MALARSTWO POLSKIE
WIELCY MISTRZOWIE

BoSz

MALARSTWO POLSKIE

WIELCY MISTRZOWIE

7
WSTĘP

26
GOTYK

64
RENESANS

104
BAROK

150
KLASYCYZM

188
ROMANTYZM

234
HISTORYZM I AKADEMIZM

272
SZKOŁA MONACHIJSKA

312
MŁODA POLSKA

382
DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

454
SZTUKA NAJNOWSZA

513
ADDENDA

WSTĘP

JAN K. OSTROWSKI

W powszechnym odczuciu malarstwo jest najważniejszą, a w każdym razie najpopularniejszą dziedziną sztuk plastycznych. Próba odpowiedzi, dlaczego tak jest, wykracza poza kompetencje historyka sztuki i prawdopodobnie wymagałaby zastosowania metod badawczych z zakresu psychologii, z uwzględnieniem poglądów i motywacji szerokiej próbki publiczności. Podobnie, zapytani o największych mistrzów sztuki europejskiej, przedstawimy intuicyjnie skompilowaną listę, w ramach której zdecydowaną większość będą stanowili malarze. W ścisłej czołówce znajdzie się tylko jeden rzeźbiarz, ale także malarz i architekt, największy artysta wszech czasów, czyli Michał Anioł Buonarroti.

Sztuka polska kojarzy się nam w pierwszej kolejności z Janem Matejką i Stanisławem Wyspiańskim, a nie z Janem Jerzym Pinslem czy Xawerym Dunikowskim, nie mówiąc już o architektach. Kolejne pytanie – o miejsce sztuki polskiej na tle dorobku sztuki powszechnej, jest więc przede wszystkim pytaniem o międzynarodową rangę malarstwa polskiego.

Zwiedzając polskie muzea i galerie oraz śledząc oferty polskich domów aukcyjnych, natrafiamy przede wszystkim na dzieła malarstwa polskiego. Może to sprawić wrażenie, że stanowi ono potęgę na skalę światową, i podejrzewam, że jest o tym przekonana większość naszej publiczności muzealnej i polskich kolekcjonerów. Z perspektywy europejskiej i światowej jest jednak zupełnie inaczej. W wielkich muzeach zagranicznych spotykamy polskie obrazy tylko wyjątkowo, równie rzadko pojawiają się na aukcjach Sotheby's, Christie's i innych potentatów. Niegdyś oferowano je za śmiesznie niskie ceny. Dziś jest już inaczej, bo rynek zorientował się, że dzieła związane z Polską (nie tylko obrazy) to rarytasy, na które polują muzea i coraz liczniejsi kolekcjonerzy z kraju, który szczęśliwie przestał być pariasem Europy.

Próbując zrozumieć opisane wyżej, kontrastujące ze sobą zjawiska, trzeba się odwołać do nieubłaganych praw geografii i historii. Świat kultury zachodniej był i jest do dziś podzielony na nieliczne centra i rozległe peryferie. Rzutując tę konstatację na mapę, odkrywamy wagę *limitis romani* oraz intensywnej urbanizacji średniowiecznej i wczesnonowożytnej. Po stronie centrum sytuujemy przede wszystkim Włochy i Francję, a w nieco mniejszym stopniu – Hiszpanię, Niemcy i Wielką Brytanię.

Pozycja malarstwa niderlandzkiego jest fenomenem, tak jak niezwykłym zjawiskiem jest gospodarcza i cywilizacyjna potęga tego niewielkiego kraju (dziś: dwóch krajów) bez korzeni antycznych, położonego w bardzo niekorzystnych warunkach naturalnych. Nowy Jork wdarł się przebojem do ekskluzywnego klubu centrów światowej sztuki dopiero po II wojnie światowej, w czasie globalnego podziału na strefy liberalizmu i sowieckiego autorytaryzmu. Jego sukces bywa wręcz określany jako „kradzież idei sztuki nowoczesnej". Moskwa, po fajerwerku rewolucyjnej awangardy, który zniszczyła na własne życzenie (a ściśle: na życzenie władzy sowieckiej), niewiele znaczy na mapie sztuki.

Nic nie wskazuje, by przedstawiony światowy układ centrów sztuki miał się zmienić w przewidywalnej przyszłości.

Nie ulega wątpliwości, że ziemie zamieszkane przez Polaków nie są kolebką sztuki europejskiej. Kiedy w krajach basenu Morza Śródziemnego kwitły wyrafinowane formy sztuki, potrzeby ideowe i estetyczne mieszkańców terenów dzisiejszej Polski wyrażały się w formach prostych, a przy tym realizowanych zazwyczaj w nietrwałym materiale. Dotyczyło to nie tylko naszych przodków. Podobnie działo się we wszystkich krajach na północ od Alp, które w bliższy kontakt z przebogatą kulturą śródziemnomorską wchodziły dopiero w miarę rozszerzania się granic Imperium Rzymskiego, a następnie postępów chrystianizacji. *Limes romanus* nie objął nigdy ziem Polski, która do łacińskiej wspólnoty kulturowej dołączyła znacznie później niż kraje, z którymi lubimy się porównywać, takie jak Francja czy Niemcy. Kontakt wkraczających na widownię historii Polaków z centrami kulturowymi na Południu i Zachodzie pozostał zresztą nadal ograniczony przez warunki naturalne: usytuowanie kraju za łańcuchami Karpat i Sudetów, w całości w dorzeczach rzek płynących ku północy, przy jednoczesnym słabym związku z morzem (które zapewniło szerokie wyjście na świat Skandynawom).

Wkrótce po przyjęciu chrześcijaństwa kraj zaczął jednak szybko, a nawet bardzo szybko (oczywiście w perspektywie długich procesów historycznych), nadrabiać zapóźnienie. Przynajmniej od początku XIII wieku ziemie polskie, z ich potencjalnym bogactwem, stały się terenem atrakcyjnym dla kolonizacji z Zachodu, głównie z Niemiec. Wśród różnego rodzaju nowinek cywilizacyjnych i technicznych, przynoszonych przez przybyszów, z punktu widzenia przyszłego rozwoju sztuki najcenniejsza była jedna: model autonomicznej gminy, zwany w Polsce prawem magdeburskim, który pozwolił na szybki rozwój ośrodków miejskich. Uzasadnijmy pokrótce tę tezę. Kultura Hellady i Rzymu rozwijała się w niezliczonych miastach, a cywilizację miejską niosła ze sobą na północ rzymska ekspansja. Był to konieczny warunek rozwoju, przez który miała przejść kultura zachodnioeuropejska, uważany przez nas za naturalny czy wręcz jedyny możliwy (być może niezupełnie słusznie). O ile wielkie dzieła literackie czy filozoficzne mogą, jak się wydaje, powstawać w izolacji, o tyle malarstwo, rzeźba i architektura są zjawiskami *par excellence* miejskimi. Dla ich rozwoju konieczny jest splot warunków regulujących kwestie nauki i uprawiania zawodu, rynku zamówień i, co może najważniejsze, środowiska zapewniającego wymianę inspiracji oraz ocenę własnych i cudzych osiągnięć. Florencja, Rzym czy Paryż były centrami sztuki nie w przenośnym, ale w ściśle geograficznym znaczeniu. To właśnie w ich obrębie grupowali się najwybitniejsi artyści i powstawały wielkie dzieła. Otaczające te miasta tereny wiejskie z punktu widzenia kreacji artystycznej były natomiast niemal równie bierne, jak prowincja któregokolwiek z krajów peryferyjnych, w tym także Polski. Brak wyżej opisanych warunków stanowił barierę dla rozwoju sztuki i skazywał potencjalne talenty na milczenie, a w najlepszym razie na prowincjonalną wegetację. Dopiero powstanie organizacji miejskiej zmieniało sytuację.

Pod koniec średniowiecza sztuka polska osiągnęła stan, w którym ramy jej uprawiania nie różniły się zasadniczo od zachodnioeuropejskich. Struktura prawno-społeczna polskich miast była wówczas w zasadzie identyczna z występującą w całej Europie Środkowej, a przede wszystkim w krajach niemieckich. Sztuka, traktowana jako rzemiosło, była uprawiana w ramach organizacji cechowej, z jej drobiazgowymi przepisami regulującymi wszystkie sfery życia, systemem dydaktycznym (gradacja: uczeń – czeladnik – mistrz) i obowiązkiem wędrówki czeladniczej. W rezultacie polskie malarstwo i rzeźba epoki późnego gotyku nie odbiegały pod względem charakteru i poziomu od większości ośrodków Europy Środkowej i Północnej.

Po skromnych i szczątkowo zachowanych przykładach z XIV stulecia w kolejnym wieku rozpoczął się rozwój malarstwa sakralnego i blisko związanej z nim rzeźby, który swe apogeum osiągnął w latach około 1470–1505; kolejne ćwierćwiecze to już faza schyłkowa. Historycy sztuki starannie uporządkowali chronologię i rozwój stylistyczny zespołu kilkuset malowideł – głównie ołtarzy szafiastych i ich fragmentów, które możemy dziś podziwiać przede wszystkim w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie oraz w kościołach południowej Małopolski. We wczesnej fazie rozwoju prezentują one wyrafinowany idealizm wysmukłych postaci świętych, obleczonych w bogate, miękko modelowane fałdy szat, a po połowie stulecia ewoluują ku naturalizmowi szczegółu, silnej ekspresji i łamanej stylizacji draperii, rozwiewanych przez późnogotycki „wiatr". Nieliczne malowane epitafia to początki polskiego portretu. Obrazy te zachwycają kaligraficznym rysunkiem i żywością temperowych barw, skontrastowanych ze złotym tłem. Znamy kilka nazwisk ich twórców, jak Stanisław Stary (Speckfleisch), Mikołaj Haberschrack, Jan Wielki czy Marcin Czarny. Udało się także zidentyfikować kilku anonimowych artystów, którym przydano określenia od ich najbardziej charakterystycznych dzieł, jak Mistrz Tryptyku Dominikańskiego czy Mistrz *Zaśnięcia Marii*, Mistrz Ołtarza z Sienna. Pewną zagadką pozostaje twórczość malarska Wita Stwosza.

Jak już wspomniano, krakowska rzeźba i malarstwo późnego gotyku należą do ważnych zjawisk w ówczesnej sztuce środkowoeuropejskiej i dorównują jakością dziedzictwu jej głównych ośrodków. Krakowscy malarze inspirowali się

W opracowaniach przekrojowych do dziś są niemal nieobecni malarze działający na obczyźnie w czasie II wojny światowej i w okresie powojennym, choć o ich twórczości wiadomo już niemało. Jan Henryk Rosen (1891–1982) jest znany przede wszystkim jako autor malowideł ściennych w katedrze ormiańskiej i kaplicy seminaryjnej we Lwowie. Zastosował w nich hieratyczne kompozycje, złote tła i niezwykłe bogactwo barw w połączeniu z kaligraficzną wręcz precyzją rysunku, a te pozornie eklektyczne środki pozwoliły mu na stworzenie zupełnie nowej formuły malarstwa religijnego. W 1937 roku artysta wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie zrealizował około pięćdziesięciu monumentalnych prac (malowidła ścienne i mozaiki) w świątyniach różnych Kościołów chrześcijańskich. Jeszcze bardziej niezwykła była droga Stefana Norblina (1892–1952). W latach 30. zajmował się malowaniem portretów oraz projektowaniem plakatów reklamujących różne atrakcje Polski, należących do najbardziej udanych polskich przykładów *art déco*. W 1939 roku trafił, przez Stambuł i Bagdad, aż do Indii, gdzie został zatrudniony przez maharadżę Dżodhpuru. W jego nowo wybudowanej rezydencji Norblin stworzył liczne malowidła ścienne i sztalugowe oraz zaprojektował w szczegółach wystrój wnętrz. Zatopiony w półpustynnym pejzażu Radżastanu Pałac Umaid Bhawan, o skali wielkich rezydencji barokowych, stanowi prawdziwe *Gesamtkunstwerk* w stylu *art déco*, zaprojektowane i w znacznym stopniu wykonane przez polskiego artystę.

Osobnym, wartym bliższego zbadania zjawiskiem są dekoracje wnętrz kościelnych realizowane w okresie okupacji hitlerowskiej. Wiadomo, że prace takie wykonywał młody Tadeusz Kantor. Przypadki tego rodzaju zostały także ujawnione w czasie inwentaryzacji zabytków dawnego województwa lwowskiego, a autorami zachowanych malowideł okazali się... przedstawiciele silnie lewicującej awangardy



Jan Henryk Rosen, *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela*, 1925–1927, malowidło ścienne w katedrze ormiańskiej we Lwowie

lwowskiej. Skoro tego rodzaju działania były podejmowane na terenie Dystryktu Galicja, który istniał zaledwie trzy lata i był rozrywany przez dramatyczne, wielostronne konflikty, należy się spodziewać, że nie brakowało ich także na terenie Generalnej Guberni, gdzie stosunki były mimo wszystko nieco bardziej ustabilizowane.

* * *

Po ustaniu okupacyjnej nocy artyści na ogół podjęli próby powrotu do przedwojennych linii swoich twórczości. Istotne znaczenie uzyskał koloryzm, którego przedstawiciele objęli prestiżowe katedry na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Środowisko artystyczne było jednak wielokierunkowo skonfliktowane. Dominacji „formalizmu" sprzeciwiali się awangardziści, a już w 1948 roku Andrzej Wróblewski (1927–1957), który zaczynał od abstrakcji, sformułował tezę o narastaniu walki ideologicznej na terenie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i konieczności poszukiwania nowych ideologii i form artystycznych. Wyprzedził on w ten sposób inwazję koncepcji realizmu socjalistycznego, z całą mocą promowanej przez czynniki oficjalne od 1949 roku. Autorytarnie twierdzono, że sztuka musi służyć budowie społeczeństwa socjalistycznego, a wszelkie inne postawy służą systemowi burżuazyjnemu i gnijącemu Zachodowi. Oznaczało to obowiązek podejmowania tematów gloryfikujących osiągnięcia nowej władzy za pomocą płytko zunifikowanych, realistycznych środków formalnych, uznawanych za demokratyczne i postępowe. W sytuacji, kiedy jedynym dystrybutorem przywilejów czy wręcz podstawowych środków do życia stało się państwo, wielu malarzy poddało się temu dyktatowi, choć byli i tacy, którzy za wszelką cenę starali się zachować swą niezależność. Najbardziej znane – i w pewnym sensie udane – malarskie dzieła realizmu socjalistycznego wyszły spod pędzla Aleksandra Kobzdeja (1920–1972) i Wojciecha Fangora (1922–2015). Pod presją ugiął się nawet konsekwentny abstrakcjonista Henryk Stażewski. Andrzej Wróblewski indywidualnie zmodyfikował zasady socrealizmu, tworząc przejmujące obrazy ukazujące traumę okupacyjną i szerzej – dramatyzm ludzkiej egzystencji.

Kiedy w 1955 roku nacisk ideologiczny osłabł, artyści powrócili do indywidualnych, bardziej zróżnicowanych poszukiwań. Trzeba przy tym przyznać, że do końca istnienia władzy komunistycznej plastycy cieszyli się pewną opieką mecenatu państwowego (zlecenia dekoracyjne, zakupy dzieł do kolekcji muzealnych, przydziały pracowni, kluczowe w sytuacji dramatycznego kryzysu mieszkaniowego), nie podlegając przy tym kontroli ideologicznej. Bardzo pozytywnym przykładem interwencji państwa w procesy twórcze było zamawianie projektów plakatów (głównie filmowych) u najwybitniejszych plastyków, co dało początek sławnej na cały świat polskiej szkole plakatu.



Stefan Norblin, *Bitwa wojsk Durgadasa Rathore z Mogołami,* ok. 1942, malowidło ścienne w Pałacu Umaid Bhawan w Dżodhpur



Anonimowy malarz niderlandzki (?), *Pasja Chrystusa wpisana w krajobraz Jerozolimy*, koniec XV w., tempera na desce, 221 × 274 cm





Malarz z kręgu Mistrza Poliptyku św. Jana Jałmużnika, *Rozsiekanie zwłok św. Stanisława*, kwatera poliptyku z Kościoła Archanioła Michała na Skałce, ok. 1505, tempera na desce, 90 × 66 cm



Autor nieznany, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, pocz. XVI w., tempera na desce, 161 × 114 cm

WIT STWOSZ

ok. 1447 lub 1448 Horb am Neckar – 1533 Norymberga

Nie wiadomo, kiedy dokładnie się urodził, ale przypuszcza się, że około 1447 lub 1448 roku. Przez długi czas nie było też pewności co do miejsca jego narodzin. Obecnie uważa się, że przyszedł na świat w mieście Horb am Neckar (w regionie Badenia-Wirtembergia). To jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy późnego gotyku w Europie Środkowej, uprawiający rzeźbę w kamieniu, snycerstwo, a także malarstwo i grafikę. Od 1477 roku prowadził w Krakowie warsztat rzeźbiarski. Najważniejszym jego dziełem jest monumentalny ołtarz w Bazylice Mariackiej, wykonany w latach 1477–1489. W 1496 roku, po kilkunastu latach pracy w Krakowie, powrócił do Norymbergi, gdzie kontynuował działalność artystyczną. Tworzył głównie rzeźby o tematyce religijnej, słynące z niezwykłej ekspresji, realizmu postaci i dekoracyjności. Oprócz ołtarza mariackiego Wit Stwosz wykonał w Krakowie między innymi kamienny nagrobek króla Kazimierza IV Jagiellończyka w katedrze krakowskiej.



Wit Stwosz, *Narodzenie Chrystusa*, kwatera z nastawy ołtarzowej ze scenami z życia Jezusa i Matki Boskiej (otwartej), ok. 1491, tempera na desce, 112 × 83 cm



Wit Stwosz i Michał z Działdowa, nastawa ołtarzowa ze scenami z życia Jezusa i Matki Boskiej (otwarta),
ok. 1491, tempera na desce, 224 × 83 cm (skrzydło), 112 × 83 cm (kwatera skrzydła), 253 × 202,5 × ok. 40 cm (szafa ołtarzowa)

LUCAS CRANACH MŁODSZY

LUCAS CRANACH STARSZY

HANS DÜRER

LUKAS EWERT

TOBIAS FENDT

MARCIN KOBER

MICHAŁ LANCZ Z KITZINGEN

LORENZ (LAURENTIUS) LAUENSTEIN

JACOB MERTENS

MISTRZ GEORG

GEORG PENCZ (JÖRG PENTZ)

PIOTR Z WENECJI (PETRUS VENETUS)

STANISŁAW SAMOSTRZELNIK

MARTIN SCHONINCK

HANS SUESS VON KULMBACH

2
RENESANS

MAREK WALCZAK

W malarstwie polskim XVI wieku nie sposób dopatrzyć się wielu odniesień ani do klasycznego renesansu, ani do manieryzmu w wydaniu włoskim. Kluczową rolę odegrały za to inspiracje płynące z krajów niemieckich, w szczególności z Norymbergi, a nieco później z Niderlandów. Czerpano więc z renesansu północnego, wydzielanego w podręcznikach historii sztuki jako zjawisko odrębne. Importowanie z Norymbergi luksusowych, drogich wyrobów, zaspokajających potrzeby duchowe, intelektualne albo estetyczne przedstawicieli elit, stało się jedną z cech wyróżniających kulturę artystyczną Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego. W początkach XVI wieku zrodził się mit tego miasta jako jednego z najważniejszych centrów cywilizacyjnych oraz najprężniejszego ośrodka wytwórczości rzemieślniczej i artystycznej. W 1518 roku humanista Franz Friedlieb (1495–1553), znany także jako Franciscus Irenicus, pisał w *Pochwale Germanii*, że Norymberga jest „środkiem i w pewnym sensie pępkiem Niemiec", a Matthäus Dresser (1536–1607) w komentarzu do łacińskiego przekładu *Odysei* z 1581 roku podkreślał, że tak jak Jerozolima jest pępkiem świata, tak Norymberga jest pępkiem Niemiec.

W środowisku Norymbergi niekwestionowanym statusem gwiazdy cieszył się Albrecht Dürer. Jego prace malarskie osiągały zawrotne ceny, jednak na powielane w wielu egzemplarzach ryciny stać było nawet przeciętnie zarabiających. Rozchodziły się one lotem błyskawicy po całej Europie, a nawet i dalej, przyczyniając się do unifikacji produkcji artystycznej. Powielanie kompozycji wybitnych twórców przez artystów mniej uzdolnionych nie było wówczas powodem do wstydu. Powszechna dostępność rycin, które umożliwiały zapoznawanie się z najnowszymi rozwiązaniami artystycznymi bez trudu podróży do miejsca ich wytworzenia czy przechowywania, była jednym z najważniejszych czynników zmian w sztuce epoki nowożytnej.

O „sile przebicia" i ambicjach Jagiellonów może świadczyć fakt, że na ich krakowskim dworze pracował brat Albrechta – Hans Dürer, o którym jednak nie wiemy nic pewnego. Często przypisuje mu się różne dzieła bez należytych podstaw źródłowych, co sprawia, że jest on dziś raczej „mitem" historiograficznym niż realną postacią. Na zlecenie króla Zygmunta I i biskupa Piotra Tomickiego pracował wyróżniający się norymberski malarz Georg Pencz, autor malowanych tablic do jednego z najwspanialszych dzieł renesansu północnego: srebrnej nastawy ołtarzowej (1531–1538) w Kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu, o niebywałych rozmiarach (bez zwieńczenia 216,5 × 174,5 cm) i łącznej wadze ponad stu osiemnastu kilogramów. Podobne aspiracje wykazywali krakowscy patrycjusze, z których najbogatszy, Jan Boner, zamówił malowane nastawy ołtarzowe do Kościoła Mariackiego u najzdolniejszego po Albrechcie Dürerze malarza działającego w Norymberdze, Hansa Suessa von Kulmbach. Tablice ze scenami z życia św. Katarzyny zachowały się, natomiast cykl poświęcony św. Janowi Ewangeliście został zrabowany w czasie II wojny światowej (zachowała się tylko domniemana predella przedstawiająca *Zstąpienie św. Jana do grobu*). O ile wiadomo, ani Pencz, ani Suess Krakowa nie odwiedzili, musieli jednak szczególnie cenić krakowskie zamówienia, skoro oba wspomniane dzieła Suessa należą do wąskiej grupy jego prac oznaczonych sygnaturami.

Te importowane dzieła były podziwiane i wywierały wpływ na miejscowe środowisko artystyczne, o czym dobitnie świadczy zachowana w Sandomierzu kopia *Hołdu Trzech Króli* z tablicy środkowej ołtarza namalowanego przez Suessa do Kościoła Paulinów na Skałce (oryginał w Staatliche Museen w Berlinie). Nowe tendencje zaszczepiali równocześnie malarze z południowych Niemiec i ze Śląska: Michał Lancz z Kitzingen (malarz nadworny biskupa krakowskiego Jana Konarskiego, autor między innymi tryptyku z 1521 roku do jego kaplicy grobowej w katedrze na Wawelu), Dionizy Stuba (Sztuba), Piotr Wunderlich zwany Dziwakiem czy Antoni z Wrocławia. W tym kontekście należy wymienić także najwybitniejszego malarza krakowskiego początku XVI wieku –

Stanisława Samostrzelnika, mnicha cysterskiego z klasztoru w Mogile. Artysta znał dobrze wzory z kręgu Albrechta Dürera, a wykształcenie odebrał w krajach habsburskich. Jego miniatury to w istocie niewielkich rozmiarów „obrazy" odznaczające się wspaniałą paletą barw, świetlistością i wyszukanymi, oryginalnymi rozwiązaniami ikonograficznymi. Przykładem może być miniatura w modlitewniku Zygmunta I (1524), w której król przyjmuje komunię z rąk umęczonego Chrystusa, albo przedstawienia w *Żywotach arcybiskupów gnieźnieńskich* Jana Długosza (1530–1535) ukazujące miedzy innymi św. Stanisława jako patrona Królestwa Polskiego otaczającego kapą Zygmunta Starego i najważniejsze osoby w państwie.

W początkach XVI wieku w malarstwie polskim pojawiły się nowe tematy, przede wszystkim portret pojmowany jako realistyczne, oparte na obserwacji studium jednostki. Początkowo były to przedstawienia adorantów w ramach większych kompozycji o charakterze epitafijnym, tak jak w poprzednim stuleciu. Większość z nich pochodzi z katedry na Wawelu (obecnie przechowywane w Klasztorze Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie) i przedstawia: Jana Sakrana (ok. 1527), Juliana Chełmskiego (1531), Melchiora Sobka (1542), Jana Borka (1520–1530). Już przed połową XVI wieku rozpowszechnił się jednak portret samodzielny, szczególnie w kręgu dworu królewskiego. W większości przypadków nie znamy miejsca przeznaczenia owych wizerunków, można jednak przypuszczać, że ich głównym zadaniem było uobecnianie postaci władców w przestrzeniach publicznie dostępnych. Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym został wysłany przez nią w 1586 roku z Warszawy do Krakowa z rozporządzeniem, aby ustawiono go w Kaplicy Zygmuntowskiej. Charakter wyjątkowy ma galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach przy Kościele Franciszkanów w Krakowie. Jej specyfika polega na tym, że pod względem funkcji były one bliższe nagrobkom lub epitafiom, co wpłynęło na wybór zastosowanych rozwiązań formalnych i ikonograficznych. Wyróżniają się tu wizerunki Piotra Tomickiego, Jana Latalskiego oraz Piotra Gamrata, bez wątpienia najlepsze portrety renesansowe w Polsce.

Zupełnym *novum* było też pojawienie się tematyki świeckiej, choć pod tym względem malarstwo w Polsce nie może wytrzymać porównania nawet z krajami ościennymi. Do najstarszych przykładów należą przedstawienia odwołujące się do wojny trzynastoletniej i II pokoju toruńskiego (1466), takie jak obraz tablicowy *Oblężenie Malborka* (1536), a później *Pochód triumfalny króla Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka* Lukasa Ewerta (1585), współtworzące wystrój gdańskiego Dworu Artusa. Już w pierwszej połowie XVI wieku w Krakowie, w krużgankach przy Klasztorze Franciszkanów, znajdowało się malowidło ścienne przedstawiające bitwę pod Wiśniowcem (1512), a w katedrze obraz ukazujący bitwę pod Obertynem (1531). Szczęśliwie do naszych czasów zachował się wirtuozerski obraz przedstawiający z gruntowną znajomością realiów bitwę pod Orszą (1514), niestety nieustalonego autorstwa i o nieznanym pochodzeniu.

Spoglądając na dość skromną spuściznę malarstwa XVI stulecia w Polsce, należy koniecznie pamiętać o zespole dzieł, które większości współczesnych odbiorców zupełnie nie kojarzą się z tym medium. Chodzi o grupę brukselskich arrasów (pierwotnie co najmniej stu pięćdziesięciu siedmiu), tkanin najwyższej rangi, zamówionych przez króla Zygmunta Augusta (ok. 1550–1560). Projekty serii biblijnej autorstwa Michiela Coxciego zyskały sławę europejską i były powtarzane (z kolejnymi przekształceniami) aż po XVII wiek.

LUCAS CRANACH STARSZY

1472 Kronach – 1553 Weimar

Jeden z najważniejszych, obok Albrechta Dürera, przedstawicieli niemieckiego renesansu. Był malarzem, grafikiem oraz założycielem prężnie działającego warsztatu artystycznego. Początkowo uczył się prawdopodobnie u swojego ojca, malarza Hansa. Około 1502 roku działał w Wiedniu, gdzie tworzył obrazy religijne, portrety oraz pierwsze ryciny. W 1505 roku osiadł w Wittenberdze i został malarzem nadwornym księcia saskiego Fryderyka III Mądrego. W 1508 roku otrzymał własny herb – uskrzydlonego węża z pierścieniem w pysku. W Wittenberdze założył również swój warsztat, w którym wraz ze współpracownikami, a z czasem też z synami – Lucasem młodszym i Hansem – tworzył dzieła malarskie i graficzne. W okresie reformacji związał się z Marcinem Lutrem, którego wielokrotnie portretował, a także tworzył dzieła odwołujące się do idei protestanckich, równocześnie nadal pracując dla zleceniodawców katolickich. Po śmierci artysty działalność pracowni kontynuował jego syn, Lucas Cranach młodszy. Twórczość Cranacha starszego łączyła tradycję późnego gotyku z nowymi tendencjami renesansowymi i manierystycznymi. Charakteryzowały ją dekoracyjność, wyrazisty kontur oraz smukłe, wydłużone sylwetki postaci. Artysta podejmował zarówno tematykę religijną i portretową, jak i mitologiczną. Jego warsztat tworzył natomiast prace będące powtórzeniem cieszących się powodzeniem kompozycji mistrza.



Warsztat Lucasa Cranacha starszego, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, lata 30. XVI w., tempera na desce, 79,5 × 62 cm

HANS DÜRER

1490 Norymberga – 1534 Kraków

Był synem złotnika Albrechta Dürera starszego i jego żony Barbary, młodszym bratem wielkiego Albrechta Dürera – u niego też początkowo się kształcił, przyswajając jego precyzyjny styl i technikę drzeworytu. Po wędrówce po Europie w 1527 roku notowany jest w Krakowie, gdzie zyskał uznanie króla Zygmunta I Starego i funkcję malarza nadwornego. Przypisuje mu się dzieła o zróżnicowanym charakterze (niektóre oznaczone literami „HD"), jednak jego osobowość artystyczna jest trudna do uchwycenia. Pracował przy dekoracjach wnętrz wawelskich, tworzył portrety i prace o tematyce religijnej; był także zaangażowany w projekt srebrnego ołtarza w Kaplicy Zygmuntowskiej.

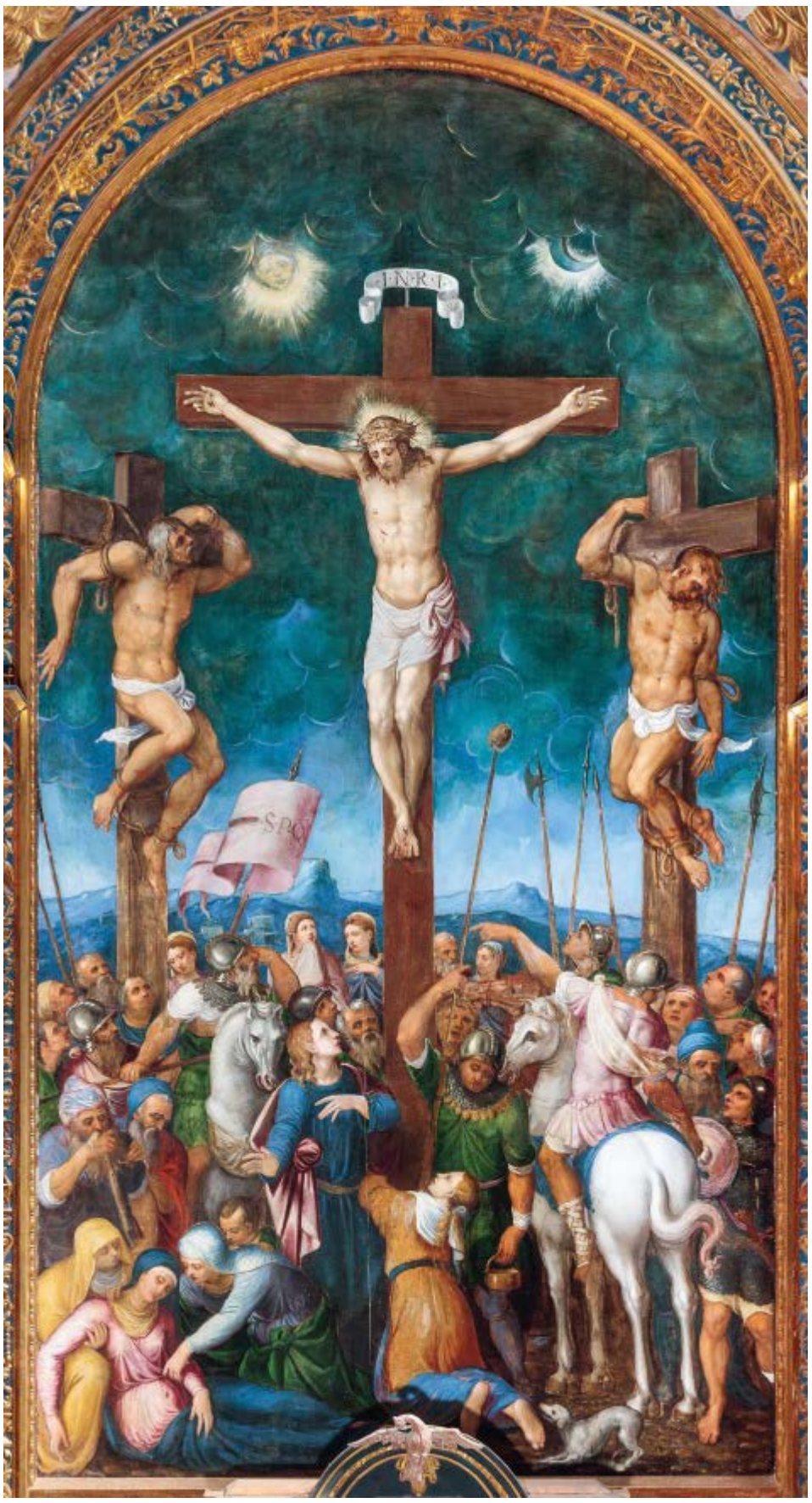


Hans Dürer (?), *Św. Hieronim pokutujący*, 1526, tempera na desce, 41 × 31 cm

PIOTR Z WENECJI (PETRUS VENETUS)

czynny 1546–1547

Malarz wenecki zatrudniony przez Zygmunta I Starego. Odnotowany w 1546 roku w rachunkach królewskich – rachunek dotyczył wykonania obrazu do ołtarza głównego w katedrze krakowskiej. Dziś obraz *Ukrzyżowanie Chrystusa*, sygnowany i datowany „Petrus Venetus 1547", znajduje się w kolegiacie w Bodzentynie.



Piotr z Wenecji, *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1547, olej na desce, 520 × 270 cm

STANISŁAW SAMOSTRZELNIK

ok. 1480 Kraków – 1541 tamże

Iluminator i malarz, zakonnik w Opactwie Cystersów w Mogile, do którego wstąpił po 1495 roku. W 1511 roku otrzymał prawo zamieszkania poza klasztorem, a w 1513 roku – probostwo w Grocholicach, w dobrach kanclerza koronnego Krzysztofa Szydłowieckiego, którego był również kapelanem. Równocześnie miał własną pracownię w Krakowie. Od połowy lat 20. XVI wieku pracował też, zapewne dzięki protekcji Szydłowieckiego, na potrzeby rodziny królewskiej i dworu. Od około 1530 roku tworzył na zlecenie biskupa krakowskiego Piotra Tomickiego. Po jego śmierci powrócił do klasztoru w Mogile, gdzie na zlecenie opata wykonał polichromie kościoła i pomieszczeń klasztornych (biblioteka). Najważniejsze jego dzieła to iluminacje czterech modlitewników: Zygmunta I Starego (1524), królowej Bony (1527), Krzysztofa Szydłowieckiego (1527) i Olbrachta Gasztołda (1528). W jego wczesnych pracach widać wpływy późnogotyckiej krakowskiej szkoły iluminatorskiej, a od około 1520 roku także inspiracje grafiką niemiecką, którą poznał prawdopodobnie podczas pobytu z Szydłowieckim w Wiedniu w 1515 roku. Widoczne są też wpływy niderlandzkie i włoskie. Późniejsze prace, wykonywane głównie przez warsztat, są bardziej schematyczne i wracają do tradycji rodzimej.



Stanisław Samostrzelnik z warsztatem, *Św. Stanisław jako opiekun Królestwa Polskiego*, miniatura w *Żywotach arcybiskupów gnieźnieńskich* Jana Długosza, 1530–1535, tempera na pergaminie, 32 × 24 cm



Stanisław Samostrzelnik z warsztatem, *Zygmunt I modlący się przed Marią obleczoną w słońce*, miniatura w *modlitewniku Zygmunta Starego*, 1524, tempera na pergaminie, 16,5 × 11,5 cm

TOMMASO DOLABELLA

ok. 1570 Belluno – 1650 Kraków

Włoch pochodzący z alpejskiego Belluno, wykształcony w Wenecji i tam początkowo czynny (razem ze swym mistrzem Antoniem Vassilacchim uczestniczył w dekorowaniu Pałacu Dożów). Przyjechawszy do Polski, otrzymał stanowisko malarza królewskiego Zygmunta III Wazy, dla którego wykonywał obrazy do zamku na Wawelu. Choć po przeniesieniu dworu do Warszawy realizował również prace dla zamku warszawskiego, to stałym miejscem jego pracy i zamieszkania pozostał Kraków, w którym pracował pod protektoratem duchownym, głównie dla Zakonu Kaznodziejskiego, lecz także dla innych zleceniodawców (jezuitów, kanoników regularnych, kamedułów, cystersów, dla katedr w Krakowie i Gnieźnie). Dzięki tytułowi malarza królewskiego i możnym protektorom mógł rozwinąć szeroką, nieskrępowaną działalność. Chociaż malarze cechowi usiłowali powstrzymać jego konkurencję, to był podziwiany przez zleceniodawców oraz naśladowany przez rywali i uczniów, których wykształcił. Wywarł duży wpływ na malarstwo polskie pierwszej połowy XVII wieku, jednak spora część jego dorobku niestety przepadła. Reprezentował w Polsce malarstwo weneckie, co przejawia się w wyszukanym kolorycie, który ujawnił się dzięki współczesnym konserwacjom, jak też w rozbudowanych wielofiguralnych, wręcz tłumnych kompozycjach, wreszcie w sposobie malowania wielkogabarytowych płócien, zakrywających spore partie ścian.



Tommaso Dolabella z warsztatem, *Pakty i traktaty szwedzkie*, 1640–1642, olej na płótnie, 830 × 720 cm, fragment



Tommaso Dolabella, *Apoteoza kanoników regularnych*, 1627, olej na płótnie, ok. 250 × 400 cm

HERMAN HAN

1580 Nowe Ogrody (ob. Gdańsk) –
1627 lub 1628 Chojnice

Artysta pochodzenia holenderskiego urodzony w Gdańsku, dzięki młodzieńczej podróży do Flandrii wykształcony został w kręgu malarstwa flamandzkiego. W 1612 roku organizator i członek cechu malarskiego w Gdańsku, od 1614 roku obywatel tego miasta. Od 1611 roku pracował dla zakonu cystersów, dla którego wykonywał dzieła, między innymi do kościołów klasztornych w Pelplinie, Żarnowcu czy Oliwie, a także do świątyń diecezji włocławskiej (w okresie staropolskim obejmującej Prusy Królewskie), np. w Jeżewie. Od 1623 roku mieszkaniec Chojnic, gdzie zmarł i został pochowany. Jego dzieła są imponującymi kompozycjami o triumfalnym, kontrreformacyjnym charakterze. Zwraca uwagę zwłaszcza kilka wersji wielofiguralnej *Koronacji Marii* (Puck, Pelplin, Oliwa) cechujących się świetlistą, nasyconą kolorystyką i precyzyjnym oddaniem detalu. W pracach o mniejszych rozmiarach (predelle) umiejętnie oddawał różne sceny, głównie nokturny, z użyciem efektów luministycznych. Znany jest też jako twórca portretów (epitafia Konopackich, Henningów; wizerunki fundatorów i dobroczyńców opactwa oliwskiego).



Herman Han, *Koronacja Marii*, ok. 1624, olej na płótnie, ok. 507 × 303 cm

JAN REISNER

1655 Lwów – 1713 Węgrów

Po raz pierwszy wzmiankowany w Warszawie w 1674 roku, od około 1678 roku związany z dworem Jana III Sobieskiego. Dzięki stypendium królewskiemu studiował w Rzymie, gdzie został przyjęty w poczet członków Akademii św. Łukasza i był laureatem pierwszej nagrody tej instytucji (1682), od papieża Innocentego XI zaś otrzymał zaś Order Złotej Ostrogi. Po powrocie do Warszawy pracował w Wilanowie jako malarz, a po wstąpieniu na tron Augusta II Mocnego zatrudniono go jako geometrę i geografa (1699). W tym też charakterze po 1702 roku pracował dla Jana Dobrogosta Krasińskiego w jego dobrach w Krasnem i Węgrowie.



Jan Reisner, *Opłakiwanie*, przed 1698, olej na płótnie, 254 × 163,5 cm

DANIEL SCHULTZ

ok. 1615 Gdańsk – 1683 tamże

Wykształcony zapewne w rodzinnym mieście oraz w Holandii, którą odwiedził (w 1643 roku został odnotowany jako student uniwersytetu w Lejdzie). Malarstwa uczył się prawdopodobnie w Amsterdamie, odbywając także podróże studyjne po Flandrii i Brabancji. Jego malarstwo odzwierciedla wpływ Rembrandta oraz innych twórców holenderskich tego kręgu, takich jak Bartholomeus van der Helst czy Ferdinand Bol. Wykonywał głównie portrety, cechujące się skupieniem na osobowości modela, którego postać zwykle wydobywana była światłem z ciemnych, nieokreślonych teł. Portretował osobistości rodzinnego miasta oraz Warszawy, gdzie pracował jako artysta nadworny trzech królów: Jana II Kazimierza Wazy, Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego. Wykonywał również efektowne martwe natury w typie holenderskim. Wiadomo też o jego obrazach religijnych (np. *Św. Alojzy Gonzaga* w Kościele Wizytek w Warszawie, ok. 1665; *Św. Kazimierz* do Kościoła Saint-Germain-des-Prés w Paryżu, zaginiony).



Daniel Schultz, *Portret Magdaleny Ludmiły Libštejnskiej z Oppersdorffów*, 1659, olej na płótnie, 87,5 × 71,5 cm



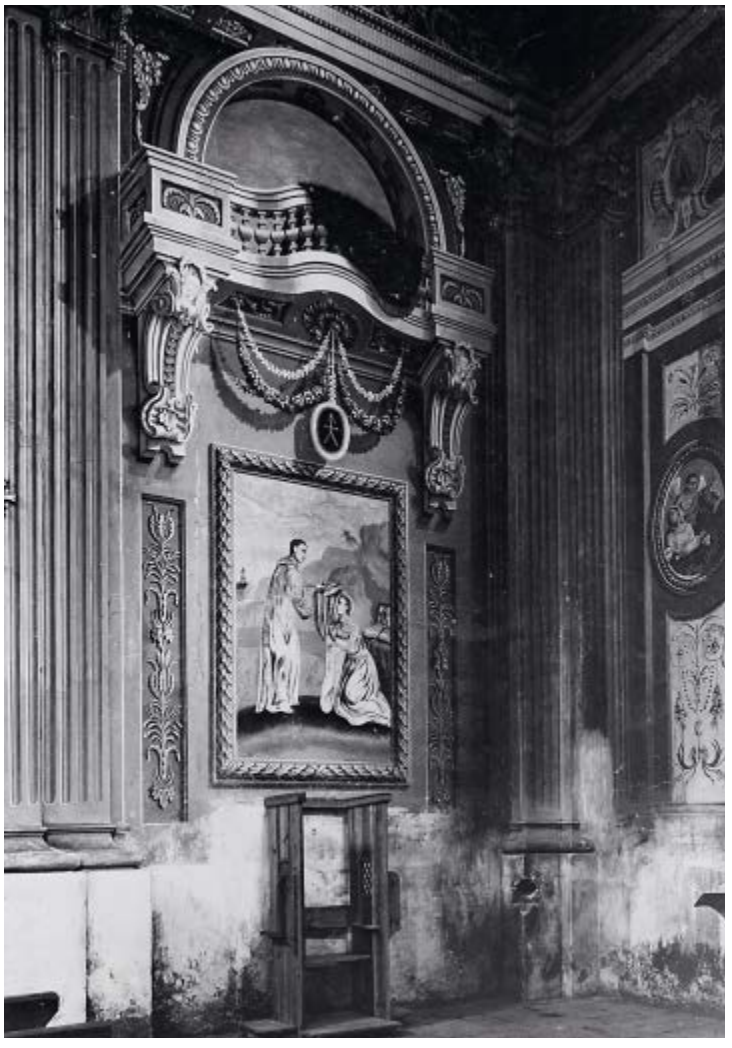
Daniel Schultz, *Portret Františka Karela Libštejnskiego z Kolovratów*, 1659, olej na płótnie, 92 × 72,5 cm

KAZIMIERZ ANTOSZEWSKI

lata życia nieznane

Działał w Mińsku Litewskim (ob. Białoruś) od lat 80. XVIII do początku XIX wieku. Pracując na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego, tworzył prawdopodobnie głównie malowidła ścienne w kościołach. Zgodnie z tradycją barokowego malarstwa iluzjonistycznego w perfekcyjny sposób imitował formy architektoniczne, np. ołtarze, fikcyjne kopuły, łącząc jednak te rozwiązania z klasycystyczną ornamentyką. Wykonał dekoracje ścienne między innymi w kościołach: Bernardynów w Budsławiu (1782, 1790–1792), parafialnym w Łuczaju (po 1783), Kapucynów w Lubieszowie (ok. 1786), Bernardynów (ok. 1786) i Jezuitów (przed 1790) w Pińsku, Franciszkanów w Dziśnie (1790), Bazylianów w Małych Ladach (między 1792 a 1797), Franciszkanów w Holszanach (między 1794 a 1797), Benedyktynów w Horodyszczu k. Pińska (lata 90. XVIII wieku), a także w katedrze w Mińsku (1798–1800).





Kazimierz Antoszewski, polichromia wnętrza Kościoła Benedyktynów w Horodyszczu k. Pińska, lata 90. XVIII w., fresk, stan przed 1939

MARCELLO BACCIARELLI

1731 Rzym – 1818 Warszawa

Kształcił się w rodzinnym Rzymie w Akademii św. Łukasza w pracowni Marca Benefiala. W 1750 roku wyjechał do Drezna, gdzie trafił na dwór Augusta III. W 1756 roku wraz z dworem królewsko-elektorskim przybył do Warszawy. W 1764 roku wyjechał do Wiednia, rok później został członkiem honorowym akademii drezdeńskiej, a w 1766 roku osiadł na stałe w Warszawie, odpowiadając na zaproszenie Stanisława Augusta Poniatowskiego. W Warszawie jako pierwszy malarz dworu jego królewskiej mości (od 1767) osiągnął wyjątkową pozycję. W 1766 roku zorganizował na Zamku Królewskim szkołę artystyczną zwaną Malarnią Królewską. W 1768 roku otrzymał polskie szlachectwo. W 1777 roku został architektem generalnym, a w 1784 roku – dyrektorem generalnym budowli królewskich. Dla Stanisława II Augusta wykonał między innymi jego portret w stroju koronacyjnym (1768), który został umieszczony w Gabinecie Marmurowym na Zamku Królewskim w Warszawie. Do tego pomieszczenia odmalował również poczet królów polskich (1768–1771). Pracując nad dekoracją Zamku Królewskiego, wykonał też plafon do Sali Balowej (1778–1780) oraz portrety słynnych Polaków i obrazy z historii Polski do Sali Rycerskiej (1781–1786), natomiast w Pałacu na Wyspie pozostawił obrazy w Sali Salomona (1788–1793) i Rotundzie (1793–1795). Wyjątkowe znaczenie ma alegoryczny *Portret Stanisława Augusta z klepsydrą* (1793). Bacciarelli tworzył także liczne portrety przedstawicieli arystokracji, zwłaszcza w okresie porozbiorowym, kiedy wciąż pozostawał ważną postacią życia kulturalnego i artystycznego Warszawy. W latach 1798–1803 zabiegał o utrzymanie na zamku dawnej Malarni Królewskiej pod nazwą akademii, w 1807 roku został członkiem Warszawskiego Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk, a w 1818 roku powierzono mu tytuł honorowego dziekana Oddziału Sztuk Pięknych na Królewskim Uniwersytecie Warszawskim.



Marcello Bacciarelli, *Św. Izydor*, 1805, olej na płótnie, 325 × 194,5 cm

BERNARDO BELLOTTO (CANALETTO)

1721 Wenecja – 1780 Warszawa

Od 1735 roku kształcił się w warsztacie swojego wuja, Giovanniego Antonia Canala, wybitnego przedstawiciela weneckiego malarstwa wedutowego, a następnie sam poświęcił się temu gatunkowi. Do 1747 roku działał we Włoszech, w okresie 1747–1758 na dworze Augusta III w Dreźnie, w latach 1758–1761 (?) na dworze Marii Teresy w Wiedniu, a między 1761 i 1767 ponownie przebywał w stolicy Saksonii. W Warszawie pracował od 1767 roku do śmierci, od 1768 roku jako malarz nadworny Stanisława II Augusta. Początkowo był zatrudniony przy dekoracji Zamku Ujazdowskiego. Najważniejsze jego prace z polskiego okresu powstały w latach 70. XVIII wieku, kiedy wykonał liczne widoki Warszawy – przede wszystkim cykl dwudziestu sześciu obrazów do osobnej sali na Zamku Królewskim, zwanej Salą (Pokojem) Canaletta (zachowały się dwadzieścia cztery płótna). Twórczość Bellotta należy do tradycji barokowego malarstwa XVIII wieku.





Bernardo Bellotto, *Ulica Długa*, 1777, olej na płótnie, 84 × 107 cm

JULIUSZ KOSSAK

1824 Wiśnicz Nowy –
1899 Kraków

Od około 1842 roku studiował na Wydziale Prawa na Uniwersytecie Lwowskim, a jednocześnie uczył się rysunku u Jana Maszkowskiego. W latach 1844–1850 podróżował po majątkach ziemiańskich na Wołyniu, Podolu, Ukrainie, był również w Petersburgu i prawdopodobnie w Moskwie. W latach 1850–1852 mieszkał na przemian we Lwowie i w Warszawie. W 1852 roku był uczniem Ferdinanda Georga Waldmüllera w Wiedniu. Lata 1853–1855 spędził w Warszawie, skąd wyjechał do Paryża – tam miał okazję bywać w pracowni Horace'a Verneta. Po powrocie do kraju zamieszkał w Warszawie, gdzie współpracował z „Tygodnikiem Ilustrowanym" i „Kłosami". Lata 1868–1869 spędził w Wiedniu i Monachium, ucząc się u Franza Adama; utrzymywał również kontakty ze środowiskiem Józefa Brandta. W 1869 roku osiadł na stałe w Krakowie, gdzie kupił niewielki dworek, z czasem nazwany „Kossakówką" – gniazdo wszechstronnie utalentowanej malarsko i literacko rodziny, w której po mieczu przekazywany był talent malarski, po kądzieli zaś zdolności literackie. Brał czynny udział w życiu publicznym, towarzyskim i artystycznym Krakowa. Malował obrazy batalistyczne, historyczno-rodzajowe, rodzajowe, jeźdźców i portrety; chętnie posługiwał się akwarelą, rzadziej uprawiał technikę olejną. Był wytrawnym rysownikiem i ilustratorem.



Juliusz Kossak, *Amazonka*, 1868, olej na płótnie, 74,3 × 63 cm



Juliusz Kossak, *Wstajni*, 1866, akwarela na papierze, 39 × 45 cm



Juliusz Kossak, *Patrol*, 1875, olej na tekturze, 21 × 26,5 cm



Juliusz Kossak, *Stadnina na Podolu*, 1886, akwarela na papierze, 73 × 130 cm

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800 Kraków –
1855 Krzysztoforzyce k. Krakowa

W latach 1815–1820 studiował nauki przyrodnicze, matematykę i filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a następnie, w latach 1821–1823, nauki polityczne w Getyndze. Rysunku uczył się prywatnie w Krakowie u Michała Stachowicza, Józefa Brodowskiego i Franciszka Ksawerego Lampiego. Od 1823 roku pracował w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu Królestwa Polskiego. W czasie powstania listopadowego kierował produkcją broni i amunicji. Po klęsce powstania wyemigrował do Francji, początkowo do Fontainebleau, w 1832 roku do Paryża, gdzie uczył się malarstwa w pracowni Nicolasa-Toussainta Charleta, a w Luwrze studiował dzieła malarzy hiszpańskich, holenderskich i flamandzkich. W 1835 roku przebywał w Anglii, następnie wrócił do Krakowa, gdzie miał pracownię w Pałacu Wielopolskich. Ostatecznie osiadł w rodzinnych majątkach w Krzysztoforzycach i Bolestraszycach. Podróżował do Francji, Wiednia, Karlsbadu (w celach kuracyjnych), Belgii, Holandii, Szwajcarii, Włoch i Londynu. Rysował i malował konie, zaprzęgi, dyliżanse i bydło domowe. Tematem jego obrazów były też sceny batalistyczne z wojen napoleońskich i powstania listopadowego; malował konne portrety wodzów i hetmanów, portrety rodziny i przyjaciół, a także, jako pierwszy z polskich artystów, portrety chłopów i Żydów.



Piotr Michałowski, *Somosierra*, 1844–1855, olej na płótnie, 106 × 71 cm



Piotr Michałowski, *Żydzi*, 1844–1855, olej na płótnie, 72 × 118 cm



Piotr Michałowski, *Seńko*, 1846–1848, olej na płótnie, 62 × 46,5 cm





Jan Matejko, *Konstytucja 3 Maja 1791 roku*, 1891, olej na płótnie, 247 × 446 cm

HENRYK SIEMIRADZKI

1843 Peczenihy k. Charkowa –
1902 Strzałków

Początkowo, na życzenie rodziców, odbył studia na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Charkowskiego, gdzie obronił pracę *O instynkcie owadów*. Następnie studiował w akademii w Petersburgu, którą ukończył w 1872 roku i wyjechał na stypendium do Monachium. Odbył podróż po Italii i w 1872 roku zamieszkał na stałe w Rzymie. Mógł tam bezpośrednio studiować zabytki i pamiątki przeszłości. Tam też założył swoją pracownię, w której odwiedzali go przyjaciele – Henryk Sienkiewicz i Ignacy Jan Paderewski – ale również królowa Włoch Małgorzata Sabaudzka oraz członkowie rodziny cesarskiej. Został uhonorowany członkostwem wielu europejskich akademii, był wielokrotnie nagradzany medalami na wystawach oraz odznaczany orderami państwowymi (w tym francuską Legią Honorową i włoskim Orderem Corona d'Italia). Z krajem utrzymywał stałe kontakty, prezentując tu swoje prace. W roku 1879 roku podarował Krakowowi swój obraz *Pochodnie Nerona*, dając w ten sposób początek pierwszemu polskiemu Muzeum Narodowemu. Namalował także kurtyny do teatrów w Krakowie (1896) i we Lwowie (1900). Tworzył obrazy historyczne oraz kompozycje o motywach zaczerpniętych z antyku i Biblii.



Henryk Siemiradzki, *Idylla*, 1885–1890, olej na płótnie, 153 × 91 cm



Henryk Siemiradzki, *Taniec wśród mieczów*, 1881, olej na płótnie, 120 × 225 cm



Henryk Siemiradzki, *Dirce chrześcijańska*, 1897, olej na płótnie, 263 × 530 cm



Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, 1876, olej na płótnie, 385 × 704 cm

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849 Boczki k. Łowicza –
1914 Kuklówka k. Grodziska Mazowieckiego

W latach 1867–1871 studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej i w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. W 1871 roku wyjechał do Monachium, gdzie kształcił się w tamtejszej akademii u Hermanna Anschütza i Alexandra Strähubera. Największy wpływ na jego twórczość miał jednak kontakt z artystami polskimi przebywającymi w Monachium, a w szczególności z Aleksandrem i Maksymilianem Gierymskimi oraz Józefem Brandtem. W Monachium Chełmoński malował realistyczne, silne w wyrazie kompozycje o tematyce rodzajowej. W 1874 roku artysta przybył do Warszawy, gdzie tworzył w pracowni w Hotelu Europejskim. Rok później, zniechęcony chłodnym przyjęciem przez krytykę, wyjechał do Paryża. W ciągu pierwszych sześciu lat pobytu w stolicy Francji stworzył swoje największe arcydzieła: *Przed karczmą*, *Zamieć*, *Noc na Ukrainie zimą*, *Targ na konie w Bałcie* i *Czwórkę*. Te pełne temperamentu sceny cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów (szczególnie amerykańskich). Powodzenie doprowadziło jednak artystę do zmanierowania i obniżenia poziomu artystycznego prac. W 1887 roku powrócił do Warszawy, a w 1889 roku osiadł we wsi Kuklówka na Mazowszu. Prace artysty od tego czasu przez kolejne lata dawały wyraz jego oczarowaniu rodzimym krajobrazem i pięknem mazowieckiej przyrody. Chełmoński regularnie wystawiał w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych oraz na Salonach paryskich. Był wielokrotnie nagradzany, otrzymał między innymi Grand Prix na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1889 roku, złoty medal na wystawie w Glaspalast w Monachium i na Powszechnej Wystawie Sztuki w San Francisco w 1894 roku. W 1897 roku został honorowym prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.





Józef Chełmoński, *Babie lato*, 1875, olej na płótnie, 119,5 × 156 cm

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850 Warszawa – 1901 Rzym

Młodszy brat Maksymiliana. W 1867 roku studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, w latach 1868–1869 w akademii monachijskiej u Johanna Georga Hiltenspergera, Alexandra Strähubera, Hermanna Anschütza oraz Karla von Piloty'ego. W 1873 roku podróżował z bratem po Tyrolu i Włoszech. Od 1874 roku, z krótkimi przerwami, mieszkał w Rzymie. Do kraju powrócił w 1879 roku i zamieszkał w Warszawie. W 1884 roku wyjechał do Wiednia, później do Włoch, Monachium (1888–1890) i po raz pierwszy do Paryża (1890–1893). Kolejne lata spędził w stolicy Francji i we Włoszech. Był członkiem Deutscher Künstlerverein w Rzymie oraz Zarządu Powszechnego Stowarzyszenia Artystów Polskich w Krakowie. Nie przyjął nominacji na członka komitetu dyrekcji krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Malował sceny kostiumowe inspirowane malarstwem XVIII wieku, pejzaże miejskie (głównie nokturny) i widoki architektury, sceny rodzajowe, które obserwował w najbiedniejszych dzielnicach Warszawy, a także pejzaże z okolic Monachium i Tyrolu. Współpracował z „Kłosami", „Tygodnikiem Ilustrowanym", „Wędrowcem" oraz z czasopismami niemieckimi i austriackimi.



Aleksander Gierymski, *Waltanie*, 1882, olej na płótnie, 137 × 148 cm



Aleksander Gierymski, *Żydówka z pomarańczami*, 1880–1881, olej na płótnie, 65 × 54 cm

JACEK MALCZEWSKI

1854 Radom – 1929 Kraków

Studia rozpoczął w 1872 roku jako wolny słuchacz w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki; wykształcenie uzupełnił w Paryżu. Przez prawie całe życie artystyczne był związany z Krakowem. W 1884 roku wziął udział jako rysownik w wyprawie archeologicznej do Azji Mniejszej i Grecji, zorganizowanej przez hrabiego Karola Lanckorońskiego. W 1885 roku wyjechał na sześć miesięcy do Monachium, gdzie włączył się w życie polskiej kolonii artystycznej. Był współzałożycielem i członkiem stowarzyszeń oraz grup artystycznych, między innymi: Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Stowarzyszenia Artystów Polskich i Grupy Zero. Prowadził działalność pedagogiczną jako profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, następnie ASP, w której w latach 1912–1914 piastował godność rektora. We wczesnym okresie działalności artystycznej, pod wpływem poezji Juliusza Słowackiego oraz twórczości Artura Grottgera, podejmował tematykę związaną z cierpieniem i losem Polaków po powstaniu styczniowym. Do motywów sybirackich wracał także w późniejszych latach, nadając im jednak odmienne ujęcie formalne. Po 1890 roku ukształtował się charakterystyczny symbolizm Malczewskiego, w którym elementy fantastyczne łączyły się z realistycznym przedstawieniem świata. Charakterystyczna była dla niego rozświetlona, intensywna kolorystyka, często oparta na kontrastowych zestawieniach barw. Liczne autoportrety, portrety oraz sceny rodzajowe również zazwyczaj wpisywały się w nurt symbolizmu.



Jacek Malczewski, *Malarczyk*, 1890, olej na płótnie, 332 × 232 cm



Jacek Malczewski, *Błędne koło*, 1895–1897, olej na płótnie, 174 × 240 cm



Jacek Malczewski, *Autoportret w białym stroju*, 1914, olej na płótnie, 93 × 78 cm

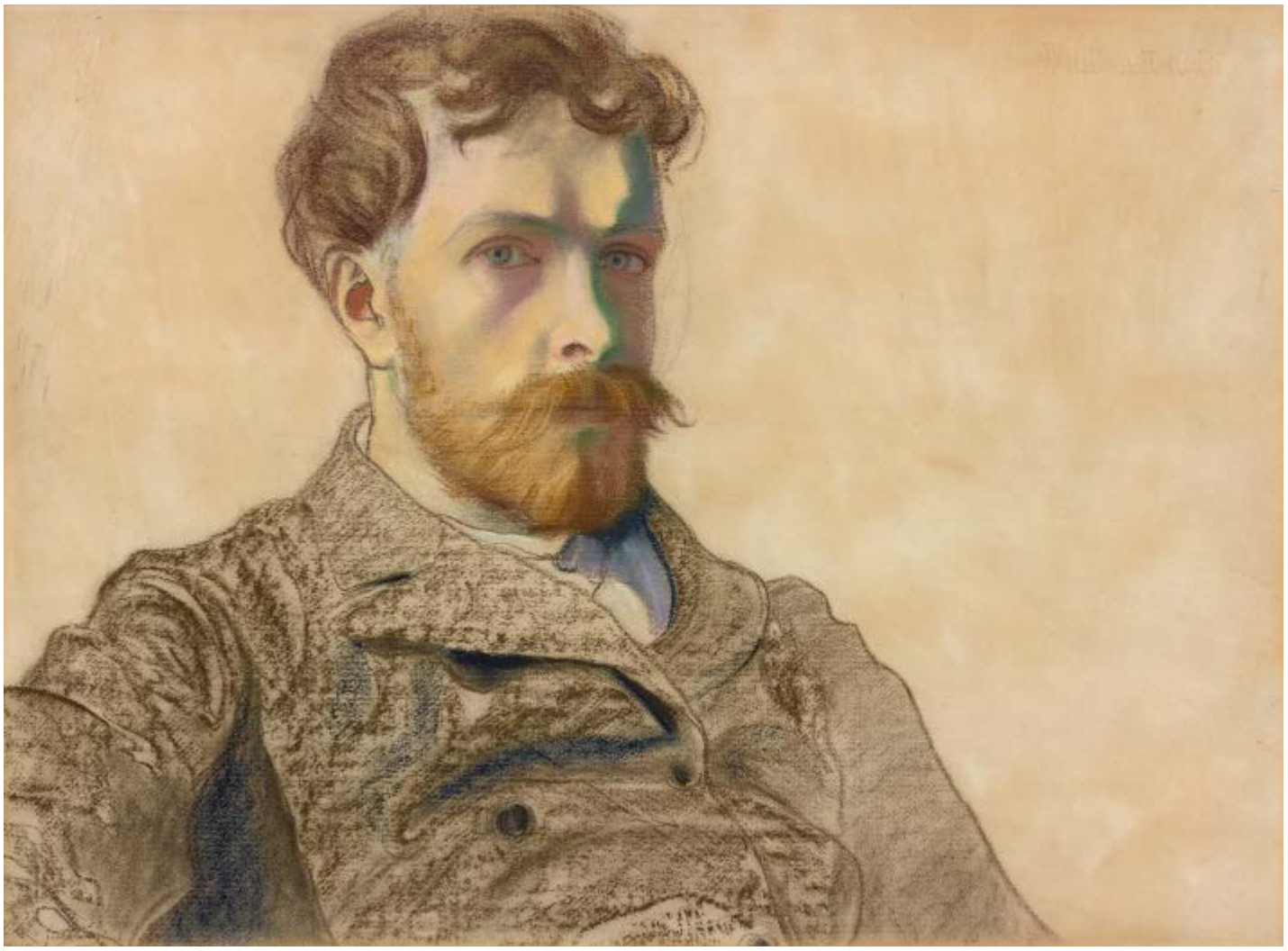
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869 Kraków – 1907 tamże

Wszechstronnie wykształcony humanista, dramaturg i poeta, reformator teatru polskiego, scenograf, malarz i rysownik, zajmujący się witrażownictwem, malarstwem ściennym, grafiką i sztuką książki, a także rzemiosłem artystycznym. Po nauce w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych podjął studia z historii sztuki i literatury; w tym okresie współpracował z Janem Matejką przy realizacji polichromii Kościoła Mariackiego w Krakowie. W latach 1891–1894, po podróży po Europie wraz z Józefem Mehofferem, mieszkał w Paryżu, gdzie studiował w Académie Colarossi. Obracał się wówczas w kręgach postimpresjonistów, znał sztukę Pierre'a Puvisa de Chavannes'a, interesował się dziełami Ferdinanda Hodlera, Edwarda Muncha, Gustava Vigelanda. W tym czasie powstały kartony witraży dla katedry lwowskiej oraz harmonijne, nastrojowe *Planty o świcie* i *Planty w nocy*; kilka lat później został powtórzony ten motyw w widmowej kompozycji *Chochoły*, poprzedzającej z kolei literackie arcydzieło artysty *Wesele* (1901). Od 1895 roku realizował polichromie w Kościele Franciszkanów w Krakowie; w latach 1897–1902 pracował nad efektownym zespołem witraży w tym kościele. Przygotowywał też projekty witraży dla katedry wawelskiej, odrzucone jednak przez kapitułę i konserwatywnego biskupa Jana Puzynę. W 1904 roku zaprojektował witraż *Apollo* (*System Kopernika*) dla Towarzystwa Lekarskiego. Z ogromnego kultu dla polskiej przeszłości zrodziła się jego koncepcja przebudowy wzgórza wawelskiego i stworzenie na wzór ateńskiego Akropolu wawelskiego Akropolis; motywy wawelskie pojawiają się również w jego utworach literackich, w tym w dramatach. Oprócz dzieł monumentalnych Wyspiański tworzył w technice pastelu płaskie, dekoracyjne portrety i autoportrety. Ostatnim akordem jego twórczości był wyjątkowej wartości artystycznej cykl widoków Kopca Kościuszki w Krakowie, ukazujący go w różnych porach roku i dnia oraz w zmiennych nastrojach ciężko już wówczas chorego artysty.



Stanisław Wyspiański, *Apollo* (*System Kopernika*), projekt witraża do Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie, 1904, pastel na papierze, 343 × 146 cm



Stanisław Wyspiański, *Autoportret*, 1903, pastel na papierze, 47 × 63 cm



Stanisław Wyspiański, *Macierzyństwo*, 1905, pastel na papierze, 58,8 × 91 cm

TAMARA ŁEMPICKA

1894 Moskwa lub Warszawa – 1980 Cuernavaca w Meksyku

Jako młoda dziewczyna uczyła się na pensji w Lozannie, skąd wyjeżdżała do Włoch – zwiedziła Rzym, Florencję, Wenecję; zafascynowało ją malarstwo renesansowych mistrzów. Podczas I wojny światowej mieszkała w Petersburgu, gdzie poślubiła młodego prawnika Tadeusza Łempickiego. W 1918 roku małżeństwo, uciekając przed rewolucją październikową, zamieszkało w Paryżu. Łempicka rozpoczęła wówczas studia malarskie w Académie de la Grande Chaumière oraz w Académie Ranson u Maurice'a Denisa i André Lothe'a. Tutaj też w 1922 roku odbył się jej debiut artystyczny na Salonie Jesiennym. W 1928 roku odwiedziła trzykrotnie Warszawę, gdzie w Zachęcie miała swoją wystawę; brała również udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W 1939 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych i zamieszkała w Nowym Jorku; ostatnie lata życia spędziła w Meksyku. Głównym tematem prac Łempickiej był człowiek. Malowała najczęściej przedstawicieli bohemy artystycznej, arystokratów i członków elity finansowej Europy i Stanów Zjednoczonych. Wpisała swoją twórczość w stylistykę *art déco*. Łączyła proste formy z dekoracyjnością, tworząc charakterystyczny styl: z jednej strony efektowny i dekoracyjny, a z drugiej wyróżniający się zmysłem obserwacji ludzi. Dopełnieniem twórczości Łempickiej stała się jej doskonała autokreacja.



Tamara Łempicka, *Dziewczyna w zieleni*, 1930, olej na sklejce, 61,5 × 45,5 cm

TADEUSZ MAKOWSKI

1882 Oświęcim – 1932 Paryż

Malarstwa uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera. W czasie studiów był związany z krakowskim kabaretem Zielony Balonik, dla którego projektował kukiełki. Po 1908 roku wyjechał do Paryża w celu kontynuowania studiów malarskich. Planował roczny pobyt, lecz pozostał we Francji do końca życia, stając się jedną z ważnych postaci polskiego środowiska artystycznego w Paryżu. Oprócz malarstwa zajmował się także grafiką, głównie drzeworytem i litografią. Jego pierwsze prace paryskie wykazywały wpływ fresków Pierre'a Puvisa de Chavannes'a. W latach 1911–1913 powstały kompozycje inspirowane kubizmem. Później, w związku z częstymi pobytami artysty w Bretanii, pojawiły się sceny z życia wiejskiego i krajobrazy, nawiązujące stylistycznie do obrazów Pietera Bruegla starszego. W latach 20. XX wieku inspirowała go twórczość „malarzy niedzielnych" i Henriego Rousseau (Celnika). Ulubionym tematem artysty stały się wówczas dzieci. Sceny rodzajowe z ich udziałem oraz portrety małych modeli określiły z czasem rozpoznawalny styl artysty. Twórczość Makowskiego cechował ogromny ładunek emocjonalny włożony zarówno w temat przedstawienia, jak i w zagadnienia stylistyczno-warsztatowe. Namalowanie obrazu prawie zawsze poprzedzały szkice rysunkowe i malarskie, które dziś traktuje się jako pełnowartościowe dzieła sztuki.



Tadeusz Makowski, *W pracowni*, po 1921, olej na płótnie, 45,5 × 55 cm

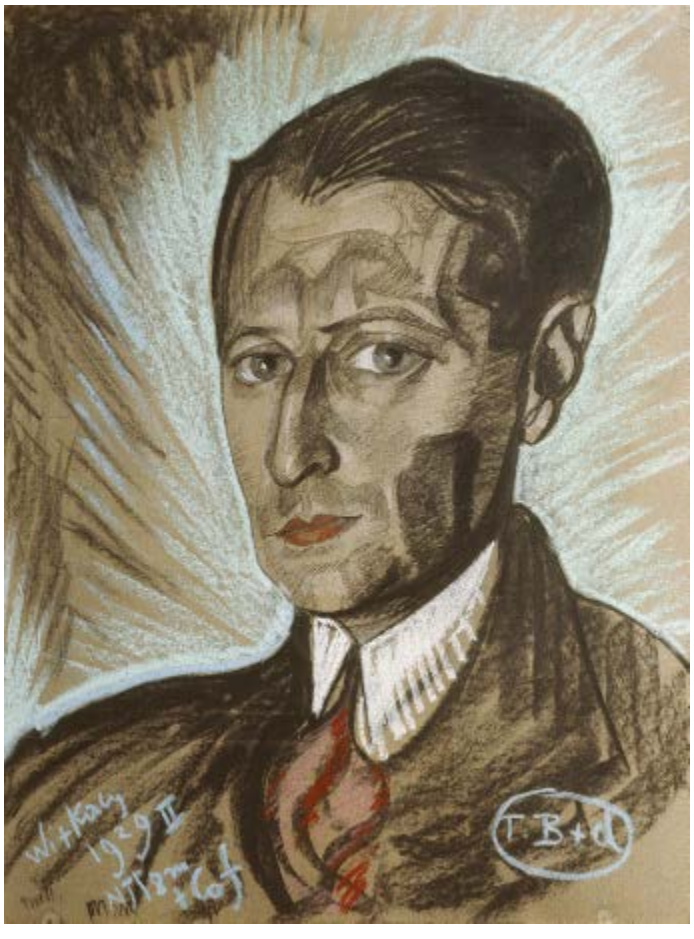
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)

1885 Warszawa – 1939 Jeziory na Polesiu

Był synem Stanisława Witkiewicza. Od najmłodszych lat wykazywał zainteresowanie sztuką – już w 1901 roku dwa jego pejzaże zaprezentowano na Wystawie Obrazów i Rzeźb w Zakopanem. W 1903 roku eksternistycznie zdał maturę we Lwowie, gdzie nawiązał znajomość między innymi z Leonem Chwistkiem oraz Bronisławem Malinowskim. W 1905 roku rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera; pobierał też lekcje u przebywającego na Podhalu Władysława Ślewińskiego. W czasie I wojny światowej brał udział w walkach na Wołyniu po stronie rosyjskiej, pełniąc funkcję oficera Lejbgwardii Pułku Pawłowskiego. Jako teoretyk głosił bezwzględny prymat formy nad treścią, jednak w swych ekspresjonistycznych obrazach, wykazujących „nienasycenie formą" (ale i kolorem), oraz w rysunkach nie unikał odniesień literackich. Około 1925 roku porzucił teorię „czystej formy" i założył jednoosobową „Firmę Portretową S.I. Witkiewicz", rysując na zamówienie pastelami portrety w kilku określonych kategoriach: A, B, B + d, C, D, E oraz dziecięce B + E. Były one również tworzone pod wypływem używek ułatwiających eksperymentowanie z formą. Napisał cztery powieści, ponad czterdzieści dramatów, artykuły i eseje dotyczące teorii malarstwa, literatury, teatru i filozofii. W okresie dwudziestolecia międzywojennego mieszkał głównie w Zakopanem. Po wybuchu II wojny światowej uciekł przed Niemcami na Kresy Wschodnie. Gdy 17 września 1939 roku ZSRR wkroczył na ziemie polskie, malarz przebywał we wsi Jeziory na Polesiu, gdzie dzień później popełnił samobójstwo. Artystycznie początkowo związany był z grupą Ekspresjoniści Polscy, ostatecznie jednak pozostał zjawiskiem odrębnym w sztuce polskiej. Jego wczesna twórczość wyrosła z estetyki Młodej Polski i wpływów Paula Gauguina i Władysława Ślewińskiego, później doszedł do swoistego, typowego tylko dla siebie ekspresjonizmu.



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Portret Neny Stachurskiej*, 1930, pastel na papierze, 63,5 × 48,5 cm



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Portret Juliana Tuwima*, 1929, pastel na papierze, 64 × 48 cm



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Marysia i Burek na Cejlonie*, ok. 1920, olej na płótnie, 90 × 83 cm

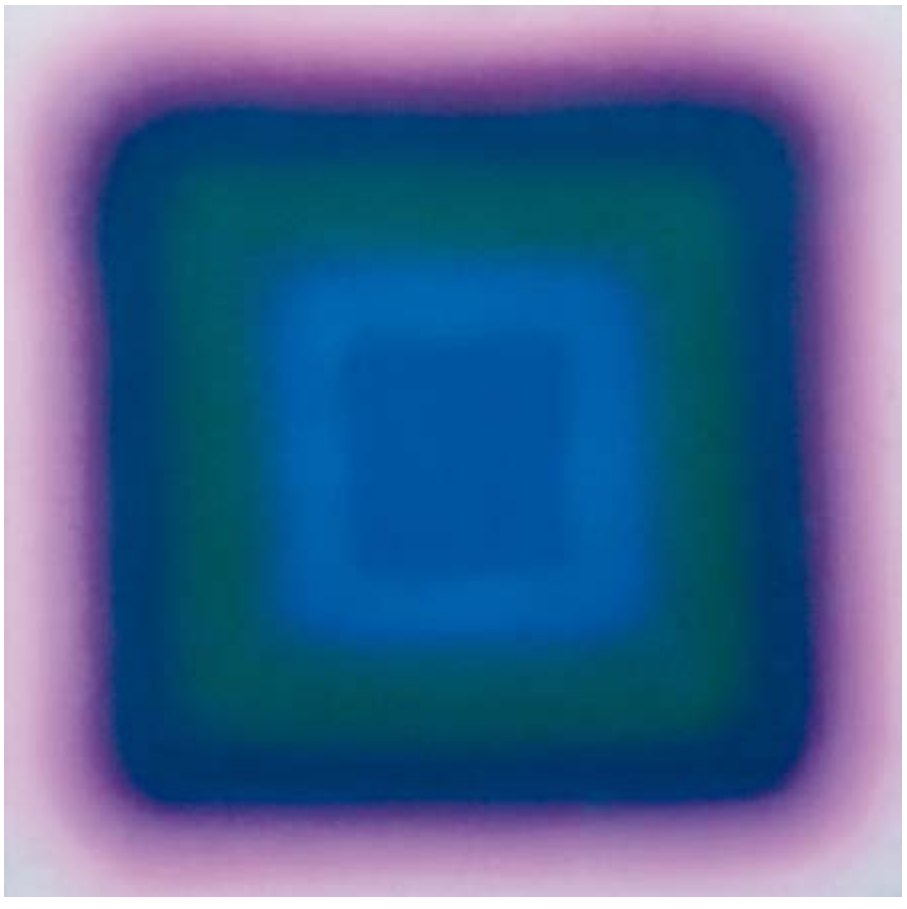
WOJCIECH FANGOR

1922 Warszawa – 2015 tamże

Jeden z najważniejszych polskich artystów drugiej połowy XX wieku. Był współtwórcą tzw. polskiej szkoły plakatu oraz prekursorem sztuki w przestrzeni publicznej. Jako jedyny Polak miał swoją indywidualną wystawę w 1970 roku w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. W czasie okupacji studiował prywatnie u Tadeusza Pruszkowskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1946 roku związał się z macierzystą uczelnią, gdzie w latach 1954–1962 pracował jako docent na Wydziale Grafiki. W okresie realizmu socjalistycznego brał czynny udział w oficjalnym życiu artystycznym, tworząc obrazy i plakaty. W latach 60. był jednym z pionierów op-artu – nurtu sztuki wykorzystującego złudzenia optyczne. Był także autorem projektów graficznych, między innymi współtworzył system identyfikacji wizualnej oraz oprawę plastyczną w metrze warszawskim. W swoich charakterystycznych obrazach, z rozmytymi, pulsującymi okręgami i falującymi plamami barwnymi, badał relacje między kolorem a przestrzenią oraz wpływ obrazu na percepcję widza.



Wojciech Fangor, *Postaci*, 1950, olej na płótnie, 100 × 125 cm



Wojciech Fangor, *E 25*, 1966, olej na płótnie, 71 × 71 cm



Wojciech Fangor, *N 32*, 1963, olej na płótnie, 100 × 100 cm

EDWARD DWURNIK

1943 Radzymin – 2018 Warszawa

Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u Eugeniusza Arcta i Eugeniusza Eibischa oraz grafikę u Józefa Pakulskiego. Od początku swojej drogi artystycznej pozostawał pod wpływem twórczości Nikifora, którego prace zainspirowały go do tworzenia rozbudowanych, narracyjnych pejzaży miejskich. Z czasem wypracował jednak własny, rozpoznawalny styl, łączący elementy prymitywizmu, groteski i ostrej satyry społecznej.



Edward Dwurnik, *Jagodzianka w Sopocie*, 1978, olej na płótnie, 114 × 146 cm



Edward Dwurnik, *40-tu męczenników po 40-tu latach*, 2009, olej na płótnie, 210 × 150 cm

