

## Muzeum

Kamilla Pijanowska (Muzeum Narodowe w Warszawie), Rok 1862 na szpaltach „Tygodnika Ilustrowanego”, czasopisma inteligencji polskiej drugiej połowy XIX wieku

**słowa kluczowe:** prasa ilustrowana, „Tygodnik Ilustrowany”, kalendarze, historia XIX wieku, Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, wojna secesyjna, ilustracje prasowe, sprawa kobieca

Ukazujący się w latach 1859–1939 „Tygodnik Ilustrowany” był jednym z najważniejszych polskich pism drugiej połowy XIX wieku i docierał do niemal wszystkich warstw społecznych. Wydawany w Warszawie, czytany był jednak nie tylko na terenie Królestwa Polskiego i Ziemi Zabrzanych, ale także pozostałych zaborów. Misją czasopisma było promowanie spraw krajowych związanych z historią, etnografią, geografią, zarówno za pośrednictwem słowa pisanego, jak i ilustracji. W „Tygodniku” publikowali felietony oraz powieści w odcinkach najwybitniejsi polscy pisarze, zaś malarze i rysownicy dostarczali rysunki z natury lub reprodukcje swoich obrazów. Mimo skoncentrowania się na kwestiach polskich, pismo nie pozostawało obojętne na wydarzenia na świecie, o których informowało na swoich łamach, w formie obszernych tekstów lub krótkich wzmianek. W artykule przeanalizowany został rocznik pisma z 1862 roku – na który przypada założenie Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie – pod kątem odniesienia się twórców pisma do aktualnych wydarzeń i kwestii społecznych, takich jak wojna secesyjna, procesy zjednoczeniowe Niemiec i Włoch, sprawa kobieca czy chłopska.

Hanna Benesz (1947–2019), Johann Peter Weyer i pierwsze nabytki Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie

**słowa kluczowe:** Johann Peter Weyer, Justynian Karnicki, Antoine Brasseur, muzealnictwo, kolekcjonerstwo, kolekcjonerstwo malarstwa, historia kolekcjonerstwa, zbiory publiczne, Muzeum Narodowe w Warszawie

W sierpniu 1862 roku w Kolonii odbyła się aukcja kolekcji architekta Johanna Petera Weyera (1806–1876) liczącej ok. 600 obrazów. Wziął w niej udział pierwszy honorowy dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, senator Justynian Karnicki – członek Rady Wychowania oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Do Warszawy powrócił z wylicytowanymi 36 obrazami i dodatkowymi siedmioma dziełami zakupionymi w antykwariacie Antoine’a Brasseura. Stały się one fundamentem zbiorów sztuki dawnej nowo otwartego muzeum. Obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się 29 obrazów pochodzących z tego zakupu (pozostałe to straty wojenne). Stanowią one znikomą część pierwotnej kolekcji Weyera, są jednak największym zespołem dzieł o tej proveniencji, zachowanych w jednym miejscu. Zamierzeniem Karnickiego było stworzenie przeglądu najważniejszych szkół malarskich;

dla każdej pragnął pozyskać przynajmniej jeden obraz o naprawdę wysokim poziomie artystycznym. Większość zakupionych przez niego dzieł do dziś zajmuje ważne miejsce Galerii Sztuki Dawnej MNW.

Aleksandra Sulikowska-Bełczowska (Uniwersytet Warszawski, Muzeum Narodowe w Warszawie), Obiekt numer jeden: ikona zakupiona na aukcji w Kolonii w 1862 roku

**słowa kluczowe:** ikony, Johann Peter Weyer, Justynian Karnicki, muzealnictwo, kolekcjonerstwo, kolekcjonerstwo malarstwa, historia kolekcjonerstwa, zbiory publiczne, Muzeum Narodowe w Warszawie

Artykuł dotyczy zabytku, który został wpisany w inwentarzach Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie (obecnie Muzeum Narodowego w Warszawie) jako pierwsza pozycja: ikony nieokreślonego świętego. Powstała ona – na co wskazują jej cechy technologiczne, stylistyczne i ikonograficzne – w warsztacie ruskim lub rosyjskim, w drugiej połowie XVII lub w pierwszej połowie XVIII stulecia. W wyniku wtórnego pozłocenia tła zniszczony został napis identyfikujący świętego, co uniemożliwiło określenie jego tożsamości. Dzięki zachowanym dokumentom źródłowym wiemy jednak sporo o historii obiektu. Został on, wraz z kilkudziesięcioma innymi, zakupiony w sierpniu 1862 roku na aukcji Johanna Petera Weyera w Kolonii przez pierwszego honorowego dyrektora Muzeum Justyniana Karnickiego. Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytania o przyczyny zakupu tego dzieła, a przede wszystkim – wpisania go do inwentarza pod numerem jeden. Opisuje również wystawy, na których ikona była pokazywana jeszcze w latach sześćdziesiątych XIX wieku oraz artykuły prasowe na ich temat. Jest to zatem przyczynek do historii Muzeum Sztuk Pięknych (późniejszego MNW) w pierwszych latach jego funkcjonowania.

Aleksandra Mińkowska (Muzeum Narodowe w Warszawie), Bronisław Gembarzewski – zasłużony dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie

**słowa kluczowe:** Bronisław Gembarzewski, dyrektor, zbiory, wystawy, historia Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie

Bronisław Gembarzewski (1872–1941) studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu oraz w Conservatoire national des arts et métiers w Paryżu w latach 1892–1896. W 1913 roku został prezesem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, brał udział w pracach Cesarskiego Towarzystwa Historycznego Wojskowego w Petersburgu. W marcu 1916 roku powołano go na stanowisko dyrektora miejskiego Muzeum Sztuk Pięknych (przyszłego Muzeum Narodowego) w Warszawie, w którym pracował do 1936; od 1920 równolegle kierował warszawskim Muzeum Wojska. Działalność Gembarzewskiego stanowi ważny i wciąż niewystarczająco zbadany okres historii MNW, związany z organizowaniem i porządkowaniem zbiorów oraz budową nowego gmachu muzealnego. Artykuł przypomina aktywność, osiągnięcia i zasługi Bronisława Gembarzewskiego, wyjaśnia również nieścisłości i niedopowiedzenia związane z oceną dorobku dyrektora, przede wszystkim na podstawie dokumentów zgromadzonych w Archiwum MNW.

## Sztuka dawna

Peter van den Brink (Valkenburg), Co mogło łączyć Joosa van Cleve i Albrechta Dürera?

**słowa kluczowe:** Albrecht Dürer, Joos van Cleve, Niderlandy, podróże artystów, malarstwo XVI-wieczne, Antwerpia, Norymberga, bractwo św. Łukasza

Albrecht Dürer (1471–1528) był już sławnym artystą kiedy przybył do Antwerpii z sierpnia 1520 roku. Rozgłos przyniosły mu zwłaszcza ryciny, które były tam powszechnie znane. Jego pomysły rozwiązań wykorzystywali wszyscy antwerpscy malarze, rzeźbiarze i graficy. Był wśród nich również młody i ambitny dziekan bractwa św. Łukasza Joos van Cleve (1485/1490–1540/1541). Trudno sobie wyobrazić, że ten najważniejszy malarz w mieście nie został w ogóle wspomniany w dzienniku, który Dürer prowadził przez cały czas swego pobytu w Niderlandach, choć odnajdujemy w nim nazwiska takie jak: Joachim Patinir, Dirk Vellert, Bernard van Orley, Lucas van Leyden, Conrad Meit czy Jan Provoost. Zwykło się uważać, że Dürer zamknął pracownię w Norymberdze i wyjechał do Antwerpii, by u Karola V szukać poparcia dla swej prośby o wznowienie rocznej pensji. Została mu ona jednak przyznana 12 listopada 1520 roku, jest więc bardziej prawdopodobne, że Dürerowi zaoferowano tam stanowisko malarza miejskiego. Zresztą w liście do rady miejskiej Norymbergi z 17 października 1524 roku Dürer stwierdza, że antwerpski magistrat zaoferował mu tę posadę, lecz on oferty nie przyjął. Nie ulega jednak wątpliwości, że rada miejska Antwerpii widziała w nim swojego etatowego malarza. Niewykluczone, że perspektywa wyjazdu zaważyła na stosunkach między Albrechtem Dürerem i Joosem van Cleve, chociaż mógł to być tylko jeden z powodów, dla których norymberczyk pominął van Cleve w swym dzienniku. Dürer pragnął wiekopomnej sławy. Był niezwykle pewny siebie, uważał się za genialnego artystę, i jako taki chciał być zapamiętany. Van Cleve, utalentowany malarz, nie dorównywał Dürerowi innowacyjnością, a zależało mu przede wszystkim na bieżącym sukcesie komercyjnym. Nieprzypadkowo van Cleve miał święcić swe największe sukcesy malarskie dopiero po wyjeździe Dürera do Norymbergi, otrzymując kilka ważnych zamówień, zarówno w Antwerpii, jak i z zagranicy, głównie z Genui. Istotny jest w tym kontekście fakt, że van Cleve wykorzystał ikoniczny obraz św. Hieronima Dürera z 1521 roku (który Norymberczyk podarował swojemu przyjacielowi humaniście Rui Fernandesowi de Almada), tworząc na bazie tego bardzo osobistego przedstawienia popularny wizerunek i dopisując tym samym osobisty rozdział do sławy zmarłego w 1528 roku Dürera.

Grażyna Bastek (Muzeum Narodowe w Warszawie), Mateusz Jasiński (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie), *Imitar bene le cose naturali* według Caravaggia i caravaggionistów

**słowa kluczowe:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, Cecco del Caravaggio, Francesco Cavallino, Theodoor Rombouts i Jan ter Borch, caravaggioniści, malarstwo XVII wieku, cyfrowe modele obrazów, Muzeum Narodowe w Warszawie

Caravaggia i jego rozsianych po Europie naśladowców od XVII wieku określano mianem realistów. Dawne piśmiennictwo, stanowiące od lat przedmiot badań historyków sztuki, nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jak niegdyś rozumiano ten termin. Ówczesna polemika na temat realizmu Caravaggia stanowiła przez lata źródło wiedzy o sztuce mistrza,

stosowanych przez niego technikach i praktykach warsztatowych. Dziś zdaniem autorów zostało już ono wyczerpane, dlatego w niniejszym artykule przedstawiają oni wiedzę na temat malarstwa Caravaggia, uzyskaną na podstawie najnowszych badań fizykochemicznych. Prezentują wyniki analizy cyfrowych modeli obrazów, wykonanych dla kilku wybranych dzieł caravaggionistów z kolekcji MNW (Cecca del Caravaggio, Francesca Cavallina, Theodoora Rombouts i Jana Ter Borch), która wykazała, że Caravaggio i jego kontynuatorzy stosowali wiele zabiegów optycznych i malarskich, które nie polegały na prostym odwzorowaniu wyglądu modeli, przedmiotów i otoczenia. Wrażenie realizmu uzyskiwali bowiem dzięki różnorodnym manipulacjom dotyczącym budowania przestrzeni (odległości pomiędzy postaciami i poszczególnymi elementami kompozycji), kształtowania proporcji ciał, stosowania modelunku światłocieniowego oraz oświetlenia scen.

Antoni Ziemia (Uniwersytet Warszawski), *Wskrzeszenie Łazarza* Carela Fabritiusa – rewizja

**słowa kluczowe:** Carel Fabritius, malarstwo holenderskie, Rembrandt van Rijn, uczniowie Rebrandta, teoria sztuki, *inventio*, pejzaż, konserwacja, technologia i technika malarska, Ernst van de Wetering, Muzeum Narodowe w Warszawie

Przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie *Wskrzeszenie Łazarza* należy do najwcześniejszych dzieł Carela Fabritiusa, powstało ok. 1643 roku i poprzedza inne jego obrazy o tematyce biblijnej i mitologicznej. W latach 2003–2004 obraz został poddany badaniom (Elżbieta Rosłonec, Laboratorium MNW) oraz konserwacji (Grzegorz Janczarski, Pracownia Konserwacji Malarstwa Sztalugowego MNW). Oczyszczenie malowidła z warstwy zmatowiałego werniksu oraz retuszy i przemalowań ujawniło szczegóły tła ze szkicowo oddanym pejzażem leśnym. Ukazując otwarty widok na pejzaż, Fabritius stworzył inwencję wchodzącą w emulację z rycinami i obrazami Rembrandta i Jana Lievensa. Inwencja ta wyraża literalny sens Ewangelii (zgodnie z protestancką zasadą dosłownej lektury Pisma) oraz nawiązuje do toposu „mówiącego obrazu”. Dzieło stanowi ucieleśnienie koncepcji teoretycznych Rembrandta, przekazywanych przez niego uczniom, a łączących kategorie *Ordering* (*ordinantie*) i *inventie* – kompozycji figur w przestrzeni i inwencji. Badania fizykochemiczne obrazu poświadczają, że Fabritius wiernie podążał za lekcją techniki pobraną u Rembrandta oraz wskazują, że paleta kolorów stosowanych przez artystę była całkiem bogata, a wrażenie ciemno-brunatnej monochromatycznej kolorystyki wynikało ze zmatowień. Oczyszczenie malowidła ujawniło jego dawny blask.

## The Museum

Kamilla Pijanowska (The National Museum in Warsaw), The Year 1862 in the Pages of *Tygodnik Ilustrowany*, the Magazine of the Polish Intelligentsia in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century

**keywords:** illustrated press, *Tygodnik Ilustrowany*, calendars, 19<sup>th</sup>-century history, Museum of Fine Arts in Warsaw, American Civil War, press illustrations, women's issues

*Tygodnik Ilustrowany*, published in the years 1859–1939, was one of the leading Polish magazines of the second half of the 19<sup>th</sup> century and reached readers of nearly every social class. Published in Warsaw, it was read not only in Congress Poland and the Russian Partition but also throughout all historically Polish lands. The magazine's mission was to promote national matters connected with history, ethnography and geography by way of the written word as well as through illustrations. Many of Poland's finest writers of the era published columns or serialised novels in *Tygodnik*, with renowned painters and illustrators supplying drawings from life or reproductions of paintings. Despite the magazine's focus on Polish affairs, it was not indifferent to world events, which it covered in its pages in forms ranging from lengthy articles to short bulletins. The article examines the publication year 1862 – the year of the founding of the Museum of Fine Arts in Warsaw – taking note of the magazine's coverage of current events and social matters, including the American Civil War, the unifications of Germany and Italy, women's suffrage and the plight of the peasants.

Hanna Benesz (1947–2019), Johann Peter Weyer, and the First Acquisitions of the Museum of Fine Arts in Warsaw

**keywords:** Johann Peter Weyer, Justynian Karnicki, Antoine Brasseur, museum studies, collecting, collecting of paintings, collecting history, public collections, The National Museum in Warsaw

In August 1862, architect Johann Peter Weyer's (1806–76) collection of some 600 paintings was put up for auction in Cologne. Among the bidders was the first honorary director of the Museum of Fine Arts in Warsaw, Senator Justynian Karnicki, member of the Board of Education and the Society for the Encouragement of Fine Arts. He returned to Warsaw with 36 paintings from the auction and an additional seven artworks purchased from the antiques dealer Antoine Brasseur. These became the foundation of the newly opened museum's collection of Old Masters. Today the National Museum in Warsaw holds 29 paintings from that acquisition (the remainder are war losses). They constitute a small fraction of Weyer's original collection, but are nonetheless the largest group of works from it preserved in a single place.

Karnicki's idea was to create an overview of the major painting movements. From each of those, he wanted to have at least one truly superb example. To this day, most of the artworks he acquired hold an important place in the National Museum's Gallery of Old Masters.

Aleksandra Sulikowska-Bełczowska (University of Warsaw, The National Museum in Warsaw), Object Number One: An Icon Purchased at Auction in Cologne in 1862

**keywords:** icons, Johann Peter Weyer, Justynian Karnicki, museum studies, collecting, painting collecting, collecting history, public collections, The National Museum in Warsaw

The article concerns an artefact that was assigned item number one in the inventory of the Museum of Fine Arts in Warsaw (today the National Museum in Warsaw): an icon of an unidentified saint. As suggested by its technological, stylistic and iconographic traits, the piece was produced by a Ruthenian or Russian workshop in the second half of the 17<sup>th</sup> or the first half of the 18<sup>th</sup> century. Later regilding of the background obscured the inscription identifying the saint portrayed, making it impossible to name him definitively. We do, however, know quite a bit about the object's history from surviving source documents. It was purchased with several dozen other works in August 1862 by the Warsaw museum's honorary director, Justynian Karnicki, at an auction held by Johann Peter Weyer in Cologne. The article is an attempt to answer questions on the reasons behind the acquisition of the artefact and, above all, on its being assigned the first number in the museum's inventory. Discussed are the first exhibitions in which the icon was shown in the 1870s as well as the press articles covering those exhibitions. In this, the article adds to the known history of the Museum of Fine Arts (later the National Museum in Warsaw) in the first years of its existence.

Aleksandra Mińkowska (The National Museum in Warsaw), Bronisław Gembarzewski: Distinguished Director of the National Museum in Warsaw

**keywords:** Bronisław Gembarzewski, director, collection, exhibitions, history of the National Museum in Warsaw, The National Museum in Warsaw

Bronisław Gembarzewski (1872–1941) studied painting at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg and the Conservatoire national des arts et métiers in Paris in 1892–96. In 1913, he became the chair of the Society for the Protection of Monuments of the Past in Warsaw; he also took part in activities of the Imperial Russian Military Historical Society in Saint Petersburg. In March 1916, he was appointed director of the municipal Museum of Fine Arts in Warsaw (the future National Museum). He worked there until 1936, simultaneously heading the Army Museum in Warsaw from 1920. Gembarzewski's activity represents a crucial and still insufficiently researched period of the NMW's history, marked by the organization and arrangement of its collection and the construction of a new museum building. This paper recalls Bronisław Gembarzewski's activity, achievements and merits while explaining various irregularities and ambiguities concerning his legacy, above all based on documents kept in the NMW's Archive.

## Old Masters Art

### Peter van den Brink (Valkenburg), Joos van Cleve and Albrecht Dürer: A Hypothetical Relationship

**keywords:** Albrecht Dürer, Joos van Cleve, The Netherlands, artists' trips, 16<sup>th</sup>-century painting, Antwerp, Nuremberg, Guild of Saint Luke

When Albrecht Dürer (1471–1528) arrived in Antwerp on 2 August 1520, he was a famous artist. His renown rested in particular on prints, already widely known. Every Antwerp painter, sculptor or printmaker made use of Dürer's inventive models, among them the young and ambitious Dean of the Guild of Saint Luke, Joos van Cleve (1485/90–1540/41). It is inconceivable that Dürer made no mention of the city's most important painter in the journal he kept during his stay in the Low Countries, unlike fellow artists such as Joachim Patinir, Dirk Vellert, Bernard van Orley, Lucas van Leyden, Conrad Meit or Jan Provoost. It has always been suggested that Albrecht Dürer's prime reason for closing his Nuremberg studio and travelling to Antwerp was to seek support for his petition to the new king, Charles V, to renew his pension. But since that aim was already fulfilled on 12 November 1520, it is more than likely there must have been another reason. In a letter to the Nuremberg city council, dated 17 October 1524, Dürer states that the Antwerp city council offered him the post of City Painter, but that he decided to turn it down. It can be taken for granted that upon arrival in 1520, he was regarded by the Antwerp city council to be their future city painter. It is certainly possible that this prospect placed a strain on the relationship between Albrecht Dürer and Joos van Cleve, although this may not have been the only reason why Dürer did not mention van Cleve in his journal. His prime ambition was directed towards fame; he was enormously self-assured and regarded himself as a brilliant artist who needed to be remembered as such. Van Cleve, on the other hand, although very talented as a painter, lacked Dürer's qualities as an inventor and focused much more on commercial success in his own lifetime. Perhaps not coincidentally, it was only after Dürer's return to Nuremberg that Joos van Cleve would celebrate his greatest commercial success as a painter by receiving several important commissions, both in Antwerp and abroad, especially in Genoa. Not unimportant in that respect was Joos van Cleve's use of Dürer's truly iconic painting of Saint Jerome from 1521, a gift of the latter to his humanist friend Rui Fernandes de Almada. By turning this very personal conversation piece into a populist image after Dürer's death in 1528, Joos van Cleve would add his own footnote to the former's fame.

Grażyna Bastek (The National Museum in Warsaw), Mateusz Jasiński (Academy of Fine Arts in Warsaw), *Imitar bene le cose naturali* According to Caravaggio and the Caravaggisti

**keywords:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, Cecco del Caravaggio, Francesco Cavallino, Theodoor Rombouts, Jan ter Borch, Caravaggisti, 17<sup>th</sup>-century painting, digital models of paintings, The National Museum in Warsaw

From the 17<sup>th</sup> century onwards, Caravaggio and his European followers were characterized as realists. Historical literature, long the subject of art historians' research, does not provide a clear answer as to how the term was once understood. According to the authors of the paper,

this source of knowledge on the master's work, his techniques and painting practices, has already been exhausted. The paper presents knowledge on Caravaggio's painting based on recent physicochemical studies, namely analyses of digital models of several Caravaggist works from the collection of the National Museum in Warsaw (by Cecco del Caravaggio, Francesco Cavallino, Theodoor Rombouts, and Jan ter Borch). These prove that Caravaggio and his followers employed a range of optical and painterly measures that went beyond simply imitating the appearance of the models, objects, and surroundings. The illusion of realism was achieved by means of various manipulations involving spatial relationships (distances between the figures and the different elements of the composition), bodily proportions, chiaroscuro modelling, and lighting.

Antoni Ziemba (Warsaw University), Carel Fabritius's *The Raising of Lazarus* Revisited

**keywords:** Carel Fabritius, Dutch painting, Rembrandt van Rijn, Rembrandt's pupils, art theory, *inventio*, landscape, conservation, painting technology and technique, Ernst van de Wetering, The National Museum in Warsaw

*The Raising of Lazarus* residing at the National Museum in Warsaw is one of Carel Fabritius's earliest works, painted c. 1643 and predating the artist's other works of biblical and mythological subject matter. In 2003-04, the painting underwent study (Elżbieta Rosłonec, NMW Laboratory) and conservation (Grzegorz Janczarski, NMW Easel Painting Conservation Studio). The process of cleaning the painting's surface of its dulled varnish and removing old retouches and overpaintings revealed the details of a background with a roughly rendered forest landscape. Showing an open view onto a landscape, Fabritius introduced an innovation challenging the etchings and paintings of Rembrandt and Jan Lievens. His innovation expresses a literal interpretation of the Gospel (in line with the Protestant principle of a literal reading of Scripture) and relates to the topos of a "speaking picture." The work is an embodiment of the theoretical concepts passed down by Rembrandt to his pupils, combining the categories of *Ordering* (*ordinantie*) and *inventie* – the composition of figures in space and invention. Physicochemical analysis of the painting indicates that Fabritius faithfully followed the technical lessons learned from Rembrandt and shows that the palette of colours utilised by the artist was in fact rather diverse, and that the impression of a monochromatic dark-brown palette was the result of dulling. The cleaning work performed on the painting was successful in restoring its former vividness.