabinetów w wieży obok Kurzej Stopki Zamku Królewskiego na Wawelu, namalowanych w latach 1929–1930. Projekt obejmował osiem dekoracyjnych malowideł. Znanych jest dziewięć szkiców do nich, m.in.: *Porwanie Europy, Sąd Parysa, Danae i złoty deszcz, Leda z łabędziem, Narcyz* i *Nimfa i faun*[1]. Konwencjonalnie przedstawione postaci mitologiczne ukazane są na charakterystycznym dla południowej Francji tle[2]. W jednym z listów do rektora Adolfa Szyszko-Bohusza, w styczniu 1930 roku, malarz usprawiedliwiał „różność skali postaci w [...] kompozycjach, powołując się na dzieła klasyczne"[3].
W niewielkiej kompozycji zwraca szczególną uwagę pejzaż, który malowany jest z zachowaniem wszystkich cech malarstwa pejzażowego Pankiewicza, nadając „puszystość roślinom, płynność rozgrzanym słońcem strefom piaszczystym i transparencję niebu. Rzeczywistość powstała w wyniku takiego działania zyskuje cechy arkadyjskie. [...] Prowansalski pejzaż, w którym wyakcentowano pewne cechy geograficzno-meteorologiczne zależne od toposów kulturowych, zbliża się do sfery mitu"[4].
Nimfa – w mitologii greckiej i rzymskiej bogini (niższego rzędu) i uosobienie sił żywotnych przyrody. Faun – staroitalski bóg płodności, bóg lasów górskich, opiekun pasterzy, darzący płodnością ich stada, nauczyciel uprawy roli.

1 E. Charazińska, *Pankiewicz. I Malarstwo*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, kat. wyst. MNW, red. E. Charazińska, Warszawa 2006, s. 177–178.
2 Taż, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] tamże, s. LVIII.
3 J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906–1940*, Kraków 1963, s. 211.
4 Ł. Kiepuszewski, *Pankiewicz wobec Cézanne'a*, [w:] *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru*, kat. wyst. Muzeum Lubelskiego w Lublinie, red. A. Hałata, M. Lachowski, D. Seweryn-Puchalska, Lublin 2016, s. 26.

The painting belongs to a group of mythological scenes used for decorating one of the offices in the tower next to Kurza Stopka of the Wawel Royal Castle, painted in 1929–1930. The project included eight decorative paintings. There are nine known sketches, including: *The Abduction of Europa*, *The Judgement of Paris*, *Danae and the Golden Rain*, *Leda and the Swan*, *Narcissus* and *Nymph and Faun*[1]. Mythological figures were conventionally presented against the background characteristic of southern France[2]. In a letter to the Rector Adolf Szyszko-Bohusz in January 1930, the painter justified 'the differences in the figures' scale in [...] compositions, referring to classical works'[3].
What is worth noting in this small composition is the landscape, which is painted with the preservation of all the features of Pankiewicz's landscape painting, bringing out the 'fluffiness of plants, fluidity of sandy stretches warmed up by the sun and transparency of the sky. The reality thus created gains Arcadian features. [...] Provencal landscape, in which certain geographical and meteorological features dependent on cultural topoi are emphasised, approaches the mythical sphere'[4].
Nymph – a goddess (of the lower order) and a personification of vital forces of nature in Greek and Roman mythologies. Faun – an old-Italian god of fertility, god of mountain forests, guardian of shepherds that bestows fertility upon their herds, the teacher of agriculture.

1 E. Charazińska, *Pankiewicz. I Malarstwo*, [in:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, ex. cat. MNW, ed. E. Charazińska, Warsaw 2006, pp. 177–178.
2 The same, *Kalendarium życia i twórczości*, [in:] ibid., p. LVIII.
3 J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906–1940*, Cracow 1963, p. 211.
4 Ł. Kiepuszewski, *Pankiewicz wobec Cézanne'a*, [in:] *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru*, ex. cat. of the Museum of Lublin in Lublin, ed. A. Hałata, M. Lachowski, D. Seweryn-Puchalska, Lublin 2016, p. 26.

186. ***Studium portretowe kobiety***
(Portret kobiety, Portret Muszki Prochaskowej)

ok. 1929–1930

Niesygn.
Płótno, olej, 63,5 x 53,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1951 roku, zakup z funduszy CKZM MKiS, nr 2524 ze spuścizny po artyście.
Nr inw. MT/M/339/N

Portret przedstawia Marię z Podolskich Prochaskową (zm. 1971), od 1921 roku żonę Franciszka Prochaski (1891–1972) – malarza i grafika, ucznia Pankiewicza. Prochaskowie od 1921 roku mieszkali na stałe we Francji. Kolekcję prac własnych oraz zgromadzone obrazy i rysunki przyjaciół ofiarowali Muzeum Historycznemu w Sanoku[1].
W tym samym czasie Pankiewicz namalował jeszcze jeden znany dziś portret Marii Prochaskowej[2], który modelka zamówiła. Artysta miał osobiście wybrać suknię modelki i zaaranżować kompozycję tła. Powstawanie portretu wymagało 50 sesji pozowania w pracowni i dalszej pracy Pankiewicza, już bez udziału modelki[3]. Natomiast *Studium portretowe kobiety* z toruńskich zbiorów jest

1 *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, kat. wyst. MNW, red. E. Charazińska, Warszawa 2006, s. 182.
2 *Portret Marii Prochaskowej*, ok. 1929–1930, sygn. p. d.: *Pankiewicz*, pł., ol., MNW, nr inw. MP 907 za: E. Charazińska, *Malarstwo*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...*, dz. cyt., s. 182.
3 *List Marii Prochaskowej do Liji Skalskiej z 08.03.1966* za: E. Charazińska, *Malarstwo...*, dz. cyt., s. 182.

Study Portrait of a Woman *(Portrait of a Woman, Portrait of Muszka Prochaskowa)*

ca. 1929–1930

Unsign.
Canvas, oil, 63.5 x 53.5 cm
Purchased for the collection in 1951 with the use CKZM MKiS funds, no. 2524, from the artist's legacy.
Inv. no. MT/M/339/N

The portrait depicts Maria Prochaskowa née Podolska (d. 1971), from 1921 the wife of Franciszek Prochaski (1891–1972) – painter and graphic artist, and a student under Pankiewicz. From 1921, the Prochaskis lived permanently in France. They donated the collection of their own works and collected paintings and drawings of their friends to the Historical Museum in Sanok[1].
At around the same time, Pankiewicz painted one more portrait of Maria Prochaskowa[2] ordered by the model. The artist is said to have personally chosen the model's dress and arranged the composition of the background. The creation of the portrait required 50 sessions

1 *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, ex. cat. MNW, ed. E. Charazińska, Warsaw 2006, p. 182.
2 *Portrait of Maria Prochaskowa*, ca. 1929–1930, sign. bottom right: *Pankiewicz*, canvas, oil, MNW, inv. no. MP 907 see: E. Charazińska, *Malarstwo*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...*, cit. work, p. 182.



186.



187.

znacznie skromniejszym kompozycyjnie i formalnie portretem. Malowane jest zamaszystymi pociągnięciami pędzla, szczególnie w partii opracowania szarości stroju i brązów tła. Ukazuje modelkę mniej upozowaną, jakby zatrzymaną w ruchu, nienawiązującą kontaktu z widzem. Zmiana ustawienia głowy kobiety powoduje wrażenie nieco innych cech fizjonomii Prochaskowej w porównaniu z bogatym kompozycyjnie i dopracowanym formalnie drugim portretem.
Portrety Pankiewicza, oprócz troski o pogłębienie psychologiczne, odznaczają się dbałością o dekoracyjność zakomponowanej przestrzeni wokół modela. Są to konkretne wnętrza, które dzięki rekwizytom, takim jak kotara, fragment obrazu na ścianie, wazon z kwiatami, filiżanka z herbatą czy leżąca na stoliczku książka, prezentują osoby w ich własnym, codziennym otoczeniu. Tę afirmację codzienności podkreśla także niewymuszona poza, która często prezentuje portretowaną osobę jakby oderwaną od absorbujących ją przed momentem czynności.

Sala V
Room V

Bibl.: *Pankiewicz* 1949, nr 5; Załęska 1962, nr kat. 27, s. 16; Załęska 1971, nr kat. 81, s. 43; SAP, t. VI, 1998, s. 415 (Kubaszewska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 200, il. s. 201; Pankiewicz 2006, nr kat. I/467, il. s. 182; Wachowiak 2008, s. 32–35.

of posing in Pankiewicz's studio and further work of the artist without the model's presence[3]. The *Study Portrait of a Woman* from Toruń collections is much more frugal in terms of composition and form. It was painted with sweeping brush strokes, especially in the grey parts of the costume and the browns of the background. It depicts a model, slightly less posed, as if captured in motion, not making eye contact with the audience. Changing the position of the woman's head gives an impression of slightly different features of Prochaskowa's physiognomy compared to the compositionally rich and formally refined second portrait.
Apart from offering a deeper psychological insight, Pankiewicz's portraits are characterised by the attention to decorativeness of the space around the model. With such elements as curtains, a fragment of a painting on the wall, a vase with flowers, a cup of tea or a book lying on a table, these interiors present people in their own everyday surroundings. This affirmation of everyday life is also highlighted by a natural pose, which often presents the portrayed person as if they were detached from the activities they had been engaged in a moment before.

3 *List Marii Prochaskowej do Liji Skalskiej z 08.03.1966* see: E. Charazińska, *Malarstwo...*, cit. work, p. 182.

WACŁAW WĄSOWICZ

1891 Warszawa – 1942 Wilanów

187. ***Portret żony w czerwonej sukni (Portret)***

1928

Sygn. p. d.: *Wacł. Wąsowicz / 1928*
Płótno, olej, 80,5 x 60 cm
Nabyto do zbiorów w 1969 roku, zakup od Joanny Jabłońskiej z Warszawy, córki artysty.
Nr inw. MT/M/669/N
Portret był eksponowany w Salon d'Automne, Section Polonaise, Paris 1928 [katalog, poz. nlb., il. jako *Portret*].

Liczne portrety malarza układają się w jego twórczości w różnorodny zespół formalny, natomiast wszystkie wizerunki świadczą o dużej wrażliwości kolorystycznej malarza. Gdy forma zmienia się od silnie syntetyzowanej po bardziej płynną, kolor jest czynnikiem, który kompozycjom dodaje harmonii. W porównaniu do *Portretu żony* z tego samego roku (w zbiorach MNW), wizerunek eksponowany w Toruniu jest nieco skromniejszy i malowany w bardziej intensywnej kolorystyce oraz mniej syntetycznej formie płynnymi, krótkimi pociągnięciami pędzla. Reprezentuje w twórczości malarza schyłek fascynacji koloryzmem. Malarz urozmaicił go finezyjnie ułożoną apaszką, która kolorystycznie nawiązuje do wzorzystej sukni modelki.
Zofia Wąsowiczowa z domu Łuba – żona artysty od 1915 do 1933 roku. Od 1934 roku drugą żoną była Janina Raabe. Portretów pierwszej żony, Zofii, powstało kilkanaście w różnych technikach.
Malarz dwukrotnie wizytował Toruń: w 1927 i maju 1930 roku[1]. Udokumentował to m.in. w pracy *Uliczka w Toruniu*, 22 V 1930, papier, kredka, 33,3 x 25 cm, sygn. p. d.: *Wacł. Wąsowicz / Toruń 22.V.30*; l. d.: *Zośce w dowód pamięci*[2].

Sala V
Room V

Bibl.: Woroniecki 1929, nr 3, s. 4; Jakimowicz *Wąsowicz* 1969, s. 148, poz. I/39; Załęska 1971, nr kat. 107, s. 47; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 278, il. s. 279.

1 I. Jakimowicz, *Wacław Wąsowicz (1891–1942). Katalog MNW*, Warszawa 1969, s. 30.
2 Tamże.

1891 Warsaw – 1942 Wilanów

Portrait of the Artist's Wife in a Red Dress (Portrait)

1928

Sign. bottom right: *Wacł. Wąsowicz / 1928*
Canvas, oil, 80.5 x 60 cm
Purchased for the collection in 1969 from Joanna Jabłońska from Warsaw, artist's daughter.
Inv. no. MT/M/669/N
The portrait was exhibited at Salon d'Automne, Section Polonaise, Paris 1928 [catalogue, item unnumbered, as *Portrait*].

Many of the painter's portraits could be catalogued into diverse formal sets, but, undoubtedly, all of them testify to the painter's great sensitivity to colour. When the form changes from strongly synthesised to more fluid, colour is the factor that adds harmony to the compositions. Compared to *Portrait of the Artist's Wife* from the same year (in the collection of the National Museum in Warsaw), the Toruń's portrait is slightly more temperate and painted in more intense colours and less synthetic form with rather short brush strokes. It represents the end of the fascination with Colourism in the painter's work. The Toruń's image was diversified by a finely arranged neckerchief, which matches, in terms of colour, the model's patterned dress.
Zofia Wąsowiczowa née Łuba – was the artist's wife from 1915 to 1933. From 1934 his second wife was Janina Raabe. The author created more than ten portraits of his first wife Zofia, using various techniques. The painter visited Toruń twice: in 1927 and May 1930[1]. He made a record of this stay through his work *A Street in Toruń*, 22 May 1930, paper, crayon, 33.3 x 25 cm, sign. bottom right: *Wacł. Wąsowicz / Toruń 22.V.30*; sign. bottom left: *Zośce w dowód pamięci*[2].

1 I. Jakimowicz, *Wacław Wąsowicz (1891–1942). Katalog MNW*, Warsaw 1969, p. 30.
2 Ibid.

EUGENIUSZ EIBISCH

1896 Lublin – 1987 Warszawa

188. ***Kobieta z jabłkami***

ok. 1919–1920

Niesygn.
Na odwrocie: ***Portret kobiety***, ok. 1920–1923
Sygn. l. d.: *E. Ejbisz*
Płótno, olej, 81,5 x 63 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/624/N

Kompozycja *Kobieta z jabłkami* pochodzi z czasów krakowskich, gdy artysta tworzył pod silnym wpływem formistów. Ujęty w rytmy i lekko kubizujący portret, o ciepłej, nasyconej kolorystyce, został przycięty dla dostosowania płótna do nowego portretu, który namalowany jest na odwrocie. Oba przedstawienia są w stosunku do siebie odwrócone. Obraz *Kobieta z jabłkami* powstał jako pierwszy. Następnie artysta wyciął płótno, zmniejszając jego format i umieścił

1896 Lublin – 1987 Warsaw

Woman with Apples

ca. 1919–1920

Unsign.
At the back: ***Portrait of a Woman***, ca. 1920–1923
Sign. bottom left: *E. Ejbisz*
Canvas, oil, 81.5 x 63 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/624/N

Woman with Apples dates back to the artist's Cracow period, when he created under a strong influence of Formists. A rhythmical and slightly cubic portrait, with warm, saturated colours, was cut to adapt the canvas to the new portrait, which is painted on the back. Both images are reversed in relation to each other. *Woman with Apples* was the first to be painted. Then the artist cut the canvas out, reducing its



188.

na nowych krosnach, co spowodowało zachwianie kompozycji (brak kolana i stopy). Potwierdza to obecność warstwy malarskiej na krajkach, po obu stronach płótna[1]. Silnie zaznaczony czarny kontur uwypukla płasko malowane plamy tworzące postać, krzesło i stolik z jabłkami. Kompozycję tworzą przede wszystkim zaokrąglone formy postaci i krzesła oraz wyróżniające się intensywne kolory, którymi modelowana jest twarz i prawa ręka modelki.

W obrazie *Kobieta z jabłkami* malarz stosował swój kreskowy styl nakładania farby, jednak plamy stają się duże i płaskie a przedmioty tracą swoją materialność[2]. Rysunek określający formy wykonał na zaprawie czarną farbą. „Następnie niektóre elementy – niebieska tkanina w lewej części obrazu – zostały podmalowane szaro-ugrowym kolorem"[3]. Całość malowana jest *alla prima*.

Według Doroty Folgi-Januszewskiej *Kobieta z jabłkami* to wczesny i bardzo nietypowy obraz malarza. Dostrzega w nim przejście od form młodopolskich do sztuki z lat dwudziestych. Uważa, że Eibisch prawdopodobnie namalował go jeszcze w studenckim studiu krakowskim, pod kierunkiem Wojciecha Weissa, u którego ukończył studia w 1920 roku. Podobieństwo *Kobiety z jabłkami* i portretów żony Wojciecha Weissa sugeruje, że obraz *Kobieta z jabłkami* był studenckim studium. Wskazują na to: zakomponowanie modelki w finezyjny kształt litery S, czarna sukienka i lekkie rozjaśnienie na ramieniu. Ponadto nawiązanie do malarstwa Paula Cézanne'a widoczne jest w przedstawieniu jabłek na małym stoliku. Kompozycja jest zupełnie inna od późniejszych prac Eibischa[4].

Bardziej realistyczny *Portret kobiety* jest budowany odmiennie – walorem o śmiałych zestawieniach barwnych w ciemnej tonacji. Oba portrety wskazują na kierunek rozwoju malarstwa Eibischa.

Sala V
Room V

Bibl.: Załęska 1971, nr kat. 36, s. 36, il. 15; Manna 2002, s. 20, 73; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 74, il. s. 75; Markowski, Manna 2005, s. 244; *Symbol and form* 2009, nr kat. III.18, s. 228, il. s. 226.

1 D. Markowski, P. Manna, *Zagadnienia badawczo-konserwatorskie wybranych obrazów olejnych na płótnie Eugeniusza Eibischa – wpływ ich budowy na stan zachowania i zakres prac konserwatorskich,* AUNC „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" XXXIV, z. 357, Toruń 2005, s. 244.
2 P. Manna, *Problem deformacji podobrazi płóciennych wybranych prac Eugeniusza Eibischa – rozwiązania konserwatorskie,* praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. D. Markowskiego na WSP UMK, Toruń 2002, s. 20.
3 Tamże, s. 73.
4 D. Folga-Januszewska, *Symbol and form. Polish painting 1880–1939,* kat. wyst., Moskwa 2009, s. 228.

format and placed it on a new stretcher, which brought imbalance to the composition (lack of knee and foot). This is confirmed by the presence of the painting layer on the selvedges, on both sides of the canvas[1]. A strong outline of a black contour emphasises the flatly painted patches that make up the figure, the chair and the table with apples. The composition is made up mainly of rounded forms of figures and chairs and distinctive intense colours that are used for the model's face and right hand.

In *Woman with Apples,* the painter used his style of applying paint in lines, but the patches become large and flat and the objects lose their tangibility[2]. The drawing which defined the forms was made on the wet paint with black colour. 'Then some of the elements – like the blue fabric in the left part of the painting – were painted in grey and ochre colour'[3]. The whole thing is painted *alla prima*.

According to Dorota Folga-Januszewska, *Woman with Apples* is the artist's early and very unusual painting. She sees it as a transition from the forms typical of Young Poland to the art of the 1920s. She believes that Eibisch probably painted it while still in a student studio in Cracow under Wojciech Weiss, under whose supervision he graduated in 1920. The similarity between *Woman with Apples* and the portraits of Wojciech Weiss' wife suggests that *Woman with Apples* was a study made in his student years. This is indicated by the depiction of the model in the shape of a letter S, a black dress and a slightly brighter spot on her shoulder. Moreover, he made a reference to Paul Cézanne's painting by placing apples on a small table. The composition is completely different from Eibisch's later works[4].

Portrait of a Woman is much more realistic – it is constructed differently, with combinations of bold colours in dark tones. Both portraits are indicative of the direction in which Eibisch's painting was to develop.

1 D. Markowski, P. Manna, *Zagadnienia badawczo-konserwatorskie wybranych obrazów olejnych na płótnie Eugeniusza Eibischa – wpływ ich budowy na stan zachowania i zakres prac konserwatorskich,* AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXXIV, book 357, Toruń 2005, p. 244.
2 P. Manna, *Problem deformacji podobrazi płóciennych wybranych prac Eugeniusza Eibischa – rozwiązania konserwatorskie,* master's thesis written under the supervision of D. Markowski, PhD at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University, Toruń 2002, p. 20.
3 Ibid., p. 73.
4 D. Folga-Januszewska, *Symbol and form. Polish painting 1880–1939,* ex. cat., Moskwa 2009, p. 228.

IGNACY PIEŃKOWSKI

1877 Dołubów (k. Białegostoku) – 1948 Kraków

189. ***Martwa natura***

1920–1930

Sygn. p. d.: *I Pieńkowski.*
Płótno, olej, 59 x 55,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1970 roku, zakup od Julii Stankiewicz z Torunia.
Nr inw. MT/M/695/N

Po studiach artystycznych w Warszawie, Krakowie, Monachium, Paryżu i krótkim pobycie w Rzymie, w 1902 roku malarz zamieszkał w Warszawie, a następnie w Krakowie. W 1906 roku ponownie wyjechał do Paryża na cztery lata. Od 1909 roku był profesorem warszawskiej SSP, natomiast od 1918 – krakowskiej ASP. Brał udział w wystawach międzynarodowych i sztuki polskiej w kraju i za granicą. Malował sceny rodzajowe, pejzaże, portrety i martwe natury, szczególnie te ostatnie – w intensywnym kolorycie.

1877 Dołubów (near Białystok) – 1948 Cracow

Still Life

1920–1930

Sign. bottom right: *I Pieńkowski.*
Canvas, oil, 59 x 55.5 cm
Purchased for the collection in 1970 from Julia Stankiewicz from Toruń.
Inv. no. MT/M/695/N

In 1902, after studying art in Warsaw, Cracow, Munich, Paris and a short stay in Rome, the painter settled in Warsaw and then in Cracow. In 1906, he went to Paris for another 4 years. From 1909, he was a professor at the Warsaw School of Fine Arts, and from 1918 – at the Cracow Academy of Fine Arts. He took part in international exhibitions of Polish art in Poland and abroad. He painted genre scenes, landscapes, portraits and still lifes in intensive colours, especially the latter.



189.

Krytycy podkreślali nie tylko dosadną barwność przedmiotów wybranych do odtwarzania[1], lecz także to, „że artysta patrzy i tworzy pod kątem promieniowania i nasilenia barw. O powstaniu obrazu rozstrzyga barwa [...] widzimy przeważnie dążenia do stworzenia barwnych symfonii"[2].
Kompozycja z toruńskich zbiorów należy do typowych w *oeuvre* artysty martwych natur, które przedstawiał w perspektywie nieco z góry, tak by widoczne były ułożone na talerzach owoce, a kwiaty w wazonach mogły być przedstawione w całej kolorystycznej krasie na tle liści. Różni się jednak od wielu innych tego typu kompozycji mało rozbudowanym układem zestawionych przedmiotów. W licznych martwych naturach malarza kompozycja zaaranżowana jest bardziej swobodnie i dekoracyjnie. Można to jednak odczytać jako zaletę tej kompozycji, w której większą uwagę zwraca się na wzajemne oddziaływanie barw na poszczególnych częściach martwej natury i w konsekwencji na jej kolorystyczną harmonię.

Sala V
Room V

Bibl.: Sekuła-Tauer 1994, nlb.; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 212, il. s. 213.

1 W. Podoski, *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa" 1933, nr 18, s. 253.
2 F. Klein, *Ignacy Pieńkowski*, „Sztuki Piękne" 1927–1928, R. IV, s. 51.

Critics emphasised not only the blunt colourfulness of the objects selected for reproduction[1], but also the fact that 'the artist observes and creates with regard to how the colours radiate and intensify. The creation of a painting is determined by colour [...] we mostly see the aspirations to create colourful symphonies'[2].
The composition from Toruń collections is one of the still lifes typical of the author's *oeuvre*, which he depicted from above, so that the fruit arranged on plates could be seen, and the flowers in vases could be presented in the whole range of colours against the background of leaves. However, what makes it different from many other of his compositions of this type is the arrangement of the juxtaposed objects, which is not very elaborate. In the painter's numerous still lifes, the composition is arranged more freely and decoratively. However, this can be interpreted as an advantage of this composition, where more attention is paid to the interaction between the colours of each part of the still life and, as a consequence, to colour harmony.

1 W. Podoski, *Ze świata sztuki*, Myśl Narodowa 1933, no. 18, p. 253.
2 F. Klein, *Ignacy Pieńkowski*, Sztuki Piękne 1927–1928, R. IV, p. 51.



190.

HENRYK GOTLIB

1890 Kraków – 1966 South Godstone (Anglia)

190. ***Pejzaż toskański*** *(Pejzaż włoski)*

1926[1]

Sygn. lekko zatarta l. d.: *HENRYK GOTLIB*
Płótno, olej, 50 x 68 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/621/N

1 Datowanie podaję za: „Światowid" 1927, t. 4, nr 19, s. 7, [w:] A. Bukowska, *Twórczość Henryka Gotliba w okresie międzywojennym*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. T. J. Żuchowskiego, na kierunku Historia Sztuki, Wydział Nauk Historycznych, Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK, Toruń 2006, niepublikowane (Biblioteka MOT, płyta nr 102), s. 78 (przyp. 302).

1890 Cracow – 1966 South Godstone (England)

Tuscan Landscape *(Italian Landscape)*

1926[1]

Sign. bottom left, slightly blurred: *HENRYK GOTLIB*
Canvas, oil, 50 x 68 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/621/N

1 Dates cited in: Światowid 1927, vol. 4, no. 19, p. 7, [in:] A. Bukowska, *Twórczość Henryka Gotliba w okresie międzywojennym*, master thesis written under the supervision of prof. T. J. Żuchowski, PhD, at the faculty of History of Art, Department of Historic Sciences, Chair of the History of Art and Culture of Nicolaus Copernicus University, Toruń 2006, unpublished (MOT library, disc no. 102), p. 78 (footnote 302).

Formista od 1919 roku, następnie członek grup o kolorystycznej orientacji – Henryk Gotlib uczestniczył w polskim życiu artystycznym do 1938 roku, kiedy wyjechał do Wielkiej Brytanii. Od 1939 roku należał do London Group. Był kierownikiem i wykładowcą Hampstead School of Art w latach 1946–1949. Malował pejzaże, portrety i sceny rodzajowe pełne prymitywnej stylizacji w pejzażu i pogłębionej charakterystyki psychologicznej w portretach.
Pejzaż toskański został namalowany po podróży do Włoch w 1925 roku. Zaobserwowaną rzeczywistość malarz poddał uproszczeniom i deformacji. Swoje przeżycie estetyczne przetworzył, uważał bowiem, że „malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza”[2].
Malowniczy toskański pejzaż Gotlib uzupełnił stylizowanymi postaciami – kobiety przy pracy i dziecka. Nadał im syntetyczną formę i wyróżnił zastosowaniem czerwieni w ich stroju. Ponadto zielono-beżowo-brązowa tonacja urozmaicona została rozbieleniem w środkowej części obrazu oraz w tle. Kompozycję zbudował wyraźnie dzieląc poszczególne elementy krajobrazu i różnicując je odmienną temperaturą kolorów oraz ich nasyceniem. Artysta wykreował rzeczywistość, w której zwykła czynność nabrała poetyckiej wymowy, budynki stały się monumentalną budowlą a pejzaż – ponadczasowym trwaniem.

Sala V
Room V

Bibl.: „Światowid” 1927, t. 4, nr 19, s. 7; Załęska 1971, nr kat. 43, s. 37; Jakimowicz 1980, kat. I/13, il. 3; Kroplewska-Gajewska 2003, s. 88, il. s. 89; Bukowska 2006, s. 4, 78–79; Skoczek 2013, il. s. 189; Bielska-Krawczyk 2015, s. 125, 126.

2 *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, wstęp S. Krzysztofowicz-Kozakowska, kat. wyst. MNK, Kraków 1996, s. 61.

Henryk Gotlib, a Formist from 1919, and later a member of colourist-oriented groups – took part in Polish artistic life until he left for Great Britain in 1938. From 1939 he belonged to the London Group. He was a director and lecturer at the Hampstead School of Art from 1946 to 1949. He painted landscapes, portraits and genre scenes with primitive stylisation and portraits with enhanced psychological characteristics.
The *Tuscan Landscape* was painted after his trip to Italy in 1925. The painter subjected the observed reality to simplifications and deformations. He transformed his aesthetic experience because he believed that ‘by painting nature we wish to create a work that would correspond to our painting experience of this nature. It should not be a mere documentation of similarity, but rather an array of artistic activities and relations towards which this nature guides us’[2].
Gotlib added to the picturesque Tuscan landscape some stylised figures of working women and a child. He gave them a synthetic form and singularised them with the use of red in their outfit. In addition, the green-beige-brown tonality was diversified by a whitening in the central part of the painting and in the background. He built the composition clearly dividing individual elements of the landscape and differentiating them with varying colour temperature and saturation. The artist created a reality in which an ordinary activity took on a poetic meaning, buildings became monumental and the landscape became eternal.

2 *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, introduction S. Krzysztofowicz-Kozakowska, ex. cat. of MNK, Cracow 1996, p. 61.

EMIL KRCHA

1894 Kałusz – 1972 Kraków

191. ***Pejzaż z Grosley***

ok. 1929–1931

Sygn. p. d.: *E. Krcha*
Płótno, olej, 73 x 60 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/623/N

Obraz pochodzi z pierwszego okresu twórczości artysty, trwającego do 1931 roku[1]. Istotną rolę odgrywała w nim inspiracja prymitywizmem sztuki ludowej, której malarz był kolekcjonerem – posiadał cenną kolekcję malarstwa ludowego[2]. „Przedzierałem się kolejno przez twórczość ludową, gotyk, witraż francuski, a nierzadko działały na mnie wpływy flamandzko-holenderskie”[3] – wspominał po latach.
Miejscowość Grosley-sur-Risle, którą Krcha przedstawił na obrazie, znajduje się we Francji, w Normandii, pomiędzy Caen a Le Havre. Artysta po raz pierwszy wyjechał na krótko do Paryża w 1925 roku. Następnie przebywał tam od 1927 do 1931 roku i w tym czasie odbywał podróże do Holandii, Belgii, Niemiec[4]. To zapewne podczas jednej z nich zatrzymał się w niewielkiej miejscowości Grosley-sur-Risle, którą na obrazie przedstawił dośrodkowo budowaną kompozycją z perspektywą od góry. W niemal jednolitej, ciemnej kolorystyce syntetycznie ujęte skromne zabudowania uzupełnia sztafaż – sylwetki kilku osób, które zajęte są codziennymi obowiązkami. Malarza najbardziej interesuje

1 *Emil Krcha. Wystawa malarstwa*, wstęp: H. Blum, ZPAP, CBWA, Warszawa 1963, s. 7.
2 Tamże.
3 A. Borucka-Nowicka, *Emil Krcha 1894–1972. Malarstwo*, kat. wyst. MOB, Bydgoszcz 1978, s. 8.
4 Tamże, s. 11.

1894 Kałusz – 1972 Cracow

Landscape from Grosley

ca. 1929–1931

Sign. bottom right: *E. Krcha*
Canvas, oil, 73 x 60 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/623/N

The painting comes from the first period of the artist’s work, which lasted until 1931[1]. It was characterised by his fascination with primitive folk art, which the painter collected – he possessed a valuable collection of folk paintings[2]. ‘My inspirations came in phases: folk art, Gothic art, French stained-glass, and, more often than not, Flemish-Dutch influences’[3], he recalled years later.
The village of Grosley-sur-Risle, which Krcha depicted in the painting, is located in Normandy, France, between Caen and Le Havre. The artist went to Paris for the first time for a brief visit in 1925. Later, he stayed there from 1927 to 1931, and at that time he travelled to the Netherlands, Belgium and Germany[4]. It was probably during one of such visits that he stopped in a small town of Grosley-sur-Risle, which he presented in the painting using a composition built towards the centre and with a bird’s eye view perspective. The synthetically depicted unassuming buildings in almost uniform, dark colours, are

1 *Emil Krcha. Wystawa malarstwa*, introduction: H. Blum, ZPAP, CBWA, Warsaw 1963, p. 7.
2 Ibid.
3 A. Borucka-Nowicka, *Emil Krcha 1894–1972. Malarstwo*, ex. cat. MOB, Bydgoszcz 1978, p. 8.
4 Ibid., p. 11.



191.

struktura zabudowy – linie dachów i układające się na ich połaciach światło. Obraz malowany jest z silnie zaznaczoną, gęstą fakturą, szczególnie w partii pierwszego planu.
Krcha bardzo dobrze grał na wiolonczeli (był uczniem prof. Karola Skarżyńskiego w Krakowie), „nawet występował na koncertach”[5].

Sala V
Room V

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2006, s. 148, il. s. 149; Bielska-Krawczyk 2015, s. 45, 124.

5 S. Rodziński, *Emil Krcha – mój profesor*, [w:] *Czterej mistrzowie i ich pracownie. Malarstwo i rysunek ze zbiorów Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków [2007], s. 104.

complemented by the staffage – silhouettes of a few people who are busy with their everyday routines. The painter is most interested in the structure of the buildings – the lines of roofs and the light that spreads on their surface. The painting has a strongly accented, dense texture, especially in the foreground.
Krcha was a very good cello player (a pupil under Prof. Karol Skarżyński in Cracow), ‘he even performed on stage’[5].

5 S. Rodziński, *Emil Krcha – mój profesor*, [in:] *Czterej mistrzowie i ich pracownie. Malarstwo i rysunek ze zbiorów Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Cracow [2007], p. 104.



192.

STANISŁAW BORYSOWSKI

1906 Lwów – 1988 Toruń

192. ***Wioska w śniegu***

przed 1934

Sygn. l. d.: *Borysowski*
Płótno, olej, 62 x 70 cm
Własność MNW, nr inw. MPW 3416, depozyt w MOT od 1963 roku.
Nr inw. MT/Ad/1467/M/N

Po ukończonych w 1931 roku studiach w krakowskiej ASP Borysowski pozostał w Krakowie i intensywnie tworzył. „Malowałem bez przerwy, wystawiałem. Żyłem ze sztuki i dla sztuki. Wstawałem rano i co najmniej o 8.00 już malowałem. Dopiero wieczorem zjawiałem się w kawiarni. Bywali tam: Zbigniew Pronaszko, Kazimierz Wyka, Józef Jarema, Xawery Dunikowski, a więc plastycy, literaci, muzycy. Siedziało się do 12.00, 1.00 w nocy. Grywało się tam też w szachy. Toczyły się w kawiarni oczywiście dysputy przeważnie dotyczące sztuki i literatury. Były też dowcipy i humor”[1]. Twórczość artysty z tego okresu (do wyjazdu do Paryża w lutym 1934 roku) „tematycznie poświęcona pejzażowi małych miasteczek i wsi z charakterystyczną dla nich niewielką zabudową, wtopioną w otoczenie krzewów, drzew, traw czy przykrywającego ją śniegu, przeplatana jest licznymi martwymi naturami złożonymi z dzbanków z kwiatami, owoców i ceramicznych naczyń ukazywanych na tle draperii”[2] – pisał Andrzej Sciepuro. Borysowski pracował tak dużo, że w pracowni miał 150–200 obrazów[3].
Pomimo że kolor w obrazie *Wioska w śniegu* buduje kompozycję, jednak to „czarna, o zróżnicowanej szerokości, niezwykle ekspresyjna konturowa kreska”[4] podkreśla i kreuje jej dynamikę.

Sala V
Room V

Bibl.: Sciepuro 1980, nr kat. 9, il.; Drączkowski, Sciepuro 1995, nr kat. 11, s. 16; Geron 2001, nr 1, s. 83; Kroplewska-Gajewska 2003, s.42, il. s. 43; Król 2007, poz. i il. s. 8; Bielska-Krawczyk 2015, s. 77, 82; Rissmann 2016, nr kat. malarstwo olejne 5, s. 35, il. s. 64.

1 Z. Jędrzyński, *Sztuka była jego pasją. Zapisane w pamięci i na taśmie wspomnienie o Stanisławie Borysowskim (1)*, „Gazeta Pomorska” 1988, nr 111 (13.05).
2 A. Sciepuro, *Wstęp*, [w:] *Stanisław Borysowski. Katalog wystawy jubileuszowej w 50-lecie pracy twórczej*, MOT, Toruń 1980.
3 G. Sokołowska, *Jubileusz artysty. Rozmowa ze Stanisławem Borysowskim*, „Warmia i Mazury” 1986, nr 7 (15.04).
4 *Stanisław Borysowski. Katalog wystawy...*, dz. cyt.

1906 Lviv – 1988 Toruń

Village under the Snow

before 1934

Sign. bottom left: *Borysowski*
Canvas, oil, 62 x 70 cm
Property of MNW, inv. no. MPW 3416, deposited in MOT since 1963.
Inv. no. MT/Ad/1467/M/N

After graduating from the Academy of Fine Arts in Cracow in 1931, Borysowski stayed in Cracow and immersed himself in intense creative work. ‘I painted incessantly and exhibited a lot. I lived off art and for art. I got up in the morning and started painting at 8am at the latest. It was only in the evening that I showed up at the café, which was frequented by: fine artists, writers, musicians such as Zbigniew Pronaszko, Kazimierz Wyka, Józef Jarema, Xawery Dunikowski. We would stay there until midnight or 1am. We also played chess there. We would hold long discussions, mostly about art and literature. There were also a lot of jokes and humour’[1]. The artist’s work from this period (until his trip to Paris in February 1934) ‘thematically dedicated to the landscapes of small towns and villages with their typical small buildings, tucked into bushes, trees, grasses or covered with snow, alternates with numerous still lifes composed of jugs with flowers, fruit and ceramics depicted against a drapery in the background’[2] – as described by Andrzej Sciepuro. Borysowski worked so much that he had up to 150–200 paintings in his studio at a time[3].
Despite the fact that the composition in *Village under the Snow* is built with colour, it is the ‘expressive black contour line of varying widths’[4] that emphasises and creates its dynamics.

1 Z. Jędrzyński, *Sztuka była jego pasją. Zapisane w pamięci i na taśmie wspomnienie o Stanisławie Borysowskim (1)*, Gazeta Pomorska 1988, no. 111 (13.05).
2 A. Sciepuro, *Wstęp*, [in:] *Stanisław Borysowski. Katalog wystawy jubileuszowej w 50-lecie pracy twórczej*, MOT, Toruń 1980.
3 G. Sokołowska, *Jubileusz artysty. Rozmowa ze Stanisławem Borysowskim*, Warmia i Mazury 1986, no. 7 (15.04).
4 *Stanisław Borysowski. Katalog wystawy...*, cit. work.

193. ***Martwa natura***

1934

Sygn. l. d.: *Borysowski / Paryż 934*
Płótno, olej, 69,5 x 61 cm
Nabyto do zbiorów w 1974 roku, zakup od Marii Dobrzańskiej z Warszawy.
Nr inw. MT/M/768/N

Obraz powstał w czasie pobytu w Paryżu, gdzie artysta przebywał od lutego 1934 do czerwca 1935 roku, w ramach studiów w filii krakowskiej ASP. W tym czasie malarz uczęszczał na zajęcia do pracowni prof. Józefa Pankiewicza[1]. Po latach, na pytanie, kto z pedagogów czy kolegów wywarł na jego twórczość największy wpływ, Borysowski odpowiedział: „Takie wpływy nie istniały. Pozornie zawsze są jakieś wpływy polegające na przetwarzaniu tego co się widzi. [...] Sztuka określa, jak jesteśmy zbudowani wewnętrznie, jest wrażliwością, która stanowi pointę do dobrego rzemiosła. W okresie Akademii krakowskiej nie ulegałem wpływom, na plenery jeździłem sam bez korekty pedagogów. Pobudzające i inspirujące były rozmowy z profesorem J. Pankiewiczem nie na temat konkretnego, istniejącego już obrazu, ale przyszłych – dawało to szerokie spojrzenie na proces tworzenia”[2]. Borysowski wspominał także spotkania towarzyskie w kawiarni „Closerie de Lilas”[3], gdzie m.in. podziwiał portretującego gości Xawerego Dunikowskiego[4].
Martwa natura budowana jest walorowo, niezwykle delikatnie i cienko kładzionymi farbami. Ujmuje realistycznie zaaranżowane na blacie przedmioty nieco z góry, w bliskim planie. Przedstawia je z zachowaniem istoty nurtu kolorystycznego – tworzenia obrazowej przestrzeni harmonią i kontrastem kolorów oraz ich wzajemnym oddziaływaniem.

Sala V
Room V

Bibl.: Drączkowski, Sciepuro 1995, nr kat. 10, s. 16; Geron 2001, s. il. 4, s. 84; Kroplewska-Gajewska 2003, s.42, il. s. 43; *Kolekcja T. Wierzejskiego* 2016, nr kat. i il. 63, s. 119; Rissmann 2016, nr kat. malarstwo olejne 6, s. 35, il. s. 62.

1 J. Oleradzka, *Rozmowa z prof. S. Borysowskim. Nie dla tytułów i zaszczytów*, „Nowości Dziennik Toruński” 1971, nr 49 (27–28.02).
2 B. Piecewicz, *W kręgu ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, „Gazeta Pomorska” 1981, nr 41 (27–28.02 – 1.03).
3 E. Puzdrowski, *Sztuka głosem instynktu. Rozmowa z profesorem Stanisławem Borysowskim*, „Czas” 1976, nr 9 (29.02).
4 G. Nowicka, *Pod narkotykiem sztuki*, „Gazeta Pomorska. Magazyn” 1978, nr 269 (25–26.11).

Still Life

1934

Sign. bottom left: *Borysowski / Paryż 934*
Canvas, oil, 69.5 x 61 cm
Purchased for the collection in 1974 from Maria Dobrzańska from Warsaw.
Inv. no. MT/M/768/N

The painting was created during his visit in Paris, where the artist stayed from February 1934 to June 1935, as part of his studies at the branch of the Academy of Fine Arts in Cracow. At that time, the painter attended classes in the studio of Prof. Józef Pankiewicz[1]. Years later, when Borysowski was asked which of his teachers or colleagues had exerted the greatest influence on his work, he answered: ‘Such influences did not exist. Apparently, there is always something that influences the processing of what you see. [...] Art determines our internal constitution – it is a sensitivity that is a culmination to good craftsmanship. During my Cracow Academy period, I did not succumb to any influences, I made my plein air paintings without any corrections from the teachers. I found the discussions with Professor Pankiewicz stimulating and inspiring, especially those on future paintings rather than the existing ones – they gave me a broader perspective on the creative process’[2]. Borysowski also remembered social meetings at the Closerie de Lilas café[3], where he admired Xawery Dunikowski as he was portraying the guests[4].
The still life is painted with colour values, very delicately and with paints thinly applied. It captures the realistically arranged objects slightly from above, in the foreground. It depicts them preserving the essence of the colourist trend, i.e. creating the painting’s space through the harmony and contrast of colours and their mutual interaction.

1 J. Oleradzka, *Rozmowa z prof. S. Borysowskim. Nie dla tytułów i zaszczytów*, Nowości Dziennik Toruński 1971, no. 49 (27–28.02).
2 B. Piecewicz, *W kręgu ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, Gazeta Pomorska 1981, no. 41 (27–28.02 – 1.03).
3 E. Puzdrowski, *Sztuka głosem instynktu. Rozmowa z profesorem Stanisławem Borysowskim*, Czas 1976, no. 9 (29.02).
4 G. Nowicka, *Pod narkotykiem sztuki*, Gazeta Pomorska. Magazyn 1978, no. 269 (25–26.11).



193.



194.

194. ***Martwa natura z owocami***

lata 30. XX w.

Sygn. l. d.: *Borysowski*
Płótno, olej, 67 x 81 cm
Nabyto do zbiorów w 1981 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1126/N

Malowane przez Borysowskiego w latach 30. XX wieku martwe natury odznaczają się użyciem bardzo różnorodnych środków formalnych. Malarz poszukiwał najbardziej odpowiednich środków wyrazu do przekazania swojej wrażliwości kolorystycznej. Budowane kolorem przedmioty były syntetyzowane i obwiedzione czarnym, nieregularnym konturem lub też modelowane miękko, wrażeniowo. Sam malarz wspominał, „że okres jego krystalizacji artystycznej przypada na lata 1934–1935 po powrocie z Paryża – że najwięcej dało mu zetknięcie z wielkim malarstwem Cézanne'a, Bonnarda, Matisse'a"[1]. Wpływy tych artystów widoczne są w początkowej fazie twórczości Borysowskiego.
Walorowo budowana *Martwa natura z owocami* o jednolitej tonacji barwnej ujmuje dośrodkowo pozornie w nieładzie ułożone przedmioty. Według Borysowskiego „przedstawienie przedmiotu nie da się już sprowadzić do bezpośredniego oglądu. W naszej epoce sprawą decydującą jest wiedza o przedmiocie"[2]. Tę wiedzę starał się malarz przekazać scalając przedmioty kolorystycznie z przestrzenią tła w kompozycji zdradzającej wpływ syntetyzmu Cézanne'a.

Sala V
Room V

Bibl.: Drączkowski, Sciepuro 1995, nr kat. 1, s. 16; Kroplewska-Gajewska 2006, s. 36, il. s. 37; Rissmann 2016, nr kat. malarstwo olejne 20, s. 35.

1 T. Bielecki, *Wędrówki po pracowniach plastyków. O Borysowskim*, „Gazeta Pomorska" 1956, nr 179 (28–29.07).
2 Z. Polsakiewicz, *W gronie ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, „Gazeta Pomorska. Bydgoszcz" 1970, nr 56 (7–8.03).

Still Life with Fruit

1930s

Sign. bottom left: *Borysowski*
Canvas, oil, 67 x 81 cm
Purchased for the collection in 1981 from the artist.
Inv. no. MT/M/1126/N

The still lifes painted by Borysowski in the 1930s are characterised by the use of very diverse formal means. The painter pursued the most appropriate means of expression to convey his sensitivity to colour. The objects built by colour were synthesised and encircled by a black, irregular contour or modelled softly, with the use of impressions. The painter himself recalled that 'the time of his maturing as an artist fell on the period of 1934–1935 after his return from Paris, and the most significant influence came from the great paintings by Cézanne, Bonnard, Matisse'[1]. The impact of these artists can be seen in the initial phase of Borysowski's artistic output.
The *Still Life with Fruit*, built with colour values, with uniform tones, captures the centripetal arrangement of objects positioned in a seemingly disorderly manner. According to Borysowski, 'the representation of an object can no longer be reduced to direct observation. In our era, the knowledge about the object is a decisive factor'[2]. The painter tried to convey this knowledge by combining objects in terms of colour and background space in a composition that reveals the influence of Cézanne's synthetism.

1 T. Bielecki, *Wędrówki po pracowniach plastyków. O Borysowskim*, Gazeta Pomorska 1956, no. 179 (28–29.07).
2 Z. Polsakiewicz, *W gronie ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, Gazeta Pomorska. Bydgoszcz 1970, no. 56 (7–8.03).



195.

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885 Derebczyn (k. Jampola) – 1958 Kraków

195. ***Martwa natura z kawonem***

1937

Sygn. p. g.: *Z. Pronaszko*
Płótno, olej, 72,5 x 112 cm
Nabyto do zbiorów w 1960 roku, zakup od Karola Zolicha z Krakowa.
Nr inw. MT/M/755/N

Malarska twórczość Zbigniewa Pronaszki – formisty w latach 1912–1924, następnie kolorysty – obejmuje prawie dwieście dzieł. Większość z nich stanowią portrety i akty (ok. 70) oraz martwe natury (ok. 40). Te ostatnie malował od połowy lat 20., a apogeum mistrzostwa osiągnął w nich w latach 30., kiedy stawały się nierzadko wyznacznikami zmian formalnych w twórczości malarza. O swym malarskim powołaniu w 1918 roku pisał na łamach krakowskich „Masek": „Malarstwo nie może być «powrotem do natury», malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu. Obrazem zaś jest celowe, logiczne wypełnienie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm"[1].
Martwa natura z kawonem należy do najważniejszych osiągnięć Pronaszki w twórczości z lat międzywojennych. Od niej również datuje się zwrot do jaskrawych tonów o silnym natężeniu oraz pogłębienie kolorytu i czystości barw. Kompozycja zbudowana jest na poziomej płaszczyźnie stołu horyzontalnie. Artysta zrezygnował z grupowania elementów pośrodku, a mimo to dostrzec można ścisły związek pomiędzy przedmiotami i owocami. Wzajemne

1 Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski" 1918, z. 1, s. 15 za: http://rcin.org.pl/dlibra/publication/31183 (dostęp: 19.08.2018).

1885 Derebczyn (near Jampol) – 1958 Cracow

Still Life with Watermelon

1937

Sign. top right: *Z. Pronaszko*
Canvas, oil, 72.5 x 112 cm
Purchased for the collection in 1960 from Karol Zolich from Cracow.
Inv. no. MT/M/755/N

The creative output of Zbigniew Pronaszko, a Formist in the period of 1912–1924, then a Colourist, includes almost two hundred works. The majority of them is represented by portraits and nudes (about 70) and still lifes (about 40). He painted the latter from mid-1920s, and reached his peak in the 1930s, when they often indicated formal changes that took place in the painter's work. Here is what he wrote about his painterly vocation in Cracow's Maski in 1918: 'Painting cannot be a «return to nature», painting must always be a return to a painting. And a painting consists in deliberately and logically filling a certain space with particular forms, and thus constituting a uniform, unalterable organism'[1].
Still Life with Watermelon is one of Pronaszko's most important achievements in his creative output of the interwar period. It is also with this painting that the artist turned to bright tones of strong intensity, deepened the colouration and purified the colours. The composition is built horizontally on the surface of the table. The artist

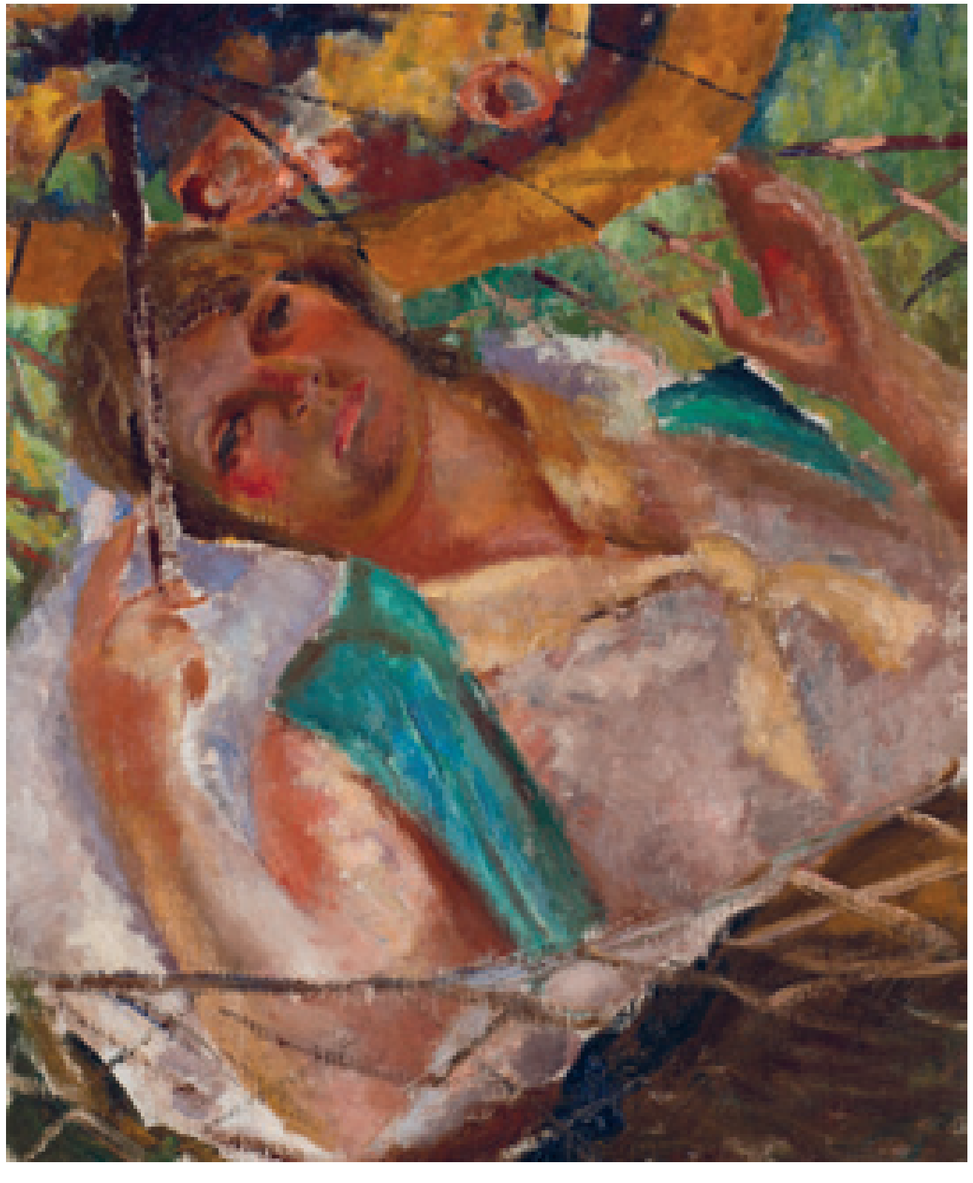
1 Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, Maski 1918, j. 1, p. 15 see: http://rcin.org.pl/dlibra/publication/31183 (access: 19.08.2018).

oddziaływanie nierzadko intensywnych barw spowodowało w następstwie wyobrażenie nowej, przetworzonej przez sztukę jakości. Często wykorzystywana w twórczości malarza czerwień jest tu niemal najistotniejszą barwą.

Sala V
Room V

Bibl.: Blum 1957 nr 4, il. s. 14; Blum 1958, s. 54, 63, 73, il. 44; Dobrowolski 1964, t. III, s. 225; Załęska 1964, s. 55; Załęska 1966, s. 8; Blum 1983, s. 47; PSB, t. XXVIII/3, z. 118, 1985, s. 503 (Krzysztofowicz-Kozakowska); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 216, il. 217; *Perły z lamusa* 2009, s. 206, il. s. 207 (Kroplewska-Gajewska); Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11.

departed from grouping elements in the middle, and yet we can see a close connection between the objects and the fruit. In the aftermath, the interacting intense colours brought about the depiction of a whole new quality, which was processed by art. Red, which is very often used in the painter's work, becomes nearly the most essential colour.



196.

CZESŁAW RZEPIŃSKI

1905 Strusów (k. Trembowli) – 1995 Kraków

196. ***Portret pani Orkanowej***

1928–1929

Sygn. p. g.: *Rzepiński*
Płótno, olej, 73 x 60 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/626/N

Koloryzmem określa się jeden z najważniejszych w malarstwie polskim XX wieku nurt, polegający na budowaniu formy w obrazie kolorem z pominięciem linii i konturu. Temat dla kolorystów – członków Komitetu Paryskiego oraz grup artystycznych: „Zwornika", „Jednorogu" czy „Pryzmatu" – był istotny o tyle, o ile pozwalał dowolnie rozstrzygać na płótnie zależności kolorystyczne pomiędzy plamami. Natura miała być impulsem tych barwnych rozwiązań malarstwa.
Portret pani Orkanowej należy do niewielkiej w twórczości artysty grupy portretów, powstałych do 1939 roku. Przedstawia Bronisławę z Chajkowskich p.v. Folejewską, s.v. Orkanową – drugą żonę pisarza Władysława Orkana. Znajomość ich datuje się od 1912 roku, w 1913 roku 32-letnia Folejewska nosiła już prawdopodobnie nazwisko Orkana. Ślub kościelny zawarli dopiero 20 stycznia 1924 roku w katedrze krakowskiej[1].
Portret został opracowany miękko, płaszczyznami z wyjątkowo silnie naniesionym na modelkę światłem, które jej ciało modeluje w barwach od intensywnej bieli po głębokie szarości. Różna w tonacji zieleń buduje przestrzeń tła. Ułożenie modelki ukosem tworzy kompozycję diagonalną zamkniętą u góry otwartym parasolem, natomiast ograniczoną u dołu i po prawej u góry rytmem siatki – najprawdopodobniej hamaka. Brak jest wyraźnego konturu w opracowaniu, miękkość modelunku i malowanie *alla prima* uwidacznia wpływy malarstwa, z jakim Rzepiński zetknął się po raz pierwszy w Paryżu, dokąd udał się w 1929 roku.

Sala V
Room V

Bibl.: *Rzepiński* 1975, nr spisu prac: 1; Czwichocki 2003, s. 64, il. 1 (odwrócona); Kroplewska-Gajewska 2003, s. 236, il. s. 237.

1 W. Loranc, *Czesław Rzepiński. Portret ze słów*, Kraków 1969; J. Dużyk, *Władysław Orkan. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1975; Tenże, *Władysław Orkan. Życie i twórczość*, Kraków 1975; Tenże, *Orkan Władysław*, [w:] PSB, t. XXIV/1, z. 100, Wrocław i in. 1979, s. 189–193.

1905 Strusów (near Trembowla) – 1995 Cracow

Portrait of Mrs Orkanowa

1928–1929

Sign. top right: *Rzepiński*
Canvas, oil, 73 x 60 cm
Purchased for the collection in 1968 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/626/N

Colourism is one of the most important trends in Polish painting of the 20th century, which consists of building the form with colour, with the omission of line and contour. For colourists, members of the Paris Committee and art groups: 'Zwornik', 'Jednoróg' or 'Pryzmat', the subject was important in so far as it allowed to arbitrarily resolve colour relations between patches on canvas. Nature was supposed to be an impulse for those new colour solutions.
Portrait of Mrs Orkan belongs to a small group of portraits created before 1939. It depicts Bronisława née Chajkowska p.v. Folejewska, s.v. Orkanowa – second wife of the writer Władysław Orkan. Their acquaintance dates back to 1912, and in 1913 a 32-year-old Folejewska probably already bore the surname Orkan. They did not marry until 20 January 1924 in the Cracow cathedral[1].
The portrait was painted softly, with planes and exceptionally strong light directed onto the model, which shapes her body in the colours that range from intense white to deep grey. The background space is built by the green colour in different tones. A slanted positioning of the model makes the composition diagonal, marked with an open umbrella on top, and limited at the bottom and on the right at the top with a net – most probably a hammock. The painting lacks a distinct contour, whereas softness of modelling and the use of the *alla prima* technique indicate that Rzepiński was under the influence of trends that he came across in Paris, where he visited in 1929.

1 W. Loranc, *Czesław Rzepiński. Portret ze słów*, Cracow 1969; J. Dużyk, *Władysław Orkan. Opowieść biograficzna*, Warsaw 1975; the same, *Władysław Orkan. Życie i twórczość*, Cracow 1975; the same, *Orkan Władysław*, [in:] PSB, vol. XXIV/1, j. 100, Wrocław et al. 1979, pp. 189–193.

PIOTR POTWOROWSKI

1898 Warszawa – 1962 Warszawa

197. ***Pejzaż pod wodą. Hiszpania***

1955

Sygn. p. d.: *55 / Potworowski*
Na odwrocie naklejone na ramie kartki: TPSP w Krakowie i MNP z wystawy w 1977 roku.
Płótno, olej, 59 x 79 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/452/N

Potworowski wiele podróżował. Każdy kraj przedstawiał w innej gamie kolorystycznej. Pejzaż angielski malował najczęściej w tonacji zieleni i czerni, włoski – w ultramarynie, bieli i czerni, natomiast w pejzażu sieneńskim dodawał ugier i oranż, w hiszpańskim – żółcień i szarość. Hiszpańskie żółto-szare krajobrazy, z czernią w formie linii lub plam-znaków należą do bardziej wysublimowanych w *oeuvre* artysty. Do Hiszpanii artysta podróżował wielokrotnie. Podczas pierwszej podróży w 1950 roku towarzyszył artyście rzeźbiarz Kenneth Armitage. W 1954 roku przebywał ponownie w Hiszpanii, zatrzymawszy się w małym porcie rybackim w pobliżu Tarragony.

1898 Warsaw – 1962 Warsaw

An Underwater Landscape. Spain

1955

Sign. bottom right: *55 / Potworowski*
Notes pasted at the back of the frame: Society of Friends of Fine Arts in Cracow and National Museum in Poznań from the exhibition in 1977.
Canvas, oil, 59 x 79 cm
Purchased for the collection in 1961 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/452/N

Potworowski travelled a lot. Each country was presented in a different range of colours. He painted English landscapes in green and black, Italian – in ultramarine, white and black, while in Sienese landscapes he added ochre and orange, and in Spanish – yellow and grey. Spanish yellow-grey landscapes, with black lines or patches belong to the most sublime paintings in the artist's *oeuvre*. The artist travelled to Spain on numerous occasions. During his first trip in 1950 he was accompanied by sculptor Kenneth Armitage. In 1954 he stayed in Spain again, stopping at a small fishing port near Tarragona.



197.

Pejzaż w twórczości artysty pełnił rolę wyjątkową i nadrzędną. Zainteresowanie jego percepcją nasiliło się podczas pobytu w wiejskiej posiadłości Wookey Hole u Petera i Elsy Barker-Millów. Przetworzony na płótnie realny krajobraz jest zsyntetyzowanym wspomnieniem budowanym rytmicznie – ujawnionym w horyzontalnym podziale płótna z wertykalnymi akcentami. Zróżnicowanie materii malarskiej, oszczędnie zastosowane światło i prosta kompozycja dopełniają całość dzieła.
Kolor odgrywa w malarstwie artysty rolę nadrzędną – przestrzeń budowana jest jego nasyceniem, wzajemnym oddziaływaniem i przenikaniem. O swej kolorystyce w rozmowie ze Stanisławem Teisseyrem malarz mówił: „Pierwszy, wyjściowy kolor w [...] obrazie jest niezależnie czysty, nie jest zmuszony do przedstawiania czegokolwiek oprócz Siebie. Dopiero inne łamane kolory zaczynają przez swoją grę układu tworzyć formę. Formę podległą temu pierwszemu, nieskażonemu żadną funkcją, czystemu światłu przybyłemu z zewnątrz. Baudelaire napisał, że obraz jest maszyną, ale mój jest – musi stać się potężnym aparatem recepcyjnym fal światła, najpotężniejszych, nieznanych, niezrozumianych dotychczas”[1]. Około 1955 roku twórczość malarza zmieniła się w kierunku wyostrzenia barw, niejednokrotnie podporządkowania kompozycji jednej, dominującej barwie. W obrazie z toruńskich zbiorów dominuje ciepła szarość.

Sala VII
Room VII

Bibl.: Załęska 1962, poz. 2, s. 19; Załęska 1964, s. 55; Załęska 1966, s. 8; Załęska 1973, s. 27; *Potworowski* 1978, poz. i il. 16, s. 45, il. 16; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 306, il. s. 307; *Perły z lamusa* 2009, s. 220, il. s. 221 (Kroplewska-Gajewska); Bielska-Krawczyk 2015, s. 126.

1 *Z listów do Zdzisława Kępińskiego*, [w:] Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978, s. 41.

The landscape in the artist’s work played a unique and supreme role. His interest in perception intensified during his stay in the rural estate of Wookey Hole with Peter and Elsa Barker-Mill. The real landscape is processed on canvas as a synthesised, rhythmically built memory, which is revealed in the horizontal division of the canvas with vertical accents. The whole work is complete with the diversity of painting matter, sparingly applied light and simple composition.
In the artist’s painting a paramount role is played by colours – the space is saturated with their mutual interactions and permeation. The painter spoke to Stanisław Teisseyre about his use of colours: ‘The first, initial colour in [....] the painting is independently pure, it is not pushed to present anything but itself. It is only through the arrangements of other colours that a form is created. A form that is subordinate to the first of the colours, uncontaminated by any function, pure light coming from the outside. Baudelaire wrote that a painting is a machine, but mine is, or rather it must become, a powerful apparatus that intercepts light waves, the most powerful, and so far unknown and incomprehensible’[1]. Around 1955, the painter’s work changed towards sharpening the colours, often subordinating the composition to a single, dominant colour. The painting from Toruń collections is dominated by a warm grey.

1 *Z listów do Zdzisława Kępińskiego*, [in:] Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warsaw 1978, p. 41.



198.

ARTUR NACHT-SAMBORSKI

1898 Kraków – 1974 Warszawa

198. ***Wnętrze z kwiatami***

1958–1962

Sygn. p. d.: *Nacht Samborski*
Płótno, olej, 100 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/486/N

W twórczości malarza zastanawia monotematyczność i powtarzalność motywu w obrębie samej martwej natury – swego rodzaju ograniczenie, będące świadomą decyzją artysty. Powstawiane do wazonu liście i kwiaty, z ich kolorem, mięsistością, fakturą, lekkością, stawały się za każdym razem polem do doświadczeń artystycznych. Fikusy były wspomnieniem (zdobiły wnętrze jego rodzinnego domu) i łatwo osiągalnym materiałem dla owych malarskich doświadczeń.
Wnętrze z kwiatami to kompozycja z ułożonego z kwiatów i liści, rozczłonkowanego wielostronnie bukietu na pierwszym planie, ustawionego na taborecie we wnętrzu, w którym po prawej stronie jawi się ledwie zaznaczona głowa postaci i fragment zielonkawo-brązowej ramy. Uogólnione kształty

1898 Cracow – 1974 Warsaw

Interior with Flowers

1958–1962

Sign. bottom right: *Nacht Samborski*
Canvas, oil, 100 x 70 cm
Purchased for the collection in 1962 from the artist.
Inv. no. MT/M/486/N

What is puzzling in the painter’s work is his monothematic approach and repetitiveness of the motif within the still life itself, which is a kind of limitation that the artist consciously chose. Leaves and flowers in the vase, with their colour, fleshiness, texture and lightness, each time became a field for artistic experience. He remembered fig plants from childhood (they adorned the interior of his family home) and were an easily accessible material.
Interior with Flowers is a composition of a multilaterally fragmented bouquet of flowers and leaves, placed on a stool in the foreground. On the right, there is a barely outlined head of a figure and a fragment of a greenish-brown frame. Undetailed shapes of leaves and

liści i kwiatów, sprowadzone niejednokrotnie do kształtów geometrycznych, malowane są zdecydowaną plamą. W wielowarstwowej fakturze obrazu odnajdujemy ogromną wielość niuansów kolorystycznych, które tworzą liczne nawarstwienia i niedomalowania. Brak konturu, płynne przechodzenie miękko kładzionej plamy barwnej – tak typowe dla koloryzmu – osiągnęły w obrazie mistrzostwo. Opracowany w jasnej, intensywnej zieleni blat stołu oraz fragment ramy w górnym prawym narożniku stabilizuje kompozycję i stanowi kontrast dla rozbudowanego formalnie i kolorystycznie bukietu oraz tła. Zamierzeniem malarza było także, oprócz przekazania istoty każdego materiału, pokazanie chwili – czasu, który za moment odbierze kwiatom i liściom ich nienaganny, świeży wygląd.

Sala VII
Room VII

Bibl.: Załęska 1964, s. 55, il. 30; Załęska 1966, s. 8; Załęska – *Dział Sztuki* 1966, s. 28, poz. 10; Załęska 1973, s. 27; *Nacht-Samborski* 1999, s. 69, poz. 85, s. 178, il. s. 112; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Dobrowolska 2003, s. 45, il. 2; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 272, il. s. 273; *Perły z lamusa* 2009, s. 218, il. s. 219 (Kroplewska-Gajewska); *Nacht-Samborski* 2012, il. s. 109 i 13, s. 159.

flowers, often reduced to geometric shapes, are painted with a decisive patch. The multi-layered texture of the painting features a multitude of colour nuances, which create numerous layers and unfinished or understated fragments. Lack of contour, smooth transition of softly applied colour patches, which are so typical of colourism, have achieved mastery here. The table top and a fragment of the frame in the upper right corner, painted in light, intense green, bring stability to the composition and contrast with the formally and colouristically elaborated bouquet and background. Apart from presenting the essence of each of the materials, the painter's intention was also to show the brevity of a moment – time that will soon take away from the flowers their impeccable, fresh appearance.



199.

199. *Wnętrze z dziewczyną*

1967

Sygn. p. d.: *Nacht-Samborski*
Płótno, olej, 70 x 99 cm
Nabyto do zbiorów w 1967 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/783/N

Interior with a Girl

1967

Sign. bottom right: *Nacht-Samborski*
Canvas, oil, 70 x 99 cm
Purchased for the collection in 1967 from the artist.
Inv. no. MT/M/783/N

Zawężona głównie do martwej natury i portretu twórczość Artura Nachta-Samborskiego wyrosła z doświadczeń polskiego koloryzmu. W 1924 roku, wraz z członkami Komitetu Paryskiego, malarz wyjechał do Francji, gdzie przebywał do 1939 roku. Najistotniejszym założeniem koloryzmu była budowa obrazu za pomocą koloru i podporządkowanie temu zarówno formy, jak i tematu. Stąd obfitość martwych natur, pejzaży i barwnie ubranych modeli na portretach. Wiodący w sztuce polskiej okresu międzywojennego kierunek, po II wojnie światowej był propagowany przez wielu kolorystów, którzy zajęli ważne stanowiska w uczelniach artystycznych i Związku Polskich Artystów Plastyków. Artur Nacht-Samborski należał do grona profesorów początkowo w Gdańsku, następnie w Warszawie.
Zredukowana do delikatnych zarysów fizjonomii twarz dziewczyny wtapia się we wnętrze, jest równoważna z kwiatami w dużym wazonie umieszczonymi po lewej stronie kompozycji. Całość poddana jest syntezie form w subtelnej, delikatnej kolorystyce. O swojej pracy malarz pisał, że „kropka nad i w dziele sztuki często likwiduje cały efekt plastyczny i wzruszeniowy"[1].
Obraz pochodzi z czasu po połowie lat 60. XX wieku, kiedy „powstaje najwybitniejszy cykl portretów-masek, w których prawie już nie ma twarzy, tylko ich malarski ekwiwalent, stworzony pozornie niedbale, sumarycznie, z pośpiechem"[2]. We *Wnętrzu z dziewczyną* jest tajemnica, którą malarz zamknął w oczach malowanych po to, by ukazać przede wszystkim spojrzenie.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Polskè malirstvi 1947–1987* 1987, poz. 4; *Nacht-Samborski* 1999, s. 73, poz. 163, s. 141, il. s. 193, tabl. 61; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Dobrowolska 2003, s. 48, il. 5; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 272, il. s. 273.

1 S. Gierowski, *Artur Nacht-Samborski*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898–1974). Wystawa monograficzna*, MNW, Warszawa 1977, s. nlb.
2 A. Baranowa, *Nacht – Ekspresjonista? Niepewne odpowiedzi*, [w:] *Nacht – Ekspresjonista*, kat. ASP w Krakowie, Kraków 2008, s. 18.

The works by Artur Nacht-Samborski, reduced mainly to still lifes and portraits, stem from the experience of Polish Colourism. In 1924, together with the members of the Paris Committee, the painter left for France, where he stayed until 1939. The most important assumption of Colourism was to build a painting with the use of colour and to subordinate both the form and the theme to it. Hence the abundance of still lifes, landscapes and colourfully dressed models in the portraits. The leading trend of the interwar period was promoted after World War II by many colourists, who took important positions in art schools and the Association of Polish Artists and Designers. Artur Nacht-Samborski was a professor initially in Gdańsk, and later in Warsaw.
The girl's face, reduced to delicate outlines of physiognomy, blends into the interior, and is equated with the flowers in a large vase placed on the left side of the composition. The whole is subject to the synthesis of forms in subtle, delicate colours. Here is what the painter wrote about his work: 'putting the finishing touches on a work of art often disturbs the whole artistic and emotional effect'[1].
The painting comes from the late mid-1960s, when 'the most outstanding series of portraits-masks were created, which were almost devoid of faces, painted somewhat negligently, concisely, as if in a hurry'[2]. There is a mystery in the painting, which the artist encapsulated in the eyes, painted to depict the gaze.

1 S. Gierowski, *Artur Nacht-Samborski*, [in:] *Artur Nacht-Samborski (1898–1974). Wystawa monograficzna*, MNW, Warsaw 1977, p. unnumbered.
2 A. Baranowa, *Nacht – Ekspresjonista? Niepewne odpowiedzi*, [in:] *Nacht – Ekspresjonista*, cat. Academy of Fine Arts in Cracow, Cracow 2008, p. 18.

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903 Czarnków (woj. wielkopolskie) – 1987 Kraków

1903 Czarnków (The Wielkopolskie Province) – 1987 Cracow

200. *Wnętrze z głową kobiecą*

1961

Sygn. l. d.: *T*
Na odwrocie naklejone kartki z wystaw: *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL* i CBWA Oddział w Krakowie z danymi o obrazie.
Płótno, tempera, 160 x 135 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od artysty z wystawy *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*.
Nr inw. MT/M/462/N

Interior with a Woman's Head

1961

Sign. bottom left: *T*
On the back – glued cards from exhibitions: *The Polish graphic design work to commemorate 15 years of the People's Republic of Poland* and CBWA, Division in Cracow with data concerning the painting.
Canvas, tempera, 160 x 135 cm
Purchased in 1962 from the artist at the exhibition entitled *The Polish graphic design work to commemorate 15 years of the People's Republic of Poland.*
Inv. no. MT/M/462/N

Taranczewski początkowo związany był z Poznaniem (uczył się w krakowskiej ASP oraz w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, a w 1945 roku organizował poznańskie życie artystyczne). W 1950 roku związał się na stałe z Krakowem. Miał ponad 50 wystaw indywidualnych, m.in. w Toruniu (1961)[1]. Malował dekoracyjne pejzaże, martwe natury i portrety. Utrzymana w nurcie koloryzmu twórczość powojenna odznacza się większym zdecydowaniem kolorystycznym i swobodniejszą kompozycją w porównaniu do twórczości do 1939 roku.
Artysta namalował co najmniej trzy obrazy o bardzo podobnej kompozycji i wymiarach, z wykorzystaniem postaci kobiecej w popiersiu po prawej u dołu[2]. Wnętrze, oprócz postaci kobiecej, uległo w obrazie rozbiciu, swoistemu roz-

1 M. Taranczewska, *Kalendarium*, [w:] *Wacław Taranczewski. Idee, wariacje. Wystawa malarstwa*, kat. wyst. Galerii „Czas" w Będzinie i Salonu Antykwarycznego „Nautilus" w Krakowie, Będzin 2000, s. nlb.
2 *Wystawa malarstwa Wacława Taranczewskiego*, Łódź 1960, poz. 7, il. [*Wnętrze z głową kobiecą*, pł., tempera, 160 x 135 cm]; *XXIX Aukcja Sztuki Współczesnej*, Dom Aukcyjny w Warszawie Rempex, kat. wyst. przedaukcyjnej 31.05 – 11.06.2008, Warszawa 2008, il. s. 27 [*Bez tytułu*, pł., ol., 159,5 x 134 cm].

Initially, Taranczewski was connected with Poznań (he studied at the Academy of Fine Arts in Cracow and School of Decorative Arts and Artistic Industry in Poznań and in 1945 he organised artistic life in Poznań). In 1950, he settled in Cracow for good. He exhibited his works at more than 50 individual exhibitions, including, among others, in Toruń (1961)[1]. He painted decorative landscapes, still lifes and portraits. His after-war works painted using colourism techniques are characterised with much distinct colours and freer composition compared to his works created before 1939.
The artist painted at least three paintings with similar composition and measurements, using the figure of a woman in the bust at the

1 M. Taranczewska, *Kalendarium*, [in:] *Wacław Taranczewski. Idee, wariacje. Wystawa malarstwa*, ex. cat. Galerii 'Czas' in Będzin and Auction House 'Nautilus' in Cracow, Będzin 2000, p. unnumbered.



200.

członkowaniu na trudne do identyfikacji syntetycznie ujęte formy. Perspektywa dynamicznie ujętego wnętrza uległa spłaszczeniu, a ciemnobrązowa kolorystyka urozmaicona jest plamami intensywnych kolorów bluzki i włosów modelki oraz schematycznie ukazanymi przedmiotami pośrodku kompozycji. W zbiorach MOT znajduje się jeszcze jeden obraz malarza: *Koncert w atelier I*, 1960[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Taranczewski* 1961, poz. 7; *XV-lecie PRL* 1961, poz. 765, s. 81, il.; „Przegląd Artystyczny" 1962, nr 2, il.; Załęska 1971, poz. 103, s. 47; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 362, il. s. 363.

3 Niesygn., pł., temp., 160 x 94 cm, nabyto do zbiorów w 1960 roku, zakup od artysty, nr inw. MT/M/441/N.

bottom right[2]. Apart from the woman's figure, the interior was somehow shattered in the painting and divided into non-identifiable and synthetically depicted forms. The perspective of the dynamically depicted interior was flattened and dark brown colours were enriched with spots of intensive colours of the model's blouse and hair and objects depicted schematically in the middle of the composition. The collection of MOT includes one more painting entitled *A Concert in the Atelier I*, 1960[3].

2 *Wystawa malarstwa Wacława Taranczewskiego*, Łódź 1960, item. 7, il. [*Wnętrze z głową kobiecą*, canvas, tempera, 160 x 135 cm]; *XXIX Aukcja Sztuki Współczesnej*, Auction House in Warsaw Rempex, ex. cat. 31.05 – 11.06.2008, Warsaw 2008, il. p. 27 [*Bez tytułu*, canvas, oil, 159.5 x 134 cm].

3 Unsign., canvas, tempera, 160 x 94 cm, included in the collection in 1960, purchased from the artist, inv. no. MT/M/441/N.



201.

STANISŁAW BORYSOWSKI

1906 Lwów – 1988 Toruń

201. ***Grafika K. B.***

1971

Sygn. śr. na papierze ołówkiem: *Borysowski 1971 / „KB" efore due grafike II*
Papier, technika mieszana, 92 x 102 cm
Nabyto do zbiorów w 1973 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/819/N

1906 Lviv – 1988 Toruń

K. B. Graphic

1971

Sign.on paper in a pencil drawing mid-bottom: *Borysowski 1971 / „KB" efore due grafike II*
Paper, mixed technique, 92 x 102 cm
Purchased for the collection in 1973 from the artist.
Inv. no. MT/M/819/N

Borysowski był od 1946 do 1988 roku związany z Toruniem, gdzie mieszkał i wykładał malarstwo dekoracyjne na WSP UMK w Toruniu. W 1958 roku założył w Toruniu Grupę Toruńską. W 2. połowie XX wieku, po krótkim epizodzie socrealizmu, tworzył sztukę abstrakcyjną, nowatorską w dziedzinie grafiki, którą zajął się w końcu lat 60.
Jako wytrawny kolorysta, Borysowski wykorzystywał także w swojej graficznej twórczości zasady kierunku, którego był jednym z najwierniejszych przedstawicieli. Sposób wykonania grafik Borysowski skrzętnie ukrywał. Wiadomo, że trawił blachy kwasami sobie tylko znanymi metodami i następnie barwne odbitki łączył w jednostkowe kompozycje – każdą w innym układzie i o nowej gamie kolorystycznej[1] – „odbitkę wykonuję jednorazowo, jeśli powtarzam, to już w innym kolorze"[2] – mówił w jednym z wywiadów. Budowane najczęściej centralnie kompozycje tworzył artysta z licznych plam barwnych ujawniających niejednokrotnie fakturę splotów tkaniny i tektury. Układał je na zróżnicowanym kolorystycznie i fakturalnie tle i dzielił całość cienkimi liniami, które dodatkowo wprowadzały element dynamiki.
Operujące barwną, bezprzedmiotową plamą grafiki Borysowskiego należą do wyjątkowych zjawisk w sztuce polskiej. Wskazują na rozwój sztuki w nurcie koloryzmu w kierunku abstrakcji aluzyjnej, w której „przedstawienie przedmiotu nie da się już sprowadzić do bezpośredniego oglądu"[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: Rissmann 2016, nr kat. grafika 175, s. 41.

1 T. Marciniak, *Wystawa jubileuszowa prof. Stanisława Borysowskiego*, „Nowości Dziennik Toruński" 1981, nr 26 (6–8.02).
2 G. Sokołowska, *Jubileusz artysty. Rozmowa ze Stanisławem Borysowskim*, „Warmia i Mazury" 1986, nr 7 (15.04).
3 Z. Polsakiewicz, *W gronie ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, „Gazeta Pomorska. Bydgoszcz" 1970, nr 56 (7–8.03).

From 1946 to 1988, Borysowski lived in Toruń and taught decorative painting at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University. In 1958, he established the 'Toruń Group'. In the second half of the 20th century, after a short episode with socialist realism, he created abstract, innovative graphic art, which he took up at the end of the 1960s.
As a seasoned colourist and one of the most faithful representatives of this trend, Borysowski also used its principles in his graphic art. Borysowski was very meticulous about concealing the technique he used to make his graphics. Reportedly, he treated the metal sheets with acids, using methods only known to himself, and then combined the colourful prints into individual compositions, each in a different layout and with a new range of colours[1] – 'I make a print once, if I am to repeat it, I always use a different colour'[2] – he said in one of the interviews. Typically, the centrally built compositions were created by the artist from numerous colour patches that often revealed the texture of fabric and cardboard. He arranged them against a background, which was diversified in terms of colour and texture, and divided the whole with thin lines, which added to its dynamics.
Borysowski's graphics, which make use of colourful, amorphous patches, are among some of the most exceptional phenomena in Polish art. They represent a development of the colourist trend in art towards allusive abstraction, in which 'the depiction of an object can no longer be reduced to a mere viewing'[3].

1 T. Marciniak, *Wystawa jubileuszowa prof. Stanisława Borysowskiego*, Nowości Dziennik Toruński 1981, no. 26 (6–8.02).
2 G. Sokołowska, *Jubileusz artysty. Rozmowa ze Stanisławem Borysowskim*, Warmia i Mazury 1986, no. 7 (15.04).
3 Z. Polsakiewicz, *W gronie ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, Gazeta Pomorska. Bydgoszcz 1970, no. 56 (7–8.03).



202.

TADEUSZ DOMINIK

1928 Szymanów – 2014 Warszawa

202. ***Kompozycja***

1963

Sygn. śr. d.: *Dominik 63*
Na odwrocie kartka z drukowanym tekstem: *Praca eksponowana / na I Wystawie Plastyki / I Sympozjum / Złotego Grona / Dni Zielonej Góry / Październik 1963*
Płyta paździerzowa, olej, 50 x 62 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/652/N

Twórczość Tadeusza Dominika wyrosła z silnej w Polsce tradycji koloryzmu, którą malarz przejął bezpośrednio od swojego nauczyciela – Jana Cybisa. Jego inspirowane naturą kolorystyczne abstrakcje ewoluowały od kompozycji bliskich malarstwu informel w końcu lat 50. XX wieku, poprzez dominację owalnych, swobodnie rozmieszczonych na płótnie form, aż po rozjaśnione w kolorze, syntetycznie ujęte plamy od lat 70. Początkowo tworzył także grafiki, a w latach 80. gobeliny[1]. Miał ponad 50 wystaw indywidualnych, m.in. w Toruniu (1964, 1968, 1995, 2003).
W 1963 roku „w obrazach pojawiają się reminiscencje dzieł Giotta, Pietro Lorenzettiego, Mantegni, rzeźb etruskich, malarstwa bizantyjskiego"[2]. To, co malarz przedstawił na niewielkiej kompozycji z toruńskich zbiorów, może stanowić aluzję do form z tych dzieł. *Kompozycję* malarz ułożył niczym kolekcjoner zapełniający zebranymi okazami przeznaczony dla nich skarbiec.

1 *Tadeusz Dominik. Malarstwo*, kat. wyst. Państwowa Galeria sztuki „Zachęta", oprac. T. Stepnowska, Warszawa 1993; materiały Działu Dokumentacji PGS Zachęta w Warszawie.
2 A. Wojciechowski, *Tadeusz Dominik*, Warszawa [1968], s. nlb.

1928 Szymanów – 2014 Warsaw

Composition

1963

Sign. mid-bottom: *Dominik 63*
On the back – a sticker with printed text: *Work exhibited / at the 1st Exhibition of Graphic Designs / 1st Symposium / of the Golden Vine / Festival of Zielona Góra / October 1963*
Chipboard, oil, 50 x 62 cm
Purchased for the collection in 1968 from the artist.
Inv. no. MT/M/652/N

The works of Tadeusz Dominik derived from the strong tradition of Polish colourism, which the author took directly from Jan Cybis, his teacher. His colourist abstracts inspired by nature evolved from compositions that were close to informel painting from the end of the 1950's, through domination of oval and freely arranged forms in the canvas, to synthetically depicted spots brightened by colours typical of painting from the 70s. Initially, he also created graphic designs and, in the 80s, also tapestry[1]. He exhibited his works at more than 50 individual exhibitions, including in Toruń (1964, 1968, 1995, 2003).
In 1963, 'reminiscences of the works of Giotto, Pietro Lorenzetti, Mantegna, Etruscan sculptures and Byzantine painting appeared in his paintings'[2]. What the painter presented in a small composition found in the collection of the museum in Toruń, may constitute an

1 *Tadeusz Dominik. Malarstwo*, ex. cat. Zachęta Contemporary Art Gallery, compiled by T. Stepnowska, Warsaw 1993; Materials of the Documentation Department of Zachęta Contemporary Art Gallery Zachęta in Warsaw.
2 A. Wojciechowski, *Tadeusz Dominik*, Warsaw [1968], p. unnumbered.

Obraz namalowany jest widocznymi pociągnięciami grubo kładzionej farby, w środkowej części bardzo intensywnego koloru. Starannie przemyślana konstrukcja i podział nie odbierają jednak kompozycji swobody i charakteru „dzieła spontanicznego, pulsującego własnym życiem"[3], która to cecha będzie stanowić o istocie obrazów malarza w latach następnych.
Marzeniem Dominika było: „żeby minimalnymi, najprostszymi środkami, pokazać jak najwięcej. To znaczy, żeby ktoś, patrząc na mój obraz [...] widział więcej niż na tym obrazie jest. [...] To jest właśnie sztuka"[4].

Sala VII
Room VII

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Dominik* 2008, nr kat. 76, s. 213, il. s. 139, 213; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 116, il. s. 117.

3 J. Krzymuska, *Tadeusz Dominik*, [w:] *Tadeusz Dominik, Alfred Lenica, Janusz Przybylski, Marek Sappeto, Magdalena Spasowicz, Ryszard Winiarski. Wystawy indywidualne*, CBWA, Warszawa 1970, s. nlb.
4 *Patrzę na świat obrazami. Z Tadeuszem Dominikiem rozmawiają Paulina Rymkiewicz i Magdalena Wicherkiewicz*, [w:] *Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród...*, oprac. P. Rymkiewicz, M. Wicherkiewicz, kat. wyst. MNW i Fundacji Sztuki Współczesnej, Warszawa 2008, s. 18.

allusion to forms of the works. The painter arranged his *Composition* like a collector filling the treasury with collected objects. The work is painted with thick visibly spread paint, with very intensive colours in the middle. The carefully thought out structure and division do not deprive the composition of freedom and character of 'a spontaneous work pulsating with its own life'[3], a feature that will determine the essence of the author's paintings in the following years.
Dominik's dream was to 'show as much as he could using minimal, simplest means. This means that someone, looking at my painting [...] should see more than there is. [...] And this is art'[4].

3 J. Krzymuska, *Tadeusz Dominik*, [in:] *Tadeusz Dominik, Alfred Lenica, Janusz Przybylski, Marek Sappeto, Magdalena Spasowicz, Ryszard Winiarski. Wystawy indywidualne*, CBWA, Warsaw 1970, p. unnumbered.
4 *Patrzę na świat obrazami. Z Tadeuszem Dominikiem rozmawiają Paulina Rymkiewicz i Magdalena Wicherkiewicz*, [in:] *Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród...*, compiled by P. Rymkiewicz, M. Wicherkiewicz, ex. cat. MNW and Fundacja Sztuki Współczesnej, Warsaw 2008, p. 18.



SZTUKA PO ZAGŁADZIE II WOJNY ŚWIATOWEJ

ART AFTER THE DESTRUCTION OF WORLD WAR II

Stanisław Horno-Popławski
Tadeusz Brzozowski
Jerzy Nowosielski
Andrzej Wróblewski
Alfred Lenica
Tymon Niesiołowski
Marek Oberländer
Jerzy Krawczyk
Henryk Siwicki
Tadeusz Godziszewski
Władysław Zych
Stanisław Frenkiel
Marek Żuławski
Jerzy Tchórzewski
Olgierd Truszyński
Alina Szapocznikow
Kazimierz Gustaw Zemła
Adolf Ryszka



203.

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI

1902 Kutaisi na Kaukazie – 1997 Gdańsk

203. ***Madonna z Dzieciątkiem***
(Madonna z Woldenbergu, Madonna obozowa)

lata 40. XX w.

Sygn. na spodzie: *Stan Horno Popławski*
Gips patynowany, 28 x 20 x 17 cm
Nabyto do zbiorów w 2003 roku, zakup od Janiny Gardzielewskiej z Torunia.
Nr inw. MT/Rz/192/N

Sala VII
Room VII

Stanisław Horno-Popławski – absolwent ASP w Warszawie, zatrudniony od 1932 roku na WSP USB w Wilnie, profesor rzeźby, w sierpniu 1939 roku został objęty mobilizacją i wcielony do I Dywizji Legionów. Brał udział w kampanii wrześniowej, podczas której 15 września dostał się do niewoli. Krótko przebywał w Oflagu w Wolfsbergu (w Karyntii), następnie został przewieziony do Oflagu II C w Woldenbergu (obecnie Dobiegniew na Pomorzu Zachodnim), gdzie pozostał do końca wojny. Mimo trudnych warunków artyście udało się zorganizować w skrzydle baraku kuchennego pracownię rzeźbiarską[1]. Tworzone tam rzeźby przeznaczone były głównie do obozowej kaplicy, w której Polacy spotykali się na wspólnej modlitwie. Na jej ołtarzu stanęła tzw. *Madonna obozowa* – siedząca kobieca postać trzymająca przed sobą Dzieciątko, którego szeroko otwarte ramiona tworzą aluzję do ramion krzyża. Twarz kobiety jest podobno wykonanym z pamięci portretem żony artysty – Stanisławy Ingi Popławskiej (1917–2009)[2].
Granitowa *Madonna z Dzieciątkiem* ustawiona przed kościołem św. Rocha w Białymstoku wieńczy pamiątkowy pomnik księdza Adama Abramowicza[3]. Gipsowy model *Madonny* zachował się do dziś i jest eksponowany w kościele parafialnym w Dobiegniewie, w nawie bocznej, tzw. Kaplicy Woldenberczyków. Niewielka, gipsowa forma *Madonny* powstała również w Oflagu, widnieje na zdjęciach przesyłanych przez artystę żonie do Wilna.

1 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi. W setną rocznicę urodzin artysty*, kat. wyst. PGS w Sopocie, Sopot 2002, s. 12.
2 Tamże, s. 25.
3 Tamże, s. 64.

1902 Kutaisi in Caucasus – 1997 Gdańsk

Madonna with Child
(Madonna from Woldenberg, War Camp Madonna)

1940s

Sign. at the bottom: *Stan Horno Popławski*
Painted plaster, 28 x 20 x 17 cm
Purchased for the collection in 2003 from Janina Gardzielewska from Toruń.
Inv. no. MT/Rz/192/N

Stanisław Horno-Popławski, a graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, employed at the Faculty of Fine Arts of Stefan Batory University in Vilnius from 1932, professor of sculpture, in August 1939 he was mobilised and conscripted into the First Legions Division. He was taken prisoner on September 15 while participating in the September Campaign. He was briefly imprisoned in the Oflag in Wolfsberg (Carinthia), then he was transported to Oflag II C in Woldenberg (present day Dobiegniew in Western Pomerania), where he stayed until the end of the war. Despite difficult conditions, the artist managed to establish a sculpting studio in the wing of the kitchen barrack[1]. The sculptures created there were intended mainly for the camp chapel, where Poles met to pray together. Placed on the chapel altar was the so-called *War camp Madonna*– a sitting female figure holding the Child in front of her, whose wide-open arms were an allusion to the arms of the cross. The woman's face is said to be the face of the artist's wife Stanisława Inga Popławska (1917–2009)[2]. The granite *Madonna with Child* is situated in front of St Roch's Church in Białystok, crowning the monument of Rev. Adam Abramowicz[3]. The plaster model of *Madonna* has survived to this day and is exhibited in the parish church in Dobiegniew, in the side aisle, the so-called Woldenberg Chapel. The small plaster figure of the *Madonna* was also made in Oflag, as it can be seen in the pictures sent by the artist to his wife to Vilnius.

1 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi. W setną rocznicę urodzin artysty*, ex. cat. of PGS in Sopot, Sopot 2002, p. 12.
2 Ibid., p. 25.
3 Ibid., p. 64.

TADEUSZ BRZOZOWSKI

1918 Lwów – 1987 Rzym

204. ***Chrystus***

1946

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Brzozowski* oraz naklejone kartki: MNP z wystawy w 1974 roku i MKiS z danymi o obrazie.
Deska, olej, 40 x 67 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz MKiS.
Nr inw. MT/M/1229/N

Obraz był wystawiany w październiku 1946 roku na drugiej wystawie Młodych Plastyków w krakowskim TPSP[1]. Prezentuje początkowy okres twórczości malarza, odznaczający się budowaniem na płótnie kompozycji kolorystycznych

1 *Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985*, wstęp: J. Chrobak, BWA w Rzeszowie, Rzeszów 1987.

1918 Lviv – 1987 Rome

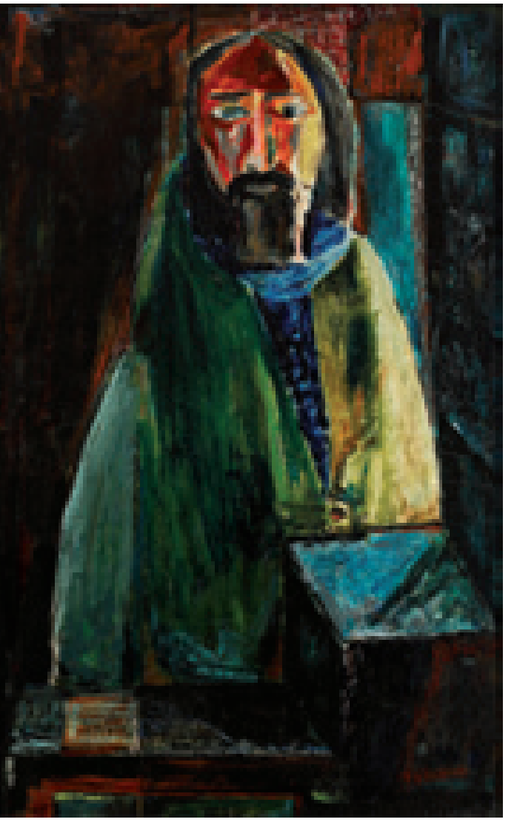
Christ

1946

Unsign.
Inscription at the back: *Brzozowski* and pasted notes: MNP – from the exhibition in 1974 and the MKiS with the information about the painting.
Board, oil, 40 x 67 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by MKiS.
Inv. no. MT/M/1229/N

The painting was exhibited in October 1946 at the second exhibition of Young Artists at the Society of Friends of Fine Arts in Cracow[1]. It represents the initial period of the painter's work, characterised by

1 *Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985*, introduction: J. Chrobak, BWA in Rzeszów, Rzeszów 1987.



204.



205.

o dużym ładunku ekspresji. Należy do prac z lat 1944–1947 o realistycznie budowanej formie, „rozchwianej nieco fakturze w zgodzie z kolorystycznymi tradycjami”[2]. Tradycje te uzupełnione są przez Brzozowskiego ciemnym, zgaszonym lekko kolorytem, zachwianiem proporcji – deformacją, która w efekcie dała ekspresyjne w wyrazie przedstawienie Chrystusa.
W czasie II wojny światowej największy wpływ na twórczość artysty miał Tadeusz Makowski, do czego Brzozowski przyznawał się w jednym z wywiadów: „Bardzo urzekł mnie Makowski, pomimo, że wtedy zbyt dużo nie widziałem jego autentycznych obrazów, może wtedy nawet jeszcze w ogóle nie widziałem tych obrazów, tylko reprodukcje”[3]. Fascynacja ta była na tyle silna, że Brzozowski umieszczał cytaty z Makowskiego w swoich obrazach[4]. Kompozycja *Chrystus* zdaje się potwierdzać ten zachwyt, widoczny szczególnie w dążeniu do geometrycznej syntezy form.

Sala VII
Room VII

Bibl.: Blumówna „Twórczość” 1946, nr 12; Blumówna „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 44; Porębski „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11/12; Skosień „Trybuna Robotnicza” 1946, nr 301; Blumówna „Twórczość” 1948, nr 2; Kowalska 1975, s. 53; Kaszuba „Dunajec” 1984, nr 14; *Brzozowski* 1986; *Brzozowski* 1987, s. 17; Kowalska 1988, s. 67; *Brzozowski* 1997, s. 67, poz. I/24, s. 223, il. s. 67; Deptuła *„Nicuję stare surduty”* 1997, nr 22 (01.06); *Biblia we współczesnym malarstwie polskim* 1999, s. 52; *Brzozowski* 116/2001, il. s. 12; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 84, il. s. 85; *Perły z lamusa* 2009, s. 212, il. s. 213 (Kroplewska-Gajewska).

2 B. Deptuła, *„Nicuję stare surduty”. Retrospektywa Tadeusza Brzozowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 22 (01.06).
3 (opr. J. S.), *Muzeum wyobraźni. Mówi Tadeusz Brzozowski*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 21 (14.06).
4 Tamże.

building coloured compositions with highly expressive load. It is one of the works from the years 1944–1947 with a realistic form, ‘slightly unstable texture in line with colour traditions’[2]. These traditions are complemented by Brzozowski’s dark, slightly subdued colouration, imbalance of proportions – a deformation that resulted in an expressive representation of Christ.
During World War II, Brzozowski remained under the influence of Tadeusz Makowski, to which he admitted in one of the interviews: ‘I was indeed captivated by Makowski, even though at that time I had not seen too many of his authentic paintings, maybe all of them were but reproductions’[3]. This fascination was so strong that Brzozowski included Makowski’s quotations in his paintings[4]. Apparently, *Christ* confirms this admiration, which is particularly noticeable in the pursuit of geometric synthesis of forms.

2 B. Deptuła, *‘Nicuję stare surduty’. Retrospektywa Tadeusza Brzozowskiego*, Tygodnik Powszechny 1997, no. 22 (01.06).
3 (compiled by J. S.), *Muzeum wyobraźni. Mówi Tadeusz Brzozowski*, Tygodnik Powszechny 1992, no. 21 (14.06).
4 Ibid.

205. ***Pijący zawodnik***

1947

Niesygn.
Płótno, olej, 60 x 66 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz MKiS.
Nr inw. MT/M/1228/N

Obraz prawdopodobnie był eksponowany w grudniu 1947 roku na wystawie artystów awangardowych w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie[1]. Należy do pierwszej fazy twórczości malarza, która trwała według niego do 1957 roku – pierwszego pobytu we Włoszech, gdzie zdecydował, że trzeba dokonać wyboru pomiędzy sztuką figuratywną, surrealizującą i abstrakcyjną[2]. „Wtedy jeszcze [po 1945 roku] nie byłem zupełnie uformowany jako artysta. Malowałem dosyć jednoznaczną figurację. W tym okresie – mniej więcej w roku 1948, kiedy Kantor przywiózł z Paryża pewne informacje o tym, co się tam dzieje – zacząłem już robić sztukę abstrakcjonizującą. Ale to było mieszane. Czasem robiłem czystą figurację, niekiedy abstrakcjonizowałem i trwało tak do roku 1955”[3].
Była to „rzeczywistość, która go otaczała – klimat zamkniętego w sobie świata, przesyconego tajemniczością związków człowieka z przedmiotem i będącego terenem działania mitycznych sił, napiętych oczekiwań, przemieszania zwykłości i niezwykłości”[4].
W Toruniu Brzozowski wystawiał w 1963 i 1969 roku.

Bibl.: Blumówna „Twórczość” 1948, nr 2; Porębski „Twórczość” 1948, nr 10; *Brzozowski* 1986; *Brzozowski* 1997, s. 67, poz. I/36, s. 224, il. s. 63; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 84, il. s. 85.

1 *Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985*, wstęp: J. Chrobak, BWA w Rzeszowie, Rzeszów 1987.
2 A. R. Szymański, *Malarz staromodny czy klasyk... Rozmowa z Tadeuszem Brzozowskim*, „Fakty” 1985, nr 14 (06.04).
3 *By obraz był jak książka. Z Tadeuszem Brzozowskim rozmawia Andrzej Lisowski*, „Odra” 1981, nr 4, s. 56.
4 W. Skrodzki, *Tadeusz Brzozowski*, „Literatura” 1975, nr 34 (21.08).

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI

1902 Kutaisi na Kaukazie – 1997 Gdańsk

206. ***W kąpieli (Kąpiąca się)***

ok. 1948

Sygn. na spodniej części rylcem: *HP*
Nefryt, 22 x 13 x 13,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1998 roku, zakup od Stanisławy Ingi Popławskiej z Sopotu, żony artysty.
Nr inw. MT/Rz/179/N

Stanisław Horno-Popławski początkowo wykładał rzeźbę w Wilnie (1932–1939), następnie krótko w Toruniu (1946–1949) oraz Gdańsku (1949–1970). Od 1978 do 1982 roku mieszkał i pracował w Bydgoszczy.
Rzeźba *W kąpieli* została wykonana w czasie, gdy rzeźbiarz dążył do realizmu kształtów, chociaż pełnych syntezy i niejednokrotnie ledwie zasugerowanych. Kształtował rzeźbę techniką *taille directe*[1], czyli kucia bezpośrednio w materiale i wydobywania z niego zarysów bryły kobiecego ciała. Przy dość kameralnych rozmiarach, rzeźba ma znamiona monumentalności, pomimo zwartej

1 R. Konik, *W kręgu estetyki rzeźby. Na marginesie twórczości Stanisława Horno-Popławskiego*, [w:] *Estetyka. Między analizą a krytyką*, red. R. Konik, „Lectiones & Acroases Philosophicae” 2016, IX, 2, s. 126. https://books.google.pl/books?id=hLGQDgAAQBAJ&pg=PA3&dq=konik+estetyka&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (dostęp: 02.07.2018).

Drinking Competitor

1947

Unsign.
Canvas, oil, 60 x 66 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by MKiS.
Inv. no. MT/M/1228/N

The painting was probably exhibited in December 1947, at the exhibition of avant-garde artists at the Club of Young Artists and Scientists in Warsaw[1]. It was painted in the first phase of the artist’s creative work, which, according to him, lasted until 1957, i.e. his first stay in Italy, where he decided that a choice should be made between figurative, surrealistic and abstract art[2]. ‘Back then [after 1945] I was not formed as an artist. I painted quite unambiguous figurative art. At that time – more or less in 1948, when Kantor brought some information from Paris about what was happening there – I started to make abstract art. But it was all mixed up. Sometimes I made pure figurative art, and at times I went abstract, and that lasted until 1955’[3].
It was ‘the reality that surrounded him – climate of a world closed in itself, saturated with the mystery of human relations with an object, and an arena for mythical forces, expectations, amalgamation of the ordinary and the unique’[4].
Brzozowski exhibited his works in Toruń in 1963 and 1969.

1 *Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985*, introduction: J. Chrobak, BWA in Rzeszów, Rzeszów 1987.
2 A. R. Szymański, *Malarz staromodny czy klasyk... Rozmowa z Tadeuszem Brzozowskim*, Fakty 1985, no. 14 (06.04).
3 *By obraz był jak książka. Z Tadeuszem Brzozowskim rozmawia Andrzej Lisowski*, Odra 1981, no. 4, p. 56.
4 W. Skrodzki, *Tadeusz Brzozowski*, Literatura 1975, no. 34 (21.08).

1902 Kutaisi in Caucasus – 1997 Gdańsk

Bathing Woman

ca. 1948

Sign. at the bottom with a graver: *HP*
Jade, 22 x 13 x 13.5 cm
Purchased for the collection in 1998 from Stanisława Inga Popławska from Sopot, the artist’s wife.
Inv. no. MT/Rz/179/N

Stanisław Horno-Popławski first taught sculpture in Vilnius (1932–1939), then briefly in Toruń (1946–1949) and Gdańsk (1949–1970). From 1978 to 1982 he lived and worked in Bydgoszcz.
The sculpture of the *Bathing Woman* was made at the time when the sculptor was striving to achieve realistic shapes, although they were full of synthesis and often barely suggested. He shaped the sculpture using the *taille directe*[1] technique (the direct carving), i.e. carving directly into the material and extracting the outlines of a female body

1 R. Konik, *W kręgu estetyki rzeźby. Na marginesie twórczości Stanisława Horno-Popławskiego*, [in:] *Estetyka. Między analizą a krytyką*, ed. R. Konik, Lectiones & Acroases Philosophicae 2016, IX, 2, p. 126. https://books.google.pl/books?id=hLGQDgAAQBAJ&lpg=PA3&dq=konik%20estetyka&hl=pl&pg=PA3#v=onepage&q&f=fals (access: 02.07.2018).

Sala VII
Room VII

(siedzącej) formy – pomnikowości. Do tematu kąpiących się kobiet (oraz brzemiennych) powróci rzeźbiarz w latach siedemdziesiątych[2].
„Moim zdaniem dobra rzeźba jest abstrakcyjna. Przemawia dynamiką brył, ekspresją płaszczyzn i nie wymaga komentarza. [...] rzeźba skupia wszystkie dyscypliny plastyczne, jest architekturą, gdyż kształtuje i organizuje przestrzeń, jest też malarstwem, bo operuje światłocieniem, fakturą, materią, jest po części grafiką, bo pozostawia niezatarty ślad narzędzia jakim jest dłuto"[3] – mówił Horno-Popławski.

Bibl.: Grubba 2002, s. 129, il. 185–186; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 162, il. s. 163; *Dzieje sztuki Torunia* 2009, s. 474, il. 438, s. 480 (Mansfeld).

2 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi, W setną rocznicę urodzin artysty*, kat. wyst. PGS w Sopocie, Sopot 2002, s. 30.
3 *Aukcja rzeźby*, SDA, Bydgoszcz 16 grudnia 2017, red. E. Bednarz, K. Dąbrowska, M. Kardas, Sopot 2017, s. 34.

from it. Although it has rather small dimensions, the sculpture bears the features of monumentality, despite its compact (sitting) form. The sculptor would return to the subject of bathing (and pregnant) women in the 70s[2].
'In my opinion, a good sculpture should be abstract. It should speak through its dynamic shapes, expression of planes and should not require any comments. [...] sculpture focuses all artistic disciplines – it is architecture, because it shapes and organises space, it is also painting, because it operates with *chiaroscuro*, texture, matter, it is partly graphic art, because it leaves behind an indelible trace of the tool it is made with'[3] – said Horno-Popławski.

2 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi, W setną rocznicę urodzin artysty*, ex. cat. of PGS in Sopot, Sopot 2002, p. 30.
3 *Aukcja rzeźby*, SDA, Bydgoszcz 16 December 2017, ed. E. Bednarz, K. Dąbrowska, M. Kardas, Sopot 2017, p. 34.



206.



207.

JERZY NOWOSIELSKI

1923 Kraków – 2011 Kraków

207. ***Kompozycja***

1948

Niesygn.
Na odwrocie: ***Martwa natura ze skrzypcami*** (fragment), pocz. lat 40. XX w.
Deska, olej, 60 x 37,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz MKiS.
Nr inw. MT/M/1252/N

Nowosielski związany był z Krakowem, gdzie od 1962 do 1993 roku prowadził pracownię malarstwa w krakowskiej ASP. Miał ponad 100 wystaw indywidualnych, m.in. w Toruniu (1981). Zaprojektował dekoracje w kilkudziesięciu świątyniach obrządku wschodniego i zachodniego. Twórczość artysty w dziedzinie malarstwa obfituje w wykorzystujące stylistykę ikony – martwe natury i pejzaże, które ewoluują od stylizowanego realizmu do abstrakcyjnych form. Dominują jednak portrety, układające się w cykle *Aktów*, *Gimnastyczek*, *Pływaczek* i *Toalet*[1]. O swojej twórczości artysta mówił, że „jest pewien typ radości zawarty w wizji właściwej malarstwu staroegipskiemu i ikonie średniowiecznej. […] Zbieram elementy plastyczne mogące wywołać takie uczucia, ściśle określone, o zupełnie wyraźnym charakterze. Z elementów tych buduję moje obrazy, bez względu na to, czy są to kompozycje figuralne, czy abstrakcyjne”[2].
Kompozycja należy do wczesnych obrazów, w których krystalizuje się typ fizyczny wizerunku kobiety – postaci o mocnej, nieco wydłużonej budowie. Ukazany w perspektywie pejzaż miejski w tle urealnia tę postać, która, ucięta ramą obrazu w połowie twarzy, ma wyolbrzymione usta i dostosowaną do form geometrycznych górną część ciała. Gdy malarz wspominał lata 40. XX wieku, podkreślał, że wraz z grupą młodych artystów chcieli, aby sztuka „była prawdziwa, żywa i nieestetyczna, to znaczy, żeby elementy estetyki nie odgrywały w niej zasadniczej roli…”[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Nowosielski* 1960, il., s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; *Nowosielski* 2003, poz. 88, s. 708, il. s. 128; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 286, il. s. 287.

1 J. Chrobak, E. Kulka, *Kalendarium*, [w:] *Jerzy Nowosielski*, Galeria Starmach, Kraków 2003, s. 545–701.
2 J. Nowosielski, Łódź, 23 luty 1957, [w:] *Współcześni malarze polscy*, Warszawa 1957, s. nlb.
3 J. Nowosielski za: M. Poręgbski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, [w:] *Jerzy Nowosielski*, kat. wyst. Starmach Gallery, Kraków 1990, s. 8.

1923 Cracow – 2011 Cracow

207. ***Composition***

1948

Unsign.
On the back: ***Still Life with a Violin*** (fragment), the beginning of the 1940s
Board, oil, 60 x 37.5 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by MKiS.
Inv. no. MT/M/1252/N

Nowosielski was connected with Cracow, where, from 1962 to 1993, he had his painting workshops in the Cracow Academy of Fine Arts. He exhibited his works at more than 100 individual exhibitions, including, among others, in Toruń (1981). He designed decorations for several Eastern and Western Orthodox churches. The artist's paintings abound in icon-styled still lifes and landscapes, which evolve from styled realism to abstract forms. However, dominant works include portraits arranged in cycles of *Nudes*, *Gymnasts*, *Swimmers* and *Women's Garment*[1]. The artist referred to his work stating that 'it is a kind of joy embedded in a vision typical of Old Egyptian painting and medieval icons. […] I collect elements of arts that may evoke such feelings – strictly specified and with distinct character. I build my paintings using the elements, regardless of whether the compositions present figures or have abstract character'[2].
Composition belongs to the artist's early paintings, in which the physical image of women began to crystallise, becoming figures with strong and slightly extended built. The city landscape shown from perspective in the background makes real the figure, which, cut by the painting frame in the half of her face, has enlarged mouth, with her upper body part adjusted to geometrical forms. Referring to 1940s, the painter emphasised that, together with a group of young artists, he wanted the art 'to be true, live and non-aesthetic, which means that elements of aesthetics should not play a fundamental role in it…'[3].

1 J. Chrobak, Ewa Kulka, *Kalendarium*, [in:] *Jerzy Nowosielski*, Starmach Gallery, Cracow 2003, pp. 545–701.
2 J. Nowosielski, Łódź, 23 luty 1957, [in:] *Współcześni malarze polscy*, Warsaw 1957, p. unnumbered.
3 J. Nowosielski see: M. Poręgbski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, [in:] *Jerzy Nowosielski*, ex. cat. Starmach Gallery, Cracow 1990, p. 8.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

1927 Wilno – 1957 Zakopane (droga do Morskiego Oka)

208. ***Rozstrzeliwanie zakładników***
(Rozstrzelanie I, Egzekucja)

1949

Sygn. l. d.: *AWróblewski*
Płótno, olej, 128 x 200 cm
Nabyto do zbiorów w 1963 roku, zakup od Teresy Wróblewskiej z Krakowa, żony artysty.
Nr inw. MT/M/504/N

1927 Vilnius – 1957 Zakopane (on the trail to Morskie Oko)

208. ***Shooting the Hostages***
(Shooting I, Execution)

1949

Sign. bottom left: *AWróblewski*
Canvas, oil, 128 x 200 cm
Purchased for the collection in 1963 from Teresa Wróblewska from Cracow, the artist's wife.
Inv. no. MT/M/504/N

Impulsem do namalowania cyklu *Rozstrzelań* były fotografie egzekucji ulicznej w Bydgoszczy we wrześniu 1939 roku, na których pokazano wydarzenia określone przez propagandę hitlerowską jako „bydgoska krwawa niedziela”. Była ona odwetem Niemców za opór polskich jednostek nieliniowych i polskiej ludności cywilnej oraz za około 150 poległych Niemców. Propaganda niemiecka posłużyła się bydgoskimi wydarzeniami jako usprawiedliwieniem agresji na Polskę[1]. Bardzo istotnym elementem wszystkich *Rozstrzelań* jest obecność w wielu kompozycjach tego cyklu postaci chłopca. Najczęściej są to żywi jeszcze mali obserwatorzy, którzy pytającym wzrokiem patrzą na dorosłych lub ze smutkiem żegnają bliskich. Obecność młodego człowieka w tak wstrząsających zdarzeniach wskazuje nie tylko na istnienie świadków zbrodni – powojennego pokolenia, które ze wspomnieniem okrucieństwa wojny będzie musiało żyć i budować nową rzeczywistość, ale i na osobiste doświadczenia czternastoletniego malarza, który był świadkiem nagłej śmierci ojca podczas rewizji okupanta w wileńskim mieszkaniu w 1941 roku. Znamienne jest również indywidualne traktowanie dzieci w przeciwieństwie do zmultiplikowanych niejako dorosłych.
Obraz z toruńskich zbiorów powstawał od 22 do 26 lutego, poprzedzony sześcioma znanymi szkicami[2]. Na realnej ścianie umieścił malarz siedmiu mężczyzn i dwóch chłopców, którzy stali się symbolem tragicznego losu nie tylko ludności cywilnej Bydgoszczy, ale człowieka w czasie wojny w ogóle. Charakterystyczne u Wróblewskiego jest to, że żywi jeszcze, czekający na śmierć ludzie są opanowani i spokojni. Dopiero po śmierci przedstawiani są w uniesieniach i konwulsyjnych skrętach, z grymasami twarzy wywołanymi przez ból, z szukającymi pomocy uniesionymi ramionami, które niedokończone – ucięte ramą obrazu – nigdy już tej pomocy nie otrzymają. Pomiędzy postaciami na obrazie nie ma dialogu. Wszystkie przemawiają do odbiorcy.

Sala VII
Room VII

Bibl.: Buczek „Przekrój” 1958, nr 668, s. 5; *Wróblewski* 1958, poz. 6, s. 13; Osęka „Polska” 1962, nr 12, s. 22; Załęska 1966, s. 9; Załęska *Dział Sztuki* 1966, s. 29, poz. i il. 19; Walicki „Gazeta Krakowska” 1966, nr 66; *Wróblewski* 1967, poz. 14, s. 33; *Rozstrzelane piękno* „Polska” 1968, nr 5, il. s. 28; Osęka „Wiedza i Życie” 1970, nr 7, s. 2–5 i il.; *Polska wystawa w Berlinie* 1972, nr 37; *Poznańska wystawa…* 1972, nr 37; *Polnische Kunst* 1976, poz. 160; Ekwiński 1978, il.; Ekwiński 1979, il.; Fiedoruk „Isskustwo” 1979, nr 2, s. 41; Kurczab „Panorama” 1979, nr 48, il.; *Polaków portret własny I* 1983, poz. 697, il. 358, s. 23; *Sztuka a wojna* 1985, nr 5, il. s. 6; *Polaków portret własny II* 1986, poz. 697, s. 136; *Artyści z Krakowa* 1993, s. 56, 175; Tarabuła 1993, s. 266, 284; *Wróblewski nieznany* 1993, s. 391, il. s. 79; Skoczylas „Sztuka” 1997, nr 1–6, s. 20; *Wróblewski* 1998, s. 23, poz. i il. 53, s. 70; Piotrowski 1999, il. 4, s. 13; *Obrazy śmierci* 2000, poz. III/5–82, s. 332, il.; JAN „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 162, il.; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; Michalak 2003, il. s. 14; *Distances* 2004, il. s. 23; *Wszystko jest łaską* 2004, s. 118, il. s. 119 (Kroplewska-Gajewska); Banaś 2006, il. s. 42–43; *Piękni szaleńcy* 2006, il. okładka i s. 269; Wróblewska „Secesja” 2007, nr 1 (6), s. 70–94, il. 86–87; *Wróblewski* 2007, il. s. 76 (fragment), 181, okładka (fragment); Kroplewska-Gajewska 2008, s. 422, il. s. 423; *Perły z lamusa* 2009, s. 214, il. s. 215 (Kroplewska-Gajewska); Kowalczyk 2010, s. 113; *Obok. Polska – Niemcy* 2011, nr kat. i il. 19.13c, s. 650; *Wróblewski* 2014, il. s. 218; Bielska-Krawczyk 2015, s. 117; *Wróblewski: recto/verso* 2015, il. 29; Rottenberg 2018, s. 72, nr kat. i il. 37, s. 74.

1 W. Jastrzębski, *Terror i zbrodnia. Eksterminacja ludności polskiej i żydowskiej w rejencji bydgoskiej w latach 1939–1945*, Warszawa 1974, s. 21–48.
2 A. Król, *Katalog obrazów olejnych*, [w:] *Andrzej Wróblewski*, red. Z. Gołubiew, kat. wyst. GSW Zachęta, MNK, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, Warszawa–Kraków 1998, s. 70.

What provoked the artist to paint the *Shootings* series were the photographs of street executions in Bydgoszcz in September 1939, which showed the events defined by the Nazi propaganda as the 'Bloody Sunday of Bydgoszcz'. It was a German reprisal for the resistance of Polish units and Polish civilians and about 150 killed Germans. German propaganda used the events from Bydgoszcz as an excuse for the aggression against Poland[1]. A figure of a boy was a very important element in many of the paintings of the *Shootings* series. They most commonly represent little observers, who, still alive, look at adults with a questioning gaze or sorrowfully bid farewell to their loved ones. The presence of a young person amidst such shocking events not only indicates the existence of witnesses to the crime – the post-war generation, which will have to live and build a new reality with the memories of war cruelties, but also points to a personal experience of the painter, who, as a fourteen-year-old, witnessed the sudden death of his father during a search by the occupants in his Vilnius apartment in 1941. Also significant is the individual treatment of children, as opposed to a multiplication of adults.
The Toruń painting was created between the 22nd and 26th February and was preceded by six known sketches[2]. Seven men and two boys placed against the wall by the painter became a symbol of the tragic fate of not only the civilians of Bydgoszcz, but of people in time of war in general. Typically for Wróblewski's work, the people who are still alive are awaiting death in calmness and composure. It is only after death that they are presented in convulsions, with facial grimaces brought about by pain, with raised arms seeking help, which, cut off by the frame of the painting, they will never find. There is no dialogue between the characters in the painting. They all speak only to the audience.

1 W. Jastrzębski, *Terror i zbrodnia. Eksterminacja ludności polskiej i żydowskiej w rejencji bydgoskiej w latach 1939–1945*, Warsaw 1974, pp. 21–48.
2 A. Król, *Katalog obrazów olejnych*, [in:] *Andrzej Wróblewski*, ed. Z. Gołubiew, ex. cat. of Zachęta Contemporary Art Gallery, MNK, Foundation Institute of the Promotion of Art, Warsaw–Cracow 1998, p. 70.

209. ***Nagrobek kobieciarza***

1956–1957

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Andrzej Wróblewski / Nagrobek kobieciarza / olej 1957 / 176 x 77* oraz naklejone kartki MNP z wystawy w 1967 r. i CBWA w Warszawie z danymi o obrazie.
Płótno, olej, 176 x 77 cm
Nabyto do zbiorów w 1967 roku, zakup od Teresy Wróblewskiej z Krakowa, żony artysty.
Nr inw. MT/M/588/N

Obraz należy do cyklu *Nagrobków*, w których malarz uprzedmiatawia człowieka – kobietę utożsamia z przedmiotem. Z kolei przedmioty, np. krzesła, nabierały niejednokrotnie w jego gwaszach ludzkich cech. „*Nagrobki* mają źródło w fascynacji monumentami sepulkralnymi w Serbii. Obraz *Nagrobek*

209. ***A Womaniser's Tombstone***

1956–1957

Unsign.
An inscription at the back: *Andrzej Wróblewski / A Womaniser's Tombstone / oil 1957 / 176 x 77* and pasted MNP noted from an exhibition in 1967 and CBWA in Warsaw with information about the painting.
Canvas, oil, 176 x 77 cm
Purchased for the collection in 1967 from Teresa Wróblewska from Cracow, the artist's wife.
Inv. no. MT/M/588/N

The painting belongs to the series of *Tombstones*, in which the painter objectifies people, e.g. he equates a woman to an object. On the other hand, objects in his gouache paintings, e.g. chairs, often acquire human features. '*Tombstones* originate from the author's fascination



208.

kobieciarza oraz cały szereg gwaszy i monotypii nawiązują do tego tematu. Są to dzieła łączące motywy ilustracyjne (pierś dziewczyny, wąsy kobieciarza) z formą krzyża"[1].

Obraz z toruńskich zbiorów „zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ jest jedynym dziełem w dużym formacie, które niemal na pewno odnosi się do doświadczeń z Jugosławii. Postać w kształcie krzyża łączy ikonografię krucyfiksu z odniesieniami do nagrobków, które Wróblewski szkicował w Belgradzie: trzyma maszt z flagą przypominającą flagę polską z dodanym niebieskim trójkątem – co jest także odniesieniem do flagi Jugosławii. Prócz postaci w pracy przedstawione są także dwie, odłączone od ciała nogi kobiece"[2].

Sala VII
Room VII

Bibl.: Majewska „Sztandar Młodych" 1957, nr 207; Ledóchowski „Współczesność" 1958, nr 13; Nowosielski „Odgłosy" 1958, nr 14; Skrzynecki „Echo Krakowa" 1958, nr 16; *Wróblewski* 1958, poz. 46, s. 14; Kowalska „Ekran" 1959, nr 42; *Wróblewski* 1959, il.; Wojciechowski „Współczesność" 1962, nr 3, il.; Osęka „Polska" 1963, nr 5; Dobrowolski 1964, s. 435; Piechocki „IKP" 1964, nr 109; Błażewicz „Przegląd Artystyczny" 1967, nr 6; *Wróblewski* 1967, poz. 104, s. 43, il. 30; Załęska 1969, nr kat. malarstwa 1967/23, s. 21, il. 11; Wojciechowski 1970, s. 158; Załęska 1971, poz. 120, s. 49; Kowalska 1975, s. 86; Sztaba „Student" 1975, nr 1, il. s. 1; Wojciechowski 1975 (wyd. II 1983), s. 12, 51; Osęka „Kultura" 1977, nr 45; „Przekrój" 1977, nr 1671; Ekwiński 1978, il.; Nyczek „Twórczość" 1978, nr 12; Ekwiński 1979, il.; *Wróblewski* 1979, il. 13; *Wróblewski* „Plastyka w szkole" 1980, nr 9, s. 331; Wojciechowski 1981, s. 365; Kowalska 1988, s. 115; Kowalska „Projekt" 1989, nr 4, s. 24, 26, 28, il. 8; Tarabuła 1993, s. 21; *Wróblewski* 1993, s. nlb.; *Wróblewski nieznany* 1993, s. 21, 298, 302; Deptuła „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 8; *Leksykon sztuki polskiej XX w.* 1996, s. 254; *Wróblewski* 1998, s. 29, poz. i il. 197, s. 141; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Wróblewski* 2004, s. 11, poz. I/7, s. 70, il. s. 29; Banaś 2006, il. s. 82; *Wróblewski* 2007, il. s. 44; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 424, il. s. 425; Kowalczyk 2010, s. 115; *Wróblewski* 2010, il. 60, s. 117; *Wróblewski* 2014, s. 514, nr kat. 498, il. s. 545; *Wróblewski: recto/verso* 2015, il. 51; Rottenberg 2018, s. 142, nr kat. i il. 89, s. 144.

1 A. Kostołowski, *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia*, [w:] *Andrzej Wróblewski*, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, MNK, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, red. Z. Gołubiew, Warszawa 1998, s. 29.

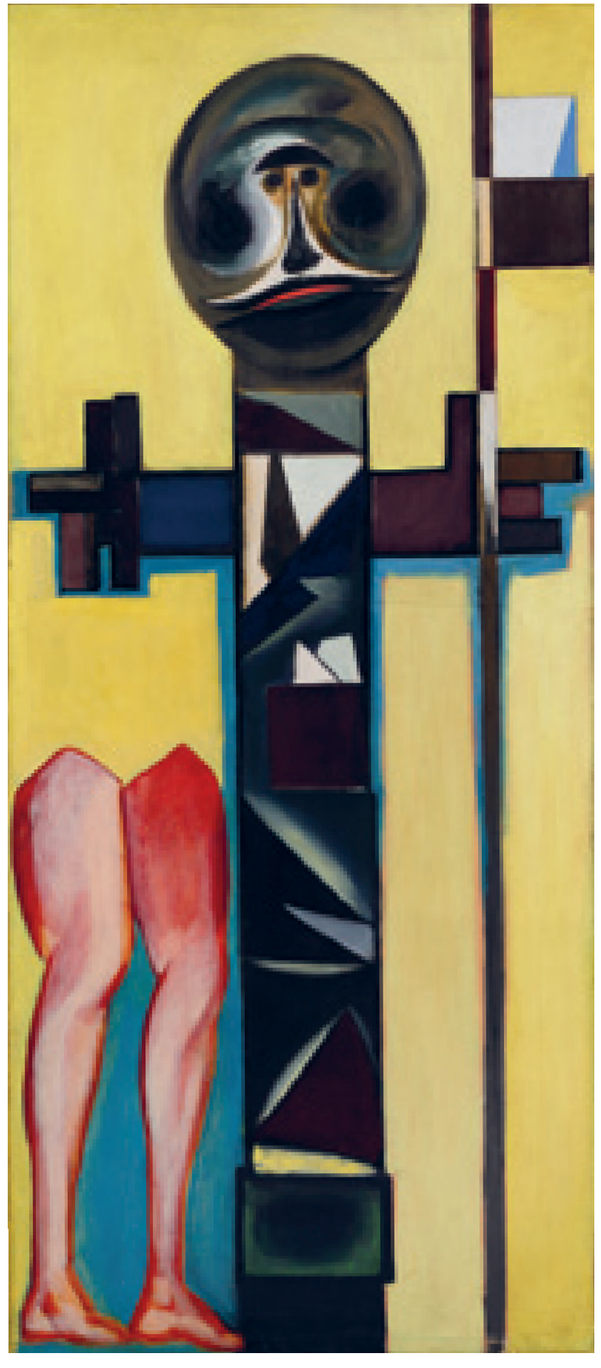
2 *Andrzej Wróblewski. Unikanie stanów pośrednich,* koncepcja i red. naukowa: M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, s. 514.

with sepulchral monuments in Serbia. *A Womaniser's Tombstone* and a whole series of gouaches and monotyping images allude to this theme. They are the works that combine illustrative motifs (a girl's breast, a womaniser's moustache) with a cross"[1].

The painting from Toruń collection 'deserves special attention because it is the only large-format work that almost certainly refers to the experiences from Yugoslavia. The cross-shaped figure combines the iconography of the crucifix with references to the tombstones that Wróblewski sketched in Belgrade: it holds a mast with a flag resembling the Polish flag with an added blue triangle – which is also a reference to the flag of Yugoslavia. Additionally, the work depicts two female legs detached from the body"[2].

1 A. Kostołowski, *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia*, [in:] *Andrzej Wróblewski*, ex. cat. of Zachęta Contemporary Art Gallery, MNK, Foundation Institute of the Promotion of Art, ed. Z. Gołubiew, Warsaw 1998, p. 29.

2 *Andrzej Wróblewski. Unikanie stanów pośrednich,* concept and scientific ed.: M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warsaw 2014, p. 514.



209.



210.

ALFRED LENICA

1899 Pabianice – 1977 Warszawa

210. *Brukarze*

1952

Sygn. p. d.: *Lenica*
Tektura, olej, 71 x 101 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od Piotra Nowickiego z Warszawy.
Nr inw. MT/M/1019/N

Obraz reprezentuje realizm socjalistyczny i został namalowany w czasie, gdy w Polsce trwał okres socrealizmu – od 1949 (konferencja artystów i krytyków w Nieborowie) do 1955 roku (wystawa w warszawskim Arsenale *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi*), chociaż jego echa w twórczości i postawie wielu artystów były widoczne także w następnych latach.
W obrazach z okresu socrealistycznego w twórczości Lenicy zwraca uwagę częste nawiązywanie do twórczości przedwojennej. Upozowanie jednego z trzech pracujących robotników (pierwszy po lewej) jest identyczne jak w obrazie *Tracze* z lat ok. 1930–1935[1]. Malarz oddaje dobitnie cele socrealizmu – sztuki zaangażowanej, ideowego i propagandowego narzędzia partii komunistycznej, która przejęła kontrolę nad życiem artystycznym w powojennej Polsce. Dzieła sztuki miały kształtować, porywać i wychowywać naród.

1 P. Bernatowicz, *Muzyk z zawodu, surrealista z powołania. Szkic o twórczości Alfreda Lenicy w latach czterdziestych*, [w:] *Alfred Lenica. Malarstwo*, kat. wyst. Galerii Miejskiej Arsenał, oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Poznań 2002, s. 33.

1899 Pabianice – 1977 Warsaw

Pavers

1952

Sign. bottom right: *Lenica*
Cardboard, oil, 71 x 101 cm
Purchased for the collection in 1979 from Piotr Nowicki from Warsaw.
Inv. no. MT/M/1019/N

The painting represents socialist realism in art and was painted at the time when social realism prevailed in Poland – from 1949 (conference of the artists and critics in Nieborów) to 1955 (exhibition in Warsaw Arsenal *Against War, Against Fascism*), although it echoed in the works and attitudes of many artists in years to come.
What is interesting in Lenica's works from the social realism period is the frequent references to pre-war art. One of the three workers (the first on the left) is posed identically to one of the workers from *Sawyers* (ca. 1930–1935)[1]. The painter quite explicitly illustrates the aims of socialist realism – commitment of art as an ideological tool and propaganda in favour of the communist party, which took control over the artistic life in the post-war Poland. Works of art were to shape, inspire and educate the people.

1 P. Bernatowicz, *Muzyk z zawodu, surrealista z powołania. Szkic o twórczości Alfreda Lenicy w latach czterdziestych*, [in:] *Alfred Lenica. Malarstwo*, ex. cat. of the Arsenał Municipal Gallery, compiled by W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Poznań 2002, p. 33.

Sala VII
Room VII

Brukarze zostali przez Lenicę przedstawieni w nieco zbrutalizowanej formie w czasie gloryfikowanej przez aparat partyjny pracy. Za nimi, na horyzoncie malarz przedstawił wizję nowoczesnego miasta z wieżowcami. Według ideologii socjalizmu, do takiej właśnie świetlanej przyszłości miała doprowadzić ciężka, najlepiej ponad normę wykonywana praca.

Bibl.: Bernat „Życie" 2000, nr 90, il.; *Nowocześni a socrealizm* 2000, il. s. 179; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Lenica* 2002, il. s. 80, 33, 49, 150; *Socrealizm* 2005, s. 108, il. s. 78; *Obraz życia* 2007, il. 5, s. 19; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 236, il. s. 237; Bielska-Krawczyk 2015, s. 90, 92.

Pavers were presented by Lenica in a somewhat brutalist form during work, which was glorified by the communist party apparatus. Behind them, on the horizon, the painter presented a vision of a modern city with skyscrapers. According to the socialist ideology, hard work, preferably above the norm, was supposed to lead to such bright future.

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882 Lwów – 1965 Toruń

1882 Lviv – 1965 Toruń

211. *Koncert na flecie*

lata 50. XX w

Sygn. p. d.: *Tymon*
Płótno, olej, 54 x 65 cm
Na odwrocie naklejona kartka ZPAP, Oddział w Toruniu z napisem: *Tymon Niesiołowski, Koncert na flecie / olej / nr 28 / 54 x 65*
Nabyto do zbiorów w 2009 roku, zakup od Heleny Wieczorek z Torunia.
Nr inw. MT/M/1741/N

Do Torunia Niesiołowski przybył z Wilna w 1945 roku w ramach repatriacji wraz z innymi pracownikami Uniwersytetu Stefana Batorego, by nad Wisłą organizować Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Nie była to pierwsza wizyta w mieście nad Wisłą. W 1926 roku miał indywidualną wystawę zorganizowaną przez Konfraternię Artystów i gorąco był przez Kazimierę Żuławską namawiany do osiedlenia się w Toruniu. Nadzieje Żuławskiej spełniły się dopiero po II wojnie światowej, kiedy malarz, dzięki swej pracy artystycznej i pedagogicznej, wywarł ogromny wpływ na pierwsze pokolenie studentów Wydziału Sztuk Pięknych UMK.
Pomimo ogólnej radości z zakończenia wojny były to czasy trudne z powodów gospodarczych, społecznych i politycznych. Tadeusz Zakrzewski wspominał, że „pod koniec lat czterdziestych, wystawy coraz częściej odwiedzali urzędnicy miejskich i wojewódzkich urzędów i partii. Włączali się oni do dyskusji żądając, by artyści malowali mniej kwiatów i portretów, a zwłaszcza kobiecych aktów, a poświęcili więcej uwagi ukazywaniu w sztuce ciężkiej pracy robotników i chłopów. Zaczepiali też Tymona Niesiołowskiego pytając, dlaczego maluje tych smutnych cyrkowców, którzy nic nie produkują, tylko się bawią. Tymon bronił swoich obrazów energicznie argumentując, że praca cyrkowców jest szczególnie ciężka i niebezpieczna, a przez to godna największej uwagi artystów"[1].

Sala VII
Room VII

1 T. Zakrzewski, *Wspomnienie o Tymonie Niesiołowskim*, [w:] *Tymon Niesiołowski*, red. A. Rissmann, Toruń 2005, s. 11.

Sign. bottom right: *Tymon*
Canvas, oil, 54 x 65 cm
Pasted at the back is a note from the Toruń office of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP) with the inscription: *Tymon Niesiołowski, Flute Concert / oil / no. 28 / 54 x 65*
Purchased for the collection in 2009 from Helena Wieczorek from Toruń.
Inv. no. MT/M/1741/N

Flute Concert

1950s

Niesiołowski together with other employees of the University of Stefan Batory were repatriated to Toruń from Vilnius in 1945 in order to establish Nicolaus Copernicus University. This was not his first visit to the city on the Vistula River. In 1926, he had a solo exhibition organised by the Confraternity of Artists and was strongly encouraged by Kazimiera Żuławska to settle in Toruń. It was not until after World War II that Żuławska's hopes came to fruition, when the painter, due to his artistic and pedagogical work, exerted an enormous influence on the first generation of students at the Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University.
Despite a general joy over the fact that the war had ended, these were difficult times for economic, social and political reasons. Tadeusz Zakrzewski recalled that 'at the end of the 1940s, exhibitions were increasingly often visited by municipal and provincial officials, as well as party officials. They joined in the discussions demanding that artists paint fewer flowers and portraits, especially female nudes, and devote more attention to showing the hard work of labourers and peasants. They also started asking Tymon Niesiołowski why he painted those sad circus artists who did not produce anything and were only having fun. Tymon defended his paintings vigorously arguing that the work of circus artists was particularly hard, which made it worthy of artists' attention'[1].

1 T. Zakrzewski, *Wspomnienie o Tymonie Niesiołowskim*, [in:] *Tymon Niesiołowski*, ed. A. Rissmann, Toruń 2005, p. 11.

212. *Śpiewający arlekin*

lata 50. XX w

Sygn. p. d.: *Tymon*
Płótno, olej, 65 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 2009 roku, zakup od Heleny Wieczorek z Torunia.
Nr inw. MT/M/1742/N

W okresie toruńskim – po 1945 roku – ukształtował się dekoracyjny styl Niesiołowskiego, nawiązujący do sztuki Henriego Matisse'a z zastosowaniem ciemnego, ograniczającego plamę barwną konturu, gdzie płaskie, rzadko światłocieniowo traktowane płaszczyzny koloru wypełniają dekoracyjnie stylizowane

Sign. bottom right: *Tymon*
Canvas, oil, 65 x 50 cm
Purchased for the collection in 2009 from Helena Wieczorek from Toruń.
Inv. no. MT/M/1742/N

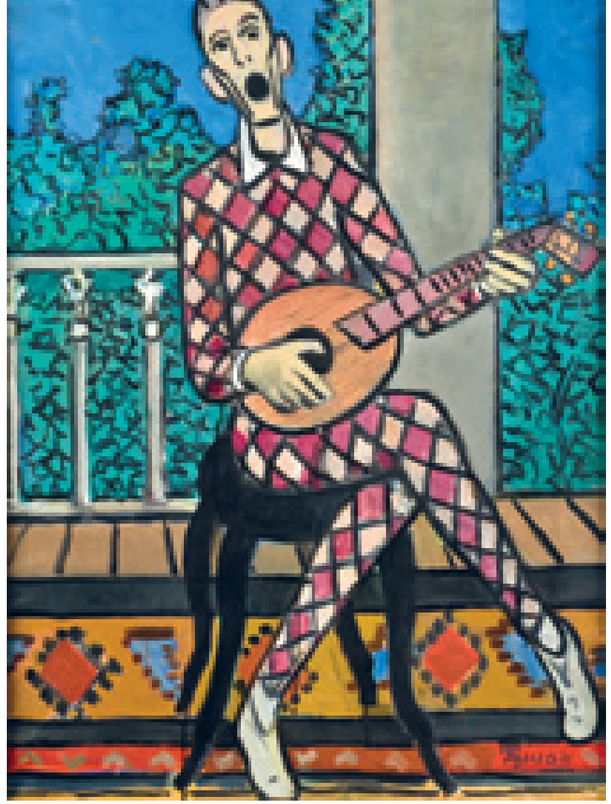
Singing Harlequin

1950s

In the Toruń period – after 1945 – Niesiołowski's decorative style, which alluded to the art of Henri Matisse was finally formed. A dark contour, which limited the colour patches, and flat colour planes, which were seldom treated with *chiaroscuro*, filled his decorative



211.



212.



213.

kompozycje. Malarz pisał: „obraz dla mnie musi być zamkniętą całością samą w sobie, czy linearnie traktowany, czy światłocieniowo. Kompozycja musi być zwarta, a założenie dekoracyjne. […] Przedmioty i kształty ludzkie mogą być dowolnie deformowane, jeśli wymaga tego ekspresja kompozycji”[1].
Tematyka cyrkowa pojawiła się w twórczości malarza już w rysunkach z lat 1903–1904[2] i stanowiła jeden z ulubionych wątków. Wpływ na to mógł mieć popularny na początku XX wieku motyw cyrkowca jako metafory artysty w ogóle, a także atrakcyjność koloru i formy oraz zetknięcie się w dzieciństwie z trupą cyrkową w rodzinnym Lwowie. „Spotkałem się z nimi jeszcze jako chłopiec w domu rodziców. Sąsiadując z nami zabierali mnie nieraz do cyrku, nauczyli jeździć konno i ba! gimnastykować na trapezie. I po sześćdziesięciu latach pojawili się znów, tym razem na moim płótnie…”[3].
Klownów, pierrotów i muzykujących arlekinów ujętych w cyrkowej lub neutralnej przestrzeni przedstawiał malarz wielokrotnie. Skupieni na wewnętrznym życiu, nieco wyobcowani i smutni – wyrażają najczęściej uczucia melancholii. Janusz Bogucki nazwał ich „figurami umownymi”[4] a ich urodę życia widział pozorną i zabarwioną „humorem, bólem, drwiną i fantazją”[5].

Sala VII
Room VII

1 T. Niesiołowski, *Toruń, 14 lutego 1957 roku*, [w:] *Współcześni malarze polscy*, Warszawa 1957, s. nlb.
2 *Cyrk w twórczości Tymona Niesiołowskiego*, kat. wyst. w Galerii Stara Kordegarda, red. A. Tyczyńska, Warszawa 1983, nlb.
3 M. Turwid, *Słowo wstępne*, [w:] *Tymon Niesiołowski. Wystawa jubileuszowa w 50-lecie twórczości artysty*, CBWA, Pomorski Dom Sztuki w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1955, nlb.
4 J. Bogucki, *Tymon Niesiołowski*, seria: *Współczesne malarstwo polskie*, Warszawa 1967, s. nlb.
5 Tamże.

compositions. The painter wrote: ‘for me, a painting must be a closed whole in itself, whether linearly treated or with *chiaroscuro*. The composition must be compact and the assumption must be decorative. […] Objects and human shapes can be freely deformed if the expression of the composition calls for it’[1].
Circus themes appeared in the painter’s drawings as early as in 1903–1904[2] and were some of his favourite motifs. This may have been influenced by the motif of a circus artist as a metaphor for the artist in general, very popular in the early 20th century, as well as by the attractiveness of their colour and form, or finally the encounter that the artist had with a circus troupe in Lviv durnig childhood. ‘I met them as a boy in my parents’ home. They lived near us so they often took me to the circus, taught me to ride a horse and do gymnastics on a trapeze. And sixty years later they appeared again, this time on my canvas…’[3].
The painter often depicted clowns, pierrots and music-making harlequins, captured in the circus or in some neutral space. Focused intrinsically, somewhat alienated and sad, they often express the feeling of melancholy. Janusz Bogucki referred to them as ‘conventional figures’[4] and saw their beauty of life as superficial and tinged with ‘humour, pain, derision and fantasy’[5].

1 T. Niesiołowski, *Toruń, 14 lutego 1957 roku*, [in:] *Współcześni malarze polscy*, Warsaw 1957, p. unnumbered.
2 *Cyrk w twórczości Tymona Niesiołowskiego*, ex. cat. at Old Kordegarda Gallery, ed. A. Tyczyńska, Warsaw 1983, unnumbered.
3 M. Turwid, *Słowo wstępne*, [in:] *Tymon Niesiołowski. Wystawa jubileuszowa w 50-lecie twórczości artysty*, CBWA, Pomeranian House of Arts in Bydgoszcz, Bydgoszcz 1955, unnumbered.
4 J. Bogucki, *Tymon Niesiołowski*, series: *Współczesne malarstwo polskie*, Warsaw 1967, p. unnumbered.
5 Ibid.

MAREK OBERLÄNDER

1922 Szczerzec (k. Lwowa) – 1978 Nicea

213. ***Portret cyrkowca***

ok. 1957

Niesygn.
Na odwrocie nalepka z danymi dotyczącymi artysty
Płótno, olej, 79 x 64 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od artysty z wystawy *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*.
Nr inw. MT/M/475/N

Portret cyrkowca z toruńskich zbiorów należy do cyklu portretów przedstawiających cyrkowców, komponowanych uproszczeniem i deformacją form oraz intensywnością, a nawet ostrością kolorystyki. Ponadto niespokojna, nerwowa faktura koresponduje tu z mocnym kontrastem surowych, niemal geometrycznych brył budujących figurę. Najistotniejszy w portrecie wydaje się stan emocjonalny modela i ekspresyjne wyeksponowanie jednej najważniejszej cechy – odwróconej twarzy postaci. Dramatyczny w wymowie, schematycznie ujęty cyrkowiec na zamaszyście malowanym tle ma swe źródło w dramacie, cierpieniu, a nawet kalectwie. Oddaje typowe dla malarstwa lat 50. XX wieku w Polsce skupienie uwagi twórców na emocjach i psychice człowieka, mające swe źródło w wojennych i powojennych przeżyciach.
W 1958 roku malarz mówił w wywiadzie: „Moje [malarstwo] załatwia sprawy pokolenia, którymi w literaturze zajmował się [Tadeusz] Borowski czy Pierre

1922 Szczerzec (near Lviv) – 1978 Nice

A Circus Performer’s Portrait

ca. 1957

Unsign.
A sticker at the back with the information about the artist
Canvas, oil, 79 x 64 cm
Purchased for the collection in 1961 from the artist at the exhibition *Polish artwork at the 15th anniversary of the Polish People’s Republic*.
Inv. no. MT/M/475/N

A Circus Performer’s Portrait from Toruń collection belongs to a series of portraits depicting circus artists, composed with the simplification and deformation of form, as well as the intensity and sharpness of colours. Moreover, a restless, nervy texture corresponds with a strong contrast of austere, almost geometric shapes that make up the figure. The emotional state of the model and his expressive display of one of the most important features, the face that is looking away, seem to be the key elements in the portrait. Dramatic in his expression and schematic in depiction, the circus performer pictured against the background painted with sweeping strokes, is anchored in drama, suffering, and disability. He reflects the concentration of artists’ attention on human emotions and psyche, typical for the painting of the 1950s in Poland, and originating in wartime and post-war experiences.

Gascar, w malarstwie zaś [Bernard] Buffet i [Andrzej] Wróblewski”[1]. I dalej, na pytanie, że w wielu jego pracach spotyka się stale ten sam typ deformacji: odwróconą głowę i skąd się to bierze; malarz odpowiedział: „Metafora plastyczna nie zawsze nadaje się do tłumaczenia. Ale niech Pan spojrzy na *Garbatą*. Ma wszystko na swoim miejscu oprócz głowy. Jej rzeczywisty model miał wszystko na swoim miejscu z wyjątkiem garbu, a ten wystarczył, aby zwyczajne życie zmienić w zwyczajne piekło... Czy zresztą w życiu nic i nigdy nie wydawało się Panu na opak?”[2]
W wywiadzie z 1959 roku na pytanie o powtarzające się w jego twórczości portrety cyrkowca artysta odpowiadał: „Namalowałem ich kilka i jeszcze będę malował. Próbuję zrobić portret, w którym udałoby mi się o cyrkowcu powiedzieć – nie jakimś konkretnym naturalnie, ale o cyrkowcu, jeśli tak można nazwać, syntetycznym – możliwie najwięcej. [...] Szukam, drążę, z trudem znajduję właściwy wyraz”[3]. „Należę [...] do pokolenia, które połamane niewiarygodnie i niewyobrażalnie, znalazłszy się na zniszczonych, pogruchotanych podstawach fundamentów życia, prawie całkowicie unicestwionych fundamentach rodzinnych, pochodzeniowych, narodowych, zagnane prawie na skraj szaleństwa, tym, co przeżyło, gwałtownie potrzebuje i szuka pozytywnego sensu życia, pozytywnego sensu poczynań ludzkich”[4].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *XV-lecie PRL* 1961, poz. 535, s. 62; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 292, il. s. 293; *Perły z lamusa* 2009, s. 216, il. s. 217 (Kroplewska-Gajewska); Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11, il. s. 8; Bielska-Krawczyk 2015, s. 153–154, 157, il. 20, s. 153.

1 Z. Klaczyński, *W pracowni malarzy. Klucz, czyli poszukiwanie dna rzeczy*, „Ekran” 1958, nr 21.
2 Tamże.
3 *Twarze w „Zwierciadle”. Marek Oberländer*, „Zwierciadło” 1959, nr 39.
4 E. Podhorizer-Sandel, *Marek Oberländer. Zbiory sztuki w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego*, „Fołks-Sztyme” („Głos Ludu”) 1979, nr 12.

In 1958, the painter said in one of his interviews: ‘My [painting] deals with the issues of the generation, which were dealt with in literature by [Tadeusz] Borowski or Pierre Gascar, and in painting by [Bernard] Buffet and [Andrzej] Wróblewski’[1]. And when asked about the reason why in so many of his works the same type of deformation was encountered, like the head which was turned away; the painter answered: ‘The artistic metaphor is not always justifiable. But please take a look at the *Hunchback Woman*. She has everything in place except the head. Her real model had everything in place except the hunchback, and it was enough to turn an ordinary life into an ordinary hell... Haven’t you ever had an impression in your life that something was just not the right way up?’[2]
In an interview in 1959, to a question about the recurring portraits of circus artists in his work, the painter answered: ‘I painted a few of them and I will continue to paint them. I am trying to make a portrait in which I would be able to say as much as possible about a circus artist. Not some specific one obviously, but a synthetic circus artist, if I may say so. [....] I’m searching, I’m prying, but I can hardly find the right means’[3]. ‘I belong [....] to a generation which was unbelievably and unimaginably broken. A generation that ended up on barren and shattered foundations of life, almost completely annihilated family, ethnic and national foundations, driven almost to the brink of madness with what it had gone through, and yet a generation that desperately needs and seeks a positive sense of life, a positive sense of human actions’[4].

1 Z. Klaczyński, *W pracowni malarzy. Klucz, czyli poszukiwanie dna rzeczy*, Ekran 1958, no. 21.
2 Ibid.
3 *Twarze w ‘Zwierciadle’. Marek Oberländer*, Zwierciadło 1959, no. 39.
4 E. Podhorizer-Sandel, *Marek Oberländer. Zbiory sztuki w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego*, Fołks-Sztyme (Głos Ludu) 1979, no. 12.

JERZY KRAWCZYK

1921 Łódź – 1969 Łódź

214. ***Spaleni***

1962

Sygn. p. d.: znak wiązany w trójkącie
Na odwrocie naklejone kartki z wystaw: *I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego* w Szczecinie i CBWA w Łodzi z danymi o obrazie.
Płótno, olej, 100 x 112 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od artysty z wystawy *I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego* w Szczecinie.
Nr inw. MT/M/489/N

Obraz należy do grupy prac o martyrologii Żydów – obok *Przesyłki bez wartości* (1964) i *Jeruzalem* (1965). Formalnie jednorodny z obrazem *Cech kamieniarzy I* (1959), pomimo znacznego odindywidualizowania postaci muzyków w *Spalonych*, wspólny pozostaje układ zhieratyzowanych postaci i syntetyzm ich ujęcia. Wszystkie te obrazy łączy sięganie do tradycji portretu zbiorowego malarstwa holenderskiego. Charakterystyczna dla całej twórczości malarza jest fascynacja dawnym malarstwem i wykorzystywanie go jako cytatów w jego własnych kompozycjach, szczególnie tych, w których głównym rekwizytem jest przedmiot. Cykl tzw. „judaików” w twórczości malarza obejmował, oprócz *Spalonych*, także portrety łódzkich Żydów – przemysłowców, sklepikarzy i biedoty[1]. Malarstwo Krawczyka – nostalgiczne, smutne i ironiczne – wielokrotnie koncentrowało się wokół problematyki wyeliminowania jednostki ludzkiej[2].

1 M. Bacciarelli, *Domki z kart Jerzego Krawczyka*, „Fakty” 1981, nr 44 (31.10).
2 G. Musiał, *Jerzy Krawczyk*, Galeria Sztuki Współczesnej DESA w Łodzi, Contart’77, Olsztyn 1977.

1921 Łódź – 1969 Łódź

Burnt

1962

Sign. bottom right: sign in a triangle
At the back: pasted note from exhibitions: *1st Festival of Polish Contemporary Painting* in Szczecin and CBWA in Łódź with the information about the painting.
Canvas, oil, 100 x 112 cm
Purchased for the collection in 1962 from the artist at the *1st Festival of Polish Contemporary Painting* exhibition in Szczecin.
Inv. no. MT/M/489/N

Together with *Parcel without Value* (1964) and *Jerusalem* (1965), the painting belongs to the group of works about the martyrdom of Jews. Formally homogeneous with the painting *Stonemasons’ Guild I* (1959), despite the significant deindividuation of the musicians in *Burnt*, they share the system of hieratic figures and the synthesis in their approach. All these paintings are linked together by the tradition of Dutch collective portraits. The fascination with old paintings and quoting them in his own compositions, especially those in which objects are central elements, is characteristic for the whole of the painter’s *oeuvre*. The series of the so-called ‘Judaics’, apart from the *Burnt*, includes the portraits of Jews from Łódź – industrialists, shopkeepers and the poor[1]. Krawczyk’s painting – nostalgic, sad and ironic – often centred around the issue of the elimination of the individual[2].

1 M. Bacciarelli, *Domki z kart Jerzego Krawczyka*, Fakty 1981, no. 44 (31.10).



214.

Malarz podkreślał, że jego malarstwo „jest wynikiem przeżyć i przekonań osobistych”[3] oraz „że «nowoczesność» w malarstwie nie polega na takich czy innych wykresach czy udziwnieniach, ale jest odczuciem chwili obecnej. Musi się w jakiś sposób łączyć z przeżyciami innych ludzi – też współczesnych. Jest odczuciem pragnień czy dążeń społeczeństwa, wśród którego się żyje”[4].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *I Festiwal w Szczecinie* 1962, poz. 184; Załęska 1964, s. 56, il.; Załęska 1966, s. 9; Załęska *Dział Sztuki* 1966, s. 28, poz. 9, il. 17; *Krawczyk* 1971, poz. 180; *Krawczyk* 1972, nr spisu prac 49; *Krawczyk* 1974, nr kat. 180; *Muzyka w malarstwie polskim* 1982, nr spisu prac malarstwa 26; *Krawczyk* 1987, il. 24, s. 18; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 220, il. s. 221; Bielska-Krawczyk 2015, s. 114.

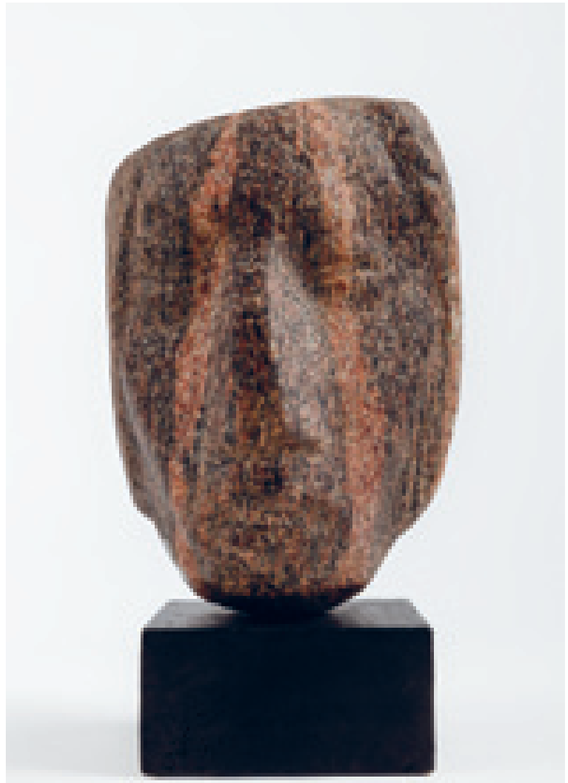
3 *Jerzy Krawczyk. Malarstwo, Janusz Tusiński. Grafika*, BWA, ZPAP w Łodzi, Łódź bd.
4 M. Jagoszewski, *Wystawa prac Jerzego Krawczyka*, „Dziennik Łódzki” 1958, nr 75 (29.03).

and ironic – often centred around the issue of the elimination of the individual[2].
The painter emphasised that his painting ‘is the result of personal experiences and beliefs’[3] and that «modernity» in painting is not based on graphs or unnecessary additions, but it is all about feeling the present moment. It must be somehow connected with the experiences of other people, also contemporary people. It is the interpretation of desires or aspirations of the society in which one lives’[4].

2 G. Musiał, *Jerzy Krawczyk*, Gallery of Contemporary Art DESA in Łódź, Contart’77, Olsztyn 1977.
3 *Jerzy Krawczyk. Malarstwo, Janusz Tusiński. Grafika*, BWA, ZPAP in Łódź, Łódź no date.
4 M. Jagoszewski, *Wystawa prac Jerzego Krawczyka*, Dziennik Łódzki 1958, no. 75 (29.03).



215.



216.

HENRYK SIWICKI

1923 Wilno – 2014 Toruń

215. ***Michał Anioł***

1964

Niesygn.
Marmur biały, 54 x 26 x 30,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1966 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/Rz/74/N

Henryk Siwicki był uczniem Stanisława Horno-Popławskiego w PLSP w Bydgoszczy. Następnie, w 1955 roku ukończył na WSP UMK rzeźbę u Tadeusza Godziszewskiego. Zrealizował kilkadziesiąt pomników i rzeźb plenerowych (niektóre z udziałem żony – Eweliny Szczech-Siwickiej), m.in. wokół Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy w latach 1973–1978 stanęły pomniki kompozytorów: Henryka Wieniawskiego, Karola Szymanowskiego, Piotra Czajkowskiego, Karola Kurpińskiego i Grażyny Bacewicz. Wykonał wiele rzeźb i płaskorzeźb kameralnych, m.in. *Don Kichot* (1964), *Zygmunt Stary* (1971), *Flora* (1984), *Jakub Rubinkowski* (1984), *Jan Ignacy Paderewski* (1984) czy *Bachus* (1995). Zajmował się także wystawiennictwem, architekturą wnętrz i projektowaniem małej architektury[1]. Uprawiał rzeźbę realistyczną we wszystkich materiałach rzeźbiarskich oraz medalierstwo i malarstwo.
Rzeźba *Michał Anioł* została wyróżniona na XX Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Radomiu[2]. Marmurowi nadał Siwicki miękkość ciała nie skupiając się zanadto na szczegółach fizjonomii. To dążenie do syntezy i prostota kompozycji wzmocniły wyraz autentyzmu, a lekki grymas na twarzy dodatkowo wzbogacił ten pełen prostoty wizerunek.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Szczech, Siwicki* 1964, poz. 1; *Plastyka toruńska* 1966, poz. (wkładka) 89, s. 11, il.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 334, il. s. 335.

1 *Ewelina Szczech-Siwicka. Grafiki, rysunki, pomniki, rzeźby, płaskorzeźby, kartusze, tablice pamiątkowe, medaliony, medale, plakiety*, kat. wyst. MOT, red. Z. Smolińska, Toruń 2005, s. 89–91; archiwum artysty.
2 MIL, *Laury toruńskich plastyków*, „Pomorze" 1965, nr 20.

1923 Vilnius – 2014 Toruń

215. ***Michelangelo***

1964

Unsign.
White marble, 54 x 26 x 30.5 cm
Purchased for the collection in 1966 from the artist.
Inv. no. MT/Rz/74/N

Siwicki was taught by Stanisław Horno-Popławski at PLSP in Bydgoszcz. Then, in 1955, he graduated from the sculpting faculty of the Faculty of Fine Arts at UMK, where he was taught by Tadeusz Godziszewski. He created several dozen monuments and open-air sculptures (some with the help of his wife, namely Ewelina Szczech-Siwicka) around the Philharmonic in Bydgoszcz, where in the years 1973–1978 he made sculptures of such composers as Henryk Wieniawski, Karol Szymanowski, Piotr Czajkowski, Karol Kurpiński and Grażyna Bacewicz. He created a lot of intimate sculptures and basreliefs, including, among others, *Don Quixote* (1964), *Old Sigmund* (1971), *Flora* (1984), *Jakub Rubinkowski* (1984), *Jan Ignacy Paderewski* (1984) or *Bacchus* (1995). He was also involved in organising exhibitions, interior decoration and designing of street furniture and objects[1]. He created realistic sculptures using all sculpting materials as well as medals and paintings.
His *Michelangelo* was awarded at the 20th Polish Exhibition of Graphic Designs in Radom[2]. Siwicki gave softness of a body to marble, not focusing much on details of physiognomy. His striving for synthesis and simplicity of composition enhanced the authentic expression. The light grimace on the face enriched the simple image.

1 *Ewelina Szczech-Siwicka. Grafiki, rysunki, pomniki, rzeźby, płaskorzeźby, kartusze, tablice pamiątkowe, medaliony, medale, plakiety*, ex. cat. MOT, ed. Z. Smolińska, Toruń 2005, pp. 89–91; artist's archive.
2 MIL, *Laury toruńskich plastyków*, Pomorze 1965, no. 20.

TADEUSZ GODZISZEWSKI

1904 Kazimierz Dolny – 1977 Toruń

216. ***Głowa – Savonarola***

1960

Niesygn.
Granit, drewno, 27 x 16 x 18 cm, w tym podstawa 5 x 11 x 11 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup z funduszy MKiS.
Nr inw. MT/Rz/58/N

Po nauce w Kazimierzu Dolnym i Krakowie Godziszewski studiował w latach 1927–1932 na WSP USB w Wilnie. Należał do „Cechu św. Łukasza", Grupy Wileńskiej i Związku Plastyków Wileńskich. Po drugiej wojnie światowej osiadł w Toruniu, gdzie organizował na UMK Katedrę Rzeźby, którą kierował (1949–1975). Tworzył popiersia i rzeźby o tematyce religijnej oraz pomniki.
Rzeźby powstałe około 1960 roku odznaczają się niezwykle uproszczoną formą i oszczędnymi środkami wyrazu. Należą do nich m.in. *Sowa*[1], *Głowa –Savonarola, Chinka*[2], *Głowa*[3] i *Lew morski*[4]. Do ich realizacji rzeźbiarz wykorzystał w dużej mierze naturalną formę materiału, którą dostosował do pożądanego przez siebie kształtu, wydobywając charakterystyczne cechy przedstawianej postaci. Oprócz formy, istotną rolę w odbiorze tych rzeźb stanowią faktura i kolor zastosowanego materiału (granit, diabazyt). Chropowatość oraz naturalna połyskliwość wygładzonych części nadają rzeźbom dodatkowych walorów estetycznych.
Girolamo Savonarola (1452–1498) – dominikanin, florencki kaznodzieja i reformator. Występował przeciwko świeckiej władzy papieży.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Wystawa Grupy Toruńskiej* 1961, poz. 61, il.; *Plastyka toruńska* 1966, poz. (wkładka) 18, s. 8; *Godziszewski* 1998, poz. prac z MOT 2, s. 10; *Grupa Toruńska I i II* 1998, poz. s. 84, il. s. 31; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 144, il. s. 145.

1 *Sowa*, 1959, granit, wys. 24 cm, wł. MOT, MT/Rz/51/N.
2 A. Męczyńska, *Rzeźba Tadeusza Godziszewskiego*, „Nowości. Dziennik Toruński" 1977, nr 282 (15.12).
3 *Głowa*, fot. w teczce T. Godziszewskiego w Dokumentacji Plastyki Współczesnej IS PAN w Warszawie.
4 *Lew morski*, 1959, diabazyt, wys. 20 cm, wł. MOT, MT/Rz/158/N.

1904 Kazimierz Dolny – 1977 Toruń

216. ***Head – Savonarola***

1960

Unsign.
Granite, wood, 27 x 16 x 18 cm including the base: 5 x 11 x 11 cm
Purchased for the collection in 1961 with the use MKiS funds.
Inv. no. MT/Rz/58/N

After his studies in Kazimierz Dolny and Cracow, Godziszewski studied at the Faculty of Fine Arts of USB in Vilnius in the years 1927–1932. He was a member of St Lucas' Guild, Vilnius Group and Society of Graphic Designers of Vilnius. After the World War II he settled in Toruń, where he established the Chair of Sculpture at UMK and headed the chair in the years 1949–1975. He created busts and sculptures with religious motifs as well as monuments.
Sculptures created around 1960 are characterised by an extremely simplified form and prudent means of expression. They include, among others, *The Owl*[1], *Head – Savonarola, A Chinese*[2], *The Head*[3] and *The Sea Lion*[4]. In order to create the same, the sculptor used natural materials to a great extent, which he adjusted to desired shapes, extracting characteristic features of the presented figure. Apart from the form, texture and colours of materials used (granite, diabase) played a significant role in reception of the sculptures. Roughness and natural gloss of polished parts give additional aesthetic values to the artist's sculptures.
Girolamo Savonarola (1452–1498) – a Dominican, preacher and reformer from Florence. He opposed the secular ruling of popes.

1 *The Owl*, 1959, granite, height 24 cm, MOT, MT/Rz/51/N.
2 A. Męczyńska, *Rzeźba Tadeusza Godziszewskiego*, Nowości. Dziennik Toruński 1977, no. 282 (15.12).
3 *The Head*, photo in a briefcase T. Godziszewski in the Studio of Contemporary Art Documentation IS PAN in Warsaw.
4 *The Sea Lion*, 1959, diabazyt, height 20 cm, MOT, MT/Rz/158/N.



217.

WŁADYSŁAW ZYCH

1900 Przemyśl – 1964 Warszawa

217. ***Głowa***

1961

Niesygn.
Szkło, odlew malowany i wypalony, 45 x 19 x 19 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup z funduszy MKiS.
Nr inw. MT/Rz/66/N

W latach 1920–1924 Władysław Zych studiował na Politechnice Lwowskiej na Wydziale Architektury, następnie w warszawskiej ASP, gdzie od 1936 do 1939 roku był asystentem w Katedrze Rzeźby Monumentalnej. Po II wojnie światowej, w latach 1949–1952, prowadził pracownię rzeźby w ceramice w warszawskiej ASP. Uprawiał malarstwo sztalugowe (martwe natury i pejzaże), ścienne, rzeźbę ceramiczną i szklaną – ręcznie formowaną oraz ceramikę i szkło użytkowe, a także projekty tkanin dekoracyjnych i malarstwo na szkle[1].
Irena Huml pisała o cyklu szklanych głów Zycha: „Najmocniejszy w wyrazie jest niewątpliwie duży cykl głów w szkle […]. Wokół tych niecodziennie traktowanych rzeźb toczyły się liczne dyskusje, odkąd przed czterema laty [w 1964 roku] zostały po raz pierwszy wystawione. Jest w nich bardzo wiele ze sztuki ludów prymitywnych, z mocy wyrazu totemów, z głębi pierwotnych instynktów, a forma artystyczna wybitnie własna. Są więc to głowy silnie zindywidualizowane – dobroduszne bądź złe, dostojne lub chytre, pogodne lub melancholijne – z całą złożoną gamą przeżyć ludzkich wyrażonych w równie złożony, a przecież lapidarny sposób za pomocą na gorąco formowanej masy szklanej”[2]. Zych tworzył je metodą doklejania na gorąco formowanej szklanej masy z dekoracyjnie wyolbrzymionymi lokami włosów, finezyjnymi liniami brwi czy ust.

Sala VII
Room VII

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2008, s. 436, il. s. 437.

1 *Artyści Plastycy OW ZPAP 1945–1970. Słownik biograficzny*, Warszawa 1977, s. 676; materiały Słownika Artystów Polskich IS PAN w Warszawie; *Władysław Zych. Wystawa malarstwa, szkła, ceramiki*, kat. wyst. Galerii Sztuki, Warszawa 1965.
2 *Władysław Zych…*, dz.cyt.

1900 Przemyśl – 1964 Warsaw

217. ***A Head***

1961

Unsign.
Glass, painted and burnt cast, 45 x 19 x 19 cm
Purchased in 1962 with the use MKiS funds.
Inv. no. MT/Rz/66/N

In the years 1920–1924 Władysław Zych studied at the Lviv University of Technology in the Faculty of Architecture and then at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where, from 1936 to 1939, he was an assistant lecturer at the Chair of Monumental Sculpture. After the World War II, between 1949 and 1952, he had his own ceramic sculpture workshop at the Academy of Fine Arts in Warsaw. He mainly created easel paintings (still lifes and landscapes), wall paintings, ceramic and glass sculptures – manually moulded and ceramic and utility glass, as well as designs of decorative textiles and glass painting[1].
Irena Huml wrote about Zych's cycle of glass heads: 'The large cycle of glass heads is undoubtedly most expressive […]. Those uncommonly treated sculptures have been much discussed, since four years ago [in 1964] they were exhibited for the first time. There is so much of primitive folk art, the strength of expression of totems in them, yet, they have their own distinct artistic form. Thus, these are strongly individualised heads – kind-hearted or bad, full of dignity or cunning, cheerful or melancholic – with all complicated range of human experiences expressed in equally complicated, and yet lapidary manner with the use of hot moulded glass compound'[2]. Zych created them by gluing hot moulded glass compound to decorative enlarged hair curls, fine brow or mouth lines.

1 *Artyści Plastycy OW ZPAP 1945–1970. Słownik biograficzny*, Warsaw 1977, p. 676; Materials of the Study of the Dictionary of Polish Artists of IS PAN in Warsaw; *Władysław Zych. Wystawa malarstwa, szkła, ceramiki*, ex. cat. Art's Gallery, Warsaw 1965.
2 *Władysław Zych…*, cit. work.

STANISŁAW FRENKIEL

1918 Kraków – 2001 Londyn

218. ***Lot i jego córki***

1965

Niesygn.
Na odwrocie napis na blejtramie: *Lot and his daughters S. Frenkiel*
Sklejka, olej, 115 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1983 roku, dar CBWA w Warszawie.
Nr inw. MT/M/1271/N

W latach 1937–1938 Stanisław Frenkiel studiował w krakowskiej ASP. Od końca 1938 do sierpnia 1939 roku przebywał w Paryżu. Następnie wrócił do Polski i przez Lwów i łagier w Rosji przedostał się do Ałma Aty. W 1940 roku wstąpił do Armii Polskiej generała Władysława Andersa, z którą przeszedł na Bliski Wschód. Pod koniec wojny, dzięki stypendium uzupełniał studia w Académie des Beaux-Arts w Bejrucie. Od 1947 roku mieszkał w Wielkiej Brytanii. W latach 1948–1950 studiował malarstwo w Sir John Cass College w Londynie,

1918 Cracow – 2001 London

218. ***Lot and his Daughters***

1965

Unsign.
On the back – an inscription on the stretcher: *Lot and his daughters S. Frenkiel*
Plywood, oil, 115 x 80 cm
Added to the collection in 1983, donated by CBWA in Warsaw.
Inv. no. MT/M/1271/N

In the years 1937–1938, Stanisław Frenkiel studied at the Academy of Fine Arts in Cracow. From the end of 1938 until August 1939 he stayed in Paris. Then he returned to Poland and got to Alma Ata through Lviv and a forced labour camp in Russia. In 1940, he joined Anders' Army and marched to the Near East. Owing to his scholarship, at the end of the war he did supplementary studies in Académie des Beaux-Arts in Beirut. From 1947, he lived in Great Britain. In the

a od 1957 do 1960 roku historię sztuki w Courtland Institute of Art na Uniwersytecie Londyńskim. Od 1976 roku był członkiem London Group, a od 1986 roku – Royal West of England Academy of Arts w Bristolu. Wykładał w Wimbledon College, Putney School of Arts, Gipsy Hill College, a od 1969 roku na Wydziale Studiów Zaocznych Uniwersytetu Londyńskiego. Tworzył malarstwo, będąc pod dużym wpływem ekspresjonizmu – deformując i schematyzując swobodnie malowane postaci[1].
Temat i treść to dla tego artysty sprawy pierwszej wagi[2]. Historię Lota i jego córek przedstawia Frenkiel jako scenę, w której zdeformowane ciała z ledwie zarysowanymi twarzami-maskami siedzą w nieokreślonej przestrzeni. Kompozycja malowana jest szkicowo, zamaszystymi pociągnięciami widocznego duktu pędzla. „Dramatyczny i szyderczy świat Frenkla, malowany z pasją i niespotykaną trafnością – to w istocie świat obolały, cierpiący, oczekujący na miłość"[3].

Sala VII
Room VII

Bibl. Kroplewska-Gajewska 2008, s. 134, il. s. 135.

1 *Stanisław Frenkiel. Malarstwo*, kat. wyst. Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i ASP w Krakowie, red. S. Piwowarski, Kraków 1998, s. 8–10; E. Dzikowska, *Polacy w sztuce świata*, Warszawa 2001, s. 80–82; M. A. Supruniuk, J. Krasnodębska, *Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, Toruń 2002, s. 26; J. Krasnodębska, *Frenkiel Stanisław*, [w:] *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, red. K. Dopierała, t. 2, Toruń 2003, s. 54–55; J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003; D. Hall, *Art in exile. Polish painters in post-war Britain*, Bristol 2008, s. 249–286.
2 S. Frenkiel, *Kożuchy w chmurach*, [w:] S. Frenkiel, *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór J. Koźmiński, Toruń 1998, s. 16.
3 S. Rodziński, [*Wstęp*], [w:] *Stanisław Frenkiel. Malarstwo...*, dz. cyt. s. 6.

years 1948–1950 he studied painting in Sir John Cass College in London, and from 1957 to 1960 he studied history of arts in Courtland Institute of Art at the University of London. From 1976, he was a member of The London Group and in 1986 he joined The Royal West of England Academy of Arts in Bristol. He lectured at the Wimbledon College, Putney School of Arts, Gipsy Hill College and, from 1969, at the Faculty of Extramural Studies of the University of London. He created paintings under a great influence of Expressionism, deforming and schematising figures he painted[1].
The artist's priorities included the theme and contents[2]. Frenkiel presents the history of Lot and his daughters as a scene, in which deformed bodies with barely marked faces-masks are sitting in an unspecified space. The composition is a sketch-like image painted with quick brush stroked without visible brush paths. 'Frenkiel's dramatic and mocking world was painted with passion and remarkable accuracy, being, in fact, a world full of pain, suffering and waiting for love'[3].

1 *Stanisław Frenkiel. Malarstwo*, ex. cat. the Museum of History of Cracow and ASP in Cracow, ed. S. Piwowarski, Cracow 1998, pp. 8–10; E. Dzikowska, *Polacy w sztuce świata*, Warsaw 2001, pp. 80–82; M. A. Supruniuk, J. Krasnodębska, *Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, Toruń 2002, p. 26; J. Krasnodębska, *Frenkiel Stanisław*, [in:] *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, ed. K. Dopierała, vol. 2, Toruń 2003, pp. 54–55; J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003; D. Hall, *Art in exile. Polish painters in post-war Britain*, Bristol 2008, pp. 249–286.
2 S. Frenkiel, *Kożuchy w chmurach*, [in:] S. Frenkiel, *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, selected and prefaced by J. Koźmiński, Toruń 1998, p. 16.
3 S. Rodziński, [*Introduction*], [in:] *Stanisław Frenkiel. Malarstwo...*, cit. work, p. 6.



218.



219.

MAREK ŻUŁAWSKI

1908 Rzym – 1985 Londyn

219. ***Adam***

1961

Niesygn.
Na odwrocie naklejona kartka z adresem artysty i tytułem obrazu.
Płótno, olej, lakier, 152 x 102 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/640/N

Twórczość artysty skupiona była na człowieku. Podkreślał to, pisząc: „chodzi mi o stworzenie nowego wizerunku człowieka w kontekście dzisiejszości. A ponieważ udziałem człowieka jest osamotnienie wynikające ze świadomości całkowitej izolacji w niezrozumiałym wszechświecie – moje obrazy mówią zwykle o samotności człowieka"[1]. Starotestamentowy, samotny Adam symbolizuje nieposłuszeństwo. Żuławski przedstawił go z głową uniesioną ku górze, jakby szukającego kontaktu z Bogiem. *Adam* wraz z obrazem przedstawiającym dwóch jego synów – Kaina i Abla tworzy opowieść o człowieku tragicznym i przegranym, mającym jednak nadzieję na zmartwychwstanie[2].
Sławomir Majoch – badacz twórczości Żuławskiego – zauważa, że tematyka religijna pojawiała się podczas całej długoletniej twórczości Żuławskiego[3], który twierdził, że „nowoczesną techniką da się namalować temat religijny – pod warunkiem oczywiście, że się wierzy w jego aktualność"[4].
Adam należy do grupy prac, obok *Żółtego aktu nocą* i *Chłopca nad morzem*, w których „pojedyncze występujące w nich osoby zostały namalowane przy użyciu przenikających się barwnych plam, grubych impastów i lakieru"[5]. Biblijną postać malarz przedstawił także w obrazie *Adam rozmawiający z Bogiem* (1968)[6].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Malarstwo Marka Żuławskiego* 1961, poz. 22, il.; *Żuławski* 1968, poz. 1, s. 12; *Biblia we współczesnym malarstwie polskim* 1999, s. 158; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Żuławscy – Marek i Jacek* 2002, s. 17, poz. 56, s. 38, il. s. 84; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 440, il. s. 441.

1 M. Żuławski za: W. Zmorzyński, *Marek i Jacek Żuławscy. Malarstwo, rysunek*, kat. wyst. MNG, Gdańsk 2002, s. 18.
2 K. Sobolewski, *Zaufać artyście. Rozmowa z Markiem Żuławskim*, „Polityka" 1979, nr 16, s. 9.
3 S. Majoch, *Marek Żuławski (1908–1985). Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017, s. 50.
4 M. Żuławski, *Temat Zmartwychwstania w sztuce*, „Tygodnik Powszechny" 1983, nr 14015, s. 5 za: S. Majoch, *Marek Żuławski (1908–1985)...*, dz. cyt.
5 H. Pitoń, *Marek*, [w:] W. Zmorzyński, *Marek i Jacek Żuławscy. Malarstwo, rysunek*, kat. wyst. MNG, Gdańsk 2002, s. 17.
6 B. Henkel, *Bezwstydna szczerość*, „Kobieta i Życie" 1991, nr 19 (maj), il.

1908 Rome – 1985 London

Adam

1961

Unsign.
A note with the artist's address and the title of the painting, pasted at the back.
Canvas, oil, lacquer, 152 x 102 cm
Purchased for the collection in 1968 from the artist.
Inv. no. MT/M/640/N

The artist's work was focused on man. He emphasised this when he said: 'I mean to create a new image of man in the contemporary context. And since man is inextricably connected with loneliness, which results from being aware of total isolation in the incomprehensible universe, my images usually depict man's loneliness'[1]. The Old Testament, lonely Adam symbolises disobedience. Żuławski depicted him with his head lifted up, as if looking for contact with God. *Adam*, together with the painting that depicts his two sons, Cain and Abel, create a tale about a tragic man and a loser, who still hopes for a resurrection[2].

Sławomir Majoch, a researcher of Żuławski's work, notes that religious themes appeared all throughout Żuławski's long career[3], and he claimed that 'a religious theme can be painted using modern technology, provided that one believes in its topicality'[4].
Adam together with *Yellow Nude at Night* and *A Boy at the Seaside* belong to a group of works in which 'individuals that appear in them were painted with the use of mutually permeating colour patches, thick impastos and lacquer'[5]. The biblical figure was also depicted by the painter in *Adam Talking to God* (1968)[6].

1 M. Żuławski, as cited in: W. Zmorzyński, *Marek i Jacek Żuławscy. Malarstwo, rysunek*, ex. cat. of MNG, Gdańsk 2002, p. 18.
2 K. Sobolewski, *Zaufać artyście. Rozmowa z Markiem Żuławskim*, Polityka 1979, no. 16, p. 9.
3 S. Majoch, *Marek Żuławski (1908–1985). Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017, p. 50.
4 M. Żuławski, *Temat Zmartwychwstania w sztuce*, Tygodnik Powszechny 1983, no. 14015, p. 5 see: S. Majoch, *Marek Żuławski (1908–1985)...*, cit. work.
5 H. Pitoń, *Marek*, [in:] W. Zmorzyński, *Marek i Jacek Żuławscy. Malarstwo, rysunek*, ex. cat. of MNG, Gdańsk 2002, p. 17.
6 B. Henkel, *Bezwstydna szczerość*, Kobieta i Życie 1991, no. 19 (May), il.



220.

220. *Kain i Abel II*

1967

Sygn. p. d.: *Marek*
Płótno, olej, 127 x 152 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/638/N

Marek Żuławski był absolwentem Gimnazjum Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 1926 roku zdał maturę. W Toruniu mieszkał w kamienicy przy ul. Bydgoskiej 26 w latach 1921–1926 wraz z matką Kazimierą z Hanickich oraz braćmi – Juliuszem i Wawrzyńcem.
Po początkowej twórczości w nurcie koloryzmu, Żuławski po 1946 roku zaczął tworzyć syntetyzowane, monumentalne, o ekspresyjnej fakturze, operujące szeroką plamą i nawarstwieniami obrazy, ukierunkowane na ukazanie ludzkiej godności i dramatu egzystencji współczesnego człowieka. O swojej twórczości w jednym z wywiadów mówił: „Zacząłem interesować się człowiekiem tragicznym, przegranym, człowiekiem w prostracji, mającym nadzieję na zmartwychwstanie, ale jeszcze leżącym i pokrwawionym”[1].
Opowieść biblijna o synach Adama i Ewy – Kainie i Ablu była przedstawiana w sztukach plastycznych wielokrotnie. Ukazany bywał zwykle moment zabicia młodszego brata przez Kaina z wyeksponowaniem ich nagich ciał podczas braterskiej walki. Według relacji biblijnej, po złożeniu ofiar przez braci „Pan wejrzał na Abla i na jego ofiarę; na Kaina zaś i na jego ofiarę nie chciał patrzeć” (Księga Rodzaju 4, 5). Z zawiści Kain zabił Abla.
Obraz *Kain i Abel II* należy do najwybitniejszych dzieł Marka Żuławskiego. Ukazuje scenę tuż po zabiciu Abla, gdy Kain oddala się z miejsca zbrodni, która rozegrała się na tle pustego, schematycznie zaznaczonego, rozległego pejzażu, czy raczej abstrakcyjnej przestrzeni. Obaj bracia są nadzy, pozbawieni jakichkolwiek atrybutów doczesnego życia. Ich surowość, zdeformowanie i schematyczność podkreślają tragizm sytuacji. Ekspresję sceny wywołuje także czerń gładko malowanej przestrzeni – tła i fakturalne, niepokojące w formie potraktowanie sylwetek Kaina i Abla. Pomimo sprecyzowania tematu, postaci są mało zindywidualizowane. Obraz staje się zatem opowieścią o śmierci i odpowiedzialności za nią, symbolem przeciwieństwa – dobra i zła. Już w 1963 roku malarz podjął ten sam temat w różniącym się nieznacznie w szczegółach i proporcjach obrazie *Kain i Abel*, malowanym olejno i lakierami[2].

Sala VII
Room VII

Bibl.: Kalota 1968, nr 224, il.; Sciepuro 1968, nr 225, il.; *Żuławski* 1968, poz. 16, s. 13, il. s. 10; Rogozińska 1994, nr 11/12, il. s. 65; *Biblia we współczesnym malarstwie polskim* 1999, s. 158, il. s. 159; *Żuławscy – Marek i Jacek* 2002, s. 18, poz. 70, s. 739 il. s. 94; Hall 2008, s. 369, il. 157, s. 365; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 442, il. s. 443; *Perły z lamusa* 2009, s. 226, il. s. 227 (Kroplewska-Gajewska); *Stan posiadania* 2011, il. s. 153; *622 upadki Bunga* 2011, il. s. 29.

1 K. Sobolewski, *Zaufać artyście. Rozmowa z Markiem Żuławskim*, „Polityka” 1979, nr 16, s. 9.
2 *Marek Żuławski. Studium do autoportretu*, Warszawa 1980, il., s. nlb. (na końcu książki).

Cain and Abel II

1967

Sign. bottom right: *Marek*
Canvas, oil, 127 x 152 cm
Purchased for the collection in 1968 from the artist.
Inv. no. MT/M/638/N

Marek Żuławski was a graduate of Nicolaus Copernicus Gymnasium in Toruń, where he passed his school leaving exams (*matura*) in 1926. In Toruń, he lived in a tenement house at 26 Bydgoska Street in 1921–1926 with his mother Kazimiera née Hanicka and his brothers Juliusz and Wawrzyniec.
Having been initially fascinated by Colourism, after 1946 Żuławski began creating synthetic, monumental paintings with expressive textures, using wide patches and many layers, aimed at showing human dignity and drama of existence in a contemporary man. Here is what he said about his work in one of the interviews: ‘I started to take interest in a tragic man, a loser, a prostrate man hoping for resurrection, but still down and bleeding’[1].
A biblical tale of the sons of Adam and Eve, Cain and Abel, has been presented in visual arts many times. The most frequently presented fragment is the moment when Cain kills his younger brother and their naked bodies are exposed in a fraternal struggle. According to the Biblical account, after the brothers brought their offerings, ‘the Lord looked with favour on Abel and his offering, but He had no regard for Cain and his offering’. (Genesis 4:5). Cain killed Abel out of envy.
Cain and Abel II is one of the most outstanding works by Marek Żuławski. It presents the scene immediately after Abel’s killing, when Cain moves away from the place of crime, which took place against the background of an empty, schematically marked, vast landscape, or rather abstract space. Both brothers are naked, deprived of any attributes of mortal life. Their austerity, deformity and schematic presentation emphasise the tragedy of the situation. The expressiveness of the scene is evoked through the blackness of smoothly painted background, and textural presentation of Cain and Abel, which is disturbing in form. Despite the theme being specified, the characters are not individualised enough. Thus, the painting becomes a story about death and responsibility for it, a symbol of the opposition between good and evil. The painter took up the same topic in 1963 in *Cain and Abel*, painted in oil and lacquer, which differed slightly in details and proportions[2].

1 K. Sobolewski, *Zaufać artyście. Rozmowa z Markiem Żuławskim*, Polityka 1979, no. 16, p. 9.
2 *Marek Żuławski. Studium do autoportretu*, Warsaw 1980, il., p. unnumbered (at the end of the book).

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928 Siedlce – 1999 Warszawa

1928 Siedlce – 1999 Warsaw

221. *Leżąca postać*

1968

Sygn. p. d.: *J. Tchórzewski 68*
Na odwrocie napis: *J. Tchórzewski 68 / „Leżąca postać”*
Płótno, olej, 163 x 130 cm
Nabyto do zbiorów w 1969 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/668/N

Początkowo Tchórzewski malował figuratywne, bliskie surrealizmowi obrazy, następnie abstrakcyjne, pełne dramatycznej ekspresji wizje, które układają się w cykle prac, m.in.: *Misterium*, *Noc*, *Macierzyństwo*, *Postacie*, a także pejzaże. *Leżąca postać* należy do cyklu prac malowanych w latach 1967–1968 (*Postać*, *Grotołaz*, *Pochylona postać*, *Walka z motylem*, *Postać chwytająca gwiazdę*, *Upadająca postać*), w których artysta dodatkowo komplikował fakturę obrazów, wykorzystując m.in. właściwości nierównego schnięcia warstw farby, co dało efekt silnego pomarszczenia warstwy malarskiej.
W 1962 roku Tchórzewski tak określał swoją rolę: „Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. […] Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą

A Person Lying Down

1968

Sign. bottom right: *J. Tchórzewski 68*
On the back: *J. Tchórzewski 68 / ‘A person lying down’*
Canvas, oil, 163 x 130 cm
Purchased for the collection in 1969 from the artist.
Inv. no. MT/M/668/N

Initially, Tchórzewski painted figurative paintings that were close to surrealism and, then, abstract paintings full of visions and in the form of cycles, including, among others: *Mystery*, *Night*, *Maternity*, *Figures* and landscapes.
A Person Lying Down belongs to a cycle of works painted in the years 1967–1968 (*A Person*, *A Caver*, *A Leaning Person*, *A Fight with a Butterfly*, *A Person Gripping a Star*, *A Falling Person*), in which the artist additionally complicated the texture of paintings using properties of unevenly drying of paint layers, which resulted in a strongly wrinkled paint layer.
In 1962, Tchórzewski referred to his role: ‘I think that a painter’s role it to evoke life, transform a passive artistic matter into an organism



221.

w danej chwili rozporządzam"[1]. „Zawsze kiedy maluję, wydaje mi się, że nie ma mnie w określonym miejscu przed obrazem, że jestem raczej w tej przestrzeni, w tym świetle, w tym świecie, który powoduję do istnienia. A ten świat jest odległy, choć można go dotknąć pędzlem"[2].
W MOT znajduje się jeszcze obraz *Postać chwytająca gwiazdę II*, 1972, płótno, olej, 200 x 150 cm, MT/M/804/N.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Tchórzewski* 1969, poz. 34; *Polnische Kunst* 1976, poz. 154; *Tchórzewski* 1980, poz. 110, s. 71; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 364, il. s. 365; *150 lat MOT* 2011, nr kat. VI.4.16, s. 200; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11.

1 J. Tchórzewski, wypowiedź z 1962, [w:] *Jerzy Tchórzewski. Malarstwo*, kat. wyst. Galerii Krzysztofory, Kraków 1987, s. nlb.
2 J. Tchórzewski, wypowiedź z 1987, [w:] *Jerzy Tchórzewski...*, dz. cyt..

pulsating with life. [...] When I start to work, initially I am only impatient to evoke life in this dead artistic matter, which I dispose of at a given moment'[1]. 'Always when I paint, I seem not to be in front of the painting, but rather in the space, light and world, which I bring to life. And this world is distant, though can be touched with a brush'[2].
The collection of MOT also includes a painting entitled *A Person Gripping a Star II*, 1972, canvas, oil, 200 x 150 cm, inv. no. MT/M/804/N.

1 J. Tchórzewski, statement from 1962, [in:] *Jerzy Tchórzewski. Malarstwo*, ex. cat. Galeria Krzysztofory, Cracow 1987, p. unnumbered.
2 J. Tchórzewski, statement from 1987, [in:] *Jerzy Tchórzewski...*, cit. work.

OLGIERD TRUSZYŃSKI

ur. 1931 Poznań

born in 1931 in Poznań

222. ***Leżący***

1960

Niesygn.
Gips patynowany, 48 x 115 x 41 cm
Własność MNW, nr inw. Rz.W.186 MNW, depozyt w MOT od 1964 roku.
Nr inw. MT/Ad/1710/Rz/N

The Lying

1960

Unsign.
Patinated plaster, 48 x 115 x 41 cm
Property of MNW, inv. no. Rz.W.186 MNW, deposited in MOT since 1964.
Inv. no. MT/Ad/1710/Rz/N

Początkowo Truszyński tworzył pełne fantazji, stylizowane wizerunki człowieka w cyklach: *Muzy*, *Cyrkowcy*, *Akrobaci*, *Tancerki*, *Żonglerzy*, *Kobietony* oraz *Fantomy*. Następnie cykle: *Portrety*, *Bramy*, *Schody*, *Krzyże*, *Droga* i *Mykeny*. Pisał również eseje o sztuce i był wielokrotnie kuratorem wystawy sztuki polskiej za granicą[1]. W latach 1965–1967 przebywał w Gwinei, zatrudniony na stanowisku profesora Institut des Beaux-Arts w Conakry. Już na początku twórczości starał się „dochodzić w swej rzeźbie do znaku, symbolu, który niewiele pokazując, potrafi jednak przekazać wewnętrzne powody tych działań"[2]. Truszyński zainteresowany jest człowiekiem od początku swej twórczości. „Początkowo była to fascynacja siłą, umięśnieniem, pozą, wytrzymałością. Fascynacja fizycznymi możliwościami człowieka, człowieka w przestrzeni"[3]. *Leżący* należy w twórczości artysty do rzeźb młodzieńczych, w których człowiek odgrywał rolę najistotniejszą. Oprócz kilku wersji rzeźby o tym tytule, Truszyński stworzył również prace: *Stojący* (przed 1963) oraz *Leżąca antyczna* (1960)[4]. Rzeźba odznacza się zamkniętą kompozycją, w której skupiona postać oddziałuje na widza statycznością pozy, surowością kształtu i takim samym jej wymodelowaniem.
W zbiorach MNW znajduje się wersja *Leżącego* z brązu.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Truszyński* 1963, spis prac nr 12; *Truszyński* 1965, spis prac nr 8 (brąz).

1 L. Wilkowa, *Kalendarium*, [w:] L. Wilkowa, J. Wasilewska-Dobkowska, *Olgierd Truszyński*, Orońsko 1998, s. 145–155.
2 O. Truszyński, [w:] *Nasz czas. Artysta wobec cywilizacji. Spotkania krakowskie 1973*, kat. wyst., Kraków 1973, s. 138, za: L. Wilkowa, J. Wasilewska-Dobkowska, *Olgierd Truszyński...*, dz. cyt., s. 104.
3 L. Wilkowa, [*Wstęp*], [w:] *Rzeźby Olgierda Truszyńskiego*, kat. wyst. BWA w Rzeszowie, Rzeszów 1977, s. nlb.
4 J. Juszczyk, *Alegorie działania*, „Współczesność" 1963, nr 16 (31.08), il.

Initially, Truszyński created fantastic and styled images of a human being in the following cycles: *Muses*, *Circus Artists Acrobats*, *Dancers*, *Jugglers*, *Butch Women*, *Phantoms* and such cycles as *Portraits*, *Gates*, *Stairs*, *Crosses*, *Road* and *Mycenae*. He also wrote essays about art and was a curator of a lot of exhibitions of Polish works of art abroad[1]. In the years 1965–1967, he stayed in Guinea as a professor of Institut des Beaux-Arts in Conakry. As early as at the beginning of his artistic work he tried to 'look for a sign or symbol in his sculptures, which, although it does not show much, can communicate internal reasons for the activities'[2]. Truszyński was interested in a human being from the beginning of his work. 'Initially, he was fascinated with the human strength, muscles, pose and perseverance. He was fascinated with physical capabilities of a man and a man in the space'[3].
The Lying belongs to the artist's sculptures presenting young people, with the human playing the most important part. Apart from several versions of the sculpture with the same title, there was also *The Standing* (before 1963) with his fists extended and *The Lying Ancient Woman* (1960)[4]. The sculpture is characterised by closed composition in which a concentrated figure has an influence on a viewer with its static pose, roughness of shape and modelling. The collection of MNW also includes a version of *The Lying* made of bronze.

1 L. Wilkowa, *Kalendarium*, [in:] L. Wilkowa, J. Wasilewska-Dobkowska, *Olgierd Truszyński*, Orońsko 1998, pp. 145–155.
2 O. Truszyński, [in:] *Nasz czas. Artysta wobec cywilizacji. Spotkania krakowskie 1973*, ex. cat., Kraków 1973, s. 138, see: L. Wilkowa, J. Wasilewska-Dobkowska, *Olgierd Truszyński...*, cit. work, p. 104.
3 L. Wilkowa, [*Introduction*], [in:] *Rzeźby Olgierda Truszyńskiego*, ex. cat. BWA, Rzeszów 1977, p. unnumbered.
4 J. Juszczyk, *Alegorie działania*, Współczesność 1963, no. 16 (31.08), il.



222.

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926 Kalisz – 1973 Praz-Coutant, Francja

223. ***Duet*** *(Duo)*
1960

Niesygn.
Brąz, granit, odlew, 54 x 22,5 x 23 cm
Nabyto do zbiorów w 1967 roku, zakup od artystki.
Nr inw. MT/Rz/80/N

Duet należy do zespołu brązowych rzeźb, powstających od końca lat 50., obok takich prac, jak m.in. *Balet* (1958), *Forma I* (1958–1959), *Forma II* (1959), *Don Kichot* (1959) i *Błazen* (1959–1960). W dużym zbiorze rysunków rzeźbiarki znajduje się szkic do *Duetu*[1]. Rzeźba została odlana w brązie na zlecenie autorki w pracowni odlewniczej Grudzińskiego na Saskiej Kępie w Warszawie w 1960 roku. W tymże roku autorka mówiła: „W ogóle trudno powiedzieć, gdzie się kończy realizm i zaczyna abstrakcja. Często zbyt pochopnie używa się określenia «abstrakcja» tam, gdzie artysta celowo posługuje się skrótem, deformacją – po to, by lepiej, dokładniej przekazać odbiorcy swą ideę, wrażenie"[2]. W następnym roku natomiast mówiła: „wyraz rzeźby jest bardzo zależny od materiału, z jakiego się ją formuje. Gips, cement są mało elastyczne, mało podatne [...]. Zupełnie inne efekty uzyskuje się w brązie, zwłaszcza przy formach poszarpanych, dramatycznych"[3]. Pierre Restany pisał o gorzkim napięciu obecnym „w jej rozdartych i rozdzierających brązach"[4].
Postaci w *Duecie*, niejako wewnętrznie obciążone, zostały sprowadzone do plastycznych brył – symboli delikatności i męstwa. Brutalne ich rozczłonkowanie i ekspresja ruchu odnoszą się także do walki i namiętności. *Duet* jest

1 *Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby. Zatrzymane życie*, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, poz. 214–215, s. 233.
2 *Przede wszystkim szczerość przeżycia, rozmowa: „Głos" – Alina Szapocznikow*, rozmawiał: J. Biniek, „Głos Wielkopolski" 1960, nr 85.
3 *Alina Szapocznikow. Twarze w „Zwierciadle"*, „Zwierciadło" 1961, nr 2.
4 P. Restany, *Forma pomiędzy ciałem a grą*, [w:] *Alina Szapocznikow. Rzeźba*, kat. wyst. Galerii Zachęta, Warszawa 1967.

1926 Kalisz – 1973 Praz-Coutant, France

Duet *(Duo)*
1960

Unsign.
Bronze, granite, 54 x 22.5 x 23 cm
Purchased for the collection in 1967 from the artist.
Inv. no. MT/Rz/80/N

The *Duet* belongs to the group of bronze sculptures, created from the late 1950s, together with such works as *Ballet* (1958), *Form I* (1958–1959), *Form II* (1959), *Don Quixote* (1959) and *Jester* (1959–1960). The vast collection of the sculptor's drawings includes a sketch for the *Duet*[1]. The sculpture was cast in bronze at the request of the artist in the Grudziński foundry in Saska Kępa in Warsaw in 1960. In the same year the author said: 'It is difficult to say where realism ends and abstraction begins. The term «abstraction» is often used too hastily where the artist deliberately uses ellipses, deformations – in order to convey his ideas and impressions more effectively and accurately to the audience'[2]. The following year, on the other hand, she said: 'the expressiveness of a sculpture largely depends on the material from which it is formed. Plaster, cement are not very malleable, not very susceptible [...]. Completely different effects are achieved in bronze, especially with ragged, dramatic forms'[3]. Pierre Restany wrote of the bitter tension present 'in her torn and piercing bronzes'[4].

1 *Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby. Zatrzymane życie*, ed. J. Grabski, Cracow–Warsaw 2004, item. 214–215, p. 233.
2 *Przede wszystkim szczerość przeżycia, rozmowa: Głos – Alina Szapocznikow*, interview: J. Biniek, Głos Wielkopolski 1960, no. 85.
3 *Alina Szapocznikow. Twarze w 'Zwierciadle'*, Zwierciadło 1961, no. 2.
4 P. Restany, *Forma pomiędzy ciałem a grą*, [in:] *Alina Szapocznikow. Rzeźba*, ex. cat. of Zachęta Gallery, Warsaw 1967.



223.

kontrastem: zmysłowości i uduchowienia, siły i delikatności. Jest konsekwencją przetworzeń figury ludzkiej – ewolucji, w której zatracił się pierwowzór, a pozostał jedynie znak napięć i emocji. Rozbicie wertykalnie zakomponowanej rzeźby, jej zdecydowane modelowanie powodują, dzięki układającemu się światłu, odkrywanie mnogości zróżnicowanej faktury. Zorientowana na kilka stron wizualnego odbioru rzeźba jest ekspresyjnym, dramatycznym symbolem zmagania się.
„Wspaniały brąz *Duo* stanie się tylko ekscentrycznym kawałkiem martwego metalu, jeżeli zechce się doszukiwać w nim zapowiadanych przez tytuł postaci ludzkich – oglądany zaś przez pryzmat wyobraźni, eksploduje wprost od szalonego napięcia i mówi o zmaganiu się dwóch istot, dwóch indywidualności. Dalsza, bardziej osobista interpretacja pozostanie zawsze zależna od patrzącego, jego świata przeżyć, odczuć, nastrojów”[5] – pisał Andrzej Kossakowski.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Szapocznikow* 1960, poz. 20, il.; Kossakowski „Ty i Ja” 1961, nr 6, s. 5, il.; *Szapocznikow* 1961, poz. 9; *XXXI Biennale* 1962, poz. 51; *Szapocznikow di Venezia* 1962,il.; „Przekrój” 1973, nr 1461, il.; *Szapocznikow* Łódź 1975, poz. 66; *Szapocznikow* Warszawa 1975, poz. 55; *Szapocznikow* Bydgoszcz 1976, poz. 51; *Szapocznikow* Kraków 1976, poz. 50; *Szapocznikow* Poznań 1976, poz. 60; *Szapocznikow* 1977, poz. 29; *Szapocznikow* 1998, s. 128; *Szapocznikow* 1999; Kroplewska-Gajewska 2001; *Szapocznikow* 2001, s. 17, poz. i il. 176.2, s. 98; Kubacka 2004, s. 67, il. II 14 (z datą 1957); *Szapocznikow* 2004, s. 118; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 350, il. s. 351; *Perły z lamusa* 2009, s. 224, il. s. 225 (Kroplewska-Gajewska).

5 A. Kossakowski, *Alina Szapocznikow*, „Ty i ja” 1961, nr 6.

The figures in the *Duet*, as if internally burdened, were reduced to plastic shapes - symbols of delicacy and valour. Their brutal fragmentation and expression of movement also relate to struggle and passion. The *Duet* is a contrast of sensuality and spirituality, strength and delicacy. It is a consequence of human figure transformations – an evolution in which the original has been lost leaving but a trace of tensions and emotions. A breakdown of the vertically composed sculpture, its decisive modelling and the arrangement of light allow the discovery of a multitude of varied textures. The sculpture, which allows a multitude of visual interpretations, is an expressive, dramatic symbol of a struggle.
‘If we were to look for human figures in the statue, as announced in the title, the magnificently bronze *Duet* would only be an eccentric piece of lifeless metal – but viewed through the prism of imagination, it explodes with crazed tension picturing the struggle of two beings, two individuals. A further, more personal interpretation will always depend on the audience, their experience, feelings, moods’[5] – said Andrzej Kossakowski.

5 A. Kossakowski, *Alina Szapocznikow*, Ty i ja 1961, no 6.



224.

KAZIMIERZ GUSTAW ZEMŁA

ur. 1931 Jasienica Rosielna na Rzeszowszczyźnie

born in 1931 Jasienica Rosielna in Rzeszowszczyzna

224. ***Obrońca*** *(Leżący z tarczą II)*

1960

Niesygn.
Terakota, 39 x 56 x 102 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup z funduszy MKiS.
Nr inw. MT/Rz/64/N

Defender *(Lying with a Shield II)*

1960

Unsign.
Terracotta, 39 x 56 x 102 cm
Purchased for the collection in 1962 with the use MKiS funds.
Inv. no. MT/Rz/64/N

Od 1964 roku Zemła współtworzył wraz z Wiesławem Kruczkowskim, Stanisławem Kulonem, Andrzejem Możejką i Lechem Sokołowem grupę „Rekonesans”. Jest autorem bardzo wielu pomników, m.in. *Powstańców Śląskich* w Katowicach (1967) i *Błogosławionego ks. Stefana Wincentego Frelichowskiego* w Toruniu (2007). Ekspresyjna i pełna patosu twórczość artysty układa się w cykle: *Uskrzydlone postacie*, *Postacie leżące*, *Niobe*, *Otwarte dłonie*, *Słońce*, *Pieta*, *Rozkwitanie*, *Ukrzyżowane postacie*, *Kapliczki polskie* i *Dekalog*[1].
Obrońca jest efektem zainteresowań artysty, które objawiły się na początku jego twórczej drogi. Mówił o nich: „zawsze interesowało mnie intensywne przeżycie – bohaterstwo i cierpienie, wielkość zwycięstwa i dramat klęski. Dla tych, nierzadko ekstremalnych sytuacji, szukałem odniesienia do problemów społecznych, ludzkich, przede wszystkim do ludzkich dramatów”[2]. Zemła pozbawił obrońcę rąk, nóg i głowy, wyeksponował natomiast tarczę, która stała się tu głównym jego atrybutem. Leżąca pozycja obrońcy świadczyć może o jego pokonaniu – rzeźba nie ukazuje jego chwały, a klęskę.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Zemła* 1965, poz. 10; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Zemła* 2004, s. 134, poz. 25, s. 168, Kroplewska-Gajewska 2008, s. 434, il. s. 435.

1 M. T. Krawczyk, *Kalendarium*, [w:] *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2004, s. 133–156.
2 W. Darkiewicz, *Trzeba szlachetnie grać na tym instrumencie. Rozmowa z artystą rzeźbiarzem, prof. Gustawem Zemłą*, „Za i przeciw” 1988, nr 14.

Since 1964, Zemła has cooperated with Wiesław Kruczkowski, Stanisław Kulon, Andrzej Możejka and Lech Sokołow in ‘Reconnaissance’ group. He is an author of numerous monuments, including, among others, *Silesian Insurgents* in Katowice (1967) and *Blessed Priest Stefan Wincenty Frelichowski* in Toruń (2007). The artist’s expressive and sublime works are arranged in cycles entitled *Winged Figures*, *Lying Figures*, *Niobe*, *Open Hands*, *The Sun*, *The Pieta*, *Blooming*, *Crucified Figures*, *Polish Shrines and Decalogue*[1].
Defender results from the artist’s interests, which were revealed at the beginning of his artistic work. He told about them: ‘I was always interested in intensive experiences – heroism and suffering, the power of victory and tragedy of failure. In these extreme situations I looked for a reference to social problems and, above all, human dramas’[2]. Zemła deprived the defender of hands, legs and head, however, he exposed a shield, which became the defender’s main attribute. The lying position of the defender may prove that he has been defeated and the sculpture does not show his glory, but his failure.

1 M. T. Krawczyk, *Kalendarium*, [in:] *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2004, pp. 133–156.
2 W. Darkiewicz, *Trzeba szlachetnie grać na tym instrumencie. Rozmowa z artystą rzeźbiarzem, prof. Gustawem Zemłą*, Za i przeciw 1988, no. 14.

OLGIERD TRUSZYŃSKI

ur. 1931 Poznań

born in 1931 in Poznań

225. ***Tancerka***

1963/1970

Niesygn.
Brąz, odlew, 56 x 36,5 x 17 cm
Nabyto do zbiorów w 2007 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/Rz/203/N

A Dancer

1963/1970

Unsign.
Bronze, 56 x 36.5 x 17 cm
Purchased for the collection in 2007 from the artist.
Inv. no. MT/Rz/203/N

W cyklach *Muzy*, *Panny Głupie*, *Tancerki* i *Kobietony* Truszyński szczególnie mocno eksponował postać kobiety. Duże znaczenie w tworzeniu wizerunków kobiet miał cykl *Cyrkowcy*. To w nim rzeźbiarz układał powyginane ludzkie sylwetki, szukał najlepszego rozłożenia ciężaru ciała i zatrzymywał w nim ruch. „*Tancerka* jest tancerką w ogóle. Nie jest to rzeźba kobiety ani rozwiewającej się w tańcu spódniczki. Z pięknem kobiecego ciała, ze zwiewnością lekkiego materiału niewiele wspólnego ma ten chropawy brąz. Ale w rozwarciu rąk-kikutów, w ułożeniu głowy – bez twarzy jest uniesienie tańcem – jest wir. Aby jednak ten wir dostrzec trzeba *Tancerkę* ustawić z dala od innych rzeźb. Dać jej dużo powietrza i przestrzeni”[1]. Bogata jej faktura, która załamuje światło na chropawej powierzchni, dodaje dynamiki do jej statycznej, symetrycznej kompozycji.

1 ZK, *Rzeźba Olgierda Truszyńskiego*, „Trybuna Ludu” 1965, nr 75 (16.03).

In his cycles entitled *Muses*, *Stupid Maids*, *Dancers* and *Butch Women* Truszyński exposed the figure of a woman especially intensely. The cycle of *Circus Artists* had a particular significance in his creation of images of women. In this cycle, the sculptor arranged twisted bodies, looking for the best way to distribute the body weight and retained movement within them.
‘*A Dancer* is a dancer in general. It is not a sculpture presenting a woman or a skirt whirling in a dance. The rough bronze does not have much to do with the beauty of a woman’s body or airiness of light material. However, there is a whirl and dancing inspiration in the spread hands-stumps and positioning of the head without a face. In order to discern the whirl, *A Dancer* has to be stood away from other



225.



226.

Sala X
Room X

W jednej z wypowiedzi Truszyński przyznał, że zawsze w rzeźbie interesowała go „zawartość treściowa, nie tematyczna; temat jest tylko pozorem, fantomem – interesuje mnie wieloznaczność formy rzeźbiarskiej, jej metafory; tworząc rzeźby – programuję ich różnoznaczny odbiór. [...] Odbiorca bardzo mnie obchodzi [...] formułując to zupełnie banalnie – mam ochotę za pomocą mych rzeźb rozmawiać z ludźmi”[2].

Bibl.: *Truszyński* 1963, spis prac nr 36; *Truszyński* 1965, spis prac nr 32; *Truszyński* 1970, spis prac nr 34; *Truszyński* 1975, spis prac nr 4; *Truszyński* 1980, spis prac nr 1; *Truszyński* 1982, spis prac nr 1; *Truszyński* 1990, spis prac, nr 8, s. 20.

2 W. Wierzchowska, *Rzeźba przewrotna*, „Projekt” 5/1974, s. 36 za: M. T. Krawczyk, *Olgierd Truszyński. Rzeźba cd.*, kat. wyst. Galeria Kordegarda, Warszawa 2003, s. 16.

sculptures. It has to be given a lot of air and space’[1]. The rich texture of the sculpture, which refracts the light on its rough surface, adds dynamics to its static and symmetrical composition.
In one of his statements, Truszyński admitted that, as far as sculptures were concerned, he was always interested in ‘their contents and not a theme, as a theme is only an appearance and phantom – I am interested in multiple meanings of a sculpting form, its metaphor; creating sculptures I program diversified reception of the same. [...] I really care about the viewer [...] and, although it may sound trivial, I feel like talking to people using my sculptures’[2].

1 ZK, *Rzeźba Olgierda Truszyńskiego*, Trybuna Ludu 1965, no. 75 (16.03).
2 W. Wierzchowska, *Rzeźba przewrotna*, Projekt 5/1974, p. 36 see: M. T. Krawczyk, *Olgierd Truszyński. Rzeźba cd.*, ex. cat. at Kordegarda Gallery in Warsaw, Warsaw 2003, p. 16.

ADOLF RYSZKA

1935 Popielów k. Rybnika – 1995 Warszawa

1935 Popielów near Rybnik – 1995 Warsaw

226. ***Głowa Pabla Casalsa VIII***

1967/1994

Niesygn.
Brąz, odlew, 55 x 32 x 35 cm
Nabyto do zbiorów w 1998 roku, zakup od Jasnej Strzałkowskiej-Ryszki z Warszawy, żony artysty.
Nr inw. MT/Rz/178/N

Head of Pablo Casals VIII

1967/1994

Unsign.
Bronze, 55 x 32 x 35 cm
Purchased for the collection in 1998 from Jasna Strzałkowska-Ryszka from Warsaw, the artist’s wife.
Inv. no. MT/Rz/178/N

Adolf Ryszka tworzył cykle rzeźb: *Niewinni* (1965–1968), *Pablo Casals* (1966–1978), *Fotele* (1966–1985), *Kroczący* (1970–1971), *Poetom* (1973–1976), *Kondotierzy* (1974), *Dostojnicy* (1974–1980), *Filozofowie* (1975–1981), *Sarkofagi* (1976–1995), *Zamyślone* (1981), *Hełmy* (1981–1993), *Gniazdo* (1982), *Sam w sobie* (1982–1985) i *Torsy* (1985–1995). Realizował także pomniki, plakiety, medale i małe formy rzeźbiarskie[1]. W latach 1983–1995 wykładał na kierunku rzeźba na WSP UMK w Toruniu.
Głowa Pablo Casalsa VIII należy do cyklu portretowych głów wirtuoza wiolonczeli, gdzie postać organicznie stapia się z instrumentem. „Portrety Casalsa to droga zaczynająca się od chwytania możliwie wiernego wizerunku [...]. Wraz z atrybutem wiolonczeli, mającym określać niematerialny wymiar postaciowanego, głowa miała stopniowo ulegać przekształceniom, poprzez różne stadia syntezy albo niemal kubistyczną analizę formy – ku prawie abstrakcyjnemu znakowi, nacechowanemu muzycznymi aluzjami. Z wielu portretów Casalsa zachowało się 13, ale jeszcze w 1988 roku nie uważał Ryszka cyklu za zamknięty”[2].
Głowa wirtuoza wiolonczeli z toruńskich zbiorów posiada jeszcze rozpoznawalne, miękko modelowane formy twarzy i głowy. Jednak od środka bryły głowy, jakby „spod skóry”, uwidaczniają się fragmentarycznie części wiolonczeli, która w partii szyi jest uzupełniona czterema kołkami do strojenia instrumentu w kolorach złotym i srebrnym. Głowa Casalsa jest zatem zwieńczeniem wiolonczeli oraz świadectwem dużego wpływu muzyki na twórczość Ryszki.
Pablo Casals (1876–1973) – kataloński wirtuoz wiolonczeli, dyrygent i kompozytor. Uczył się m.in. u Viktora Mireckiego.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Ryszka* 1994, spis prac wystawionych nr 10, s. 56, il. (gips), s. 11; *Ryszka* 1995, s. 11, 56, il. (gips); Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Ciechanowska 2/2002, il. 17, s. 45; *Ryszka* 2007, poz. 14, s. 196, il. s. 55; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 326, il. s. 327.

1 S. Ciechanowska, *Cykle rzeźbiarskie Adolfa Ryszki z lat 1965–1970*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2/2002, s. 31–48; A. Podsiadły, *Kalendarium. Indeks prac*, [w:] *Adolf Ryszka. Rzeźba*, red. B. Mansfeld, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007, s. 231–247.
2 B. Mansfeld, *O rzeźbieniu i rzeźbach*, [w:] *Adolf Ryszka. Rzeźba...*, dz. cyt., s. 19.

Adolf Ryszka created cycles of sculptures: *The Innocent* (1965–1968), *Pablo Casals* (1966–1978), *Armchairs* (1966–1985), *Walking* (1970–1971), *To Poets* (1973–1976), *Condottieri* (1974), *Notables* (1974–1980), *Philosophers* (1975–1981), *Sarcophagi* (1976–1995), *Thoughtful* (1981), *Helmets* (1981–1993), *Nest* (1982), *In Itself* (1982–1985) and *Torsos* (1985–1995). He also created monuments, plaques, medals and small forms of sculptures[1]. In the years 1983–1995 he lectured in sculpting at the Faculty of Fine Arts of UMK in Toruń.
Head of Pablo Casals VIII belongs to a cycle of head portraits of the cello master, with the figure blending organically with the instrument. ‘the portraits of Casals are a road which starts with capturing of the truest possible image [...]. With the attribute in the form of a cello, which was to determine the immaterial dimension of the portrayed person, the head was to be gradually transformed, through various stages of synthesis or nearly a cubistic analysis of form to an almost abstract sign characterised with musical allusions. Out of numerous portraits of Casals, only 13 have been preserved and as early as in 1988, Ryszka did not think that his cycle was completed’[2].
The head of the cello master found in the collection of the Museum in Toruń also has recognisable and softly modelled forms of the face and head. However, looking into the middle of the head, as if ‘under the skin’, one can see fragments of a cello, which, in the neck part, are supplemented with four golden and silver wheels used for tuning of the instrument. The head of Casals is thus a kind of crown for the cello and a proof of great influence of music upon Ryszka’s works.
Pablo Casals (1876–1973) – a Catalonian cello master, conductor and composer. He was taught, among others, by Viktor Mirecki.

1 S. Ciechanowska, *Cykle rzeźbiarskie Adolfa Ryszki z lat 1965–1970*, Pamiętnik Sztuk Pięknych, 2/2002, pp. 31–48; A. Podsiadły, *Kalendarium. Indeks prac*, [in:] *Adolf Ryszka. Rzeźba*, ed. B. Mansfeld, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007, pp. 231–247.
2 B. Mansfeld, *O rzeźbieniu i rzeźbach*, [in:] *Adolf Ryszka. Rzeźba...*, cit. work, p. 19.

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI

1902 Kutaisi na Kaukazie – 1997 Gdańsk

1902 Kutaisi in Caucasus – 1997 Gdańsk

227. ***Partyzant** (fragment)*

1975

Niesygn.
Granit, 33,5 x 28 x 32,5 cm
Własność WSP UMK, depozyt w MOT od 1998 roku.
Nr inw. MT/Ad/1698/Rz/N

***Partisan** (fragment)*

1975

Unsign.
Granite, 33.5 x 28 x 32.5 cm
Property of the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University, deposited in MOT since 1998.
Inv. no. MT/Ad/1698/Rz/N



227.

Sala VIII
Room VIII

Rzeźba jest częścią większej kompozycji, która składała się dodatkowo z drewna zakończonego w kształcie litery V i ustawiona była za głową partyzanta (wystawała prawie 50 cm)[1]. Określana była także przez artystę jako *Hubal*[2].
To kamienna bryła, z której ekspresję twarzy partyzanta rzeźbiarz uzyskał przy użyciu minimalnych zabiegów formalnych, z nieznacznie uwypuklonymi detalami twarzy. „Horno-Popławski był pierwszym w Polsce rzeźbiarzem, który w tak głęboki sposób odkrył ekspresję naturalnych kształtów kamieni. Zapewne źródłem siły oddziaływania, niepowtarzalności i autentyczności form było wieloletnie obcowanie artysty z tym materiałem, doskonałe poznanie jego właściwości, przezwyciężenie jego oporu, perfekcyjne zgłębienie tajników obróbki. Pozostawienie całych partii kamienia nietkniętego dłutem, wynikało ze zrozumienia naturalnych wartości zastanego"[3]. Już w latach 60. „rzeźbiarz podjął wnikliwe studia nad możliwościami wyrazowymi «kamieni polnych». Gromadził w pracowni granitowe skały, uważnie obserwował ich naturalne walory i «zakodowane» predyspozycje, następnie «uwalniał» odnalezioną wizję zazwyczaj antropomorficzną"[4].
Głęboka ekspresja *Partyzanta* podkreślona jest nie tylko surowością granitu, ale głównie nadaniem mu przez rzeźbiarza stanu, w którym to, co ledwie zasugerowane, staje się dla widza oczywistością. O procesie tworzenia Stanisława Horno-Popławskiego, którego twórczość w 1962 roku eksponowano na Biennale Sztuki w Wenecji, tak pisał Stefan Bratkowski: „musiało być niezwykłym widokiem, gdy na pustej wiosną czy jesienią plaży, pod orłowskimi urwiskami siwy człowiek o pięknych ostrych rysach twarzy, stopami na pół w wodzie stojąc, pasował się z głazem wessanym w miałkie dno przybrzeża [...]. Zobaczyć go witającego się rankiem ze swymi kamieniami po przyjściu do pracowni, kiedy klepie je i dotyka, jakby sprawdzając, czy żyją, czy przez noc nie zdradziły jego wizji na temat przeznaczenia"[5].

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb. (jako *Głowa*); Grubba 2002, il. 173, s. 121.

1 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi, W setną rocznicę urodzin artysty*, kat. wyst. PGS w Sopocie, Sopot 2002, il. 173, s. 121.
2 *Hubal*, czyli major H. Dobrzański – legendarny bohater II wojny światowej, o czym wzmiankował sam artysta przekazując rzeźbę na ręce władz UMK w Toruniu w czasie uroczystego wręczenia mu tytułu doctora honoris causa WSP UMK dnia 2 maja 1996 roku w Sopocie.
3 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski...*, dz. cyt., s. 18.
4 Tamże.
5 S. Bratkowski, *Człowiek i kamienie*, [w:] S. Bratkowski, *Podróż na peryferie*, Warszawa 1965, s. 129.

The sculpture is a part of a larger composition, which additionally consisted of a wood element with a V-shaped ending, placed behind the partisan's head (it protruded nearly 50 cm)[1]. It was also referred to by the artist as *Hubal*[2].
It is a stone shape in which the expression on the partisan's face was achieved by the sculptor with the use of minimal formal procedures, with slightly emphasised facial details. 'Horno-Popławski was the first sculptor in Poland to discover the expression of natural stone shapes so profoundly. In all likelihood, the source of the impact, uniqueness and authenticity of forms was the artist's long history of working with this material, acquaintance with its properties, overcoming its resistance, and unveiling the secrets of its processing. Leaving whole parts of the stone untouched by a chisel resulted from a perfect understanding of its natural values'[3]. As early as in the 1960s, 'the sculptor undertook some in-depth studies of the expressive capacities of «fieldstones». He collected granite rocks in his studio, carefully observed their natural qualities and 'encoded' properties, and then «released» his anthropomorphic visions'[4].
The profound expression of the *Partisan* is emphasised not only by the austerity of granite, but mainly by endowing it by the author with something that is barely suggestive, and which becomes obvious to the audience. Here is what Stefan Bratkowski wrote about the creating process of Stanisław Horno-Popławski, which work was exhibited at the Venice Biennale of Art in 1962: 'it must have been an extraordinary sight when, on an empty beach in spring or autumn, under the cliffs of Orłowo, a grey-haired man with beautiful sharp facial features, standing with his feet half-submerged in water, struggled with a boulder sucked into the soft bottom of the coast [...]. To see him greeting his stones every morning after entering the studio, patting and touching them, as if checking if they were still alive or if they hadn't betrayed his vision of their destiny'[5].

1 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi, W setną rocznicę urodzin artysty*, ex. cat. of PGS in Sopot, Sopot 2002, il. 173, p. 121.
2 *Hubal*, or Major H. Dobrzański – a legendary hero of World War II, which was mentioned by the artist himself when he handed the sculpture to the authorities of Nicolaus Copernicus University in Toruń as he was being awarded the Honorary Degree of the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University, in Sopot on May 2, 1996.
3 D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski...*, cit. work, p. 18.
4 Ibid.
5 S. Bratkowski, *Człowiek i kamienie*, [in:] S. Bratkowski, *Podróż na peryferie*, Warsaw 1965, p. 129.



MALARSTWO MATERII I STRUKTURY

MATTER AND STRUCTURE PAINTING

Tadeusz Kantor
Alfred Lenica
Tadeusz Brzozowski
Stanisław Borysowski
Rajmund Ziemski
Marian Warzecha
Lech Kunka
Bronisław Kierzkowski
Aleksander Kobzdej
Władysław Hasior
Jonasz Stern



228.

TADEUSZ KANTOR

1915 Wielopole Skrzyńskie – 1990 Kraków

228. ***Kompozycja***

1960

Sygn. p. d.: *Kantor*
Na odwrocie napis: *T. Kantor / Cracovie / VIII 1960*
Płótno, olej, 81 x 100 cm
Nabyto do zbiorów w 1972 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/453/N

Okres malarstwa informel – malarstwa gestu, śladu – trwał u Kantora do początku lat 60. W rozmowie z Wiesławem Borowskim tak wspominał ów czas: „Obraz [informel] był skończony wtedy, kiedy został przekroczony krytyczny stopień zagęszczenia form; nie był to moment ściśle kontrolowany. [...] Chodziło o bardzo syntetycznie pojęte uczucie napięcia. [...] Obraz był zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli. [...] Powstające na tych obrazach zagęszczenie form nie było ani równomierne, ani nie dawało kontrastów”[1].
„Istotę [tego malarstwa] stanowiła ciągła zmienność, szybkość działania, gwałtowność decyzji, opętanie, gorączka, bełkotliwość itp. Kierując się tą metodą, doszedłem do jednego wniosku, że zasadniczą sprawą jest niedopuszczenie do powstania jakiejkolwiek formy, na przykład kontrastów kolorystycznych, monochromicznej tonacji lub komponowania płaszczyzny. Chodziło zawsze o natychmiastowe zaprzeczenie temu, co się robiło przed chwilą. Zaprzeczenie we wszystkich planach i we wszystkich kategoriach, to znaczy koloru, formy, kierunku, napięcia, waloru itp. Proces malowania obrazu to było właściwie ciągłe niszczenie tego, co się zrobiło”[2].
W *Kompozycji* Tadeusz Kantor wykorzystał zarówno możliwości połyskujące techniki olejnej, jak i matowe oraz metodę *impasto*.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Załęska 1962, poz. 1, s. 19; Załęska 1964, s. 56; Załęska 1966; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Kantor* 2003, obrazy poz. 44, il. s. 28; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 178, il. s. 179; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11.

1 *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 43.
2 Tamże, s. 58.

1915 Wielopole Skrzyńskie – 1990 Cracow

Composition

1960

Sign. bottom right: *Kantor*
Inscription at the back: *T. Kantor / Cracovie / VIII 1960*
Canvas, oil, 81 x 100 cm
Purchased for the collection in 1972 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/453/N

The period of Art Informel, i.e. gestural and trace painting, lasted for Kantor until the early 1960s. Here is how he reminisced about that time in an interview with Wiesław Borowski: ‘The painting was finished when the critical density of forms was exceeded; the moment was not strictly controlled. [....] It was all about a synthetically understood feeling of tension. [....] The painting was a record, a trace of action, and the action, which was triggered by an accident, did not so much mean surrendering to the accident, as controlling the accident. It was a conscious acceptance of its role. [....] The density of forms created in these paintings was neither uniform nor contrasting’[1].
‘The essence [of this kind of painting] was the constant changeability, quick acting, rapidity of decisions, possession, feverishness, talking gibberish, etc. Guided by this method, I came to one conclusion – that it is essential to prevent the creation of any form, for example, colour contrasts, monochromatic tonality or composition of the plane. It was always a matter of immediately denying what you were doing a moment ago. Denial in all planes and in all categories, i.e. colour, form, direction, tension, colour values, etc. The process of painting was actually a constant destruction of what you have done’[2].
In the *Composition* Tadeusz Kantor used both the gloss and the matt of the oil technique, and the *impasto* method.

1 *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [in:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warsaw 1982, p. 43.
2 Ibid., p. 58.

ALFRED LENICA

1899 Pabianice – 1977 Warszawa

229. ***Głowa w słońcu***

1962

Sygn. p. d.: *Lenica*
Na odwrocie napis: *A. Lenica / Warszawa / 1962 / 46 x 55 / „Głowa w słońcu”*
Płótno, olej, 55 x 46 cm
Nabyto do zbiorów w 1974 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/858/N

W 1947 roku Lenica wraz z Ildefonsem Houwaltem i Feliksem M. Nowowiejskim założył grupę artystyczną „4F+R” (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm). Od 1956 roku wystawiał w Galerii Krzywe Koło w Warszawie a od 1965 roku należał do Grupy Krakowskiej[1].
Malarz był wykształconym w grze na skrzypcach i początkowo czynnym muzykiem, a „przejście od muzyki wypełniającej czas do malowania ciszy w przestrzeni nie było nagłe. Muzyka ułatwiła mi – wspominał – poznanie barwy i dźwięku. Po próbach wykorzystania kubizmu, później ekspresjonizmu, nawiązałem do metod surrealistów. Jestem przekonany, że jedynie tutaj – w pojęciu metaforycznym – możliwe jest łączenie barwy (farby) zagarniającej przestrzeń oraz tonu (dźwięk) rytmizującego czas”[2].
Od 1955 roku w twórczości Lenicy zaczął dominować taszyzm, w którym istotną rolę odgrywa zarówno przypadek, jak i zaakceptowanie artystycznego gestu podczas twórczych zmagań z materią grubo nałożonej farby. Lenica malował stany psychiczne i nastroje, w jakich znajdował się w czasie pracy[3]. Tworzył niezwykle barwne, otwarte kompozycje o dużym ładunku dramatyzmu i napięcia.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Lenica* 1974, poz. 336; *Polnische Kunst* 1976, poz. 142; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 238, il. s. 239.

1 M. Szczepaniak, *Alfred Lenica – rys biograficzny*, [w:] *Alfred Lenica. Malarstwo*, kat. wyst. Galerii Miejskiej Arsenał, oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Poznań 2002, s. 127–143.
2 Wypowiedź w katalogu wystawy indywidualnej w krakowskich „Krzysztoforach”, marzec 1965 za: M. Szczepaniak, *Wprowadzenie*, [w:] *Alfred Lenica 1899–1977*, kat. wyst. MŚK, Katowice 1977, s. 22.
3 M. Szczepaniak, *Wprowadzenie*..., dz. cyt., s. 24.

1899 Pabianice – 1977 Warsaw

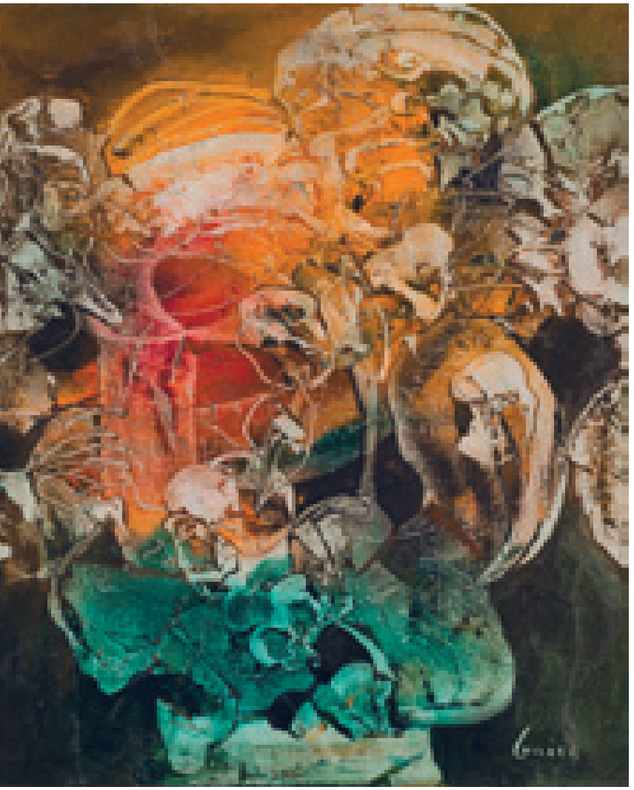
Head in the Sun

1962

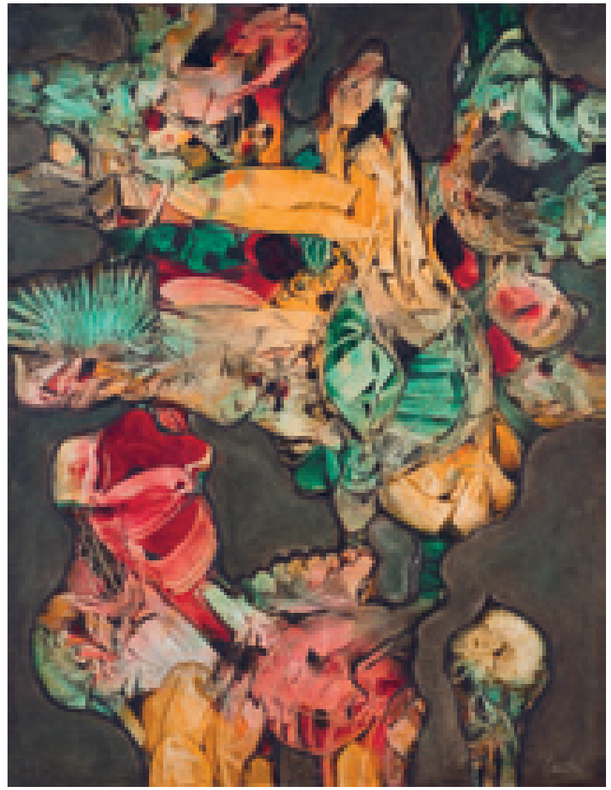
Sign. bottom right: *Lenica*
An inscription at the back: *A. Lenica / Warsaw / 1962 / 46 x 55 / ‘Head in the Sun’*
Canvas, oil, 55 x 46 cm
Purchased for the collection in 1974 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/858/N

In 1947, Lenica, together with Ildefons Houwalt and Felix M. Nowowiejski, established an art group 4F+R (Form, Paint, Texture, Fantasy + Realism). From 1956, he exhibited his work at the Krzywe Koło Gallery in Warsaw and from 1965 he was a member of the Cracow Group[1].
The artist was an educated violin player and, initially, an active musician, and ‘the transition from music that fills time to painting silence in space was not sudden. Music made it easier for me, as he recalled, to get to know the colour and the sound. After attempts to use Cubism, and later Expressionism, I ended up using the methods of surrealists. I am convinced that only here, metaphorically speaking, is it possible to combine the colour (paint) that appropriates space and the tone (sound) that rhythmisises time’[2].
From 1955, Lenica’s work came to be dominated by Tachisme, in which major roles were played by coincidence and the acceptance of artistic gesture during a creative struggle with thickly applied paint. Lenica painted his mental states and moods when at work[3]. He created unusually colourful, open compositions with a great deal of drama and tension.

1 M. Szczepaniak, *Alfred Lenica – rys biograficzny*, [in:] *Alfred Lenica. Malarstwo*, ex. cat. of the Arsenał Municipal Gallery, compiled by W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Poznań 2002, pp. 127–143.
2 An opinion from the catalogue of the individual exhibition ‘Krzysztofory’ in Cracow, March 1965 see: M. Szczepaniak, *Wprowadzenie*, [in:] *Alfred Lenica 1899–1977*, ex. cat. of the Silesian Museum in Katowice, Katowice 1977, p. 22.
3 M. Szczepaniak, *Wprowadzenie*, cit. work, p. 24.



229.



230.

230. ***Ubarwienie roślin***

1966

Sygn. p. d.: *Lenica*
Na odwrocie napis: *A. Lenica / Warszawa / 1966 / „Ubarwienie roślin”*
Płótno, olej, 116 x 87 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup w Galerii Zapiecek w Warszawie.
Nr inw. MT/M/1030/N

„Pracę nad obrazem rozpoczynał artysta od wcześniejszego zagruntowania płótna białą farbą (klejową lub emulsyjną), a następnie pokrywał ją woskiem rozpuszczonym w terpentynie. Farby kładzione na taką powierzchnię mają małą «przylepność» i łatwo jest je rozprowadzać. Lenica wyciskał farby z tuby rozprowadzał je szpachlą, nożem, kawałkiem tektury i – jeśli było trzeba – także rękami. Dobór kolorów farb i rozprowadzenie było podporządkowane zamierzeniu twórczemu. Przebijająca od spodu biel nadawała kompozycji laserunek (blask, przezroczystość)”[1].
Malarz uważał, że „linia jest architekturą, a farba, kolor energią obrazu – malarstwo jest wyrazem przeżyć. Powstawały obrazy, w których zapisywał emocje, a jednocześnie wydawały się odkryciem tajemniczych surrealnych światów”[2]. Swoje przeżycia malarz konstruował na płótnie żywiołowo i niemal automatycznie w „formy skłębione, przenikające się, wirujące, skłócone albo płynące w nieokreślonej przestrzeni”[3].

Bibl.: *Lenica* 1974, poz. 491; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 238, il. s. 239; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11.

1 M. Szczepaniak, *Wprowadzenie*, [w:] *Alfred Lenica 1899–1977*, kat. wyst. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1977, s. 20–21.
2 M. Szewczuk, *Żyć sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, Radom 2016, s. 150.
3 W. Borowski, [*Wstęp*], [w:] *Alfred Lenica. Malarstwo*, ZPAP, MKiS, Warszawa 1974, s. nlb.

Tint of Plants

1966

Sign. bottom right: *Lenica*
An inscription at the back: *A. Lenica / Warsaw / 1966 / ‘Tint of Plants’*
Canvas, oil, 116 x 87 cm
Purchased for the collection in 1979 at Zapiecek Gallery in Warsaw.
Inv. no. MT/M/1030/N

‘The artist began his work on the painting by first priming the canvas with white paint (glue or emulsion paint) and then covering it with wax dissolved in turpentine. Paints applied on such a surface have a small degree of «stickiness» and they are easy to spread. Lenica squeezed the paints from the tube and distributed them with a palette knife, a knife, a piece of cardboard or, if necessary, also using hands. The choice of paint colours and the distribution were all dedicated to the creative intentions. The white that broke through from underneath gave the composition a glaze (brilliance, transparency)’[1].
The painter believed that ‘the line is the architecture, and paint is the colour energy of a painting, and painting itself is an expression of experiences. He created paintings which recorded his emotions, and, at the same time, seemed to explore mysterious surreal worlds’[2]. The painter constructed his experiences on canvas spontaneously and almost automatically into ‘billowing, permeating, whirling, forms or forms flowing in an undetermined space’[3].

1 M. Szczepaniak, *Wprowadzenie*, [in:] *Alfred Lenica 1899–1977*, ex. cat. of the Silesian Museum in Katowice, Katowice 1977, pp. 20–21.
2 M. Szewczuk, *Żyć sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, Radom 2016, p. 150.
3 W. Borowski, [*Introduction*], [in:] *Alfred Lenica. Malarstwo*, ZPAP, MKiS, Warsaw 1974, p. unnumbered.

Sala VII
Room VII

TADEUSZ BRZOZOWSKI

1918 Lwów – 1987 Rzym

1918 Lviv – 1987 Rome

231. ***Fawory***

1966

Niesygn.
Na odwrocie napis: *T. Brzozowski / 1966* oraz naklejona kartka MNP z danymi o obrazie.
Płótno, olej, 134 x 252 cm
Nabyto do zbiorów w 1966 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/576/N

Obraz *Fawory* był eksponowany na XIII Biennale w São Paulo w 1975 roku. Należy do grupy wybitnych dzieł Brzozowskiego, w których za pomocą ekspresji i bogactwa faktury kreował swój indywidualny świat. Kompozycja malowana jest silnie zróżnicowaną gęstością farby, którą malarz rozcieńczał i wykorzystywał jej rozlewność, tworząc nawiązujące do biologii formy.
Ekspresyjne kolorystycznie *Fawory* budzą skojarzenie ze światem biologii, dodatkowo jeszcze spotęgowane zakomponowaniem obrazu według zasad malarstwa materii – działaniem kontrastu płasko malowanego tła i fakturalnych nieregularnych form. „Nasycam kolor do maksimum, a potem nagle go przygaszam. Przygaszam tak, jak gasną nasze przeżycia. Jak rodzą się kontrasty ludzkiego losu. Mam stale na myśli ludzi pięknych poplamionych brudem”[1].
O nadawanych przez siebie tytułach obrazów artysta mówił, że „tytuł jest sztuczny, ale zawsze wiąże się z obrazem. Albo jest przeciwieństwem tego, co pokazuję, albo mówi wprost. Tytuł jest czymś, co łagodzi (chyba) powagę tych obrazów”[2]. Malarz tytuł precyzował wcześniej niż obraz i był on dla niego czymś więcej niż tylko tematem. Często określał formę i łączył w sobie „wielość spraw”[3] oraz sterował atmosferą tego, co malarz tworzył[4]. Słowo „fawory” zostało zaczerpnięte z języka francuskiego i oznacza łaskę, życzliwość, przychylność, wyróżnienie, względy, poparcie i protekcję[5].
We wrześniu 1970 roku Brzozowski mówił: „Gdy widzę swój obraz pierwszy raz po paru miesiącach, natychmiast bierze mnie ochota, aby w nim coś poprawić. Zawsze kończę swoje dzieło, gdy gąszcz komplikacji jest tak wielki, że nie mam już więcej siły przebijać się przezeń”[6]. W kontekście tej wypowiedzi Andrzej Sciepuro, długoletni kustosz zbioru sztuki nowoczesnej w MOT, wspominał, że Brzozowski podczas swego pobytu w Toruniu, zobaczywszy *Fawory*

1 M. Markiewicz, *Tadeusz Brzozowski*, Warszawa 1987, s. 70.
2 E. Dzikowska, *Polacy w sztuce świata*, Warszawa 2001, s. 32.
3 O. Jędrzejczyk, *Sylwetki twórców. Świat jest jeden, czyli o malarstwie Tadeusza Brzozowskiego*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 299 (16–17.12), s. 5.
4 A. R. Szymański, *Nie dopuścić do wyparcia emocji. Kurier rozmawia z malarzem Tadeuszem Brzozowskim*, „Kurier Polski” 1986, nr 179 (16.03).
5 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i paroklety i inne szaławiły czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego*, [w:] *Tadeusz Brzozowski*, kat. wyst. MNW, koncepcja: A. Żakiewicz, W. Brzozowski, Warszawa 1997, s. 205.
6 *Z wizytą u artystów*, „Gromada. Rolnik Polski” 1970, nr 111 (15.09).

Favours

1966

Unsign.
An inscription at the back: *T. Brzozowski / 1966* and a note from the National Museum in Poznań with the information about the painting.
Canvas, oil, 134 x 252 cm
Purchased for the collection in 1966 from the artist.
Inv. no. MT/M/576/N

The painting was exhibited at the 13th Biennale in São Paulo in 1975. It belongs to the outstanding works of Brzozowski, in which – aided by expression and the richness of texture – he created his own individual world. The composition is painted using highly varied thickness of paint, which the artist diluted and used its leakiness in creating forms referring to biology.
Favours, which is very expressive in terms of colour, evokes associations with the world of nature, which are additionally intensified by the composition of the painting in accordance with the rules of matter painting, through the contrast of flatly painted background and irregular textural forms. ‘I saturate the colour to the maximum and then suddenly subdue it. I subdue it in the same way as our experiences are subdued. As contrasts of human fate are born. I always have in mind all the beautiful people who are stained with dirt’[1].
As far as the titles of his paintings are concerned, the artist said that ‘the title is artificial, but it is always connected with the painting. It is either the opposite of what I show, or it is exactly spot on. The title is something that mitigates (probably) the solemnity of these pictures’[2]. The painter defined the title before starting his work on a painting and for him, it was something more than just a theme. It often defined the form and combined the ‘multiplicity of things’[3] and controlled the atmosphere of what the painter created[4]. The word ‘fawory’ was borrowed from French and means grace, kindness, distinction, support and protection[5].

1 M. Markiewicz, *Tadeusz Brzozowski*, Warsaw 1987, p. 70.
2 E. Dzikowska, *Polacy w sztuce świata*, Warsaw 2001, p. 32.
3 O. Jędrzejczyk, *Sylwetki twórców. Świat jest jeden, czyli o malarstwie Tadeusza Brzozowskiego*, Gazeta Krakowska 1972, no. 299 (16–17.12), p. 5.
4 A. R. Szymański, *Nie dopuścić do wyparcia emocji. Kurier rozmawia z malarzem Tadeuszem Brzozowskim*, Kurier Polski 1986, no. 179 (16.03).
5 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i paroklety i inne szaławiły czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego*, [in:] *Tadeusz Brzozowski*, ex. cat. of MNW, concept: A. Żakiewicz, W. Brzozowski, Warsaw 1997, p. 205.



231.

eksponowane w Galerii w Ratuszu Staromiejskim, chciał obraz „poprawić". Był zasmucony, ponieważ z powodu wykonanej już dokumentacji merytorycznej i fotograficznej oraz eksponowania dzieła na innych wystawach, nic już nie mógł zrobić.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Laureaci Nagród Państwowych i MKiS* 1966, poz. 7; Osęka *Brzozowski* 1967, nr 26 (25.06), s. 3; *Brzozowski* 1975, il. poz. A, B; *Z wypowiedzi Tadeusza Brzozowskiego* 1975, nr 10 (119), il. (jako *Kreatura*); *Polnische Kunst* 1976, poz. 131; Brzozowski „Nowy Wyraz" 1978, nr 7, il.; Dzikowska „Radar" 1985, nr 3 (17.01), il.; *Brzozowski* 1997, poz. 171, s. 232; *Przewrotność wielkiego malarza* 1997, nr 125 (31.05–1.06); Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 86, il. s. 87; Jaremowicz 2010, il. s. 258; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 10.

In September 1970, Brzozowski said: 'When I see my painting for the first time in a few months, I immediately feel like improving something in it. I always finish my work when the complexity of things is so great that I no longer have the strength to break through'[6]. In the context of this statement, Andrzej Sciepuro, a long-time custodian of the collection of modern art at District Museum in Toruń, reminisced Brzozowski's stay in Toruń. Having noticed the *Favours* exhibited in the Gallery in the Old Town Hall, the artist wanted to make some 'corrections' in it. He was saddened because he could not do anything anymore, as the factual and photographic documentation had already been made, and the work had been showcased at other exhibitions.

6 *Z wizytą u artystów*, Gromada. Rolnik Polski 1970, no. 111 (15.09).

STANISŁAW BORYSOWSKI

1906 Lwów – 1988 Toruń

1906 Lviv – 1988 Toruń

232. ***Kompozycja czerwona***

1964

Sygn. p. d.: *Borys*
Płótno, olej, 129,5 x 99 cm
Nabyto do zbiorów w 1966 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/580/N

The Composition in Red

1964

Sign. bottom right: *Borys*
Canvas, oil, 129.5 x 99 cm
Purchased for the collection in 1966 from the artist.
Inv. no. MT/M/580/N

Obraz należy do mało znanego cyklu prac w malarskiej i graficznej twórczości, który Borysowski rozpoczął około 1962 roku. Prace typu abstrakcji niegeometrycznej, wywodzące się z postimpresjonistycznego koloryzmu, mieszczą się w obrębie informelu i były zapewne próbą wpisania się w bardzo popularny wówczas w Polsce nurt tego malarstwa. W obrazach z cyklu malarz operował płynną, bezkształtną plamą barwną i w kontraście do intelektualnie budowanych kolorowych grafik, dawał wyraz intuicji i temperamentowi. Obok zgaszonego i monochromatycznego kolorytu tych obrazów, malarz uwypuklał ich fakturę – duże zróżnicowania fakturowe osiągał m.in. poprzez dodawanie do farb skorupek od jajek, które występują m.in. w *Czerwonej kompozycji. Znaku* (1964) i *Liściu* (1966). Borysowski podkreślał: „jako malarza najbardziej mnie bawią zadania nowych rozwiązań kolorystycznych, fakturowych, nowych form"[1].

The painting belongs to a little-known series of works in painting and graphic art, which Borysowski started around 1962. The non-geometric, abstract works of that type, which derived from the Post-impressionist colourism, fall within Art Informel and were probably an attempt to be consistent with that trend of painting, which was very popular at that time in Poland. In the paintings from the series, the artist used a fluid, amorphous colour patch and, in contrast to the intellectually constructed coloured graphics, here he expressed his intuition and temperament. Apart from the subdued and monochromatic colouration of these paintings, the painter emphasised their texture (he achieved textural differences by adding egg shells to his paints, which can be found in *The Composition in Red. Sign* (1964) and *Leaf* (1966). Borysowski emphasised: 'What entertains me the most as a painter is figuring out new solutions in colour, texture and form'[1].



232.

Kompozycja czerwona jest żywiołowo opracowaną w wielu tonach czerwieni płaszczyzną. Plamy kładzione są w wielu fragmentach laserunkowo, by w innych przejść w rozbudowaną fakturę, tworzoną m.in. spływającymi grubą warstwą farby zaciekami. Kompozycja jest efektem spontanicznego procesu tworzenia, którego trudno doszukać się w bardziej zdyscyplinowanej grafice artysty. „Dobry obraz w samej swej warstwie malarskiej staje się bazą innego myślenia, wrażliwości i wyobraźni, a więc rozszerza humanizm. Chodzi również o to, aby [...] dawać ludziom radość, nowe widzenie właśnie oczami artysty"[2] – mówił artysta w jednym z licznych wywiadów.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Borysowski* 1980, poz. 69; *Borysowski* 1995, poz. 41, s. 16, il. s. 4; Geron 2001, il. s. 88; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Borysowski* 2003, poz. 10, s. 5, il. 10, s. 10; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 70, il. s. 71; Rissmann 2016, nr kat. mal. nr 96, s. 36.

The Composition in Red was wrought spontaneously in many tones of red. The patches are applied in many fragments as a glaze, only to be transformed elsewhere into a complex texture created with streaks of thick paint flowing down. The composition is a result of a spontaneous process of creation, which is difficult to find in the artist's more disciplined graphic art. 'A good painting becomes a base for thinking in different categories, sensitivity and imagination, and therefore it expands humanism. It is also about [...] giving people joy, a new perception through the artist's eyes'[2] – said the artist in one of his numerous interviews.

1 J. Szymkiewicz, *Rozmowy o sztuce. Mówi Stanisław Borysowski*, „Gazeta Pomorska. Bydgoszcz" 1960, nr 306 (24–26.12).
2 Z. Polsakiewicz, *W gronie ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, „Gazeta Pomorska. Bydgoszcz" 1970, nr 56 (7–8.03).

1 J. Szymkiewicz, *Rozmowy o sztuce. Mówi Stanisław Borysowski*, Gazeta Pomorska. Bydgoszcz 1960, no. 306 (24–26.12).
2 Z. Polsakiewicz, *W gronie ludzi ciekawych. Stanisław Borysowski*, Gazeta Pomorska. Bydgoszcz 1970, no. 56 (7–8.03).



233.

RAJMUND ZIEMSKI

1930 Radom – 2005 Warszawa

233. ***Tryptyk I/65***

1965

Sygn. w środkowej części p. d.: *Ziemski / 65*
Na odwrocie napis: *Rajmund Ziemski / Tryptyk I/65 / 140 x 185 / 1965*
Płótno, olej, 140 x 185 cm
Nabyto do zbiorów w 1967 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/592/N

1930 Radom – 2005 Warsaw

Triptych I/65

1965

Sign. in central part, bottom right: *Ziemski / 65*
An inscription at the back: *Rajmund Ziemski / Triptych I/65 / 140 x 185 / 1965*
Canvas, oil, 140 x 185 cm
Purchased for the collection in 1967 from the artist.
Inv. no. MT/M/592/N

Sala VIII
Room VIII

Twórczość Rajmunda Ziemskiego wywodzi się z tradycji kolorystycznych, a cykl *Tryptyków* rozpoczął malarz od łączenia malarstwa z fotografią, którą umieszczał w tle. W rozmowie z Jerzym Stajudą, drukowanej w roku 1966 na łamach „Współczesności" mówił: „Formę tryptyku wybrałem ze względu na skojarzenia, jakie są z nią powszechnie związane. Wydała mi się potrzebna tu i właściwa z powodów emocjonalnych, treściowych. Niemniej zdaję sobie sprawę, że jej szkielet poważnie ułatwił mi decyzję zrewidowania własnych środków warsztatowych, a co ważniejsze – wyrazowych. [...] Zmiany, które wprowadzam i będę wprowadzał coraz konsekwentniej, wypływają z potrzeby mówienia bardziej wprost – ale nie o czymś innym"[1].
Komponował *Tryptyki* według zasad obowiązujących dla malarstwa materii – ekspresyjną formę zbudowaną gęsto naniesioną farbą nakładał na gładko i jednorodnie kolorystycznie malowane tło. Kolor bowiem dla malarza był wartością podstawową[2]. Mówił, że „nieustannie odkrywa się coś nowego w samym kolorze, nie mówiąc o innych elementach obrazu – jak przestrzeń, światło, forma. Ponad czterdzieści lat jestem zafascynowany problemem koloru, tym, by go wypowiedzieć w pełni, by stworzyć kreacje, w której jest on dominujący"[3].
Widział swoje malarstwo jako przestrogę przed dehumanizacją[4], jako wizualizację zagrożeń, niepowodzeń i rozkładu[5]. W 1967 roku odbyła się wystawa artysty w Toruniu zorganizowana przez MOT i Zrzeszenie Studentów Polskich UMK w Toruniu.

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 434, il. s. 435.

1 A. Prugar-Myślik, *Pejzaże wyobraźni Rajmunda Ziemskiego*, [w:] A. Prugar-Myślik, *Rajmund Ziemski. Pejzaże wyobraźni*, Warszawa 2001, s. 9.
2 *Stefan Gierowski i Rajmund Ziemski. Jesteśmy ze stronnictwa wenecjan*, rozmawiała E. Szemplińska, „Rzeczpospolita" 1997, nr 214 (13–14.09), s. 19 za: A. Prugar-Myślik, *Pejzaże wyobraźni...*, dz. cyt., s. 10.
3 Tamże.
4 *Twarze w „Zwierciadle" Rajmund Ziemski*, „Zwierciadło" 1962, nr 22 (03.06).
5 *Rozmowa z Rajmundem Ziemskim. Rozmawia: Jerzy Stajuda*, „Współczesność" 1965, nr 9 (27.04–10.05); Z. Taranienko, *Znaki Ziemskiego w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Rajmund Ziemski. Malarstwo – lata 60.*, kat. wyst. Galerii DAP, Dom Artysty Plastyka w Warszawie, Warszawa 2014.

Rajmund Ziemski's work derives from colourist traditions, and the series of *Triptychs* began with a combination of painting and photographs, which he placed in the background. In an interview with Jerzy Stajuda, printed in 1966 in Współczesność, he said: 'I chose the triptych form because of the associations that commonly go with it. I felt it was necessary and appropriate to use it here for emotional and content reasons. Nevertheless, I do realise that its framework made it much easier for me to review my own techniques and, more importantly, my means of expression. [....] The changes that I am introducing and will introduce more and more consistently, come from the need to speak more bluntly, but not about other things'[1].
He created the *Triptychs* in accordance with the rules of matter painting – he placed the expressive form made with densely applied paint on a smooth and homogeneously coloured background. The colour was a key element for the painter[2]. He said that 'one constantly discovers something new about the colour itself, not to mention other elements of the painting, such as space, light, form. I have been fascinated by colour for more than forty years. I've been meaning to express it as fully as possible, to create a work in which it would play a dominant role'[3].
He perceived his painting as a warning against dehumanisation[4], as a visualisation of threats, failures and decay[5]. In 1967, the artist's exhibition was held in Toruń, as organised by District Museum in Toruń and the Association of Polish Students of Nicolaus Copernicus University in Toruń.

1 A. Prugar-Myślik, *Pejzaże wyobraźni Rajmunda Ziemskiego*, [in:] A. Prugar-Myślik, *Rajmund Ziemski. Pejzaże wyobraźni*, Warsaw 2001, p. 9.
2 *Stefan Gierowski i Rajmund Ziemski. Jesteśmy ze stronnictwa wenecjan*, E. Szemplińska, Rzeczpospolita 1997, no 214 (13–14.09), p. 19 see: A. Prugar-Myślik, *Pejzaże wyobraźni...*, cit. work., p. 10.
3 Ibid.
4 *Twarze w 'Zwierciadle' Rajmund Ziemski*, Zwierciadło 1962, no. 22 (03.06).
5 *Rozmowa z Rajmundem Ziemskim. Rozmawia: Jerzy Stajuda*, Współczesność 1965, no. 9 (27.04–10.05); Z. Taranienko, *Znaki Ziemskiego w latach sześćdziesiątych*, [in:] *Rajmund Ziemski. Malarstwo – lata 60.*, ex. cat. of the DAP Gallery, Artist's House in Warsaw, Warsaw 2014.

MARIAN WARZECHA

ur. 1930 Kraków

234. ***Obraz 60/60***

1960

Niesygn.
Na odwrocie napis: *M. Warzecha / 60/60*
Płótno, papier, technika własna, 35 x 63 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup w PP Desa w Nowej Hucie.
Nr inw. MT/M/1035/N

Marian Warzecha był malarzem, scenografem i teoretykiem sztuki. Współtworzył reaktywowaną w 1957 roku Grupę Krakowską. W latach 80. związany był z kręgiem „kultury niezależnej" – zainicjował m.in. konwersatorium „Sztuka – Religia – Nauka" w Krakowie oraz seminaria wyjazdowe „Nauka – Sztuka –

born in 1930 in Cracow

Painting 60/60

1960

Unsign.
On the back – an inscription: *M. Warzecha / 60/60*
Canvas, paper, the artist's own technique, 35 x 63 cm
Purchased for the collection in 1979 at PP Desa in Nowa Huta.
Inv. no. MT/M/1035/N

Marian Warzecha was a painter, decorator and an art theorist. He cooperated in establishment of Grupa Krakowska, reactivated in 1957. In the 1980s, he was connected with the circle of 'independent culture', initiating, among others, a seminar entitled 'Art –



234.

Modlitwa"[1]. W latach 1957–1958 malował w konwencji informel, następnie w latach 70. opracował i realizował inspirowany matematyką system tzw. *Metazbiorów*, a o swojej sztuce od połowy lat 90. mówił: „sięgam po elementy zawsze obecne w mojej twórczości, lecz uwalniam je od dawnego balastu. Można powiedzieć, daję im większą swobodę"[2].
Obraz 60/60 należy do kompozycji, w których artysta w delikatny, ledwie zauważalny sposób, w uporządkowanym układzie prezentuje w formie notatek lub szkiców sobie tylko wiadome odniesienia do przeszłości, teraźniejszości czy przyszłości. Precyzyjnie wykreślona i namalowana centralna kompozycja jawi się jako osobliwy notatnik indywidualnych znaczeń. W obrazie Warzecha wykorzystał także „cytaty z historii sztuki"[3], być może również zobaczone w czasie pobytu we Włoszech w latach 1958–1960.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2008, s. 396, il. s. 397.

1 *Marian Warzecha. Zbiór*, kat. wyst. Starmach Gallery, red. M. Świca, Kraków 1996, s. 23–30.
2 Tamże, s. 21.
3 A. Baranowa, *Pochwała ręki*, „Znak" 11/2002, s. 152–153.

Religion – Science' in Cracow and off-site seminars entitled 'Science – Art – Prayer'[1]. In the years 1957–1958, he painted in the informel convention and in the 1970s he developed and realised a system of so-called 'Metasets' inspired by mathematics. From the middle of the 1990s, he referred to his artistic work: 'I choose elements that are always present in my works, but I free them from the former load. One may say that I give them more freedom'[2].
Painting 60/60 belongs to compositions in which the artist, in a delicate and barely noticeable manner and in an ordered system, presents references to the future, present or past in the form of notes or sketches. The precisely sketched and painted central composition seems to be a unique notebook with individual meanings. In his painting, Warzecha also used 'quotations from the history of art'[3] and, perhaps, also from his stay in Italy (1958–1960).

1 *Marian Warzecha. Zbiór*, ex. cat. Starmach Gallery, ed. M. Świca, Cracow 1996, pp. 23–30.
2 Ibid., p. 21.
3 A. Baranowa, *Pochwała ręki*, Znak 11/2002, pp. 152–153.



235.

LECH KUNKA

1920 Pabianice – 1978 Łódź

235. ***Kompozycja***

1964

Sygn. p. d.: *L. Kunka 64*
Na odwrocie napis: *1964 / Lech Kunka / Kompozycja / Technika olej / Wymiar – 120 x 85 / Łódź Polska / Buczka / 34*
Płyta pilśniowa, kolaż, 122,5 x 82,6 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od Mirosławy Kunki z Łodzi, żony artysty.
Nr inw. MT/M/1047/N

W latach 1945–1950 Kunka studiował w łódzkiej PWSSP u Władysława Strzemińskiego, z przerwą od 1948 do 1949 roku na studia w Paryżu, gdzie uczęszczał do Académie Moderne Fernanda Légera. W latach 1951–1978 wykładał w macierzystej uczelni projektowanie druku na tkaninie, podstawy kompozycji, a od 1967 roku prowadził pracownię malarstwa na Wydziale Ubioru. Był współzałożycielem grupy „St-53" i członkiem grupy „Piąte Koło". Miał kilkanaście wystaw indywidualnych, w tym dwukrotnie w Toruniu (1969, 1978). W latach 50. malował stylizowane, obwiedzione mocnym konturem kompozycje z figurą człowieka. Następnie wypowiadał się w nurcie abstrakcji, którą budował reliefowo, często niemalarskimi środkami. Około 1970 roku tworzył w nurcie abstrakcji geometrycznej[1].
O cyklu kompozycji z lat 60., do których należy *Kompozycja* z toruńskich zbiorów, Bożena Kowalska pisała, że artysta: „budował układy z blaszanych denek od puszek po konserwach, plastikowych i ebonitowych pokrywek od słoików, wmontowywał w prace żarówki z aparatów radiowych i wklęsłe miseczki do mieszania farb. […] Były mu te działania potrzebne do […] hojnego bogacenia struktur plastycznych, […] do przywołania aluzyjno-metaforycznej wymowy zderzenia elementów natury organicznej i nieorganicznej z przedmiotami o pochodzeniu cywilizacyjno-fabrycznym"[2].

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Kunka* 1982, poz. 34, il.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 226, il. s. 227.

1 *Lech Kunka. Malarstwo*, kat. wyst. BWA, ZPAP, Łódź 1982, s. nlb.
2 B. Kowalska, *Lech Kunka. Malarstwo*, kat. wyst. ZPAP, BWA w Łodzi, Łódź 1974, s. nlb.

1920 Pabianice – 1978 Łódź

Composition

1964

Sign. bottom right: *L. Kunka 64*
On the back – an inscription: *1964 / Lech Kunka / Composition / Technique – oil / Measurements – 120 x 85 / Łódź, Poland / Buczka / 34*
Fibreboard, collage, 122.5 x 82.6 cm
Purchased for the collection in 1979 from Mirosława Kunka from Łódź, the artist's wife.
Inv. no. MT/M/1047/N

In the years 1945–1950, Kunka studied at PWSSP in Łódź under the supervision of Władysław Strzemiński, with an interval between 1948 and 1949, when he studied at Fernand Léger's Académie Moderne in Paris. In the years 1951–1978, he lectured textile print design and basic composition at his *alma mater*, and from 1967 he headed the painting workshop at the Faculty of Clothing. He was a co-founder of 'St-53' group, and a member of 'The Fifth Circle' group. He exhibited at several individual exhibitions, including in Toruń (1969, 1978). In the 1950s, he painted styled compositions with strong contours, depicting the human figure. Then he expressed his ideas in the convention of abstraction, which he built on reliefs, often using means other than painting. Around 1970, he created his works referring to geometrical abstraction[1].
Bożena Kowalska wrote about the cycle of compositions created in the 1960s, including *Composition* found in the museum in Toruń, that the artist 'built systems using metal can bottoms, plastic or ebonite jar covers, mounted bulbs from radios and concave bowls for paint blending in his works. […] The activities were necessary for […] lavish enrichment of artistic structures, […] evoking the allusive and metaphoric meaning of a clash of organic nature elements and objects deriving from civilisation and factories'[2].

1 *Lech Kunka. Malarstwo*, ex. cat. BWA, ZPAP, Łódź 1982, p. unnumbered.
2 B. Kowalska, *Lech Kunka. Malarstwo*, ex. cat. ZPAP, BWA in Łodź, Łódź 1974, p. unnumbered.

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924 Łódź – 1993 Warszawa

236. ***Kompozycja fakturowa nr 532***

1965

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Bronisław / Kierzkowski / Kompozycja fakturowa / nr 532 / 1965 r.*
Stiuk, metal, technika mieszana, 100 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1966 roku, zakup od artist.
Nr inw. MT/M/528/N

Bronisław Kierzkowski był uczniem Władysława Strzemińskiego. W latach 1963–1975 prowadził pracownię malarstwa na WSP UMK w Toruniu. Studenci podkreślają za Stefanem Gierowskim, że „odpowiadała mu atmosfera otwarta na nowoczesność, bez manifestów grupowo-programowych i bez podziałów pokoleniowych"[1]. Pierwsze obrazy z gipsu i metalu z cyklu *Kompozycje fakturowe*, tworzył od końca lat 50. W latach 70. zaczął malować obrazy, w których częstym motywem było koło.
Kompozycje fakturowe, które należą do nurtu strukturalizmu, powstawały z fabrycznych odpadów: kawałków blachy, drutu, metalowych siatek, ażurowych taśm czy kółek. Istotne były przede wszystkim efekty światłocieniowe, a kompozycję budował artysta rytmem metalowych fragmentów taśm wykorzystywanych w przemyśle. „Są one świadectwem czasu i prawdy o kraju ubogim technicznie i odciętym od normalnej wymiany idei"[2].
W surowej i monochromatycznej strukturze *Kompozycji fakturowej nr 532*, po kilkudziesięciu latach, istotna stała się także rdza, która wyłoniła się z metalu i na łączeniach z nim zmieniła kolor gipsu. Najważniejszą jednak rolę w odbiorze pracy odgrywają rytmiczność kompozycji i faktura materiałów, które podkreślone są światłem układającym się na połyskliwym metalu i chropowatym gipsie.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Kształcenie artystyczne w Wilnie* 1996, s. 216, poz. VII.40, il.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Zakład Malarstwa UMK* 2006, s. 59, il. s. 24; Matuszczyk 2007, s. 69–78; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 184, il. s. 185; Kisielewska 2012; Kisielewska, Markowski 2013, s. 446–451, il. 4–6, s. 456–458.

1 S. Gierowski, [*Wspomnienie…*], [w:] *Bronisław Kierzkowski 1924–1993. Wystawa malarstwa*, folder MOT, Toruń 1994, s. nlb.
2 S. Gierowski, [w:] *Bronisław Kierzkowski. Malarstwo*, red. M. Kołakowska, kat. wyst. Galeria Fibak-Büchner, Warszawa 2000, s. 4–5.

1924 Łódź – 1993 Warsaw

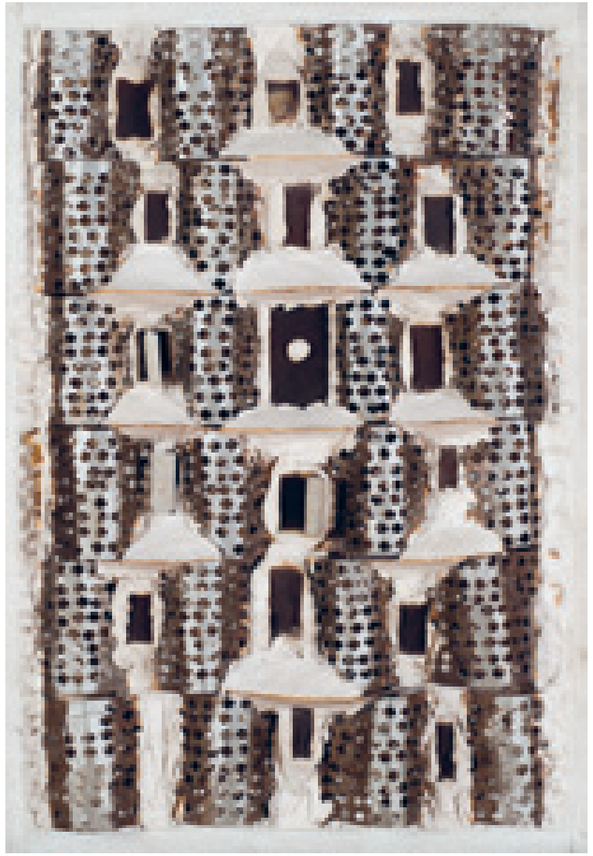
Texture Composition Number 532

1965

Unsign.
On the back – an inscription: *Bronisław / Kierzkowski / Texture Composition / number 532 / 1965*
Stucco, metal, mixed technique, 100 x 70 cm
Purchased for the collection in 1966 from the artist.
Inv. no. MT/M/528/N

Bronisław Kierzkowski was taught by Władysław Strzemiński. In the years 1963–1975, he headed the painting workshop at the Faculty of Fine Arts of UMK in Toruń. His students, in agreement with Stefan Gierowski, emphasise that 'he liked the atmosphere open to modernity, without any group or programme manifests or divisions between generations'[1]. He created his first plaster and metal paintings from the cycle of *Texture Compositions* from the end of the 1950s. In the 70s, he started to paint paintings with circles as frequent motifs.
Texture compositions belong to the convention of structuralism, and they were built with the use of factory waste such as fragments of sheet-metal plates, wire, metal meshes, slatted tapes or wheels. The artist made light and shadow effects particularly important, and built his composition with the rhythm of metal fragments and tapes used in the industry. 'They are a proof of time and truth about a country that is poor in technical aspects and separated from normal exchange of ideas'[2].
Upon elapse of several decades, the metal rusted and plaster colour changed, which also added a meaning to the raw and monochromatic structure of *Texture Composition Number 532*. However, the most important role in reception of the work is played by rhythmicity of the composition and texture of materials, which are emphasised by the light falling on the glossy metal and rough plaster.

1 S. Gierowski, [*Wspomnienie…*], [in:] *Bronisław Kierzkowski 1924–1993. Wystawa malarstwa*, brochure MOT, Toruń 1994, p. unnumbered.
2 S. Gierowski, [in:] *Bronisław Kierzkowski. Malarstwo*, ed. M. Kołakowska, ex. cat. Galeria Fibak-Büchner, Warsaw 2000, pp. 4–5.



236.



237.

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920 Olesko k. Lwowa – 1972 Warszawa

237. ***Żółta szczelina***

1967

Niesygn.
Płótno, technika mieszana, 100 x 65 cm
Nabyto do zbiorów w 1973 roku, zakup od Marii Kobzdej z Warszawy, żony artysty.
Nr inw. MT/M/814/N

Początkowo Kobzdej malował realistyczne obrazy w nurcie koloryzmu. Od 1950 roku uczestniczył w oficjalnych, socrealistycznych wystawach. Około 1960 roku uprawiał malarstwo materii, następnie tworzył obiekty przestrzenne, do których należy także *Żółta szczelina*. „Wielka seria obrazów «szczelinowych», powstających głównie w roku 1967, zawiera propozycje innego rozwiązania problemów przestrzeni. Kilka gładkich, równomiernie pokrytych kolorem powierzchni (najczęściej dwie), zazwyczaj w stosunku do siebie przesuniętych, wyznacza płaszczyzny arbitralne, przenikające i przecinające tkankę światła, a prężny i dynamiczny żywioł materii wciska się i przelewa poprzez szczeliny pomiędzy tymi płaszczyznami, tworząc kontrast tego, co niezorganizowane, z rygorystycznie wyznaczonymi, czystymi obszarami"[1].
Żółta szczelina wskazuje dobitnie jak malarstwo stało się trójwymiarowe, jak zyskało przestrzenność dzięki dodaniu do płaszczyzny płyty rzeźbiarskich elementów, które bliskie są płaskorzeźbie. Materialna struktura obrazu jest otwarta na przestrzeń wokół niego. Niezwykle istotny w twórczości Kobzdeja, obok materii i później struktury pracy, był kolor. Swoje szczeliny artysta już w tytule kojarzył z kolorem. Obok *Żółtej szczeliny* w tym samym roku powstały m.in.: *Szczelina w fiolecie*, *Trzy szczeliny w umbrze*, *Pionowa szczelina w zielonym błękicie*, *Sześć szczelin w złocie* czy *Szczelina w oranżu*[2].

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: *Ciekawe eksponaty wzbogaciły zbiory MOT* 1974, nr 106, s. 6; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kamiński 2007, s. 54, 58–59, 74–75, 301–305, il. 53, 414–421; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 190, il. s. 191.

1 W. Skrodzki, *Aleksander Kobzdej*, kat. wyst. Galerii Zapiecek, Warszawa 1974.
2 *Katalog wystawy Aleksandra Kobzdeja*, oprac. M. Berdyszakowa, kat. wyst MNP, Poznań 1969, nr kat. 30–34, s. nlb.

WŁADYSŁAW HASIOR

1928 Nowy Sącz – 1999 Kraków

238. ***Solista II***

1971

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Solista II 1971 Hasior W.*
Asamblaż, technika mieszana, 104 x 83 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup w PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/892/N

W obrazie artysta wykorzystał m.in. widelce, które symbolizują „myśli lub intencje przeciwko czemuś wymierzone, zaczepne"[1]. Widelce wykorzystywał Hasior najczęściej jako element aureoli. W *Soliście II* zastosowane są do

1 M. A. Potocka, *Mały słownik symboli wizualnych Hasiora*, [w:] *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?*, red. J. Chrobak, kat. wyst. MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2014, s. 92.

1920 Olesko near Lviv – 1972 Warsaw

Yellow Slit

1967

Unsign.
Canvas, mixed technique, 100 x 65 cm
Purchased for the collection in 1973 from Maria Kobzdej from Warsaw, the artist's wife.
Inv. no. MT/M/814/N

Initially, Kobzdej created realistic paintings in the convention of Colourism. From 1950, he participated in official socrealist exhibitions. Around 1960, he engaged in matter painting and then created spatial objects, to which *Yellow Slit* also belongs. 'The great series of the artist's «slit» paintings, created particularly in 1967, includes a different solution to the problem of space. Several smooth, evenly coloured (usually two) surfaces, normally shifted in relation to one another, mark arbitrary spaces that penetrate and cross the light tissue and a thriving and dynamic matter element squeezes into and flows through the slit between the planes, giving a contrast between the unorganised and the strictly marked blank areas'[1].
Yellow Slit clearly indicates three-dimensionality of the painting, as well as its spatiality owing to sculpting elements closed to bas-reliefs that were added to the slab surface. The material structure of the painting is open to the space around it. Apart from matter and, later, the structure of work, colour was also extremely important in Kobzdej's works. The artist associated his slits with the colour in the title of the painting. Apart from *Yellow Slit*, the artist also created the following works in the same year: *A Slit in Violet*, *The Three Slits in Umber*, *A Vertical Sleet in Green Blue*, *Six Slits in Gold* or *A Slit in Orange*[2].

1 W. Skrodzki, *Aleksander Kobzdej*, ex. cat. Galeria Zapiecek, Warsaw 1974.
2 *Katalog wystawy Aleksandra Kobzdeja*, compiled by M. Berdyszakowa, ex. cat. MNP, Poznań 1969, cat. no. 30–34, p. unnumbered.

1928 Nowy Sącz – 1999 Cracow

Soloist II

1971

Unsign.
On the back – an inscription: *Soloist II 1971 Hasior W.*
Assemblage, mixed technique, 104 x 83 cm
Purchased for the collection in 1975 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/892/N

In his painting, the artist used, among others, forks, which symbolise 'provocative thoughts or intentions directed against someone'[1]. Hasior usually used forks as an element of a halo. In *Soloist II*, forks are

1 M. A. Potocka, *Mały słownik symboli wizualnych Hasiora*, [in:] *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?*, ed. J. Chrobak, ex. cat. MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej in Cracow, Cracow 2014, p. 92.



238.

przedstawienia elementów twarzy modela i w kontraście do futra, które także wypełnia dno drewnianej miski będącej głową solisty, mogą być symbolem sprzeciwu. Futro także tę miskę-głowę otacza, zarysowując jej kształt. „Jest symbolem sensualnym, zmysłowym. Sugeruje skrywaną, pradawną istotę. Otoczka z futra daje niezdrową tajemniczość, wciąga w małą otchłań”[2]. Głowę uzupełniają białe kule-oczy, pochodzące najprawdopodobniej z lalki. Drewniane grabie natomiast „symbolizują agresywne zabezpieczenie. Tworzą zaporę przy ciele lub wokół niego”[3]. Wraz z dziecięcą zabawką – wozem drabiniastym tworzą swoisty szkielet przedstawionej przez Hasiora postaci, która u dołu zakończona jest miękko budowaną owalną częścią z tkaniny.
Wszystkie zastosowane w kompozycji przedmioty noszą ślady długoletniego użytkowania przez człowieka. Są świadectwem ludzkiej egzystencji. Rzeczy, które człowiek używał Hasior darzył szczególną atencją: „Nie umiem kopiować zastanych rzeczy – zresztą już są doskonałe w swym kształcie”[4]. Nadany przez artystę tytuł sugeruje wyjątkowość jednostki, jej reprezentacyjność. Temat podjął jeszcze w 1974 roku[5].

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Panek 1995, s. 50, il.; Łopatyńska, Szelągowska 2007, il. s. 190; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 158, il. s. 159; Szczygieł-Gajewska 2011, nr kat. II/55, s. 293; *Hasior. Europejski Rauschenberg?* 2014, il. s. 161.

2 Tamże.
3 Tamże, s. 90.
4 W. Hasior, *Moje marzenia*, „Polska” 1973, nr 8, s. 6, za: *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?...*, dz. cyt., s. 78.
5 *Solista*, 1974, asamblaż, 85 x 61 cm, wł. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, nr inw. S/1650/MT, za: M. Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasior*, Warszawa 2011, s. 194, nr kat II/117, s. 299.

used to present the model's face elements and as a contrast to the fur, which also fills the bottom of a wooden bowl that stands for the soloist's head. They may also be a symbol of opposition. The fur also surrounds the bowl-head, contouring its shape. 'It is a sensual symbol. It implies a hidden ancient being. The fur halo creates an unhealthy atmosphere of mystery, pulling you down into a small abyss'[2]. The head is completed with white ball-eyes, which were probably taken form a doll. The wooden racks 'symbolise aggressive security. They create a barrier at or around the body'[3]. Together with a toy, namely a hay rack wagon, they create a specific skeleton of the figure presented by Hasior, which ends with a softly built oval part of textile at the bottom.
All objects used in the composition bear traces of long use. They are a proof of human existence. Hasior attached particular attention to things used by humans: 'I cannot copy a thing I find – anyway it is perfect in its own shape'[4]. The title given by the artist suggests uniqueness and representativeness of an individual. He dealt with the theme once again in 1974[5].

2 Ibid.
3 Ibid., p. 90.
4 W. Hasior, *Moje marzenia*, Polska 1973, no 8, p. 6, see: *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?...*, cit. work, p. 78.
5 *Soloist*, 1974, asamblaż, 85 x 61 cm, owned by Muzeum Tatrzańskie in Zakopane, inv. no. S/1650/MT, see: M. Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasior*, Warsaw 2011, p. 194, cat. no. II/117, p. 299.

239. **Oczekiwanie**

1974

Niesygn.
Asamblaż, technika własna, 107 x 140 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup w PP Desa w Gdyni.
Nr inw. MT/M/989/N

The Waiting

1974

Unsign.
Assemblage, own technique, 107 x 140 cm
Purchased for the collection in 1978 at PP Desa in Gdynia.
Inv. no. MT/M/989/N

Twórczość Hasiora wywodzi się z tradycji polskiej sztuki ludowej i małomiasteczkowej, głęboko zakorzenionej w symbolice wierzeń ludowych i wiary chrześcijańskiej. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku Hasior wprowadził do sztuki światowej nowy sposób posługiwania się rzeczywistym przedmiotem. Stosował niekonwencjonalne dla sztuki w owym czasie, a zakorzenione w tradycyjnej kulturze rekwizyty współczesności. Były to zwykle zniszczone przedmioty, często codziennego użytku, którym Hasior nadawał inne, zaskakujące znaczenia oraz nierzeczywiste sensy, bliskie fantazji i grotesce.
Oczekiwanie, jak wiele prac artysty, powstało z przeciwności, anormalności i zaskoczenia; z pragnienia zbudowania innej, nieprzystającej do tego, co tu i teraz, rzeczywistości. Powstało wreszcie z połączenia wyobraźni twórcy, jego wiedzy o kulturze i sztuce, z pośledniem materiałem – blaszanych form, uchwytów z tworzyw sztucznych, nadwątlonych czasem szklanych pucharów czy fragmentów luster. W jednym z wywiadów twórca przyznał, iż zależało mu „na tym, żeby zaskoczyć nasze dotychczas ugruntowane przez kulturę oczekiwania”[1]. Oczekiwania spokoju, radości, dostatku czy nawet szczęścia, które – zwykle rzadko osiągalne – stawały się ciągłym dążeniem, ciągłą walką z przeciwnościami. I tak zamknięta za szklaną szybą głowa smutnej laleczki wyrażać może alienację i zamknięcie. Kolorowy, ludowo-jarmarczny w formie konik, z doprawionymi przez Hasiora skrzydłami staje się uniesionym od podłoża pegazem lub symbolem ułańskiej tradycji Polaków.
W całej pozbawionej stereotypowego myślenia sztuce Hasiora chodzi o autentyczność zawartą w zużytych często rekwizytach codzienności, chodzi o tajemniczość zestawień przypadkowych form, chodzi także, a może przede wszystkim, o przekaz wywoływanych przez wszystko razem emocji, których wagę twórca podkreślał słowami: „dla mnie podstawowymi i najżywotniejszymi siłami, które rodzą sztukę, są: intuicja, wyobraźnia i fantazja”[2].

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 461; *Perły z lamusa* 2009, s. 236, il. s. 237 (Kroplewska-Gajewska); Szczygieł-Gajewska 2011, s. 172, nr kat. II/108, s. 298; *Hasior. Europejski Rauschenberg?* 2014, il. s. 172.

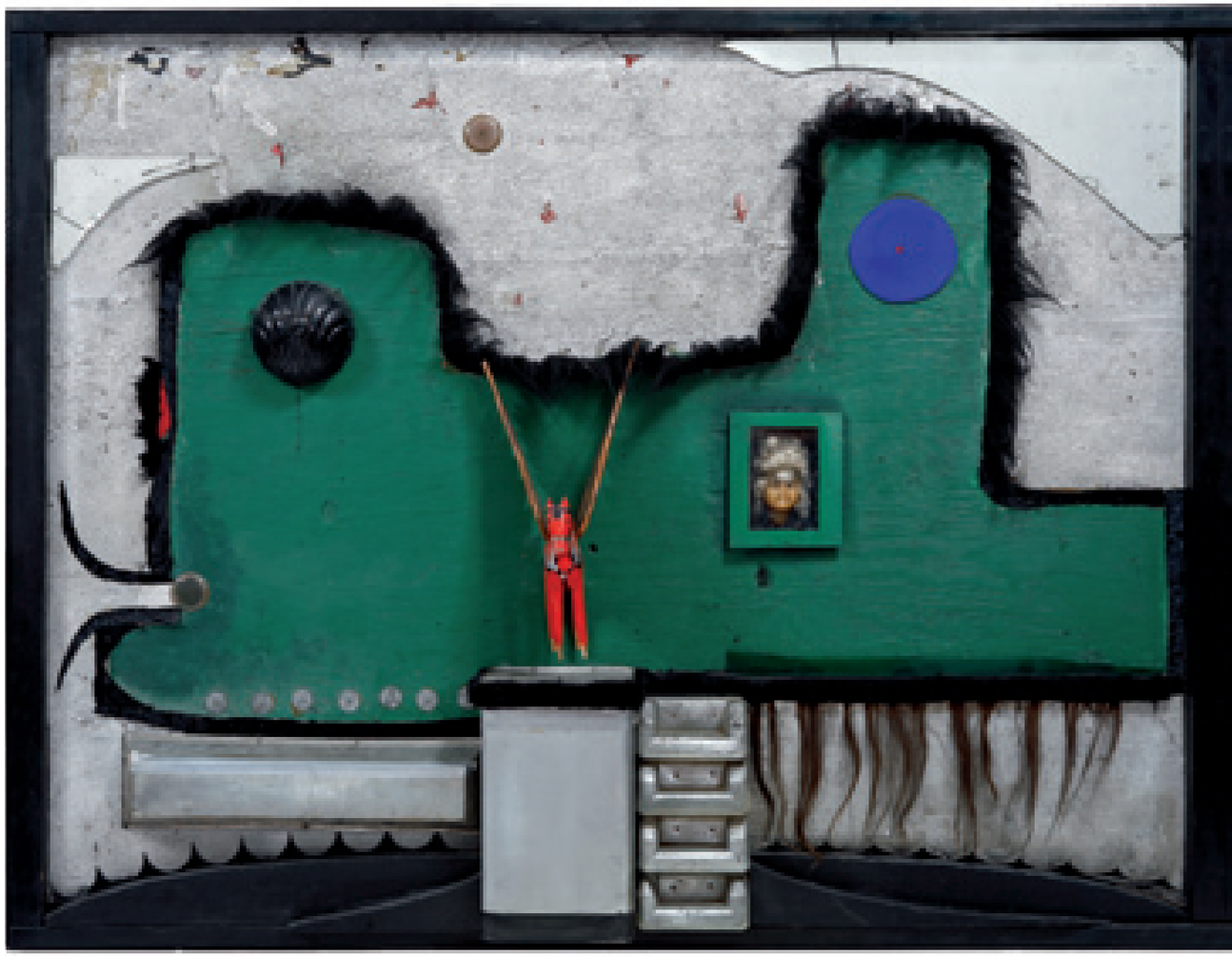
1 Z. Trześniowski, *Przeciw „Zawałowi wyobraźni” i „Paraliżowi rozsądkiem”. Rozmowa z Władysławem Hasiorem, Zakopane, lipiec 1998 rok*, „Przegląd Artystyczno-Literacki”, 1–2 (83–84), 1999, s. 16.

Hasior's work derives from the tradition of Polish folk and small-town art, deeply rooted in the symbolism of folk beliefs and Christian faith. At the turn of the 1950s, Hasior introduced a new way of using real objects into the world of art. He used objects that were deeply rooted in traditional culture and were unconventional for art at that time. These were usually worn objects of everyday use, to which Hasior imparted other, surprising and often unreal meanings that bordered on the fantasy and the grotesque.
The Waiting, like many other of the artist's works, had its origin in adversity, abnormality and astonishment; in the desire to build a different reality that did not fit in with here and now. It emerged from the combination of the artist's imagination, his knowledge of culture and art, with imperfect material – tin forms, plastic handles, old glass cups or fragments of mirrors. In one of the interviews, the artist admitted that he wanted to surprise our expectations that have been established by culture'[1]. Expectations of peace, joy, wealth or even happiness, which was hardly ever attainable, became a constant aspiration, a constant struggle against adversity. Thus, the head of a sad doll enclosed behind a glass pane may express alienation and closure. A colourful, folk toy-horse, with wings appended to it by Hasior becomes a Pegasus, or a symbol of the Uhlan tradition in Poland.
Hasior's art, devoid of stereotypical thinking, is all about authenticity which is encapsulated in the worn objects of everyday life. It is about the mystery of randomly juxtaposed forms, and also, or perhaps above all, about the emotions evoked by all of that together, the importance of which the artist highlighted with these words: 'for me, the most basic and most vital forces that give birth to art include intuition, imagination and fantasy'[2].

1 Z. Trześniowski, *Przeciw 'Zawałowi wyobraźni' i 'Paraliżowi rozsądkiem'. Rozmowa z Władysławem Hasiorem, Zakopane, lipiec 1998 rok*, Przegląd Artystyczno-Literacki, 1–2 (83–84), 1999, p. 16.

2 *Władysław Hasior*, kat. wyst. Muzeum Architektury we Wrocławiu, red. O. Czerner, Wrocław 1971, nlb.

2 *Władysław Hasior*, ex. cat. Museum of Architecture in Wrocław, ed. O. Czerner, Wrocław 1971, unnumbered.



239.



240.

JONASZ STERN

1904 Kałusz k. Stanisławowa – 1988 Zakopane

240. ***Chwila światła***

1973

Niesygn.
Płótno, olej, kości, ości, 90 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup w PP Desa w Gdyni.
Nr inw. MT/M/993/N

Jonasz Stern początkowo malował kompozycje abstrakcyjne, sprowadzające stylizowany pejzaż do form geometrycznych o intensywnej kolorystyce, następnie należące do nurtu malarstwa materii kolaże, budowane najczęściej z rybich ości, skór i drobnych kości, które dobitnie świadczyły o nietrwałości życia[1]. Aktywnie uczestniczył w wystawach przedwojennej Grupy Krakowskiej, która zrzeszała studentów krakowskiej ASP, reprezentujących lewicujący światopogląd. W czasie II wojny światowej, w 1943 roku, podczas jednej z akcji eksterminacyjnych w getcie we Lwowie, Stern został aresztowany i stanął przed plutonem egzekucyjnym. Przeżył jednak i w nocy ocknął się w niezasypanym jeszcze masowym grobie[2]. Przeżycie „własnej śmierci" wywarło ogromny wpływ na późniejsze życie i twórczość artysty.
Obraz *Chwila światła* należy do indywidualnego cyklu prac, w których ułożone w gablotach, ocalone resztki istnienia bezpośrednio zaświadczają o przemijaniu, nawiązując tym samym do zagłady i stając się zarazem próbą ocalenia w sztuce tego, co pozostało. Oprócz *Chwili światła* w zbiorach MOT z tego cyklu znajduje się także *Kompozycja*[3].
Jan Tarasin pisał o Jonaszu Sternie: „Nie znam w naszym powojennym malarstwie nikogo, kto by dobitniej wyraził w swojej sztuce grozę i tragizm wojennej gehenny. Nie znam wielu przykładów, które by tak sugestywnie ukazywały naszą jedność z biologicznym światem roślin i zwierząt, u kogo by z równą siłą objawiła się radość fizycznej egzystencji równocześnie z refleksją nad zdeterminowanym cyklicznym rytmem przemijania"[4].

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 469.

1 J. Chrobak, *Jonasz Stern. Wystawa jubileuszowa*, kat. wyst. TPSP w Krakowie, Kraków 1985, s. 7–38.
2 Tenże, *Kalendarium*, [w:] J. Chrobak, *Jonasz Stern...*, dz. cyt. s. 18.
3 *Kompozycja*, 1974, pł., technika mieszana, 33 x 130 cm, MT/M/890/N.
4 J. Tarasin, *O Jonaszu Sternie*, [w:] *Wystawa Jonasza Sterna*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, oprac. J. Chrobak, Kraków 1989, s. nlb.

1904 Kałusz near Stanisławów – 1988 Zakopane

The Moment of Light

1973

Unsign.
Canvas, oil, bones, fishbone, 90 x 50 cm
Purchased for the collection in 1978 at PP Desa in Gdynia.
Inv. no. MT/M/993/N

Initially, Jonasz Stern painted abstract compositions, reducing a styled landscape to geometrical forms with intensive colours, and then collages, which belonged to the convention of matter painting, and were usually built of fishbone, skin and tiny bones, which clearly expressed fragility of life[1]. He participated actively in exhibitions organised by the post-war Cracow Group, which gathered students of the Academy of Fine Arts in Cracow, who represented left-wing views. During the World War II, in 1943, he was arrested during one of exterminating campaign in the ghetto in Lviv and put in front of a firing squad. He managed to survive, as he had regained consciousness in a still uncovered mass grave[2]. The experience of 'his own death' had a great influence on the artist's life and works.
The painting entitled *The Moment of Light* belongs to an individual cycle of works, in which saved remains laid in a showcase are a direct proof of transcendence, referring to annihilation and becoming an attempt to save what is left in the art. Apart from *The Moment of Light*, the collection of MOT also includes *Composition* belonging to the same cycle[3].
Jan Tarasin wrote about Jonasz Stern: 'I do not know any post-war painter, who could demonstrate the terror and tragedy of the war more clearly. I do not know many examples, which could convey our unity with the biological world of plants and animals so suggestively and show greater joy of physical existence and reflection on the determined cyclical rhythm of transcendence'[4].

1 J. Chrobak, *Jonasz Stern. Wystawa jubileuszowa*, ex. cat. TPSP in Cracow, Cracow 1985, pp. 7–38.
2 The same, *Kalendarium*, [in:] *Jonasz Stern...*, cit. work, p. 18.
3 *Composition*, 1974, canvas, mixed technique, 33 x 130 cm, MT/M/890/N.
4 J. Tarasin, *O Jonaszu Sternie*, [in:] *Wystawa Jonasza Sterna*, Stowarzyszenie Artystyczne .Grupa Krakowska, comiled by J. Chrobak, Cracow 1989, p. unnumbered.

TADEUSZ KANTOR

1915 Wielopole Skrzyńskie – 1990 Kraków

241. ***Multipart – Parasol***

1970

Niesygn.
Na odwrocie nalepka wypełniona napisem: *Galeria Foksal PSP / Warszawa 1, ul. Foksal ¼ / Autor: Tadeusz Kantor / Tytuł: Multipart, 1970 / Wystawa: Series 100 / Data III/IV 1970*
Płótno, technika własna, 121,5 x 111 cm
Nabyto do zbiorów w 1980 roku, zakup od Zofii Frycz z Torunia.
Nr inw. MT/M/1050/N

W latach 1964–1975 artysta kontynuował cykl obrazów z wykorzystaniem parasola. Już „w roku 1948, stożki zostały zastąpione przez parasole. W tym czasie kolekcjonowałem stare parasole. Parasol «rozpinał» i «zwijał» przestrzeń. Wciskał ją w ostre łuki. Właściwie chodziło mi bardziej o sam szkielet drutów.

1915 Wielopole Skrzyńskie – 1990 Cracow

Multipart – An Umbrella

1970

Unsign.
A sticker with an inscription at the back: *Galeria Foksal PSP / Warsaw 1, ¼ Foksal Street / Author: Tadeusz Kantor / Title: Multipart, 1970 / Exhibition: Series 100 / Date III/IV 1970*
Canvas, own technique, 121.5 x 111 cm
Purchased for the collection in 1980 from Zofia Frycz from Toruń.
Inv. no. MT/M/1050/N

In 1964–1975, the artist continued the series of paintings with the use of an umbrella. The cones were replaced by umbrellas as early as ´in 1948. At that time I collected old umbrellas. The umbrella «unfolded» and «folded» the space. It tucked it into sharp arches. Actually, I was



241.

Parasole wybuchały swymi szkieletami jak fajerwerki. Uzyskiwałem w ten sposób wielką skalę napięć. [...] Nazwałem przestrzeń tę – parasolowatą"[1]. „Ale najbardziej szokującym momentem było przymocowanie do obrazu parasola. To był rok 1964. Parasol nie miał już absolutnie żadnego związku z obrazem; to nie był jakiś przedmiot normalny, nie mógł być elementem collage'u ani przedmiotem tworzącym jakąś strukturę obrazu, ani przedmiotem, który by mógł zawierać jakieś aluzje, jakąś ilustrację czy symboliczne znaczenie"[2].
Akcja *Multipart* (multiplikacja + partycypacja) miała miejsce w Galerii Foksal w Warszawie w lutym 1970 roku. Wyeksponowano wówczas 40 jednorodnych, formatu 110 x 120 cm, pomalowanych na biały kolor płócien z przyklejonym parasolem[3]. Kantor odstąpił od osobistej realizacji dzieła, ograniczając swoją rolę do koncepcji i opisu technicznego. Nabywcy mogli obraz według własnego życzenia zmienić, włącznie ze sprzedażą i zniszczeniem. Po upływie pół roku (w lutym 1971) obrazy ponownie wyeksponowano w Galerii – jako autorskie dzieła samych nabywców[4].
Pomysł przeprowadzenia akcji multipli wpadł Kantorowi do głowy w Rzymie, kiedy siedział w kawiarni z żoną, o czym napisał w liście do Wiesława Borowskiego z 1 października 1969 roku[5]. Przez multiplikację dzieła sztuki autor poddał w wątpliwość jego unikatową wartość[6]. Autorką rysunków i napisów na obrazie z toruńskich zbiorów jest córka Jerzego Frycza, Maria, wówczas siedmioletnia[7]. Na fotografii Piotra Barącza z 1971 roku, przedstawiającej dwa obrazy (w tym toruński) eksponowane na wystawie w Galerii Foksal, widać więcej rysunków Marii Frycz i są one bardziej wyraziste[8].

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Panek 1995, s. 54, il.; *Kantor* 1998, il. s. 241; *Kantor* 2000, il. s. 187; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Kantor* 2003, obrazy poz. 107, il. s. 52; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 180, il. s. 181; Bielska-Krawczyk 2015, s. 101.

1 *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 35.
2 Tamże, s. 60.
3 *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, il. s. 171.
4 Tamże, il. s. 179.
5 *List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego*, [w:] S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2000, s. 376–377.
6 W. Borowski, *Tadeusz Kantor...*, dz. cyt., s. 122.
7 *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal i autorzy, Warszawa 1998 za: *Katalog prac –Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne*, red. i oprac. A. Halczak, Kraków 2003, s. 52.
8 *Tadeusz Kantor. Niemożliwe...*, dz. cyt., il. s. 187.

more concerned with the frame with wires itself. Umbrellas exploded with their frames like fireworks. In this way I have obtained a large scale of tension. [...] I called this space an umbrella space'[1]. 'Yet the most shocking moment was when the umbrella was attached to the painting. It was 1964. By then, the umbrella had absolutely no connection with the painting; it was not a normal object, it could not be an element of a collage, or an object that created the structure of the painting, or an object that could contain some allusions, some illustration or a symbolic meaning'[2].
The *Multipart* (multiplication + participation) took place in Foksal Gallery in Warsaw in February 1970. At that time, 40 homogeneous canvases, 110 x 120 cm, painted in white with umbrellas glued to them were displayed[3]. Kantor abandoned his personal involvement in the realisation of the work and limited his role to providing the conceptual and technical description. The purchasers could change the image on their own accord, including selling or destroying it. Half a year later (February 1971), the paintings were exhibited in the Gallery again, but as works whose authorship was attributed to the buyers themselves[4].
The idea of *Multipart* came to Kantor's mind in Rome, as he was sitting in a café with his wife, which he later described in a letter to Wiesław Borowski, dated on 1 October 1969[5]. By multiplying the work of art, the author questioned its unique value[6]. The author of the drawings and inscriptions on the Toruń painting was Jerzy Frycz's daughter, Maria, aged seven at that time[7]. The photograph by Piotr Barącz from 1971, which shows two paintings (including the Toruń painting) exhibited at the Foksal Gallery, shows more of Maria Frycz's drawings and they are much more expressive[8].

1 *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [in:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warsaw 1982, p. 35.
2 Ibid., p. 60.
3 *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, ed. J. Suchan, Cracow 2000, il. p. 171.
4 Ibid., il. p. 179.
5 *List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego*, [in:] S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia Malarstwa Polskiego*, Cracow 2000, pp. 376–377.
6 W. Borowski, *Tadeusz Kantor...*,cit. work, p. 122.
7 *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, Foksal Gallery and the authors, Warsaw 1998 see: *Katalog prac – Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne*, ed. and compiled by A. Halczak, Cracow 2003, p. 52.
8 *Tadeusz Kantor. Niemożliwe...*, cit. work, il. p. 187.

MARIAN WARZECHA

ur. 1930 Kraków

born in 1930 in Cracow

242. ***Kompozycja***

1974

Niesygn.
Płótno, akryl, technika mieszana, 115 x 65 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup z PP Desa w Krakowie.
Nr inw. MT/M/884/N

Composition

1974

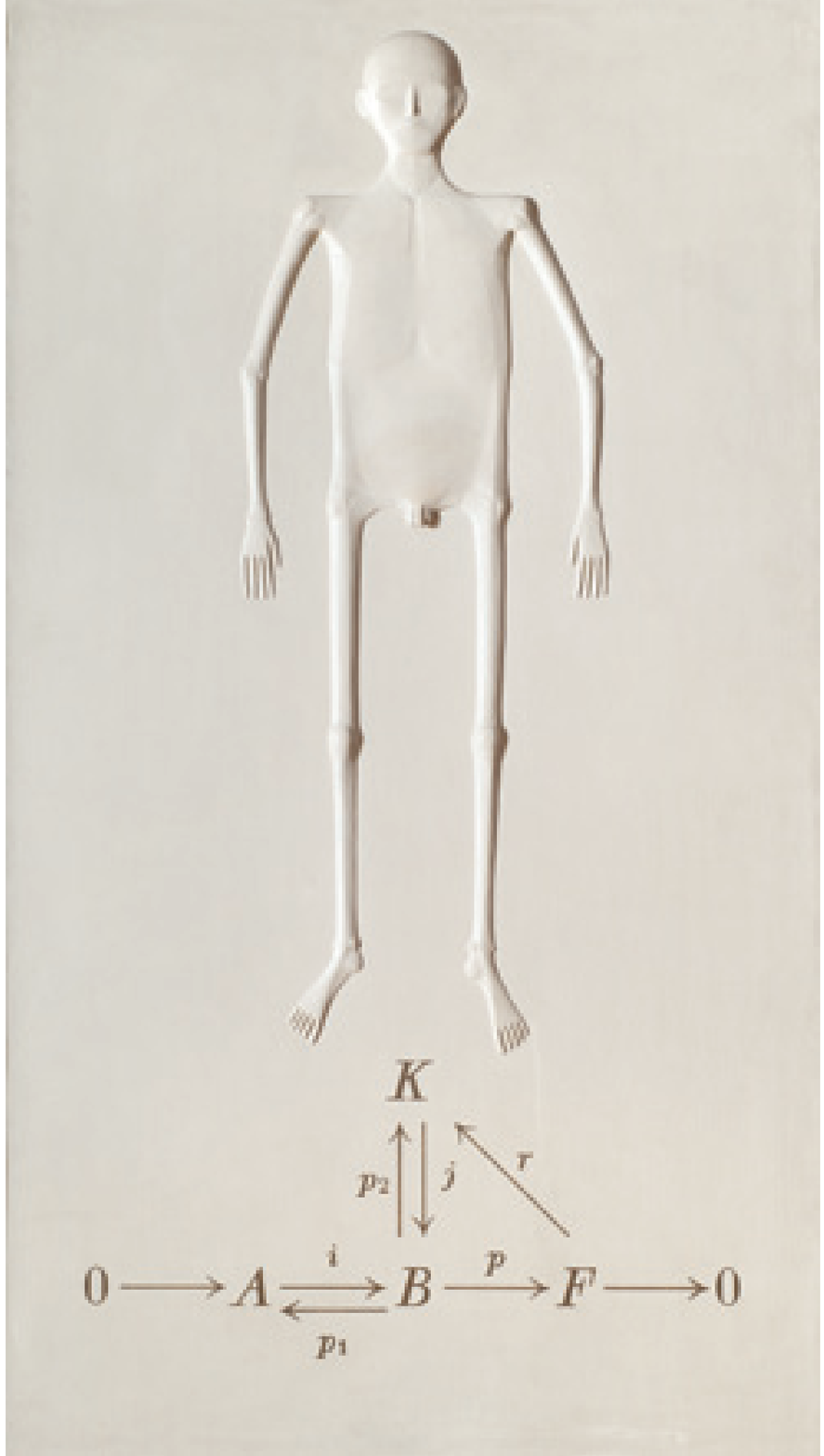
Unsign.
Canvas, acrylic, mixed technique, 115 x 65 cm
Purchased for the collection in 1975 at PP Desa in Cracow.
Inv. no. MT/M/884/N

Na początku swej twórczej drogi Warzecha uznał, że obraz nie jest sumą części, ale zbiorem[1] i wymyślił pojęcie z teorii zbiorów: *Metazbiory*, w których zastanawiał się nad ich związkami ze sztuką[2]. „W swych *Metazbiorach* podejmuje artysta problemy filozoficzne odwiecznie zaprzątające myśl ludzką: czasu

1 K. Bik, *Jestem staroświecki. Rozmowa z Marianem Warzechą*, „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 133 (10.06).
2 Tamże.

At the beginning of his artistic work, Warzecha assumed that a painting is not a sum of its parts, but a set[1], and coined the notion of *Metasets* referring to the theory of sets. He pondered over a relationship between the sets and art[2]. 'In his *Metasets,* the artist deals with

1 K. Bik, *Jestem staroświecki. Rozmowa z Marianem Warzechą*, Gazeta Wyborcza 2002, no. 133 (10.06).
2 Ibid.



242.

Sala VIII
Room VIII

i przestrzeni, prawdopodobieństwa zdarzeń i nieskończoności, procesów przypadkowości i przekształceń, sięga wyobraźnią w obszar praw rządzących Układem Słonecznym, dotyka spraw semantyki i semiotyki"[3].
Kompozycja z toruńskich zbiorów należy do zespołu prac, w których artysta na białym tle przedstawia w reliefie schematycznie opracowaną postać mężczyzny. W kilku kompozycjach jest to dwoje ludzi, których np. łączy czarny sznur. Intrygujący odbiorcę matematyczny zapis u dołu obrazu jest efektem fascynacji Warzechy matematyką, na co wpłynęła m.in. lektura *Wstępu do teorii mnogości i topologii* Kazimierza Kuratowskiego (wyd. Warszawa 1955). Wszelkie zapisy matematyczne „to nie są – jak myślą niektórzy – formuły matematyczne. [...] Swoich prac nie pokazuję na kongresach. Lecz w galerii"[4]. Warzecha podkreślał, że „sztuka to nie kwestia rozumienia. Gdyby się dało przełożyć ją na język potoczny, toby jej w ogóle nie było"[5].

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 472.

3 B. Kowalska, *Marian Warzecha*, Galeria 72 w Chełmie, Chełm 1977 (plakat).
4 K. Bik, *Jestem staroświecki. Rozmowa z Marianem Warzechą*..., dz. cyt.
5 Tamże.

philosophical problems that have bothered the mankind for ages, namely time and space, probability of events and infinity, processes of randomness and transformations, as well as looks into the sphere of rights governing the Solar System, and touches upon the issues of semantics and semiotics'[3].
Composition included in the collection of the Museum in Toruń belongs to a set of works, in which the artist presents, on a relief, a schematic figure of a man against the white background. In several compositions these are two people connected, for example, by a black rope. The mathematical notation at the bottom of the painting that is so intriguing for a viewer, results from Warzecha's fascination with mathematics after reading, among others, Kazimierz Kuratowski's *Introduction to Theory of Multitude and Typology* (ed. Warsaw 1955). Any mathematical notations 'are not mathematical formulas, as some may think. [...] I do not exhibit my works at congresses, but in galleries'[4]. Warzecha emphasised that 'art is not a question of understanding. If it could be translated into a colloquial language, there would be no art at all'[5].

3 B. Kowalska, *Marian Warzecha*, Gallery 72 in Chełm, Chełm 1977 (poster).
4 K. Bik, *Jestem staroświecki. Rozmowa z Marianem Warzechą*..., cit. work.
5 Ibid.



RZECZYWISTOŚĆ WYOBRAŻONA

IMAGINED REALITY

Kazimierz Mikulski
Jerzy Nowosielski
Anna Alina Gűntner
Zdzisław Beksiński
Henryk Waniek
Zbigniew Makowski
Kiejstut Bereźnicki



243.



244.

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918 Kraków – 1998 Kraków

243. ***Okno***

1960

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Polskie dzieło plastyczne PRL / wystawa sekcji malarstwa / Kazimierz Mikulski / Okręg krakowski / Kraków ul. Józefa 44 / Tytuł: Okno / 1960 olej deska 81 x 50*
Deska, olej, 70 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 1961 roku, zakup od artysty z wystawy *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*.
Nr inw. MT/M/473/N

Okno należy do początkowego okresu twórczości, gdy artysta tworzył kompozycje oszczędnymi środkami, wykorzystując uproszczone, płaskie formy, którymi budował postaci i świat w obrazach. Malarz połączył tu metafizykę z abstrakcją. Statyczna kompozycja, idealizowanie postaci i nadawanie ich banalnej egzystencji rysu wyjątkowości są charakterystyczne dla jego twórczości, będącej – według Andrzeja Kostołowskiego – znaczącym odwróceniem się od „półrzeczywistości PRL-u"[1]. Odwróceniem się od „szarzyzny i surowości cenzurującej"[2], które realizowano w tygodniku „Przekrój" poprzez „gustowne przemieszanie modernizmu z bulwarowością"[3].
Oprócz malarstwa Mikulski uprawiał także scenografię. Występował jako aktor w teatrze Kantora: zarówno w latach okupacji, jak i później, w Cricot 2. Od 1948 do 1979 roku był scenografem i kierownikiem plastycznym Państwowego Teatru Lalki i Maski „Groteska" w Krakowie. W 1961 roku projektował scenografię do sztuki Stanisława Łowskiego według Matwiejewa *Miś Michałek* w Teatrze „Baj Pomorski" w Toruniu. Uprawiał pełne liryzmu malarstwo metaforyczne, nadając postaciom i przedmiotom surrealne znaczenia. Należał do Grupy Młodych Plastyków, a w 1957 roku został członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej[4].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *XV-lecie PRL* 1961, poz. 489, s. 58, il.; Załęska 1964, s. 55, il. 31; Załęska 1971, poz. 69, s. 41; *Mikulski* 1987, poz. 79; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 264, il. s. 265.

1 A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Kazimierza Mikulskiego*, [w:] *Kazimierz Mikulski,* oprac. K. Jankowiak, Z. Starikiewicz, Poznań 1999, s. 8.
2 Tamże.
3 Tamże, s. 16.
4 *Kazimierz Mikulski...*, dz. cyt., s. 68–90.

1918 Cracow – 1998 Cracow

244. ***A Window***

1960

Unsign.
An inscription at the back: *Polish artwork of the Polish People's Republic / painting exhibition / Kazimierz Mikulski / Cracow district / Cracow 44 Józefa Street / Title: A Window / 1960 oil, board 81 x 50*
Board, oil, 70 x 50 cm
Purchased for the collection in 1961 from the artist at the exhibition *Polish artwork at the 15th anniversary of the Polish People's Republic*.
Inv. no. MT/M/473/N

A Window belongs to the initial period of his work, when the artist created his compositions with a narrow range of means using simplified, flat forms to create the figures and the world in his paintings. Here, the painter combined metaphysics with abstraction. His work typically featured static composition, idealisation of figures and marking their ordinary existence with uniqueness, which, according to Andrzej Kostołowski, is a cold shoulder given to the 'semi-reality of the People's Republic of Poland'[1]. It is a cold shoulder given to the 'greyness and censorship'[2] which the Przekrój weekly magazine achieved through 'a tasteful mix of modernism and tawdriness"[3].
Apart from painting, Mikulski also worked as a scenic designer. He performed as an actor in Kantor's theatre: both during the occupation and later, in Cricot 2. From 1948 to 1979, he was the scenic designer and artistic director of the 'Groteska' State Puppet and Mask Theatre in Cracow. In 1961, he prepared the scenic design for Stanisław Łowski's play 'Miś Michałek' based on Matvieiev's play, at the 'Baj Pomorski' Theatre in Toruń. His painting was metaphorical and lyrical – it gave surreal meanings to the figures and objects. He belonged to the Young Visual Artists Group, and in 1957 he became a member of the reactivated Cracow Group[4].

1 A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Kazimierza Mikulskiego*, [in:] *Kazimierz Mikulski,* compiled by K. Jankowiak, Z. Starikiewicz, Poznań 1999, p. 8.
2 Ibid.
3 Ibid., p. 16.
4 *Kazimierz Mikulski...*, cit. work, pp. 68–90.

Samotni

1962

Niesygn.
Płótno, olej, 75 x 60 cm
Nabyto do zbiorów w 1963 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/500/N

Kobiety w twórczości Mikulskiego najczęściej są przedstawiane jako niewinne, nieco zamyślone, nierealne istoty pozbawione indywidualnych cech. Wyrażają rzeczywistość metaforycznie, wycinkowo, tworząc układankę rebusu znanego jedynie malarzowi, w którym każdy element niesie indywidualne znaczenie. W obrazach tych pustka wokół modeli i synteza ujęcia całości tworzą raczej nieprzyjazny dla człowieka, ponadindywidualny świat. Malarz przyznawał w wywiadach, że nurt surrealizmu jest mu bliski[1], a narracja w jego kompozycjach zbudowana jest z tylko jemu znanych połączeń przedmiotów, roślin, zwierząt i ludzi. „Korzenie mej twórczości tkwią w surrealizmie, któremu hołdowałem krótko po wojnie [...]. Tworzę bardzo powoli, zaledwie jeden, bardzo rzadko dwa obrazy miesięcznie schodzą z moich sztalug"[2].
Samotni nie są realnymi ludźmi, ich twarze są maskami, za którymi malarz chowa realne życie postaci, dając wyobrażenie tego, co ukryte. Przestrzeń, w której owych „samotnych" malarz przedstawił jest pusta i surowa, uzupełniona geometrycznymi formami i stylizowaną, precyzyjnie wykreśloną roślinnością. „Jest to klimat poetycki, drażniący i melancholijny, pełen zmysłowości i kunsztownego żonglowania pięknościami formy abstrakcyjnej"[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Mikulski* 1963, poz. 59, s. 8; Załęska 1971, poz. 70, s. 42; *Polnische Kunst* 1976, poz. 143; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 264, il. s. 265.

1 J. Bogucki, *Mikulski*, Kraków 1961, s. 24.
2 *Dziewczyny Kazimierza Mikulskiego*, rozmawiał T. Kurlus, „Dookoła Świata" 1965, nr 43 (24.10), s. 13.
3 J. Bogucki, *W nastroju liryki i poezji*, „Polska" 1969, nr 7.

Loners

1962

Unsign.
Canvas, oil, 75 x 60 cm
Purchased for the collection in 1963 from the artist.
Inv. no. MT/M/500/N

Women in Mikulski's works are often depicted as innocent, a bit thoughtful and unreal figures devoid of individual features. They express reality metaphorically and fragmentarily, creating a puzzle known only to the author, in which every element has its individual meaning. The paintings create a supraindividual world, in which emptiness around the models and synthesis of depiction of the whole create a rather unfriendly world for a human being. The painter admitted in interviews that Surrealism was close to him[1] and narration in his compositions is built of combinations of objects, plants, animals and people that are known to him only. 'My works are rooted in Surrealism, which I followed shortly after the war [...]. I paint very slowly – only one, or rarely two paintings a month'[2].
Loners are not real people, with their faces covered with masks, behind which the painter conceals their real life, giving an impression of what is hidden. The space, in which the painter presented the figures, is empty and rough, completed with geometrical forms and styled, precisely marked plants. 'This is a poetic atmosphere full of irritation and melancholy, sensuality and skilful juggling with beauty of an abstract form'[3].

1 J. Bogucki, *Mikulski*, Cracow 1961, p. 24.
2 *Dziewczyny Kazimierza Mikulskiego*, interview: T. Kurlus, Dookoła Świata 1965, no. 43 (24.10), p. 13.
3 J. Bogucki, *W nastroju liryki i poezji*, Polska 1969, no. 7.



245.

JERZY NOWOSIELSKI

1923 Kraków – 2011 Kraków

245. ***Uczniowie z Emaus***

1962

Niesygn.
Płótno, olej, 69 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1963 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/499/N

1923 Cracow – 2011 Cracow

Students from Emaus

1962

Unsign.
Canvas, oil, 69 x 80 cm
Purchased for the collection in 1963 from the artist.
Inv. no. MT/M/499/N

Według Ewangelii św. Łukasza uczniowie z Emaus poznali Jezusa podczas wspólnej wieczerzy. Jerzy Nowosielski dla ukazania boskości sceny stosuje konwencję ikony, która w sztuce Kościołów Wschodu jest przedmiotem kultu jako odzwierciedlenie boskiego praobrazu. Początek inspiracji malarstwem ikonowym w twórczości Nowosielskiego miał miejsce w muzeum we Lwowie w 1943 roku, podczas pierwszego zetknięcia się z ikonami[1]. O ikonie artysta mówił: „Dla mnie ikona jest malarskim sposobem organizowania wizji człowieka, twarzy człowieka, ciała ludzkiego w taki sposób, aby jak najwięcej z elementów cielesnych rzeczywistości przenieść na wyższe piętro świadomości duchowej człowieka"[2].
Obraz *Uczniowie z Emaus* jest uwspółcześnioną sceną z historii biblijnej, w której mało zindywidualizowane postaci opracowane w uproszczonym rysunku i kolorystyce dzielą się chlebem – przedstawiają moment uznania przez Kleofasa i jego przyjaciela boskości Chrystusa. Jak w całej twórczości artysty, tak i w tej kompozycji hieratyczność i dostojność wyrażone są m.in. za pomocą stylizacji wnętrza i postaci oraz matowej, niemal pozbawionej wewnętrznej świetlistości, kolorystyki. Postaci o karnacji złotawego brązu ukazane są w niemal pustym wnętrzu, w którym pośrodku widnieje okno-obraz z przedstawieniem sakralnej budowli. Podobnie komponowany jest także *Kwartet* z 1962 roku ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Nowosielski* 1963, poz. 115, s. 12; Załęska 1966, s. 9; Rogulski „Kierunki" 1967, nr 48, il.; *Polnische Kunst* 1976, poz. 147; *Biblia we współczesnym malarstwie polskim* 1999, s. 108; *Nowosielski* „Nowości" 1999, nr 137, il.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb., il.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 288, il. s. 289; *Perły z lamusa* 2009, s. 228, il. s. 229 (Kroplewska-Gajewska); *Kolekcja PGS* 2011, s. 60, il. s. 60–61; Bielska-Krawczyk 2015, s. 92, 96, 99, 100.

1 M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 73.
2 Tamże, s. 85.

According to the Gospel of St Luke, the students from Emaus met Jesus during a supper they had together. In order to show the divinity of the scene, Jerzy Nowosielski uses the convention of an icon, which in the art of the Eastern Churches is the object of worship, as it reflects the archetypal divine image. The inspiration for icon painting in Nowosielski's art began in the museum in Lviv in 1943, during his first encounter with icons[1]. Here is what the artist said about the icon: 'For me, an icon is a painterly way of organising a vision of man, the face of man, or the human body in such a way as to transfer as many bodily elements of reality as possible to a higher level of man's spiritual awareness'[2].
Students from Emaus is a modernised biblical scene, in which non-individualised figures in simplified drawing and colouring share bread. It depicts the moment when Cleophas and his friend start believing in the divinity of Christ. Just as in the whole of the artist's creative output, this composition expresses hieratism and dignity by means of stylising the interior and the figures, as well as through matt colours which are nearly devoid of their inner brightness. The figures with a golden brown complexion are depicted in an almost empty interior with a central representation of a window-painting depicting a sacral building. The *Quartet* from 1962 from the collections of Bydgoszcz Regional Museum has a similar composition.

1 M. Porębski, *Nowosielski*, Cracow 2003, p. 73.
2 Ibid., p. 85.

ANNA ALINA GÜNTNER

1933 Poznań – 2013 Kraków

246. ***Maturzyści***

1962

Niesygn.
Płótno, olej, 100 x 75 cm
Nabyto do zbiorów w 1962 roku, zakup od artystki z wystawy *I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego* w Szczecinie.
Nr inw. MT/M/491/N

1933 Poznań – 2013 Cracow

High School Graduates

1962

Unsign.
Canvas, oil, 100 x 75 cm
Purchased for the collection in 1962 from the artist at the exhibition entitled *The 1st Festival of the Polish Contemporary Painting* in Szczecin.
Inv. no. MT/M/491/N

W latach 1952–1958 Güntner studiowała w krakowskiej ASP u Zbigniewa Pronaszki, następnie w Paryżu (1964) i Nowym Jorku (1979). Prace malarki składają się na sztukę, „która na pewno jest powszechnie łatwa do przyjęcia, w której istnieją całkiem świadomie pewne elementy surrealizmu, z jego nastrojem i zaskoczeniami, sztukę, która zarazem żyje jakby współcześnie przetworzona atmosferą malarstwa niderlandzkiego XV wieku z jego szczególną przestrzennością, niematerialnością samego obrazu, ale konkretnością ukazanego przedmiotu"[1].
Dziewczyna i chłopak na tle idealizowanego pejzażu w kompozycjach Güntner pojawiali się wielokrotnie, m.in. w obrazach: *Dialog* (1967), *Teoria względności* (1967), *Rozmowa* (1976) i *Katastrofa* (1977). *Maturzyści* należą do okresu, w którym malarka silnie nawiązywała do wczesnorenesansowego malarstwa, zwłaszcza mistrzów niderlandzkich[2]. Za pomocą stonowanego, czystego koloru w monochromatycznej gamie i precyzyjnego rysunku stworzyła utrzymaną

1 „Dziennik Polski" 1966, nr 267 (10.11).
2 „Poglądy" 1981, nr 20 (15–31.10).

In the years 1952–1958, Güntner studied at the Academy of Fine Arts in Cracow under the supervision of Zbigniew Pronaszko and continued her studies in Paris (1964) and New York (1979). The painter created art 'that was undoubtedly not easy to be accepted by everyone, with its deliberate elements of Surrealism, mood and surprises – the art, which lives contemporaneously as if it was processed with the atmosphere of the Dutch painting of the 15th century, with its special spaciousness, immateriality of the very image and, yet, specificity of a given object depicted'[1].
A girl and boy against the background of an idealised landscape in Güntner's compositions constituted the artist's recurring motifs, including, among others, in such paintings as *Dialogue* (1967), *Theory of Relativity* (1967), *Conversation* (1976) and *Disaster* (1977). *High School Graduates* belongs to a period, in which the artist made

1 Dziennik Polski 1966, no. 267 (10.11).



246.

w nurcie nadrealizmu i metafory kompozycję[3], w której poetyka odrealnienia i wdzięk z dozą delikatnego erotyzmu lub nawet intymności, jawi się jako przedstawienie świata na pograniczu jawy i snu. „Postacie pierwszoplanowe są jakby oddzielone od reszty, z zastygłymi gestami. Cisza i martwy spokój tkwi we wnętrzu dzieł"[4].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *I Festiwal w Szczecinie* 1962, poz. 102; „Przegląd Artystyczny" 1962, nr 6, s. 68, il.; Pomorska „Kurier Szczeciński" 1964, nr 152; „Głos Szczeciński" 1964, nr 262 (3.11), il.; Załęska 1964, s. 56; Załęska 1966, s. 9; Kowalska „Przegląd Artystyczny" 1967, nr 4, il.; Pasternak 1970, nr 21 (25–26.01); Załęska 1971, poz. 50, s. 38; *Anatomia miłości*, film 1972; *Krakowskie malarstwo i rzeźba* 1974, s. 89, il.; *Polnische Kunst* 1976, poz. 135; Kroplewska-Gajewska 2001; *Obraz życia* 2007, il. 1, s. 27; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 152, il. s. 153; *Piękno nagości* 2008, s. 134, il. 135, poz. 20, s. 151.

3 *Anna Güntner. Malarstwo*, kat. wyst. Galerii Sztuki Artemis, red. J. Górka-Czarnecka, Kraków 2005; materiały Dokumentacji Plastyki Współczesnej IS PAN w Warszawie.
4 S. Pasternak, *Malarstwo Anny Güntner*, „Słowo Polskie" 1970, nr 21 (25–26.01).

strong references to early Renaissance painting, including, in particular, the Dutch masters[2]. Using toned pure colours in a monochromatic range of colours and precise drawing, the artist created a composition referring to surrealism and metaphor[3], in which the poetry of making an object unreal and grace with a dose of delicate eroticism or even intimacy, seems to be a presentation of a world somewhere between sleep and consciousness. 'The figures in the foreground appear to be separated from the rest with their frozen gestures. There is silence and dead calm inside the works'[4].

2 Poglądy 1981, no. 20 (15–31.10).
3 *Anna Güntner. Malarstwo*, ex. cat. Galeria Sztuki Artemis, ed. J. Górka-Czarnecka, Cracow 2005; Materials of the Studio of Contemporary Art Documentation IS PAN in Warsaw.
4 S. Pasternak, *Malarstwo Anny Güntner*, Słowo Polskie 1970, no. 21 (25–26.01).

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929 Sanok – 2005 Warszawa

1929 Sanok – 2005 Warsaw

247. ***Bez tytułu***

1973

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Beksiński / 1973*
Płyta pilśniowa, olej, 122 x 98 cm
Nabyto do zbiorów w 1974 roku, zakup w PP Desa w Warszawie.
Nr inw. MT/M/860/N

Untitled

1973

Unsign.
An inscription at the back: *Beksiński / 1973*
Fibreboard, oil, 122 x 98 cm
Purchased for the collection in 1974 at PP Desa in Warsaw.
Inv. no. MT/M/860/N

Malarstwo Beksińskiego nawiązuje zarówno do fantastycznych wizji z przeszłości i wzorów klasycznych, jak i do apokaliptycznych wyobrażeń przyszłości. Budowane na nieprzystawalności do teraźniejszości prace z lat 70. i początku 80. artysta nazywał okresem fantastycznym. Tadeusz Nyczek, pisząc o artyście, podkreśla egotyzm, autonomię i wewnętrzność jako charakterystyczne cechy jego twórczości[1]. Malarz mówił o obrazie: „jest dla mnie czymś niesłychanie odległym od jakiejkolwiek realnej rzeczywistości. Przekazuję rzeczywistość wyobrażoną"[2].
Początkowo malarz zajmował się fotografią artystyczną – tworzył fotogramy, fotomontaże i tzw. antyfotografie. O początkach swojej twórczości mówił: „zajmowałem się fotografiką jakieś dwadzieścia lat temu [w latach 50. XX wieku] i rzuciłem ją. Uznałem, że nie posiadam tego typu wyobraźni, którą powinien mieć fotograf. Musi on być otwarty na rzeczywistość i dostosować swój punkt widzenia do tego, co istnieje. Ja natomiast byłem otwarty tylko na swoje wnętrze. Wymyślałem każde ujęcie z użyciem rekwizytów i ludzi, po czym dopiero sięgałem po aparat. Po tych próbach postanowiłem raczej namalować to, co wymyśliłem niż robić fotografię"[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Polnische Kunst* 1976, nr kat. 130; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 457; *Beksiński* 2018, il. s. 15 i 17 (fragment).

1 T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989, s. 13.
2 *Dla siebie czy dla ludzi? Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Krystyna Nastulanka*, „Polityka" 1981, nr 9.
3 *Świat Zdzisława Beksińskiego*, rozmowa I. Rajewskiej za: T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński* ..., dz. cyt., s. 27.

Beksiński's painting refers both to fantastic visions from the past and classical patterns, as well as to apocalyptic ideas of the future. The works from the 1970s and early 1980s, which were based on the incompatibility with the present reality, were called by the artist the fantastic period. Tadeusz Nyczek writes that the artist's work embodies egotism, autonomy and internality[1]. Here is what the painter said about painting: 'for me it is something completely distant from any reality. I depict imagined reality'[2].
Initially, the painter created artistic photography, making photograms, photomontage and the so-called anti-photographs. He said about the beginnings of his creative work: 'Some twenty years ago [in the 1950s] I was a photographer, and I gave it up. I figured that I did not have the kind of imagination that a photographer should have. A photographer has to be open to reality and adapt his point of view to what exists, whereas I was only open to my inside. I invented every frame using props and people, and only then did I take the photo. After all that experience, I decided to paint what I invented rather than take photographs'[3].

1 T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Warsaw 1989, p. 13.
2 *Dla siebie czy dla ludzi? Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Krystyna Nastulanka*, Polityka 1981, no. 9.
3 *Świat Zdzisława Beksińskiego*, the interview by I. Rajewska see: T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*..., cit. work, p. 27.



247.



248.

HENRYK WANIEK

ur. 1942 Oświęcim

248. ***Tak długa jest droga do niego...***

1975

Niesygn.
Na odwrocie napis l. d.: *GODŁO III–VII / KATOWICE*, l. g.: *HENRYK / WANIEK / 1975*, p. d. zamknięte w prostokącie: *645* oraz l. g. naklejona kartka z wystawy w BWA Arsenał w Poznaniu z danymi obrazu i numerem: *427*.
Płótno, olej, 89,3 x 116 cm
Nabyto do zbiorów w 1980 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1074/N

Tak jak w wielu obrazach Henryka Wańka, tak i tutaj napis w języku polskim i angielskim: *TAK DŁUGA JEST DROGA DO NIEGO I TRUDNA. I TAK ZAWIŁE SĄ ŚCIEŻKI CZASU. LONG LONG IS THE WAY TO HIM. AND SERPENT – LIKE* odgrywa bardzo ważną rolę w kompozycji – napisany na wijącej się banderoli spaja niejako całą kompozycję, nadając jej także tytuł. Zawiłości ludzkiego losu symbolizuje dodana w prawej górnej części obrazu księga z narysowanym labiryntem.

born in 1942 in Oświęcim

Long Long is the Way to Him...

1975

Unsign.
Inscription at the back bottom left: *EMBLEM III–VII / KATOWICE*, top left: *HENRYK / WANIEK / 1975*, bottom right, enclosed in a rectangle: *645* and top left: a pasted note from an exhibition at the BWA Arsenał in Poznań with information about the painting and number: *427*.
Canvas, oil, 89.3 x 116 cm
Purchased for the collection in 1980 from the artist.
Inv. no. MT/M/1074/N

The painting, just like many other works by Henryk Waniek, includes the winding inscription of the title in Polish and English: *TAK DŁUGA JEST DROGA DO NIEGO I TRUDNA. I TAK ZAWIŁE SĄ ŚCIEŻKI CZASU. LONG LONG IS THE WAY TO HIM. AND SERPENT – LIKE*, which plays an important role in the work as it binds the entire composition. The intricacies of human fate are symbolised by a book with a drawing of a labyrinth added in the upper right part of the painting.

Obraz przedstawia wnętrze pełne schodów, które kończą się na ścianie i trzeba z nich zejść w dół, by wybrać nową drogę, która znowu przed ścianą się zakończy... Schody są symbolem dążenia i znajdują się w pozbawionej wyjścia zamkniętej przestrzeni otwartej na zewnątrz przez dwa okna, poniżej których ustawił malarz dość rachityczną drabinę. Jest to otwarcie na świat zewnętrzny, który łudzi człowieka pięknymi widokami. Okno jako symbol zewnętrznego, lepszego świata – pozornej arkadii, która u Wańka jest „bardzo dwuznaczna, sztuczna, uteatralniona i wykoncypowana"[1], jest częstym zabiegiem kompozycyjnym w jego obrazach. Także motyw drogi (tu: schodów) występuje w twórczości malarza w wielu aspektach: drogi jako odkrywania, jako dążenia i jako pokonywania trudności życia. Dużo jest także przestrzeni w jego obrazach. Nie jest to jednak przestrzeń przewidywalna, bowiem zmienia się często w najmniej oczekiwanym miejscu.
Strome schody prowadzące donikąd, świat za oknami, który łudzi widokiem uporządkowanego raju oraz labirynt i objaśniający tekst na banderoli naprowadzają odbiorcę na przemyślenia o drodze jego własnego życia. Malarz jednak nie zamierzał w tym obrazie nikomu objaśniać życiowych prawd. W jednym z wywiadów mówił: „Nie kłopoczę się tym, jaki jest sens tych obrazów i czemu ostatecznie służą. [...] Twoja decyzja w tej sprawie jest ważniejsza od mojej. Pamiętaj o tym przywileju, dającym ci zawsze i w każdej okoliczności przewagę nad artystą"[2]. Artysta uważał, że jego „obrazy są w pewnym sensie «do czytania» i pewnie dlatego dostrzega się jakieś pokrewieństwo łączące moją sztukę ze słowem pisanym. Uważam, że bez literatury nie ma przedstawienia malarskiego"[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: „Gazeta Poznańska" 1975, nr 21 (25–26.01), il. (praca nagrodzona); „Wieczór" 1977, nr 140 (23.07), il.; Osęka 1978, nr 3, il.; Błażewicz 1981, nr 11 (15.03), il.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska--Gajewska 2008, s. 472.

1 O. Błażewicz, *Malarstwo z malarstwa*, „Tydzień" 1981, nr 11 (15.03).
2 H. Waniek, „Wieczór" 1977, nr 140 (23.07).
3 *Nieszczęśliwy odwrót od literatury. Z Henrykiem Wańkiem, malarzem, grafikiem, autorem poetyckich audycji radiowych i teoretycznych rozpraw z pogranicza sztuki i filozofii, rozmawia Jarosław Kossakowski*, „Kierunki" 1989, nr 15 (09.04).

The painting depicts an interior filled with flights of stairs that end by the wall, and in order to take another route, one has to descend to the lower flight of stairs, which will also end by the wall... The stairs, which symbolise aspirations, are located in an enclosed space without an exit, whereas the outside is accessed through two windows with a rather rickety ladder standing below. They represent openness to the outside world, which seduces people with beautiful views. A window as a symbol of the outside, better world, or the apparent Arcadia, which in Waniek's works is 'very ambiguous, artificial, theatrical and concocted'[1], is a frequent compositional stunt in his paintings. The road motif (here: stairs) has also many aspects in the painter's works: the road is a discovery, an aspiration and a way of overcoming life's difficulties. There is also a lot of space in his paintings. However, this is not a predictable space, as it often changes where least expected. Steep stairs that lead nowhere, a world behind the windows, which seduces with the view of an orderly paradise, a labyrinth and a winding text – all of these guide the audience to reflect upon their lives. However, it was not the painter's intention to explain the truths of life to anyone. Here is what he said in one of the interviews: 'I am not bothered about what sense these paintings have and what their purpose is. [...] Your decision in this matter is more important than mine. Remember that this privilege always gives you an advantage over the artist'[2]. The artist believed that his 'paintings are, in a sense, «intended to be read» and probably that is why there is some kind of relationship between my art and the written word. I believe that there is no painting without literature'[3].

1 O. Błażewicz, *Malarstwo z malarstwa*, Tydzień 1981, no. 11 (15.03).
2 H. Waniek, Wieczór 1977, no 140 (23.07).
3 *Nieszczęśliwy odwrót od literatury. Z Henrykiem Wańkiem, malarzem, grafikiem, autorem poetyckich audycji radiowych i teoretycznych rozpraw z pogranicza sztuki i filozofii, rozmawia Jarosław Kossakowski*, Kierunki 1989, no. 15 (09.04).

ZBIGNIEW MAKOWSKI

ur. 1930 Warszawa

249. ***Martwa natura*** *(Je Suis Tout...)*
1974

Sygn. śr. g.: *Zbigniew Makowski f. h. V 1974* oraz u dołu napis w języku francuskim: *Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est et tout ce qui sera, et mon voile, jamais aucun mortel ne l'a encore soulevé. Je suis tout ce qui a été,* [Jestem wszystkim tym, co było, co jest i co będzie, a mojej zasłony nie podniósł nikt ze śmiertelnych. Jestem wszystkim tym, co było,]
Na odwrocie napis: *Einem gelang es / er hob den Schleier / der Göttin zu sais / Aber was sah er er sah / Wunder des Wunders / sich selbast / Novalis.*
Płótno, olej, 110 x 150 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/867/N

W 2018 roku Zbigniew Makowski w następujący sposób wyjaśniał znaczenie obrazu: „Wszystkie te przedmioty są malowane z natury i większość z nich mam do tej pory w domu. I tak, po lewej stronie jest matka, a po prawej ojciec – pierwiastek żeński i męski. W części żeńskiej mamy dwa wazoniki do kwiatów – dwa słupy (w symbolice masońskiej są to dwie kolumny świątyni Salomona: Jakin i Boaz). Klucz je łączy – miłość duchowa i cielesna. To jest brama: dwa słupy, a z tyłu bogini, Matka Ziemia, która tam czeka – z niej wyszliśmy i do niej wrócimy. To jest najstraszniejsza część mitów wszystkich ludów pierwotnych. Obok kwiaty. Kwiaty są domeną kobiety. [...] Pośrodku są dwa nasze kolory narodowe, ale inaczej niż na fladze czerwony jest u góry, a biały na dole. [...] Biały kwadrat to wejście do podziemi, a na nim naczynie, które można napełnić czymś, co się pije. Czerwień jest kolorem życia. Ofiara dla zmarłych to krew. Kto się napije tej krwi – na krótko wraca do życia. W prawej części obrazu są elementy przynależne bogom męskim. Cała kompozycja układa się w trójkąt. W tej części jest figurka z rejonu Himalajów – bóg, który tańczy, pogromca śmierci. [...] Tak, to jest taniec i walka. Przed nim ucieka śmierć. [...] Dalej kamień nieobrobiony – to znów ukłon w stronę masonów, u których oznacza profana lub świeżo przyjętego do loży. Dalej jest świecznik i chiński ptaszek. Jest też ekierka, która jest symbolem mądrości. Są również trzy karty do tarota – dwie z widocznym awersem, a trzecia odwrócona. Tutaj przyznaję, że nie wiem wszystkiego. Jej się nie da odwrócić. I jest też naczynko z porcelany. W przeciwieństwie do statyczności tej żeńskiej strony ta jest bardzo ruchliwa"[1]. Przesłaniem obrazu według malarza jest „człowiek – powstajemy z rodziców, dwóch różnych osób, i jesteśmy całością. Novalis podniósł zasłonę Izydy i co zobaczył? [...] cud nad cudami – samego siebie. *Gnothi se auton* – poznaj samego siebie. Celem człowieka według Greków jest poznanie samego siebie.

1 *1992. Zbigniew Makowski. Rebus, ale dobrze namalowany. Rozmawiał Michał Jachuła*, [w:] *Co po Cybisie?* red. M. Jachuła, M. Jurkiewicz, kat. wyst. Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Warszawa 2018, s. 149–150.

ZBIGNIEW MAKOWSKI

born in 1930 in Warsaw

Still Life *(Je Suis Tout...)*
1974

Sign. top middle: *Zbigniew Makowski f. h. V 1974* and an inscription in French in the bottom: *Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est et tout ce qui sera, et mon voile, jamais aucun mortel ne l'a encore soulevé. Je suis tout ce qui a été,* [I am all that was, is and will be and no mortal has ever raised my curtain. I am all that was,]
An inscription on the back: *Einem gelang es / er hob den Schleier / der Göttin zu sais / Aber was sah er er sah / Wunder des Wunders / sich selbast / Novalis.*
Canvas, oil, 110 x 150 cm
Purchased for the collection in 1975 from the artist.
Inv. no. MT/M/867/N

In 2018, Zbigniew Makowski explained the meaning of the painting as follows: 'All the objects are painted as they are and I still have most of them at home. You can see a mother on the left and a father on the right – a female and male element. The female part features two flowers vases – two pillars (in Masonic symbolism these are two columns of Salomon's temple: Jakin and Boaz). They are connected by a key, namely spiritual and physical love. This is a gate: two pillars and in the back there is a goddess – Mother Earth waiting – it is the gate we crossed and the one through which we are going to return. This is the most horrific part of myths of all primitive tribes. There are flowers next to her. Flowers stand for a female domain. [...] In the middle, you can see our two international colours, which, however, are arranged in a different manner than on the flag – the red is on the top and the white is in the bottom. [...] The white square symbolises an entry to the underground and a vessel on the square can be filled with what you drink. Red is a colour of life. A sacrifice of the dead is blood. Whoever drinks the blood, they will be brought to life for a short time. In the right part of the painting, there are elements attributable to male gods. The whole composition is arranged in a triangle. In this part, there is a figure from the Himalayan region – a dancing god and death defender. [...] Yes, this is a dance and fight. The death escapes from him. [...] There is also an untreated stone – another homage to the Masons, for whom it means a profane or a person newly accepted to the lodge. There is also a candlestick and a Chinese bird. One can also find a set square – a symbol of wisdom. There are also three tarot cards – two with visible front sides and one reversed. Here I have to



249.

Kiedy ktoś pozna siebie, staje się dorosłym człowiekiem i wie, co robi. [Jest to obraz] o stawaniu się sobą. [...] I to jest najważniejsze, co Novalis powiedział jako poeta. Artysta, który zobaczy siebie samego – jakim jest artystą – jest autentyczny"[2]. Obraz ten to także „rebus, ale dobrze namalowany, czytelnie, z przyjemnością malowania przedmiotów, które są jak żywe, ale odgrywają określone role, jak w teatrze. Jest tu także niebo i ziemia – niebo niebieskie, ziemia brązowa. I napis po francusku"[3].

Sala VII
Room VII

Bibl.: *Makowski Zbigniew* 1974, nr spisu prac 3, s. nlb.; Skrodzki 1975, nr 3, s. 15, il.; *Makowski Zbigniew* 1978, nr kat. 58, s. nlb.; Hermansdorfer 1979, nr 6 (11.02), il.; Panek 1995, il. s. 72; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 465; *Makowski Zbigniew* 2012, il. s. 62; Bielska-Krawczyk 2015, s. 131–132, 136; *Co po Cybisie?* 2018, s. 149–151, il. s. 154–155.

2 Tamże, s. 150.
3 Tamże.

admit that I do not know everything. It cannot be reversed. There is also a porcelain vessel. Contrary to the static character of the side, this one is very mobile'[1].
According to the painter, a message contained in the painting is 'a human being – we are created by our parents, who are two different persons and we become one. Novalis raised Isis's veil and what did he see? [...] a sheer miracle – he saw himself. *Gnothi se auton* – know yourself. According to the Greeks, a man's objective is to know himself. Whoever gets to know themselves, they will become adults and know what they do. [This is a painting] about becoming oneself. [...] And what Novalis said as a poet is the most important. An artist, who sees himself – what kind of an artist he is – is authentic'[2]. The painting is also 'a rebus, which was painted well, legibly and with a pleasure of painting of objects that seem to be alive and play specific role like in a theatre. There is also the sky and earth – blue sky and brown earth. And an inscription in French'[3].

1 *1992. Zbigniew Makowski. Rebus, ale dobrze namalowany. Rozmawiał Michał Jachuła,* [in:] *Co po Cybisie?* ed. M. Jachuła, M. Jurkiewicz, ex. cat. Zachęta Contemporary Art Gallery, Warsaw 2018, pp. 149–150.
2 Ibid., p. 150.
3 Ibid.

KIEJSTUT BEREŹNICKI

ur. 1935 Poznań

born in 1935 in Poznań

250. ***Martwa natura z paletami***

1966

Sygn. p. śr.: *K. B. / Orłowo / 1966*
Na odwrocie naklejona kartka z 2. Biennale der Ostseeländer Rostock w 1967 roku z danymi o obrazie.
Płótno, olej, 110 x 130 cm
Nabyto do zbiorów w 1968 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/647/N

W latach 60. XX wieku Bereźnicki malował głównie rozbudowane treściowo martwe natury, w 70. – sceny martyrologiczne, w 80. – cykl chorągwi i nadal martwe natury oraz później – sceny karnawałowe, uczty i procesje. Malarz inspirował się malarstwem holenderskim i hiszpańskim. Fascynowała go twórczość Rembrandta, Antona van Dycka, Velázqueza czy El Greco[1]. Najczęściej tworzył zbiorowe portrety zastygłych w bezruchu postaci, początkowo dzieci, później także dorosłych. Po początkowym okresie zapełniania kompozycji doszło do jej uproszczenia. We wczesnych martwych naturach Bereźnicki łączył przedmioty codzienne, pospolite z niezwykłymi (np. czaszką). W obrazie *Martwa natura z paletami* oprócz nieco schowanej na drugim planie czaszki i wymienionych w tytule malarskich palet znajdują się przedmioty przynależne także do rozrywki. Obraz tych przedmiotów nie jest „notowaniem [...] czasu, w którym powstaje. Jest wywoływany z przestrzeni pamięci, jest syntezą, sumą różnych elementów"[2].

1 B. Kowalska, *Sześć spotkań refleksyjnych z malarstwem Kiejstuta Bereźnickiego*, [w:] *Kiejstut Bereźnicki. Malarstwo*, red. K. Jankowiak, Z. Starikiewicz, Poznań 1997, s. 13.
2 *Kiejstut Bereźnicki...*, dz. cyt., s. 21.

Still Life with Pallets

1966

Sign. mid-right: *K. B. / Orłowo / 1966*
At the back: a pasted note from the 2nd Biennale der Ostseeländer Rostock in 1967 with the information about the painting.
Canvas, oil, 110 x 130 cm
Purchased for the collection in 1968 from the artist.
Inv. no. MT/M/647/N

In the 1960s, Bereźnicki painted mainly complex still lifes, in the 1970s – martyrdom scenes, in the 1980s – a series of flags and more still lifes and later – carnival scenes, feasts and processions. The painter was inspired by Dutch and Spanish painting. He was fascinated by the works of Rembrandt, Anton van Dyck, Velázquez or El Greco[1]. Typically, he created collective portraits of motionless figures, initially children, later also adults. At first, the author had a tendency to fill the compositions with complexity, but later he simplified them. In his early still lifes, Bereźnicki juxtaposed common, everyday objects with unusual ones (e.g. a skull). In the painting *Still Life with Pallets*, in addition to a skull hidden in the background and the pallets mentioned in the title, there are also objects associated with entertainment. The depiction of these objects is not 'a record [...] of the time in which it is created. It is evoked from the recesses of memory, it is a synthetic sum of various elements'[2].

1 B. Kowalska, *Sześć spotkań refleksyjnych z malarstwem Kiejstuta Bereźnickiego*, [in:] *Kiejstut Bereźnicki. Malarstwo*, ed. K. Jankowiak, Z. Starikiewicz, Poznań 1997, p. 13.
2 *Kiejstut Bereźnicki...*, cit. work, p. 21.



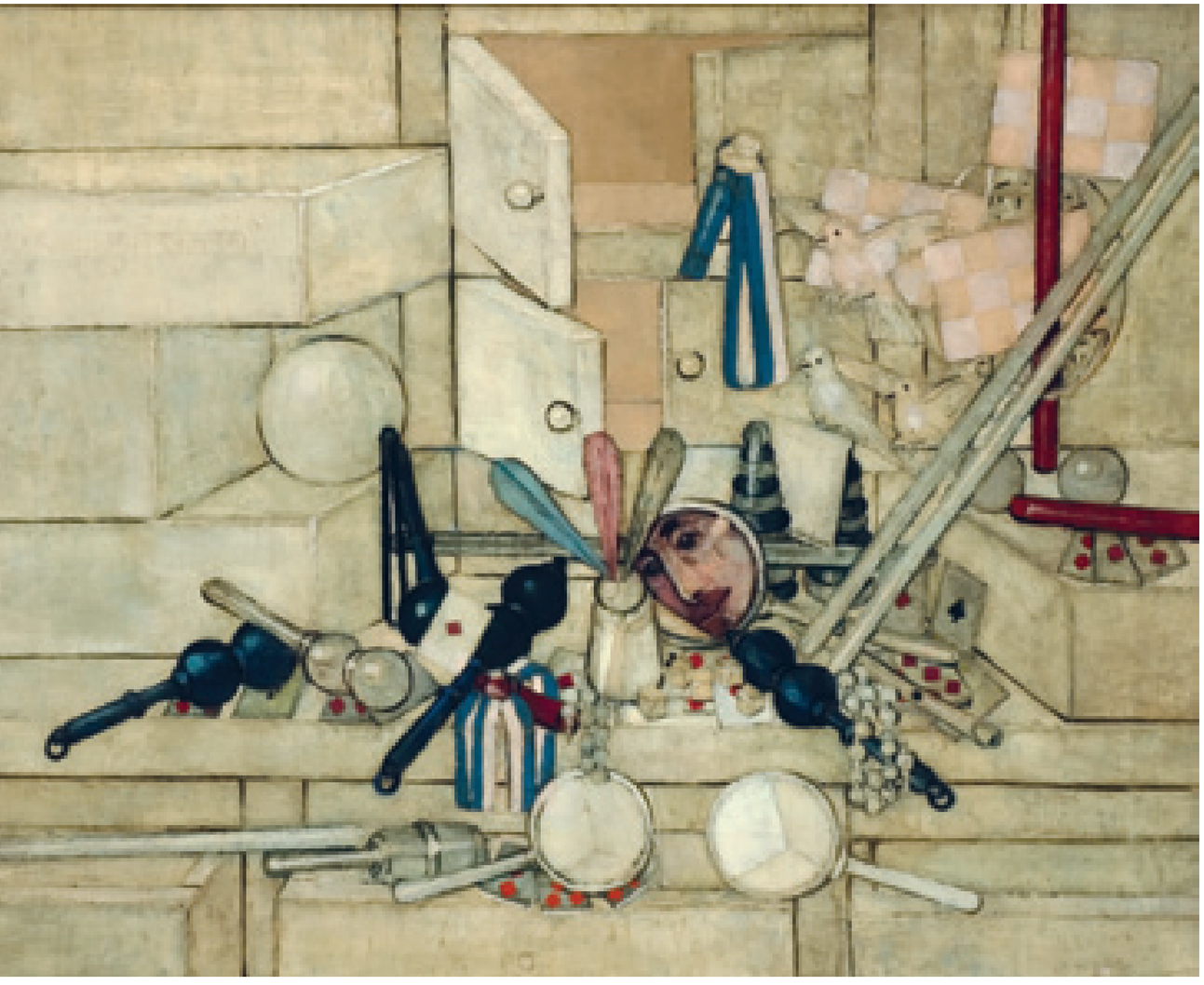
250.

W tej syntezie Bereźnicki jest piewcą potoczności, którą potrafi uwznioślić doskonałym warsztatem i światłem łagodnie układającym się na zaczerpniętych z realności przedmiotach, które w jego obrazach układają się w nieco odrealnioną opowieść. To zwykłe – przemijające na naszych oczach i z naszym udziałem – życie jest głównym tematem martwych natur malarza.
W zbiorach MOT znajduje się także *Wnętrze duże z dziećmi*, 1968, płótno, olej, 135 x 220 cm, MT/M/950/N.

Sala VII
Room VII

Bibl.: *IV Festiwal w Szczecinie* 1968, poz. 9; *Bereźnicki* 2008, il. s. 60, poz. 29, s. 221; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 55, il. s. 56.

In his synthesis, Bereźnicki is the eulogist of colloquialism, which he is able to elevate with his excellent technique and the light, which he softly arranges on the real objects, forming a slightly unreal, dream-like tale. This ordinary life, which passes before our eyes and with our participation, is the main theme of the painter's still lifes.
The collections of District Museum in Toruń also include the painter's *Large Interior with Children*, 1968, canvas, oil, 135 x 220 cm, inv. no. MT/M/950/N.



251.

251. ***Martwa natura biała***

1974

Sygn. p. śr.: *K. Bereźnicki*
Płótno, olej, 80 x 100 cm
Nabyto do zbiorów w 1976 roku, zakup z PP Desa w Gdyni.
Nr inw. MT/M/923/N

Still Life – White

1974

Sign. mid-right: *K. Bereźnicki*
Canvas, oil, 80 x 100 cm
Purchased for the collection in 1976 at PP Desa in Gdynia.
Inv. no. MT/M/923/N

Sala VII
Room VII

W obrazie *Martwa natura biała* karty do gry, korale, różaniec, kostki, lusterka czy szkła powiększające oraz słoik z kolorowymi piórami i ptaszki poukładane na konstrukcji z szafek, szuflad oraz półek to zbiór przedmiotów codziennego i okazjonalnego użytku. Pomimo ich nagromadzenia, z kompozycji emanuje cisza i nastrój nostalgii za światem, który bezpowrotnie przeminął. Podkreśla ją monochromatyczna, zimna tonacja oraz dystans do każdego przedmiotu i całego wnętrza.
„Nawarstwione nad sobą przedmioty wbudowane są w konstrukcję geometryczną poziomów i pionów, wyznaczanych blatem stołu i półkami, szafkami, klatkami, albo oknem, drzwiami i podziałami ściany zamykającej przestrzeń. [...] Dramaturgia całego jego malarstwa opiera się na zdarzeniach uporządkowanej struktury geometrycznej z kształtami opływowymi lub chaotycznym natłokiem drobnych obiektów”[1]. To jest dla malarza „niewiadomym, tym co rodzi się między świadomością a podświadomością, między założeniami teoretycznymi a tym, co rzeczywiście zdarza się na płótnie”[2].
Bereźnicki wystawiał wiele swoich prac, m.in. Toruniu w 1977 i 1996 roku.

Bibl.: *Bereźnicki* 2008, il. s. 82, poz. 70, s. 221; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 457.

1 B. Kowalska, *Sześć spotkań refleksyjnych z malarstwem Kiejstuta Bereźnickiego*, [w:] *Kiejstut Bereźnicki. Malarstwo*, red. K. Jankowiak, Z. Starikiewicz, Poznań 1997, s. 14–15.
2 *O malarzach i malowaniu. Rozmowa z profesorem Kiejstutem Bereźnickim*, [w:] *Kiejstut Bereźnicki...*, dz. cyt., s. 18.

In the painting entitled *Still Life – White* playing cards, beads, a rosary, dice, mirrors or magnifying glasses, a jar with colourful feathers and little birds put on a structure of cupboards, drawers and shelves constitute a set of every day and occasionally used objects. Despite accumulation of the objects, the composition emanates with silence and atmosphere of craving for the world which is gone forever. The atmosphere is emphasised by monochromatic cold colours and a distance to every object and the entire interior.
‘The layered objects are embedded in a geometrical structure of horizontal and vertical lines, marked with the top of the table and shelves, cupboards, cages or the window, door and divisions of the wall closing the space. [...] The dramaturgy of the artist’s paintings is based on collisions of an ordered geometrical structure with streamlined shapes or chaotic mass of small objects’[1]. ‘The unknown for a painter is what comes to life between consciousness and subconsciousness, and between theoretical assumptions and what actually happens on the canvas’[2].
Bereźnicki exhibited a lot of his works, including, among others in Toruń in 1977 and 1996.

1 B. Kowalska, *Sześć spotkań refleksyjnych z malarstwem Kiejstuta Bereźnickiego*, [in:] *Kiejstut Bereźnicki. Malarstwo*, ed. K. Jankowiak, Z. Starikiewicz, Poznań 1997, pp. 14–15.
2 *O malarzach i malowaniu. Rozmowa z profesorem Kiejstutem Bereźnickim*, [in:] *Kiejstut Bereźnicki...*, cit. work, p. 18.



ABSTRAKCJA ZNAKÓW, FORM, BARW I PRZESTRZENI

ABSTRACTION OF SIGNS, FORMS, COLOURS AND SPACE

Maria Jarema
Henryk Stażewski
Adam Marczyński
Jan Ziemski
Stefan Gierowski
Ryszard Winiarski
Jan Berdyszak
Edward Krasiński
Marian Bogusz
Aleksandra Jachtoma
Mieczysław Wiśniewski
Jan Tarasin



252.

MARIA JAREMA

1908 Stary Sambor (woj. lwowskie) – 1958 Kraków

252. ***Filtry II** (Kompozycja)*

1955

Niesygn.
Na odwrocie napis: *99.5 x 68 / Nr kat. 83 / temp. – monot / Maria Jarema / „Filtry II”*
Papier naklejony na płótno, monotypia, tempera, 99,5 x 68 cm
Nabyto do zbiorów w 1960 roku, zakup od Kornela Filipowicza z Krakowa, męża artystki.
Nr inw. MT/M/431/N

Już w 1948 roku Maria Jarema tak charakteryzowała swoje formalne wybory: „Bez deformacji, metafory, transpozycji i abstrakcji – jakżeż bylibyśmy w stanie wyrazić narastające konflikty naszego czasu?”[1], a w 1954 roku: „środkami naturalistycznymi nie można wyjść poza chwilowe wrażenie, nie można stworzyć dramatu ludzkiego w dzisiejszym wymiarze”[2].
Już od 1949 roku Jarema ograniczała technikę olejną. W monotypii zaczęła wypowiadać się od 1951 roku, łącząc ją wkrótce z temperą i akwarelą. Za techniką zmieniła się również tematyka twórczości. Artystka zaczęła tworzyć ekspresyjne w wyrazie cykle prac: *Postacie*, *Figury*, *Głowy*, *Chwyty*, *Wyrazy*, *Filtry*, *Penetracje* i *Rytmy*. Uproszczone formy, wyrosłe z pierwszych, tworzonych bezpośrednio po studiach rzeźb oraz doświadczeń teatralnych – zarówno scenograficznych, jak i aktorskich w teatrze Cricot 2, były wyobrażeniami nierzeczywistej już przestrzeni. Formy, niczym wiele postaci w zatrzymanym przez Jaremiankę ruchu, w nieokreślonej przestrzeni, stawały się wyrazem emocji. Ów ruch spotęgowany był wzajemnym przenikaniem się form, nakładaniem się i uzupełnianiem. Około 1954 roku tragizm *Postaci* czy *Figur* ustąpił miejsca bardziej wysublimowanej formie i delikatniejszej kolorystyce w *Filtrach* i *Znakach*. Nastąpiło w nich ponadto większe rozczłonkowanie form, powodujące intensywniejszą iluzję ruchu. W cyklach *Filtry*, *Rytmy* i *Penetracje* odniesienia do realnej figury czy innego obiektu są znikome lub wręcz niezauważalne.

Sala IX
Room IX

Bibl.: „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, il. s. 53 (jako *Kompozycja*); Załęska 1962, poz. 1, s. 18; Załęska 1964, s. 55; *Artyści z Krakowa* 1993, s. 12; *Jarema* 1998, poz. 220, s. 195; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 172, il, s. 173; *Perły z łamusa* 2009, s. 222, il. s. 223 (Kroplewska-Gajewska).

1 *Maria Jarema*, kat. wyst. Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988, s. 13.
2 *Maria Jarema, Wypowiedź w dyskusji na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, 1954, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 6, za: *Maria Jarema. Rzeźby – obrazy – rysunki. Wystawa z cyklu: Uczniowie Xawerego Dunikowskiego*, kat. wyst. MNW, oprac. A. Tyczyńska-Skromny, Warszawa 1978.

1908 Stary Sambor (Lviv Province) – 1958 Cracow

***Filters II** (Composition)*

1955

Unsign.
An inscription at the back: *99.5 x 68 / cat. no. 83 / temp. – monot / Maria Jarema / ‘Filters II’*
Paper pasted on canvas, tempera, monotyping, 99.5 x 68 cm
Purchased for the collection in 1960 from Kornel Filipowicz from Cracow, the artist’s husband.
Inv. no. MT/M/431/N

Here is how Maria Jarema justified her formal choices as early as in 1948: ‘How could we be able to express the growing conflicts of our time without deformation, metaphor, transposition and abstraction?’[1], and in 1954: ‘we cannot go beyond the momentary impression or create human drama in today’s perspective if we keep using naturalistic means’[2].
Jarema had been limiting the importance of oil technique in her painting from 1949. She started making monotypes in 1951, and soon after that combined it with tempera and watercolours. With the change of technique came the change of themes for her works. The artist began creating expressive works in series: *Characters, Figures, Heads, Grips, Expressions, Filters, Penetrations* and *Rhythms*. Simplified forms, which stem from the first sculptures created soon after her studies, as well as theatrical experience, both in scenic design and acting in the Cricot 2 theatre, were images of an unreal space. Forms, like many figures stopped in movement by Jaremianka, in an undefined space, became an expression of emotions. This movement was intensified by the mutually penetrating forms, overlapping and complementing each other. Around 1954, the drama of *Characters* or *Figures* gave way to a more sublime form and more delicate colours in *Filters* and *Signs*. In addition, there was a greater fragmentation of forms, which caused a more intense illusion of movement. In the series *Filters, Rhythms* and *Penetrations* references to a real figure or other objects are negligible or even unnoticeable.

1 *Maria Jarema*, ex. cat. of Cracow Group Art Association, Krzysztofory Gallery, Cracow 1988, p. 13.
2 *Maria Jarema, Wypowiedź w dyskusji na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, 1954, Przegląd Artystyczny 1958, no. 6 see: *Maria Jarema. Rzeźby – obrazy – rysunki. Wystawa z cyklu: Uczniowie Xawerego Dunikowskiego*, ex. cat. MNW, compiled by A. Tyczyńska-Skromny, Warsaw 1978.

HENRYK STAŻEWSKI

1894 Warszawa – 1988 Warszawa

253. ***Relief biały nr 8***

1965

Niesygn.
Na odwrocie napis: *nr 8–1965 / H. Stażewski*
Płyta, tempera, technika mieszana, 65 x 40 cm
Nabyto do zbiorów w 1969 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/663/N

1894 Warsaw – 1988 Warsaw

A White Relief Number 8

1965

Unsign.
At the back: *no. 8–1965 / H. Stażewski*
Board, tempera, mixed technique, 65 x 40 cm
Purchased for the collection in 1969 from the artist.
Inv. no. MT/M/663/N



253.

Stażewski jest jednym z pierwszych artystów na świecie, który wprowadził do trójwymiarowego dzieła sztuki (reliefu) powtarzające się formy identyczne[1]. „Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład w postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje zasada zmienności obrazu pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przesłanianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem względny ruch obrazu. Zjawisko to uwypukli się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów i odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu mówić o względnym kinetyzmie tego rodzaju sztuki"[2] – pisał autor.
„W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadrat i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości"[3]. „Celowo [...] nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócić działania wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form powtarzalnych w przestrzeni. Wprowadziłem za to

1 W. Borowski, *Sztuka Stażewskiego*, „Kierunki" 1965, nr 32.
2 H. Stażewski, [w:] *Wystawa prac Henryka Stażewskiego*, kat. wyst. ZPAP, CBWA, Warszawa 1965.
3 H. Stażewski, „Odra" 1968, nr 2 za: *Henryk Stażewski. Malarstwo z lat 1923–1974*, kat. wyst. ZPAP, BWA w Łodzi, oprac. A. Wesołowska, Łódź 1974, s. nlb.



254.

Stażewski is one of the first artists in the world to introduce repetitive identical forms to a three-dimensional work of art (relief)[1]. 'The relief is a source of completely new effects, for example shadows, shaped by means of changing illumination. The image changeability principle is introduced, which is deepened by the viewer's movement, as it causes the image planes to be obscured by the forms protruding from it, i.e. creating the relative movement of the image. This phenomenon will be further emphasised in reliefs built of several layers of elements and openwork elements, which will also introduce movement perpendicular to the image plane. What we deal with here is the relative kinetism of this kind of art'[2] – wrote the author.
'In art, I have always been attracted to the simplest forms. The reliefs that I have been doing of late are usually built of identical recurring elements. These are non-individualised, anonymous forms that have been grouped into sets. They are used to measure and order space in the image. I prefer to use square and quadrilateral asteroids for these purposes. The whole groups of these forms are of the same size'[3]. 'I [....] deliberately did not introduce colour, limiting myself to monochromatism, which began with white reliefs. The idea was not

1 W. Borowski, *Sztuka Stażewskiego*, Kierunki 1965, no. 32.
2 H. Stażewski, [in:] *Wystawa prac Henryka Stażewskiego*, ex. cat. ZPAP, CBWA, Warsaw 1965.
3 H. Stażewski, Odra 1968, no. 2 see: *Henryk Stażewski. Malarstwo z lat 1923–1974*, ex. cat. ZPAP, BWA in Łódź, compiled by A. Wesołowska, Łódź 1974, p. unnumbered.

metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie wskutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym jej powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu"[4].

Sala IX
Room IX

Bibl.: *Stażewski* 1974, poz. 43; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 340, il. s. 341; *Perły z lamusa* 2009, s. 230, il. s. 231 (Kroplewska-Gajewska).

4 Tamże.

Płyta nr 43

1972

Niesygn.
Na odwrocie napis: *H. Stażewski nr 43 – 1972*
Płyta pilśniowa, akryl, 70 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1977 roku, zakup w PP Desa w Gdyni.
Nr inw. MT/M/953/N

Stażewski był członkiem założycielem Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok" (1924–1926) oraz „Praesens" (1926–1929), także redaktorem ich pism oraz grupy „a.r." (1929–1936). Od 1924 roku wielokrotnie przebywał w Paryżu, gdzie nawiązał kontakty m.in. z Pietem Mondrianem i Theo van Doesburgiem. Należał do międzynarodowych ugrupowań Cercle et Carré (od 1929), Abstraction-Création (od 1931) i AIAP przy UNESCO (1962). W 1928 roku współpracował z pismem „MUBA", a w 1929 roku z „L'Art Contemporain". W 1931 roku współtworzył Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po 1945 roku związał się z Klubem Młodych Artystów i Naukowców oraz Galerią Krzywe Koło w Warszawie. W 1965 roku współorganizował Galerię Foksal w Warszawie.
Początkowo Stażewski tworzył stylizowane pejzaże, portrety i martwe natury na pograniczu figuracji i abstrakcji, następnie obrazy fakturowe w nurcie abstrakcji. Po 1945 roku kompozycje streficzne i ponownie stylizowane – figuratywne[1].
W sztuce interesowały artystę zawsze formy najprostsze. Chciał, by dzieło sztuki artystycznie dominowało nad otoczeniem[2] i to na tyle silnie, by to otoczenie nabrało innego znaczenia, żeby na zasadzie kontrastu ujawniło swoją istotę, żeby stało się jakością porównywalną w swej odmienności do dzieła sztuki.
Płyta nr 43 to pomarańczowo-czerwony układ geometrycznych płaskich form, pełen równowagi i harmonii. W pierwszym odbiorze jest to układ statyczny i spokojny, jednak przy zróżnicowanym oświetleniu płyta ujawnia zmienności delikatnie zaznaczane cieniem. Staje się wizją porządku, w którym „jedynym celem nowej plastyki abstrakcyjnej jest wyrażanie praw kierujących rzeczami i bytem"[3].

Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 469.

1 *Henryk Stażewski. Dzieła z lat 1923–1980. Wystawa w 60-lecie twórczości Artysty zorganizowana przez Biuro Wystaw Artystycznych w Toruniu*, oprac. W. Smużny, Toruń 1981, s. nlb.; *Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, red. J. Ładnowska, Z. Karnicka, J. Janik, Łódź 1994, s. nlb.
2 *KISS Warchol, Topor, Koji Kamoji Krasiński, Stażewski*, Galeria Studio, R. Jasiński, A. Zawadowska, Warszawa 2013, s. nlb.
3 H. Stażewski, *O sztuce abstrakcyjnej*, „Blok" 1924, nr 8–9, s. 6.

to interfere with all the combinatorial possibilities of the existence of repetitive forms in space. Instead, I introduced metal, which is now my basic material. It provides greater clarity in observing the movement of forms, created in the relief because of the viewer's movement. Simultaneously, metal reacts more sharply to light, which is the basic component of my paintings. The right form exists only with the shadow, which is another repetition of the form and a very important factor in the variability of the image'[4].

4 Ibid.

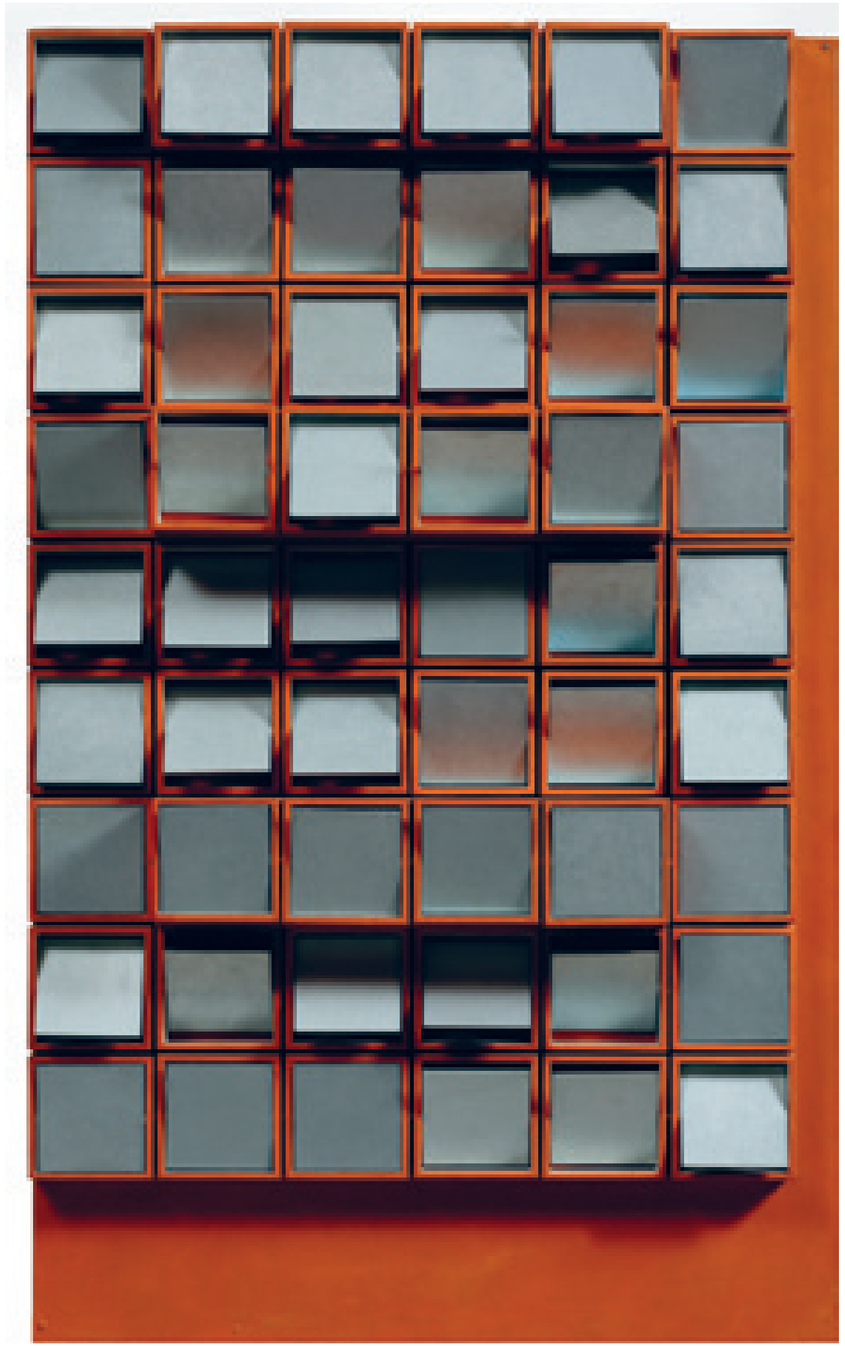
Plate Number 43

1972

Unsign.
On the back – an inscription: *H. Stażewski no. 43 – 1972*
Fibreboard, acrylic, 70 x 70 cm
Purchased for the collection in 1977 at PP Desa in Gdynia.
Inv. no. MT/M/953/N

Stażewski was a founding member of Group of Cubists, Constructivists and Supremacists 'Block' (1924–1926) and 'Praesens' (1926–1929), as well as an editor of periodicals of the groups and 'a.r.' group (1929–1936). From 1924, he visited Paris several times, where he established contacts with, among others, Piet Mondrian and Theo van Doesburg. He belonged to international Cercle et Carré (from 1929), Abstraction-Création (from 1931) and AIAP groups at UNESCO (1962). In 1928, he cooperated with MUBA periodical and in 1929 with L'Art Contemporain. In 1931, he cooperated in establishment of the International Collection of Contemporary Art in Łódź. After 1945, he joined the Club of Young Artists and Scientists and Krzywe Koło Gallery in Warsaw. In 1965, he cooperated in establishment of Foksal Gallery in Warsaw.
Initially, Stażewski created styled landscapes, portraits and still lifes on the border of figuration and abstraction and then texture paintings in the convention of abstraction. After 1945, he created zonal compositions and styled figurative compositions[1].
As far as art was concerned, the artist was always interested in simplest forms. He wanted a work of art to dominate over the environment[2] to such an extent that the environment could assume other significance and reveal, by contrast, its essence and become a quality comparable to a work of art in its diversity.
Plate Number 43 is an orange and red system of geometrical flat forms full of harmony and balance. At a first glance it may seem static and calm, however, with diversified lighting, the plate reveals its diversities that are marked gently with a shadow. It becomes a vision of order, in which 'the only objective of the new abstract art is to express rights governing things and being'[3].

1 *Henryk Stażewski. Dzieła z lat 1923–1980. Wystawa w 60-lecie twórczości Artysty zorganizowana przez Biuro Wystaw Artystycznych w Toruniu*, compiled by W. Smużny, Toruń 1981, p. unnumbered; *Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin*, ex. cat. Muzeum Sztuki w Łodzi, ed. J. Ładnowska, Z. Karnicka, J. Janik, Łódź 1994, p. unnumbered.
2 *KISS Warchol, Topor, Koji Kamoji Krasiński, Stażewski*, Galeria Studio, R. Jasiński, A Zawadowska, Warsaw 2013, p. unnumbered.
3 H. Stażewski, *O sztuce abstrakcyjnej*, Blok 1924, no. 8–9, p. 6.



255.

ADAM MARCZYŃSKI

1908 Kraków – 1985 Kraków

255. ***Struktura otwarta 6***

1969

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Adam Marczyński / „Struktura otwarta 6" / 1969* oraz naklejona kartka z wystawy w Kopenhadze z danymi o obrazie.
Drewno, technika mieszana, akryl, 65 x 40 cm
Nabyto do zbiorów w 1975 roku, zakup w PP Desa w Nowej Hucie.
Nr inw. MT/M/883/N

Sala IX
Room IX

Bibl.: *Marczyński* 1985, poz. I/48; *Marczyński* 1986, s. 9; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 254, il. s. 255.

Po malarskich doświadczeniach w nurcie koloryzmu i malarstwa materii, w 1963 roku Marczyński zaczął tworzyć pierwsze kompozycje układów zmiennych[1]. Budowane ze sklejki i blachy płaszczyzny pokryte były regularnie rozmieszczonymi licznymi kasetonami zawierającymi obrotowe płytki ze sklejki, blachy czy bakelitu[2]. Układ płytek można dowolnie zmieniać poprzez zmianę ich nachylenia. Ideą artysty było bowiem zaangażowanie odbiorcy w efekt finalny jego dzieła. To widz miał decydować o dynamice, statyce czy harmonii lub chaosie zaproponowanego przez artystę układu. „Układy zmienne Adama Marczyńskiego były bodaj jednym z pierwszych w Polsce eksperymentów, mających na celu nawiązanie z odbiorcą nowej formy kontaktu, polegającej na obaleniu bariery istniejącej między widzem a dziełem"[3].
„Malarstwo operujące takimi podstawowymi obiektami geometrycznymi jak odcinek, punkt, prostokąt, okrąg itd., opiera się na związku między geometrycznym uporządkowaniem przestrzeni a tworzonym w malarstwie porządku estetycznym. Istota tego porządku estetycznego ma swoje źródła we współczesności obfitującej w odkrycia zmieniające pojęcia o budowie świata materialnego. Oddziałuje to na świadomość artysty i zmusza go do poszukiwania odrębnej formy plastycznej, formy, która by tę świadomość najlepiej wyrażała"[4] – mówił Marczyński w 1985 roku. Odbiorca, zmieniając obrotowe płytki w *Strukturze otwartej 6*, może tworzyć własny porządek estetyczny, wyrażający świadomość jego odbioru świata.

1 J. Chrobak, *Adam Marczyński. Prace z lat 1970–1975*, Galeria Uniwersytecka, BWA Uniwersytet Śląski, Cieszyn 1986, s. nlb.
2 Tamże.
3 *Adam Marczyński*, wstęp: M. Hussakowska, „Grupa Krakowska" Galeria Krzysztofory, Kraków 1972/1973.
4 A. Marczyński za: J. Madejski, *Zwierzenia estetyczne. Marczyński*, „Gazeta Krakowska" 1985, nr 70 (23–24.03).

1908 Cracow – 1985 Cracow

Open Structure 6

1969

Unsign.
An inscription at the back: *Adam Marczyński / 'Open Structure 6' / 1969* and a note from an exhibition in Copenhagen with information about the painting.
Wood, mixed technique, acrylic, 65 x 40 cm
Purchased for the collection in 1975 at PP Desa in Nowa Huta.
Inv. no. MT/M/883/N

After his painting experience in the trend of Colourism and matter painting, in 1963 Marczyński began to create his first compositions of variable systems[1]. Surfaces of plywood and sheet metal were covered with regularly arranged coffers containing rotating tiles made of plywood, sheet metal or bakelite[2]. The arrangement of tiles can be freely changed by altering their inclination. The artist's idea was to involve the viewer in the final effect of his work. It was the viewer who was to decide about the dynamics, statics, harmony or chaos of the arrangement suggested by the artist. 'Adam Marczyński's variable systems were probably one of the first experiments in Poland that aimed at establishing a new form of contact with the audience, which consisted in bringing down the barrier between the audience and the work of art'[3].
'The painting that made use of such basic geometric objects as a line segment, a point, a rectangle, a circle, etc., is based on the relation between the geometric order of space and the aesthetic order created in painting. The essence of this aesthetic order has its origins in the present-day abundance of discoveries that change the notions of how the material world is structured. This affects the artist's consciousness and forces him to look for a separate artistic form that would express this consciousness in the best possible way'[4] – said Marczyński in 1985. By changing the rotational tiles in *Open Structure 6*, the viewer can create their own aesthetic order, which expresses the consciousness of their perception of the world.

1 J. Chrobak, *Adam Marczyński. Prace z lat 1970–1975*, University Gallery, BWA Silesian University, Cieszyn 1986, p. unnumbered.
2 Ibid.
3 *Adam Marczyński*, introduction: M. Hussakowska, 'Grupa Krakowska' Krzysztofory Gallery, Cracow 1972/1973.
4 A. Marczyński see: J. Madejski, *Zwierzenia estetyczne. Marczyński*, Gazeta Krakowska 1985, no. 70 (23–24.03).

JAN ZIEMSKI

1920 Kielce – 1988 Lublin

256. ***Kompozycja***

1973

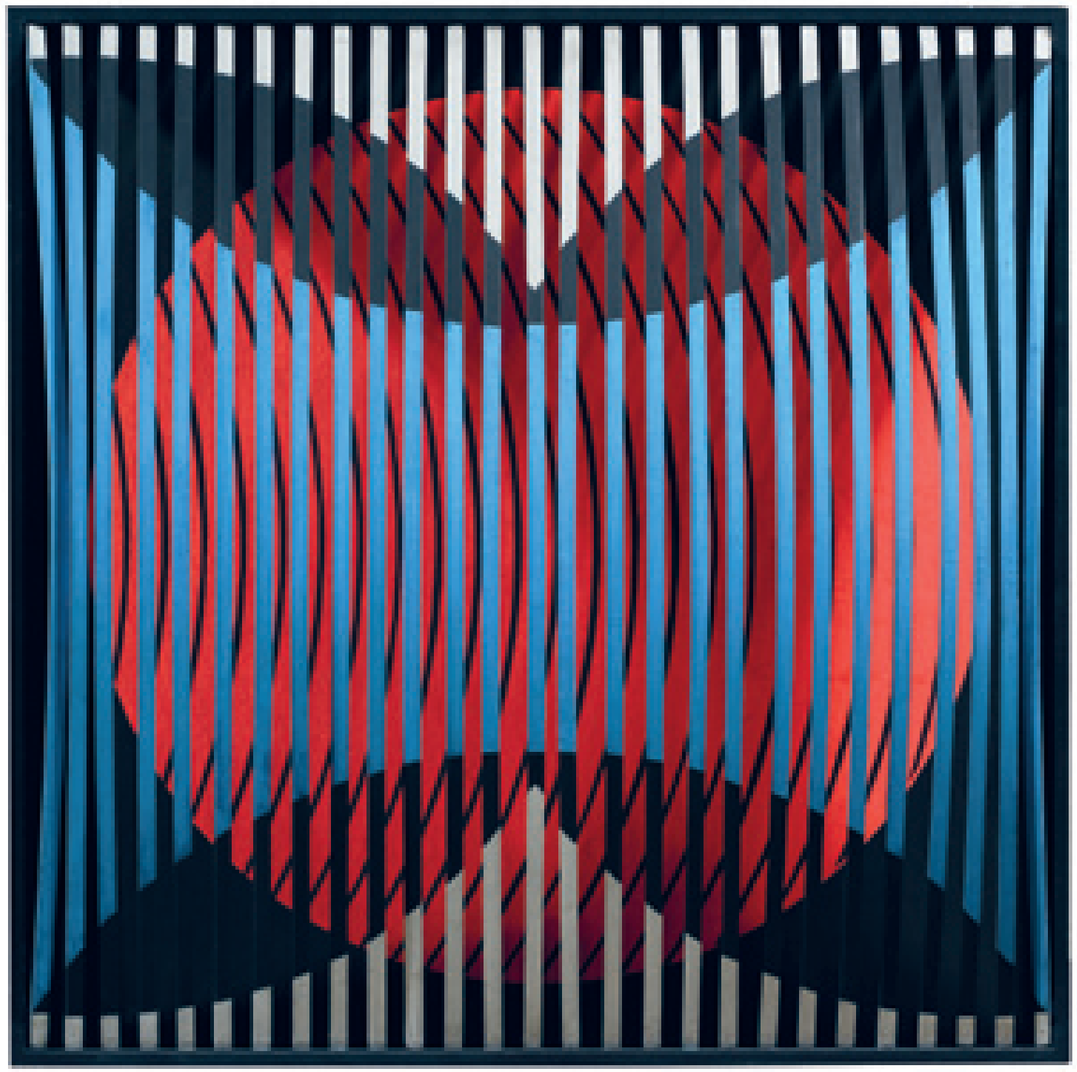
Niesygn.
Na odwrocie napis: *Jan Ziemski*
Dykta, relief, technika mieszana, akryl, 60 x 60 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup w PP Desa w Nowej Hucie.
Nr inw. MT/M/998/N

1920 Kielce – 1988 Lublin

Composition

1973

Unsign.
On the back – an inscription: *Jan Ziemski*
Plywood, relief, mixed technique, acrylic, 60 x 60 cm
Purchased for the collection in 1978 at PP Desa in Nowa Huta.
Inv. no. MT/M/998/N



256.

Kompozycja zbudowana jest ze sferycznie wygiętych listewek, które zostały przytwierdzone do płaskiego podłoża. Budowanie takich konstrukcji Ziemski rozpoczął w połowie lat sześćdziesiątych, zainspirowany nie tylko zagadnieniami matematyki, fizyki i astronomii[1], lecz także obserwacją własnego otoczenia. W 1966 roku, podczas podróży „zauważył z okna pociągu ulotne, migawkowe zjawisko. Przemknęło mu ono przez oczy, zawarte w błysku nałożenia się rytmu drutów telefonicznych na rytm układu dachówek mijanego domu"[2]. Konsekwencją tego stało się odtąd wskazywanie ruchu w strukturach, który potęgowany jest dodatkowo zmiennością odbioru, wywołanego ruchem widza i w konsekwencji nakładaniem się na siebie oraz wzajemnym przesłanianiem elementów składowych obiektu. „Ułudne doznania oka stają się właściwą strefą obrazową, realizacją artystycznego zamierzenia"[3].

Celem artysty było wywołanie złudzenia optycznego spotęgowanego zastosowaniem intensywnych, łączonych kontrastowo, czystych kolorów widma. „Przy mijaniu się listew niebieskich i żółtych powstają powidokowe błyski zieleni, albo na pograniczu niebieskiego i czerwieni – błyski fioletu. Kiedy indziej bliska czerwień w głębi, a daleki niebieski na wypukłości listew pierwszego planu tworzą zakłócenia optyczne w odbiorze przestrzeni"[4].

Należąca do nurtu *optical art* (sztuki optycznej) *Kompozycja* Ziemskiego ujawnia wszystkie cechy kierunku, którego zadaniem było oddziaływanie na wzrok widza i wywoływanie złudzeń optycznych. Poprzez zastosowanie efektów kolorystycznych, świetlnych i – szczególnie u Ziemskiego – fakturowych, *Kompozycja* może powodować u odbiorcy wrażenie ruchu pola widzenia, pozoruje nową, dynamiczną i pogłębioną przestrzeń.

Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 473.

1 *Jan Ziemski. A przecież chodzi o to, by jak ten kompozytor*, rozmawiał Z. Toczyński, „Sztandar Ludu" 1979, nr 254 (10–11.11).

2 B. Kowalska, [w:] *Jan Ziemski. Wystawa jubileuszowa z okazji 35-lecia pracy twórczej*, Galeria BWA, Lublin 1979.

3 B. Kowalska, *Jan Ziemski. Wystawa Sztuki Współczesnej*, Galeria 72, Chełm 1973–1974 (plakat).

4 B. Kowalska, [w:] *Jan Ziemski...*, dz. cyt.

Composition is built of spherically bent strips, which have been fixed to the flat base. Ziemski started to build such structures in the middle of 1960s, being inspired not only by the issues of mathematics, physics and astronomy[1], but also by observation of his own environment. In 1966, while on a train, 'he noticed an ephemeral and snapshot phenomenon from the train window. He had a glimpse of a flash resulting from the rhythm of overlapping telecommunications wires and roof tiles of a house passed'[2]. Since then, he had indicated motion in structures, which was additionally enhanced with variability of reception evoked by a viewer's movement and, consequently, overlapping and mutual covering of components of an object. 'Illusive experiences of an eye become a proper image zone and realisation of an artistic intention'[3].

The artist's purpose was to evoke an optical illusion enhanced with the use of intensive and pure colours of the spectrum connected by way of contrast. 'Crossing of blue and yellow strips results in afterimage flashes of green or, on the border of blue and red – flashes of violet. At other times, close red in the background and distant blue on the protrusion of strips in the foreground create optical disturbances in reception of the space'[4].

Ziemski's *Composition*, belonging to *optical art,* reveals all features of the trend which was to have an impact on viewer's impression and evoke optical illusions. Using colour and light effects and in Ziemski's case also texture effects, *Composition* may cause a viewer's impression of movement of the field of vision, simulating a new, dynamic and deepened space.

1 *Jan Ziemski. A przecież chodzi o to, by jak ten kompozytor*, interview Z. Toczyński, Sztandar Ludu 1979, no. 254 (10–11.11).

2 B. Kowalska, [in:] *Jan Ziemski. Wystawa jubileuszowa z okazji 35-lecia pracy twórczej*, Galeria BWA in Lublin, Lublin 1979.

3 B. Kowalska, *Jan Ziemski. Wystawa Sztuki Współczesnej*, Galeria 72, Chełm 1973–1974 (poster).

4 B. Kowalska, [in:] *Jan Ziemski...*, cit work.

STEFAN GIEROWSKI

ur. 1925 Częstochowa

257. ***Obraz CCXCII***

1976

Niesygn.
Płótno, olej, 200 x 69 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1204/N

Początkowo Stefan Gierowski malował figuratywne kompozycje, a od 1957 roku tworzył cykl abstrakcyjnych prac pt. *Obrazy*, oznaczanych rzymskimi cyframi. „Nie nazywam swoich kompozycji, przez to niczego nie sugeruję, nie narzucam. Nic, poza tym, co odbiorca widzi i odczuwa, nic poza działaniem czysto malarskim"[1]. Malarz budował te kompozycje kolorem i światłem, o którym pisał, że „jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Ale światło ma również znaczenie symboliczne, które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytnej granicy między światłem fizycznym a duchowym"[2].

Obraz CCXCII budowany jest kontrastowo zestawionymi trzema kwadratami w jednolicie położonych kolorach: czerwonym, żółtym i niebieskim, które obwiedzione są bordiurą. Ta z kolei malowana jest w kolorach kontrastujących do kwadratów, w zróżnicowanej tonowo formie. Obok odcieni czerwieni, które

1 R. Gołębiowska, *Polubić abstrakcję. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*. „Tygodnik Kulturalny" 1978, nr 14 (2.04), s. 6.

2 S. Gierowski, 1998, Szkic udostępniony przez autora w 1998 roku (rękopis) za: J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski i Krzywe Koło*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 20.

born in 1925 in Częstochowa

Painting CCXCII

1976

Unsign.
Canvas, oil, 200 x 69 cm
Added to the collection in 1982 from the National Fund of Artistic Procurement.
Inv. no. MT/M/1204/N

Initially, Stefan Gierowski painted figurative compositions, and from 1957 he created a cycle of abstract works entitled *Paintings* and marked with Roman numerals. 'I do not give titles to my compositions and, therefore, I do not imply or impose anything. There is nothing, but what a viewer sees and feels, and nothing but purely painting activities'[1]. The painter built the compositions with colour and light, to which he referred as 'the essence of painting, determining its remarkable character and mystery of workshops of great masters. However, light also has a symbolic meaning, which has accompanied the mankind for ages. Light is the good and life. There is something anxious in the elusive border between the physical and spiritual world'[2].

Painting CCXCII is built by three contrasting squares in uniform colours, namely red, yellow and blue marked with a border. The border is painted in colours contrasting with the squares and in a form

1 R. Gołębiowska, *Polubić abstrakcję. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, Tygodnik Kulturalny 1978, no. 14 (2.04), p. 6.

2 S. Gierowski, 1998, Sketch shared by the author in 1998 (manuscript) see: J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski i Krzywe Koło*, [in:] *Gierowski i Krzywe Koło*, ex. cat. Muzeum Sztuki in Łódź, Łódź 2003, p. 20.



257.



258.

malarz lubił, chociaż nieczęsto ich używał[3], Gierowski w obrazie zastosował zieleń, która według niego ma „niesamowitą skalę, od żółci do błękitu”[4]. W kompozycji Gierowski bada zależności kolorystyczne, światłem buduje natężenie koloru i wywołuje nim nastrój.

Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, il. na stronie tytułowej; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 461.

3 J. Korzeniowska, *Rozmowa z twórcą. Artysta malarz Stefan Gierowski*, „Żołnierz Polski” 1970, nr 20 (17.05).
4 *Nie ma sztuki bez osobowości. Ze Stefanem Gierowskim rozmawia E. Dzikowska*, „Radar” 1987, nr 3 (15.01), s. 12.

diversified by tones. Apart from red, which the painter liked, but rarely used[3], Gierowski used green in his painting, which, according to him, has ‘an exceptional scale from yellow to blue’[4]. In his composition, Gierowski examines relations between colours, builds colour intensity with light and uses light for evoking the atmosphere.

3 J. Korzeniowska, *Rozmowa z twórcą. Artysta malarz Stefan Gierowski*, Żołnierz Polski 1970, no. 20 (17.05).
4 *Nie ma sztuki bez osobowości. Ze Stefanem Gierowskim rozmawia E. Dzikowska*, Radar 1987, no. 3 (15.01), p. 12.

258. ***Obraz CCCLXVIII***

1976

Niesygn.
Na odwrocie napis: *S. Gierowski*
Płótno, olej, 200 x 69 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1203/N

O swojej pracy Gierowski pisał: „robię bardzo dużo drobnych rysuneczków, ale zasadniczy proces zachodzi w umyśle. Wyobrażam sobie obraz prawie do końca i dopiero wtedy zabieram się do malowania. Czasami następują zmiany, ale nigdy w ogólnej idei: zawsze staram się zrealizować to, co zamierzałem. Czasami przegrywam, bo rezultat wydaje mi się mało interesujący, niekiedy za to przypadek podnosi wartość pomysłu”[1]. W innym miejscu malarz bardzo podkreślał rolę intuicji w budowaniu kompozycji[2], a o procesie dochodzenia do niej mówił, że „pomysł dojrzewa naprawdę dopiero w czasie konkretyzacji, już na płótnie. Wtedy się szuka rozwiązań i wtedy dochodzi do zupełnie nowych rozwiązań, innych od tych zamierzonych. Już na sztaludze próbuję, jak obraz działa kolorem, światłem, nastrojem. Tak jak składa się dźwięki w muzyce, podobnie w malarstwie – można ułożyć gamę barwną. Jeśli chodzi o mnie, nie lubię, żeby powstawała na zasadzie układanki, tylko aby komponowała się z kontrastów”[3].
Obraz CCCLXVIII należy do cyklu kompozycji malowanych w latach 1976–1977, a zastosowana w kilku obrazach[4] płaszczyzna czerni, obwiedziona bordiurą w innym, jaśniejszym kolorze, stanowi przykład swoistego monumentalizmu. Czerń dla malarza była kolorem, jak każdy inny. Uważał, że ma swoją przestrzeń, która jest w niej nieokreślona i głęboka, a wszystko „co świeci się na czerni, wydaje się intrygujące”[5]. Z ponad siedmiuset numerowanych obrazów, w zbiorach MOT znajdują się jeszcze trzy kompozycje: *Obraz LXXXVII* (1959), *Obraz CCCV* (1973) i *Obraz CCCXVII* (1974)[6]. W 1963 roku Gierowski miał w Toruniu indywidualną wystawę.

Sala IX
Room IX

Bibl.: *Puolalaisia kuvia / Polska bilder* 1980, nr kat. 47, s. 22; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 461.

1 *Nie ma sztuki bez osobowości. Ze Stefanem Gierowskim rozmawia E. Dzikowska*, „Radar” 1987, nr 3 (15.01), s. 13.
2 Tamże, s. 12.
3 R. Gołębiowska, *Polubić abstrakcję. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 14 (2.04), s. 6.
4 M.in. *Obraz CCCLXXXIV*, 1977 za: *Stefan Gierowski. Malarstwo*, wstęp M. Hermansdorfer, kat. wyst. BWA, ZPAP w Łodzi, Łódź 1977, il., s. nlb.
5 R. Gołębiowska, *Polubić abstrakcję...*, dz. cyt.
6 *Obraz LXXXVII*, 1959, pł., ol., 50 x 60 cm, MT/M/481/N; *Obraz CCCV*, 1973, pł., ol., 200 x 130 cm, MT/M/852/N; *Obraz CCCXVII*, 1974, pł., ol., 138 x 138 cm, MT/M/909/N.

Gierowski wrote about his work: ‘I create a lot of small drawings, but the basic process occurs in my mind. I imagine a painting nearly to an end and then I proceed to paint it. Sometimes I changes things, but never the general idea: I always try to do what I have intended to. Sometimes I fail, as the result seems little interesting to me and sometimes it is an accident that enhances the value of the idea’[1]. At other time the painter emphasised a strong role of intuition in building a composition[2] and referred to the process of reaching the intuition, saying: ‘an idea becomes nature only when it is concretised on the canvas. Then I look for brand new solutions, which are different from the intended ones. With my painting on the stretcher, I test effects of colours, light and atmosphere. Just like one arranges sounds in music, a painter can arrange a range of colours. As far as I am concerned, I do not like creating a puzzle of colours, but would rather use contrasts for my compositions’[3].
Painting CCCLXVIII belongs to a cycle of compositions painted in the years 1976–1977 and the black plane marked with other lighter colour, as used in several other paintings[4], is an example of specific monumentalism. For the painter, black was like any other colour. He thought it had its unspecified and deep space and all ‘that shines on black seems intriguing’[5]. Out of more than seven hundred numbered paintings, the collection of MOT includes three compositions, namely *Painting LXXXVII* (1959), *Painting CCCV* (1973) and *Painting CCCXVII* (1974)[6]. In 1963, Gierowski exhibited his works at an individual exhibition in Toruń.

1 *Nie ma sztuki bez osobowości. Ze Stefanem Gierowskim rozmawia E. Dzikowska*, Radar 1987, no. 3 (15.01), p. 13.
2 Ibid., p. 12.
3 R. Gołębiowska, *Polubić abstrakcję. Rozmowa ze Stefanem Gierowskim*, Tygodnik Kulturalny 1978, no. 14 (2.04), p. 6.
4 E.g.: *Painting CCCLXXXIV*, 1977 see: *Stefan Gierowski. Malarstwo*, introduction M. Hermansdorfer, ex. cat. BWA, ZPAP in Łódź, Łódź 1977, il., p. unnumbered.
5 R. Gołębiowska, *Polubić abstrakcję...*, cit. work.
6 *Painting LXXXVII*, 1959, canvas, oil, 50 x 60 cm, MT/M/481/N; *Painting CCCV*, 1973, canvas, oil, 200 x 130 cm, MT/M/852/N; *Painting CCCXVII*, 1974, canvas, oil, 138 x 138 cm, MT/M/909/N.

RYSZARD WINIARSKI

1936 Lwów – 2006 Warszawa

1936 Lviv – 2006 Warsaw

259. ***Kompozycja przestrzenna***

1976

Niesygn.
Na odwrocie przyklejone na każdej z trzech części karki z odręcznym napisem: *ZBIÓR PODZIELONY NA TRZY CZĘŚCI / CZĘŚĆ A [B i C] / Winiarski* oraz kartka z PP Desa, *nr 8* z wypełnionym tekstem: *RYSZARD WINIARSKI / „Sammlung (Set)" / 1976 100 x 150 Oel / DEPOLMA / 3 Teile Düsseldorf*
Dykta, drewno, olej, 169 x 120 cm
Nabyto do zbiorów w 1979 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1025/N

Obiekt złożony jest z trzech części o nieregularnych kształtach, które są zakomponowane jako jednorodna całość. Należy do inspirowanych rachunkiem prawdopodobieństwa prac, których budowa polegała na zapełnianiu płaszczyzn kwadratami białego lub czarnego koloru. „Przystępując do budowania obrazu czy obiektu (nazywam je zresztą częściej obszarami, gdyż nie jestem pewny czy nazwa «obraz» odpowiada ich charakterowi) ustalam przede wszystkim reguły gry, a potem zapraszam przypadek do udziału w realizacji. Źródłem losu może być moneta, kostka do gry, ruletka, tablica liczb przypadkowych czy wreszcie odpowiednio zaprogramowany komputer. Na powierzchni czy w przestrzeni odbywa się specyficzna rozgrywka poddana prawom logiki przypadku"[1]. Winiarski unaocznił proces powstawania dzieła – rezygnował z artystycznej inwencji na rzecz ukazania mechanizmu działania przypadku[2]. Według artysty „struktura świata zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest przykładów sytuacji «losowych», «zdarzeń przypadkowych»"[3]. W jego świecie spotyka się ze sobą technika i twórczość dzięki notowaniu statystycznemu zjawisk, wizualnemu kodowaniu i analizie statystycznej[4].

Sala IX
Room IX

W zbiorach MOT znajduje się również praca Winiarskiego pt. *Liczydła*, oprócz reguł i przypadku dopuszcza ona udział odbiorcy, który może zmieniać ułożenie elementów liczydła[5].

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 472.

1 R. Winiarski, [w:] *Ryszard Winiarski. Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych*, ZPAP, BWA, Salon Sztuki Współczesnej w Łodzi, Łódź 1974, s. nlb.
2 AN, [w:] *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, red. J. Lubiak, M. Ludwisiak, Łódź 2012, s. 624.
3 A. Matynia, *Gry i zabawy małżeństwa Winiarskich. Wokół plastyki*, „Odrodzenie" 1988, nr 25 (18.06).
4 J. Kaczmarski, „Przegląd Artystyczny", [w:] *Ryszard Winiarski...*, dz. cyt.
5 *Liczydła* – tryptyk, 1976, drewno, metal, olej, technika mieszana, 3 części po: 100 x 100 x 15 cm, nr inw. MT/M/1024/N.

Spatial Composition

1976

Unsign.
Notes pasted at the back of each of the three parts with a handwritten inscription: *DIVIDED INTO THREE PARTS / PART A [B i C] / Winiarski* and a note from PP Desa, *no. 8* with the following text: *RYSZARD WINIARSKI / „Sammlung (Set)" / 1976 100 x 150 Oel / DEPOLMA / 3 Teile Düsseldorf*
Plywood, wood, oil, 169 x 120 cm
Purchased for the collection in 1979 from the artist.
Inv. no. MT/M/1025/N

The composition consists of three parts, each having an irregular shape, which are composed as a homogeneous whole. It is one of the works inspired by the theory of probability, construction of which consisted in filling the plane with squares of white or black colour. 'When I set about building an image or a composition (I call them areas because I am not sure if the word «painting» corresponds to their nature), first I set the rules and then I invite chance to take part in the project. Chance can be induced by a coin, a dice, roulette, a table of random numbers or an adequately programmed computer. The surfaces or the space become arenas for a specific gameplay, which is subjected to the laws of the logics of chance'[1]. Winiarski revealed the process of creating a work of art – he gave up his artistic invention in favour of demonstrating the mechanism of chance[2].
According to the artist, 'the structure of the world is built of random elements, and reality is full of examples of «random» or «accidental» events'[3]. In his world, technology and art meet by virtue of statistical occurrence of phenomena, visual coding and statistical analysis[4].
In the collections of District Museum in Toruń there is also one more work by Winiarski titled *Abacus*, which, apart from the rules and chance, allows the audience to participate by changing the arrangement of its elements[5].

1 R. Winiarski, [in:] *Ryszard Winiarski. Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych*, ZPAP, BWA, Contemporary Art Salon in Łódź, Łódź 1974, p. unnumbered.
2 AN [in:] *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, ed. J. Lubiak, M. Ludwisiak, Łódź 2012, p. 624.
3 A. Matynia, *Gry i zabawy małżeństwa Winiarskich. Wokół plastyki*, Odrodzenie 1988, no. 25 (18.06).
4 J. Kaczmarski, „Przegląd Artystyczny", [in:] *Ryszard Winiarski...*, cit. work.
5 *Abacus* – triptych, 1976, oil, mixed technique, wood, metal, 3 parts of: 100 x 100 x 15 cm, inv. no. MT/M/1024/N.

JAN BERDYSZAK

1934 Zawory w Poznańskiem – 2014 Poznań

1934 Zawory in Poznań Province – 2014 Poznań

260. ***Obszar koncentrujący XXXVI***

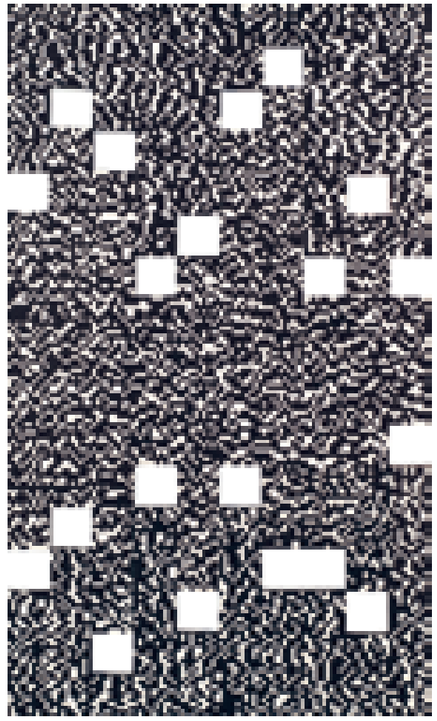
1977

Niesygn.
Na odwrocie napis w kolorze czerwonym: *OBSZAR KONCENTRUJĄCY / XXXVI. / AKRYL JAN / BER / DYSZ / AK / 1977* oraz w kolorze czarnym: *WERNIKS / KOŃCOWY / OLEJNY*
Deska, akryl, 72 x 68,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1984 roku, przekaz Państwowego Funduszu Rozwoju Kultury w Warszawie.
Nr inw. MT/M/1332/N

Concentration Area XXXVI

1977

Unsign.
Inscription at the back in red: *CONCENTRATION AREA / XXXVI. / ACRYLIC JAN / BER / DYSZ / AK / 1977* and in black: *FINISHING / VARNISH / OIL*
Board, acrylic, 72 x 68.5 cm
Added to the collection in 1984 – a donation by the State Fund for Art Development in Warsaw.
Inv. no. MT/M/1332/N



259.



260.

Różnorodna twórczość Berdyszaka oscyluje wokół zagadnień bytu człowieka uzmysławianego m.in. relacją pomiędzy formą plastyczną a przestrzenią. Spośród instalacji i cykli obrazów wyróżnić należy m.in.: *Koła podwójne*, *Kompozycje kół*, *Requiem*, *Miejsca rezerwowane*, *Belki krzyża*, *Refleksje komplementarne*, *Wokół obrazu*, *Passe-partout* oraz *Aprés passe-partout*[1]. *Obszar koncentrujący XXXVI* reprezentuje cykl obrazów koncentrujących, realizowany przez artystę w latach 1973–1980.
Już w latach 60. XX wieku dążeniem Berdyszaka było, „aby sprawa obrazu wyszła poza obraz"[2], wobec czego zaczął stosować otwór w kompozycji już we wczesnych pracach. Otwór nie tylko dynamizował kompozycję, lecz przede wszystkim zwracał uwagę odbiorcy na przestrzeń wokół niej, otwierał nieograniczone możliwości współtworzenia zaproponowanej przez artystę kompozycji z kolorem, fakturą i światłem tła, na którym obraz wyeksponowano.
Obszary koncentrujące powstały z myślą o wywoływaniu, ułatwianiu i wzmacnianiu koncentracji szeroko pojętej. „Przeznaczenie ich do tej służebnej, pomocniczej [...] funkcji powoduje, że są one pozbawione sugestii, które powodowałyby świadomościowe refleksje symboliczne, syntaktyczne czy konkretystyczne – właściwe realizacjom artystycznym. Obszary koncentrujące są założone jako inicjacja do samokomunikowania się"[3].

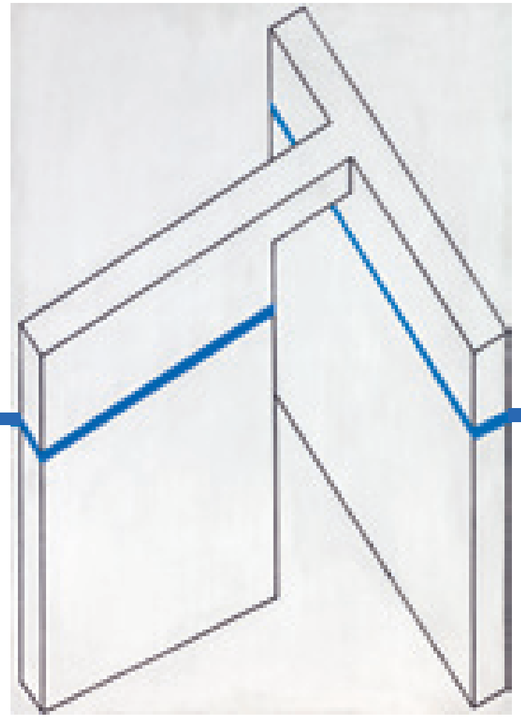
Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 457.

1 M. Berdyszakowa, *Kalendarium, Cykle prac, Instalacje, Wystawy indywidualne, Scenografie*, [w:] *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*, oprac. M. Smolińska-Byczuk, W. Makowiecki, M. Pawłowski, Poznań 2006, s. 314–334.
2 B. Kowalska, *[Wstęp]*, [w:] *Jan Berdyszak – modele, malarstwo, rzeźba, grafika*, kat. wyst. BWA, ZPAP w Łodzi, Łódź 1976, s. nlb.
3 J. Berdyszak, [w:] *Jan Berdyszak*, kat. wyst. BWA, Poznań 1982 za: *Miscellanea*, [w:] *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006...*, dz. cyt., nr 170, s. 295.

Berdyszak's diverse work centres around the issues of human existence which are captured in the relation between the artistic form and space. Among the installations and series of paintings, one should mention: *Double Circles*, *Circle Compositions*, *Requiem*, *Reserved Places*, *Cross Beams*, *Complementary Reflections*, *Around the Painting*, *Passe-partout* and *Aprés Passe-partout*[1]. The *Concentration Area XXXVI* represents a series of concentrating paintings created by the artist in the period of 1973–1980.
As early as in the 1960s, Berdyszak's aspiration was 'to make the theme of the painting go beyond the painting'[2], so he started using an opening in the composition of his early works. Not only did the opening bring dynamics to the composition, but, more importantly, it drew the viewer's attention to the space around it, it opened unlimited possibilities of co-creating the composition proposed by the artist with the colour, texture and light of the background against which the image was presented.
The Concentration areas were created with a view to evoking, facilitating and strengthening concentration in a broad sense of the term. 'Intending them for this ancillary function [...] makes them devoid of suggestions that would cause symbolic, syntactic or concrete reflections – characteristic of artistic realisations. The assumption behind concentration areas is the initiation of self-communication'[3].

1 M. Berdyszakowa, *Kalendarium, Cykle prac, Instalacje, Wystawy indywidualne, Scenografie*, [in:] *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*, compiled by M. Smolińska-Byczuk, W. Makowiecki, M. Pawłowski, Poznań 2006, pp. 314–334.
2 B. Kowalska, *[Introduction]*, [in:] *Jan Berdyszak – modele, malarstwo, rzeźba, grafika*, ex. cat. of BWA, ZPAP in Łódź, Łódź 1976, p. unnumbered.
3 J. Berdyszak, [in:] *Jan Berdyszak*, cat. ex. of BWA, Poznań 1982 see: *Miscellanea*, [in:] *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006...*, cit. work, no. 170, p. 295.



261.

EDWARD KRASIŃSKI

1925 Łuck na Wołyniu – 2004 Warszawa

261. ***Intervention***

1976

Niesygn.
Płyta pilśniowa, emulsja, technika mieszana, 100 x 68 cm, taśma izolacyjna firmy Scotch – długość dowolna
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup w PP Desa w Nowej Hucie.
Nr inw. MT/M/994/N

W podpisie pod fotografią ściany w Galerii „Zapiecek" w Warszawie, gdzie w 1977 roku praca była eksponowana, Krasiński napisał: „To jest niebieski pasek «SCOTCH» szerokość 19 mm naklejony na ścianach galerii /i nie tylko/ na wysokości 130 cm. ON interweniuje W i demaskuje TO. ON istnieje. Mam do NIEGO zaufanie"[1]. Jednym z bardzo ważnych aspektów zastosowania w twórczości Krasińskiego niebieskiej linii jest jej niewiadoma długość, jak to sam artysta określał. Pozwalał sobie, ale i innym w przyszłości, w zależności od warunków przestrzennych, w których eksponowano jego *Interwencje* „ciągnąć" ową linię wzdłuż ścian wielu galerii. Chciał, by linia demaskowała ścianę[2]. „Interpretowana była jako arbitralny, konceptualny i równocześnie poetycki

1 *Edward Krasiński. Interwencja*, folder wyst. w Galerii Sztuki Współczesnej „Zapiecek" w Warszawie, Warszawa 1977, il. s. nlb.
2 *Romans z niebieską linią. Rozmawiała Dorota Warowna*, „Kurier Polski" 1991, nr 207 (24.10).

EDWARD KRASIŃSKI

1925 Łuck in Volhynia – 2004 Warsaw

261. ***Intervention***

1976

Unsign.
Fibreboard, emulsion, mixed technique, 100 x 68 cm, Scotch insulating tape – any length.
Purchased for the collection in 1978 at PP Desa in Nowa Huta.
Inv. no. MT/M/994/N

In an inscription under a photo of the wall in 'Zapiecek' Gallery in Warsaw, where the work was exhibited in 1977, Krasiński wrote: 'This is a blue «SCOTCH» strip with the width of 19 cm glued to the gallery walls /and not only/ at the height of 130 cm. IT intervenes and unmasks IT. IT exists. I trust IT'[1]. One of the very important aspects of Krasiński's use of a blue line is its unknown length, as the artist said. He let himself and others in the future, depending on spatial conditions, in which his *Intervention* was exhibited, 'continue' the line along walls of numerous galleries. He wanted the line to unmask the wall[2]. 'It was interpreted as an arbitrary, conceptual and poetic

1 *Edward Krasiński. Interwencja*, brochure of Galeria Sztuki Współczesnej 'Zapiecek' in Warsaw, Warsaw 1977, il. p. unnumbered.
2 *Romans z niebieską linią. Rozmawiała Dorota Warowna*, Kurier Polski 1991, no. 207 (24.10).

gest artysty awangardowego. Odczytywana była jako krytyka sztuki tradycyjnej, znak połączenia życia ze sztuką, fikcji z realnością czy też poetyckie wyobrażenie nieskończoności. Krasiński uchodził za twórcę pełnego ironii, lekkości i dowcipu[3]. Na Galerii w toruńskim Muzeum linia ujawnia jedynie przestrzeń dwóch okien. Demaskuje wnętrze budynku Ratusza Staromiejskiego, ale może też wychodzi dzięki oknom na zewnątrz... Nie tylko przełamuje rzeczywistą skalę fragmentu wnętrza, lecz także stwarza potencjalne możliwości ekspansji na zewnątrz. Niebieska linia nie musi się kończyć. Mogłaby wić się po całej ścianie niewielkiej sali Galerii. Mogłaby wić się pod obrazami i na ich licu. Byłaby wtedy interwencją totalną. Organizuje jednak przestrzeń tylko jednej ściany, niknąc w przestrzeni okien zostaje przerwana, by pojawić się znowu i zakończyć się na załamaniu ścian. Sama linia może być odebrana jako intruz, jeżeli jednak „wychodzi" z obrazu, jest z nim integralnie połączona, staje się niejako przedłużeniem idei zawartej w obrazie, polegającej na twórczej inspiracji odbiorcy.

Sala IX
Room IX

Bibl.: *Krasiński. Interwencja* 1977, il. s. nlb.; *Powidoki Marka Nowakowskiego* 1996, godz. emisji 18.35; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 464.

3 *KISS Warchol, Topor, Koji Kamoji Krasiński, Stażewski*, Galeria Studio, R. Jasiński, A. Zawadowska, Warszawa 2013, s. nlb.

gesture of the avant-garde artist. It was interpreted as criticism of traditional art, a sign of connection between life and art, fiction and reality or poetic impression of infinity. Krasiński was thought to be an artist full of irony, lightness and joke'[3].
In the Gallery of the Museum in Toruń, the line reveals the space of two windows only. It unmasks the interior of the Town Hall building, but it can also continue outside, going through the windows... It does not only break the real scale of the interior fragment, but also creates potential opportunities for expansion outside. The blue line does not have to end. It could wind along the entire wall of the small Gallery room. In this case, it would be a total intervention. However, it arranges the space of one wall only, disappearing in the space of windows, where it is broken, only to appear again and end in the wall recess. The same line can also be interpreted as an intruder, however, if it 'goes out' of the painting, it is integrated with the same and somehow becomes a continuation of the idea included in the painting and involving the viewer's creative inspiration.

3 *KISS Warchol, Topor, Koji Kamoji Krasiński, Stażewski*, Galeria Studio, R. Jasiński, A. Zawadowska, Warsaw 2013, p. unnumbered.

MARIAN BOGUSZ

1920 Pleszów – 1980 Warszawa

262. ***Meditation W/1***

1979

Niesygn.
Na odwrocie napis: *BOGUSZ MARIAN / „MEDITATION W/1" / AKRIL / 1.00 X 0,70 1979* oraz naklejona kartka z napisem: *MARIAN BOGUSZ / 5. MEDITATION – VERSION I. 1979*
Aluminium, akryl, 100 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 1981 roku, zakup od Eulalii Bogusz z Warszawy.
Nr inw. MT/M/1127/N

Początkowo Bogusz tworzył ekspresyjne, pełne deformacji kompozycje o metaforycznej treści, następnie *Listy z Getta* (1965/1966) i *Listy z obozu koncentracyjnego* (1966) oraz reprezentujące malarstwo materii cykle prac pt.: *Fugi* (1966) i *Epitafia* (1966–1967). Po 1970 roku powstawał cykl malowanych na blasze aluminiowej minimalistycznych prac pt. *Medytacje*.
O założeniach swojej twórczości Marian Bogusz mówił: „Nie interesują mnie tendencje i mody malarskie, natomiast interesuje mnie rzeczywistość, która daje nam impulsy do wypowiedzi plastycznej. Rzecz w tym by wszystkiego co rzeczywistość ze sobą niesie nie naśladować, nie ilustrować lecz świadomie patrzeć, świadomie wybierać i analizować, a potem przetwarzając tworzyć nowe, wzbogacone o nasze ja – obiekty, które stając się cząstką rzeczywistości mogą być impulsem dla myślenia i działania innych ludzi"[1].
Kompozycję *Meditation W/1* buduje światło. Bogusz uzupełnia ją delikatnymi, aczkolwiek intensywnymi elementami w postaci kresek, które dynamizują połyskliwą przestrzeń obrazu. „Linie układają się w przejrzyste, przestrzenne konstrukcje, wyznaczają perspektywy, napięcia kierunkowe. Są elementem porządkującym ulotny żywioł koloru i połysku. Same lekkie, niematerialne, są racjonalizacją tego, co w tamtej warstwie intuicyjne. Są nie tyle przeciwstawieniem, co dopełnieniem zmysłowej wrażliwości przez przemyślany i usystematyzowany porządek"[2].

Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2008, s. 458.

1 M. Bogusz, *Sztuka i nauka. Struktury*, kat. wyst. ZPAP, Warszawa 1976, s. nlb.
2 M. Hniedziewicz, *Marian Bogusz*, „Kultura" 1980, nr 49 (7.12), s. 11.

MARIAN BOGUSZ

1920 Pleszów – 1980 Warsaw

262. ***Meditation W/1***

1979

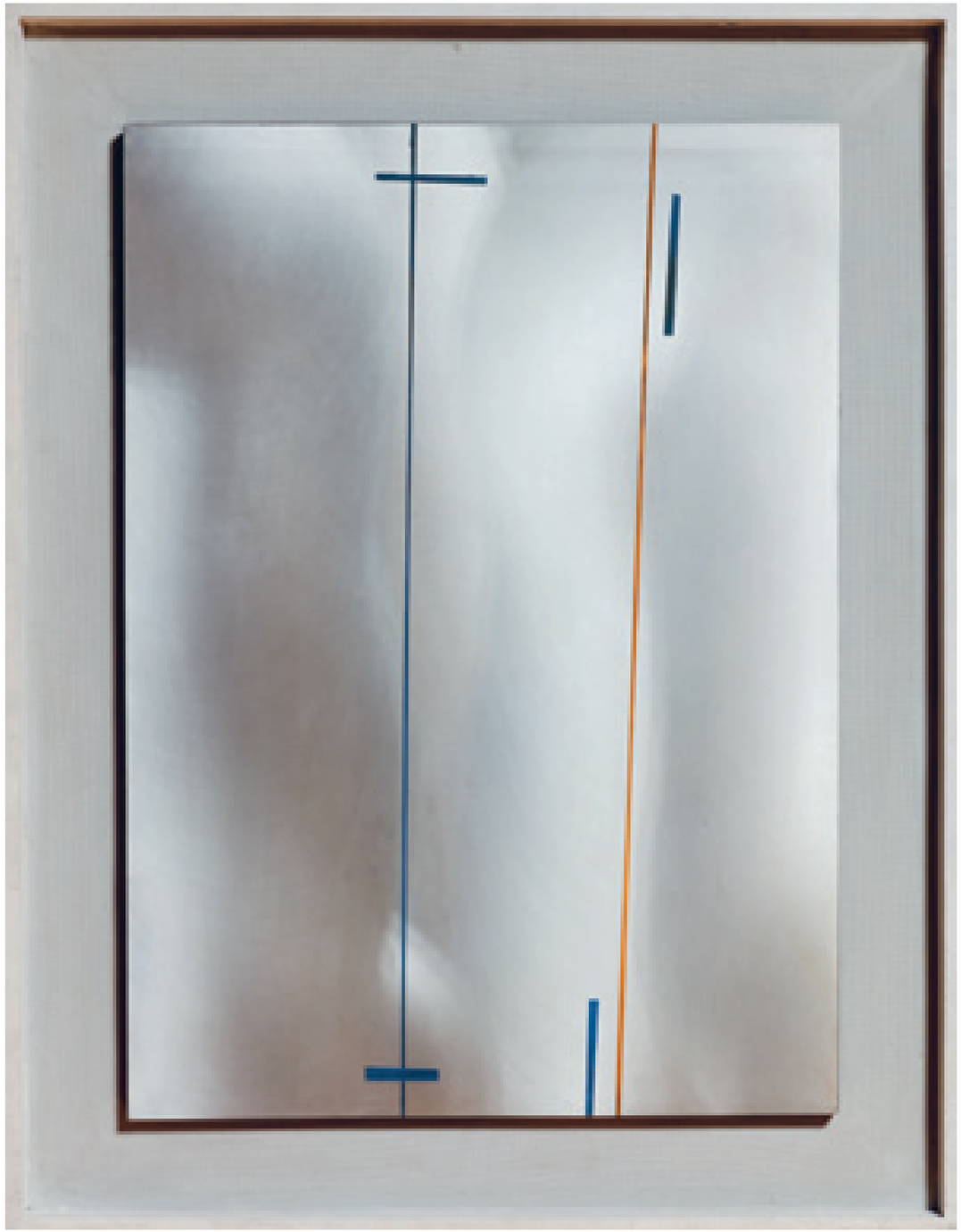
Unsign.
An inscription on the back: *BOGUSZ MARIAN / 'MEDITATION W/1' / AKRIL / 1.00 X 0,70 1979* and a card glued with an inscription: *MARIAN BOGUSZ / 5. MEDITATION – VERSION I. 1979*
Aluminium, acrylic, 100 x 50 cm
Purchased for the collection in 1981 from Eulalia Bogusz from Warsaw.
Inv. no. MT/M/1127/N

Initially, Bogusz created expressive compositions with metaphoric contents and full of deformation, then *Letters from the Ghetto* (1965/1966) and *Letters from the Concentration Camp* (1966) and matter painting cycles of works entitled *Fugues* (1966) and *Epitaphs* (1966–1967). After 1970, he created a cycle of minimalistic works painted on aluminium sheet entitled *Meditations*.
Marian Bogusz explained assumptions of his work: 'I am not interested in painting trends and conventions, but I am interested in reality which provides us with impulses for artistic statements. The thing is that one should not imitate all that reality brings, not illustrate, but look, choose and analyse the same consciously and then process it, creating new objects enriched with our ego, which, becoming a part of the reality, can also be an impulse for thinking and activities of other people'[1].
The composition of *Meditation W/1* is built by light and complemented with delicate, though intensive elements in the form of dashes, which add dynamics to the glossy space of the painting. 'The lines are arranged in transparent spatial structures, mark perspectives and directional tensions. They are elements ordering the ephemeral element of colour and gloss. Being light and immaterial themselves, they rationalise what is intuitive in the layer. They are not an opposition, but complementation of sensual sensitivity through a thought-over and systematised order'[2].

1 M. Bogusz, *Sztuka i nauka. Struktury*, ex. cat. ZPAP, Warsaw 1976, p. unnumbered.
2 M. Hniedziewicz, *Marian Bogusz*, Kultura 1980, no. 49 (7.12), p. 11.



262.



263.

263. ***Meditation W/3***

1979

Niesygn.
Na odwrocie napis: *BOGUSZ MARIAN / „MEDITATION W/3" / AKRIL / 1.00 X 0,70 1979* oraz naklejona kartka z napisem: *MARIAN BOGUSZ / 7. MEDITATION – VERSION III. 1979*
Aluminium, akryl, 100 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 1981 roku, zakup od Eulalii Bogusz z Warszawy.
Nr inw. MT/M/1128/N

Marian Bogusz „był wielkim eksperymentatorem; sztukę traktował jako laboratorium form, jako możliwość poszukiwań nowych rozwiązań stylistycznych i formalnych, przy których osiągnięcia intelektualne stają się ważniejsze od estetycznych"[1]. W 1955 roku założył „Grupę 55", a od 1958 roku był uczestnikiem ruchu Phases[2]. W latach 1957–1960 prowadził ze Stefanem Gierowskim autorską Galerię Krzywe Koło, a jego osobowość „stanowiła o całym klimacie tego kilkuletniego wydarzenia. Taki był Jego żywioł – był motorem aktywności, ale nigdy nie narzucał swojej osobowości innym, pracował dla sztuki polskiej, ale nie dla siebie, lekceważył dokumentację własnej aktywności"[3] – wspominał Gierowski.
Prace na blasze z cyklu *Medytacje* zmieniają się w zależności od kierunku i natężenia światła, które na nie pada oraz miejsca obserwacji widza. Zawierają „w sobie liczne potencjalne wyglądy, które ujawniają się dopiero wtedy, kiedy oglądamy je poruszając się sami"[4]. Naturalne światło stało się bowiem współkreatorem przestrzeni tych obrazów.
Sala IX
Room IX
W 1977 roku Bogusz wystawiał także w Toruniu, w Galerii Sztuki KMPiK.

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 458.

1 Z. Taranienko, *Laboratorium Mariana Bogusza. Osiągnięcia intelektualne ważniejsze od estetycznych*, „Nowa Europa. Dziennik Niezależny" 1992, nr 44 (2.04).
2 J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski i Krzywe Koło*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 16.
3 S. Gierowski, *Galeria nieustannego święta*, [w:] *Gierowski i Krzywe Koło...*, dz. cyt., s. 25.
4 Z. Taranienko, *Laboratorium Mariana Bogusza...*, dz. cyt.

Meditation W/3

1979

Unsign.
An inscription on the back: *BOGUSZ MARIAN / 'MEDITATION W/3' / AKRIL / 1.00 X 0.70 1979* and a card glued with an inscription: *MARIAN BOGUSZ / 7. MEDITATION – VERSION III. 1979*
Aluminium, acrylic, 100 x 50 cm
Purchased for the collection in 1981 from Eulalia Bogusz from Warsaw.
Inv. no. MT/M/1128/N

Marian Bogusz 'was a great experimenter and treated art as a laboratory of forms and an opportunity to search for new stylistic and formal solutions, for which intellectual achievements become more important than aesthetic ones'[1]. In 1955, he established Group 55 and since 1958 he had participated in Phases movement[2]. In the years 1957–1960, together with Stefan Gierowski, he conducted Krzywe Koło Gallery and his personality 'determined the entire atmosphere of the event lasting for several years. This was his element – he was a drive for activities, but never imposed his personality on others, worked for the sake of the Polish art, but not for himself and neglected documenting his own activities'[3] – Gierowski mentioned.
The works created on aluminium sheet and belonging to the cycle of *Meditations* vary depending on direction and intensity of light falling of them as well as the viewer's place of observation. They include 'numerous potential appearances, which are revealed only when we look at them when moving'[4]. Natural light became a co-creator of the space in the paintings.
Bogusz also exhibited his works in KMPiK Art Gallery in Toruń in 1977.

1 Z. Taranienko, *Laboratorium Mariana Bogusza. Osiągnięcia intelektualne ważniejsze od estetycznych*, Nowa Europa. Dziennik Niezależny 1992, no. 44 (2.04).
2 J. Zagrodzki, *Stefan Gierowski i Krzywe Koło*. [in:] *Gierowski i Krzywe Koło*, ex. cat. Muzeum Sztuki in Łódź, Łódź 2003, p. 16.
3 S. Gierowski, *Galeria nieustannego święta*, [in:] *Gierowski i Krzywe Koło...*, cit. work, p. 25.
4 Z. Taranienko, *Laboratorium Mariana Bogusza...*, cit. work.

ALEKSANDRA JACHTOMA

ur. 1932 Barchaczów

264. ***Coupr***

1980

Niesygn.
Na odwrocie odręczny napis: *ALEKSANDRA JACHTOMA / TYT. „COUPR" / WYM. 100 x 85 / TECH. OLEJ / ROK. 1980*
Płótno, olej, 100 x 85 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1198/N

Twórczość Aleksandry Jachtomy łączy w sobie cechy sztuki abstrakcyjnej i koloryzmu w postać monochromatycznych przestrzeni, „starając się wyrazić emocjonalne znaczenie koloru poprzez emanujące z niego własne światło"[1].

1 Z. Taranienko, *Gra artystki z przestrzenią światłem. Metafizyka koloru Aleksandry Jachtomy*, „Nowa Europa. Dziennik Niezależny" 1992, nr 26 (09.03).

born in 1932 in Barchaczów

Coupr

1980

Unsign.
Handwritten inscription at the back: *ALEKSANDRA JACHTOMA / TIT. 'COUPR' / DIM. 100 x 85 / TECH. OIL / YEAR. 1980*
Canvas, oil, 100 x 85 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by the State Fund for Art Commissions.
Inv. no. MT/M/1198/N

Aleksandra Jachtoma's work combines elements of abstract art and Colourism into monochromatic spaces, 'in an attempt to express the emotional meaning of colour through its own light that is emanating

Światło bowiem jest w tych obrazach równe znaczeniu koloru – jedno podkreśla drugie, drugie uwzniośla pierwsze.
Coupr należy do cyklu prac wyzbytych wszelkich formalnych kontrastów[2]. Nieledwie zaznaczona forma, powtarzająca wymiar obrazu, niczym rama tworzy jego kompozycję dośrodkową. Wydaje się, że zbudowana jest jednym kolorem, który stopniowany natężeniem barwy i światła, tworzy w sposób niezwykle delikatny kompozycję lub raczej delikatne jej zarysy. „Kładąc jedną warstwę koloru na drugiej, nigdy nie jestem w stanie przewidzieć do końca jaki to da efekt, Niektóre obrazy, mimo iż wydają się namalowane cienko, mają po dziesięć warstw koloru. Pracuję tak długo, aż uzyskam odcień, który mnie zadowala. Po prostu w pewnej chwili widzę, że obraz się wypełnił, że nastąpił moment przekroczenia, i właśnie ten nieuchwytny moment stanowi o przeistoczeniu zamalowanego płótna w dzieło sztuki"[3].
Malarka ma w swojej biografii epizod toruński, w Toruniu bowiem rozpoczynała studia artystyczne na WSP UMK, które następnie kontynuowała w krakowskiej ASP, by ukończyć je w 1958 roku w ASP w Warszawie.
Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 462.

2 B. Kowalska, *Aleksandra Jachtoma*, „Galeria 72" w Chełmie, Chełm 1981 (plakat).
3 W. Wierzchowska, *Czas schwytany w kolor. Patrząc na obrazy Jachtomy*, [w:] *Aleksandra Jachtoma. Wystawa laureatki Nagrody im. Jana Cybisa w 2003 roku*, ZPAP, Galeria Dom Artysty Plastyka w Warszawie, Warszawa 2004.

from it'[1]. Light in these paintings is given an importance equivalent to colour – one emphasises the other, the other elevates the former.
Coupr belongs to a series of works which are devoid of any formal contrasts[2]. Its barely outlined form creates its centripetal composition like a frame. It appears to be built with one colour, which, graded by the intensity of tone and light, creates the composition, or rather its delicate outlines. 'When I put one layer of colour on top of the other, I can never fully predict what the effect is going to be. Some paintings, even though they seem to have been painted thinly, have up to ten layers of each colour. I work for as long as it takes to get the shade that satisfies me. I simply see at a certain point that the painting has been completed, that there has been a moment of transgression, and it is this elusive moment that transforms the painted canvas into a work of art'[3].
The painter's biography includes a Toruń episode, as she began her art studies at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń, which she then continued at the Academy of Fine Arts in Cracow, only to graduate in 1958 at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

1 Z. Taranienko, *Gra artystki z przestrzenią światłem. Metafizyka koloru Aleksandry Jachtomy*, Nowa Europa. Dziennik Niezależny 1992, no. 26 (09.03).
2 B. Kowalska, *Aleksandra Jachtoma*, 'Gallery 72' in Chełm, Chełm 1981 (poster).
3 W. Wierzchowska, *Czas schwytany w kolor. Patrząc na obrazy Jachtomy*, [in:] *Aleksandra Jachtoma. Wystawa laureatki Nagrody im. Jana Cybisa w 2003 roku*, ZPAP, Artist's House Gallery in Warsaw, Warsaw 2004.

MIECZYSŁAW WIŚNIEWSKI

1929 Toruń – 2018 Toruń

265. ***Układ BC/X***

1984

Niesygn.
Płótno, akryl, 50,7 x 52,3 cm
Nabyto do zbiorów w 1984 roku, przekaz Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Toruniu.
Nr inw. MT/M/1312/N

Wiśniewski uprawiał od 1958 do 1970 roku kompozycje w technikach kolażu i asamblażu oraz od 1976 roku formy przestrzenne – wypukłe i wklęsłe reliefy zamknięte w formie kwadratu lub prostokąta. Obok geometrycznej formy, najistotniejszym medium w sztuce artysty jest światło odbite od matowych i lśniących powierzchni.
Pierwsze prace z nowego cyklu *Układy* malarz zaprezentował w Galerii Malarstwa Pomorskiego Muzeum w Grudziądzu (prace z lat 1976–1978). Tworzył je jako maksymalnie uproszczone, statyczne formy przestrzenne, zestawione z kolorowych płaszczyzn zróżnicowanych wielkością i kształtem. Były one budowane w kontrastach barw i współzależności kolorów oraz wypukłości i wklęsłości[1]. Porządek geometryczny układów sferycznych tworzył malarz za pomocą specjalnie konstruowanych blejtramów.
„Operując dwoma podstawowymi elementami, jakimi są geometria i światło, artysta opracował w tych cyklach zasady ich współdziałania"[2]. W pracy *Układ BC/X* światło rzeczywiste tworzy obraz wspomagane pionowymi liniami w kontrastowym do lśniącego płótna kolorze. Ta lśniąca powierzchnia odgrywa w obrazie niezwykle istotną rolę ze względu na dodatkowo wzmożoną aktywność światła i jego zmienne natężenia w zależności od kierunku padania.
Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 472.

1 E. Wiśniewska, *Kalendarium*, [w:] *Mieczysław Wiśniewski. Twórczość z lat 1954–2010. Obrazy, kolaże, asamblaże, układy sferyczne*, kat. wyst. CSW w Toruniu, Toruń 2010, s. 206.
2 Tamże.

1929 Toruń – 2018 Toruń

BC/X System

1984

Unsign.
Canvas, acrylic, 50.7 x 52.3 cm
Added to the collection in 1984 – a donation by the Department of Culture of the Provincial Administration Office in Toruń.
Inv. no. MT/M/1312/N

From 1958 to 1970 Wiśniewski created compositions with the use of collage and assemblage techniques, and from 1976 spatial forms, i.e. convex and concave reliefs in square or rectangular forms. Apart from the geometric form, the most important medium in the artist's technique is the light reflected by matt and shiny surfaces.
The painter presented his first works from the new *Systems* series in the Pomeranian Painting Gallery in Grudziądz (works from 1976–1978). He created them as optimally simplified, static spatial forms, made up of colourful planes diversified in size and shape. They were built in contrasting colours and interdependences of colours, as well as convexity and concavity[1]. The painter created geometric order of spherical arrangements using custom made stretchers.
'In these cycles, the artist developed the principles of concomitance for two basic elements, geometry and light'[2]. In *BC/X System*, the image is created by real light supported by vertical lines, whose colour is in contrast with the shiny colour of the canvas. This shiny surface plays an extremely important role because of the increased activity of light and its variable intensity, which depends on the angle of incidence.

1 E. Wiśniewska, *Kalendarium*, [in:] *Mieczysław Wiśniewski. Twórczość z lat 1954–2010. Obrazy, kolaże, asamblaże, układy sferyczne*, ex. cat. CSW in Toruń, Toruń 2010, p. 206.
2 Ibid.



264.



265.



266.

JAN TARASIN

1926 Kalisz – 2009 Warszawa

266. ***Przedmioty policzone***

1976

Sygn. p. d.: *J. Tarasin 75-6*
Na odwrocie napis: *JAN TARASIN / 1976 / PRZEDMIOTY POLICZONE*
Płótno, akryl, 130 x 100 cm
Nabyto do zbiorów w 1980 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1076/N

Kompozycja składa się ze znaków przedmiotów, form trudnych do zdefiniowania, które są umieszczone w rozległej przestrzeni podzielonej linią horyzontu. Świat wokół nas został sprowadzony przez malarza do punktów, kresek, kropek i innych mniej lub bardziej rozpoznawalnych form. Dla artysty formy w jego kompozycjach „to nie jest stylistyka ani umowność formy. To jest przekonanie o jedności i wspólnym mianowniku wszystkich elementów”[1]. Nie usiłował też „znaleźć definitywnych rozstrzygnięć, lecz jedynie pokazać dynamikę i relatywność świata”[2]. Świat według Tarasina „składa się z wielu nakładających się na siebie, przenikających się nawzajem, zwalczających się lub podporządkowanych sobie, struktur”[3].
Przedmioty policzone są poszukiwaniem tropu porządku, ładu i harmonii w chaosie[4] oraz rytmicznego pulsu nowego układu[5], który malarz stworzył na płótnie. Tarasin traktuje obraz „jako model intelektualny mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii na świecie”[6]. Tylko wiedza podpowiada, że rzeczywistość i realne przedmioty były inspiracją dla kompozycji. Artysta tak mocno je przetworzył, że są znakiem niemal kosmicznej przestrzeni uporządkowanych i zharmonizowanych form, które pokazują świat jako magazyn[7].

Sala IX
Room IX

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 471.

1 J. Tarasin, *Retrospekcja*, [w:] *Jan Tarasin. Wystawa – malarstwa, grafiki i rysunku*, red. M. Szewczuk, kat. wyst. MOR, Radom 1980, s. nlb.
2 D. Kern, *Rozmowa z Janem Tarasinem*, „Poezja” 1986, nr 3, s. 105.
3 *Jan Tarasin...*, dz. cyt.
4 *Interesuje mnie gra pomiędzy planem a przypadkiem*, wywiad E. Szemplińskiej z J. Tarasinem, „Rzeczpospolita” 1997, nr 80 (5–6.04), s. 18.
5 J. Tarasin, *Retrospekcja...*, dz. cyt.
6 *Interesuje mnie gra...*, dz. cyt.
7 M. Szewczuk, *Żyć sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, Radom 2016, s. 220.

1926 Kalisz – 2009 Warsaw

Counted Items

1976

Sign. bottom right: *J. Tarasin 75-6*
An inscription on the back: *JAN TARASIN / 1976 / COUNTED ITEMS*
Canvas, acrylic, 130 x 100 cm
Purchased for the collection in 1980 from the artist.
Inv. no. MT/M/1076/N

The composition is made of signs of objects, forms that are difficult to define and are placed across a vast space divided by the horizon line. The world around us was reduced by the artist to points, dashes and dots and other more or less recognisable forms. For the artist, forms in his compositions ‘are not styles or conventional characters of a form. They are a conviction of unity and common denominator of all elements’[1]. The artist did not try ‘to find final solutions, but only show dynamics and relativity of the world’[2]. The world according to Tarasin ‘is made of numerous structures that overlap, penetrate one another, fight or become subordinated to one another’[3].
Counted Items is a search for a trace of order and harmony in chaos[4] and rhythmic pulse of a new system[5], which was created by the painter on the canvas. Tarasin treats the painting ‘as an intellectual model speaking with the use of graphical signs about harmony and disharmony in the world’[6]. Only a viewer’s knowledge suggests that the composition was inspired by reality and real objects. They were transformed by the artist to such an extent that they nearly became a sign of a cosmic space of ordered and harmonised forms, which show the world as a warehouse[7].

1 J. Tarasin, *Retrospekcja*, [in:] *Jan Tarasin. Wystawa – malarstwa, grafiki i rysunku*, ed. M. Szewczuk, ex. cat. MOR, Radom 1980, p. unnumbered.
2 D. Kern, *Rozmowa z Janem Tarasinem*, Poezja 1986, no. 3, p. 105.
3 *Jan Tarasin...*, cit. work.
4 *Interesuje mnie gra pomiędzy planem a przypadkiem*, interview E. Szemplińska with J. Tarasin, Rzeczpospolita 1997, no. 80 (5–6.04), p. 18.
5 J. Tarasin, *Retrospekcja...*, cit. work.
6 *Interesuje mnie gra...*, cit. work.
7 M. Szewczuk, *Żyć sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, Radom 2016, p. 220.



FIGURACJA OSTATNICH TRZYDZIESTU LAT XX WIEKU

FIGURATIVE ART OF THE LAST THIRTY YEARS OF THE 20th CENTURY

Jacek Waltoś
Leszek Sobocki
Maciej Bieniasz
Zbylut Grzywacz
Edward Dwurnik
Janusz Przybylski
Antoni Fałat
Andrzej Sadowski
Łukasz Korolkiewicz
Antoni Rząsa
Ryszard Grzyb
Włodzimierz Pawlak
Jarosław Modzelewski
Sylwester Ambroziak



267.

JACEK WALTOŚ

ur. 1938 Chorzów

born in 1938 in Chorzów

267. ***Sam***

1970

Niesygn.
Na podstawie (od spodu) rzeźby naklejona kartka z napisem długopisem: *Jacek Waltoś / Alone (Sam) 1970 / poliester/resin + metal / s. A 3/3*
Poliester + brąz, 30,5 x 7,5 x 7,5 cm; podstawa: 15 x 9,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/Rz/129/N

Alone

1970

Unsign.
A card with an inscription in ink glued to the base of the sculpture (at the bottom): *Jacek Waltoś / Alone (Sam) 1970 / polyester/resin + metal / s. A 3/3*
Polyester + bronze, 30.5 x 7.5 x 7.5 cm; base: 15 x 9.5 cm
Purchased for the collection in 1978 from the artist.
Inv. no. MT/Rz/129/N

Skupiona na człowieku twórczość Jacka Waltosia, członka grupy „Wprost", układa się w cykle prac: *Fedra wg Jeana Racine'a* (1971–1974), *Pietà w trójnasób* (1976–1985), *Eros/Agape* (1980–1984), *Pomiędzy nami – kres* (1978–1984), *Płaszcz miłosiernego Samarytanina* (1981–1988), *Samuel i głos* (1985–1986), *Ludzie Czechowa* (1984–2010), *Dr Freud bada duszę ludzką na wygnaniu w Hampstead* (1987–1992) i *Centaury* (lata 90.)[1]. Artysta uprawia malarstwo, rzeźbę i rysunek, o czym mówi: „Staram się zrealizować w każdej z tych dziedzin ten sam motyw szukając jakby najlepszego rozwiązania warsztatowego dla wyrażenia tego motywu. Sytuacja jest taka, że sam jako autor określam się pomiędzy tymi dziedzinami, pomiędzy rzeźbą a malarstwem. A co ważne pomiędzy nimi jest także rysunek, który jest zaczynem wszystkiego i prowadzi mnie za rękę"[2].
W rzeźbie *Sam* pozytyw i negatyw połączone w jedną całość ukazują człowieka niejako w dwóch wymiarach: wewnętrznym i zewnętrznym. Zastosowana ponadto fragmentaryczność formy dynamizuje te wymiary. Postać według Wojciecha Skrodzkiego zapada się, znika, pogrąża się w materii, wymyka się[3]. Autor podkreśla, że zaczął „rzeźbić po to tylko, żeby wyrazić taką sprawę jak nieobecność, i przeczuwałem, że pustkę można wyrazić tylko przez rzeźbienie. Chciałem pokazać figurę, której pojedynczość, samotność wyrazić można tym, że w niej tej drugiej figury nie ma – stąd mieści się w niej negatyw ciała, jakby druga postać"[4].
W zbiorach MOT znajdują się ponadto: *Pieta w trójnasób I* (1976), *Pieta w trójnasób – przypadkowe zdarzenie* (1977) i *Kadry TV (Wilno, styczeń 1991)* (1992)[5].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2008, s. 388, il. s. 389.

1 *Jacek Waltoś. Dr Freud bada duszę ludzką...*, kat. wyst. Galerii Kordegarda, Warszawa 1991; A. Król, *Kalendarium*, [w:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem*, kat. wyst. Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1996, s. 61–89.
2 *Pomiędzy rzeźbą a obrazem. Z Jackiem Waltosiem rozmawia Tamara Książek*, [w:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem...*, dz. cyt., s. 5.
3 W. Skrodzki, 1977, [w:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem...*, dz. cyt., s. 26.
4 A Król, *Kalendarium*, [w:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem...*, dz. cyt., s. 62.
5 *Pieta w trójnasób I*, 1976, pł., ol., tempera, 111,5 x 111 cm, MT/M/1018/N; *Pieta w trójnasób – przypadkowe zdarzenie*, 1977, pł., ol., 59,5 x 59,5 cm, MT/M/991/N; *Kadry TV (Wilno, styczeń 1991)*, 1992, pł., ol., 75 x 150 cm.

Jacek Waltoś was a member of 'Wprost' group and his works are arranged in cycles: *Fedra according to Jean Racine* (1971–1974), *Threefold Pieta* (1976–1985), *Eros/Agape* (1980–1984), *Between us – End* (1978–1984), *The Coat of a Merciful Samaritan* (1981–1988), *Samuel and a Voice* (1985–1986), *Chekhov's People* (1984–2010), *Dr Freud Examines the Human Soul whilst in Hampstead* (1987–1992) and *Centaurs* (the 90s)[1]. The artist deals with painting, sculpture and drawing, to which he referred: 'I try to accomplish the same motif in all of these fields, as if searching for the best workshop solution to express the motif. My case is that, as an author, I try to be determined between the fields, between sculpturing and painting. What is also important between them is a drawing, which constitutes a beginning of everything and leads me, holding my hand'[2].
In *Alone,* the positive and negative combine into one whole, showing a human being in two dimensions – internal and external. The author's use of fragmentary form makes the dimensions dynamic. According to Wojciech Skrodzki, the figure collapses, disappears, falls deeper into the matter and escapes[3]. The author himself emphasised that he started 'to sculpt only to express a situation of absence and he felt that he could express emptiness only by sculpting. I wanted to show a figure, whose singularity and loneliness can only be expressed by absence of the other figure – therefore the figure comprises of a negative of a body, as though there is another figure'[4].
The collection of MOT also includes *Threefold Pieta I* (1976), *Threefold Pieta – Accidental* (1977) and *TV Staff (Vilnius, January 1991)* (1992)[5].

1 *Jacek Waltoś. Dr Freud bada duszę ludzką...*, ex. cat. at Kordegarda Gallery in Warsaw, Warsaw 1991; A. Król, *Kalendarium*, [in:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem*, ex. cat. Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej in Orońsko, Orońsko 1996, pp. 61–89.
2 *Pomiędzy rzeźbą a obrazem. Z Jackiem Waltosiem rozmawia Tamara Książek*, [in:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem...*, cit. work, p. 5.
3 W. Skrodzki, 1977, [in:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem...*, cit. work, p. 26.
4 A Król, *Kalendarium*, [in:] *Jacek Waltoś. Pomiędzy rzeźbą a obrazem...*, cit. work, p. 62.
5 *Threefold Pieta I*, 1976, canvas, oil, tempera, 111.5 x 111 cm, MT/M/1018/N; *Threefold Pieta – Accidental Event*, 1977, canvas, oil, 59.5 x 59.5 cm, MT/M/991/N; *TV Staff (Vilnius, January 1991)*, 1992, canvas, oil, 75 x 150 cm.

LESZEK SOBOCKI

ur. 1934 Częstochowa

born in 1934 in Częstochowa

268. ***Mężczyzna w turbanie***
(Mężczyzna w czerwonym turbanie)

1978

Niesygn.
Płótno, olej, 89,5 x 89,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1978 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/992/N

A Man in a Turban
(A Man in a Red Turban)

1978

Unsign.
Canvas, oil, 89.5 x 89.5 cm
Purchased for the collection in 1978 from the artist.
Inv. no. MT/M/992/N

Tytuł obrazu, na którym malarz przedstawił siebie, sugeruje, że chodziło o pokazanie mężczyzny w ogóle, postaci, która ma symbolizować, a nie tylko ujawniać czyjąś fizjonomię. Na obrazie wyeksponowany jest przede wszystkim biało-czerwony turban na głowie. Sam turban symbolizuje kulturę i religię szeroko pojętego Wschodu, jego biało-czerwona barwa – kolory polskiej flagi, natomiast pasy, formą nawiązujące niejako do obozów koncentracyjnych z czasów II wojny światowej – uciemiężenie. Pasy układają się w słowo *NIE*. Gwoździe przytwierdzające turban do głowy symbolizują cierpienie za innych, niczym symbole Męki Pańskiej. Symbole, które Sobocki zastosował

The title of the painting, which depicts the painter himself, implies that the painter meant to present a man in general and a figure which is to symbolise and not only show someone's physiognomy. The painting features, above all, a white and red turban on the head. The turban itself symbolises the culture and religion of the widely-understood East and its white and red colours stand for the colours of the Polish flag, whereas stripes symbolise oppression, with its form referring to concentration camps dating back to the World War II. The stripes are arranged in the word NIE (eng. NO). Nails fixing the



268.

zaczerpnięte zostały z mitologii polskich i uniwersalnych[1]. Motyw czerwonego turbanu powtórzył malarz na obrazie *4 x TAK (GRUPA WPROST)* (1980–1988)[2], który przedstawia czterech członków grupy – poza Sobockim: Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza i Jacka Waltosia.
Mężczyzna w turbanie należy do serii autoportretów, które powstały w latach 1978–1979. „Tym razem postać Leszka Sobockiego, zreplikowana w kolejnych odsłonach, personifikowała postawy najbardziej charakterystyczne dla społeczeństwa lat 70."[3].
Wśród wielu wystaw indywidualnych, Sobocki miał także wystawę w toruńskiej galerii Azyl (1978).

1 I. J. Kamiński, *Okolice sztuki*, Lublin 1983, s. 193.
2 *4 x TAK (GRUPA WPROST)*, 1980–1988, płyta pilśniowa, ol., 130 x 146 cm, [w:] *Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego*, kat. wyst. Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Kraków 2005, il. s. 25.

turban to the head symbolise suffering for others, like symbols of the Passion of Christ. The symbols used by Sobocki were taken from Polish and universal mythologies[1]. The red turban motif was repeated by the artist in his painting entitled *4 x YES (WPROST GROUP)* (1980–1988)[2], which presents four members of the group, apart from Sobocki, namely Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz and Jacek Waltoś.

1 I. J. Kamiński, *Okolice sztuki*, Lublin 1983, p. 193.
2 *4 x YES (WPROST GROUP)*, 1980–1988, fibreboard, oil, 130 x 146 cm, [in:] *Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego*, ex. cat. the Museum of History of Cracow, Cracow 2005, il. p. 25.

Sala X
Room X

Bibl.: *Sobocki* 1979, il. s. nlb.; *Sobocki 1974–1979* 1980, nr spisu prac 4, s. nlb.; Kowalska 1988, s. 243; *Biblia we współczesnym malarstwie polskim* 1999, s. 128; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; Zientara *„Replikatorium"* 2005, s. 28–29; *Sobocki. Autoportret* 2006, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 469; *WPROST 1966–1986* 2016, il. nr 293, s. 319.

3 M. Zientara, *„Replikatorium" Leszka Sobockiego*, [w:] *Replikatorium. Wystawa malarstwa...*, dz. cyt., s. 28.

269. ***Dwulicowiec***
(Autoportret)
1981

Niesygn.
Płótno, olej, 75 x 60 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1188/N

Leszek Sobocki należy do tych malarzy, którzy wykorzystują swój wizerunek do interpretowania współczesności. Wcześniej na ogromną skalę robił to Jacek Malczewski, do pokrewieństwa z którym sam Sobocki otwarcie się przyznaje, zarówno w sposobie malowania, jak i w rodzaju wizji artystycznej. „Tym co najbardziej różni autoportrety Malczewskiego od obrazów Sobockiego, jest może to, że Malczewski malował siebie w otoczeniu żywych zjaw, które umiał i miał odwagę nazwać: aniołami i diabłami. U Sobockiego jest tylko (przeważnie) czarne tło i martwe przedmioty, z którymi nie ma rozmowy. [...] Wzrok Sobockiego wbity jest prosto w oczy patrzącego w obrazy. Spojrzenie to jest ostre, przenikliwe i wymowne: oto ja, który mogę być tobą"[1].
O malowaniu siebie Sobocki pisał: „każdy z [...] obrazów, na których się portretuję nie odnosi się tematycznie tylko do mojego porte-parole, liczę na poszerzony zasięg. Jest to postać konkretna (powiedzmy – ja, ty), która zastępuje każdego, bo udziałem jego są: zdarzenia, zachowania, przeżycia, mity będące w obiegu między nami"[2]. *Dwulicowiec* to odniesienie do sposobów ludzkiego zachowania w momencie wprowadzenia stanu wojennego (13 grudnia 1981).

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 469.

1 T. Nyczek, *Autoportret Sobockiego*, [w:] *Biografia i wizerunki własne 1974–1979*, folder wyst. BWA Arsenał, Poznań 1980, s. nlb.
2 *Leszek Sobocki*, folder wyst. Klub Politechniki Krakowskiej, Kraków 1979, il. s. nlb.

270. ***Zupa II***

1982

Niesygn.
Płótno, olej, 60 x 75 cm
Nabyto do zbiorów w 1983 roku, zakup od artist.
Nr inw. MT/M/1277/N

A Man in a Turban belongs to a series of self-portraits, which were painted in the years 1978–1979. 'In this case, the figure of Leszek Sobocki replicated in subsequent versions, personified attitudes most typical of the society of the 70s.'[3].
Apart from numerous individual exhibitions, Sobocki also exhibited his works in Azyl gallery in Toruń (1978).

3 M. Zientara, *'Replikatorium' Leszka Sobockiego*, [in:] *Replikatorium. Wystawa malarstwa...*, cit. work, p. 28.

Two-Faced
(Self-Portrait)
1981

Usingn.
Canvas, oil, 75 x 60 cm
Purchased for the collection in 1982 from the artist.
Inv. no. MT/M/1188/N

Leszek Sobocki belongs to those painters who use their own image to interpret the contemporary times. Earlier, this was done on a large scale by Jacek Malczewski, the affinity with whom Sobocki admits openly both with regards to the way of painting, and to the type of artistic vision. 'What differs Malczewski's self-portraits from the portraits painted by Sobocki may be that Malczewski painted himself surrounded by living phantoms, whom he was able, and not afraid, to call angels and devils. Sobocki (mostly) presented a black background and dead objects, with whom one cannot converse. [...] Sobocki gazes straight into the eyes of a viewer. This is a piercing and meaningful look – this is me and I can be yourself'[1].
Sobocki wrote about painting himself that 'each of [...] the paintings, in which I portray myself, does not relate thematically to my *porte-parole* only, but I count on an extended reach. This is a specific figure (lets us say – me, you), that stands for everyone, as it participates in events, behaviours, experiences and myths that circulate between us'[2]. *Two-Faced* is a reference to how people behaved on proclamation of the martial law in Poland (13 December 1981).

1 T. Nyczek, *Autoportret Sobockiego*, [in:] *Biografia i wizerunki własne 1974–1979*, brochure of ex. BWA Arsenał in Poznań, Poznań 1980, p. unnumbered.
2 *Leszek Sobocki*, brochure of ex. Klub Politechniki Krakowskiej, Cracow 1979, il. p. unnumbered.

Soup II

1982

Unsign.
Canvas, oil, 60 x 75 cm
Purchased for the collection in 1983 from the artist.
Inv. no. MT/M/1277/N



269.



270.

Zupa II może być rozumiana jako metafora losu Polek i Polaków w stanie wojennym, podczas którego część środowiska artystycznego zdecydowanie wystąpiła przeciw przemocy i manipulacji ludźmi, ogłosiła bojkot oficjalnego życia artystycznego.
Obrazy o podobnej wymowie – w formie symbolicznych martwych natur – malował w tym samym czasie Zbylut Grzywacz (cykl *Rekolekcje wiśnickie* i *Wiosna 1982*). Odnosiły się one do jego osobistych przeżyć i reminiscencji związanych z internowaniem.
Sobocki wspominał, że uczestniczył w wielu wydarzeniach historycznych „w roli biernego obserwatora, bo albo czas biologiczny stosownie nie przygotował, albo odwagi nie starczyło, może także psychofizyczne niewłaściwe wyposażenie uchroniło przed «gorącym» działaniem”[1].
W innym miejscu malarz pisał: „Mówię swoim głosem, we własnym imieniu, skoro już wiem i potrafię odróżnić dobro od zła, wyjaśniam drugim te kategorie malując obrazki. Potrafię wywołać rzeczywistość minioną wzorując się na kształtach, barwie, świetle. Te umiejętności pozwalają mi odtworzyć, unaocznić zdarzenia, przeżycia i przedstawić innym pod rozwagę”[2].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 469.

1 L. Sobocki, Kraków, wypowiedź z IV 1999, [w:] *Leszek Sobocki. Malarstwo*, folder wyst. BWA, Zamość 1999, s. nlb.
2 Tamże.

Soup II may be understood as a metaphor of the fate of the Polish men and women during the martial law, when some artistic circles opposed the violence and manipulation of people and boycotted the official artistic life.
Paintings with similar interpretation, with the form of symbolic still lifes, were created at that time by Zbylut Grzywacz (the cycle of *Retreats in Wiśnicz* and *Spring 1982*), referred to the painter's personal experiences and reminiscences connected with his internment.
Sobocki recalled having participated in numerous historical events 'as a passive observer due to the fact that either the biological time had not prepared him for that, or he was too afraid to participate and perhaps also his psychophysical properties protected him against any «heated» activities'[1].
At another time, the painter wrote: 'I speak my own voice, in my own name, as I know how to differentiate between good and evil, and I explain these categories to others by painting. I can evoke the past reality by simulating shapes, colour and light. These skills make it possible for me to reconstruct and show events and experiences and make others consider the same'[2].

1 L. Sobocki, Cracow, statement from IV 1999, [in:] *Leszek Sobocki. Malarstwo*, brochure of ex. BWA, Zamość 1999, p. unnumbered.
2 Ibid.

MACIEJ BIENIASZ

ur. 1938 Kraków

271. ***Vanitas***

1981

Niesygn.
Płyta pilśniowa, olej, 40,5 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 1984 roku, zakup w PP Desa w Gdyni.
Nr inw. MT/M/1305/N

Nazwa wanitatywnych martwych natur pochodzi od słów z biblijnej Księgi Kocheleta przypisywanych Salomonowi: *vanitas vanitatum et omnia vanitas (marność nad marnościami i wszystko marność)*. „Pojawiają się w nich czaszki, klepsydry, zegary, gasnące świece, bańki mydlane, muszle i inne przedmioty kojarzące się ze śmiercią i szybkim przemijaniem. Obrazują one również łacińską maksymę *memento Mori (pamiętaj o śmierci)*"[1]. Typ ten powstał w XVII wieku w Lejdzie, gdzie rozpowszechnienie tego pogłębionego treściowo przedstawienia wynikało z wpływu na sztuki plastyczne idei teozoficznych w wieloreligijnej Holandii.
Obraz Bieniasza nawiązuje do holenderskich monochromatycznych martwych natur z lat 30. i 40. XVII wieku w łagodnym, nasyconym świetle i dążeniu do prostoty kompozycji. Malarz był członkiem grupy „Wprost", angażującej swą sztukę do zadań społeczno-politycznych. Wykorzystanie przez malarza tematu *vanitas* świadczy o jego głębokim zakorzenieniu w niejednokrotnie martyrologicznej sztuce polskiej. U Bieniasza *vanitas* ukazuje daremność działań, ulotność spraw ziemskich czy skierowanie myśli człowieka ku śmierci. Uwspółcześniając temat, artysta zastosował oprócz czaszki budzik i rozrzucone pudełka zapałek, które wyjątkowo dobitnie przypominają o krótkotrwałości istnienia człowieka na ziemi.

Sala X
Room X

Bibl.: *Obrazy śmierci* 2000, nr kat. i il. I/3–15, s. 107; *Tempus tene* 2000, nr kat. D.15, s. 328, il. s. 329; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; *Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* 2004, nr kat. i il. 746, s. 44; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 457.

1 H. Małachowicz, *Martwe natury mistrzów niderlandzkich*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1993, s. nlb.

born in 1938 in Cracow

Vanitas

1981

Unsign.
Fibreboard, oil, 40.5 x 70 cm
Purchased for the collection in 1984 at PP Desa in Gdynia.
Inv. no. MT/M/1305/N

The name of a *vanitas* still life derives from words found in the biblical Book of Cohelet, which are ascribed to Salomon: *vanitas vanitatum et omnia vanitas (vanity of vanities; all is vanity)*. 'There are skulls, hourglasses, clocks, dying candles, soap bubbles, shells and other objects associated with death and quick passing. They also indicate to a Latin motto of *memento Mori (remember that you will die)*'[1]. This type was created in the 17th century in Leiden, where distribution of the deep presentation resulted from influence of theosophical ideas in the multi-faith Netherlands upon graphic arts.
Bieniasz's painting refers to monochromatic Dutch still lifes from the 30s and 40s of the 17th century with calm, saturated light and aiming at simple composition. Painter was a member of 'Wprost' Group, who used their work for social and political tasks. The painter's use of *vanitas* proves his deep roots in matryrological Polish art. In Bieniasz's works, *vanitas* shows futility of activities, ephemeral character of the earthly matters or direction of human thought towards death. Making the theme contemporary, the artist, apart from the skulls, also used an alarm clock and matches, which clearly remind us of a human being's short existence on earth.

1 H. Małachowicz, *Martwe natury mistrzów niderlandzkich*, Royal Castle in Warsaw, Warsaw 1993, p. unnumbered.

ZBYLUT GRZYWACZ

1939 Kraków – 2004 Kraków

272. ***Złoty Cielec*** z cyklu ***Wołowy***

1981

Sygn. p. d.: *Zbylut 81*
Płótno, olej, kolaż, 130 x 170 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1190/N

Cykl *Wołowy* malarz tworzył już w drugiej połowie lat 70. W charakterze satyryczno-publicystyczny, był „żartobliwą opowieścią o świecie racjonowanego mięsa i kolejek po wszystko"[1]. *Złoty Cielec* jest także ironicznym wskazaniem przedmiotu kultu, który Grzywacz „ozdobił" reżimową prasą, „psującą" go od środka. Cielec został wyniesiony na podwyższenie (niczym ołtarz) z książek w kolorze sugerującym pisma ideologów komunizmu. Pokryte złotem części zwierzęcia wskazują na dawną jego świetność. Transparenty ucina rama

1 *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, wstęp [Z. Grzywacz], Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 1998, s. nlb.

1939 Cracow – 2004 Cracow

The Golden Calf form the ***Beef*** cycle

1981

Sign. bottom right: *Zbylut 81*
Canvas, oil, collage, 130 x 170 cm
Purchased for the collection in 1982 from the artist.
Inv. no. MT/M/1190/N

The painter created his *Beef* cycle as early as in the second part of the 1970s. With its satirical and journalistic style, it was a 'humorous story of the world of rationed meat and omnipresent queues'[1]. *The Golden Calf* is also an ironic indication of the object of worship, 'decorated' by Grzywacz with regime press, which made it 'rot' from inside. The calf was elevated (as if at an altar) on books in the colour implying works written by communist ideologists. Gilded parts of the animal indicate

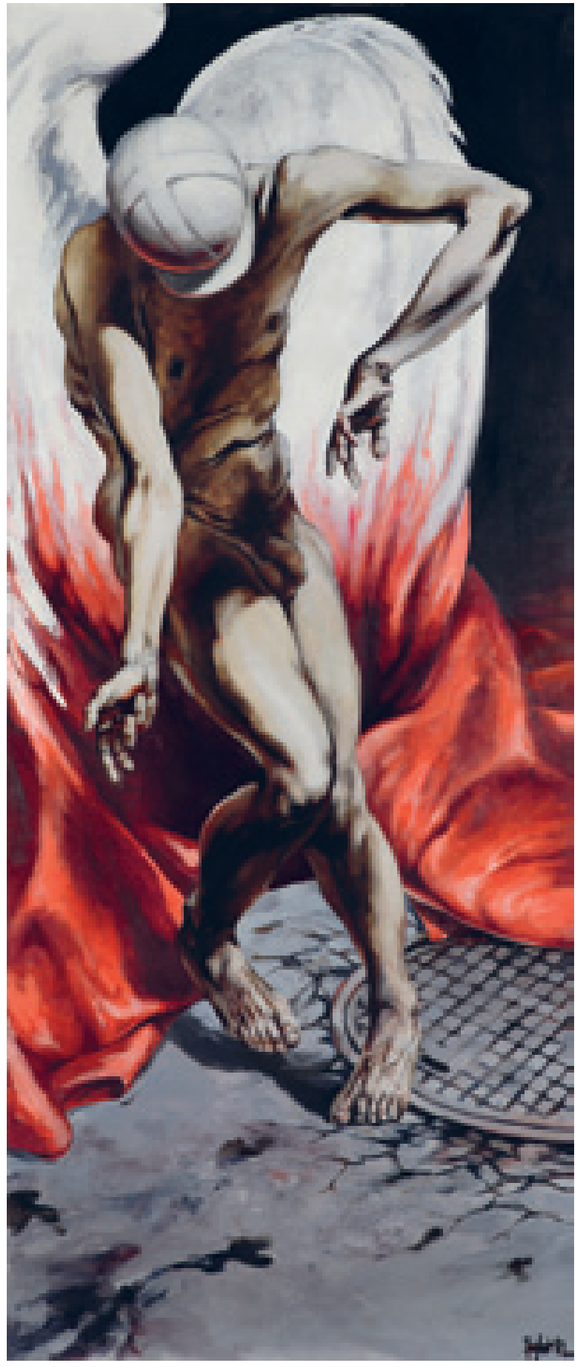
1 *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, introduction [Z. Grzywacz] Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 1998, p. unnumbered.



271.

272.





273.

obrazu, a w tle za horyzontem widać ciemne chmury... Złoty Cielec, który okazał się nadpsutą krową, ujawnia nędzę tamtego czasu, jest świadectwem nie tylko trudu dnia codziennego, ale przede wszystkim zakłamania władzy.
Obraz zaczął Grzywacz malować w lipcu 1981 roku, a w sierpniu i wrześniu przebywał w Paryżu[2]. W kalendarzu pod datą 17 września zapisał: „Wiadomości z Polski cały czas niespokojne – nie ma końca uporowi Partii, która wbrew deklaracjom nie zmieniła frontu od wielu lat; nie jest w stanie tego zrobić, bo związane to z doktrynami systemu komunistycznego. Cóż za beznadziejna sytuacja! Można liczyć jedynie na konsekwencję członków i władz Solidarności"[3].

Sala X
Room X

Bibl.: *Grzywacz* 1991, nr spisu prac 31, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2001, il., s. nlb.; *Grzywacz* 2008, nr kat. i il. 126, s. 162; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 461; Bielska-Krawczyk 2015, s. 97–99, 100, 102, 105, il. 13, s. 96 i na okładce; Maksymczak 2016, s. 93.

2 J. Boniecka, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [w:] *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, red. J. Boniecka, J. Waltoś, kat. wyst. MNK, Kraków 2008, s. 76.
3 *Kalendarz 1981*, za: J. Boniecka, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [w:] *Zbylut Grzywacz...*, dz. cyt.

273. ***Ikar II*** *(Kaskader)*

1982

Niesygn.
Płótno, olej, 190 x 80 cm
Nabyto do zbiorów w 1983 roku, zakup od artist.
Nr inw. MT/M/1276/N

Ikar II[1] został namalowany w czasie stanu wojennego, ogłoszonego 13 grudnia 1981 roku. Według zapisków malarza – w Krakowie, w sierpniu 1982 roku[2]. Ikar jest symbolem romantycznego wzlotu i wzniosłych ideałów. U Grzywacza jest nagim mężczyzną z biało-czerwonymi skrzydłami i w robotniczym kasku na głowie. Malarz nie przedstawił go, gdy się wznosi, lecz gdy upada z opuszczonymi skrzydłami i opuszczoną w geście rezygnacji głową. Upada blisko studzienki kanalizacyjnej, która może być tu przypomnieniem wydarzeń z czasów powstania warszawskiego.
Bardzo często stosowaną w kompozycjach nagość Grzywacz tak tłumaczy: „Nagość tradycyjnie stosowana była do przekazania ważkich treści; kostium z reguły umiejscawia rzecz w czasie teraźniejszym bądź przeszłym. Przekaz przybiera wtedy charakter relacji. [...] Ludzie z moich obrazów to nie akty [...]. Na ich wolności, na ich wstydzie dokonuje się gwałt"[3].

Sala X
Room X

Bibl.: *Grzywacz* 1991, nr spisu prac 37, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Grzywacz* 2008, nr kat. i il. 300, s. 350; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 461; Bielska-Krawczyk 2015, s. 98, 99, 105.

1 *Ikar I*, 1982, pł., ol., 120 x 80 cm, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, nr inw. 2126.
2 J. Boniecka, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [w:] *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, red. J. Boniecka, J. Waltoś, kat. wyst. MNK, Kraków 2008, s. 79.
3 Z. Grzywacz (z katalogu III wystawy „Wprost" 1967), [w:] *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, kat. wyst. BWA, Kielce 1991, s. nlb.

its former splendour. Transparency is cut by the painting frame and dark clouds can be seen in the background behind the horizon... The Golden Calf, which turned out to be a rotten cow, reveals the poverty of those times and is not only a proof of everyday hardships, but also, most of all, hypocrisy of the regime.
Grzywacz started his painting in July 1981, and in August and September that year he stayed in Paris[2]. In his calendar, he wrote under September 17th: 'News from Poland are alarming all the time – there is no end of the Party's resistance, which, contrary to its declarations, has not changed its conduct for years; it cannot do it, as it is connected with the doctrines of the communist system. What a hopeless situation! One can rely only on consistence of the members and governing bodies of the Solidarity"[3].

2 J. Boniecka, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [in:] *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, ed. J. Boniecka, J. Waltoś, ex. cat. MNK, Cracow 2008, p. 76.
3 *Kalendarz 1981*, see: J. Boniecka, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [in:] *Zbylut Grzywacz...*, cit. work.

Icarus II *(A Stuntman)*

1982

Unsign.
Canvas, oil, 190 x 80 cm
Purchased for the collection in 1983 from the artist.
Inv. no. MT/M/1276/N

Icarus II[1] was painted during the martial law which was proclaimed in Poland on 13 December 1981. According to the painter's notes made in August 1982 in Cracow[2] – Icarus is a symbol of romantic exaltation and lofty ideas. In his painting, Icarus is a naked man with white and red wings, wearing a workman's helmet on his head. The painter did not present him rising but falling with lowered wings and head in a gesture of resignation. He falls near a manhole, which may constitute a reminiscence from the time of the Warsaw Uprising.
Grzywacz explained his frequent use of nudity in his compositions: 'Nudity was traditionally used to convey important messages, whereas garment usually places a given thing in the present or past. In this case, a message assumes a character of relation. [...] People depicted in my paintings are not nudes [...]. Their freedom and shame have been violated'[3].

1 *Icarus I*, 1982, canvas, oil, 120 x 80 cm, Museum of Warsaw Archdiocese, inv. no. 2126.
2 J. Boniecka, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [in:] *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, ed. J. Boniecka, J. Waltoś, ex. cat. MNK, Cracow 2008, p. 79.
3 Z. Grzywacz (from cat. III ex. 'Wprost' 1967), [in:] *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, ex. cat. BWA, Kielce 1991, p. unnumbered.

EDWARD DWURNIK

1943 Radzymin – 2018 Warszawa

1943 Radzymin – 2018 Warsaw

274. ***Miasto – W-wa – Krakowskie Przedmieście***

1974

Sygn. l. d.: *E. DWURNIK*
Płótno, olej, 92 x 73 cm
Nabyto do zbiorów w 1986 roku od Stefanii Spanowskiej.
Nr inw. MT/M/1371/N

City – Warsaw – Krakowskie Przedmieście

1974

Sign. bottom left: *E. DWURNIK*
Canvas, oil, 92 x 73 cm
Purchased for the collection in 1986 from Stefania Spanowska.
Inv. no. MT/M/1371/N



274.

Twórczość Dwurnika została naznaczona naiwnym odbiorem świata Nikifora latem 1965 roku, kiedy obejrzał jego wystawę: „był moim najważniejszym mistrzem, właściwie jedynym. Nigdy nie przeżyłem większych emocji od tych, które wzbudziły jego obrazy oglądane na żywo”[1].
Cykl *Warszawa* – jedenasty z kolei – rozpoczął artysta w 1966 roku. Kontynuowany był m.in. z powodu udziału w wystawach konkursowych pt. *Warszawa w sztuce*. Do 1980 roku powstało ponad dwadzieścia obrazów. Na początku lat 80., w związku z wydarzeniami politycznymi w Polsce, na ulicach i placach przedstawianej przez Dwurnika Warszawy pojawiły się czołgi, transportery opancerzone, zasieki z drutu kolczastego czy krzyże[2]. W 1986 roku malarz przerwał kontynuowanie cyklu, do którego powrócił w 1992 roku, prezentując Warszawę w odmienionej, nieco fantastycznej formie[3].
Obraz z toruńskich zbiorów przedstawia warszawskie Krakowskie Przedmieście, które „gra” główną rolę w obrazie. Sztafaż jest w nim zaznaczony stosunkowo (w porównaniu z późniejszymi obrazami) delikatnie. Krakowskie Przedmieście w różnych ujęciach malował artysta później wielokrotnie, wypełniając ulicę coraz to bardziej wymyślnymi postaciami owego teatrum.
Malarz eksponował swoją twórczość w toruńskim BWA w 1976 roku. W katalogu wystawy pisał, że nigdy nie robił szkiców ołówkowych przed malowaniem, a rysunek traktował jako skończoną kompozycję[4].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 460.

1 „Odra” 1996, nr 4 za: M. Szewczuk, *Żyć sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, Radom 2016, s. 362.
2 D. Monkiewicz, *Fenomen socjologiczny twórczości Edwarda Dwurnika,* [w:] taż, *Edward Dwurnik. Warszawa*, kat. Galerii PBK, Warszawa V–IX 1999, s. 10.
3 Tamże, s. 11.
4 E. Dwurnik, *Wstęp do katalogu*, Sławoszyno 29 VII 1976 za: *Edward Dwurnik*, kat. wyst. w BWA, Toruń 1976, s. nlb.

Dwurnik's work was marked by the naive reception of the world by Nikifor in the summer of 1965, when the artist saw his exhibition; 'he was my most important, and only master. I had never experienced greater emotions than what I felt when I saw his paintings live'[1].
The artist started working on the *Warsaw* series, which was his eleventh, in 1966. One of the reasons it was continued was his participation in the competition exhibitions entitled *Warsaw in Art*. By 1980, more than twenty paintings had been created. At the beginning of the 1980s, in connection with political events taking place in Poland, Dwurnik's paintings depicted Warsaw streets and squares with tanks, armoured personnel carriers, barbed wire and crosses[2]. In 1986, the painter interrupted the series, to which he returned to in 1992, then presenting Warsaw in a changed, slightly phantasmagorical form[3].
Dwurnik's city from Toruń collections depicts Warsaw's Krakowskie Przedmieście, which 'plays' the main role in the painting. The staffage is rather delicate (in comparison with later paintings). Subsequently, the artist painted Krakowskie Przedmieście from various perspectives on many occasions, filling the street with more and more imaginative figures.
The painter exhibited his work at the Bureau of Artistic Exhibitions in Toruń in 1976. He wrote in the exhibition catalogue that he never made pencil sketches before painting and treated the drawing as a finished composition[4].

1 Odra 1996, no. 4 see: M. Szewczuk, *Żyć sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, Radom 2016, p. 362.
2 D. Monkiewicz, *Fenomen socjologiczny twórczości Edwarda Dwurnika,* [in:] the same, *Edward Dwurnik. Warszawa*, cat. of the PBK Gallery, Warsaw V–IX 1999, p. 10.
3 Ibid., p. 11.
4 E. Dwurnik, *Wstęp do katalogu*, Sławoszyno 29 VII 1976 see: *Edward Dwurnik*, ex. cat. in BWA, Toruń 1976, p. unnumbered.

JANUSZ PRZYBYLSKI

1937 Poznań – 1998 Warszawa

275. ***Czarna Dama***

1979

Sygn. [monogram wiązany] l. d.: *JP. 79.*
Na odwrocie napis: *JANUSZ PRZYBYLSKI 79* oraz naklejona kartka z odręcznym napisem: *„CZARNA DAMA” 79 / FORMAT 73,5 x 50,5 cm / TECH. OLEJ.*
Płótno, olej, 73,5 x 50,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz z Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1192/N

Czarna dama należy do „hiszpańskiego” okresu twórczości artysty, „który po podróży w 1979 roku na Półwysep Pirenejski uległ fascynacji już nie tylko Goyą, którym interesował się od dawna, ale też Picassem i Saurą”[1]. Po powrocie z Hiszpanii powstał cykl obrazów utrzymywanych w ciemnych tonacjach zieleni, brązów i czerni pt. *Spacery po muzeum*[2].
Janusz Przybylski o portretach pisał: „Portrety z wyobraźni trwają w mojej twórczości malarskiej [...], graficznej i rysunkowej od 1965 roku. [...]

1 B. Kowalska, *Janusz Przybylski*, Galeria 72 w Chełmie, Chełm 1990 (plakat) w: Pracownia Dokumentacji Plastyki Współczesnej IS PAN w Warszawie.
2 *Janusz Przybylski. Biografia*, [w:] *Janusz Przybylski. Retrospektywna wystawa grafiki 1964–1985*, Galeria Zamkowa w Lublinie, Oddział BWA w Legnicy, 1985.

1937 Poznań – 1998 Warsaw

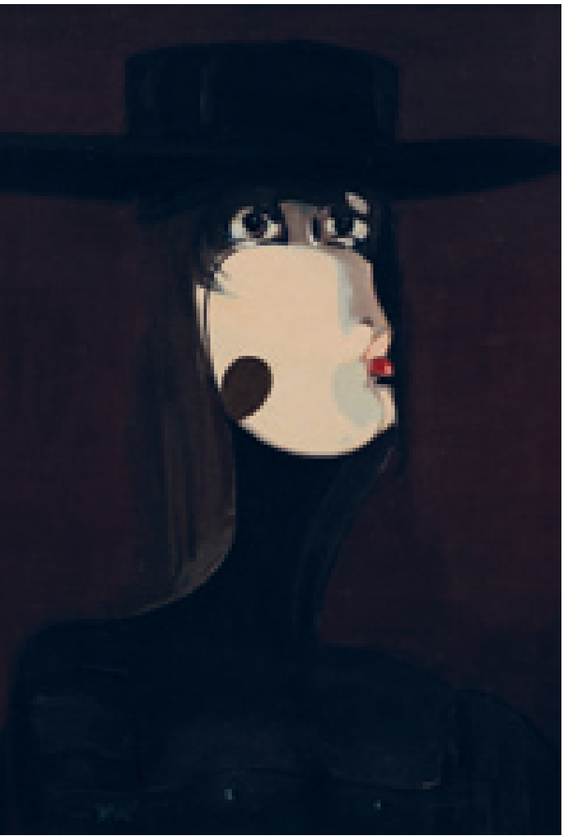
The Black Lady

1979

Sign. [interlocking monogram]: bottom left: *JP. 79.*
An inscription at the back: *JANUSZ PRZYBYLSKI 79* and a pasted note with a handwritten inscription: *'BLACK LADY' 79 / FORMAT 73.5 x 50.5 cm / TECH. OIL*
Canvas, oil, 73.5 x 50.5 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by the State Fund for Art Commissions.
Inv. no. MT/M/1192/N

The Black Lady is one of the works created in the author's 'Spanish' period 'after his journey to the Iberian Peninsula in 1979, [where] he became fascinated not only by Goya, whom he had been interested in for a long time, but also by Picasso and Saura'[1]. After his return from Spain, he created a series of paintings in dark tones of green, brown and black, entitled *Walks in the museum*[2].
Here is what Janusz Przybylski wrote about portraits: 'I have been

1 B. Kowalska, *Janusz Przybylski*, Gallery 72 in Chełm, Chełm 1990 (poster) in: The Studio of Contemporary Art Documentation IS PAN in Warsaw.
2 *Janusz Przybylski. Biografia*, [in:] *Janusz Przybylski. Retrospektywna wystawa grafiki 1964–1985*, Castle Gallery in Lublin, BWA branch in Legnica, 1985.



275.



276.



277.

Najważniejsze – to malowanie wrażenia, które podaje wyobraźnia, bez dbania o to, czy znaki użyte w malarstwie odpowiadają temu, co jest w naturze. Nie idzie o podobieństwo fizyczne [...]. Chodzi tutaj o prawdę przeczutą, ukrytą głęboko"[3]. W innym tekście podkreślał: „każdy detal mojej pracy to kolejna próba zgłębienia ludzkiej psychiki, to koło wyobraźni, w którym obracają się zawsze nam towarzyszące: miłość i cierpienie, tragedia i skłonność do błazeństwa, to obraz ludzkiego losu, w którym farsa przeplata się z tragedią, satyra z filozoficzną refleksją, szaleństwo z poprawnością"[4]. Charakterystyczne dla jego twórczości są: deformacja, płaszczyznowość, sylwetowość i upraszczanie połączone z brakiem określonych stanów psychicznych malowanych postaci.

Sala X
Room X

Bibl.: *Przybylski* 1985, il.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 468.

3 J. Przybylski, *Przypisy do „Portretów z wyobraźni"*, Warszawa 1985, [w:] Z. Taranienko, *Janusz Przybylski. Malarstwo 1982–1985. Grafika 1965–1983*, Galeria Studio w Warszawie, Warszawa 1985.

4 J. Przybylski, *List do widza*, [w:] *Janusz Przybylski. Błędne koło – grafika i gwasz*, Warszawa 1998.

making portraits in painting [...], graphics and drawings using my imagination since 1965. [...] The most important thing is to paint impressions by imagination, not minding whether the signs used in painting correspond to what is in nature. It is not about physical similarity [...]. It is about a deeply hidden premonitory truth'[3]. On another occasion he wrote that 'every detail of my work is just another attempt to explore the human psyche, it is a wheel of imagination, in which we are always accompanied by: love and suffering, tragedy and a tendency to be foolish, it is an image of human fate, in which farce intertwines with tragedy, satire with philosophical reflection, madness with propriety'[4]. The characteristic features of his works include: deformation, flatness, focus on silhouettes and simplification combined with the lack of specific mental states of the painted figures.

3 J. Przybylski, *Przypisy do 'Portretów z wyobraźni'*, Warsaw 1985, [in:] Z. Taranienko, *Janusz Przybylski. Malarstwo 1982–1985. Grafika 1965–1983*, Studio Gallery in Warsaw, Warsaw 1985.

4 J. Przybylski, *List do widza*, [in:] *Janusz Przybylski. Błędne koło – grafika i gwasz*, Warsaw 1998.

ANTONI FAŁAT

ur. 1942 Warszawa

born in 1942 in Warsaw

276. ***Konik***

1981

Sygn. p. d.: *Antoni / Fałat / 25 • X • 81* oraz napis l. d.: *A / POLSKA / VIKTORY*
Płótno, olej, 46,5 x 38,5 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, Przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1201/N

Na nieco zbyt małym, nieproporcjonalnym koniku-zabawce na kółkach malarz umieścił jeźdźca o twarzy poważnego mężczyzny, który na głowie ma kapelusz z szarfą biało-czerwoną – kolorami polskiej flagi. Symbole flagi polskiej oraz kostium „jeźdźca" sugerują chęć ukazania w groteskowy sposób tradycji polskiej jazdy konnej. Naprowadza odbiorcę w kierunku

Horsie

1981

Sign. bottom right: *Antoni / Fałat / 25 • X • 81* and an inscription bottom left: *A / POLAND / VIKTORY*
Canvas, oil, 46.5 x 38.5 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by the State Fund for Art Commissions.
Inv. no. MT/M/1201/N

On a rather small, disproportionate toy horse on wheels, the painter placed a rider with a solemn face, wearing a hat with a white-and-red sash on his head – representing the colours of the Polish flag. The symbols of the Polish flag and the costume of the horseman suggest a desire to refer to the Polish horseman tradition in a grotesque

narodowowyzwoleńczych symboli także napis w lewym dolnym narożniku: *POLSKA / VIKTORY*. Jest to jednak obraz pełen swoistej goryczy – zwrócenie uwagi na kolejną klęskę, a także, być może, na współczesną malarzowi sytuację w kraju. Wcześniej, w podobnie komponowanym obrazie *Przodem do przodu* (1971)[1] artysta na koniku-zabawce umieścił wyobcowane z rzeczywistości dziecko – także w kapelusiku, ale bez narodowych symboli.
Malarz stosuje sylwetowość i rezygnuje z zastosowania półcieni, zwiększając kontrastowość ograniczonej do brązów, bieli i zieleni gamy barwnej. Postać ukazana jest na tle stylizowanego i schematyzowanego pejzażu opracowanego w zieleni i brązie z akcentami innych barw. Ewa Kuryluk pisała, że malarz „odpsychologizowuje ludzką postać, redukuje do minimum cechy indywidualne, akcentuje natomiast rysy ogólne i ponadczasowe"[2].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Obraz życia* 2007, il. 1, s. 54; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 460.

1 Pł., akryl, 130 x 100 cm, wł. MOB za: *Obraz życia. Malarstwo polskie od 1946 roku do dzisiaj*, kat. wyst. MPPP, oprac. D. Stryniak, Gniezno 2007, il. 2, s. 34.
2 E. Kuryluk za: I. J. Kamiński, [w:] *Antoni Fałat. Malarstwo*, kat. wyst. BWA, Płock 1992.

manner. The painting guides the audience towards national liberation symbols also through the inscription in the bottom left corner: *POLAND / VIKTORY*. It is, however, a painting filled with bitterness. It draws attention to another defeat, and, perhaps, to the situation in the country that was contemporary to the painter. Formerly, in a painting entitled *Front to Front* (1971)[1] with a similar composition, the artist placed an alienated child on a toy horse – also wearing a hat, but without national symbols.
The painter makes use of silhouette and decides against using mid-tones, increasing the contrast of the colour range limited to browns, whites and greens. The figure is depicted against the background of a stylised and schematic landscape painted in green and brown with accents of other colours. Ewa Kuryluk wrote that the painter 'de-psychologises the human figure, reduces individual characteristics to a minimum, while emphasising general and timeless features'[2].

1 Canvas, acrylic, 130 x 100 cm, prop. MOB see: *Obraz życia. Malarstwo polskie od 1946 roku do dzisiaj*, ex. cat. MPPP, compiled by D. Stryniak, Gniezno 2007, il. 2, p. 34.
2 E. Kuryluk see: I. J. Kamiński, [in:] *Antoni Fałat. Malarstwo*, ex. cat. of BWA, Płock 1992.

277. ***Gorycz***

1982

Sygn. p. d.: *Ant. Fałat 19 9/X 82 301*
Płótno, olej, 45 x 37 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, Przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1202/N

Twórczość Antoniego Fałata była oceną rzeczywistości poprzez analizę przeszłości. Jej inspiracją były stare, nawet XIX-wieczne fotografie z rodzinnych albumów. Świadectwa stereotypowych wyobrażeń o „godności, dostojeństwie, dostatku, hierarchiach familijnych i społecznych, jakie obowiązywały przed laty"[1]. Artysta traktował te zdjęcia niczym szkice[2]. Nieco odrealniony człowiek sprzed lat na obrazach Fałata eksponuje wszystko to, co także ważne jest dla człowieka współczesnego. Jest to portret człowieka, pełen „subtelnej, przeźroczystej metafory, groteskowej alegorii oraz świeżej, urzekającej poetyckości"[3]. Człowiek bowiem w twórczości Fałata jest najważniejszy, chociaż w jego *oeuvre* znajdują się pejzaże z cyklu *Cztery pory śmierci*, które człowieka są pozbawione.
Jedna z przedstawionych na obrazie kobiet trzyma w dłoniach wyróżnioną kolorem czerwonym książkę z wyeksponowanym jasnym kolorem tytułem: *Gorycz / 1863*. Obraz jasno nawiązuje do wydarzeń powstania styczniowego 1863 roku i jego skutków. Schemat XIX-wiecznego fotograficznego ujęcia pełnego prostoty i godności, kontrastowy i płaski sposób przedstawienia sceny wzmagają pogłębiony odbiór obrazu, który wpisuje się w zapoczątkowany w 1979 roku cykl *Ciemnogród-przeczucie*[4].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2008, s. 460.

1 I. J. Kamiński, [w:] *Antoni Fałat. Malarstwo*, kat. wyst. BWA, Płock 1992.
2 Tamże.
3 S. Dziechciaruk, *Dzieje plastyki – to dzieje obrazu*, [w:] *Antoni Fałat*, ZPAP, BWA, Białystok 1975.
4 I. J. Kamiński, [w:] *Antoni Fałat...*, dz. cyt.

Bitterness

1982

Sign. bottom right: *Ant. Fałat 19 9/X 82 301*
Canvas, oil, 45 x 37 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by the State Fund for Art Commissions.
Inv. no. MT/M/1202/N

Antoni Fałat's creative work was an evaluation of reality through an analysis of the past. He was inspired by old, even 19th century photographs from family albums. Testimonies of stereotypical ideas about 'dignity, pride, affluence, family and social hierarchies that prevailed in the past'[1]. The artist treated these photographs as sketches[2]. In Fałat's paintings, a man from a different era, not exactly fitting in with reality, embodies all that is also important for contemporary man. It is a portrait of man, filled with 'subtle, transparent metaphor, grotesque allegory and fresh, captivating poetry'[3], as in Fałat's work, man was the most important, although his *oeuvre* includes landscapes from the *Four Seasons of Death* series, where man is not present.
One of the women depicted in the painting holds a red book with a light-coloured title of the painting: *Bitterness / 1863*. The painting clearly refers to the events of the January Uprising of 1863 and its consequences. The scheme of the 19th century photographic snapshot, filled with simplicity and dignity, a contrasting and flat way of depicting the scene intensifies a deepened reception of the image, which is a part of the *Ciemnogród-przeczucie* series, which began in 1979[4].

1 I. J. Kamiński, [in:] *Antoni Fałat. Malarstwo*, ex. cat. of BWA, Płock 1992.
2 Ibid.
3 S. Dziechciaruk, *Dzieje plastyki – to dzieje obrazu*, [in:] *Antoni Fałat*, ZPAP, BWA, Białystok 1975.
4 I. J. Kamiński, [in:] *Antoni Fałat...*, cit. work.



278.

ANDRZEJ SADOWSKI

1946 Łódź – 2016 Łódź

278. ***Łódź – ul. Piotrkowska I***

1975

Sygn. p. d.: *A. A. SADOWSKI / 1975*
Płótno, olej, 60 x 73 cm
Nabyto do zbiorów w 1980 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/956/N

Malarz należy do nurtu hiperrealizmu, w ramach którego twórcy prezentowali współczesną im rzeczywistość wykorzystując fotografie jako swoisty szkic do obrazu. Sadowski skupiony był wyjątkowo silnie na ukazaniu miasta i jego złożoności. Postrzegał je jako obszar współbytowania miejsc, przedmiotów

1946 Łódź – 2016 Łódź

Łódź – Piotrkowska Street I

1975

Sign. bottom right: *A. A. SADOWSKI / 1975*
Canvas, oil, 60 x 73 cm
Purchased for the collection in 1980 from the artist.
Inv. no. MT/M/956/N

The painter represents the trend of Hyperrealism, in which the artists presented contemporary reality using photographs, just as a painter uses a sketch before his work. Sadowski focused particularly on showing the city with its entire complexity. He viewed it as a place where



279.

i ludzi, którzy je wytworzyli. Miejsce pełne uroku połyskujących karoserii samochodów, kolorowych ubrań anonimowych przechodniów czy oświetlonych słońcem ścian budynków. Miasta Polski i Europy lat 70. XX wieku jawią się na obrazach malarza niczym zjawiska, w których realność miesza się z ułudą.
Obraz należy do licznych w twórczości Sadowskiego przedstawień Łodzi, w której mieszkał i pracował. Szczegółowość i precyzja wykonania zdają się być najistotniejsze w pierwszym odbiorze obrazu. Następne jest zwrócenie uwagi na ogólny charakter fragmentu miasta – jego nastrój i dynamikę. Malarz „unika […] wyraźnej faktury, niweluje ślady uderzeń pędzla, nie stosuje deformacji kształtów. Posługując się rzutnikiem przenosi obraz ze slajdu lub fotografii na płótno wykonując dokładny rysunek konturowy. Następnie wypełnia go barwami zgodnie z uproszczoną gamą odcieni właściwą dla pierwowzoru fotograficznego”[1].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Obraz życia* 2007, il. 1, s. 38; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 468–469; Bielska-Krawczyk 2015, s. 100.

1 G. Sztabiński, [w:] *Andrzej Sadowski. Malarstwo*, kat. wyst. Galeria Kordegarda, Warszawa 1979.

areas, objects and people who created them co-existed. A charming place, filled with shining cars, colourful clothes of a passers-by, or sunlit building walls. Polish and European cities of the 1970s in the artist's paintings appear like phenomena in which reality is mixed with delusion.
The painting is one of many of Sadowski's representations of Łódź, where he lived and worked. The first impression of the painting is that great importance was given to details and precision of workmanship. What draws attention next is the general character of the depicted city fragment, i.e. its mood and dynamics. The painter 'avoids […] a clear texture, minimises the traces of brush strokes, does not make use of shape deformations. By using a projector, he transfers the image from a slide or a photograph onto the canvas and makes an accurate contour drawing. Then he fills it with colours according to the simplified range of shades akin to its photographic prototype'[1].

1 G. Sztabiński, [in:] *Andrzej Sadowski. Malarstwo*, ex. cat. at Kordegarda Gallery, Warsaw 1979.

279. ***Florencja – Santa Croce w deszczu***

1979

Sygn. p. d.: *A. A. SADOWSKI / 1979*
Na odwrociu odręczny napis: *152. / ANDRZEJ SADOWSKI / ŁÓDŹ […] / „FLORENCJA – SANTA CROCE W DESZCZU” / OLEJ. wym. 81 x 54 cm. 1979*
Płótno, olej, 81 x 54 cm
Nabyto do zbiorów w 1977 roku, zakup w PP Desa w Gdyni.
Nr inw. MT/M/1060/N

Ze wszystkich licznych podróży do miast Europy Sadowski przywoził wykonane przez siebie slajdy. Starał się utrwalić na nich przede wszystkim atmosferę miasta. O sposobie pracy nad obrazem pisał: „wybierając motyw i utrwalając go na zdjęciu, z góry myślę kategoriami przyszłego obrazu, kompozycji, rozgrywki światła i cienia, zawartości treściowej. Czasem wykonuję kilkanaście różnych wersji jednego motywu, by po starannej selekcji wybrać jeden najbardziej charakterystyczny, najlepszy”[1]. „Aparat fotograficzny służy mi za notatnik”[2] – pisał w innym miejscu, podkreślając także, że malując obraz, przeżywa jeszcze raz swój pobyt w miejscu, które przedstawia[3].
Niezwykła wprost łatwość rysowania, wyeliminowanie widocznej faktury warstwy malarskiej oraz reporterski sposób przedstawiania zdobyczy cywilizacji 2. połowy XX wieku nadały obrazom Sadowskiego rys chłodnego obiektywizmu. Sadowski bardziej pewnie niż inni hiperrealiści upodobnił swoje miejskie pejzaże właśnie do fotografii reporterskich. Zależało bowiem malarzowi na pokazaniu niearanżowanej prawdy o mieście, swoistej z niego migawki, która najlepiej ukaże jego charakter i specyfikę.

Sala X
Room X

Bibl.: *Sadowski* 1979, nr spisu prac 38; *Sadowski* 1985/1986, nr spisu prac 7, il.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 468–469; Bielska-Krawczyk 2015, s. 101, 125, 131.

1 A. Sadowski za: G. Sztabiński, [w:] *Andrzej Sadowski. Malarstwo*, kat. wyst. Galeria Kordegarda, Warszawa 1979.
2 A. Sadowski za: R. M. Perczak, *Jak żywe*, „Auto-Sukces” 1997, nr 3 (marzec).
3 G. Sztabiński, [w:] *Andrzej Sadowski*, kat. wyst. BWA, Białymstok, Łódź, Płock, Tarnów 1985–1986.

Florence – Santa Croce in the Rain

1979

Sign. bottom right: *A. A. SADOWSKI / 1979*
Handwritten inscription at the back: *152. / ANDRZEJ SADOWSKI / ŁÓDŹ […] / „FLORENCE – SANTA CROCE IN THE RAIN” / OIL. dimensions 81 x 54 cm. 1979*
Canvas, oil, 81 x 54 cm
Purchased for the collection in 1977 at PP Desa in Gdynia.
Inv. no. MT/M/1060/N

From all the numerous journeys that Sadowski made to various European cities, he always brought back with him slides, which he himself made. First of all, he tried to capture the atmosphere of the city. Here is what he wrote about the way he worked on a painting: 'When choosing a motif and capturing it in a picture, first I think in the categories of the future painting, its composition, play of light and shade, content. Sometimes I make more than ten different versions of a single motif to choose the one that is most characteristic'[1]. 'The camera serves as a notebook'[2], as he wrote elsewhere, emphasising the fact that he re-lived his stay in a given place while painting it[3].
An extraordinary ease of drawing, elimination of the visible texture of the painting layer and a journalistic way of presenting the achievements of civilization in the second half of the 20th century, gave Sadowski's paintings an impartial and objective character. Sadowski probably made his urban landscapes similar more to reporters' photographs than to other hyperrealists' works, as it was important for the painter to show a non-arranged truth about the city, a kind of snapshot that would best show its character and specificity.

1 A. Sadowski see: G. Sztabiński, [in:] *Andrzej Sadowski. Malarstwo*, ex. cat. at Kordegarda Gallery, Warsaw 1979.
2 A. Sadowski see: R. M. Perczak, *Jak żywe*, Auto-Sukces 1997, no 3 (March).
3 G. Sztabiński, [in:] *Andrzej Sadowski*, ex. cat. of BWA Białystok, Łódź, Płock, Tarnów 1985–1986.

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

ur. 1948 Warszawa

280. ***Kwestia osobista***

1980

Niesygn.
Płótno, olej, 136 x 200 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1194/N

Należąca do nurtu hiperrealizmu twórczość Łukasza Korolkiewicza zaczęła się rozwijać na początku 1976 roku, kiedy „zaczął malować według rzutowanych na płótno kolorowych przezroczy [...]. Tematem obrazów stała się konkretna postać ludzka: sylwetki i twarze przyjaciół artysty, wizerunek jego samego w rzeczywistych wnętrzach i pejzażach"[1].
Scenę malarz „zanotował" aparatem fotograficznym, tworząc zapis na filmie slajdu, następnie po projekcji tegoż na płótno „w smudze świetlnej z rzutnika"[2], malował kompozycję. To, co dziś oglądamy, jest zapisem chwili, którą zanotował aparat, ale chwila ta urasta na płótnie do ciągłego trwania. Bezruch stał się świadectwem czasu zastygłego. W kompozycji wyczuwa się klimat oczekiwania, ale i obiektywizm, w którym obojętność i chłodna obserwacja nadały scenie ponadczasowy charakter.
W *Kwestii osobistej* malarz przedstawił w krótkiej perspektywie wnętrze krakowskiej pracowni Zbysława Marka Maciejewskiego (1946–1999) przy ul. Grodzkiej 10. Na tle ustawionych pionowo obrazów Korolkiewicz przedstawił Maciejewskiego po lewej stronie wraz z jego przyjacielem – Krzysztofem Kamińskim, po prawej.

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; *Obraz życia* 2007, il. 2, s. 49; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 463; Bielska-Krawczyk 2015, s. 99.

1 E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983, s. 176.
2 J. Sempoliński, *Czas*, [w:] *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza. Malarstwo Krystyny Herling-Grudzińskiej. Kwiaty w sztuce od XVI do XIX wieku*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1987, s. 5.

born in 1948 in Warsaw

Personal Matter

1980

Unsign.
Canvas, oil, 136 x 200 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by the State Fund for Art Commissions.
Inv. no. MT/M/1194/N

Łukasz Korolkiewicz's creative work, which represents the trend of Hyperrealism, dates back to the beginning of 1976, when he 'began painting using colourful slides projected on canvas [...]. The themes of his paintings centred around specific human figures: silhouettes and faces of the artist's friends, an image of the artist himself in real interiors and landscapes'[1].
The painter 'recorded' a given scene with his camera, created the record on a slide, then projected it on canvas 'in a light trail from a projector'[2] and painted the composition. What we are watching today is a snapshot of the moment recorded by the camera, but on canvas this moment lasts continuously. Motionlessness became a testimony of frozen time. One can sense the atmosphere of expectation in the composition, but also a certain objectivity, in which indifference and cold observation gave the scene a timeless character.
In the *Personal Matter*, the painter made a short perspective depiction of the interior of Zbysław Marek Maciejewski's studio in Cracow (1946–1999) at 10 Grodzka Street. Against the background of vertically arranged paintings, Korolkiewicz presented Maciejewski on the left, together with his friend Krzysztof Kamiński, on the right.

1 E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warsaw 1983, p. 176.
2 J. Sempoliński, *Czas*, [in:] *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza. Malarstwo Krystyny Herling-Grudzińskiej. Kwiaty w sztuce od XVI do XIX wieku*, Museum of Warsaw Archdiocese, Warsaw 1987, p. 5.

281. ***Mieszkańcy Sodomy***

1980

Niesygn.
Płótno, olej, 136 x 200 cm
Nabyto do zbiorów w 1982 roku, przekaz Państwowego Funduszu Zamówień Plastycznych.
Nr inw. MT/M/1195/N

Trafnie tego typu sceny w obrazach Korolkiewicza opisuje Ewa Kuryluk: „Atmosferę dogłębnie zmystifikowaną rejestruje zresztą już i sama fotografia, na której artysta utrwala z lubością mimowolnie komiczne wyuzdanie pozujących mu kolegów, którzy przed kamerą nakładają na moment maski dekadentów akcentując amatorszczyznę stylizacji i dyskretny wdzięk transwestytyzmu rodem z CDT"[1]. Jan Zieliński pisze natomiast, że *„Mieszkańcy Sodomy* zapraszają ręką wyciągniętą w geście toastu do wzięcia udziału w ostatniej orgii, zapraszają do wspólnego dzieła zbawienia *à rebours* tego miasta, które tonie w zieleni i wodzie poniżej"[2].

1 E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983, s. 178.
2 J. Zieliński, *Cesarstwo u schyłku konania*, „Twórczość" 1984, nr 1, s. 154.

Dwellers of Sodom

1980

Unsign.
Canvas, oil, 136 x 200 cm
Added to the collection in 1982 – a donation by the State Fund for Art Commissions.
Inv. no. MT/M/1195/N

Ewa Kuryluk quite accurately describes this type of scenes in Korolkiewicz's paintings: 'The profoundly mystified atmosphere is already recorded in the photograph, where the artist delightedly captures the unintentionally humorous licentiousness of his posing friends, who, in front of the camera, put on decadent masks, emphasising amateur stylisation and a discreet transvestite charm'[1]. Jan Zieliński, on the other hand, says that the '*Dwellers of Sodom*, with a toast-like gesture, invite to take part in the last orgy, in the collective effort to redeem the city *à rebours*, a city which sinks in the greenery and the water below'[2].

1 E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warsaw 1983, p. 178.
2 J. Zieliński, *Cesarstwo u schyłku konania*, Twórczość 1984, no. 1, p. 154.



280.



281.



282.

Temat i sposób jego przedstawienia stawia kompozycję na granicy ironii i groteski. Wprawia widza w zakłopotanie, gdy ten zastanawia się nad celem, jaki malarz sobie postawił na początku. Stawia także pytanie o granice w postrzeganiu prawdy i jej parodii oraz rzeczywistości widzialnej i jej złudzenia. Obraz przedstawia po lewej stronie Krzysztofa Kamińskiego w bardzo krótkim, pierwszym planie i w prawej części obrazu, na drugim planie, Krzysztofa Lipkę (ur. 1949) – historyka sztuki, muzykologa, pisarza i poetę oraz w owym czasie także redaktora III Programu Polskiego Radia (1975–1999).
Sodoma – wspomniane w Biblii, główne miasto kananejskie, wraz z Gomorą zniszczone przez Boga z powodu niegodziwości mieszkańców.

Sala X
Room X

Bibl.: Zieliński 1984, nr 1, s. 154; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 463; Bielska-Krawczyk 2015, s. 99, 100, 101, 102.

The theme and the way it is presented places the composition somewhere between irony and grotesque. It makes the audience confused and embarrassed to reflect on the objectives that the painter set for himself at the beginning. It also poses a question about the boundaries in the perception of the truth and its parody, as well as reality and the illusion of reality. On the left, in a very short foreground, the painting depicts Krzysztof Kamiński and on the right, in the background of the painting, Krzysztof Lipka (born 1949), an art historian, musicologist, writer and poet, and at that time also journalist for the Polish Radio Three (1975–1999).
Sodom and Gomorrah, the main cities of Canaan mentioned in the Bible, were destroyed by God because of the wickedness of its inhabitants.

ANTONI RZĄSA

1919 Futoma na Rzeszowszczyźnie – 1980 Zakopane

1919 Futoma in Rzeszowszczyzna – 1980 Zakopane

282. ***Uchodzący prorok***

1977

Niesygn.
Drewno, 153 x 41 x 30 cm
Nabyto do zbiorów w 1977 roku, zakup z PP Desa (Kramy Dominikańskie) w Krakowie.
Nr inw. MT/Rz/128/N

The Fleeing Prophet

1977

Unsign.
Wood, 153 x 41 x 30 cm
Purchased from PP Desa (Kramy Dominikańskie) from Cracow and included in the collection in 1977.
Inv. no. MT/Rz/128/N

Antoni Rząsa był uczniem Antoniego Kenara w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Ukończył szkołę dopiero w 1952 roku jako 33-latek i od razu zaczął w niej uczyć. Przyczynił się do ugruntowania jej profilu i pozycji[1].
Dzieła Rząsy nawiązują do sztuki ludowej, o czym rzeźbiarz mówił: „w zaraniu mej twórczości, kiedy robiłem bezowocne wysiłki w szukaniu własnej drogi, prof. Kenar, wychodząc z założenia, że pochodzę ze wsi, namawiał mnie, abym wyszedł ze sztuki ludowej. Prof. Kenar sztukę ludową traktował za sztukę żywą, widział w niej ciekawą mądrość uszanowania materiału, prostotę kompozycji, zachwycał się syntetyczną zwartą formą i niewielką ilością środków plastycznych, dzięki którym wydobyty zostaje olbrzymi wyraz, sztukę ludową traktował za nieocenione źródło przyszłej sztuki – poszedłem przez wskazaną przez Profesora drogę"[2].
Rząsa o swojej sztuce mówił, że jest „cała o człowieku"[3], że „jest smutna, pełna pytań, na które nie można odpowiedzieć"[4]. Artysta starał się „wyrazić i zamknąć w rzeźbie stany psychiczne człowieka – pogodę, poświęcenie, miłość, dobroć, mądrość, cierpienie, rozpacz, przerażenie. Niekiedy moje postacie wyrażają milczące pytania..."[5] – mówił. Tematyka jego prac nie wynikała z religijności, a z nieszczęść, na które napatrzył się w czasie II wojny światowej[6].
Uchodzący prorok był najprawdopodobniej rzeźbiony początkowo siekierą, następnie piłą, a w końcowej fazie dłutem[7]. Rzeźbiarz spatynował postument w kolorze matowej czerni, podkreślając siłę oddziaływania jego surowej formy.

Sala VIII
Room VIII

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2008, s. 468.

1 M. Kitowska-Łysiak, *Antoni Rząsa*, 2004: https://culture.pl/pl/tworca/antoni-rzasa (dostęp: 07.09.2018).
2 A. Rząsa za: *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, red. naukowa J. Torchała, P. Szubert, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. X. Dunikowskiego oddział MNW, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, s. 50.
3 B. Henkel, *Pokazują los człowieka*, „Radar" 1980, nr 6 (23.06), s. 28.
4 Tamże.
5 S. Klimaszewski, *Wielkość i tragizm człowieka*, „Tygodnik Kulturalny" 1980, nr 7 (17.02).
6 M. J., *Nasze sylwetki – Antoni Rząsa*, „Trybuna Ludu" 1973, nr 216 (5.08).
7 A. Rząsa, [w:] *Antoni Rząsa*, kat. wyst. BWA w Zakopanem i Fundacji Antoniego Rząsy, Zakopane 1999, s. nlb.

Antoni Rząsa was taught by Antoni Kenar in the School of Timber Industry in Zakopane. He completed the school as late as in 1952 as a 33-year-old man and started to teach there. He contributed to development of the profile and position of the institution[1].
Rząsa's works refer to folk arts and the sculptor said: 'at the beginning of my work, when I made fruitless efforts to find my own way, Prof. Kenar, assuming that I had been raised in a village, persuaded me to stop drawing on folk arts. Prof. Kenar treated folk art as live art, thinking that it had some interesting wisdom of respect for materials, simplicity of composition. He was enchanted with its synthetic and concise forms and scare graphic means, which contribute to great expression. Thus, he treated folk art as an invaluable source of future art – I followed the path marked by the Professor'[2].
Rząsa said about his works that they were 'totally devoted to a human being'[3], 'sad, full of questions which cannot be answered'[4]. The artist tried to 'express and close within a sculpture psychical conditions of a human being such as cheerfulness, devotion, love, kindness, wisdom, suffering, despair and terror. Sometimes, my figures express silent questions...'[5] – he said. Themes of his works did not result from his religious attitude, but from misfortunes that he came across during the World War II[6].
Initially, *The Fleeing Prophet* was probably sculpted with the use of an axe, then a saw and a chisel in the final stage[7]. The sculptor patinated the pedestal matt black, emphasising the strength of its raw form.

1 M. Kitowska-Łysiak, *Antoni Rząsa*, 2004: https://culture.pl/pl/tworca/antoni-rzasa (access: 07.09.2018).
2 A. Rząsa see: *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, ed. J. Torchała, P. Szubert, Zachęta Contemporary Art Gallery, Xawery Dunikowski Museum, MNW branch, Centre of Polish Sculpture in Orońsk, Warsaw 1999, p. 50.
3 B. Henkel, *Pokazują los człowieka*, Radar 1980, no. 6 (23.06), p. 28.
4 Ibid.
5 S. Klimaszewski, *Wielkość i tragizm człowieka*, Tygodnik Kulturalny 1980, no. 7 (17.02).
6 M. J., *Nasze sylwetki – Antoni Rząsa*, Trybuna Ludu 1973, no. 216 (5.08).
7 A. Rząsa, [in:] *Antoni Rząsa*, ex. cat. BWA in Zakopane and Fundation of Antoni Rząsa, Zakopane 1999, p. unnumbered.

RYSZARD GRZYB

ur. 1956 Sosnowiec

283. ***Hodowca Wysp Kanaryjskich***

1984

Niesygn.
Na odwrocie napis: *R. GRZYB / HODOWCA WYSP KANARYJSKICH – 1984 MAJ / 119 X 100* / przekreślona liczba: *84.*
Papier, tempera, 100 x 119 cm
Nabyto do zbiorów w 1994 roku, zakup od artist.
Nr inw. MT/M/1509/N

„Większość obrazów Ryszarda Grzyba powstaje [w owym czasie] na papierach – dzięki ostrej kresce i kolorystyce, zyskują one zdecydowanie najbardziej «dziki» charakter ze wszystkich obrazów „Gruppy". Obrazy Grzyba, jakkolwiek w większości przypadków odnoszące się do wątków filozoficzno-literackich lub dziejów kultury Europy i Wschodu, nie opowiadają historii, jak przedstawienia Modzelewskiego, Sobczyka, Woźniaka, Grzyb maluje raczej symbole czy znaki. Znaki walki, miłości, medytacji, samotności, transcendencji. Dla Grzyba, interesującego poety, obraz musi być maksymalnie skondensowany, skrócony, trochę jak ideogram. Stąd zwykle na jego obrazach przedstawienia jednej, najwyżej dwu postaci, najprostsze tło i rekwizyty"[1].
Hodowca Wysp Kanaryjskich należy właśnie do prac wyżej opisanych. Kompozycję centralną tworzy posągowa postać głównego bohatera, który trzyma w dłoni ptaka – dudka. Obraz malowany jest płasko intensywnymi kolorami jednolicie wypełniającymi precyzyjnie określone formy – ciała postaci oraz jego otoczenia. O swojej twórczości w pierwszych latach działalności „Gruppy" Grzyb mówił, że „jak już powstała «Gruppa», malowało się rzeczy dotyczące człowieka, jego położenia psycho-polityczno-fizjologicznego. Również temu towarzyszyły czasem zwierzęta. Potem zacząłem malować tylko zwierzęta"[2].

Sala X
Room X

Bibl.: *Papiery Grzyba* 1988, nr spisu prac 21, s. nlb.; Kroplewska-Gajewska 2001, s. nlb.

1 *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, red. K. Stanisławski, kat. wyst. CSW w Toruniu, Toruń 2010, s. 50, za: *O Gruppie*, fragmenty tekstu pisanego w 1987 roku, opublikowanego w nieregularniku artystycznym „BWArt" (Katowice), 1988, nr 2 oraz w katalogu III Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1989.
2 *Samotność rani człowieka. Rozmawiała Dorota Jarecka*, [w:] *Ryszard Grzyb. Penetracja konstruktywizmu zwierząt*, kat. wyst. Galerii Krytyków „Pokaz", Warszawa 1996.

born in 1956 in Sosnowiec

283. ***A Breeder of the Canaries***

1984

Unsign.
An inscription on the back: *R. GRZYB / A BREEDER OF THE CANARIES – MAY 1984 / 119 X 100* / crossed-out numbers: *84.*
Paper, tempera, 100 x 119 cm
Purchased for the collection in 1994 from the artist.
Inv. no. MT/M/1509/N

'Most of Ryszard Grzyb's paintings are created [in those times] on paper – owing to a sharp line and colours they assume the «wildest» character of all paintings of 'Gruppa'. Grzyb's paintings may mostly relate to philosophical and literary motifs or the history of Europe and the East, nevertheless, they do not tell about history in a manner presented by Modzelewski, Sobczyk, Woźniak – Grzyb paints symbols and signs. Signs of fight, love, meditation, loneliness and transcendence. For Grzyb, an interesting poet, a painting must be condensed to the maximum and shortened, like an ideogram. Therefore, he most often depicts one or two persons, simplest background and props'[1].
A Breeder of the Canaries belongs to the above-mentioned works. The central composition is created by the figure of a main hero, who holds a hoopoe in his hand. The work is painted flatly with the use of intensive colours, which fill in specified forms such as bodies of the figures and their surroundings precisely and in a uniform manner. Grzyb referred to his works in the first years of activities of 'Gruppa', saying that 'when «Gruppa» was established, we painted things relating to a human being and his psychical, political and physiological condition. This was often accompanied by animals. Then I started to paint animals only'[2].

1 *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, ed. K. Stanisławski, ex. cat. CSW in Toruń, Toruń 2010, p. 50, see: 'O Gruppie', fragments of a text written in 1987, published in an artistic irregular BWArt (Katowice), 1988, no. 2 and in cat. III Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1989.
2 *Samotność rani człowieka. Rozmawiała Dorota Jarecka*, [in:] *Ryszard Grzyb. Penetracja konstruktywizmu zwierząt*, ex. cat. Galeria Krytyków 'Pokaz', Warsaw 1996.

284. ***Nr 75** (Bez tytułu)*

1992

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Ryszard Grzyb / bez tytułu / 92 x 120 / 1992* i *75* [w okręgu]
Płótno, olej, 92 x 120 cm
Nabyto do zbiorów w 1994 roku, zakup od artysty.
Nr inw. MT/M/1509/N

Autor mówił, że to co robi „jest akceptacją i afirmacją, ale nie jest wykluczone, że dla niektórych ludzi może być prowokacją. Stoję po stronie tego co piękne i wzbogaca człowieka. Prowokacją może być dla tych, którzy chcą ograniczyć obraz rzeczywistości w zbyt wąskich ramach"[1]. Obrazy według niego „są strukturą malarską, w której pobrzmiewa duch poezji tym subtelnym tonem, który nie zawsze słyszymy. Obrazy powinny przekraczać nudę, powinny być pełne życia i napięcia"[2].

1 R. Grzyb, Warszawa 1994, [w:] *Mnemosyne. Obrazy Ryszarda Grzyba*, kat. wyst. Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Bytom 1994, s. nlb.
2 Tamże.

***Number 75** (Untitled)*

1992

Unsign.
An inscription on the back: *Ryszard Grzyb / untitled / 92 x 120 / 1992* and *75* [in a circle]
Canvas, oil, 92 x 120 cm
Purchased for the collection in 1994 from the artist.
Inv. no. MT/M/1509/N

The author said that what he did 'was acceptance and affirmation, but, for some, it may be a provocation. I opt for what is beautiful and enriches a human being. It may be a provocation for those, who want to reduce a painting to reality in frames that are too narrow'[1]. According to the painter, paintings are 'a painting structure with the sound of a spirit of poetry so subtle, that we do not always hear it. Paintings should exceed the boredom and be full of life and tension'[2].
The open composition of *Number 75* is created by fragmentarily de-

1 R. Grzyb, Warsaw 1994, [in:] *Mnemosyne. Obrazy Ryszarda Grzyba*, ex. cat. Upper Silesia Museum, Bytom 1994, p. unnumbered.
2 Ibid.

283.



284.



Kompozycję otwartą obrazu *Nr 75* tworzą fragmentarycznie ukazane zwierzęta (psy, lisy?), które łączy bliżej nieokreślona forma zbudowana z białej nieregularnej linii i plamy. Wszystko malowane jest płasko, jak znak na jednolitej, czarnej przestrzeni tła. Wszystkim, którym kompozycja ta wydaje się absurdalna, malarz odpowiada: „Zasadniczym nośnikiem sensu jest odzwierciedlenie absurdu (sprzeczności) istniejącego w rzeczywistości, w malarstwie. Łączenie dwóch sprzecznych jakości tak, by wynikiem była nowa jakość, coś trzeciego o swojej własnej tożsamości”[3]. Kiedy indziej natomiast na pytanie, czym absurd jest dla sztuki, malarz odpowiedział: „Jest chlebem i dniem powszednim, katalizatorem. Pozwala na nie-pomniejszanie i nie-powiększanie rzeczy. Absurd uśmiecha się do sztuki i znika. I pojawia się. Podnosi sztukę z klęczek wobec siebie samej, wyciąga z błota, zdejmuje gorsety, kładzie na ziemi”[4].

Sala X
Room X

Bibl.: Kroplewska-Gajewska 2008, s. 461.

3 Tamże.
4 *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, red. K. Stanisławski, kat. wyst. CSW w Toruniu, Toruń 2010, s. 48, za: (R. Grzyb, fragment tekstu z „Berliner Kindl”, maszynopis powielony, Warszawa 1986, tekst datowany: 10.V.86). *Jak maluję obrazy? Biere pendzel* (...).

picted animals (dogs, foxes?), which are connected by an unspecified form made of a white irregular line and spot. All this is painted flatly as a sign against a uniform black background. If the composition seems absurd to anyone, the painter replies: ‘The basic carrier of sense is a reflection of the absurd (the contradiction), existing in reality and painting. It is combining of two contradictory qualities in such a manner as to obtain a new quality and something third about one’s own identity’[3].
At other times, when asked what absurd is for art, the painter replied: ‘It is bread and everyday and a catalyst. It makes it possible to not-reduce and not-magnify things. Absurd smiles at art and disappears. And then it appears. It raises art from its knees, pulls it out from the mud, takes off the corsets and puts it on the ground’[4].

3 Ibid.
4 *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, ed. K. Stanisławski, ex. cat. CSW in Toruń, Toruń 2010, p. 48, see: (R. Grzyb, fragment of text from Berliner Kindl, typescript copied, Warsaw 1986, text dated: 10.V.86). *Jak maluję obrazy? Biere pendzel* (...).

WŁODZIMIERZ PAWLAK

ur. 1957 Korytów k. Żyrardowa

born in 1957 in Korytów near Żyrardów

285. ***Nie zejdę z tego świata żywy***

1986

Niesygn.
Na odwrocie napis: *NIE ZEJDĘ Z TEGO ŚWIATA / ŻYWY / 136 x 160 1986 / WŁODEK PAWLAK*
Płótno, olej, 160 x 136 cm
Nabyto do zbiorów w 2012 roku, zakup ze środków MKiDN z programu *Kolekcje*, priorytetu *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*. Wcześniej w zbiorach Kolekcji Pakoskiej, zakupiony od artysty.
Nr inw. MT/M/1786/N

I will not Leave this World Alive

1986

Unsign.
An inscription on the back: *I WILL NOT LEAVE THIS WORLD ALIVE / ALIVE / 136 x 160 1986 / WŁODEK PAWLAK*
Canvas, oil, 160 x 136 cm
Purchased in 2012 with the use MKiDN funds under *Collections* programme, priority: *Regional Collections of Contemporary Art*. Previously in the Pakoska Collection, purchased from the artist.
Inv. no. MT/M/1786/N

Obraz został namalowany krótko po zakończeniu studiów w warszawskiej ASP (1980–1985) i w czasie zintensyfikowanych działań artystycznych „Gruppy”, której Włodzimierz Pawlak był aktywnym członkiem. W tym czasie malarz tworzył obrazy, które zamalowywał na znacznej powierzchni, żeby – jak mówił: „zamalowana przeze mnie powierzchnia była dokumentem absurdalnej rzeczywistości, dokumentem na niedorzeczność życia w niej, ale niech mnie czasem uwalnia od służalczości”[1].
W obrazie *Nie zejdę z tego świata żywy* pozostawił malarz postać z dwiema białymi butelkami. Zamalowana została twarz. Człowiek jest zatem anonimowy. Określają go tylko butelki jako swoisty atrybut określonego w tytule losu. Jednolite – zamalowane – tło dodaje znaczenia samotnej postaci. O powodach swojej twórczości w jednym z licznych tekstów malarz pisał, że malowanie jest „dla uratowania siebie, dla zapełnienia pustki w sobie, dla odnalezienia w otaczającej rzeczywistości tego co najistotniejsze”[2]. W innym miejscu natomiast, że sztuka to „doprowadzenie siebie do pustej przestrzeni, do całkowitego wyczerpania, do bezbronności, do zaniku”[3].

Sala X
Room X

Bibl.: Michalak *Przyczynek do dyskusji* 2006, il. s. 21; *Obraz życia* 2007, il. 1, s. 61; *Pawlak. Autoportret w powidokach* 2008, s. 10, nr kat. i il. 89, s. 129, il. s. 53; *The Power of Fantasy* 2011, il. s. 141; *Kolekcja pakoska* 2013, nr kat. i il. 97, s. 127.

1 W. Pawlak, *Siedem dni i siedem nocy fikcji*, „Oj dobrze już” wiosna 1984, nr 1 za: M. Sitkowska, *Estetyka zapaści*, [w:] *Sztuka najnowsza, Tablice dydaktyczne. Włodzimierz Pawlak*, Pawilon SARP, Warszawa, marzec 1989, s. nlb.
2 W. Pawlak, *Tworzenie i niszczenie (fragmenty)*, składanka Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1985.
3 Tamże.

The painting was created shortly after completion of the author’s studies in the Academy of Fine Arts in Warsaw (1980–1985) and during the intensive artistic activities of ‘Gruppa’, in which Włodzimierz Pawlak actively participated. At that time, the painter created works with considerable part of their surface covered with paint. He said that he wanted ‘the surface covered with paint to constitute a document of absurd reality, proving the absurdity of living in the reality, but it should also release the author from servitude’[1].
In the painting entitled *I will not Leave this World Alive,* the painter left a figure with two white bottles. The face was covered with paint. Thus, the human being became anonymous. He was characterised only by the bottles, being specific attributes of the fate specified in the title. The uniform background covered with paint adds meaning to the lonely figure. The painter referred to reasons for his artistic works in one of numerous texts, writing that paintings are created ‘to save oneself, fill the emptiness in oneself and find what is most important in the surrounding reality’[2]. At other time he wrote that art was ‘reaching an empty space, total exhaustion, defencelessness and atrophy’[3].

1 W. Pawlak, *Siedem dni i siedem nocy fikcji*, ‘Oj dobrze już’ Spring 1984, no. 1 see: M. Sitkowska, *Estetyka zapaści*, [in:] *Sztuka najnowsza, Tablice dydaktyczne. Włodzimierz Pawlak*, Pavilion SARP, Warsaw, March 1989, p. unnumbered.
2 W. Pawlak, *Tworzenie i niszczenie (fragmenty)*, brochure of Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1985.
3 Ibid.



285.

286. ***Klucze do Malewicza***

1995

Niesygn.
Na odwrocie napis: *WŁODZIMIERZ PAWLAK / LES CLES DE MALEWICZ / No 2 / 120 x 100 / 1995*
Płótno, olej, 120 x 100 cm
Nabyto do zbiorów w 2012 roku, zakup ze środków MKiDN z programu *Kolekcje*, priorytetu *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*. Wcześniej w zbiorach Kolekcji Pakoskiej, zakupiony od artysty.
Nr inw. MT/M/1785/N

The Keys to Malewicz

1995

Unsign.
An inscription on the back: *WŁODZIMIERZ PAWLAK / LES CLES DE MALEWICZ / No 2 / 120 x 100 / 1995*
Canvas, oil, 120 x 100 cm
Purchased in 2012 with the use MKiDN funds under *Collections* programme, priority: *Regional Collections of Contemporary Art*. Previously in the Pakoska Collection, purchased from the artist.
Inv. no. MT/M/1785/N



286.

Obraz jest jedną z kilku prac, które w podobnej kompozycji wykorzystują twórczość Kazimierza Malewicza. Kopiowanie dzieł Malewicza i wykorzystanie ich we własnej pracy jest zabiegiem artysty-kolekcjonera, który w innym cyklu pt. *Notatki* eksponował nie tylko dorobek twórczy innych artystów, lecz także pozostałości (np. tubki wykorzystanych farb) po własnej pracy.
Klucze do Malewicza to hołd dla mistrza, ale i wskazanie historii sztuki jako źródła własnej sztuki. Według Pawlaka historia sztuki „nie jest jednak tradycyjną historią stylów czy motywów ikonograficznych. Ułożywszy własny poczet malarzy Pawlak skoncentrował się na percepcjach i koncepcjach obrazu. W obrazach takich jak *Władysław Strzemiński: notatki o sztuce rosyjskiej* (1989), *Alfabet Strzemińskiego* (1991), *Malewicz* (1991) cytaty malarskie czy znaki alfabetu czyta się jak ilustracje teoretycznego traktatu”[1].
Pawlak powołał się na twórczość Malewicza, żeby ukazać „problem czegoś drugiego w obrazie”[2], żeby w uporządkowany i systematyczny sposób nawiązać do tradycji i tę tradycję przedstawić w swój własny sposób – umowny i niejednoznaczny.

Sala X
Room X

Bibl.: Michalak *Przyczynek do dyskusji* 2006, il. s. 22; *Pawlak. Autoportret w powidokach* 2008, nr kat. i il. 239, s. 156; *Kolekcja pakoska* 2013, nr kat. i il. 98, s. 128.

1 G. Światek, *Co miałoby zastąpić obraz? Notatki o Pawlaku*, [w:] *Włodzimierz Pawlak. Przestrzeń logiczna obrazu*, kat. wyst. Galeria Kordegarda, Warszawa 2003, s. nlb.
2 Tamże.

The painting is one of several works which, in a similar composition, use works of Kazimierz Malewicz. Copying of Malewicz's works and using them in the artist's own works is an action of an artist-collector, who, in other cycle entitled *Notes*, exposed not only the artistic work of other artists, but also the remains (such as tubes of used paints) of his own work.
The Keys to Malewicz is also a tribute to the master as well as an indication of the history of art as a source of the artist's own work, although 'according to Pawlak, the history of art is not a traditional history of styles or iconographic motifs. Creating his own set of painters, Pawlak focused on perceptions and concepts of a painting. In paintings such as *Władysław Strzemiński: Notes about the Russian Art* (1989), *Strzeminski's Alphabet* (1991) or *Malewicz* (1991), painting quotations or alphabet signs are read as illustrations of a theoretical treaty'[1].
Pawlak referred to the works of Malewicz to show 'the problem of something other in a painting'[2] and referred to tradition in an ordered and regular manner and presented the tradition in his own way – conventionally and ambiguously.

1 G. Światek, *Co miałoby zastąpić obraz? Notatki o Pawlaku*, [in:] *Włodzimierz Pawlak. Przestrzeń logiczna obrazu*, ex. cat. at Kordegarda Gallery, Warsaw 2003, p. unnumbered.
2 Ibid.

JAROSŁAW MODZELEWSKI

ur. 1955 Warszawa

born in 1955 in Warsaw

287. ***Noc*** *(Nokturn)*
1995

Night *(Nocturne)*
1995

Niesygn.
Na odwrocie napis: *Jarosław Modzelewski (1995) Noc*
Płótno, olej, 40 x 62 cm
Nabyto do zbiorów w 2012 roku, zakup ze środków MKiDN z programu *Kolekcje*, priorytetu *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*. Wcześniej w zbiorach Kolekcji Pakoskiej, zakupiony od artysty.
Nr inw. MT/M/1787/N

Unsign.
An inscription at the back: *Jarosław Modzelewski (1995) Night*
Canvas, oil, 40 x 62 cm
Purchased in 2012 with the use MKiDN funds under *Collections* programme, priority: *Regional Collections of Contemporary Art*. Previously in the Pakoska Collection, purchased from the artist.
Inv. no. MT/M/1787/N

Twórczość Modzelewskiego Mirosław Ratajczak widzi blisko i twórczo zainspirowaną pracami Jerzego Nowosielskiego i Andrzeja Wróblewskiego[1]. Tego ostatniego Modzelewski odkrył ponownie dla siebie i odbiorców w końcu XX wieku.
Człowiek w malarstwie Modzelewskiego jest „elementem koniecznym jako jedyne źródło”[2]. Jednak jego historia w obrazie opowiedziana jest beznamiętnie. Malarz sprowadził go bowiem do swoistego szablonu, który unaocznia przeciętnego, anonimowego człowieka. W obrazie *Noc* ów człowiek dotyka okna, które blaskiem intensywnego pomarańczowego koloru rozświetla całą kompozycję. Jego otoczenie – zabudowania i pejzaż w tle – jest potraktowane bardzo umownie: „od pejzażu rozumianego klasycznie jestem ciągle daleko”[3] – mówił malarz.
„Kiedy przyglądam się moim obrazom z ostatnich lat, to zauważam, że w przytłaczającej większości są one wynikiem obserwacji, a właściwie wynikiem bardzo konkretnego zaobserwowania jakiejś sytuacji, która miała miejsce w rzeczywistym czasie i przestrzeni. [...] jednak częściej obraz był wynikiem procesu nakładania się obserwacji świata na konstrukcje tworzone w wyobraźni

1 M. Ratajczak, *Nadzieja*, „Odra” 1994, nr 9, s. 103.
2 *Nie dość, że kalectwo, to w dodatku wieczność. Rozmowa*, [w:] *Jarosław Modzelewski. Nowe obrazy*, kat. wyst. Galerii Zderzak w Krakowie, Kraków 1994, s. nlb.
3 J. Modzelewski, *Kilka prostych obserwacji*, [w:] *Jarosław Modzelewski*, kat. wyst. Galeria Stara BWA w Lublinie, Lublin 1993, s. nlb.

Mirosław Ratajczak considers Modzelewski's works as close to, and inspired by, the works of Jerzy Nowosielski and Andrzej Wróblewski[1]. The latter was rediscovered by Modzelewski for himself and his viewers at the end of the 20th century.
A human being in Modzelewski's works is 'an essential element as the only source'[2]. However, the history of a human being is told without any emotions in the artist's painting. The painter reduced a person to a pattern, which shows an average anonymous human being. In the painting entitled *Night,* the human being touches a window, which lightens the composition with its intensive orange colour. The surroundings, such as buildings and a landscape in the background, are treated very conventionally: 'I am still far from a classically understood landscape'[3] – the painter said.
'When I look at my paintings from the last years, I notice that an overwhelming majority of them result from observation and are actually a result of a very specific observation of a given situation, which took place in a real time and space. [...] however, most often, a painting

1 M. Ratajczak, *Nadzieja*, Odra 1994, no. 9, p. 103.
2 *Nie dość, że kalectwo, to w dodatku wieczność. Rozmowa*, [in:] *Jarosław Modzelewski. Nowe obrazy*, ex. cat. Galeria Zderzak in Cracow, Cracow 1994, p. unnumbered.
3 J. Modzelewski, *Kilka prostych obserwacji*, [in:] *Jarosław Modzelewski*, ex. cat. Galeria Stara BWA in Lublin, Lublin 1993, p. unnumbered.



287.



288.

pochodzące z innych niż ogląd rzeczywistości źródeł”[4]. „Mam poczucie, że to, co maluję dotyczy samotności i smutku. Nie traktuję jednak tego problemu histerycznie. Lubię ironię, więc znaleźć można czasem w moich pracach trochę śmiechu, trochę pokraczności, trochę naiwności”[5].
„Obrazy moje cechuje wyważenie, powściągliwość, dbałość, czasem przesadna, o wyrazistość formy i czystość koloru. Kompozycja jest czytelna, zazwyczaj statyczna – centralna. Próżno szukać u mnie powierzchownego rozmalowania, kolor, kładziony płasko, dobitnie wyznacza przestrzeń obrazu. [...] Uwielbiam symetrię i porządek. [...] Wykluczam podświadomość. Jestem za konstrukcją”[6].

Sala X
Room X

Bibl.: Skrzyniarz 1996/97, nr 22/23, s. 24; Baran 1997, nr 226 (27–28.09); Michalak *Przyczynek do dyskusji* 2006, il. s. 21; *Modzelewski* 2006, nr kat. 253, s. 187; *Kolekcja pakoska* 2013, nr kat. i il. 96, s. 126.

4 Tamże.
5 *Raz wygrywam ja, raz obraz. Rozmowa z laureatem Paszportu „Polityki” Jarosławem Modzelewskim, malarzem*, rozmawiał P. Sarzyński, „Polityka” 1999, nr 4 (23.01), s. 46.
6 *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, red. K. Stanisławski, kat. wyst. CSW w Toruniu, Toruń 2010, s. 74.

was a result of a process of overlapping my observations of the world and structures created in an imagination derived from sources other than observation of reality’[4]. ‘I feel that what I paint relates to sadness and irony. However, I am not hysteric about the problem. I like irony, so you can always find some laughing, clumsiness and naivety in my works’[5].
‘My paintings are characterised by a balance, restraint, care and, sometimes excessive, clarity of form and pureness of colour. The composition is legible and usually static and centrally arranged. You will not find superficial painting and colours are applied flatly, marking the space of a painting clearly. [...] I love symmetry and order. [...] I exclude subconsciousness. I opt for a structure’[6].

4 Ibid.
5 *Raz wygrywam ja, raz obraz. Rozmowa z laureatem Paszportu ‘Polityki’ Jarosławem Modzelewskim, malarzem*, interview: P. Sarzyński, Polityka 1999, no. 4 (23.01), p. 46.
6 *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, ed. K. Stanisławski, ex. cat. CSW in Toruń, Toruń 2010, p. 74.

SYLWESTER AMBROZIAK

ur. 1964 Łowicz

born in 1964 in Łowicz

288. ***Bez tytułu***

1998

Sygn. na stopie postaci z ugiętymi nogami: *A. 98 1/3*
Napis pod spodem rzeźby: *09.09.84 / MOJEJ GOSI / (1-4)*
Brąz, odlew, 26 x 47 x 21 cm
Nabyto do zbiorów w 2003 roku, zakup od artysty z wystawy w *Galerii Na Piętrze*, ZPAP Oddział w Toruniu.
Nr inw. MT/Rz/195/N

Untitled

1998

Sign. on the foot of the figure with its legs bent: *A. 98 1/3*
An inscription at the bottom of the sculpture: *09.09.84 / TO MY GOSIA / (1-4)*
Bronze, cast, 26 x 47 x 21 cm
Purchased in 2003 from the artist exhibiting the work in *Na Piętrze Gallery*, ZPAP Division in Toruń.
Inv. no. MT/Rz/195/N

Sylwester Ambroziak studiował w warszawskiej ASP w latach 1983–1989 i jest jednym z głównym reprezentantów nurtu Nowej Ekspresji w sztuce polskiej. Bohaterem jego sztuki jest człowiek, o którym artysta mówił: „Poszukuję w człowieku elementów pierwszych, dlatego zwracam się ku religijnym kulturom ludowym i pierwotnym – afrykańskim czy amazońskim, ale równocześnie czerpię z kultury masowej komiksu i filmu animowanego. Rzeźba dziś zatraciła ducha, ja próbuję go wskrzesić, odnaleźć w niej emocje”[1].
W wielu pracach Ambroziaka głowa i twarz postaci, pomimo skrótowej formy, stanowią o charakterze rzeźby, o tym, jakie niesie przesłanie. W rzeźbie ze zbiorów toruńskiego Muzeum najistotniejszą rolę odgrywa ciało kobiety i mężczyzny. Tematem rzeźby jest ich bliska relacja i nie chodzi tu tylko o relację fizyczną. Ważne jest uczucie i intymność oraz sposób ich okazywania. Ambroziak „nadaje temperaturę zwyczajnym gestom – delikatnemu dotykowi, czułemu objęciu, namiętnemu uściskowi”[2].
Zastosowany przez artystę brąz i niewielkie jak na jego *oeuvre* wymiary, sytuują rzeźbę w kategorii form kameralnych. To nietypowe dla Ambroziaka. Rzeźba była prezentem dla pierwszej żony – Małgorzaty, która zgodziła się na jej zakup przez toruńskie Muzeum. Wcześniej, w 1997 roku podobnie zakomponowane postaci przedstawił Ambroziak w drewnie: *Przytuleni*[3] oraz w wosku: *Bez tytułu*, 1997, 26 x 47 x 19 cm[4] i brązie: *Bez tytułu*, 1997, 26 x 47 x 19 cm[5].
W zbiorach MOT znajduje się sześć prac z cyklu *Niewiniątka*, 2006–2007, beton, silikon, MT/Rz/208/N/1–6.

Sala X
Room X

1 *Aukcja rzeźby*, SDA, Bydgoszcz 16 XII 2017, red. E. Bednarz, K. Dąbrowska, M. Kardas, Sopot 2017, s. 138.
2 A. Rayzacher, *Scenariusz dla zaklętych w drewnie*, [w:] *Sylwester Ambroziak*, kat. wyst. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2004, s. 11.
3 *Sylwester Ambroziak...*, dz. cyt., il. s. 84–85.
4 Tamże, il. s. 92.
5 Tamże, il. s. 83.

Sylwester Ambroziak studied in the Academy of Fine Arts in Warsaw in the years 1983–1989 and is one of representatives of the New Expression movement in the Polish art. The hero of his works is a human being, about whom the artist said: ‘I search for first elements in a human being and, therefore, I refer to religious folk cultures and primitive cultures – be it African or Amazon ones, and I also dwell on the mass culture of comics and cartoons. A sculpture has lost its soul nowadays and I try to resurrect it and find emotions within it’[1].
In numerous works created by Ambroziak, a figure’s head and face, despite its brief form, determines the character of a sculpture and the message it carries. In the sculpture found in the Museum in Toruń, the woman’s and man’s bodies play the most important part. Its theme is the close relationship between the two, and it is not only in its physical relationship. What is important is the feeling and intimacy, and the way it is shown. Ambroziak ‘adds temperature to the usual gestures – a gentle touch, a caring embrace and a passionate hug’[2].
The bronze used by the artists, as well as the small size of the sculpture, make the sculpture belong to the category of intimate forms within the artist’s *oeuvres*. It is not typical of Ambroziak. The sculpture was a gift for Małgorzata, the artist’s first wife, who gave her consent to sell it to the museum in Toruń. Earlier in 1997, he presented a similar composition depicting figures in wood entitled *Embraced*[3] as well as in wax: *Untitled*, 1997, 26 x 47 x 19 cm[4] and bronze: *Untitled*, 1997, 26 x 47 x 19 cm[5].
The collection of MOT also includes six works from the cycle of *Innocents*, 2006–2007, concrete, silicone, inv. no. MT/Rz/208/N/1–6.

1 *Aukcja rzeźby*, SDA, Bydgoszcz 16 XII 2017, ed. E. Bednarz, K. Dąbrowska, M. Kardas, Sopot 2017, p. 138.
2 A. Rayzacher, *Scenariusz dla zaklętych w drewnie*, [in:] *Sylwester Ambroziak*, ex. cat. Centrum Rzeźby Polskiej in Orońsko, Orońsko 2004, p. 11.
3 *Sylwester Ambroziak...*, cit. work, il. pp. 84–85.
4 Ibid., il. p. 92.
5 Ibid., il. p. 83.



WIEK XXI

THE 21st CENTURY

Leon Tarasewicz
Tomasz Tatarczyk



289.

LEON TARASEWICZ

ur. 1957 Waliły na Podlasiu

289. ***Kompozycja***

2001

Niesygn.
Na odwrocie napis: *L. Tarasewicz / 2001 / 50 x 50*
Płótno, olej, 50 x 50 cm
Nabyto do zbiorów w 2012 roku, zakup ze środków MKiDN z programu *Kolekcje*, priorytetu *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*. Wcześniej w zbiorach Kolekcji Pakoskiej, zakupiony od artysty.
Nr inw. MT/M/1788/N

Zainspirowana realistycznym pejzażem twórczość Leona Tarasewicza od 1984 roku, gdy ukończył warszawską ASP, dąży do syntezy tego pejzażu i zmiany jego widzenia. Tę zmianę malarz tworzy rozbudowaną fakturą i kolorem, który jest dla niego najistotniejszym budulcem. Twierdzi: „malarstwo to kolor! Zajmując się malarstwem, nie sposób ominąć koloru”[1]. Nakładana metodą pastoso farba (na płótna z domieszką wypełniacza, a w pomieszczeniach – cementu) tworzy bardzo grubą fakturę – drugi składnik malarstwa Tarasewicza, który potęguje w znaczący sposób działanie koloru. Marzeniem malarza jest „by obrazy przejęły kontrolę nad odbiorcą w taki sposób, by jego otoczenie przestawało istnieć, wtedy obraz, nieograniczony żadnymi ramami, mógłby się bez przeszkód rozrastać, wciągając odbiorcę”[2].
W niewielkiej, jak na dokonania artystyczne Tarasewicza, *Kompozycji* z toruńskich zbiorów pejzaż zredukowany został do trzech horyzontalnych pasów, które na pozór przestały nim być, a stały się kompozycją. Tarasewicz w jednym z wywiadów podkreślał swoje przywiązanie do rzeczywistości: „Wydaje mi się, że nigdy nie będę w stanie malować «abstrakcyjnie» – bez odniesienia do rzeczywistości. To stąd zawsze pochodzi pierwszy sygnał, który powoduje określony proces myślenia i którego efektem jest powstanie obrazu”[3].

Sala X
Room X

Bibl.: Michalak *Przyczynek do dyskusji* 2006, il. s. 18; *Kolekcja pakoska* 2013, nr kat. i il. 126, s. 150; Kroplewska-Gajewska 2014, s. 11.

1 E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 235.
2 K. Levin, [w:] *Leon Tarasewicz*, red. M. Ślizińska, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 18.
3 *Cały czas chodzi mi o malarstwo. Z Leonem Tarasewiczem rozmawia Andrzej Kisielewski*, [w:] *Tarasewicz*, red. M. Godlewska-Siwerska, Galeria Arsenał BWA Białystok 1995, s. 14–15.

TOMASZ TATARCZYK

1947 Katowice – 2010 Warszawa

290. ***Łódź Charona***

2010

Sygn. p. d.: *Tomasz Tatarczyk*
Papier, olej, 50 x 70 cm
Nabyto do zbiorów w 2012 roku, zakup ze środków MKiDN z programu *Kolekcje*, priorytetu *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*. Wcześniej w zbiorach Kolekcji Pakoskiej, zakupiony od artysty.
Nr inw. MT/M/1789/N

born in 1957 in Waliły, Podlasie

Composition

2001

Unsign.
An inscription on the back: *L. Tarasewicz / 2001 / 50 x 50*
Canvas, oil, 50 x 50 cm
Purchased in 2012 with the use MKiDN funds under *Collections* programme, priority: *Regional Collections of Contemporary Art*. Previously in the Pakoska Collection, purchased from the artist.
Inv. no. MT/M/1788/N

Leon Tarasewicz's artistic works inspired by realistic landscapes have aimed at synthesis of the landscape and at changing the perception of it since 1984, when the author graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw. The artist introduces the change by creating a developed texture and colour, which is the most important building material for him, claiming that 'painting is colour! Dealing with painting, one just cannot miss colours'[1]. Paint applied with the use of *pastoso* method (with adding of a filler in canvas and concrete in rooms) creates a very thick texture – another component of Tarasewicz's paintings, enhancing the effects of colours to a considerable extent. The painter's dream is to 'make paintings gain control over a viewer in such a manner that the surroundings would cease to exist and, then, a painting, unrestrained by any frames, could expand without any obstacles, drawing a viewer even closer'[2].
In Tarasewicz's *Composition* found in the Museum in Toruń, which is small in comparison to the author's other works, a landscape was reduced to three horizontal stripes, which, seemingly, ceased to create the landscape and became a composition. In one of his interviews, Tarasewicz emphasised his attachment to reality: 'It seems to me that I will never be able to paint «abstract» – without any reference to reality. It is from reality that the first signal comes and leads to a specified process of thinking, resulting in creation of a painting'[3].

1 E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warsaw 2011, p. 235.
2 K. Levin, [in:] *Leon Tarasewicz*, ed. M. Ślizińska, ex. cat. CSW Zamek Ujazdowski, Warsaw 2003, p. 18.
3 *Cały czas chodzi mi o malarstwo. Z Leonem Tarasewiczem rozmawia Andrzej Kisielewski*, [in:] *Tarasewicz*, ed. M. Godlewska-Siwerska, Galeria Arsenał BWA, Białystok 1995, pp. 14–15.

1947 Katowice – 2010 Warsaw

Charon's Boat

2010

Sign. bottom right: *Tomasz Tatarczyk*
Paper, oil, 50 x 70 cm
Purchased in 2012 with the use MKiDN funds under *Collections* programme, priority: *Regional Collections of Contemporary Art*. Previously in the Pakoska Collection, purchased from the artist.
Inv. no. MT/M/1789/N



290.

Temat obrazu – łódź w różnym układzie powtarza się na kilku kompozycjach olejnych Tatarczyka[1]. Zawsze pokazana jest na tle wody, z cieniem, który rzuca w perspektywicznym skrócie. Obrazów z łodzią zwykle malarz nie tytułował. Były to po prostu fragmenty łodzi na tafli wody, tak jak np. liczne w jego *oeuvre* psy na śniegu. Jednak o ile „w przypadku wcześniejszych prac artysty krytycy wspominali o spowijającej je aurze żałoby, to dopiero w odniesieniu do tych ostatnich [malowanych w i po 2000 roku] można powiedzieć, że [...] obraz jest u Tatarczyka «medium między życiem a śmiercią»[2]. Czasami wręcz staje się metaforą przejścia, jak w przypadku kompozycji z fragmentem dłubanki, która, niczym łódź Charona, zawieszona jest pomiędzy Tu i Tam; jeszcze jest TU, a już niknie Tam. Można by więc powiedzieć, że obraz staje się funkcją stanu elegijnego skupienia"[3]. Motyw łodzi w obrazach Tatarczyka Jaromir Jedliński kojarzy z trumną[4], szczególnie w kompozycji *Bez tytułu* (1999), na której łódź pokazana jest na wprost. Ten sam obraz Artur Janikowski odnosi do symboliki

1 *A okręt płynie...*, 1995, pł., ol., 100 x 170 cm wł. prywatna; *Bez tytułu*, 1999, pł., ol., 100 x 170 cm, MSiTJ manggha; *Bez tytułu*, 2000, pł., ol., 120 x 200 cm, MNK; *Bez tytułu*, 2005, pł., ol., 100 x 170 cm, CSW Zamek Ujazdowski.

2 W. Baraniewski, *Obraz na granicy światów. Uwagi o najnowszych pracach Tomasza Tatarczyka*, [w:] *Tomasz Tatarczyk. Obrazy*, kat. wyst. Galerii Awangarda BWA, Wrocław, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2001, s. 6.

3 M. Kitowska-Łysiak, *Elegie Tatarczyka*, [w:] M. Kitowska-Łysiak, *Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce w Polsce po 1945 roku*, Lublin 2007, s. 174.

4 J. Jedliński, [w:] *Tomasz Tatarczyk. Malarstwo*, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta", Warszawa 2004, s. 36.

The theme of the painting, namely a boat in various arrangements, recurs in several of his oil compositions[1]. It is always depicted against a background of water, with a shadow cast in a brief perspective. The painter rarely gave titles to his boat paintings specifically. It was just a fragment of a boat on a water surface, just like dogs in the snow recurring in the artist's numerous works. However, 'critics, who mentioned the atmosphere of mourning prevailing in the artist's works, it was only in relation to the last works [painted in and after 2000] that one may say that [...] for Tatarczyk, a painting is «a medium between life and death»[2]. Sometimes it even becomes a metaphor of transition, as in the case of the composition with a fragment of the dugout, which, as if Charon's boat, is suspended between Here and There and disappears There. One may say that the painting becomes a function of an elegiac state of concentration'[3]. Jaromir Jedliński associates the

1 *And the Ship is Sailing...*, 1995, canvas, oil, 100 x 170 cm private property; *Untitled*, 1999, canvas, oil, 100 x 170 cm, MSiTJ manggha; *Untitled*, 2000, cnvas, oil, 120 x 200 cm, MNK; *Untitled*, 2005, canvas, oil, 100 x 170 cm, CSW Zamek Ujazdowski.

2 W. Baraniewski, *Obraz na granicy światów. Uwagi o najnowszych pracach Tomasza Tatarczyka*, [in:] *Tomasz Tatarczyk. Obrazy*, ex. cat. Galerii Awangarda BWA, Wrocław, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2001, p. 6.

3 M. Kitowska-Łysiak, *Elegie Tatarczyka*, [in:] M. Kitowska Łysiak, *Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce w Polsce po 1945 roku*, Lublin 2007, p. 174.

Sala X
Room X

klepsydry[5]. Łódź ze zbiorów toruńskich jest już przez malarza określona tytułem jako łódź Charona i nasuwa konkretne skojarzenia z ostateczną podróżą człowieka, z której już nie ma powrotu.
O swoim warsztacie malarskim mówił artysta: „decyzja na czerń i biel, jest taka, bo te kolory są najbardziej dosadne, najmocniejsze. Zapamiętałem, co mówił profesor [Roman] Owidzki o Hiszpanach, którzy uważają, że najbardziej dramatycznym widokiem jest czarny ptak na białym śniegu. [...] Kiedy nad tym pracuję słucham muzyki, bo to jest jak medytacja"[6].

Bibl.: *Kolekcja pakoska* 2013, nr kat. i il. 133, s. 157.

5 A. Tanikowski, *Bury, klepsydra i cień. Szkic o malarstwie Tomasza Tatarczyka*, „Aspiracje" wiosna 2009, s. 23.

6 A. Morawińska, *Rozmowa z Tomaszem Tatarczykiem*, [w:] *Tomasz Tatarczyk...*, dz. cyt., s. 45.

motif of a boat in Tatarczyk's works with a coffin[4] – in particular, in *Untitled* (1999), where a boat is depicted from the front. For Artur Janikowski, the same painting refers to symbolism of an hourglass[5]. The boat depicted in the painting found in the Museum in Toruń was named by the author as Charon's boat. It brings associations with a final journey of man, from which there is no return.
The painter referred to his decisions concerning his workshop: 'I have decided to use black and white, because these colours are crude and strong. I remember what Professor [Roman] Owidzki said about the Spanish, who think that the most dramatic image is a raven in white snow. [...] When I work on my paintings, I listen to music, because my work is like meditation'[6].

4 J. Jedliński, [in] *Tomasz Tatarczyk. Malarstwo*, Zachęta Contemporary Art Gallery, Warsaw 2004, p. 36.

5 A. Tanikowski, *Bury, klepsydra i cień. Szkic o malarstwie Tomasza Tatarczyka*, Aspiracje Spring 2009, p. 23.

6 A. Morawińska, *Rozmowa z Tomaszem Tatarczykiem*, [in:] *Tomasz Tatarczyk*...cit. work, p. 45.

WYKAZ SKRÓTÓW
LIST OF ABBREVIATIONS

INSTYTUCJE I INNE
INSTITUTIONS AND OTHERS

AIAP
Międzynarodowe Stowarzyszenie Sztuk Plastycznych [Association Internationale des Arts Plastiques] / International Association of Art (IAA)

ASP
Akademia Sztuk Pięknych / Academy of Fine Arts

AUNC
Acta Universitatis Nicolai Copernici

AZS
Akademicki Związek Sportowy / The University Sports Association

BBWR
Bezpartyjny Blok Współpracy z Rządem / Nonpartisan Bloc for Cooperation with the Government

BHS
Biuletyn Historii Sztuki

BWA
Biuro Wystaw Artystycznych / The Bureau of Art Exhibitions

CBWA
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych / Central Bureau of Art Exhibitions

CKZM MKiS
Centralna Komisja Zakupu Muzealiów Ministerstwa Kultury i Sztuki / Central Commission for the Purchase of Museum Collections of the Ministry of Culture and Art

CMMG
Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku (obecnie Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku) / Central Maritime Museum in Gdańsk (now National Maritime Museum in Gdańsk)

CSW
Centrum Sztuki Współczesnej / Centre of Contemporary Art

DAP
Dom Artysty Plastyka w Warszawie / DAP Gallery, Artist's House in Warsaw

IHS
Instytut Historii Sztuki / Institute of Art History

IKP
Ilustrowany Kurier Polski

IPS
Instytut Propagandy Sztuki / Institute of Propaganda of Art

IS PAN
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk / Institute of Art, Polish Academy of Sciences

KMPiK
Klub Międzynarodowej Prasy i Książki / Club of International Press and Books

KUL
Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II / The John Paul II Catholic University of Lublin

MET
Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu / The Maria Znamierowska-Prüffer Ethnography Museum in Toruń

MKiDN
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage

MKiS
Ministerstwo Kultury i Sztuki / Ministry of Culture and Art

MMP
Muzeum Mazowieckie w Płocku / Mazovian Museum in Płock

MNG
Muzeum Narodowe w Gdańsku / National Museum in Gdańsk

MNK
Muzeum Narodowe w Krakowie / National Museum in Cracow

MNKi
Muzeum Narodowe w Kielcach / National Museum in Kielce

MNP
Muzeum Narodowe w Poznaniu / National Museum in Poznań

MNSz
Muzeum Narodowe w Szczecinie / National Museum in Szczecin

MNW
Muzeum Narodowe w Warszawie / National Museum in Warsaw

MNWr
Muzeum Narodowe we Wrocławiu / National Museum in Wrocław

MOB
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy / Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz

MOO
Muzeum Okręgowe w Ostrołęce (obecnie Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce) / District Museum in Ostrołęka (now Museum of Kurpie Culture in Ostrołęka)

MOR
Muzeum Okręgowe w Radomiu (obecnie Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu / The District Museum in Radom (now Jacek Malczewski Museum in Radom)

MOT
Muzeum Okręgowe w Toruniu / District Museum in Toruń

MOŻ
Muzeum Okręgowe w Żyrardowie (obecnie Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie) / District Museum in Żyrardów (now Museum of Western Mazovia in Żyrardów)

MPPP
Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie / Museum of Origins of the Polish State in Gniezno

MPŚ
Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku / Museum of the Middle Pomerania in Słupsk

MSiTJ manggha
Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha w Krakowie / Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Cracow

MSN
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Museum of Modern Art in Warsaw

MŚK
Muzeum Śląskie w Katowicach / Silesian Museum in Katowice

MŚO
Muzeum Śląska Opolskiego / Museum of Opole Silesia

MWM
Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie / Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn

OW
Okręg Warszawski / Warsaw District

PBK
Polski Bank Kredytowy / Polish Credit Bank

PGS
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie / State Art Gallery in Sopot

PLSP
Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych / National High School of Fine Arts

PP
Przedsiębiorstwo Państwowe / State Enterprise

PRL
Polska Rzeczpospolita Ludowa / Polish People's Republic

PSB
Polski Słownik Biograficzny / Polish Biographical Dictionary

PWSSP
Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych / National Higher School of Fine Arts

RP
Rzeczpospolita Polska / Republic of Poland

SAP
Słownik Artystów Polskich / Dictionary of Polish Artists

SARP
Stowarzyszenie Architektów Polskich / Association of Polish Architects

SDA
Sopocki Dom Aukcyjny / Sopot Auction House

SHS
Stowarzyszenie Historyków Sztuki / Association of Art Historians

SSP
Szkoła Sztuk Pięknych / School of Fine Arts

TAP „Sztuka"
Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka" / Society of Polish Artists 'Sztuka'

TNT
Towarzystwo Naukowe w Toruniu / Toruń Society of Arts and Sciences

TPSP
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych / Society of Friends of Fine Arts

TSB
Toruński Słownik Biograficzny / Toruń Biographical Dictionary

TVP
Telewizja Polska / Polish Television

TZSP
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych / The Society for the Encouragement of Fine Arts

UAM
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Adam Mickiewicz University in Poznań

UJ
Uniwersytet Jagielloński / Jagiellonian University in Kraków

UJK
Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie / Jan Kazimierz University in Lviv

UMK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika / Nicolaus Copernicus University in Toruń

UNESCO
United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

USB
Uniwersytet Stefana Batorego / Stefan Batory University

UW
Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw

WSP
Wydział Sztuk Pięknych / Faculty of Fine Arts

YMCA
Young Men's Christian Association / Związek Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej

ZKW.PZS
Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki / Wawel Royal Castle National Art Collection

ZPAP
Związek Polskich Artystów Plastyków / Association of Polish Artist and Designers

ZZPAP
Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków / Trade Union of Polish Artists

ŻIH
Żydowski Instytut Historyczny / Jewish Historical Institute

SKRÓTY TECHNICZNE
TECHNICAL ABBREVIATIONS

BC – Before Christ
bibl. – bibliografia
c. – card
ca. – circa
cat. – catalog
cit. work – cited work
cm – centymetr / centimeter
cyt. – cytowany
ćw. – ćwierć
d. – dół
dim. – dimensions
dz. cyt. – dzieło cytowane
ed. – editor
e.g. – in example
est. – established
ex. – exhibition
g. – góra
gab. – gabinet
h. – herb
hr. – hrabia
ibid. – ibidem
il. – ilustracja
im. – imienia
inv. – inventory
inw. – inwentaryzacyjny
j. – journal
k. – karta
kat. – katalog
l. – lewy
m. – miasto
m.in. – między innymi
monot. – monotypia / monotype
mps – maszynopis / manuscript
niesygn. – niesygnowany
nlb. – nieliczbowana
no. – number
np. – na przykład
nr – numer
ok. – około
ol. – olej
oprac. – opracowany
p. (eng.) – page
p. (pol.) – prawy
pł. – płótno
p.n.e. – przed naszą erą
poł. – połowa
poz. – pozycja (w katalogu)
półr. – półrocze
pt. – pod tytułem
p.v. – primo voto
pw. – pod wezwaniem
r. – rok
R. – rocznik / Yearbook
red. – redaktor
reż. – reżyser
ryc. – rycina
rys. – rysunek
s. – strona
sign. – signed
St – Saint
s.v. – secundo voto
sygn. – sygnowany
śr. – środek
św. – święty
t. – tom
tabl. – tablica
tech. – technika / technique
temp. – tempera
tyt. – tytuł
unsign. – unsigned
ur. – urodzony
vol. – volumin
w. – wiek
wg – według
wł. – własność
wyd. – wydanie
wym. – wymiary
wyst. – wystawa
z. – zeszyt
zał. – założony
zb. – zbiory

WYKAZ AUTORÓW FOTOGRAFII
LIST OF PHOTOGRAPHERS

Krzysztof Deczyński

IX–X, 1–2, 4, 6–14, 16–17, 19–20, 23–27, 32, 34, 36–38, 40–46, 51–59, 62, 64–69, 72–78, 81–85, 88, 92–95, 97–100, 103–104, 107, 113, 119, 122, 125–128, 131, 137, 140–144, 146–148, 150, 152–159, 165–174, 176–177, 179–182, 185–187, 189–196, 198–202, 205, 207, 210–212, 218–219, 221–222, 228–238, 242, 248–250, 254, 257–260, 264, 266, 268–271, 274–277, 280–281, 283–287, 289–290.

Aleksander Jarmołowicz

II.

Andrius Kapčius

135.

Andrzej R. Skowroński

3, 5, 15, 18, 21–22, 28–31, 33, 35, 39, 47–50, 60–61, 63, 70–71, 79–80, 86–87, 89–91, 96, 101–102, 105–106, 108–112, 114–118, 120–121, 123–124, 129–130, 132–134, 136, 138–139, 145, 149, 151, 160–164, 175, 178, 183–184, 188, 197, 203–204, 206, 208–209, 213–217, 220, 223–227, 239–241, 243–247, 251–253, 255–256, 261–263, 265, 267, 272–273, 278 –279, 282, 288.

Zbigniew Smoliński

IV–VI.

Bernadeta Swobodzińska [Zielińska]

I, III, VII–VIII.

WYKAZ SKRÓTÓW BIBLIOGRAFICZNYCH
LIST OF BIBLIOGRAPHIC ABBREVIATIONS

I Festiwal w Szczecinie 1962
I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, kat. wyst., Szczecin 1962

IV Festiwal w Szczecinie 1968
IV Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, kat. wyst., Szczecin 1968

V Wystawa „Sztuki" 1901
Katalog V Wystawy artystów polskich „Sztuka", Kraków 1901

XV-lecie PRL 1961
Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, kat. wyst. MNW, Warszawa 1961

XX Wystawa „Sztuki" 1916
XX Wystawa „Sztuka", Kraków 1916

XXXI Biennale 1962
Catalogo della XXXI Esposizione Biennale Internationale d'Arte, Venezia 1962

„Dziennik Literacki" 1949
„Dziennik Literacki" – dodatek do „Dziennika Polskiego" nr 25120, 19.06.1949

„Dzień Pomorski" 1935
Odkrycie cennych zabytków sztuki malarskiej na strychu ratusza w Toruniu, „Dzień Pomorski" 1935, nr 62

„Gazeta Codzienna" 1860
W. Krzyżanowski, *Wystawa Krajowa przez...*, „Gazeta Codzienna" 1860, nr 172

„Głos Szczeciński" 1964
(m.m.), *Ostatni akcent festiwalu malarstwa. Anna Güntner – laureatem „Nagrody publiczności"*, „Głos Szczeciński" 1964

„Kurier Warszawski" 1897
Wiadomości bieżące, „Kurier Warszawski" 1897

„La Revue Moderne" 1938
„La Revue Moderne", R. 38, nr 8, 30.04.1938

„Plastyka" 1938
Z wystaw zagranicznych, „Plastyka" nr 1, Warszawa 1938

„Przegląd Artystyczny" 1957
Kronika ważniejszych wydarzeń i inne rzeczy, „Przegląd Artystyczny" 1957

„Przekrój" 1973
(j.r.), *Alina Szapocznikow*, „Przekrój" 1973

„Przekrój" 1977
(wer), *Ukrzesłowienie I*, „Przekrój" 1977

„Tygodnik Ilustrowany" 1870 II
Charakterystyczne popiersia Wiktora Brodzkiego, „Tygodnik Ilustrowany" 1870 II

150 lat MOT 2011
150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011. Katalog wystawy, red. A. Ziemlewska, Toruń 2011

150-lecie MOT. Księga pamiątkowa 2011
Księga pamiątkowa 150-lecia Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011, red. K. Mikulski, E. Okoń, Toruń 2011

197 Aukcja Sztuki Rempex 2013
197 Aukcja Dzieł Sztuki i Antyków 25.09.2013, Katalog Aukcyjny REMPEX, Warszawa 2013

622 upadki Bunga 2011
622 upadki Bunga. Wystawa z okazji 100-lecia ZPAP, kat. wyst. CSW *Znaki czasu* w Toruniu, red. zespół kuratorski CSW *Znaki czasu* w Toruniu, Toruń 2011

Album 75-lecia TZSP [1935]
Album 75-lecia Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, [Warszawa 1935]

Album fot. L. Sleńdzińskiego
Album dokumentacji fotograficznej prac Ludomira Sleńdzińskiego znajdującej się w archiwalnych zbiorach Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku (GSL/A VIII/318/34)

Aleksandrowiczowa 1936
M. Aleksandrowiczowa, *Wileńskie inscenizacje Ferdynanda Ruszczyca*, „Kurier Wileński" 1936

Alla scoperta dei Tatra 2009
Alla scoperta dei Tatra. Arte e tradizione Della Montana Polacca, kat. wyst. Museo Nazionale della Montagna Torino, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Torino 2009

Anatomia miłości, film 1972
Anatomia miłości, film 1972 – na początku filmu otwarcie wystawy, cały zestaw obrazów, m.in. *Maturzyści* – emisja w telewizji Polsat 23.09.1996

Anders 1972
H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972

Andriulytė 2018
A. Andriulytė, *Ferdynandas Ruszczycas: Civis, Vilnesis, Sum*, Vilnius 2018

Artyści z Krakowa 1993
E. Dwornik-Gutowska, J. Motyka, *Artyści z Krakowa*, kat. wyst. Galerii Sztuki Zachęta, Warszawa 1993

Aukcja desa unicum 2015
Aukcja sztuki dawnej desa unicum, Warszawa 3.12.2015

Aukcja sztuki dawnej 11.06.2015
Wilhelm Kotarbiński, „Wenecka serenada", 1881, [nota o obrazie w:] *Aukcja sztuki dawnej 11 czerwca 2015*, Dom Aukcyjny Desa Unicum, Warszawa 2015

Banaś 2006
B. Banaś, *Andrzej Wróblewski, Kolekcja Ludzie – czasy – dzieła*, Edipresse Polska S. A. 2006

Baran 1997
Z. Baran, *Wyciszony krzyk*, „Rzeczpospolita" 1997

Bartoszek 1997
M. Bartoszek, *Stanisław Kamocki 1875–1944*, kat. wyst. Muzeum w Sandomierzu, Sandomierz 1997

Bartoszek 2001
M. Bartoszek, *Alfons Karpiński*, kat. wyst., Sandomierz 2001

Beksiński 2018
Zdzisław Beksiński. Malarstwo, rysunek, wstęp: J. Jaremowicz, K. Cichoń, kat. wyst. Płocka Galeria Sztuki, Płock 2018

Bereźnicki 2008
Kiejstut Bereźnicki – pięćdziesiąt lat pracy twórczej, kat. wyst. MNG, koncepcja W. Zmorzyński, red. M. Paszylka-Glaza, Gdańsk 2008

Bernat „Życie" 2000
A. Bernat, *Lustracja sztuki. „Nowocześni 1948–1954" – wystawa powojennej plastyki polskiej*, „Życie" 2000

Between Two Worlds 2000
Between Two Worlds. The Art of Poland at the Dawn of Modernism 1890–1914, Vancouver 2000

Biblia we współczesnym malarstwie polskim 1999
Biblia we współczesnym malarstwie polskim, red. M. Woźniak, Toruń 1999

Bielska-Krawczyk 2015
J. Bielska-Krawczyk, *Obraz świata w malarskich obrazach. Wątki kulturowe i antropologiczne w malarstwie ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń, Kraków 2015

Biennale di Venezia. XXVII 1954
Biennale di Venezia. XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1954

Birecki 2016
P. Birecki, *Czy Marian Jaroczyński, twórca II Traktatu Toruńskiego, to drugi Jan Matejko?*, [w:] *Toruń miastem pokoju. II Pokój Toruński*, red. P. Oliński, W. Rozynkowski, Toruń 2016

Bitwa pod Ostrołęką 1991
Bitwa pod Ostrołęką 1831 w ikonografii, oprac. B. Kalinowska, kat. wyst. MOO, Ostrołęka 1991

Blum 1983
H. Blum, *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1983

Blumówna 1933
H. Blumówna, *Henryk Kuna*, „Sztuki Piękne" R. IX, 1933

Blum 1957
H. Blumówna, *Zbigniew Pronaszko – problematyka jego malarstwa*, „Przegląd Artystyczny", 1957

Blum 1958
H. Blumówna, *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1958

Blumówna „Twórczość" 1948
H. Blumówna, *Wystawa Młodych Plastyków*, „Twórczość" 1948

Blumówna „Tygodnik Powszechny" 1946
H. Blumówna, *W Pałacu Sztuki. Wystawa Młodych Plastyków*, „Tygodnik Powszechny" 1946

Błażewicz 1981
O. Błażewicz, *Malarstwo z malarstwa*, „Tydzień" 1981

Błażewicz „Przegląd Artystyczny" 1967
O. Błażewicz, *Sztuka serio Andrzeja Wróblewskiego*, „Przegląd Artystyczny" 1967

Bogucki 1956
J. Bogucki, *Kowarski*, Warszawa 1956

Bogusławski 1879
W. Bogusławski, *Wojciech Gerson. Kartka z nowszych dziejów naszego malarstwa*, „Tygodnik Powszechny" 1879

Bohdziewicz 1962
M. Bohdziewicz, *Katalog wystawy Wojciech Gerson*, Łódź 1962

Bołoz Antoniewicz 1894
J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886*, Lwów 1894

Bołoz Antoniewicz 1911
J. Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, [w:] *Nauka i sztuka*, t. XI, Lwów, Warszawa 1911

Borysowski 1980
Stanisław Borysowski. Katalog wystawy jubileuszowej w 50-lecie pracy twórczej, kat. wyst. MOT, Toruń 1980

Borysowski 1995
Stanisław Borysowski. Malarstwo, grafika, rysunek, kat. wyst. MOT, oprac. A. Drączkowski, A. Rissmann, A. Sciepuro, Toruń 1995

Borysowski 2003
Stanisław Borysowski, Malarstwo, grafika, kat. wyst., Toruń 2003

Bractwo św. Łukasza 1938
Bractwo św. Łukasza, 130 przewodnik TZSP w Warszawie, Warszawa 1938

Brandt 2015
Józef Brandt (1841–1915). Między Monachium a Orońskiem, red. M. Bartoszek, Orońsko 2015

Brandt 2018
Józef Brandt 1841–1915, t. 2, red. naukowa E. Micke-Broniarek, kat. wyst. MNW, Warszawa 2018

Brandt – uczniowie i przyjaciele 1998
Józef Brandt – uczniowie i przyjaciele, folder wyst. MOR, Radom 1998

Brus-Malinowska 1989
B. Brus-Malinowska, *Jacek Mierzejewski 1883–1925*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1989

Brus-Malinowska 2004
B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2004

Brzozowski 1975
Tadeusz Brzozowski at the XIII Biennale in São Paulo, São Paulo 1975, Pavihão Armado de Arruda Pereira, São Paulo 1975

Brzozowski 1986
Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985, kat. wyst. BWA w Rzeszowie, wstęp: J. Chrobak, Rzeszów 1986

Brzozowski 1987
M. Markiewicz, *Tadeusz Brzozowski*, Warszawa 1987

Brzozowski 1997
Tadeusz Brzozowski, kat. wyst. MNW, koncepcja A. Żakiewicz, W. Brzozowski, Warszawa 1997

Brzozowski 116/2001
Tadeusz Brzozowski, seria *Wielcy malarze – ich życie, inspiracje i dzieło*, nr 116/2001

Brzozowski „Nowy Wyraz" 1978
W. Brzozowski, *Ojciec*, „Nowy Wyraz" 1978

Buczek „Przekrój" 1958
W. Buczek, *Malarz cierpienia*, „Przekrój" 1958

Bűhler 1993
H. P. Bűhler, *Jäger Kosaken Und polnische Reiter, Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*, Hildesheim-Zürich-New York 1993

Bűhler 1998
H. P. Bűhler, *Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska*, Warszawa 1998

Bukowska 2006
A. Bukowska, *Twórczość Henryka Gotliba w okresie międzywojennym*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. T. J. Żuchowskiego, na kierunku Historia Sztuki, Wydział Nauk Historycznych, Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK, Toruń 2006, niepublikowane (Biblioteka MOT, płyta nr 102)

Bułhak 1939
J. Bułhak, *Dwadzieścia lat z Ruszczycem*, Wilno 1939

Centnerszwer 1924
J. Centnerszwer, *Jacek Mierzejewski*, „Nasz Przegląd" 1924

Charazińska 1993
E. Charazińska, *Józef Simmler 1823–1868*, kat. wyst. MNW, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1993

Charazińska, Kaczanowska 1981
Apoloniusz Kędzierski 1861–1939, wystawy monograficzne, MOR i MNW, oprac. E. Charazińska, M. Kaczanowska, Lublin 1981

Chełmońska 1895
M. Chełmońska, *Wędrówki po pracowniach. Wojciech Gerson*, „Kurier Warszawski" 1895

Chełmoński *Gerson* 1902
J. Chełmoński, *Wojciech Gerson*, Biblioteka Warszawska 1902

Chłopi w sztuce polskiej 1994
Chłopi w sztuce polskiej, kat. wyst. MOR, red. J. Pulnar, H. Ozimek, Radom 1994

Chmarzyński 1935
G. Chmarzyński, *O „odkryciu" cennych zabytków malarstwa na strychu ratusza w Toruniu – Oświadczenie dr. Chmarzyńskiego*, „Słowo Pomorskie" 1935, nr 67

Chwistek – wystawa 1971
Zbiorowa wystawa dzieł Leona Chwistka, TPSP, wstęp i kat. K. Estreicher, Kraków 1971

Chyczewska 1968
A. Chyczewska, *Marceli Bacciarelli. Życie. Twórczość. Dzieła*, kat. wyst. MNP, MNW, Poznań 1968, cz. I

Chyczewska 1973
A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731–1818*, Wrocław 1973

Ciechanowska 2/2002
S. Ciechanowska, *Cykle rzeźbiarskie Adolfa Ryszki z lat 1965–1970*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", Toruń 2/2002

Ciechomski 1938
S. Ciechomski, *Dziesięciolecie „Bractwa św. Łukasza"*, „Plastyka", 1938

Ciekawe eksponaty wzbogaciły zbiory MOT 1974
(REW), *Ciekawe eksponaty wzbogaciły zbiory Muzeum Okręgowego*, „Gazeta Toruńska" 1974

Co po Cybisie? 2018
Zbigniew Makowski. Rebus, ale dobrze namalowany. Rozmawiał Michał Jachuła, [w:] *Co po Cybisie?*, red. M. Jachuła, M. Jurkiewicz, kat. wyst. Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Warszawa 2018

Czapski 1933
Wystawa zbiorowa Józefa Pankiewicza, kat. wyst. IPS, oprac. J. Czapski, Warszawa 1933

Czernic-Żalińska 1966
W. Czernic-Żalińska, *Salon Sztuki „Skarbiec" w Warszawie*, R. MNW, t. X, Warszawa 1966

Czwichocki 2003
R. Czwichocki, *Twórczość portretowa Czesława Rzepińskiego*, [w:] „Pamiętnik Sztuk Pięknych", nr 4, Toruń 2003

Czyżewski 1928
T. Czyżewski, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1928

Dajnowska 2006
A. Dajnowska, *Szlachetny jeleń na rykowisku. Twórczość Henryka Weyssenhoffa*, „Gazeta Antykwaryczna" XI 2006, nr 11

Dajnowska 2007
A. Dajnowska, *Piękny nieobecny Leon Kapliński*, „Gazeta Antykwaryczna Sztuka.pl" XII/2007

Deptuła *„Nicuję stare surduty"* 1997
B. Deptuła, *„Nicuję stare surduty". Retrospektywa Tadeusza Brzozowskiego*, „Tygodnik Powszechny" 1997

Deptuła „Tygodnik Powszechny" 1996
B. Deptuła, *Malarstwo Andrzeja Wróblewskiego. Malujemy obrazy przykre jak zapach trupa*, „Tygodnik Powszechny" 1996

Derwojed 1969
J. Derwojed, *Józef Brandt*, Warszawa 1969

Distances 2004
Distances, Galerie le Plateau, oprac. W. Krukowski, E. Corne, Paris 2004

Dla nieba i ziemi 2018
Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – Malarstwo, red. B. Kasperowicz, kat. wyst. Muzeum Lubelskie, Lublin 2018

Dobrowolska 2003
M. Dobrowolska, *Kolor i ekspresja w malarstwie A. Nachta-Samborskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 3, Toruń 2003

Dobrowolski 1957
T. Dobrowolski, *Nowoczesne Malarstwo Polskie*, t. I, Wrocław-Kraków 1957

Dobrowolski 1963
T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963

Dobrowolski 1964
T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław 1964

Dobrowolski 1968
T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764–1964*, Wrocław 1968

Dobrowolski 1976
T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1976

Dobrowolski, Fredro-Boniecka 1959
W. J. Dobrowolski, M. Fredro-Boniecka, *Konstanty Laszczka*, Warszawa 1959

Dobrowolski, Tatarkiewicz 1962
Historia sztuki polskiej w zarysie, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, *Sztuka nowoczesna*, t. III, Kraków 1962

Doleżyńska-Sewerniak 2010
E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010

Domański 1981
M. Domański, *Poczet wielkich rzeźbiarzy*, Warszawa 1981

Dominik 2008
Tadeusz Dominik. Za oknem jest ogród..., oprac. P. Rymkiewicz, M. Wicherkiewicz, kat. wyst. MNW i Fundacji Sztuki Współczesnej, Warszawa 2008

Dunikowski 1966
Xawery Dunikowski (Polska). Wystawa rzeźby, oprac. A. Kodurowa, Moskwa 1966

Dunikowski 1972
A. Kodurowa, *Xawery Dunikowski. Skulpturen – Gemälde – Zeichmungen*, kat. wyst. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1972

Dunikowski 1975
Xawery Dunikowski. Rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog, oprac. A. Kodurowa, kat. MNW, Warszawa 1975

Dunikowski 2001
Xawery Dunikowski. Dzieła w zbiorach wawelskich, oprac. A. Janczyk, ZKW.PZS, Kraków 2001

Durek 2007
K. Rakowska, *Wojciech Aleksander Durek. Życie i twórczość*, Ropczyce 2007

Dzianisz 1966
P. Dzianisz, *Malarz traktatu toruńskiego*, „Pomorze", 1966, nr 5

Dziecko w malarstwie 2004
Dziecko w malarstwie od końca XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich, red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, kat. wyst. Muzeum Pałacu w Wilanowie, Warszawa 2004

Dzieje sztuki Torunia 2009
B. Mansfeld, *Sztuka od XIX do początku XXI wieku*, [w:] A. Błażejewska, K. Kluczwajd, B. Mansfeld, E. Pilecka, J. Tylicki, *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009

Dzierżanowska 2006
A. Dzierżanowska, *Józef Chełmoński – malarz mazowieckiego krajobrazu. O Józefie Chełmońskim...*, kat. wyst. Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie, Żyrardów 2006

Dzikowska „Radar" 1985
E. Dzikowska, *Kiedy artysta chce być moralny... Rozmowa z Tadeuszem Brzozowskim*, „Radar" 1985

Dziwność istnienia 2006
B. Zgodzińska, *Dziwność istnienia. Witkacy*, Marki 2006

Ekwiński 1978
A. Ekwiński, *Andrzej Wróblewski*, Warszawa 1978

Ekwiński 1979
A. Ekwiński, *Andrzej Wróblewski*, wyd. II poprawione, Warszawa 1979

Encyklopedia Malarstwa Polskiego 2011
Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, słowo wstępne J. K. Ostrowski, Kraków 2011

Entre deux mondes 2001
Entre deux mondes. Le Pologne à l'aube du modernisme 1890–1914, Jolieite 2001

Estreicher 1971
K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971

Fałat 2010
A. Król, *Julian Fałat*, kat wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2010

Fałat. Korespondencja 2003
Fałat znany i nieznany. T. 1. *Korespondencja z lat 1874–1895*, wybór i oprac. M. Aleksandrowicz, Bielsko-Biała 2003

Drączkowski, Sciepuro 1995
A. Drączkowski, A. Sciepuro, *Stanisław Borysowski 1906–1988. Malarstwo, grafika, rysunek*, kat. wyst. MOT, Toruń 1995

Drogi do niepodległości 1989
„Tobie Polsko, ta kropla krwi wrzącej..." Drogi do niepodległości. Komentarz historyczny do wystawy, koncepcja T. A. Jakubiak, kat. wyst. MNP, Poznań 1989

Fiedoruk „Isskustwo" 1979
A. Fiedoruk, *Polski malarz Andrzej Wróblewski*, „Isskustwo" 1979

Formiści 1972
J. Pollakówna, *Formiści*, Studia z historii sztuki, t. XIV, Wrocław 1972

Formiści 1989
Formiści, red. I. Jakimowicz, kat. wyst. MNW, Warszawa 1989

Fukowski 1961
S. Fukowski, *U źródeł twórczości*, [w:] *Xawery Dunikowski*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1961

Galeria malarstwa polskiego w MOT 1974 (REW), *W Muzeum Okręgowym. Galeria malarstwa polskiego i sztuki współczesnej*, „Gazeta Toruńska" 1974

Galeria Sztuki Polskiej MNW 1975
Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku, Galeria Sztuki Polskiej, MNW, Warszawa 1975

Garlińska-Zembrzuska 1963
H. Garlińska-Zembrzuska, *Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław 1963

Gąsiorowska 1952
M. Gąsiorowska, *Galeria Malarstwa Polskiego XIX i XX wieku*, kat. wyst., Muzeum Pomorskie w Toruniu, Toruń 1952

Geron 2001
M. Geron, *Twórczość Stanisława Borysowskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych", 2001, nr 1

Geron 2003
M. Geron, *Twórczość Tymona Niesiołowskiego do 1914 r.*, [w:] *Studia o artystach XVIII–XX w.*, red. J. Malinowski, Toruń 2003

Geron 2004
M. Geron, *Tymon Niesiołowski. Życie i twórczość*, Warszawa 2004

Geron 2005
M. Geron, *Katalog dzieł Tymona Niesiołowskiego*, [w:] *Tymon Niesiołowski*, red. A. Rissmann, kat. wyst. MOT, Toruń 2005

Geron 2013
M. Geron, *Formiści w lwowskim środowisku artystycznym (1918–1922)*, AUNC, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", XLIV, Toruń 2013

Geron 2015
M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015

Geron 2016
M. Geron, *Witkacy i Tymon Niesiołowski. Historia przyjaźni artystycznej*, [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk 17–20 września 2014*, red. J. Degler, MPŚ, Słupsk 2016

Geron *Rola Wyspiańskiego...* 2004
M. Geron, *Rola Stanisława Wyspiańskiego w kształtowaniu się postawy artystycznej Tymona Niesiołowskiego*, [w:] *Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185-lecia działalności ASP w Krakowie* 12.12–15.12.2003, red. J. Krupiński, P. Taranczewski, Kraków 2004

Gerould 2017
D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Dzieła zebrane. Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, oprac. J. Degler, A. Micińska, S. Okołowicz, T. Pawlak, Warszawa 2017

Gerson 1978
Wojciech Gerson, kat. wyst. MNW, red. J. Zielińska, Warszawa 1978

Gerson 2013
Wojciech Gerson. Wspomnienie z wycieczki wodno-piechotnej do Kazimierza Dolnego, oprac. W. Odorowski, Ł. Rejowski, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2013

Gerson-Dąbrowska [1930]
M. Gerson-Dąbrowska, *Polscy artyści*, Warszawa [1930]

Giełdon, Jankiewicz-Brzostowska 2006
L. Giełdon, M. Jankiewicz-Brzostowska, *Leon Wyczółkowski. Nad Wisłą i nad Bałtykiem. IV wystawa z cyklu „Polscy artyści o morzu"*, kat. wyst. CMMG, Gdańsk 2006

Gierymski Aleksander 2014
Aleksander Gierymski 1850–1901, kat. wyst. MNW, kurator wyst. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2014

Gintel 1966
J. Gintel, *Jan Matejko. Bibliografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966

Godziszewski 1998
Tadeusz Godziszewski. Życie i twórczość, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, oprac. M. Odorowska, Kazimierz Dolny 1998

Gołubiew, Król 1988
Z. Gołubiew, A. Król, *Artur Grottger*, spis dzieł do kat. wyst. MNK, Kraków 1988

Gorzkowski 1881
M. Gorzkowski, *O artystycznych czynnościach Jana Matejki od lat jego najmłodszych tj. od r. 1850 do końca r. 1881*, Kraków 1881

Gorzkowski 1898
M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat osiemnastu*, Kraków 1898

Gostyńska-Bielicka 1980
B. Gostyńska-Bielicka, *Julian Fałat, w rocznicę śmierci*, kat. wyst., Bielsko-Biała 1980

Górski *Portret ciotki artysty* 1903
K. M. Górski, *Portret ciotki artysty*, [w:] *Sztuka Polska*, Lwów 1903

Grabowska-Wiercińska *Bibliografia* 1957
J. Grabowska-Wiercińska, *Bibliografia*, [w:] *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, 23–27.11.1953*, Warszawa 1957

Grajewski 1972
L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918)*, Warszawa 1972

Grubba 2002
D. Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga Sztuki – sztuka drogi, W setną rocznicę urodzin artysty*, kat. wyst. PGS w Sopocie, Sopot 2002

Grunwald 1910
Album jubileuszowe. Grunwald. Szkic historyczny, oprac. Jasław z Bratkowa, Poznań 1910

Grupa Toruńska I i *II* 1998
Grupa Toruńska I 1958–1978, II 1978–1998, Toruń 1998

Grzegorz 1975
M. Grzegorz, *Przywilej inkorporacyjny z 1454 r. a traktat toruński z 1466 r.*, „Rocznik Toruński" 1975, nr 10

Grzywacz 1991
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, kat. wyst. BWA w Kielcach, Kielce 1991

Grzywacz 2008
Zbylut Grzywacz 1939–2004, red. J. Boniecka, J. Waltoś, kat. wyst. MNK, Kraków 2008

Hall 2008
D. Hall, *Art in exile. Polish painters in post-war Britain*, Bristol 2008

Harbaszewski 1985
K. Harbaszewski, *Wczesna twórczość Tymona Niesiołowskiego*, „Roczniki Humanistyczne", t. XXXIII, z. 4, 1985

Hasior. Europejski Rauschenberg? 2014
Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, red. J. Chrobak, kat. wyst. MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2014

Haumann 2000
H. Haumann, *Historia Żydów w Europie Środkowej i Wschodniej*, Warszawa 2000

Hermansdorfer 1975
M. Hermansdorfer, *W kręgu nadrealizmu. Nurt metaforyczno-ekspresyjny w sztuce polskiej*, kat. wyst. MNWr, Wrocław 1975

Hermansdorfer 1979
M. Hermansdorfer, *Zbigniew Makowski*, „Kultura" 1979

Historia i Polonia 2009
Historia i Polonia, kat. wyst. MNKi, red. A. Myślińska, Kielce 2009

Huculszczyzna 1987
O. Pełeńska, K. Posiadała, *Huculszczyzna*, Lwowska Galeria Obrazów we Lwowie, MOR, Radom 1987

Informator MOT 1999
Muzeum Okręgowe w Toruniu. Informator, red. A. Stefańska, M. Woźniak, Toruń 1999

International Exhibition 1937
The 1937 International Exhibition of Painting Carnegie Institute, Pittsburgh 1937

Jabłońska 2015
T. Jabłońska, *Sztuki piękne pod Tatrami*, Zakopane 2015

Jakimowicz 1950
I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, Z cyklu *Malarze polscy*, z. XXIII, Wrocław 1950

Jakimowicz 1951
I. Jakimowicz, *Twórczość Józefa Szermentowskiego*, BHS, R. XIII, 1951

Jakimowicz 1969
I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, kat. wyst. MŚK, Warszawa 1969

Jakimowicz 1970
A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970

Jakimowicz 1974
A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1974

Jakimowicz 1978
I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978

Jakimowicz 1980
I. Jakimowicz, *Henryk Gotlib 1890–1966*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1980

Jakimowicz 1985
I. Jakimowicz, *Witkacy. Malarz*, Warszawa 1985

Jakimowicz 1990
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939, Katalog dzieł malarskich, MNW, oprac. I. Jakimowicz, Warszawa 1990

Jakimowicz *Wąsowicz* 1969
I. Jakimowicz, *Wacław Wąsowicz (1891–1942). Katalog MNW*, Warszawa 1969

Jakimowicz *Wystawa – Józef Szermentowski* 1951
I. Jakimowicz, [*Wstęp*], [w:] *Wystawa – Józef Szermentowski 1833–1876 urządzona przez Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach w opracowaniu Dr Andrzeja Olesia*, Kraków 1951

Jamontt 1957
Wystawa pośmiertna prac Bronisława Jamontta, kat. wyst. Muzeum w Toruniu, Toruń 1957

JAN „Gazeta Wyborcza" 2001
JAN, *Rozstrzelanie i Parasol Kantora. Toruń. Wystawa współczesnego malarstwa polskiego*, „Gazeta Wyborcza" Bydgoszcz 2001

Jankowska-Marzec 2013
A. Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Hucułów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, seria IHS UJ Ars vetu et nova, t. XXXVII, Kraków 2013

Jarema 1998
B. Ilkosz, *Maria Jarema*, kat. wyst. MNWr, PGS Zachęta w Warszawie, Wrocław 1998

Jaremowicz 2010
J. Jaremowicz, *Z galerii sensów. Wybór tekstów o sztuce*, koncepcja i redakcja M. Sołtys, Warszawa 2010

Jaworska 1983
W. Jaworska, *Władysław Ślewiński 1854–1918. Wystawa monograficzna*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1983

Jerzmanowska 1998
K. Jerzmanowska, *Henryk Weyssenhoff, malarstwo, rysunek, grafika, fragmenty historii rodu*, Muzeum w Łazienkach, Warszawa 1998

Juszczak 1977
W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977

Kaczanowska 1965
M. Kaczanowska, *Aleksander Lesser rysownik historii polskiej*, R. MNW, t. IX, Warszawa 1965

Kaczmarzyk 1973
D. Kaczmarzyk, *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku*, kat. zbiorów MNW, Warszawa 1973

Kalota 1968
M. Kalota, *Trudne człowieczeństwo*, „Nowości. Dziennik Toruński" 1968

Kaminska 1995
R. Kaminska, *Prace malarzy polskich w zbiorach rezydencji i kościołów Łatgalii. Polsko-łotewskie związki polityczne, ekonomiczne i kulturalne od XVI w. do 1940 r.*, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Ryga 1995

Kamiński 2007
S. A. Kamiński, *Problematyka technologiczna i konserwatorska malarstwa Aleksandra Kobzdeja*, rozprawa doktorska (promotor dr hab. D. Markowski) WSP UMK, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej w Toruniu, Toruń 2007

Kantor 1998
Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998

Kantor 2000
Tadeusz Kantor. Niemożliwe, red. J. Suchan, Kraków 2000

Kantor 2003
Katalog prac – Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne, red. i oprac. A. Halczak, Kraków 2003

Karcz 1911
A. Karcz, „Sztuka", [Lwów] 1911

Kasprzak 2009
M. A. Kasprzak, *Józef Chełmoński. In memoriam. W 160. rocznicę urodzin*, kat. wyst. Muzeum Mazowieckiego w Płocku, Płock 2009

Kaszuba „Dunajec" 1984
L. Kaszuba, *Brzozowski i Waloch*, „Dunajec" 1984

Katalog MNW 1962
Malarstwo polskie od XVI do początku XX w. Katalog MNW. Galeria Sztuki Polskiej, Warszawa 1962

Katalog MNW 1975
Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. Katalog opracowany pod kier. S. Kozakiewicza i K. Sroczyńskiej, MNW, Warszawa 1975

Katalog obrazów wywiezionych 1951
Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich w latach 1939–1945, cz. II, *Malarstwo polskie*, MKiS, Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań nr II, Warszawa 1951

Katalog Salonu Wiosennego 1931
Katalog Salonu Wiosennego im. J. Piłsudskiego, IPS Warszawa 1931

Katalog *„Sztuki"* 1937
100 wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Kraków 1937

Katalog wystawy 5 stowarzyszeń IPS 1933
Katalog wystawy 5 stowarzyszeń artystycznych IPS, Warszawa 1933

Katalog wystawy dzieł zabezpieczonych przez ZSRR 1956
Katalog wystawy dzieł zabezpieczonych przez ZSRR, Warszawa, Gdańsk, Poznań, Szczecin, Warszawa 1956

Katalog wystawy Matejki 1894
Katalog wystawy dzieł Jana Matejki, Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w r. 1894, wstęp M. Sokołowski, Lwów 1894

Katalog wystawy pośmiertnej 1893
Katalog wystawy pośmiertnej obrazów i rysunków ś.p. mistrza Jana Matejki w posiadaniu pozostałej Rodziny będących, Muzeum Narodowe, Kraków 1893

Katalog wystawy retrospektywnej 1898
Katalog wystawy retrospektywnej, Warszawa 1898

Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki 1938
Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki urządzonej w setną rocznicę urodzin artysty przez Koło Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego, Muzeum Narodowe, Warszawa 1938

Katalog X wystawy 1878
Katalog X wystawy TPSP we Lwowie 1877/1878, Lwów 1878

Kąkolewska 1954
J. Kąkolewska, *Z zagadnień twórczości Józefa Peszki 1767–1831*, BHS, R. XVI, nr 1, 1954

Kisielewska 2012
J. Kisielewska, *Obraz Kompozycja fakturowa nr 532, 1965 rok, Muzeum Okręgowe w Toruniu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. D. Markowskiego w Zakładzie Konserwacji Malarstwa Współczesnego na WSP UMK w Toruniu, Toruń 2012 (mps)

Kisielewska, Markowski 2013
J. Kisielewska, D. Markowski, *„Atawistyczne zamiłowanie do materii" – o malarstwie Bronisława Kierzkowskiego i problematyce konserwatorskiej jego dzieł*, AUNC, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", XLIV, Toruń 2013

Kluszczyński 2016
R. J. Kluszczyński, *Od Michałowskiego do Fangora. Nowoczesne malarstwo polskie*, Kraków 2016

Kobieta w secesji 1994
Kobieta w secesji, MWM, Olsztyn 1994

Kochanowski 2007
Roman Kochanowski w 150. rocznicę urodzin, kat. wyst. MOR, red. Z. K. Posiadała, Radom 2007

Kokoska 2009
B. Kokoska, *Akt w malarstwie polskim*, Kraków 2009

Kolekcja pakoska 2013
Kolekcja pakoska. Sztuka Polska, kat. wyst. MOT, oprac. A. Kroplewska-Gajewska, Toruń 2013

Kolekcja PGS 2011
Kolekcja Płockiej Galerii Sztuki. Katalog wydany z okazji 30-lecia działalności Płockiej Galerii Sztuki, Płock 2011

Kolekcja T. Wierzejskiego 2016
Dűrer, Gysbrechts, Willmann... Kolekcja Tadeusza Wierzejskiego w polskich muzeach, red. P. Czopiński, kat. wyst. MOT, Toruń 2016

Kolonia artystyczna w Krzemieńcu... 2010
Kolonia artystyczna w Krzemieńcu nad Ikwą, oprac. W. Odorowski, D. Seweryn- -Puchalska, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2010

Kolor w malarstwie polskim 19 i 20 wieku 1978
Kolor w malarstwie polskim 19 i 20 wieku, kat. wyst. MNP, oprac. M. Berdyszakowa, Poznań 1978

Kołaczkowski 1883
J. Kołaczkowski, *Pamiątki po Janie Sobieskim*, Lwów 1883

Konarski 1933
Marjan Konarski, Dopowiedzenie do wystawy prac Marjana Konarskiego, TZSP Warszawa 1933

Konarski 1989–1990
Marian Konarski – „Marzyn". Rysunek, malarstwo, rzeźba, wstęp L. Lameński, *Autoportret w pękniętym lustrze. Marian Konarski i jego sztuka*, kat. wyst. Galerii „Zachęta" w Warszawie, Muzeum Polskiego w Ameryce, Warszawa 1989, Chicago 1990

Konarski 1998
Marian Konarski (1909–1998), wstęp L. Lameński, kat. wyst. pośmiertnej w Krakowie, Kielce 1998

Konarski 2015
Marian Konarski (1909–1998) – Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba, red. A. Kroplewska-Gajewska, kat. wyst. MOT, Toruń 2015

Koniec wieku 1996
Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914, kat. wyst. MNW, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996

Konstantynów 2006
D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006

Konstantynów 2012
D. Konstantynów, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858–1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warszawa 2012

Kopera 1929
F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, cz. III, *Malarstwo w Polsce XIX i XX w.*, Kraków 1929

Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego 1898
Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, „Tygodnik Ilustrowany" 1898

Kossakowski „Ty i ja" 1961
A. Kossakowski, *Alina Szapocznikow*, „Ty i ja" 1961

Kossowska 2001
I. Kossowska, *Wdowiszewski Czesław*, [w:] *Słownik Malarzy Polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, Warszawa 2001

Kossowska, Kossowski 2010
I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010

Kossowski 1985
Ł. Kossowski, *Pejzaże Wojciecha Weissa*, kat. wyst. MNKi, Kielce 1985

Kotkowska-Bareja 1981
H. Kotkowska-Bareja, *Wacław Szymanowski 1859–1939*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1981

Kowalczyk 1999
A. Kowalczyk, *Miasteczko pod dwoma księżycami*, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 1999

Kowalczyk 2010
I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010

Kowalska 1975
B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975

Kowalska 1988
B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988

Kowalska „Projekt" 1989
B. Kowalska, *Przypomnienie niezapomnianych*, „Projekt" 1989

Kowalska „Przegląd Artystyczny" 1967
B. Kowalska, *Legendy Anny Güntner*, „Przegląd Artystyczny" 1967

Kowarski 1949
Felicjan Szczęsny Kowarski, katalog wystawy pośmiertnej w MNW, Warszawa 1949

Kozakiewicz 1952
S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952

Kozakiewicz 1976
S. Kozakiewicz, *Malarstwo polskie. Oświecenie, klasycyzm, romantyzm*, Warszawa 1976

Kozakowska 1995
S. Kozakowska, *Malarze Młodej Polski*, Kraków 1995

Kozicki 1924
W. Kozicki, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, „Sztuki Piękne" 1924

Kozicki 1927
W. Kozicki, *Henryk Rodakowski*, Warszawa 1927

Kozicki 1928
W. Kozicki, *Władysław Jarocki*, [w:] *Monografie artystyczne*, t. XVI, Warszawa 1928

Kozicki 1932
W. Kozicki, *Edward Wittig*, „Sztuki Piękne", R. VIII, 1932

Kozicki 1937
W. Kozicki, *Henryk Rodakowski*, Lwów 1937

Kozicki *Wittig* 1932
W. Kozicki, *Edward Wittig*, Warszawa 1932

Krakowski 1957
P. Krakowski, *Widmo z „Wesela". (Szkic o Ludwiku de Laveaux)*, „Sztuka i Krytyka" VIII, 1957

Krakowskie malarstwo i rzeźba 1974
Krakowskie malarstwo i rzeźba w XXX PRL, Kraków 1974

Krasiński. Interwencja 1977
Edward Krasiński. Interwencja, folder wyst. w Galerii Sztuki Współczesnej „Zapiecek" w Warszawie, Warszawa 1977

Krawczyk 1971
Jerzy Krawczyk. Malarstwo, kat. wyst. ZPAP, CBWA w Łodzi, oprac. M. Matusińska, B. Mitschein, Łódź 1971

Krawczyk 1972
O. Błażewicz, *Jerzy Krawczyk 1921–1969. Malarstwo*, kat. wyst. BWA, ZPAP w Poznaniu, Poznań 1972

Krawczyk 1974
Jerzy Krawczyk 1921–1969, wystawa malarstwa, kat. wyst. Galeria Pryzmat, ZPAP, BWA w Krakowie, Kraków 1974

Krawczyk 1987
Jerzy Krawczyk. Malarstwo, rysunek, grafika, kat. wyst. Muzeum Historii Miasta Łodzi, wstęp H. Anders, Łódź 1987

Kroplewska-Gajewska 2001
A. Kroplewska-Gajewska, *Polska Sztuka Współczesna ze zbiorów MOT* (składanka), Toruń 2001

Kroplewska-Gajewska 2003
A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1939 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, t. I, *Katalog galerii malarstwa i rzeźby polskiej*, Toruń 2003

Kroplewska-Gajewska 2006
A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od k. XVIII w. do 1945 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, t. II, Toruń 2006

Kroplewska-Gajewska 2008
A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, t. III, Toruń 2008

Kroplewska-Gajewska 2011
A. Kroplewska-Gajewska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Związki artysty z Toruniem i reprezentacja w zbiorach Muzeum Okręgowego. Przyczynek do badań*, [w:] „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu", T. XVIII/2009, Toruń 2011

Kroplewska-Gajewska 2012
A. Kroplewska-Gajewska, *Plastyka Torunia 1920–1939. Konfraternia Artystów w Toruniu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, kat. wyst. MOT, Toruń 2012

Kroplewska-Gajewska 2014
A. Kroplewska-Gajewska, *Od Marcelego Bacciarellego do Leona Tarasewicza. Malarstwo olejne w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, XII Międzynarodowa sesja i warsztaty plastyczne XXXVI Międzynarodowego Konkursu Plastycznego dla Dzieci i Młodzieży „Moja Przygoda w Muzeum"*, Toruń 2014

Kroplewska-Gajewska 2015
A. Kroplewska-Gajewska, *Młodopolskie interpretacje świata... Sztuka ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, [w:] *Młodopolskie interpretacje świata...*, kat. wyst. w Galerii „A" w Starogardzkim Centrum Kultury, red. A. J. Haras, Starogard Gdański 2015

Kroplewska-Gajewska 2016
A. Kroplewska-Gajewska, *Rola i znaczenie rzeźby w międzywojennym Toruniu*, [w:] *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. K. Janicka, A. Krawczyk, Wolsztyn 2016

Kroplewska-Gajewska 2017
A. Kroplewska-Gajewska, *„Najazd galicyjski" – twórcy sztuki w międzywojennym Toruniu*, [w:] *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, 24–25 listopada 2016 r.*, red. A. S. Czyż, K. Chrudzimska-Uhera, Warszawa 2017

Król 1994
A. Król, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, kat. wyst. MNK, Kraków 1994

Król 1997
A. Król, *Radosne przesublimowanie zmysłowości. O rzeźbie Ludwika Pugeta*, „Art & Business" 6/1997

Król 2002
A. Król, *Henryk Rodakowski*, Wrocław 2002

Król 2007
A. Król, *Sztuka polska nowoczesna. Malarstwo – grafika – rzeźba w latach trzydziestych*, kat. wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007

Król 2011
A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011

Król 2012
A. Król, *Brandt, Chełmoński, Gierymski... W Monachium, w Paryżu, w Orońsku*, kat. wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2012

Król 2014
A. Król, *Henryk Rodakowski – malarz arcydzieł*, kat. wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2014

Król 2016
A. Król, *Piotr Michałowski 1800–1855. Niezależny, bezinteresowny, wolny*, kat. wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli i MOT, Stalowa Wola 2016

Król *Firma Witkiewicz i syn* 2011
A. Król, *Firma Witkiewicz i syn*, kat. wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011

Królewski Knyszyn 2010
Królewski Knyszyn. Starostwo knyszyńskie w XVI–XX wieku, folder wyst. w Muzeum Historycznym w Białymstoku, tekst A. Malesińska, M. Piszczatowska, Białystok 2010

Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich 1898
Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na wystawie retrospektywnej, Warszawa 1898

Kruszelnicki 1994
Z. Kruszelnicki, *„Śmierć Kopernika" temat w sztuce polskiej*, [w:] AUNC, „Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo", XIX, z. 260, 1994

Kruszyna 2015
N. Kruszyna, *Witkacy i kobiety. Nienasycenie*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2015

Krypczyk 2014
Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja, kat. wyst. MNK, koncepcja merytoryczna kat. A. Krypczyk, Kraków 2014

Krystall. Testament 2015
Bronisław Krystall. Testament, red. K. Mączewska, K. Załęski, kat. wyst. MNW, Warszawa 2015

Krzesińska 2010
A. Krzesińska, *Piewca zimy, polowań i Torunia*, „Nowości" 2010

Krzysztofowicz-Kozakowska 1998
S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Teodor Axentowicz 1859–1938*, kat. wyst. MNK, Kraków 1998

Krzysztofowicz-Kozakowska 2005
S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Między Zakopanem, Wilnem a Toruniem. Tymon Niesiołowski*, „Gazeta Antykwaryczna", nr 12/1/2 2005/2006

Krzysztofowicz-Kozakowska 2008
S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2008

Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot 2000
S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000

Krzywka 1994
Ł. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński*, Wrocław 1994

Kształcenie artystyczne w Wilnie 1996
Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje, kat. wyst. MOT, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, Toruń 1996

Kubacka 2004
M. Kubacka, *Geneza rzeźby Aliny Szapocznikow a praskie środowisko artystyczne*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 1(6), UMK, Toruń 2004

Kunka 1982
Lech Kunka. Malarstwo, kat. wyst. BWA, ZPAP w Łodzi, Łódź 1982

Kurczab „Panorama" 1979
K. Kurczab, *Polaków portret własny*, „Panorama" 1979

Lameński 1997
L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1886, rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997

Lameński 2007
L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007

Lameński 2012
L. Lameński, *Z mroku ku światłu. Kilka uwag o rzeźbie polskiej w latach 1893–1914*, [w:] *Nie tylko trony. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Ernestowi Niemczykowi*, Politechnika Wrocławska, Wrocław 2012

La peinture polonaise 1979
La peinture polonaise du XVIe aut debout du XXe siècle. Catalogue, MNW, Warszawa 1979

Laureaci Nagród Państwowych i MKiS 1966
Malarstwo, grafika, rzeźba Laureatów Nagród Państwowych i Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości, Warszawa 1966

Ledóchowski „Współczesność" 1958
S. Ledóchowski, *Kolekcjoner „kamieni filozoficznych"*, „Współczesność" 1958

Legenda o skrzydlatych jeźdźcach... 2005
Legenda o skrzydlatych jeźdźcach. Kircholm 1605, folder wyst. MOT, oprac. A. Ziemlewska, Toruń 2005

Leksykon sztuki polskiej XX w. 1996
J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX w. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996

Lenica 1974
Alfred Lenica. Malarstwo, kat. wyst. CBWA, oprac. H. Szustakowska, H. Zacharewicz, Warszawa 1974

Lenica 2002
Alfred Lenica. Malarstwo, kat. wyst. Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, oprac. W. Makowiecki, M. Pawłowski, M. Szczepaniak, Poznań 2002

Les trois mousquetaires 2004
Les trois mousquetaires, red. M. Czubińska, kat. wyst. MNK, Musée des Beaux-Arts de Nancy 2004

Le Symbolisme polonais 2004
Le Symbolisme polonais, kat. wyst. MNP, musée des Beaux-Arts de Rennes, koordynator M. Gołąb, 2004

Lipa 2003
A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880–1835, wystawa monograficzna*, kat. wyst. MNP, red. M. Gołąb, Poznań 2003

Listy Agatona Gillera 1873
Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873, Listy Agatona Gillera, Lwów 1873

Luba 2004
I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004

Ławniczakowa 1968
A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, kat. wyst. MNP, Poznań 1968

Ławniczakowa 1971
A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski, Malarstwo*, kat. wyst. MPŚ, Słupsk 1971

Ławniczakowa 1990
A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski, wystawa dzieł z lat 1890–1926*, kat. wyst. MNP, Poznań 1990

Ławniczakowa 2000
A. Ławniczakowa, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Jacek Malczewski. Powrót*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2000

Ławniczakowa, Nowakowski 1977
A. Ławniczakowa, J. Nowakowski, *Wojciech Weiss*, kat. wyst. MNP, Poznań 1977

Łepkowski 1938
E. Łepkowski, *Obrazy religijne w twórczości Jana Matejki*, „Kurier Literacko-Naukowy" dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", nr 10, 1938

Łepkowski 1957
E. Łepkowski, *Dom Jana Matejki* [Przewodnik], MNK, Kraków 1957

Łepkowski, Kuczała 1969
E. Łepkowski, B. Kuczała, *Katalog wystawy portretów malowanych przez Jana Matejkę*, MNK, Kraków 1969

Łopatyńska, Szelągowska 2007
H. M. Łopatyńska, G. Szelągowska, *(Nie) potrzebne, (nie)piękne, (nie)cenne. Reaktywacja rzeczy*, kat. wyst. MET, Toruń 2007

Łukaszewicz 1966
P. Łukaszewicz, *Stanisław Dębicki 1866–1924*, kat. wyst. MNWr., Wrocław 1966

Łukaszewicz 1978
P. Łukaszewicz, *Fryderyk Pautsch 1877–1950*, kat. wyst. MNWr, Wrocław 1978

Majewska „Sztandar Młodych" 1957
B. Majewska, *Niech bogowie zlitują się nad malarzami, albowiem bardzo tego potrzebują. O sztuce Andrzeja Wróblewskiego*, „Sztandar Młodych" 1957

Major 2014
B. Major, *Ignacy Zelek – artysta rzeźbiarz i patriota*, [w:] *Pomnik Wdzięczności – Chrystusa Króla w Sępólnie Krajeńskim. Szkice historyczne*, Sępólno Krajeńskie 2014

Makowski Zbigniew 1974
Zbigniew Makowski, red. J. Berezowska, Galeria Sztuki Współczesnej „Zapiecek", Warszawa 1974

Makowski Zbigniew 1978
Zbigniew Makowski. Katalog prac wystawionych, MNWr, BWA w Łodzi, Wrocław 1978

Makowski Zbigniew 2012
Zbigniew Makowski, Polytropos, kat. wyst. Płockiej Galerii Sztuki, Płock 2012

Maksymczak 2016
M. Maksymczak, *Sztuka, która się wtrąca. O krytycznej postawie w sztuce Grupy WPROST*, [w:] *WPROST 1966–1986. Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*, red. A. Król, J. Waltoś, kat. wyst. MSiTJ manggha, Kraków 2016

Malarstwo krakowskie w okresie Młodej Polski 1956
Malarstwo krakowskie w okresie Młodej Polski. Katalog wystawy. TPSP, Kraków 1956

Malarstwo Marka Żuławskiego 1961
Marek. Malarstwo Marka Żuławskiego, folder wyst. w BWA w Sopocie, Sopot 1961

Malarstwo Romantyczne 2002
Malarstwo Romantyczne w Polsce czyli rzecz o malarzach polskich i obcych w Polsce działających w I połowie XIX w., kat. wyst. Muzeum Romantyzmu w Opinogórze, Opinogóra 2002

Malarstwo warszawskie... 1936
Malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX wieku. Spis dzieł wystawy malarstwa warszawskiego, IPS 1936

Malarze z kręgu Pruszkowskiego 1978
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego, kat. wyst. MNW, oprac. B. Askanas, H. Piprek, A. Prugar, Warszawa 1978

Malczewski 1925
Wystawa Jubileuszowa Jacka Malczewskiego, Przewodnik nr III TZSP, Warszawa 1925

Malinowski 1985
J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985

Malinowski 1987
J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987

Malinowski 2000
J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000

Malinowski 2003
J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003

Malinowski – Witkacy 2000
Malinowski – Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką, [w:] „Konteksty", Kraków 2000

Mała encyklopedia sztuki polskiej 2008
Mała encyklopedia sztuki polskiej, Kraków 2008

Małkiewicz 2002
A. Małkiewicz, *Alfons Karpiński 1875–1961. Sztuka młodopolskich salonów*, kat. wyst. MNK, Kraków 2002

Małkowska 2008
M. Małkowska, *Ta szalona sztuka lat dwudziestych*, „Rzeczpospolita" 2008, nr 13

Małkowska 2009
M. Małkowska, *Kokieteria i pycha portretu*, „Rzeczpospolita" 2009, nr 283

Manna 2002
P. Manna, *Problem deformacji podobrazi płóciennych prac E. Eibischa – rozwiązania konserwatorskie*, praca magisterska na WSP UMK pod kierunkiem dr. D. Markowskiego, Toruń 2002

Marczyński 1985
Adam Marczyński. Wystawa monograficzna, kat. wyst. BWA w Krakowie, oprac. J. Chrobak, Kraków 1985

Marczyński 1986
Adam Marczyński. Prace z lat 1970–1975, folder wyst. BWA, Uniwersytet Śląski, oprac. J. Chrobak, Cieszyn 1986

Markowski 2002
D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002

Markowski, Manna 2005
D. Markowski, P. Manna, *Zagadnienia badawczo-konserwatorskie wybranych obrazów olejnych na płótnie Eugeniusza Eibischa – wpływ ich budowy na stan zachowania i zakres prac konserwatorskich*, AUNC, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", t. XXXIV, z. 357, Toruń 2005

Martwa natura z japońską laleczką 2010
A. Król, *Martwa natura z japońską laleczką*, kat. wyst. MSiTJ manggha w Krakowie, Kraków 2010

Masłowski 1962
M. Masłowski, *Dzieje Polski w obrazach*, Warszawa 1962

Masłowski 1984
M. Masłowski, *Juliusz Kossak*, Warszawa 1984

Matejko 1938
Jan Matejko 1838–1883. Przewodnik po wystawie TZSP nr 134, Warszawa 1938

Matejko 1957
Jan Matejko, Szkice – studia, wielki cykl historyczny, Warszawa 1957

Matejko 1962
Jan Matejko, Warszawa 1962

Matejko 1993
Matejko – obrazy olejne. Katalog, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993

Matejko. Materiały z sesji naukowej 1957
Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, 23–27.11.1953, Warszawa 1957

Materiały do dziejów rezydencji 1987
R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, red. A. J. Baranowski, T. IVa, *Dawne województwo wieleńskie*, Warszawa 1987

Matuszczak 1987
T. Matuszczak, *Józef Chełmoński*, kat. wyst. MNP, t. I, Poznań 1987

Matuszczyk 2007
M. Matuszczyk, *Wybrane migrujące i lotne inhibitory korozji w konserwacji i restauracji obrazów współczesnych z elementami metalowymi*, „Ochrona Zabytków" nr 3/2007

Mazurkiewicz 1966
J. Mazurkiewicz, *Mariana Jaroczyńskiego II Traktat Toruński*, Toruń 1966

Melbechowska-Luty 1988
A. Melbechowska-Luty, *Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux (1868–1894)*, Wrocław 1988

Melbechowska-Luty 1997
A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997

Messiahs 2009
Messiahs. Western man and idea of redemption in modern and contemporary visual arts, oprac. G. Gulyás, kat. wyst. Modem Centre for Modern and Contemporary Arts, Debrecen 2009

Michalak 2003
A. Michalak, *Andrzej Wróblewski*, konsult. A. Król, Toruń 2003

Michalak jako portrecista 1974
K. Szurowski, *Antoni Michalak jako portrecista*, Roczniki Humanistyczne KUL, t. XXII, 1974

Michalak *Przyczynek do dyskusji* 2006
A. Michalak, *Przyczynek do dyskusji – jak stworzyć regionalną kolekcję „Znaki czasu"?*, Toruń 2006

Michalak, Wydra 1938
Wystawa zbiorowa. Antoni Michalak, Jan Wydra – wystawa pośmiertna, TPSP Kraków 1938

Michałowski 1969
P. Michałowski, *Marian Jaroczyński 1819–1901*, [w:] *Wielkopolanie XIX w.*, t. 2, Poznań 1969

Michałowski 1973
P. Michałowski, *Malarstwo*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. II, Poznań 1973

Michałowski 1981
P. Michałowski, *Jaroczyński Marian*, [w:] *Wielki słownik biograficzny*, Warszawa- -Poznań 1981

Micke-Broniarek 1993
E. Micke-Broniarek, *Matejce w hołdzie... W stulecie śmierci artysty*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1993

Micke-Broniarek 2005
E. Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005

Micke-Broniarek 2018
E Micke-Broniarek, *Józef Brandt 1841–1915. Malowniczy świat polskości*, MNW, Warszawa 2018

Micke-Broniarek *Brandt* 2005
E. Micke-Broniarek, *Józef Brandt*, Wrocław 2005

Mierzejewscy 2004
Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski, Dzieła ze zbiorów muzeów polskich i kolekcji prywatnych, kat. wyst. MNW, Warszawa 2004

Mierzejewski 1924
Katalog XIII. Wystawa Jacka Mierzejewskiego, wstęp W. Husarski, Salon Cz. Garlińskiego, Warszawa 1924

Mierzejewski 1928
Katalog. Wystawa pośmiertna Jacka Mierzejewskiego, wstęp M. Treter, ZZPAP, Warszawa 1928

Mierzejewski 1935
Wystawa prac Jacka Mierzejewskiego, wstęp E. Kokoszko, IPS, Warszawa 1935

Mikocka-Rachubowa 1993
K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu*, kat. zbiorów MNW, Warszawa 1993

Mikocka-Rachubowa 2013
K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba w Muzeum Narodowym w Warszawie – dzieje kolekcji*, [w:] *Skontrum w Muzeum Rzeźby*, koncepcja i red. merytoryczna A. Tarasiuk, A. Janiszewska, MNW, Warszawa 2013

Mikulski 1963
Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego, Warszawa 1963

Mikulski 1987
Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, kat. wyst. BWA w Łodzi, oprac. i red. T. Sondka, Łódź 1987

Miłobędzka 1964
J. Miłobędzka, *Krajobrazy Chrystiana Breslauera*, R. MNW, t. VIII, Warszawa 1964

Mistyczny świat 2005
Mistyczny świat Antoniego Michalaka, katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005

Miziołek 2004
J. Miziołek, *Henryka Hektora Siemiradzkiego wizja antyku: „Sąd Parysa" w Muzeum Narodowym w Warszawie*, BHS, R. LXVI, nr 1–2, 2004

Młoda Polska 1997
Młoda Polska 1890–1920, Bruksela 1997

Młoda Polska 2007
Młoda Polska. Słowa. Obrazy. Przestrzenie. W hołdzie Stanisławowi Wyspiańskiemu, kat. wyst. Muzeum Literatury w Warszawie, autor wyst. Ł. Kossowski, Warszawa 2007

Moderska 1963
I. Moderska, *Krytyka artystyczna w drugiej połowie XIX w. w Poznaniu*, Zeszyty Naukowe UAM, Historia Sztuki, 1963, z. 3

Modzelewski 2006
M. Kurzac, J. Michalski, M. Sitkowska, M. Tarabuła, *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, Kraków 2006

Morawińska 1997
A. Morawińska, *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997

Morelowski 1937
M. Morelowski, *Ferdynand Ruszczyc. Człowiek i dzieło*, Wilno 1937

Morze w malarstwie polskim 1978
Morze w malarstwie polskim XVII–XX w., kat. wyst. MNG, Gdańsk 1978

Moskwa – Warszawa, Warszawa – Moskwa 2005
Moskwa – Warszawa, Warszawa – Moskwa 1900–2000, kat. wyst., Moskwa 2005

Muzeum w Rapperswilu 1906
Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu, Kraków 1906

Muzeum w Toruniu 1964
Muzeum w Toruniu. Informator, [Jerzy Remer], Toruń 1964

Muzyka w malarstwie polskim 1982
Muzyka w malarstwie polskim, kat. wyst. Galerii Zachęta w Warszawie, oprac. i red. E. Łazarska-Kłos, H. Szustakowska, Warszawa 1982

Mycielski 1896
J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860*, [w:] *Powszechna Wystawa Krajowa w 1894*, t. 2, Kraków 1896

Mycielski 1897
J. Mycielski, *Sto lat malarstwa w Polsce 1760–1860*, Kraków 1897

Myślińska 2017
A. Myślińska, *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. Uczeń i pierwszy mistrz*, kat. wyst. MNKi, Kielce 2017

Nacht-Samborski 1999
M. Gołąb, *Artur Nacht-Samborski*, kat. wyst. MNP, Poznań 1999

Nacht-Samborski 2012
Artur Nacht Samborski. Mistrz Duchowy. Ryzyko umiaru, teksty: J. Sempoliński, A. Biernacki, Galeria Browarna, Łowicz 2012

Na granicy światów 2006
Na granicy światów. Katalog wystawy twórczości Jana Gotarda, oprac. A. Turowicz, W. Odorowski, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskiego, Kazimierz Dolny 2006

Niebo widziane z Ziemi 1983
Niebo widziane z Ziemi, oprac. E. Topolnicka, kat. wyst. Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, Frombork 1983

Niesiołowski 1966
Tymon Niesiołowski, malarstwo, rysunek, grafika i rzeźba, kat. wyst. MOB, oprac. A. Bartoszyńska-Potemska, H. Piprekowa, K. Jerzmanowska, T. Mielniczuk, wstęp Z. Czerski, Bydgoszcz 1966

Niesiołowski 1982
Tymon Niesiołowski, kat. wyst. MNW, oprac. A. Tyczyńska, wstęp J. Pollakówna, Warszawa 1982

Niewiadomski 1926
E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Ruch naturalistyczny, Realiści, Plener i impresjonizm, Krajobraz*, Warszawa 1926

Niewiadomy 1995
G. Niewiadomy, *Krajobraz z góralem. Tatry i Podhale w sztuce polskiej 1836–1945*, Gdańsk 1995

Niewiadomy 1999
G. Niewiadomy, *„Gdy o Tatrach mało kto wiedział...". Najstarsze pejzaże tatrzańskie od van den Blocka do Głowackiego*, [w:] *Góry polskie w malarstwie. Materiały z sympozjum, Kraków 4 grudnia 1999*, red. W. A. Wójcik, Kraków 1999

Notowania aukcyjne 1999
Notowania aukcyjne 1989–1998, „Art & Business" 1–2/1999

Nowak 1966
Z. Nowak, *Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego*, R. MNW, t. X, Warszawa 1966

Nowakowska 2003
W. Nowakowska, *Renesansowe echa w twórczości malarzy polskich XIX i początku XX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003

Nowocześni a socrealizm 2000
Nowocześni a socrealizm, t. 1 Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, Kraków 2000

Nowosielski 1960
M. Porębski, *Jerzy Nowosielski*, Warszawa 1960

Nowosielski 1963
Katalog wystawy Jerzego Nowosielskiego, kat. wyst. ZPAP, CBWA, red. B. Mitschein, Warszawa 1963

Nowosielski 2003
M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003

Nowosielski „Nowości" 1999
J. Nowosielski, *Uczniowie z Emaus*, „Nowości" 1999

Nowosielski „Odgłosy" 1958
J. Nowosielski, *Słowo zostało wypowiedziane. O obrazach Andrzeja Wróblewskiego*, „Odgłosy" 1958

Obok. Polska – Niemcy 2011
Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce, red. M. Milanowska, współpraca T. Torbus, kurator wyst. A. Rottenberg, Kolonia 2011

Oborny 1999
A. Oborny, *Władysław Aleksander Malecki 1836–1900*, kat. wyst. MNKi, Kielce 1999

Obraz życia 2007
Obraz życia. Malarstwo polskie od 1946 roku do dzisiaj, kat. wyst. MPPP, oprac. D. Stryniak, Gniezno 2007

Obrazy śmierci 2000
A. Król, *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, kat. wyst. MNK, Kraków 2000

Odorowski 2009
Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza. Wystawa w 100-lecie pierwszego pleneru malarskiego w Kazimierzu Dolnym, oprac. W. Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2009

Okoń 1992
W. Okoń, *Alegorie narodowe*, [w:] *Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992

Olchowska-Schmidt 1996
I. Olchowska-Schmidt, *Józef Brandt*, Kraków 1996

Olszański 1988
K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1988

Olszewski 1907
M. Olszewski, *Rozwój malarstwa polskiego, cz. I (od baroku do Matejki)*, Kraków 1907

Osęka 1978
A. Osęka, *Iluzja – ćwiczenie wyobraźni*, „Polska" 1978

Osęka *Brzozowski* 1967
A. Osęka, *Tadeusz Brzozowski*, „Tygodnik Kulturalny" 1967

Osęka „Polska" 1962
A. Osęka, *Metafory*, „Polska" 1962

Osęka „Polska" 1963
A. Osęka, *Malarski Brecht*, „Polska" 1963

Osęka „Wiedza i Życie" 1970
A. Osęka, *Malarz buntu*, „Wiedza i Życie" 1970

Ostrowska-Kębłowska 1957
Z. Ostrowska-Kębłowska, *Studia nad portretami Olgi Boznańskiej*, „Studia Muzealne", t. III, Poznań 1957

Ostrowski 1985
J. K. Ostrowski, *Piotr Michałowski*, Warszawa 1985

Ostrowski 1996
J. K. Ostrowski, *Mistrzowie malarstwa polskiego*, Kraków 1996

Paczuski 2004
A. Paczuski, *Suchodolskiego „Przejście przez Berezynę"*, „Promocje kujawsko-pomorskie", 1–2/2004

Palacz 1997
T. Palacz, *Orońsko – miejsce i ludzie*, Orońsko 1997

Pamięci Rembrandta 1969
Pamięci Rembrandta – wystawa malarstwa polskiego w trzechsetną rocznicę śmierci artysty, oprac. M. Rostworowski, kat. MNK, Kraków 1969

Panasiuk 2007
J. Panasiuk, *Step – koń – kozak. „Bańczuczny" Józefa Brandta*, [w:] *Walery Przyborowski i Józef Brandt*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2007

Panek 1995
M. Panek, *Polscy surrealiści*, kat. wyst. Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 1995

Pankiewicz 1933
Wystawa Józef Pankiewicza z Paryża, kat. wyst. TPSP, Poznań 1933

Pankiewicz 1949
Józef Pankiewicz, kat. wyst. ZPAP, Muzeum Mazurskie w Olsztynie, wstęp i kalendarium H. Skurpski, Olsztyn 1949

Pankiewicz 2006
Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, kat. wyst. MNW, red. E. Charazińska, Warszawa 2006

Pankiewicz 2010
Józef Pankiewicz. Z Paryża nad Wisłę. Wystawa w 120-lecie pleneru artysty w Kazimierzu Dolnym, oprac. W. Odorowski, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskiego, Kazimierz Dolny 2010

Pan Tadeusz 1998
Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem, wybór i oprac. J. Pulnar, Warszawa 1998

Papiery Grzyba 1988
Sztuka najnowsza. Ryszard Grzyb. Papiery Grzyba, Pawilon SARP, Warszawa 1988

Pasternak 1970
S. Pasternak, *Malarstwo Anny Güntner*, „Słowo Polskie" 1970

Pawlak. Autoportret w powidokach 2008
Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, kat. wyst. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. A. Szewczyk, Warszawa 2008

Pawlak *Woda Emaus, czyli Jadwiga Pasierb--Orland* (dostęp: 25.07.2015)
T. Pawlak, *Woda Emaus, czyli Jadwiga Pasierb- -Orland w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, [w:] http://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Jadwiga_Pasierb_Orland.pdf (dostęp: 25.07.2015)

Pawłowska 2006
A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006

Pawłowska *Pro Arte* 2006
A. Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932*, Warszawa 2006

Perły z lamusa 2009
Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, red. M. Rubnikowicz, Toruń 2009

Piątkowska 2004
R. Piątkowska, *Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004

Piątkowska, Tarnowska 1997
R. Piątkowska, M. Tarnowska, *Roman Kramsztyk 1885–1942, wystawa monograficzna*, Zachęta, ŻIH, Warszawa 1997

Piątkowski 1901
H. Piątkowski, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901

Piątkowski *Gerson* 1901
H. Piątkowski, *Wojciech Gerson*, „Tygodnik Ilustrowany" 1901

Piechocki „IKP" 1964
J. Piechocki, *Mistrz koloru i grozy*, „IKP" 1964

Piękni szaleńcy 2006
M. Sołtysik, *Piękni szaleńcy, czyli sztuka skandalem podszyta*, Warszawa 2006

Piękno nagości 2008
Piękno nagości. Akt w sztuce polskiej – malarstwo, rysunek, grafika. Nagość, zmysłowość, erotyzm, kat. wyst. Muzeum Historii Miasta Łodzi, oprac. M. Laurentowicz-Granas, A. Małaczyńska, J. Ossowska-Struszczyk, Łódź 2008

Pilarczyk 1997
Z. Pilarczyk, *Fortyfikacje na ziemiach koronnych Rzeczypospolitej w XVII w.*, Poznań 1997

Piotrowski 1989
P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989

Piotrowski 1999
P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999

Plastyka toruńska 1966
Plastyka toruńska. Katalog wystawy monograficznej środowiska artystycznego w Toruniu, 1920–1939, 1945–1965, Toruń 1966

Płażewska 1966
M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, R. MNW, t. X, Warszawa 1966

Podniesińska 2006
K. Podniesińska, *Między Rodinem a Przybyszewskim. Klasycyzm dionizyjski Edwarda Wittiga*, „Modus. Prace z historii sztuki" Rocznik IHS UJ w Krakowie VII/2006

Podróż do Japonii 2009
A. Król, *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata. W 80. rocznicę śmierci Artysty*, kat. MSiTJ manggha, Kraków 2009

Poklewski 1994
J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994

Poklewski *„Szkoła wileńska"* 1994
J. Poklewski, *„Szkoła wileńska" i jej ocena przez międzywojenną krytykę artystyczną*, [w:] AUNC. „Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo", t. XXV, Toruń 1994

Polaków portret własny I 1983
Polaków portret własny, red. M. Rostworowski, Warszawa 1983

Polaków portret własny II 1986
J. W. (J. Wałek), *Andrzej Wróblewski Rozstrzelanie I*, [w:] *Polaków portret własny II*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1986

Polnische Kunst 1976
Polnische Kunst 1900–1975. Secession und ihre Nachwirkung, kat. wyst. MMP i MOT, Wiedeń 1976

Polska droga do samodzielności w sztuce 1973
J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973

Polska wystawa w Berlinie 1972
Polska wystawa w Berlinie, „Głos Wielkopolski" 1972

Polskè malirstvi 1947–1987 1987
Polskè malirstvi 1947–1987, oprac. H. Szustakowska, Praha, Bratislava 1987

Pomorska „Kurier Szczeciński" 1964
U. Pomorska, *Sztuka malarskiej opowieści Anny Güntner w Klubie „13 Muz"*, „Kurier Szczeciński" 1964

Porębski 1962
M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962

Porębski „Twórczość" 1948
M. Porębski, *Sprawy plastyki w Krakowie*, „Twórczość" 1948

Poszumska 1999
M. Poszumska, *Witkacy. Formiści i portrety*, kat. wyst. MNSz, Szczecin 1999

Potworowski 1978
Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978

Powidoki Marka Nowakowskiego 1996
Powidoki Marka Nowakowskiego – Optymistyczna kreska, TVP, program I, 15.04.1996

Poznańska wystawa... 1972
Poznańska wystawa wydarzeniem Berlina, „Gazeta Poznańska" 1972

Prugar-Myślik 2002
A. Prugar-Myślik, *Bolesław Cybis 1895–1957, malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2002

Przewodnik historyczny 1938
Przewodnik historyczny po wystawie Jana Matejki, wstęp S. Brzeziński, TZSP, Warszawa 1938

Przewodnik po Galerii MNW 1995
Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik, red. E. Charazińska, E. Micke-Broniarek, współpraca M. Płomińska, MNW, Warszawa 1995

Przewodnik TZSP 1925
Przewodnik TZSP nr 8. Salon 1925, Warszawa 1925

Przewodnik TZSP 1927
Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nr 25, 1927

Przewodnik TZSP 1933
Przewodnik TZSP 87, Warszawa 1933

Przewrotność wielkiego malarza 1997
Przewrotność wielkiego malarza. Rozmowa z Anną Żakiewicz komisarzem wystawy Tadeusza Brzozowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Rozmawiał W. Braniecki, „Głos Wielkopolski" 1997

Przybylski 1985
Janusz Przybylski. Malarstwo 1982–1985. Grafika 1965–1983, wstęp Z. Taranienko, Galeria Studio w Warszawie, Warszawa 1985

Przybyszewski 2000
W. Przybyszewski, *Spotkanie Jana III Sobieskiego z Leopoldem I po bitwie pod Wiedniem*, „Gazeta Antykwaryczna", XII 2000, nr 12(57); I 2001, nr 1(58); II 2001, nr 2(59)

Puciata-Pawłowska 1962
J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Prace Wydziału filologiczno-filozoficznego TNT, t. XII, z. 3, Toruń 1962

Puciata-Pawłowska 1968
J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968

Puciata-Pawłowska 1980
J. Puciata-Pawłowska, *Konstanty Laszczka. Życie i twórczość*, Siedlce 1980

Puolalaisia kuvia / Polska bilder 1980
Puolalaisia kuvia – maalauksia, piirustuksia ja taidegrafiikkaa / Polska bilder – målningar, teckningar och grafik, Helsing Taidehalli / Helsingfors Konsthall, Helsinki 1980

Rapacki 1993
J. Zielińska, K. Załęski, *Józef Rapacki 1871–1929, malarstwo, rysunek, grafika*, kat. wyst. MOŻ, Żyrardów 1993

Rapacki 2010
Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie, red. R. Higersberger, J. Polok, G. Puchała, kat. wyst. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2010

Raptularz Powszechny 1897
Raptularz Powszechny, „Biesiada Literacka" 1897

Rastawiecki 1850
E. Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo przebywających*, t. I, Warszawa 1850

Remer 1927
J. Remer, *W służbie sztuki. U źródeł twórczości Ferdynanda Ruszczyca*, „Alma Mater Vilnensis" 1927

Rissmann 10/2005
A. Rissmann, *Wystawa „Tymon Niesiołowski"*, „Gazeta Antykwaryczna", 10/2005

Rissmann 2011
A. Rissmann, *Bronisław Jamontt 1886–1957. Malarstwo. Rysunek*, kat. wyst. MOT, Toruń 2011

Rissmann 2013
A. Rissmann, *Leonard Torwirt (1912–1967). Artysta malarz, konserwator zabytków*, kat. wyst. MOT, Toruń 2013

Rissmann 2016
A. Rissmann, *Stanisław Borysowski (1906–1988). Malarstwo i grafika*, kat. wyst. MOT, Toruń 2016

Ritter 1920
H. Ritter, *Eugen Zak*, „Deutsche Kunst und Dekoration", t. 50, 1920

Rocznik Naukowo-Literacko-Artystyczny 1905
Rocznik Naukowo-Literacko-Artystyczny na rok 1905, Warszawa 1905

Rogozińska 1994
R. Rogozińska, „Art & Business" 1994

Rogulski „Kierunki" 1967
K. Rogulski, *Malarstwo pokorne*, „Kierunki" 1967

Rottenberg 2018
A. Rottenberg, *Świadectwo czasu dojrzewania*, [w:] *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow, Wróblewski, Wajda*, red. A. Rottenberg, kat. wyst. MŚK, Katowice 2018

Ruszczyc 2002
S. Krzysztofowicz-Kozakowska, A. Kroplewska-Gajewska, *Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Życie i dzieło*, kat. wyst. MNK, Kraków 2002

Ruszczyc 2007
S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Ferdynand Ruszczyc*, Kraków 2007

Ruszczyc – Dziennik 1994
Ferdynand Ruszczyc, Dziennik, cz. I, *Ku Wilnu 1894–1919*, oprac. E. Ruszczyc, Warszawa 1994

Ruszczyc. Życie i dzieło 1939
Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Księga zbiorowa, Wilno 1939

Ruszczycówna 1954
J. Ruszczycówna, *Portrety polskie Józefa Grassiego*, BHS, R. XVI, nr 2, 1954

Rutkowski 1924
S. Rutkowski, *Wystawa rysunków i obrazów Wojciecha Gersona*, „Kurier Polski" 1924

Rutkowski 1925
S. Rutkowski, *Edward Wittig*, Warszawa 1925

Rutkowski 1927
S. Rutkowski, *Jacek Mierzejewski, Monografie artystyczne*, t. XII, Warszawa 1927

Ryszka 1994
Adolf Ryszka. Rzeźba, red. T. Rostkowska, kat. wyst. Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1994

Ryszka 1995
Adolf Ryszka, kat. wyst., Warszawa 1995

Ryszka 2007
Adolf Ryszka. Rzeźba, red. B. Mansfeld, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007

Ryszkiewicz 1950
A. Ryszkiewicz, *Jan Feliks Piwarski*, Wrocław 1950

Ryszkiewicz 1951
A. Ryszkiewicz, *Jan Feliks Piwarski*, „Wiedza i Życie" XVIII, 1951

Ryszkiewicz 1953
A. Ryszkiewicz, *Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, Wrocław 1953

Ryszkiewicz 1954
A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, Warszawa 1954

Ryszkiewicz 1972
A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, wyd. III uzupełnione, Warszawa 1972

Ryszkiewicz 1999
A. Ryszkiewicz, *Portret J. A. Ilińskiego*, kat. aukcyjny, Desa Unicum, Warszawa 6 VI 1999, nr 3 (98)

Ryszkiewicz, *Rodakowski w obronie mistrzostwa* 1953
A. Ryszkiewicz, *Rodakowski w obronie mistrzostwa*, „Materiały do studiów i dyskusji", Warszawa 1953

Rytm 2001
Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932, kat. wyst. MNW, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2001

Rzepiński 1975
Czesław Rzepiński. Malarstwo, kat. wyst. CBWA Zachęta, TPSP Kraków, oprac. B. Mitschelin, Warszawa 1975

Sadowicz (Galiński) 1901
M. Sadowicz, *Wystawa prac śp. Wojciecha Gersona*, „Tygodnik Polski" 1901

Sadowski 1979
Andrzej Sadowski. Malarstwo, wstęp G. Sztabiński, kat. wyst. w Galerii Kordegarda w Warszawie, Warszawa 1979

Sadowski 1985/1986
Andrzej Sadowski, wstęp G. Sztabiński, kat. wyst. BWA w Białymstoku, Łodzi, Płocku i Tarnowie, 1985/1986

Samotyhowa 1951
N. Samotyhowa, *Henryk Rodakowski*, „Wiedza i Życie" 1951

Schroeder 1927–1928
A. Schroeder, *Stanisław Kamocki*, „Sztuki Piękne", R. IV 1927–1928

Sciepuro 1968
A. Sciepuro, *Twórczość Marka Żuławskiego*, „IKP" 1968

Sciepuro 1971
A. Sciepuro, *Wystawa dzieł Bolesława Cybisa, Jana Gotarda oraz Bronisława Linkego*, „Przegląd Artystyczny" 1971

Sciepuro 1980
A. Sciepuro, *Stanisław Borysowski*, kat. wyst. MOT, Toruń 1980

Sciepuro 1981
A. Sciepuro, *Marian Jaroczyński. Wystawa malarstwa, rysunku i grafiki*, folder wyst. MOT, Toruń 1981

Sciepuro 1982
A. Sciepuro, *Retrospektywna wystawa malarstwa, rysunku, rzeźby Mariana Konarskiego, członka szczepu „Rogate serce"*, folder wyst. MOT, Toruń 1982

Sciepuro *Michalak* 1972
A. Sciepuro, *Antoni Michalak*, kat. wyst. MOT, Toruń 1972

Sciepuro *Wdowiszewski* 1972
A. Sciepuro, *Czesław Wdowiszewski*, kat. wyst. MOT, Toruń 1972

Sekuła-Tauer 1994
E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski i jego uczniowie*, kat. wyst. MOB, Bydgoszcz 1994

Sekuła-Tauer 2002
E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski*, kat. wyst. MOB, Bydgoszcz 2002

Serafińska 1955
S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, wstęp H. Nelken-Morawska, Kraków 1955

Siemiradzki 2007
A. Król, *Henryk Siemiradzki*, kat. wyst. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007

Sienkiewicz 1959
J. Sienkiewicz, *Piotr Michałowski*, Warszawa 1959

Sienkiewicz *Malarstwo warszawskie...* 1936
J. Sienkiewicz, *Malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX wieku. Pamiętnik wystawy*, IPS, Warszawa 1936

Sienkiewicz *Realistyczny rysunek...* 1954
J. Sienkiewicz, *Realistyczny rysunek polski XIX w., Katalog wystawy*, Państwowy Instytut Sztuki, MNP, Poznań 1954

Sierosławska-Furs 1986
M. Sierosławska-Furs, *„Uliczka żydowska w Wilnie" (1934) B. Jamontta; pejzaż miejski w malarstwie wileńskim lat międzywojennych*, Toruń 1986 (praca magisterska na WSP UMK pod kierunkiem dr. B. Mansfelda)

Simmler 1979
T. S. Jaroszewski, E. Charazińska, *Józef Simmler 1823–1868*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1979

Skalska 2010
A. Skalska, *Przeoczenie. Światło portretu*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010

Skalska-Miecik 1976
L. Skalska-Miecik, *Stanisław Lentz, 1861–1920. Katalog wystawy monograficznej MNW*, Warszawa 1976

Skalska-Miecik 1989
L. Skalska-Miecik, *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX w.*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1989

Skalska-Miecik 1999
L. Skalska-Miecik, *Konrad Krzyżanowski*, Łowicz 1999

Skoczek 2013
Dziecko w malarstwie, red. T. Skoczek, Proszówki 2013

Skoczylas „Sztuka" 1997
A. Skoczylas, *Ziemia rozstrzelanych*, „Sztuka" 1997

Skosień „Trybuna Robotnicza" 1946
S. Skosień, *Wystawa Młodych Plastyków z krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „Trybuna Robotnicza" 1946

Skrodzki 1975
W. Skrodzki, *Zbigniew Makowski rozmawia z redakcją*, „Projekt" 1975

Skrzynecki „Echo Krakowa" 1958
P. Skrzynecki, *Andrzej Wróblewski*, „Echo Krakowa" 1958

Skrzyniarz 1996/97
K. Skrzyniarz, *Wróblewski, Modzelewski*, „Format" 1996/97

Skwara 2012
M. Skwara, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", nr 3407, Wrocław 2012

Sleńdziński i Kowarski 2010
Ludomir Sleńdziński i Felicjan Szczęsny Kowarski – uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, oprac. M. Pietruszko, kat. Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku, Białystok 2010

Słownik biograficzny teatru polskiego 2017
Słownik biograficzny teatru polskiego, t. III, 1910–2000 (A–Ł), Warszawa 2017

Słownik malarzy 1998
A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Słownik malarzy polskich od średniowiecza do modernizmu*, t. I, Warszawa 1998

Słuszkiewicz 2001
E. Słuszkiewicz, *Pradzieje i legendy Indii*, Warszawa 2001

Sobocki 1974–1979 1980
Leszek Sobocki. Biografia i wizerunki własne 1974–1979, wstęp T. Nyczek, folder wyst. BWA Arsenał w Poznaniu, Poznań 1980

Sobocki 1979
Leszek Sobocki, folder wyst. Klub Politechniki Krakowskiej, Kraków 1979

Sobocki. Autoportret 2006
Leszek Sobocki. Autoportret, wstęp M. Zientara, red. P. Zieliński, folder wyst. w Galerii Sztuki Wirydarz Lubelskiej Szkoły Wyższej im. Króla Władysława Jagiełły, Lublin 2006

Socrealizm 2005
Socrealizm, kat. wyst. Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, red. D. Pałys, Bydgoszcz 2005

Sowińska 1976
T. Sowińska, *Józef Brandt*, Warszawa 1976

Spārītis 1996
O. Spārītis, *Altārglezna un mīts*, Maksla, 1996

Sprawozdanie TZSP 1911
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1910, Warszawa 1911

Sroczyńska 1961
K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, Źródła do dziejów sztuki polskiej, t. XII, Wrocław 1961

Sroczyńska *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1959
K. Sroczyńska, *Wybitni malarze polscy XIX wieku, Przewodnik po wystawie na zamku w Lidzbarku*, MNW, Warszawa 1959

Sroczyńska *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1960
K. Sroczyńska, *Wybitni malarze polscy XIX wieku, Przewodnik po wystawie na zamku w Zabrzu*, MNW, Warszawa 1960

Sroczyńska *Wybitni malarze polscy XIX wieku* 1961
K. Sroczyńska, *Wybitni malarze polscy XIX wieku, Przewodnik po wystawie na zamku w Radomiu*, MNW, Warszawa 1961

Stalmierska 2006
M. Stalmierska, *Demon intelektu*, „Art & Business" 9/2006

Stan posiadania 2011
Stan posiadania. Artyści Okręgu Toruńskiego, red. J. Brzuskiewicz, Toruń 2011

Stary portret 1930
Stary portret, wystawa dzieł polskich i obcych wykonanych do roku 1830 a znajdujących się w zbiorach prywatnych w obrębie woj. krakowskiego, Kraków 1930

Starzyński 1938
J. Starzyński, *Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1938

Starzyński 1952
J. Starzyński, *Pięć wieków malarstwa polskiego*, 1952

Starzyński 1973
Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, oprac. J. Starzyński, [w:] *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, Wrocław 1973

Stasiak, Zieliński 2007
J. Stasiak, J. A. Zieliński, *Świat sztuki. Zeszyt ćwiczeń dla klas 4–6 szkoły podstawowej*, z. 2, Warszawa 2007

Stażewski 1974
Henryk Stażewski. Malarstwo z lat 1923–1974, kat. wyst. ZPAP, BWA w Łodzi, oprac. A. Wesołowska, Łódź 1974

Stepnowska 1983
T. Stepnowska, *Henryk Rodakowski*, Warszawa 1983

Sterling 1932
M. Sterling, *Piotr Michałowski*, Warszawa 1932

Stępień 1974
H. Stępień, *Maksymilian Gierymski*, kat. wyst. MNW, Warszawa 1974

Stępień 1983
H. Stępień, *Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo*, Warszawa 1983

Sto lat malarstwa... 1919
Sto lat malarstwa polskiego (z prywatnych zbiorów warszawskich), kat. wyst., Warszawa 1919

Struve 1875
H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy" II półr. 1875

Stryjeńska 2008
Zofia Stryjeńska 1891–1978, kat. wyst. MNK, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008

Suchodolski 1900
January Suchodolski. Fragment z pamiętnika współczesnego, „Przegląd Polski" 1900

Swobodzińska 2009
D. Swobodzińska, *Toruń*, Marki 2009

Symbol and form 2009
Symbol and form. Polish painting 1880–1939, kat. wyst., Moskwa 2009

Szapocznikow 1960
Rzeźba Aliny Szapocznikow. XIII Festiwal Sztuk Plastycznych, kat. wyst. BWA, Sopot 1960

Szapocznikow 1961
Alina Szapocznikow, Galerija Likovnih Umjetnosti, Rijeka 1961

Szapocznikow 1977
Alina Szapocznikow. Skulpturer, kat. wyst. Konsthall Lunds, Lund 1977

Szapocznikow 1998
Alina Szapocznikow 1926–1973, kat. wyst. Galerii Zachęta, red. Z. Gołubiew, Warszawa 1998

Szapocznikow 1999
Alina Szapocznikow, składanka wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999

Szapocznikow 2001
J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, MNK, Kraków 2001

Szapocznikow 2004
Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby. Zatrzymane życie, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004

Szapocznikow Bydgoszcz 1976
Alina Szapocznikow. Rzeźba, kat. wyst. BWA, Bydgoszcz 1976

Szapocznikow di Venezia 1962
Alina Szapocznikow, XXXI Biennale di Venezia 1962. Section Polonaise, il.

Szapocznikow Kraków 1976
Alina Szapocznikow, kat. wyst. Galerii Pryzmat, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków 1976

Szapocznikow Łódź 1975
Alina Szapocznikow, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1975

Szapocznikow Poznań 1976
Alina Szapocznikow, kat. wyst. BWA, Poznań 1976

Szapocznikow Warszawa 1975
Alina Szapocznikow. Rzeźba, rysunek, folder wyst. MNW, oprac. H. Kotkowska-Bareja, Warszawa 1975

Szczech, Siwicki 1964
Wystawa prac Eweliny Szczech i Henryka Siwickiego, Toruń 1964

Szczygieł-Gajewska 2011
M. Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasior*, Warszawa 2011

Szenic 1981
S. Szenic, *Cmentarz Powązkowski 1851–1890*, Warszawa 1981

Szermentowski 1951
Wystawa – Józef Szermentowski 1833–1876 urządzona przez Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach w opracowaniu Dr Andrzeja Olesia, Kraków 1951

Szermentowski *Opowiadania* 1958
E. Szermentowski, *Młodość – talent – animusz. Opowiadania o polskich malarzach*, Warszawa 1958

Sztaba „Student" 1975
W. Sztaba, *Żywe tradycje Andrzeja Wróblewskiego*, „Student" 1975

Sztuka a wojna 1985
Sztuka a wojna, „Sztuka" 1985

Sztuka dwóch czasów 1999
Sztuka dwóch czasów. Około 1900. O nas dzisiaj, kat. wyst. MNG, koncepcja M. Gałecka, Gdańsk 1999

Sztuka warszawska 1962
Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku, kat. wyst. MNW, t. II, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1962

Sztuka wszędzie 2012
Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012

„Sztuki Piękne" 1926
„Sztuki Piękne", R. II 1925–1926, Kraków 1926

„Sztuki Piękne" 1930
„Sztuki Piękne", R. VI, Kraków 1930

Szymaniuk 2003
C. Szymaniuk, *Konstanty Laszczka*, kat. wyst. Muzeum Rzeźby A. Karnego w Białymstoku, Białystok 2003

Szymanowski Wacław 1923
Wystawa rzeźb Wacława Szymanowskiego, TZSP, Warszawa 1923

Ślady na papierze 2013
Ślady na papierze. Arcydzieła pasteli. Wyczółkowski, Wyspiański, Weiss, Witkacy, red. B. Szafran, E. Rams, kat. wyst. Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2013

Świeykowski 1905
E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905

Świszczowska 2001
M. Świszczowska, *Od Pieskowej Skały do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, kat. wyst., Zamek w Pieskowej Skale, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, Kraków 2001

Tanikowski 2003
A. Tanikowski, *Eugeniusz Zak*, Sejny 2003

Tarabuła 1993
M. Tarabuła, *Kronika wydarzeń*, [w:] *Wróblewski nieznany*, Kraków 1993

Taranczewski 1961
Wystawa malarstwa Wacława Taranczewskiego, Toruń 1961

Tarnowski 1897
S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897

Tatarkiewicz 1913
W. Tatarkiewicz, *Rzeźbiarz polskiego klasycyzmu Jakub Tatarkiewicz*, „Sztuka" 1913

Tatarkiewicz, Kaczmarzyk 1956
W. Tatarkiewicz, D. Kaczmarzyk, *Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej*, „Sztuka i Krytyka" VII/1956

Tatry w malarstwie 2006
Tatry w malarstwie, tekst J. Woźniakowski, red. A. Król, Marki 2006

Tchórzewski 1969
Jerzy Tchórzewski. Malarstwo, kat. wyst., Warszawa 1969

Tchórzewski 1980
Jerzy Tchórzewski, kat. wyst. MNWr, oprac. M. Hermansdorfer, Wrocław 1980

Templariusze 2004
Templariusze. Historia i mit, red. S. Majoch, kat. wyst. MOT, Toruń 2004

Tempus tene 2000
K. Kluczwajd, *Tempus tene – zegary mechaniczne w Polsce, tradycja i współczesność*, kat. wyst. MOT, Toruń 2000

The Power of Fantasy 2011
D. Crowley, Z. Machnicka, A, Szczerski, *The Power of Fantasy – Modern and Contemporary Art from Poland*, kat. wyst. Centre for Fine Arts, Bruksela 2011

Tomkowicz 1895
S. Tomkowicz, *Henryk Rodakowski. Wspomnienie pośmiertne*, Kraków 1895

TPSP 1914
Katalog wystawy jubileuszowej. I Salon Wiosenny. TPSP, Kraków 1914

Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze 2004
Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze, kat. wyst. MNP, red. J. Dziubkowa, Poznań 2004

Treter 1911
Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha z przedmową dra Mieczysława Tretera, Lwów 1911

Treter 1924
M. Treter, *Wystawa prac Jacka Mierzejewskiego*, „Rzeczpospolita" 1924

Treter 1939
M. Treter, *Matejko, Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów 1939

Treter *Dunikowski* 1924
M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924

Truszyński 1963
Olgierd Truszyński, wstęp I. Witz, BWA, ZPAP w Poznaniu, Poznań 1963

Truszyński 1965
Olgierd Truszyński. Rzeźba, wstęp J. Stajuda, CBWA Zachęta, ZPAP w Warszawie, Warszawa 1965

Truszyński 1970
Olgierd Truszyński. Wystawa rzeźby, wstęp I. Witz, BWA, ZPAP w Sopocie, Sopot 1970

Truszyński 1975
Olgierd Truszyński. Rzeźba, wstęp J. Bogucki, BWA, ZPAP w Krakowie, Kraków 1975

Truszyński 1980
Olgierd Truszyński. Rzeźba, wstęp H. Kotkowska-Bareja, BWA, ZPAP w Opolu, Opole 1980

Truszyński 1982
Olgierd Truszyński. Małe formy rzeźbiarskie, BWA w Wałbrzychu, Wałbrzych 1982

Truszyński 1990
Olgierd Truszyński. Rzeźba, red. B. Roussea, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1990

TZSP 1920
Katalog zbiorów TZSP, Warszawa 1920

TZSP 1924
Katalog zbiorów TZSP, Warszawa 1924

TZSP 1925
Katalog zbiorów TZSP, Warszawa 1925

TZSP 1927
Katalog zbiorów TZSP w Warszawie, Warszawa 1927

TZSP 1933
Katalog zbiorów TZSP, Warszawa 1933

TZSP 1934
93 przewodnik TZSP w Warszawie, Warszawa 1934

TZSP 1935
Katalog zbiorów TZSP, Warszawa 1935

TZSP 1938
Katalog zbiorów TZSP, Warszawa 1938

Ultima Thule 1935
Encyklopedia Powszechna Ultima Thule, t. VII, Warszawa 1935

Uroda portretu 2009
Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego, kat. wyst. Zamku Królewskiego w Warszawie, red. P. Mrozowski, Warszawa 2009

Vetulani 1952
A. Vetulani, *Wojciech Gerson*, Warszawa 1952

Vetulani *Ludowe zainteresowania Gersona* 1971
A. Vetulani, *Ludowe zainteresowania Wojciecha Gersona*, „Polska Sztuka Ludowa" 1971

Vetulani, Ryszkiewicz 1951
A. Vetulani, A. Ryszkiewicz, *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, Wrocław 1951

Wachowiak 2008
M. Wachowiak, *Dokumentacja badań obrazów Józefa Pankiewicza będących własnością Muzeum Okręgowego w Toruniu podjętych w ramach rozprawy doktorskiej pod kierunkiem prof. dr hab. D. Markowskiego pt. „Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika"*, mps, Toruń 2008

Wachowiak 2013
M. Wachowiak, *Dojrzała twórczość Józefa Pankiewicza z lat 1919–1940 – wybrane aspekty warsztatowe*, AUNC, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", XLIV, Toruń 2013

Walicki „Gazeta Krakowska" 1966
L. Walicki, *Andrzej Wróblewski*, „Gazeta Krakowska" 1966

Wallis 1924
M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Wystawa obrazów Jacka Mierzejewskiego*, „Robotnik" 1924

Wallis 1959
M. Wallis, *Henryk Kuna*, Warszawa 1959

Wallis *Mierzejewski* 1924
M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Warszawa – Salon sztuki Cz. Garlińskiego: Wystawa prac Mierzejewskiego*, „Przegląd Warszawski" 1924

Wallis *Mierzejewski* 1928
M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Jacek Mierzejewski (wystawa pośmiertna w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków [...])*, „Robotnik" 1928

Wallis *Mierzejewski* 1929
M. Wallis, *Jacek Mierzejewski*, „Sztuki Piękne" 1929

Wallis *Wybór pism z lat 1921–1957* 1959
M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959

Warszawa – Moskwa, Moskwa – Warszawa 2004
Warszawa – Moskwa, Moskwa – Warszawa 1900–2000, kat. wyst., red. M. Poprzęcka, L. Jowlewa, Warszawa 2004

Warszawska «cyganeria» malarska 1955
Warszawska «cyganeria» malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego, oprac. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, [w:] *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, t. VIII, Wrocław 1955

Wawrzyk 1997
A. A. Wawrzyk, *Jeszcze Polska nie zginęła...*, kat. wyst. MNG, Będomin 1997

Wawrzyk 2001
A. A. Wawrzyk, *Koń w sztuce polskiej. Malarstwo, grafika, rysunek od końca XVIII do I połowy XX w.*, kat. wyst. MNG, Będomin 2001

Weiss 2015
Z. Weiss, współpraca K. Łomnicka, *Władysław Jarocki*, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, ASP w Krakowie, Kraków – Zakopane 2015

Weiss i uczniowie 1934
Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów, TPSP, Kraków 1934

Weiss, Łomnicka 2017
Z. Weiss, K. Łomnicka, *Konstanty Laszczka*, wyd. ASP w Krakowie, Kraków 2017

Weiss w ASP w Krakowie 2010
Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, red. J. Antos, Z. Weiss-Nowina Konopka, Kraków 2010

Widoki architektoniczne 1964
Widoki architektoniczne w malarstwie polskim 1780–1880, kat. wyst. MNW, red. K. Sroczyńska, M. Suchodolska, Warszawa 1964

Wielka fala 2016
Ł. Kossowski, współpraca M. Martini, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Warszawa–Toruń 2016

Wiercińska 1967
J. Wiercińska, *Charakter rynku Kolekcjonerstwo i handel dziełami sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967

Wiercińska 1969
J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969

Wiercińska, Liczbińska 1976
J. Wiercińska, M. Liczbińska, *Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, t. 1, cz. 2 (malarze L–Ż), IS PAN, Wrocław 1976

Wiercińska *TZSP* 1968
J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1968

Wileńskie środowisko... 1989
Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945, kat. wyst. BWA w Olsztynie, oprac. K. Brakoniecki, J. Kotłowski, L. Lechowicz, Warszawa 1989

Witkiewicz 1912
S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1912

Witkiewiczów dwóch 2011
Witkiewiczów dwóch, „Art & Business" 12/2011

W kręgu Brandta 1985
W kręgu Brandta, kat. wyst. MOR, oprac. A. Apanowicz, J. Gawrońska, W. Stan, Radom 1985

W kręgu „Chimery" 1981
W kręgu „Chimery". Sztuka i literatura polskiego modernizmu. Wystawa w Muzeum Literatury w Warszawie 1979–1980, katalog, oprac. W. Chmurzyński, M. Puchalska, Warszawa 1981

W kręgu wileńskiego klasycyzmu 1999
W kręgu wileńskiego klasycyzmu, kat. MNW, oprac. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 1999

Wojciechowski 1970
A. Wojciechowski, *Wystąpienie nowej generacji w malarstwie polskim w latach 1945–1949*, [w:] *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej*, Warszawa 1970

Wojciechowski 1975
A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1975

Wojciechowski 1981
A. Wojciechowski, *Andrzej Wróblewski*, [w:] *Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1981

Wojciechowski „Współczesność" 1962
A. Wojciechowski, *Andrzej Wróblewski*, „Współczesność" 1962

Woroniecki 1929
E. Woroniecki, *Dwie polskie manifestacje artystyczne w Paryżu*, „Świat", R. XXIV, 1929

Wójciak 1960
M. Wójciak, *Alojzy Rejchan 1807–1860*, kat. wyst., Muzeum Śląskie, Wrocław 1960

Wójcikowski 1974
W. Wójcikowski, *Wojenne losy dzieł Matejki*, Lublin 1974

Wóycicki 1855
K. W. Wóycicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. I, Warszawa 1855

WPROST 1966–1986 2016
WPROST 1966–1986. Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś, red. A. Król, J. Waltoś, kat. wyst. MSiTJ manggha, Kraków 2016

Wróblewska „Secesja" 2007
H. Wróblewska, *Andrzej Wróblewski zawsze nieznany*, „Secesja" 2007

Wróblewski 1958
Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna, Kraków 1958

Wróblewski 1959
A. Wojciechowski, *Andrzej Wróblewski*, Warszawa 1959

Wróblewski 1967
Andrzej Wróblewski. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci, Poznań 1967

Wróblewski 1979
A. Wojciechowski, *Andrzej Wróblewski*, Warszawa 1979

Wróblewski 1993
Andrzej Wróblewski 1927–1957, kat. wyst. Muzeum Śląskiego w Katowicach, wstęp I. Kania, Katowice 1993

Wróblewski 1998
Andrzej Wróblewski, red. Z. Gołubiew, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, MNK, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, Warszawa–Kraków 1998

Wróblewski 2004
Przekształcenia. Andrzej Wróblewski, oprac. J. Kordjak, kat. wyst. PGS w Sopocie, Sopot 2004

Wróblewski 2007
Andrzej Wróblewski, kat. wyst. MNW, red. J. Kordjak-Piotrowska, Warszawa 2007

Wróblewski 2010
Andrzej Wróblewski. To the margin and back, oprac. M. Ziółkowska, kat. wyst. Van Abbemuseum, Eindhoven 2010

Wróblewski 2014
Andrzej Wróblewski. Unikanie stanów pośrednich, koncepcja i red. naukowa M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014

Wróblewski nieznany 1993
Andrzej Wróblewski nieznany, red. J. Michalski, Kraków 1993

Wróblewski: recto/verso 2015
É. de Chassey, M. Dziewańska, *Andrzej Wróblewski: recto/verso*, kat. wyst. MSN w Warszawie, Books N◦10, Warszawa 2015

Wszystko jest łaską 2004
Wszystko jest łaską, red. J. Chromy, A. Szymańska, kat. wyst. Prymasowskiej Fundacji im. Kardynała A. Hlonda, Warszawa 2004

Wybitni malarze polscy XIX wieku 1961
(K. Sroczyńska), Wystawa *Wybitni malarze polscy XIX wieku*, Muzeum Okręgowe w Zielonej Górze, MNW, Warszawa 1961

Wyczółkowski 2003
K. Kulig-Janarek, W. Milewska, *Leon Wyczółkowski. W 150. rocznicę urodzin artysty*, kat. wyst. MNK, Kraków 2003

Wyczółkowski artysta-profesor 2012
Leon Wyczółkowski artysta-profesor (1852–1936) w 160. rocznicę urodzin artysty, kat. wyst. MOB, Bydgoszcz 2012

Wyczółkowski – tajniki warsztatu 2008
Leon Wyczółkowski – tajniki warsztatu artysty. Zagadnienia konserwatorskie i warsztatowe w jego obrazach, kat. wyst. MOB, red. M. Woźniak, Bydgoszcz 2008

Wyka 1971
K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971

Wykaz prac Szukalskiego i Szczepu 1936
Wykaz prac Szukalskiego i Szczepu, Kraków 1936

Wyprawa w dwudziestolecie 2008
Wyprawa w dwudziestolecie, kat. wyst. MNW, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008

Wystawa Grupy Toruńskiej 1961
Wystawa Grupy Toruńskiej w Krakowie, Toruń 1961

Wystawa krajowa 1929
Katalog Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1929

Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego 1939
(J. Starzyński), *Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego* [kat.] 1939, IPS, Warszawa 1939

Wystawa pośmiertna... 1945
Wystawa pośmiertna polskich artystów plastyków zamordowanych przez Niemców, Kraków 1945

Wystawa rzeźb Henryka Kuny 1956
Wystawa rzeźb Henryka Kuny 1879–1945, CBWA, Warszawa 1956

Wystawa rzeźby... 1914
H. P., *Wystawa rzeźby w Towarzystwie Zachęty*, „Tygodnik Ilustrowany" 1914

Wystawa sztuki polskiej 1938
Wystawa sztuki polskiej, kat. Mücsarnok, Budapeszt 1938

Wystawa Towarzystwa Ochron dla Dzieci 1916
Katalog Wystawy na rzecz Towarzystwa Ochron dla Dzieci, Warszawa 1916

Zahorska [1932]
S. Zahorska, *Dzieje malarstwa polskiego*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. 3, Warszawa [1932]

Zahorska 1927
S. Zahorska, *Eugeniusz Zak*, Warszawa 1927

Zaklinacz lalek 3003
A. Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003

Zakład Malarstwa UMK 2006
60 lat kształcenia artystycznego w zakresie malarstwa na WSP UMK w Toruniu. Artyści malarze – pedagodzy Zakładu Malarstwa, kat. wyst. UMK, red. L. Wolski, J. Pręgowski, Toruń 2006

Załęska 1962
H. Załęska, *Dział Sztuki, Sprawozdania Działów Muzeum w Toruniu za lata 1946–1961*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. I, z. 2, 1962

Załęska 1964
H. Załęska, *Malarstwo i rzeźba od XVI do XX w.*, [w:] *Muzeum w Toruniu. Informator*, [J. Remer] Toruń 1964

Załęska 1966
H. Załęska, *Galeria Malarstwa Polskiego XIX w. Muzeum w Toruniu – Ratusz*, Toruń 1966

Załęska 1968
H. Załęska, *Pejzaż polski od połowy XVIII do początku XX w.*, kat. wyst. MOT, Toruń 1968

Załęska 1969
H. Załęska, *Dział Sztuki*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. IV, 1969

Załęska 1970
H. Załęska, *Jacek Malczewski*, kat. wyst. MOT, Toruń 1970

Załęska 1971
H. Załęska, *Kobieta w sztuce*, kat. wyst. MOT, Toruń 1971

Załęska 1973
H. Załęska, *Malarstwo i rzeźba XVI–XX w. Informator o zbiorach i wystawie stałej Działu Sztuki Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 1973

Załęska *Dział Sztuki* 1966
H. Załęska, *Dział Sztuki, Sprawozdania Działów Muzeum w Toruniu za lata 1961–1964*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. II, z. 1–2, 1966

Zanoziński 1953
J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis 1836–1877*, Warszawa 1953

Zanoziński 1954
J. Zanoziński, *Realizm mieszczański. Katalog wystawy objazdowej*, Warszawa 1954

Zanoziński 1958
J. Zanoziński, *Malarstwo polskie okresu romantyzmu. Wystawa objazdowa*, SHS, Warszawa 1958

Zanoziński 1965
J. Zanoziński, *Piotr Michałowski. Życie i twórczość 1800–1855*, Wrocław 1965

Zbiory Muzeum w Rapperswilu 1928
Zbiory Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu, Katalog XXV Wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Warszawa 1928

Zemła 1965
Kazimierz Gustaw Zemła. Zaproszenie na wystawę rzeźb, Dom Wojska Polskiego, Warszawa 1965

Zemła 2004
Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003, Ostrowiec Świętokrzyski 2004

Zeńczak 2000
A. Zeńczak, *Piotr Michałowski 1800–1855, wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin*, kat. wyst. MNK, Kraków 2000

Zeńczak 2005
A. Zeńczak, *„Mus mnie woła...". Ludwik de Laveaux*, kat. wyst. MNK, Kraków 2005

Zgórniak *Walka o kolor* 1990
M. Zgórniak, *Walka o kolor. Weneckie cinquecento we francuskim malarstwie i krytyce artystycznej XIX wieku (do 1870)*, Kraków 1990

Zieliński 1984
J. Zieliński, *Cesarstwo u schyłku konania*, „Twórczość" 1984

Ziemlewska 2000
A. Ziemlewska, *Historia Polski na szkicach i obrazach Aleksandra Lessera*, praca magisterska napisana na WSP UMK pod kierunkiem J. Malinowskiego, Toruń 2000

Ziemlewska 2003
A. Ziemlewska, *Historia Polski w szkicach i obrazach Aleksandra Lessera*, [w:] *Studia o artystach XVIII–XX w.*, red. J. Malinowski, Toruń 2003

Zientara *„Replikatorium"* 2005
M. Zientara, *„Replikatorium" Leszka Sobockiego*, [w:] *Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego*, kat. wyst. Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Kraków 2005

Zimna-Kawecka 2011
K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska na terenie województwa pomorskiego w latach 1920–1939*, praca doktorska, promotor dr hab. M. Arszyński prof. UMK, Toruń 2011

Zwischen Experiment und Rpräsentation 2003
Zwischen Experiment und Rpräsentation. Der neue Staad. Polnische Kunst 1918–1939, kat. wyst. Leopold Museum, Wiedeń 2003

Z wypowiedzi Tadeusza Brzozowskiego 1975
Nota plastyczna. Z wypowiedzi Tadeusza Brzozowskiego, „Poezja" 1975

Zygarłowski 1938
F. Zygarłowski, *Marian Jaroczyński*, Poznań 1938

Żakiewicz 2006
A. Żakiewicz, *Portrety kobiet demonicznych w młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Powroty do Witkacego Materiały z sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi – Słupsk, 7–8 maja 2004*, red. J. Tarnowski, MPŚ, Słupsk 2006

Żakiewicz 2012
A. Żakiewicz, *Witkacy*, Olszanica 2012

Żakiewicz 2014
A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914*, Gdańsk 2014

Żbikowski 1997
A. Żbikowski, *Żydzi*, Wrocław 1997

Żuławscy – Marek i Jacek 2002
W. Zmorzyński, *Marek i Jacek Żuławscy. Malarstwo, rysunek*, kat. wyst. MNG, Gdańsk 2002

Żuławski 1968
Marek Żuławski. Wystawa malarstwa, kat. wyst. BWA w Toruniu, red. O. Gałdyński, Toruń 1968

Życie polskie w malarstwie 1934
Katalog wystawy retrospektywnej Życie polskie w malarstwie, IPS, Warszawa 1934

Żydzi w obronie Rzeczypospolitej 1996
J. Malinowski, *Aleksander Lesser – malarz historyczny*, [w:] *Żydzi w obronie Rzeczypospolitej*, Warszawa 1996

INDEKS OSOBOWY
INDEX

Indeks osobowy obejmuje osoby wymienione w publikacji z wyłączeniem przypisów i bibliografii.

The index covers persons mentioned in the publication with the exception of footnotes and bibliography.

Abdul Aziz sułtan 108
Abramowicz Adam 313
Achenbach Oswald 91
Ajschylos 262
Aleksander Jagiellończyk 143
Aleksandrowicz Dawid 209
Aleksandrowicz Dorcia 209
Aleksandrowicz Lorcia 209
Aleksandrowicz Regina-Rivka 26, 208
Aleksandrowicz Róża 209, 280-281
Aleksandrowicz Wilk 209
Aleksandrowicz Wolf Ze'ev 209
Aleksandrowicz Zygmunt Sinaj 209
Aleksandrowiczowie 209, 281
Altenberg Henryk 71
Ambroziak Sylwester 409, **439**
Anders Władysław 331
Anglada-Camarosa Ermenegildo 150
Anschütz Hermann 85
Apollinaire Guillaume 236
Appleyard Marta 34/35
Armitage Kenneth 301
Arystofanes 262
August III król 43
Axentowicz Teodor 8/16, 135, **144-145**, **153-154**, 155

Bacciarelli Marcello (Marceli) 10/18, 22, 37, **42-43**, 48, 53
Bacewicz Grażyna 328/329
Badeni Kazimierz 207
Badeniowa-Walikiewiczowa/Wolichiewiczowa 207
Barącz Piotr 367
Barker-Mill Elsa 301
Barker-Mill Peter 302
Bartłomiejczyk Edmund 234
Barwiński Henryk 186
Beksiński Zdzisław 28, 371, **377**
Benczúr Gyula 154
Benois Aleksander 167
Berdyszak Jan 30, 387, **398-399**
Bereźnicki Kiejstut 371, **382-385**
Bernat Janina 173
Bieliński Piotr 43
Bielski Henryk 121, **130**
Bieniasz Maciej 31, 409, 412, **416**
Biertrümpfel A. Henryk 199, 201
Blank Antoni 111
Blühdorn August 83
Blühdorn Leonia 83
Blühdorn Ryszard 83
Blum (Blumówna) Helena 186
Błocki Włodzimierz 179, **188**
Böcklin Arnold 144
Bogucki Janusz 11/19, 324
Bogusz Eulalia 401, 404
Bogusz Marian 30, 387, **401**, **404**
Bohusz Adolf zob. Szyszko-Bohusz Adolf
Bolesław Chrobry 54
Bonnard Pierre 298
Borkowska Eugenia zob. Dunin-Borkowska Eugenia
Borkowska Teodora 181
Borkowski Jan Łukasz 181
Borkowski Władysław zob. Dunin-Borkowski Władysław
Borowski Tadeusz 325/326
Borowski Wacław 27, 211, **240**
Borowski Wiesław 348, 367
Borysowski Stanisław 26, 28, 198, 279, **296-298**, **307-308**, 347, **352-353**
Bossak Antoni 174
Boznańska Olga 25, 26, 151, 179, **181-182**, 183, **190-191**
Brandt Józef 10/18, 23, 24, 51, **72-73**, 89, **101/102**, 152
Bratkowski Stefan 345
Breslauer Chrystian 24, 89, **90**, 94
Brodowski Antoni 99
Brodowski Józef 23, 51, **74-75**, 81, 89, **99**
Brodzki Wiktor 10/18, 89, **112-113**
Brydzińska Stefania 84
Brydziński Antoni 84/85
Brzezińska z Morzyckich Rozalia 230
Brzeziński Mieczysław 230
Brzozowski Feliks 89, **95**
Brzozowski Tadeusz 11/19, 28, 29, 311, **313-315**, 347, **351**
Buczyńska Izabela zob. Kozłowska-Berson z Buczyńskich Izabela
Budzyński Janusz 281
Buffet Bernard 326
Bukowski Henryk 112
Bulanda Jakub 208
Bułhak Jan 267, 272
Burkhard Frantz 243
Bynner Witter 236

Cabanel Alexandre 85
Camuccini Vincenzo 78
Canaletto [Bernardo Bellotto] 204
Canova Antonio 78
Casals Pablo 29, 343
Castaldi Filippo 66
Cézanne Paul 215-216, 269, 291, 298
Chajkowska Bronisława zob. Orkanowa-Folejewska z Chajkowskich Bronisława
Charazińska Elżbieta 281
Charlet Nicolas-Toussaint 57, 64, 81/82
Chavannes Pierre Puvis de 239
Chelouche Lea 209
Chełmoński Józef 10/18, 24, 121, 131, **133**
Chlebowski Stanisław 89, **107-108**
Chodkiewicz Anna zob. Dowgiałłowa z Chodkiewiczów Anna
Chodkiewicz Jan Karol 23, 65, 72
Cholewa Marian 143
Chopin Fryderyk 57, 79, 185
Chreptowiczowa 45
Chrostowski-Ostoja Stanisław zob. Ostoja-Chrostowski Stanisław
Chrzanowska Friezen Anna Dorota von 54, 56
Chrzanowski Jan Samuel 55-56
Chwistek Leon 211, 218, **223-224**
Ciara Zdzisław 10/18
Cochetti Luigi 85
Courbet Gustave 197
Cranach Lucas 204
Cybis Bolesław 27, 247, **254**
Cybis Jan 308
Czajkowski Piotr 328
Czajkowski Stanisław 9/17
Czapski Józef 285
Czarniecki Stefan 65, 72
Czechow Anton 411
Czechowicz Wacław 268
Czyrski 66

Dahl Johan Christian 91
Damel Jan 11/19, 51, **53-54**
Dante Alighieri 25, 193
Daszyński Ignacy 197
Dawid [król] 38
Dąbrowski Henryk Jan 71/72
Deczyński Krzysztof 34/35, 451
Demarczyk Ewa 204
Demarczyk Leonard 204
Dembołęcki Wojciech 72
Deotyma [Łuszczewska Jadwiga] 55
Dębicki Stanisław 135, **147**, 155
Diagilew Sergiusz 167
Dłożniewska Maria 249
Długosz Jan 95
Dobrowolski Tadeusz 38, 78, 157
Dobrowolski Władysław Józef 204
Dobrzańska Maria 297
Dobrzański Henryk [Hubal] 345
Dobrzensky 60
Doesburg Theo van 391
Dominik Tadeusz 28, 279, **308-309**
Dorula [Durula, Darula] Szymek 25, 155-156
Dowgiałło Dominik 111
Dowgiałłowa z Chodkiewiczów Anna 111
Draheim Alfons 160
Drewnowski Jerzy 104, 106
Drzewiecki Romuald 10/18
Dunikowski Xawery 25, 27, 175, 179, **193**, **197-198**, 211, **238-239**, 296-297
Dunin-Borkowska Eugenia 26, 218-219
Dunin-Borkowski Władysław 218
Durek Wojciech Aleksander 144, 179, **201**, 211, **244**
Dürr Wilhelm 181
Dużyk Józef 116
Dwurnik Edward 31, 409, **419**, **421**
Dybicz Iwan 70
Dyck Anton van 204, 382
Dymitrowicz Ludomir 183
Działyński Ksawery 43
Działyński Tytus 69
Dzikowska Anna 269
Dzikowska Herta 264-265

Eibisch Eugeniusz 26, 236, 279, **289**, **291**
El Greco 382
Eppler Karol 59
Erdmann Wanda 90
Erlichshausen Ludwig von 23
Estreicher Karol 224

Faleński Felicjan 98
Fałat Antoni 31, 409, **423-424**
Fałat Julian 11/19, 25, 64, 159, **160-163**, 196
Fearnley Thomas 91
Feist Aleksander 126
Fenn Sereno Peck 204-205
Filipowicz Kornel 389
Fiszer Jan 46
Folejewska Bronisława zob. Orkanowa-Folejewska z Chajkowskich Bronisława
Folga-Januszewska Dorota 291
Fredro-Boniecka Maria 204
Frelichowski Wincenty Stefan 340

Frenkiel Stanisław 311, **331–332**
Freud Sigmund 411
Freymann Joseph Anton 55
Friedlein Rudolf 78–79, 81
Friedleinowa Karolina z Gebethnerów 81
Friedleinowie 24, 79
Friezen Chrzanowska Anna Dorota von zob. Chrzanowska Friezen Anna Dorota von
Frycz Jerzy 367
Frycz Maria 367
Frycz Zofia 365
Frydfeder 67
Fürstenberg Zofia 46

Gajewscy 119
Gałęzowski Feliks 9/17
Gandara Antonio de la 183
Gardzielewska Janina 313
Gascar Pierre 326
Gauguin Paul 26, 214–218
Gąsecki Mieczysław 140
Gąsiorowska Maria 9/17
Gąsiorowski Eugeniusz 10/18
Gebethner Gustaw Adolf 79
Gebethner Karolina zob. Friedleinowa z Gebethnerów Karolina
Géricault Théodor 57
Geron Małgorzata 214
Gerson Wojciech 24, 77, **86**, 89, **98**, 104, **106**
Gierowski Stefan 30, 358, 387, **395**, **397**, 404
Gierymski Aleksander 24, 89, **109**, 130/131
Gierymski Maksymilian 24, 59, 89, **100–101**
Giluń Regina 272
Giotto di Bondone 308
Gižanka Barbara 67
Gloger Zygmunt 75
Głowacki Jan Nepomucen 24, 89, **91**
Głowiński Apolinary 205
Godziszewski Tadeusz 311, 328, **329**
Gogh Vincent van 218
Goldberg-Górski Leon Franciszek 138
Gorczakow Michał 118
Gorzkowski Marian 67
Gosztowt-Ożyńska Maria Wanda 226
Gosztowt-Ożyński Jan 226
Gotard Jan 247, **254–255**
Gotlib Henryk 279, **293–294**
Goya Francisco 421
Górski Konstanty Maria 161
Górski Leon Franciszek zob. Goldberg-Górski Leon Franciszek
Grassi Józef 22, 37, **41**
Gros Eugeniusz 163
Grott Teodor 188
Grottger Artur 10/18, 23, 51, 54, **59–61**, 185
Grudziński 338
Grzyb Ryszard 31, 409, **432**
Grzywacz Zbylut 31, 409, 412, 414, **416**, **419**
Güntner Anna Alina 28, 371, **375**
Gurlitt Louis 91
Gutakowski Ludwik 43
Gutnajer Abe 101
Gwozdecki Gustaw 27, 211, **236–237**

Haberman Hugo von 243
Hackel Ritter Gabriel von 243
Hadziewicz Rafał 94
Hals Frans 201
Handelsmanowa Jadwiga 185
Hannytkiewicz Adam 8/16
Hasior Władysław 29, 347, **360**, **362–363**
Heyduk Bronisław 125, 147, 196, 221
Hoesick Ferdynand 84
Hofman Vlastimil 135, **157**
Hollósy Simon 175
Hoppen Jerzy 27, 247, **259**, 272
Horno-Popławski Stanisław 28–29, 311, **313**, **315–316**, 328, **343**, **345**
Horzyca Wilam 266
Houwalt Ildefons 349
Hozakowska Eugenia 206
Huml Irena 331
Husarski Wacław 216

Ibrahim Pasza 56
Ilińscy 41
Ilińska z Komorowskich Antonina Eleonora 41
Iliński Henryk 41
Iliński Jan Stanisław [Janusz] 41
Iliński Józef August 41
Iłowski Stanisław 373

Jabłonowska Dorota 59
Jabłońska Joanna 243, 289
Jabłoński Izydor 124
Jachtoma Aleksandra 30, 387, **404**
Jackowski Stanisław Stefan 179, **202**
Jałowiecki Józef 66
Jamontt Bronisław 27, 247, **259–261**, **272**
Jan III Sobieski 53–54, 67, 72, 108
Janikowski Artur 444/445
Jankowska Marta 34/35
Jankowski Piotr 226
Janoszanka Michalina 138, 140
Januszewska Dorota zob. Folga-Januszewska Dorota
Jarema Józef 296
Jarema Maria 11/19, 30, 387, **389**
Jarocki Władysław 25, 135, 154, **155–156**, 159, **172**
Jaroczyński Marian 23, 51, **69**
Jasieński Feliks „Manggha" 109, 188
Jaworska Władysława 214
Jaworski Roman 220
Jedliński Jaromir 444
Jelski Wilhelm 165
Jeżewski Dominik zob. Witke-Jeżewski Dominik
Jędrzejewski Aleksander 26, 27, 247, **251–252**
Jędrzejowska Lidia 269
Jundziłł Zygmunt 272
Juźków Jolanta 34/35

Kaczkowski Zygmunt 74–75
Kalinowska Maria zob. Koźniewska-Kalinowska Maria
Kamiński Kazimierz 25, 197–198
Kamiński Krzysztof 428, 431
Kamocki Stanisław 279, **284**
Kantor Tadeusz 29, 347, **348–349**, **365**, **367**
Kapliński Leon 23, 51, **65**, 72/73, 124
Kardasz Stanisław 143
Karniej Edward 247, **266–269**
Karniej Ryszard 269
Karpiński Alfons 8/16, 135, **150–151**
Kasprowicz Jan 156
Kazimierz Jagiellończyk 23
Kaźmierczakowa Janina 86
Kątkiewiczowa Jadwiga 181
Kenar Antoni 431
Kenig Józef 90
Kędzierski Apoloniusz 25, 135, **151–152**
Kędzierski Kajetan 151
Kielesiński Wincenty 69
Kierzkowski Bronisław 29, 347, **358**
Kiliński Jan 202
Kirchmayer Stanisław 125
Kłopotowski Andrzej 157
Kobzdej Aleksander 29, 347, **360**
Kobzdej Maria 360
Kochanowski Ignacy 41
Kochanowski Jan 84, 86
Kochanowski Roman 121, **128**
Kokular Aleksander 94
Komornicki Mieczysław 172
Komorowska Antonina Eleonora zob. Ilińska z Komorowskich Antonina Eleonora
Konarski Marian 27, 247, **274–276**
Konarski Roman 155
Kondratowicz Daniel 55
Konopacka Halina 244–245
Konopka Maria 150
Konstanty Pawłowicz ks. 53
Kontkiewiczowa-Szalewiczowa Jadwiga 264
Kopernik Mikołaj 115–116, 118, 204
Korolkiewicz Łukasz 31, 409, **428**
Korwin-Krasiński August 70
Kosicka Anna 10/19
Kossak Juliusz 23, 51, **70–71**, 72/73, 75, 85, 99
Kossak Wojciech 8/16, 64
Kossakowski Andrzej 340
Kostołowski Andrzej 373
Kostrzewski Franciszek 89, **94–95**
Kościuszko Tadeusz 72, 202
Kotarbiński Miłosz 236
Kotarbiński Wilhelm 24, 89, **118–119**
Kotsis Aleksander 24, 121, **122–125**
Kowalewscy 218
Kowalewski Paweł 31
Kowalska Bożena 358
Kowarski Felicjan Szczęsny 211, **228**
Kozakiewicz Antoni 124
Kozicki Władysław 156, 195
Kozłowska-Berson z Buczyńskich Izabela 26, 223–224
Kozłowski 282
Kozłowski Józef 10/18
Kozłowski M. 223
Koźniewska-Kalinowska Maria 179, **182–183**
Kramsztyk Roman 211, **216**
Krantz Leon (vel Kranc) 197
Krasińscy 67–68
Krasińska Anna Emilia z Ossolińskich 58–59
Krasińska Jadwiga 59
Krasińska Joanna 70/71
Krasińska Maria 59
Krasiński Adam 70/71
Krasiński August 69
Krasiński Edward 30, 387, **400–401**
Krasiński Franciszek 67
Krasiński Hubert 67
Krasiński Józef Maciej Wawrzyniec Onufry 58–59
Krasiński Ludwik 70
Krasiński Stanisław Kazimierz 59
Krasiński Stanisław Kostka Aleksander 58–59
Krasiński Wincenty 64
Krasiński Zygmunt 57, 59, 65, 186
Kraszewski Józef Ignacy 95
Krawczyk Jerzy 28, 311, **326**
Krcha Emil 279, **294–295**
Kricheldorf Karol 181
Kronenberg Leopold 165
Król Anna 257
Krsińska Maria
Kruczkowski Wiesław 340
Krystall Bronisław 194, 197
Krzeczkowski Marian 194
Krzyżanowska Michalina 183
Krzyżanowski Konrad 11/19, 26, 175, 179, **183**
Kubicki Jeremi 26, 27, 247, **249**
Kuczborska Maria 109
Kuczborski Stanisław 109
Kulon Stanisław 340
Kuna Henryk 25, 26, 179, **185–186, 188**
Kuniccy 252
Kunicka Irena 252
Kunka Lech 29, 347, **358**
Kunka Mirosława 358
Kuratowski Kazimierz 369
Kurpiński Karol 328
Kuryluk Ewa 424, 428
Kwiatkowski Kazimierz 27, 247, **264–265**

Lackowski Stanisław 10/18, 19
Lameński Lechosław 34/35, 185
Lampi Franciszek Ksawery 22, 37, **38–40**, 81/82
Lampi Jan Chrzciciel 22, 39
Lange Antoni 89, **92–93**
Lankau Jan 54, 155
Laszczka Bogdan 204
Laszczka Konstanty 144, 179, 188, **192–193**, **204**, 274
Laveaux Ludwik de 179, **181**
Léger Fernand 358
Lenica Alfred 28, 311, **322–323**, 347, **349–350**
Lenkiewicz Czesław 140
Lentz Stanisław 179, **199**, **201**
Leonardo da Vinci 264
Leonhard Witold 260
Leopold I cesarz 53
Lesser Aleksander 51, **54–55**
Levittoux Henryk Józef Piotr 84–85
Levittoux Maria 24, 84–85
Lewandowski Stanisław Roman 113
Limanowski Mieczysław 262
Lipa Anna 236
Lipka Krzysztof 431
Lisiewicz Tomasz 66
Lisowski Aleksander Józef 72
Litwinow 41
Loeffler Leopold 55
Lorentz Stanisław 10/18
Lorenzetti Pietro 308
Lubański Grzymała Tadeusz 243
Lubierzyński Feliks 267
Lubomirska ks. 137
Ludwik IX św. 23, 65
Ludwik XIV 100

Łasińscy 218
Łaszczowa Wanda zob. Wolffowa-Łaszczowa Wanda
Łempicka Róża zob. Michałowska z Łempickich Róża
Łempicki Adam 81
Łuba Zofia zob. Wąsowiczowa z d. Łuba Zofia
Łubieński Tomasz 59
Łuszczewski Jan Paweł 43
Łuszczkiewicz Władysław 85, 124

Maciejewski Zbysław Marek 428
Madejski Wacław 164
Madeyski Antoni 109
Maillol Aristide 195
Maj Kazimierz 165, 167
Majoch Sławomir 332
Makowski Bolesław 269
Makowski Tadeusz 27, 28, 243, 314
Makowski Wacław 249
Makowski Zbigniew 28, 371, **380**
Malczewski Jacek 11/19, 25, 31, 95, 135, **137–138**, **140**, 157, 159, 209, 413
Malecki Władysław 89, **104–106**
Malewicz Kazimierz 435, 437
Malinowski Adam 121, **126**, **128**
Malinowski Bronisław 218, 228
Malinowski Jerzy 276
Maliński Paweł 58, 111
Małachowski Stanisław 43
Mantegna Andrea 308
Marczyński Adam 30, 387, **393**
Marek Aureliusz 252
Martin Henri 150
Masłowski Stanisław 9/17
Maszkowski Jan 55
Matejko Jan 10/18, 11/19, 23, 24, 51, **65–68**, 77, **84–85**, 124, 143, 196
Matisse Henri 298, 323
Matusiak Stanisław 27, 247, **261–262**
Matuszewski Ignacy 245
Matwiejew Genadij 373
Mazurkiewicz Janina 10/18
Mączyński Franciszek 197
Mehoffer Józef 8/16, 179, **206–207**
Mehofferowie 207
Merson Luc-Olivier 183
Meunier Constantin 185
Michalak Antoni 26, 27, 247, **252**
Michalak Janusz 252
Michał Anioł 328–329
Michałowska z Łempickich Róża 81
Michałowski Piotr 10/18, 23, 24, 39, 51, **57**, 72/73, 77, **81**, 182
Miciński Tadeusz 220
Micke-Broniarek Ewa 109
Mickiewicz Adam 40, 57, 59, 78, 273
Mickiewicz Maria 165
Mickiewicz Władysław 165
Mielżyńscy 128
Mierzejewska Stanisława 230
Mierzejewski Jacek 209, 211, **230**
Mikulski Kazimierz 371, **372–373**
Milewski Ignacy 64
Millay St Vincent Edna 27, 236
Miłobędzka Joanna 90
Miłosz Czesław 95
Mirecki Viktor 343
Miriam zob. Przesmycki [Miriam] Zenon
Mniszech Jerzy 67
Mocarska Janina 259
Modzelewski Jarosław 31, 409, 432, **437**
Mondrian Piet 391
Moniuszko Czesław 64
Moniuszko Stanisław 79
Morzycka Maria 38
Morzycka Rozalia zob. Brzezińska z Morzyckich Rozalia
Możejko Andrzej 340
Mróz Jasiek 156
Müntzer Jerzy 95
Mycielski Edward 138
Mycielski Jerzy 82
Mycielski Stanisław 138
Myslbek Josef Vaclaw 144

Nacht-Samborski Artur 28, 279, **303–305**
Napoleon Bonaparte 23, 57, 63–64
Nepomucen Jan 174
Neumann Abraham 260
Nierzwicka Magdalena 34/35
Niesiołowska Dorota 269
Niesiołowski Krzysztof 269
Niesiołowski Tymon 27, 211, **214**, **216**, 218, 247, **269**, 311, **323**
Niewiadomski Eligiusz 131
Nikifor Krynicki 421
Norblin Jan Piotr 97
Norblin Ludwik 67
Novalis [Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg] 380, 382
Nowaczyński Adolf 183
Nowicki Piotr 322
Nowosielski Jerzy 311, **318**, 371, **374–375**, 437
Nowowiejski Feliks M. 349
Nyczek Tadeusz 377

Oberländer Marek 28, 311, **325**
Ochman Krystyna 149
Ochman Wiesław 149
Oderfeld Karolina 218
Oderfeld Stefan 282
Oleszczyński Antoni 55
Olpeter Dorota 264
Olszański Kazimierz 75
Olszewski Kazimierz 75
Olszyński Marcin 104
Orkan Władysław 301
Orkanowa-Folejewska z Chajkowskich Bronisława 301
Orland Jadwiga zob. Pasierb-Orland Jadwiga
Orłowski Aleksander 23, 51, **53**
Osterwa Juliusz 262
Ostoja-Chrostowski Stanisław 27, 211, **234**, **236**
Owidzki Roman 445
Ożóg Jan Bolesław 276
Ożyńska Helena 226
Ożyńska Maria zob. Gosztowt-Ożyńska Maria
Ożyński Jan zob. Gosztowt-Ożyński Jan

Pacholczyk Franciszek 98
Paderewski Jan Ignacy 329
Pajzderski Nikodem 172
Pankiewicz Józef 8/16, 26, 183, 279, **280–282**, **285**, **287–288**, 297
Pankiewiczowie 285
Pappenheim Aleksander 59
Pasierb-Orland Jadwiga 226
Pautsch Fryderyk 8/16, 25, 135, 154, **155**

Pawelska Wanda zob. Tołłoczko-Pawelska Wanda
Pawlak Tomasz 227
Pawlak Włodzimierz 11/19, 31, 409, **434–435**, **437**
Pawłowska Jadwiga zob. Puciata-Pawłowska Jadwiga
Peszka Józef 11/19, 22, 37, **45–46**, 55
Peszka Tekla 46
Pękalski Leonard 230
Picasso Pablo 421
Piechowska Paulina 86
Piechowski Wojciech 24, 121, **131**
Pieńkowski Ignacy 279, **191**
Pietrzyk Tomasz 11/19
Piłsudski Józef 143, 249
Pindelski Leszek 54
Piwarski Jan Feliks 89, 94, **96–97**
Plater Ludwik 66
Płodowski Karol 151
Płomieński Jerzy Eugeniusz 218/219
Płonczyński Aleksander 124
Pniewska Helena 264
Pochwalski Kazimierz 175
Podgórski Stanisław 260
Podkowiński Władysław 130/131
Poklewski Józef 34/35, 267
Pol Wincenty 95
Pollakówna Joanna 255
Pommeret Maria 84
Poniatowski Józef ks. 72
Poniatowski Michał Jerzy ks. 42–43
Poniatowski Stanisław August zob. Stanisław August Poniatowski
Popławska Stanisława Inga 313, 315
Popławski Stanisław zob. Horno-Popławski Stanisław
Poths Ludwik 98
Potocki Andriej 221
Potworowski Piotr 28, 279, **301**
Prochaska Franciszek 287
Prochaskowa z Podolskich Maria (Muszka) 287–288
Pronaszko Andrzej 224
Pronaszko Zbigniew 26, 224, 279, 296, **299**, 375
Pruszkowski Tadeusz 26, 27, 234, 236, 247, **249**, 256
Przesmycki [Miriam] Zenon 212
Przybylski Janusz 31, 409, **421**
Przybyłowa Janina 146
Przybyszewski Stanisław 156
Przyjemska W. 116
Puciata-Pawłowska Jadwiga 137–138
Puget Jacek 191
Puget Ludwik 25, 179, **191**

Raabe Janina 289
Racine Jean 411
Radzikowski Eliasz Walery 9/17
Radziwiłłowie 160
Rafałowski Aleksander 236
Rapacki Józef 159, **173–174**
Raszeja Leon 70
Ratajczak Mirosław 437
Ratkowski Edward 254
Ratyński Antoni 54
Rauch Christian Daniel 111
Rauschenberg Robert
Reichan Alojzy 22, 37, **48**
Rembrandt van Rijn 382
Remer Jerzy 9/17, 10/18, 266, 272
Restany Pierre 338
Reymont Władysław 151
Richter Józef 97
Rodakowska Kamilla z Salzgeberów 83
Rodakowska Maria 83
Rodakowski Henryk 24, 65, 77, **83**, 124, 182
Rodakowski Zygmunt 83
Rodin Auguste 185, 188, 192, 194
Roh Franz 254
Romanowski Stanisław 251
Rosa Salvator 53
Rosengarten 100
Rubinkowski Jakub 329
Rubnikowicz Marek 10/18
Rudziński Marian 104
Rustem Jan 11/19, 22, 37, **46–47**
Ruszczyc Ferdynand 11/19, 22, 26, 159, **167**, **169–170**, 260
Rybkowski Tadeusz 89, **102**
Ryszka Adolf 29, 311, **343**
Ryszka Jasna zob. Strzałkowska-Ryszka Jasna
Rząsa Antoni 409, **431**
Rzepiński Czesław 26, 179, **301**

Sadowski Andrzej 31, 409, **425**, **427**
Salomon 38, 380, 416
Salzgeber Kamilla zob. Rodakowska z Salzgeberów Kamilla
Samborski Artur zob. Nacht-Samborski Artur
Saunders Józef 47
Saura Antonio 421
Savonarola Girolamo 329
Sawoniewicz Stanisław 268
Scalighieri Scala della (Scaliger) 109–110
Schnell J. 101
Sciepuro Andrzej 10/18, 11/19, 249, 252, 257, 297, 351
Scott Walter 75
Seidenbeutel Efraim 27, 234, 236
Seidenbeutel Menasze 27, 234, 236
Seitz Otto 85
Sérusier Paul 218
Seurat Georg 218
Sichulski Kazimierz 25, 135, **143**, 154–155, 276
Siemiradzki Henryk 24, 89, 95, **113**, **115–116**
Sienkiewicz Henryk 102, 137
Simmler Józef 24, 77, **78–79, 81**, 85
Siwicka Ewelina zob. Szczech-Siwicka Ewelina
Siwicki Henryk 29, 311, **328–329**
Skarbek Fryderyk 41
Skarżyński Karol 295
Skoczylas Władysław 234
Skorupińska Halina 153
Skowroński Andrzej R. 34/35, 451
Skrodzki Wojciech 411
Skrzynecki Jan 70/71
Sleńdzińscy 264
Sleńdzińska z Korgowdów Karolina 264
Sleńdziński Aleksander 264
Sleńdziński Ludomir 27, 247, **264**-265
Słonecki Marian Leopold 54
Słowacki Juliusz 57, 59, 143
Słuszkiewicz Eugeniusz 269
Smuglewicz Franciszek 11/19, 22, 37, **38**, 45–47, 55
Sobczyk Marek 31, 432
Sobieski Jan III zob. Jan III Sobieski
Sobocki Leszek 31, 409, **411–414**
Sofokles 262
Sokołow Lech 340
Solari Antonio 95
Sołtan Stanisław 46
Sosnowski Tomasz Oskar 10/18, 22, 89, **111**
Spanowska Stefania 419
Spiess Franciszek 79
Spokorna Zofia 66
Spokorny Maurycy 66
Srebrna Małgorzata 261
Srebrny Stefan 261–262
Stajuda Jerzy 355
Stanisław August Poniatowski 9/17, 43
Stanisławski Jan 260, 284
Stankiewicz Julia 291
Stańczyk 143
Stańko Michał 274
Stattler Wojciech Korneli 39, 77, **78**, 124
Stażewski Henryk 11/19, 30, 387, **389–391**
Steccy 41
Sterling Mieczysław 233
Stern Jonasz 29, 347, **365**
Stolot Franciszek 118
Strähuber Alexander 85
Strassberg Norbert 27, 247, **276–277**
Streitt Franciszek 124
Struve Henryk 162
Stryjeńska Zofia 27, 211, **242–243**
Stryjeński Karol 243
Stryjeński Tadeusz 243
Strzałkowska-Ryszka Jasna 343
Strzemiński Władysław 358, 437
Strzyżewska Maria 100
Studziński Franciszek 60
Suchodolski January 23, 41, 51, 54–55, **61–63**
Sulimirski Tadeusz 60
Szalewiczowa-Kontkiewiczowa Jadwiga zob. Kontkiewiczowa-Szalewiczowa Jadwiga
Szapocznikow Alina 311, **338**
Szawłowska Wanda 104
Szczech-Siwicka Ewelina 328
Szczepkowski Jan 188
Szczygliński Henryk 197, 230
Szermentowski Józef 24, 75, 89, **104**, 121, 124, **126**
Szkodziński Janusz 201
Szołajscy 207
Szukalski Stanisław 27, 247, **273/274**, 275–276
Szymanowski Karol 328
Szymanowski Wacław 25, 179, **185**
Szyndler Pantaleon 77, **85**
Szyszko-Bohusz Adolf 287

Ślewińska Eugenia 212
Ślewiński Władysław 26, 211, **212**, **214**, 215, 218
Świeykowski Emanuel 102

Taranczewski Wacław 28, 279, **305**
Tarasewicz Leon 31, 441, **443**
Tarasin Jan 30, 365, 387, **406–407**
Tatarczyk Tomasz 31, 441, **443–444**
Tatarkiewicz Jakub 10/18, 51, **58–59**
Tchórzewski Jerzy 311, **335**
Teisseyre Stanisław 302
Tenerani Pietro 111
Teniers Dawid młodszy 204
Tetmajer Włodzimierz 135, **147, 149**
Thorvaldsen Bertel 58, 78
Tołkaczowa Helena 63
Tołłoczko-Pawelska Wanda 78, 81
Torwirt Anna 145, 218, 266
Torwirt Leonard 266
Torwirtowie 218
Truszyński Olgierd 29, 311, **337**, **341–342**
Trzcińscy 202
Turek Aleksander 228
Turek (Turkowa) Stanisława 228
Turliński Ferdynand 198
Turner William 163
Tyszkiewiczowie 47

Uszkiewiczowa Lidia 256

Velázquez Diego 382
Verenner Charles Santoire de 41
Vogel Zygmunt 97
Völcker Friedrich Wilhelm 69

Wachowiak Mirosław 281
Wajda Andrzej 28
Waligóra Edward 207
Wallis Mieczysław 163
Waltoś Jacek 31, 409, **410–411**, 412
Waluk Kazimierz 70
Waniek Henryk 28, 371, **379–380**
Warzecha Marian 29, 347, **355–356**, **367**, **369**
Wasilewski Józef 204–205
Wasserberg Ignacy 26, 217–218
Wasserberg Klara 217
Wawrzeniecki Marian 8/16
Wawrzycka Aleksandra 122
Wąsowicz Wacław 27, 211, **243**, 279, **289**
Wąsowiczowa Zofia 289
Wdowiszewski Czesław 11/19, 27, 247, 255, **256–257**
Weingold Izydor 197
Weiss Renata 214
Weiss Wojciech 26, 159, **175–177**, 179, 188/189, **195**–**197**, **208**, 291
Weissowa Aneri-Irena z Zylberbergów 26, 175, 195
Werner Stanisław 99
Wesołowski Antoni 228
Weyssenhoff Henryk 25, 159, **164–165**, **167**
Weyssenhoff Maria 111
Weyssenhoffowie 47
Wieczorek Helena 323
Wieniawski Henryk 328
Wierusz-Kowalska Joanna 226
Wierusz-Kowalski Michał 226
Wierzejski Tadeusz 53, 224
Wilczyńska Wioleta 182
Wilhelm II 160
Wilżyna z Potockich Kazimiera 48
Winiarski Ryszard 30, 387, **398**
Winiarzowa Helena 116
Wisławski Maciej 54
Wiśniewski Leon 135, **146**
Wiśniewski Mieczysław 30, 387, **405**
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witke-Jeżewski Dominik 96, 98
Witkiewicz Stanisław 215, 218
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 26, 211, 216, **217–221**, **224–228**, 259
Wittig Edward 26, 179, **194–195**
Witz Ignacy 181/182, 199
Władysław Jagiellończyk 108
Wojak Olga 226
Wojniakowski Kazimierz 10/18, 22, 37, **48**
Wolff Robert August 79
Wolffowa-Łaszczowa Wanda 230
Woźniak Michał 10/18
Woźniak Ryszard 31, 432
Wróblewska Teresa 318–319
Wróblewski Andrzej 11/19, 28, 311, **318–320**, 326, 437
Wróblewski Ignacy 165
Wyczółkowski Leon 8/16, 159, **171–172**, 196
Wyka Kazimierz 137, 197, 296
Wyrwicz-Wichrowski Karol 265
Wyrzykowska Janina 234
Wysocki Jan 204
Wyspiański Stanisław 95, 149, 157, 181, 214
Wytyk 188

Zając Irena 126, 174
Zak Eugeniusz 27, 211, **239–240**
Zakrzewski Tadeusz 323
Zaleski Bohdan 72
Zaleski Marcin 94
Zaleski-Lubicz Zygmunt Wacław Michał 25, 198
Zalewska Helena 232–233
Zalewski Stanisław 211, **232–233**
Załęska Halina 8/16, 9/17, 10/18, 11/19
Zamoyski Adam 41
Zamoyski Jan 252, 254
Zanoziński Jerzy 9/17
Zapolska Gabriela 218
Zelek Ignacy 25, 135, **143–144**, 201
Zemła Kazimierz Gustaw 29, 311, **340**
Zenowiczowa Jerzowa 22, 38–39
Zieleniewski Tomasz 238
Zieliński Jan 428
Ziemięcki Antoni 54
Ziemski Aleksander 70
Ziemski Jan 30, 387, **393–395**
Ziemski Rajmund 29, 347, **354–355**
Zolich Karol 299
Zurbaran Francisco 204
Zych Władysław 311, **331**
Zygmunt August 23, 67, 86, 143
Zygmunt Stary 143, 328/329
Zylberberg Irena zob. Weissowa Aneri-Irena z Zylberbergów

Żakiewicz Anna 218
Żechowski Stefan 274
Żeromski Stefan 218
Żukowski Stanisław 9/17
Żuławska Janina 192
Żuławska Kazimiera 323, 334
Żuławski Jerzy 156
Żuławski Juliusz 334
Żuławski Marek 28, 311, **332**, **334–335**
Żuławski Wawrzyniec 334
Żurowski Stefan 94
Żwan Kazimierz 41
Życki Kazimierz 151



Muzeum Okręgowe w Toruniu

The District Museum in Toruń

