

Mirosław Wachowiak

Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej  
Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Wydział Sztuk Pięknych UMK

## Dojrzała twórczość Józefa Pankiewicza z lat 1919–1940 – wybrane aspekty warsztatowe\*

Okres 1919–1940 to relatywnie spory wycinek twórczości Pankiewicza. Wcześniejsze zwroty stylowe zamykały się w krótszych, zwartych i bardziej dookreślonych ramach, jak choćby okres impresjonistyczny, obejmujący intensywne trzy lata 1890–1892, czy tzw. okres hiszpański przypadający na czas I wojny światowej. Niemniej, mimo możliwych prób wydzielenia mniejszych jeszcze podokresów, widzenie ostatnich dwóch dekad twórczości Pankiewicza jako całości dość spójnej wydaje się uzasadnione<sup>1</sup>.

---

\* Niniejszy tekst napisany został na podstawie badań przeprowadzonych w ramach dysertacji doktorskiej „Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika”, pisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Markowskiego, Toruń 2008.

<sup>1</sup> Analizą i badaniami technologicznymi objęto następujące obrazy: *Krajobraz z czerwonym dachem*, 1921; *Pejzaż z piniami z Saint Tropez*, 1921; *Krajobraz ze wzgórzem – Saint-Tropez*, 1921; *Martwa natura – Kurek czerwony (Rybki na obrusie w kratę)*, 1921; *Anemony*, 1924; *Góry w Sanary*, 1926; *Krajobraz z la Ciotat*, 1927; *Pejzaż z la Ciotat z widokiem na góry*, 1927; *Pejzaż z La Ciotat z jarem*, 1927; *Pejzaż z drogą w la Ciotat*, 1927; *Pejzaż z La Ciotat*, 1927; *Autoportret z paletą* 1927; *Anemony*, 1929–1930; *Martwa natura z zielonym dzbanem*, 1929–1930; *Leda*, 1929–1930; *Widok Florencji z Fiesole*, 1934; *Owoce w koszyku*, 1938; ze względu na różne brzmienia tytułów występujące w literaturze, zdecydowano się na użycie we wszystkich przypadkach tych zaproponowanych przez E. Charazińską w katalogu Józef Pankiewicz. Życie i dzieło, Warszawa 2006; dla łatwiejszej identyfikacji w przypisach podano numery katalogowe z teje publikacji dla wymienianych w tekście obrazów.

W marcu 1919 roku Pankiewiczowie wracają do Paryża, lokując się w kwietniu w pracowni na Rue Bonaparte 22, służącej im za przystań aż do śmierci artysty. W tym okresie Pankiewicz ma już utwierdzoną pozycję jako malarz, którą w kolejnych latach wzmacniają ważne wystawy – indywidualna u Bernheima w Paryżu w 1922 roku (z katalogiem z przedmową znanego krytyka Feliksa Feneona) oraz w tym samym roku w Warszawie w Zachęcie i Salonie Artystycznym Czesława Garlińskiego. W 1927 w Paryżu odbywa się wystawa w Galerie Zborowski, a w 1933 wielka Wystawa Zbiorowa Józefa Pankiewicza w Instytucie Propagandy Sztuki. W uznaniu dla jego wkładu w kulturę francuską, artysta został odznaczony przez rząd francuski Krzyżem Kawalerskim Orderu Legii Honorowej.

Sezony letnie spędza Pankiewicz, malując na południu Francji – w Saint-Tropez (1919, 21, 22) i Vernon (1920). W 1923 roku artysta powraca do nauczania w Akademii Krakowskiej, prowadząc zajęcia na kursie malarstwa i grafiki.

W 1924 roku staje się opiekunem części studentów, którzy przybyli do Paryża poznawać młodą sztukę francuską. Rok później zostaje powołana filia krakowskiej ASP w Paryżu, nad którą już oficjalnie czuwa Pankiewicz jako profesor. Obok korekty prac malarskich prowadzi niedzielne wykłady historii sztuki w Luwrze.

W swej twórczości artysta skłania się coraz silniej ku wartościom tradycyjnym. W latach 20. w pejzażach uwiecznia góryste i nadmorskie regiony południowej Francji (Sanary, Ciotat, Cassis). Równoległe powstają martwe natury.

Mniej więcej do 1921 roku, mimo uspokojenia formy, w obrazach Pankiewicza czuje się soczystość koloru w pełni przeżytego w Hiszpanii – tak w pejzażach z Les Andelys (1920), jak i pięknych, dekoracyjnych bukietach kwiatów i martwych naturach z rybami z 1921 roku.

Po powrocie z Hiszpanii częste są zestawienia silnego, nasyconego błękitu nakładanego transparentnie oraz zdecydowanej czerwieni. Czerwone są również niejednokrotnie sygnatury<sup>2</sup>, zwykle malowane przejrzystą farbą z dużą ilością spoiwa i stanowiące integralną, dekoracyjną część obra-

---

<sup>2</sup> Patrz M. Wachowiak, *Kilka uwag na temat sygnatur obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” XLIII, 2012, s. 167–179.

zu. Charakterystyczne jest specyficzne uderzenie pędzla, miękkie, wibrujące, często podążające za formą przedstawianego przedmiotu. Znamienna jest organiczność plamy i wykorzystanie techniki olejnej transparentnie lub półtransparentnie, nieco podobnie jak w obrazie *Bukiet z mieczykami i książki* (ok. 1917–1918, nr kat. 213) z poprzedzającego okres dojrzały pobytu w Hiszpanii. Niemniej prawie że ekspresjonistyczne zestawienia barw z tamtego obrazu, ich kolorystyczna drapieżność zastąpione zostają soczystymi, dźwięcznymi, zbalansowanymi harmoniami intensywnych kolorów. Powraca również waga rysunku, brak zasadniczo jakichkolwiek pojawiających się w okresie hiszpańskim deformacji bądź geometryzacji. Istotne dla ostatecznego efektu wizualnego jest podłoże, na którym organiczne, owalne, miękkie niczym wełna formy oddające listowie drzew bądź obłoki budowane są z delikatnej przecierki lub wprost z bardzo cienko zakładanego laserunku przypominającego akwarelę, wprzegając biel zaprawy w rozświetlenie cienko i przejrzysto założonego koloru. Równowagę mimo znacznej intensywności transparentnie budowanej barwy, osiąganą przez jej harmonizowanie, niezwykle delikatność i swobodę miękko kładzonej plamy, możemy obserwować m.in. w pejzażach z les Andelys (*Brzegi Sekwany w Les Andelys I*, 1920, nr kat. 243) czy pejzażach z roku kolejnego z Saint-Tropez (*Zatoka Saint-Tropez*, 1921, nr kat. 254, *Pinie na zboczu Saint-Tropez*, 1921, nr kat. 256) (fot. 1). Ujawnia się w nich też charakterystyczna paleta o bardzo nasyconych, jaskrawych, soczystych zieleniach, podnoszonych w światłach do oranżowych żółcieni i zestawianych z fioletowawymi błękitami czy wprost z fioletami. Miejscami pojawiają się też akcenty wyszukanego różu. Przywodzi to namysł gamy Bonnardowskie, niemniej nie jest to mechaniczne zapożyczenie, raczej wynik studiowania samego południowofrancuskiego pejzażu z jego charakterystycznym światłem i pejzażem – pagórków porośniętych oliwnymi gajami lub piniami, często z widokiem na przelazające pomiędzy listowia lustro morza – i stopień tych obserwacji z kolorystycznymi doświadczeniami hiszpańskimi. Przedstawienia te malowane są niezwykle cienko, w przypadku *Zatoki* prawie że akwarelowo, akcentowana jest jednak raczej nie rozlewność barwy, ale dukt pędzla, przechowany nie poprzez niejednorodny impast, lecz przecierkę w bardzo rozrzedzonej farbie, eksponującej „wycierający” ślad narzędzia wraz z kierunkami oddającymi formę oraz prześwitujące podłoże. Charakterystycz-

ne jest rzadkie w tym okresie użycie bieli jako koloru, światła bądź dodatku rozjaśniającego. Rolę tę przejęła zaprawa i kontrolowana stopniem rozcieńczenia farby transparentność. Realizacje z początku lat 20. przypominają nieco pejzaże sprzed dekady, również wykonywane w Saint-Tropez (*Pejzaż z Saint-Tropez*, ok. 1910, nr kat. 166, *Pejzaż z Południa Francji z drzewami*, 1911 nr kat. 176). Te wcześniejsze kompozycje były jednak malowane kryjąco i gamami o mniej wysublimowanych harmoniach. Eksponowały raczej ostrość światła, a barwa wierniej oddawała rzeczywistość. Pejzaże z lat 20. natomiast to raczej próba pochwycenia powietrza jako takiego, wibrującego wewnętrznym światłem i poprzez kolorystykę i organiczną, delikatną plamę – przykład postawy sublimacji motywu. Znamienne, że pejzaże te coraz częściej nie są malowane w pełnym świetle dnia, lecz po południu lub przed zmierzchem bądź wprost bez słońca, tylko nieznacznie przebijającego się przez chmury.

Równoległe do licznych pejzaży powstają w tym okresie niezwykle barwne martwe natury z bukietami kwiatów oraz motywem ryb eksponowanych na stole nakrytym obrusem. Obok niezwykle jaskrawych barw, odważniejszych niż w zharmonizowanych pejzażach, ze zdecydowanymi zestawieniami czerwieni, błękitu pruskiego, kobaltowych fioletoń, żółcieni, widoczne jest silne zainteresowanie akcentem dekoracyjnym i rytmem – często pojawiającego się wzoru obrusu w błękitno-białą kratkę, oraz innych wzorzystych tkanin. Zainteresowanie takimi rozwiązaniami można znaleźć w realizacjach Pankiewicza jeszcze z pierwszej dekady XX wieku, niemniej wtedy stosowanych jako uzupełniające, wzorzyste tło. Charakter ich wykorzystania w latach 20. bliższy jest doświadczeniom hiszpańskim, gdzie desień służyć mógł akcentowaniu aspektu dekoracyjnego, odrealnieniu i spłaszczeniu kompozycji, w której martwa natura nie była nadrzędna względem otoczenia, lecz sama często stawała się rodzajem ornamentu. Barwne tkaniny przestały wtedy odgrywać rolę tła, a stały się równorzędną częścią kompozycji (*Martwa natura* 1916–1918, nr kat. 204, *Martwa natura – owoce*, 1916–1918, nr kat. 205). W latach 20. ten efekt „ornamentyzacji” przedstawienia wzmacnia często śmiała kompozycja, odważne cięcia, niejednokrotnie widok z góry (*Martwa natura z rybami*, 1921, nr kat. 262) oraz format – bliższy kwadratowi (poprzedni obraz oraz *Martwa natura – Karp*, 1921, nr kat.

260) bądź silnie wydłużony (*Martwa natura – jabłka gruszki i winogrona*, ok. 1920, nr kat. 234), a nie jak zwykle w statycznych martwych naturach – horyzontalny. Kolor, „przypadkowe kadrowanie”, cięcie po diagonalu, wykorzystanie motywów geometrycznych jako deseni (fot. 4) – znacząco dynamizowały te niezwykle wysmakowane, wyszukane martwe natury. Pojawia się w nich ponadto jeszcze dodatkowy, obecny w późniejszej twórczości aspekt warsztatowy – bogactwo malarskiej materii, zestawiającej obok siebie fragmenty malowane niezwykle cienko, często transparentnie, choć intensywnymi kolorami (*Anemony w dzbanku*, 1921, nr kat. 265), z fragmentarycznie aplikowanymi jako pojedyncze akcenty impastami, jak w *Martwej naturze – Kurek czerwony (Rybki na obrusie w kratę)*, 1921, nr kat. 261) (fot. 3). 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. Różnorodność czysto malarskich problemów, podjętych z tak wybornym skutkiem, pozwala widzieć w tym okresie, stanowiącym przejście od okresu hiszpańskiego do „klasycznego”, jedno z najwybitniejszych osiągnięć twórczości Pankiewicza.

Ciekawym przykładem na tle wyżej wymienionych obrazów jest niewielki, możliwe że stanowiący szkic *Pejzaż z piniami z Saint-Tropez* (1921, nr kat. 255). To jeden z odosobnionych przykładów użycia przez Pankiewicza szpachli jako narzędzia malarskiego. (fot. 2). Niemniej, jak na ten właśnie typ narzędzia, obraz nie jest malowany grubo.

Równoległe do przebogatej kolorystycznie przedstawień zarysowuje się nurt twórczości artysty o gamie bardziej zawężonej, mniej dźwięcznej. Jedną z pierwszych kompozycji o tym zakroju jest obraz *Champs Elysées w Paryżu (Planty)*, 1921, nr kat. 253), z wyraźnym użyciem czerni, o bezkierunkowym rozproszonym świetle i oschłej formie. Znamienne, że jest on namalowany na płótnie naklejonym na tekturę, która – już bez naklejonego płótna, w postaci gotowych zagruntowanych producenckich podobraz – pojawiać się będzie w latach 20. w twórczości Pankiewicza częściej niż

w okresach poprzednich<sup>3</sup>. Prawdopodobnie absorbujący grunt wzmacniał efekt matowości na tych kompozycjach, co przy zawężonej gamie potęgowało odczucie „głuchości koloru”. Prawdopodobnie Pankiewicz tak świadomy już swego warsztatu, eksperymentował w wielu kierunkach, również z gamami „trudniejszymi” w odbiorze, mniej „atrakcyjnymi”, jak choćby w stanowiącym jeden ze szkiców krajobrazowych do kompozycji *Idylla* wersja I i II z 1992 roku nr kat. odpowiednio 276 oraz 2770 – *Pejzaż z Saint-Tropez Zagajnik*, 1921 (nr kat. 274) (fot. 5). Te bardziej „głuche” gamy widoczne są zwłaszcza w realizacjach niewykonywanych na płótnie, lecz na tekturze bądź pojawiającej się od 1922 roku na desce (*Martwa natura z jabłkami w wiklinowym koszyku*, 1922, nr kat. 279, *Widok na Saint-Tropez*, 1922, nr kat. 280). Wydaje się, że w tych obrazach kolor często budowany jest przez znaczące dodatki bieli oraz czernie, co przy rozproszonym świetle tych kompozycji oraz macie powierzchni często działa kolorystycznym „brudem”. Po 1921 roku w malarstwie artysty narastają coraz silniej tendencje klasyczne i według syntetycznego podziału twórczości Pankiewicza na okresy akcentowania koloru i waloru, następuje dominacja tego ostatniego. Oczywiście schemat taki stanowi uproszczenie – Pankiewicz nigdy nie przestaje być kolorystą, niemniej swobodę barwy sam świadomie w tym okresie ogranicza, dyscyplinując jednocześnie formę. Od 1922 roku pojawiają się obrazy o bardziej przygaszonej kolorystyce, przełamywanej dodatkiem brązów, o mniej zdecydowanym świetle. Wydaje się, że w okresie późniejszym obydwa nurty egzystują równolegle. Obok chwytających świetnie południowe słońce pejzaży, powstają kompozycje dość przemyślane i nieco schematyczne.

Kolejne lata 1923–1924 nasilają jeszcze zawężanie gamy, w której obok czerni coraz większe znaczenie uzyskuje brąz, często stosowany w podmalowaniach oraz jako dodatek do innych kolorów (choćby *Anemony* z 1924, nr kat. 336) (fot. 6a). Narasta w tym okresie obecność obszarów kryjących i silnie impastowych, budowanych intensywnymi kolorami wyciśniętymi prosto z tuby, a zestawianymi z ciemniejszym, przełamanymi kolorami budowanym tłem (np. *Martwa natura z anemonami, książkami i kalama-*

---

<sup>3</sup> Nieliczne wcześniejsze przykłady użycia pochodzą z 1906 i 1908 roku.

*rzem*, ok. 1925, nr kat. 349). Czerń pojawia się w nich jako kolor, podobnie jak w malowanych na tekturze sześciu przedstawieniach zakątków Paryża (m.in. *Widok rue Cardinale w Paryżu*, 1925, nr kat. 345). W pejzażach z Sanary z 1926 roku nasila się użycie brązu, często w formie przecierki w podmalowaniu i miejscami eksponowanego w finalnym przedstawieniu. Forma jest mniej wysublimowana, nieco uproszczona. Pojawia się niestosowana wcześniej w ten sposób, nieco mechanicznie wprowadzana w światłach rwanymi impastami czysta biel. Kolory są zbrudzone, przełamywane brązami, a powierzchnia obrazów matowa, bez werniksu, pozbawiona wcześniejszej dźwięczności i kolorystycznej wibracji. W tym samym roku powstają jednak także martwe natury nie tylko przyciemnione i akcentujące na brudnym tle lokalny kolor przedmiotów (jak tradycyjna, akademicka wręcz *Martwa natura z koszykiem rzodkiewek, butelką i dzbankiem*, 1926, nr kat. 381), ale i wirtuozowsko zharmonizowane w kolorze *Martwa natura gruszeki i winogrona*, (1926, nr kat. 377) czy *Martwa natura – zielona misa z owocami i dzbanek* (1926, nr kat. 378). Nie ma w tych przedstawieniach nic z łatwego uwodzenia, epatowania zaskakującymi rozwiązaniami kompozycyjnymi czy kolorystycznymi. Jest raczej zapatrzenie w Starych Mistrzów i pokora wobec natury, w sposób prawie niezauważalny sublimowanej w kolorze. Niemniej z tych tradycyjnych ujęć martwej natury, z mocowania się z tradycyjnym kanonem jako zadaniem twórczym, wydaje się, że wychodzi Pankiewicz bliższy zwycięstwu niż w przypadku pejzaży z Sanary.

Niemniej kolejny 1927 rok w przypadku pejzaży owocuje również ciekawszymi realizacjami dokonanymi w La Ciotat. Powraca w części z nich bardziej organiczna, mniej mechaniczna plama oraz większe wycucie koloru. W *Pejzażu z La Ciotat z widokiem na góry*, 1927 (nr kat. 399) niebo malowano kryjąco, środkowy plan cienko, pierwszy impastowo, zwłaszcza liście w światłach. Mglistość góry na styku z horyzontem uzyskano z wcierki półprzejrystej (fot. 9). Im bliżej pierwszego planu, tym bardziej rozbita jest plama barwna i tym więcej akcentów cieplejszych, czerwono-brązowych. Co charakterystyczne, również cienie oddane są ciepłym, czerwono-brązowym tonem, wzmacniając świetnie oddaną atmosferę upalnego dnia (fot. 7). Jeszcze obfitsze wykorzystanie cienko wprowadzanych czerwonych brązów widzimy na pierwszym planie *Krajobrazu z la Ciotat z jarem*, 1927 (nr kat. 412) (fot. 8). Wydaje się, że duża część kompozycji wycho-



dzi z takiego właśnie, brązowego podmalowania eksponowanego w cieniach również w finalnej kompozycji. Ciepły, brązowy pierwszy plan, środkowy budowany nasyconymi ciemnymi zieleniami w cieniu, rozjaśnianymi aż po intensywne żółcenie w świetle, a wreszcie błękitno-fioletowy trzeci plan – to zasada kompozycyjna wielu pejzaży z tego roku, podobnie jak ogromna przestrzeń pozostawiana na niebo powyżej horyzontu przecinającego kompozycję w połowie jej wysokości lub nawet niżej (także np. w *Krajobrazie z La Ciotat*, 1927, nr kat. 398). Częsty jest też kompozycyjny motyw ciętego z boku drzewa, pozostającego w cieniu i oglądanego pod światło. Tworzy ono swoistą kurtynę i dodatkowo potęguje wrażenie „wglębności” kompozycji oglądanej zza tego kompozycyjnego przepierzenia, a przestrzeń i powietrznosc wzmacniana jest dodatkowo „schładzaniem” kolorystyki kolejnych planów. Podobnie jak brązowe podmalowania, liczne zachowane rysunki przygotowawcze do większości kompozycji malarskich z tego okresu, wykluczające przypadkowość kadrowania motywu, świadczą o stopniowym odchodzeniu od 1922 roku od spontanicznych, intensywnych, czasami wprost ekspresyjnych doświadczeń hiszpańskich, w kierunku rozważań „klasycznych” akademickich, niemniej nadal z charakterystycznym, delikatnie dekoracyjnym zacięciem Pankiewicza.

Obok przedstawień świetnie chwytających atmosferę dusznego parnego dnia górzystej południowej Francji powstają przedstawienia ciemniejsze, wykorzystujące efekt specyficznego plenerowego światła przed burzą, z ciemnym niebem o dynamicznych chmurach budowanych często półsuchym pędzlem impastowo prawie czystą bielą. Nasila się w nich jeszcze użycie ciemnych brązów i czerni. W *Pejzażu z La Ciotat z kapliczką pod le Mugel* (1927, nr kat. 407) dochodzi wprost do budowania cieni fal czystym, ciepłym brązem na wodzie oddanej błękitem. Triada brąz, zieleń, błękit rozszerzana o biel i czerń sprowadzona zostaje w tych kompozycjach niemalże do schematu, niemniej nieźle oddaje charakter dość dramatycznej aury. Jednak w realizacjach na deskach z tego samego roku *Pejzaż z La Ciotat z oliwkami* (1927, nr kat. 418) oraz *Pejzaż z la Ciotat z widokiem na Calanque de Figueirolles* (1927, nr kat. 417) drażni już nieco swą schematycznością, którą usprawiedliwia być może, iż pierwszy z nich stanowi wariant motywu, prawdopodobnie szkic do obrazu *Oliwki i pinie w La Ciotat*, 1927. Warto zauważyć, że realizacje na deskach charakteryzuje niewielki rozmiar. Być może



były one świadomym wyborem na szkicowe, szybkie studium motywu wykonywanego w plenerze, gdzie sztywne i mniej uciążliwe przy nadmorskim wietrze podłoże lepiej spełniało swą rolę. Ostateczne realizacje w większych rozmiarach wykonywane były raczej na płótnie. Także w 1927 roku powstaje zupełnie nieschematyczny, wibrujący kolorem i organiczną kryjąco kładzioną plamą barwną, wspaniały *Widok morza w La Ciotat* (1927, nr kat. 421).

Rok 1928 znacząco przynosi dzieła powstałe w Cassis, liczne widoki gajów oliwnych. Nadal obok realizacji na płótnie w użyciu pozostaje podłoże drewniane w postaci zagruntowanej fabrycznie deski, najczęściej stosowane do mniejszych, bardziej szkicowych form matowych, często budowanych cienko z wcierki, budowane silnie rozcieńczoną (prawdopodobnie terpentyną) farbą, z widocznym duktem pędzla i z mniejszą dbałością o kolor.

Lata 1929–1930 przynoszą zupełnie inne realizacje – studia do projektowanych na zamówienie dekoracji do kaplicy królewskiej na Wawelu, z przedstawieniami scen mitologicznych. Są one malowane zupełnie kryjąco, dużo bardziej nasyconymi kolorami, często o działaniu lokalnym. Uderza miękkość formy i zupełnie rozdrzana, impastowa, wykorzystująca gren płótna tkanka malarska (fot. 10.) Znika przecierka i laserunki, podłoże, jeśli jest eksponowane, to nie przez przejrzyste warstwy, lecz impast oddający charakterem rozodrzenia tkaninę przywodzą na myśl arrasy, które w okresie przygotowania do pracy sam artysta kopiował z pierwowzorów wawelskich dotyczących historii Noego. Nawiązanie do nich samą tkaną malarską imitującą charakter tkaniny jest więc być może nieprzypadkowe. Silne są ponadto inspiracje motywami malarstwa weneckiego Tycjana, Veronese, Tintoretta (dwóch ostatnich zdarzyło się artyście kopiować w Prado w trakcie pobytu w Hiszpanii), w którym płótno w swej fakturze również było eksponowane i wyzyskiwane do osiągnięcia ciekawych malarskich efektów. Na wielu malowidłach pojawiają się obramienia architektoniczne wycinające przedstawienie z prostokąta płótna, zdradzając miejsca docelowe do zawieszenia w samej kaplicy. Na jednej z realizacji widoczna jest wykonana ołówkiem siatka do przenoszenia zarysów kompozycji.

Z tego samego okresu pochodzą wspaniałe martwe natury, m.in. *Martwa natura z ananasem, gruszkami i bananami* (ok. 1929–1930, nr kat. 471) oraz *Martwa natura z zielonym dzbanem* (ok. 1929–30, nr kat. 472). Malowane są one kryjąco, mokre w mokre oraz mokre na suche. Stanowią olśniewający

przykład tchnięcia kolorystycznego wdzięku w stare schematy kompozycyjne. Utrzymane w dość zgaszonych, lecz bogatych gamach barwnych, zgrabnie chwytają bliki dyskretnie padającego światła. Zwłaszcza *Martwą naturę z zielonym dzbanem* charakteryzuje mistrzostwo oddania materii, bez oschłości często towarzyszącej pościgowi za realnością. Swobodny sposób kładzenia plamy, dekoracyjny zakrój wykorzystujący wzorzyste tkaniny, w pełni uchroniły artystę przed tą pułapką.

Początek lat 30. przynosi kolejne realizacje na desce – weduty z Wenecji i Florencji. Są to jednak w pełni ukończone i samodzielne dzieła i nie mają charakteru szkicu, jak część pejzaży wykonanych na desce bądź tekturze w latach 20. Emanują już też nieco inną aurą niż widoki z południowej Francji z lat 20. Mniej w nich słońca i inspiracji Renoirem, za to więcej powietrzności, a gamy ulegają schłodzeniu, przełamując prymat brązów końca lat 20. i przywodząc na myśl niektóre realizacje Corota. Ponadto organiczna roślinność zostaje zestawiona ze świetnie oddaną architekturą, wcześniej w pejzażu u Pankiewicza raczej nieobecna.

W okresie tym powstaje coraz mniej obrazów, choć nadal maluje artysta ostatnie autoportrety, pejzaże oraz martwe natury. Na jednej z ostatnich, kameralnym obrazie *Owoce w koszyku*, 1938 (nr kat. 507), artysta wydaje się łączyć doświadczenia Holendrów ze spojrzeniem nieco Cezannowskim, co daje kapitalny efekt mimo dość wyciszonej gamy i prostoty środków. Ostatnie pejzaże natomiast z końca lat 30. nie wnoszą już nowych rozwiązań w stosunku do tych z końca lat 20.

Nie tylko technika ulegała powolnej, lecz systematycznej ewolucji – towarzyszyła jej również mniej eksponowana ewolucja technologiczna, dotycząca choćby świadomego poszerzenia lub zawężania gamy używanych pigmentów. O tym, że Pankiewicz był technologii relatywnie dość świadomy w porównaniu z innymi artystami i kierował swe zainteresowania m.in. ku trwałości wybranych pigmentów i barwników, świadczą zwłaszcza jego uwagi spisane przez Czapskiego dotyczące Starych Mistrzów. Wskazywał na odmienność farb przez nich stosowanych w stosunku do w większości mniej trwałych farb współczesnych. Zauważał ponadto wpływ starzejącego się werniksu, czy mniej udanych konserwacji na ostateczny odbiór dzieła<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Por. M. Wachowiak, op. cit.

Po powrocie do Francji z Hiszpanii jako bieli używa Pankiewicz zasadniczo bieli ołowianej, podobnie jak we wcześniejszej twórczości, z wyjątkiem kilku lat okresu symbolicznego, w którym stosował biel cynkową, i kilku innych pojedynczych obrazów, gdzie uzupełniał jej użyciem podstawową biel ołowiową<sup>5</sup>. Wśród żółcieni podstawę stanowi strontowa i cynkowa, być może uzupełniana sporadycznie kadmową. Zastanawia to dość zachowawcze oparcie się raczej na tradycyjnych żółcieniach bazujących na chromie niż żółcieniach kadmowych, obecnych na obrazach hiszpańskich. Paletę rozszerza czerwień organiczna, osadzana na związkach cyny, oraz pigmenty ziemne – sieny i umbry. Na obrazie *Pejzaż z piniami z Saint-Tropez*, 1921 zidentyfikowano intensywny mars pomarańczowy, natomiast w *Pejzażu ze wzgórzem* (1921) – ceruleum. Jest ono obecne także w *Rybłach* (1921), w których obok cynobru występuje ponadto czerwień organiczna, osadzana na wodorotlenku glinu i zawierająca ponadto fosfor. Jako zieleni pojawia się również, prawdopodobnie niezidentyfikowana dotychczas, zieleni syntetyczna w obrazie *Pejzaż z czerwonym dachem z Saint-Tropez* (1921). Chętnie stosował w tym okresie Pankiewicz fiolet kobaltowy, oraz silne zielenie – mieszaniny zieleni szwajnfurckiej i szmaragdowej (tab. 1). W tych kolorach widzimy kontynuację palety hiszpańskiej, jak również w pomijaniu do roku 1921 czerni<sup>6</sup>. Uzupełniają ją jednak także, zwłaszcza w pejzażu, akcenty brązowe, m.in. delikatny brąz organiczny lub mieszaniny brązowo-fioletowe z dodatkiem pigmentów ziemnych. Po roku 1921 ta tendencja do używania brązów narasta, a obrazy często rozgrywane są w zieleniach, brązach i przełamanych fioletach, w światłach zestawianych z żółcieniami.

<sup>5</sup> Badania analityczne próbek warstwy malarskiej wykonali: GC – mgr G. Jaworski, ZTiTM, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, UMK Toruń; FTIR oraz GC-MS – dr I. Zadrozna, Zakład Chemii Organicznej, Politechnika Warszawska; SEM-EDS – mgr M. Wróbel, Wydział Geologii, UW, Warszawa, XRF na próbkach mgr A. Cupa, ZTiTM, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, UMK Toruń; XRF in situ pomiaru na obrazach wykonali dr M. Sawczak, dr R. Jędrzejewski, Zakład Fotofizyki IMP PAN, Gdańsk (wyniki zanalizował i zinterpretował M. Wachowiak). Na temat tej ostatniej metody zobacz M. Wachowiak, M. Sawczak, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ – badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „AUNC. Zeszyty Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa”, Toruń 2010.

<sup>6</sup> Zieleni szwajnfurcka, zieleni szmaragdowa, fiolet kobaltowy obecne są m.in. na obrazach *Pejzaż z San Rafael*, 1915–1916, *Ananasy*, ok. 1917, *Różę*, 1917–1918.

W 1924 roku w *Anemonach* stwierdzono czerwień kadmową, ziemię zieloną, czerwień żelazową i, obok stale obecnej zieleni szmaragdowej – zieleni kobaltową. Paleta ta zdecydowanie odcina się od przedstawień wcześniejszych. W całym okresie wśród błękitów dominuje kobaltowy, uzupełniany błękitem pruskim.

W 1926 roku artysta nadal stosuje biel ołowianą, od roku 1927 również cynkową. Wśród żółcieni obecna jest głównie strontowa i chromowa, tylko w jednym obrazie stwierdzono kadmową i w jednym neapolitańską (tab. 2). Na obrazach po połowie lat 20. obecnych jest dużo żarzących się brązów, fioletów i nasyconej zieleni, głównie kobaltowej, dopełnianej prawdopodobnie szmaragdową, mało natomiast – czystej czerwieni. Jeśli się pojawia, to albo jako delikatnie fioletowawa lub brązowa w odcieniu, albo w postaci jasnego pomarańczowego marsu, a nie intensywnego cynobru lub czerwieni organicznej, jak to miało miejsce dotychczas. Od 1927 roku widoczne jest mieszanie obydwu bieli – zwłaszcza w wykończeniowej fazie wyższych impastów w światłach pojawia się obok bieli ołowiowej – biel cynkowa. Główny błękit to nadal błękit kobaltowy, obok niego stosowany jest prawdopodobnie fiolet kobaltowy, rzadziej błękit pruski, a czasami przypuszczalnie również ceruleum. Być może w ogóle nieobecna jest ultramaryna. Obok obficie występujących brązowych pigmentów używana jest czerń.

W późniejszym okresie brak na paletcie żółcieni neapolitańskiej, podstawę stanowi żółcień strontowa uzupełniana kadmową. Czerwień organiczna, jeśli jest stosowana, to zupełnie sporadycznie. Częściej pojawia się czerwień żelazowa. Osobnym przypadkiem jest jaskrawa, intensywna czerwień kadmowa. Pojawia się ona w sposób dość odosobniony (przynajmniej na podstawie przebadanych dotychczas obrazów) na przedstawieniach *Anemonów* (z roku 1924, MNP, oraz z roku 1929–1930, MHS), mimo że według datowania Charazińskiej dzieli ich powstanie minimum 5 lat. Występowanie tego samego zestawu kolorów charakterystycznej czerwieni i fioleto kobaltowego, bardzo podobny sposób fakturalnego opracowania kwiatów, a cienko – partii tła (fot. 6, 6b), a także wykorzystanie jako atrybutów m.in. tej samej żółtej książki mogłoby sugerować bliższe w czasie powstanie tych obrazów. Niemniej „wędrowanie motywu”, do którego Pankiewicz wracał, nieznacznie modyfikując tylko pewien jego aspekt, jest zjawiskiem

częstym, stąd pełne wyrokowanie wymagałoby dalszych badań również na innych obrazach z anemonami, zwłaszcza pod kątem obecności czerwieni kadmowej uzupełnionej o fiolet kobaltowy i zieleń kobaltową.

Wszystkie obrazy między rokiem 1929 a 1938 malowane są bielą ołowianą (tab. 3). W obrazie *Owoce w koszyku* z 1938 roku stwierdzono produkcyjny dodatek bieli tytanowej do stanowiącej bazę bieli ołowianej. Głównym błękitem pozostaje kobalt. W malowanej na przełomie lat 1929 i 1930 *Ledźie* pojawia się nowy na palecie artysty pigment – róż kobaltowy. Zieleń szwajnfurcka zupełnie zniknęła z palety, za to obok zieleni szmaragdowej pojawiła się ziemia zielona. Dużo częściej występują pigmenty żelazowe – obok brązów również czerwieni. Czerni – to czerni kostna lub żelazowa.

W swej monografii twórczości Pankiewicza z 1936 roku Czapski tak opisuje jego obrazy lat międzywojennych: „wraca do klasycznej metody pracy (rysunek – walor – kolor) [...] podrysowuje obraz przed malowaniem, [...] używa podkładów [...]. Przed ostatecznym położeniem koloru zielonego lub czarnego kładzie Pankiewicz plamy gorące i wzbogaca tym dźwięczność tonu [...] zawęża paletę [...]”. Po czym następuje ustęp i przypis, który możemy odnosić do 1935 lub 1936 roku: „dziśomalże z nienawiścią mówi o kadmiumach i poza koniecznością oddania koloru lokalnego, maluje prawie wyłącznie kilku ziemiami i czernią. Nawet w domieszkach używa niechętnie niebieskich kolorów i woli posługiwać się czernią”<sup>7</sup>. Czapski podaje również pełną paletę malarza w tym okresie, potwierdzającą celowe, znaczne jej ograniczenie<sup>8</sup>. Wymienia „biel srebrną, żółcień neapolitańską, brylantową<sup>9</sup>, ochrę żółtą, umbrę, czerwień indyjską<sup>10</sup>, sienę paloną, umbrę, czerni z kości słoniowej”. W pejzażach posługuje się jeszcze dodatkowo według niego „chromem jasnym, jaune de Strontaine [żółcień chromowa stronto-

<sup>7</sup> J. Czapski, *Życie i dzieła...*, s. 94–95.

<sup>8</sup> Tamże, przyp. 1, s. 94.

<sup>9</sup> Według Hoplińskiego jest to zazwyczaj mieszanina żółcień kadmowej jasnej z bielą kremową, J. Hopliński, op. cit., s. 146.

<sup>10</sup> Róż indyjski wymielany był najpierw z hematytu, z czasem sporządzano go z odpadków przemysłowych – bogaty w tlenki żelazowe, tamże, s. 154; możliwe iż brązy interpretowane na podstawie delikatnej różowawej fluorescencji w UV jako organiczne, a pojawiające się od lat 20. są produkcyjną mieszaniną barwnika organicznego oraz tlenków żelazowych – rozstrzygająca mogłaby być w tym wypadku analiza metodą spektroskopii Ramanaowskiej.

wa], kobaltem, ultramaryną, zielenią kobaltową. Nie używa nigdy zieleni szmaragdowej ani kadmiów, lazur krapowy, cynober, błękit pruski stosuje w wyjątkowych tylko wypadkach”. Jak pokazały badania, albo słowa te odnoszą się rzeczywiście tylko do czasu rozmowy (1935–1936) lub słowo „nigdy” musimy traktować z rezerwą (artystom często zdarzało się podawać informacje niepełne lub wprost sprzeczne z własną praktyką warsztatową, która bywa mniej dogmatyczna niż programowe deklaracje). Żółcień kadmowa stwierdzona została bowiem zarówno przed (na obrazach z 1927 roku), jak i po rozmowie (rok 1938), natomiast czerwień kadmowa w przedstawieniach *Anemonów* z roku 1924 i 1929–1930. Pełna rezygnacja z zieleni szmaragdowej również budzi wątpliwości, niemniej pewna doza błędu przy identyfikacji się zdarza, gdy zastosowano mieszaniny bazujące na błękitcie i żółcieni chromowej, dla której charakterystycznym pierwiastkiem, podobnie jak dla zieleni szmaragdowej – jest chrom. W większości wypadków jednak – co potwierdza wypowiedź – towarzyszyła jej żółcień strontowa – więc jeśli identyfikowany jest chrom i to na dość wysokim poziomie (w żółcieni chromowej ze względu na silnie ekranujący charakter ołowiu sygnał dla chromu jest zwykle dużo słabszy), a brak jest strontu, to dzięki wykorzystaniu zgrubnej oceny ilościowej w badaniach przenośnym spektrometrem XRF – na bazie samego silnego sygnału chromu dla zieleni, z dużym prawdopodobieństwem można mówić o identyfikacji zieleni szmaragdowej. Niemniej większość wyników badań pokrywa się z cytatem. W całym okresie rzeczywiście narasta użycie brązowych pigmentów żelazowych, podstawowym błękitem jest kobalt, maleje znaczenie intensywnych czerwieni, a dotychczasowe zielenie wypiera kobaltowa. Zastanawia eliminowanie stabilnych pigmentów kadmowych oraz zieleni szmaragdowej, przy jednoczesnym pozostawieniu na palecie nietrwałych żółcieni chromowych. Wydaje się, że w tym okresie wybór ten dyktowany jest aspektami bardziej natury wizualnej niż technologicznej.

W obrazach okresu międzywojennego stosował Pankiewicz spoiwo olejne, z dodatkiem żywic naturalnych. Niemniej oprócz obrazów z lat 1919–1921 większość ma powierzchnię raczej matową lub półmatową i jeśli była autorsko werniksowana, to świadomie niezbyt obficie. Wydaje się jednak, że spora część przedstawień była pierwotnie autorsko pozostawiona bez werniksu.

W zachowanej po artyście skrzynce malarskiej, prawdopodobnie już z fazy międzywojennej, znajduje się daszek czapki z gumką do naciągnięcia na głowę. Służyła ona artyście w plenerze do ochrony przed oślepiającym słońcem, zwłaszcza w trakcie malowania pod światło, co ma miejsce w niektórych pejzażach. Zachowane pędzle mają bardzo starte włosie, prawdopodobnie z wieprzowej szczeciny. Widoczna jest również pinezka, co może potwierdzać ich używanie, do unieruchamiania naddatku krajkę, oraz przypuszczalnie do przytwierdzania do podkładek licznie w tym okresie wykonywanych w plenerze rysunków. Oryginalne francuskie pinezki zachowały się na odwrocie listew krosna obrazu *Anemony* (1929–1930).

Wszystkie podobrazia okresu dojrzałego stanowią gotowe produkty z białą fabryczną zaprawą. Na podstawie dotychczasowych obserwacji wydaje się, że krosna francuskie używane przez artystę różnią się od polskich i zwykle cięte są prosto, o listwach masywniejszych i posiadających fazę również wzdłuż tylnych zewnętrznych krawędzi listew. Część z nich ma również bardziej „kanciate” kliny, niezaokrąglone przy podstawie drewnianego trójkąta, jak zwykle miało to miejsce w polskich krosnach. W latach 30. Pankiewicz użył również drewnianych podobrazii, niestosowanych wcześniej. Prawdopodobnie był to ukłon w kierunku Starych Mistrzów. Liczniejsze niż we wcześniejszych okresach jest również użycie podłoża tekturowego, zwłaszcza do studiów przygotowawczych. Mają one fabryczną zaprawę koloru białego. Większość obrazów wykonanych na tym podłożu malowana była cienko, z przecierki i charakteryzuje się zdecydowanie matową powierzchnią.

Wiele obrazów ma spory naddatek płótna na krajkach, na które niejednokrotnie zachodzi zarys kompozycji, jak na przykład w Pejzażu z Sanary, 1926. Wydaje się, że są to rozwiązania autorskie, obecne i we wcześniejszych etapach twórczości<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Zarówno w okresie impresjonistycznym, jak i symbolicznym, zob. M. Wachowiak, *Impresjonizm Pankiewicza – aspekty technologiczne i stylistyczne*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XXVI, Toruń 2008, s. 191–215 (materiały z konferencji „Warsztat nowoczesnego artysty”, Toruń 2006); M. Wachowiak, *Okres symboliczny w twórczości Józefa Pankiewicza – zagadnienia warsztatowe*, materiały z sesji naukowej „Sztuka, rzemiosło, przemysł z XIX i XX wieku, konserwacja i restauracja”, WSzP UMK, Toruń 2012 [w druku].



Fabryczne zaprawy bazują zasadniczo na spoiwie olejnym i wypełniaczach w postaci bieli ołowianej, często w mieszaninie z kredą, rzadziej modyfikowanej siarczanem baru, ewentualnie dodatkiem bieli cynkowej. W dwóch przypadkach stwierdzono dodatki pigmentów żelazowych (por. tab. 4, 5). Dwa obrazy mają zaprawą na bazie spoiwa w postaci kleju glutynowego *Pejzaż z piniami z Saint Tropez*, 1921 oraz *Anemony*, 1924.

Na obrazach nie stwierdzono **rysunku**. Niemniej dla wielu z nich istniały poprzedzające malowanie zupełnie wykończone, staranne studia rysunkowe wykonane ołówkiem lub sangwiną. Wydaje się więc, że w wielu obrazach rysunek przygotowawczy był obecny. W *Widoku Florencji z Fiesole* (1934, nr kat. 499) artysta użył ołówka lub czarnej kredki dla doprecyzowania architektury kościoła już w trakcie malowania, w końcowej jego fazie, na warstwie malarskiej (fot. 11). W zachowanej skrzynce malarskiej Pankiewicza, prawdopodobnie z późnej fazy jego twórczości – zachował się węgiel, wskazujący na używanie go do podrysowywania kompozycji przed malowaniem. Niewykluczone, że część obrazów miała rysunek wykonany farbą – bądź samodzielny, bądź stanowiący wzmocnienie konturów wcześniejszego szkicu węglem lub ołówkiem, na co może wskazywać uwidocznione w rentgenogramie opracowanie spodnie w obrazie *Martwa natura z zielonym dżbanem*, 1929–1930.

Widoczne są w wielu obrazach brązowawe podmalowania, wspomina o nich zresztą Czapski w cytowanym fragmencie opisującym warsztat Pankiewicza w tym okresie. Podmalowania wykonywane są niejednokrotnie z cienkiej przecierki i często w partii cienia pozostawione fragmentami jako warstwa ostatecznego opracowania (fot. 7, 8).

Półtony i światła malowane są zwykle grubiej, zwłaszcza w pejzażach. Niemniej w tym okresie występuje duża różnorodność opracowania powierzchni – tłustej lub zupełnie matowej. Bardzo częste jest, zwłaszcza w bukietach kwiatów i martwych naturach z rybami malowanych do 1921 roku, wykorzystanie warstw transparentnych, laserunkowych i zestawianie ich w bliskim sąsiedztwie z kryjącymi i wysoko impastowymi (fot. 3). Bogactwu kolorystycznemu towarzyszy różnorodność malarskiej materii. Bywa, że bukiet kwiatów w całości budowany jest impastowo, tło natomiast cienko i bardziej chudo. Różnicowane faktury zdają się bardziej jednorodne w pejzażach. Impasty, jeśli się w nich pojawiają – odpowiadają materii

zaobserwowanej w naturze – skłębionym chmurom czy organicznemu listowiu. (fot. 9) Częściej niż w bukietach powierzchnia ich pozostaje matowa. Zdarzają się obrazy o jednorodnej, lekko impastowej strukturze na całej powierzchni obrazu, ale też i w całości potraktowane przecierką (*Pejzaż z Chassis z domem*, 1929, nr kat. 425). W niektórych obrazach malowanych na tekturze wykorzystuje Pankiewicz absorbujące podłoże i malując cienko, uzyskuje matową powierzchnię i zachowuje dukt pędzla. Tego typu kompozycje są z reguły zgaszone w kolorystyce, ascetyczne. Większość kompozycji jednak powstaje na przecięciu kolorystycznej wrażliwości i klasycznych tendencji połączonych m.in. z silnymi w tym okresie inspiracjami Renoirem w jego sposobie kładzenia plamy i konstrukcji pejzażu, a nawet w samych charakterystycznych zestawieniach koloru. Zupełnie odrębną fakturę, w formie „gruzelkowatych” struktur, wykorzystujących powierzchnię płótna, mają mitologiczne kompozycje z lat 1929–1930 (fot. 10).

Obrazy z okresu po I wojnie światowej zachowane są zasadniczo w dobrym stanie. Praktycznie wszystkie podobrazia stanowią gotowe materiały z fabryczną zaprawą, niemniej – mimo nie najlepszej sławy – pełnią dobrze swoją funkcję do dziś.

Jednym z zaobserwowanych na kilku obrazach zjawisk są spęknięcia pierwotne, obecne we fragmentach malowanych zielenią. Ich występowanie trudno dziś jeszcze powiązać z konkretną przyczyną, wydaje się jednak, że leży ona raczej w spoiwie niż pigmentcie.

Innym istotnym dla konserwatorów zagadnieniem jest często matowa powierzchnia przedstawień Pankiewicza z tego okresu bądź wykazująca różnorodny stopień połysku. Wydaje się, że w kilku przypadkach ten unikalny charakter, zarówno jednorodnie matowych powierzchni, jak i bogactwa powierzchni niejednorodnych został zatracony przez werniksowanie. Inną kwestią, nie tak jednoznaczną, są próby powracania w niektórych przypadkach do wymiarów sprzed – wydaje się, że najczęściej autorskiego – kadrowania kompozycji. Takie „przywracanie” wbrew artyście (kluczowe byłyby w takich przypadkach, jeśli to możliwe, odwołania do zachowanych fotografii) pierwotnej kompozycji, osobiście i świadomie przez niego wtórnie skadrowanej, nie jest chyba podejściem właściwym, a na pewno nie bezdyskusyjnym. Być może właściwsze byłoby dokumentowanie przy okazji konserwacji całej kompozycji i odnotowanie jej w literaturze, a następ-

nie powrót do kadrowania autorskiego, ewentualnie takie projektowanie ramy, które umożliwiłoby ekspozycję obydwu zakresów kompozycji. Ta opcja wydaje się jednak trudna do zrealizowania, zwłaszcza w przypadku zachowania oryginalnej ramy.

Trudno o generalizację dla okresu rozciągającego się aż na 20 lat aktywnej pracy twórczej, niemniej wydaje się, że do roku 1921 Pankiewicz odchodzi od oschłości syntetyzowanej w Hiszpanii formy, pozostawia jednak dźwięczny kolor, bogactwo zestawień, pogłębiając nawet w stosunku do okresu poprzedniego. Lata 1922–1925 natomiast owocują zawężeniem skali barwnej. W realizacjach z lat 1921–1922 (*Zagajnik*, *Sielanka*) ponownie następuje stylizacja nieco syntetyzowanej formy, a kolor ulega przygaszeniu (fot. 5). Również w przygaszonych gamach, obok pejzaży, budowane są m.in. bukiety kwiatów w wazonie (*Piwonie*, 1923, nr kat. 302). Akty z 1925 roku (nr kat. 355 i 356) to dzieła bardzo bliskie Renoirovi i jego sposobowi kładzenia farby. Inspiracja Francuzem objawiła się również w wielu malowanych w latach 20. słonecznych pejzażach z południowej Francji. Druga połowa lat 20. to sumowanie tych doświadczeń i nadawanie im trudno uchwytnego, własnego piętna artysty, łączącego solidność rysunku z organicznością formy. W latach 30. gama ulega nieco schłodzeniu – więcej w niej błękitu i rzeńskiego powietrza w przeciwieństwie do gorących, rozedrganych słońcem pejzaży lat 20.

Być może kodą, klamrą spinającą cały okres może być wśród martwych natur *Koszyk z owocami* 1938. Cézannowski w swym wyrazie, a jednak pobrzmiewający echem Starych Mistrzów XVII-wiecznej Holandii. Wydaje się, że ta właśnie postawa, jednocześnie pilnej i pokornej obserwacji natury zobaczonej oczami Starych Mistrzów, bez zapominania jednak lekcji na temat formalnie i dekoracyjnie rozumianego dzieła jako zestawionych na płaszczyźnie płam, wytycza ewolucję twórczości ostatnich dwóch dekad życia Józefa Pankiewicza, zgodnie ze słowami samego artysty: „Ja nie mówię, żeby imitować Renesans albo Holendrów – to by było zupełnym niezrozumieniem – ja uważam stanowczo, że trzeba iść do sztuki Włochów i Holendrów przez Paryż, przez współczesny stosunek do nich”.

Tab. 1. Pigmenty i barwniki stwierdzone w obrazach Pankiewicza z lat 1921–1924

Pigmenty/barwniki	Przebadane obrazy 1921–1924				
	Krajobraz ze wzgórzem, 1921	Pejzaz z palmami z Saint Tropez, 1921	Pejzaz z czerwonym dachem, 1921	Rybie na obrotie w brzoju, 1921	Autonomy, 1924
biel ołowiana	+	+	+	+	+
siarowa	+	+	+	+	+
cytrynowa	+		+		
siłkisty kaolinowy	?		?	+	
cyjanob	+		+	+	+
czarny organiczny	+		+	+	?
brzo organiczny	+	?	+		
czarny kaolinowy					+
czarny żelazowy					+
brzo pomarańczowy		+			
zielony szaryżółty	+		+		
zielony szaryżółty	+	+	+	+	+
zielony zielony		+			+
zielony cynobrowy	Co,Se		?	?	?
zielony kobaltowy			?		+
zielony syntetyczny			?		
niebieski kobaltowy	+	+	+	+	+
niebieski pruski	+		+		+
ceruleum	+			+	
czarna	+	+	+		+
czarna	+	+	+	+	+
czarna	+	+	?		+
czarna					+ Fe
niebieski kobaltowy	+		+	+	+

[412]

Tab. 2. Pigmenty i barwniki stwierdzone w obrazach Pankiewicza z lat 1926–1927

Pigmenty/barwniki	Przebadane obrazy – rok 1927				
	Góry w Samary, 1926	Krajobraz z ła Ciohar, 1927	Pejzaż z ła Ciohar z widokiem na góry, 1927	Krajobraz z jarem z ła Ciohar, 1927	Pejzaż z drogi w ła Ciohar, 1927
biel okwiana	+	+	+	-	+
biel cynkowa			+	+	
żółciń chromowa					+
strusowa		+	+	+	
żółciń kadmowa	?			+	
żółc. miedziowy			+		
Mars żółty	+				
żółc. organiczna			+ (CI)		?
cynobiel		+	+	+	
marz pomarańcz.				?	?
czesw. organiczna			P, Cl, K		?
czesw. żółtawo			+		
brąz organiczny	?	?	?	?	
ziel. swajnfurcki		?	?	?	
ziel. samarski	+	+	+	+	+
zielony zsiadzany	Sr, Fe	Sr, Fe	Sr		
zielon kobaltowa		+	+	+	
niebiesk kobaltowy	+	+	+	+	+
niebiesk proski		+	+	+	?
czarny		?		?	
czarny	+	+	+	+	+
czarny		+	+	+	+
czarny		+			+
niebiesk kobaltowy		?	+	?	

Tab. 3. Pigmenty i barwniki stwierdzone w obrazach Pankiewicza z lat 1929–1938

Pigmenty/barwniki	Przebadane obrazy 1929–1938				
	<i>Azamioty,</i> 1929–1930	<i>Materia naturala</i> <i>z zielonym</i> <i>złotem.</i> 1929–1930	<i>Leda,</i> 1929–1930	<i>Widok</i> <i>Florencji</i> <i>z Fiesole, 1934</i>	<i>Owoce</i> <i>w koszyku,</i> 1938
biał obwiana	+	+	+	+	+Ti
biał cynkowa	?			?	
żółci chromowa		+		?	+
siarcowa		+		+	+
cynkowa		+			+
żółci kadmowa					+
cynobry		+			+
bezoorganiczne				+	
czarna, kadmowa	■				
czarny żelazowy	?	+			+
ziel. smaragdowa		+/-	+	?	?
ziel. zielona		?		?	+
ziel. cynobry					+
ziel. syntetyczny					?
niebieski kobaltowy	+	+	+	+	+
niebieski pruski		+	?	?	
ceruleum		?			
niebieski miedziowy					?
siaraka		+	+	+	+
siaraka	?	+	+	+	+
siaraka	+	+		+	+
czarna	+Ca	+Ca			+Fe
fiolet kobaltowy	■				■
fiolet kobaltowy			■		

[414]

Tab. 4. Charakterystyka zapraw w obrazach Pankiewicza z lat 1921–1927

Obraz	Zaprawa		
	charakter	wypełniacz	spoiwo
<i>Pejzaż ze wzgórzem</i> , 1921	fabryczna, jednowarstwowa, biała	prawdopodobnie na bazie bieli ołowianej, kredy i bieli cynkowej	olejne
<i>Krajobraz z czerwonym dachem</i> , 1921	fabryczna, dwuwarstwowa, w spodniej warstwie z półprzezroczystymi kryształami	na bazie bieli ołowianej, bieli cynkowej, siarczanu baru i prawdopodobnie kredy	olejne
<i>Pejzaż z piniami z Saint Tropez</i> , 1921	fabryczna, dwuwarstwowa, w spodniej warstwie z półprzezroczystymi kryształami, biała	biel ołowiana, cynkowa, siarczan baru oraz kreda, z niewielkim dodatkiem pigmentów żelazowych	klej glutynowy
<i>Anemony</i> , 1924	fabryczna, jednowarstwowa, biała	na bazie kredy, bieli ołowianej oraz prawdopodobnie bieli cynkowej	białkowe, prawdopodobnie klej glutynowy
<i>Krajobraz z la Ciotat</i> , 1927	fabryczna, jednowarstwowa, kremowo-biała	na bazie bieli ołowianej i kredy	olejne
<i>Pejzaż z la Ciotat z widokiem na góry</i> , 1927	fabryczna, jednowarstwowa, biała	na bazie bieli ołowianej i kredy	olejne
<i>Pejzaż z La Ciotat z jarem</i> , 1927	fabryczna, jednowarstwowa, biała	na bazie bieli ołowianej, kredy i prawdopodobnie bieli cynkowej	olejne
<i>Pejzaż z drogą w la Ciotat</i> , 1927	fabryczna, biała	prawdopodobnie na bazie bieli ołowianej	olejne

Tab. 5. Charakterystyka zapraw w obrazach Pankiewicza z lat 1929–1938

Obraz	Zaprawa		
	charakter	wypełniacz	spoiwo
<i>Anemony</i> , 1929–30	fabryczna, jednowarstwowa, biała	biel ołowiana	olejne
<i>Martwa natura z zielonym dzbanem</i> , 1929–30	fabryczna, dwuwarstwowa, biało-kremowa	biel ołowiana z kredą i z dodatkiem umbry i ugru w warstwie wierzchniej	olejne
<i>Leda</i> , 1929–30	fabryczna, jednowarstwowa, biała	na bazie bieli ołowianej	olejne
<i>Widok Florencji z Fiesole</i> , 1934	fabryczna, jednowarstwowa, biała	na bazie bieli ołowianej	olejne
<i>Owoce w koszyku</i> , 1938	fabryczna, jednowarstwowa, biała	na bazie kredy, bieli barytowej oraz prawdopodobnie bieli cynkowej	olejne



## Summary

### **The mature period of Jozef Pankiewicz art from the years 1919–1940 – selected studio practice issues**

The paper summarises technical and technological issues of the last period of the Pankiewicz art after his return from Spain to France in 1919 till his death in 1940. It presents reworking colouristic experiments of the Spanish period and relating them to more ordered vision in works from the 1920s, and later on leaving rich colours for the reason of stressing more classical solutions in the late 1920s. Then the drawing and construction is growing in importance, brown underpaintings are used and the palette is significantly narrowed. Parallel there exists two streams – organic and rich in colour and texture as well as more classical, modest, in broken and darkened hues and matt paint-layer surface. In the 1930s the artist summarises earlier experiences and connects in one vision respect for the nature and Old Masters with decorative understanding of the image proposed by Impressionists, Cezanne, Bonnard. Observation of the evolution of the technique is supported with the results of technological analyses, especially of XRF executed in non – invasive way in situ using portable spectrometer.

[416]



Il. 1. *Pinie na zboczach – Saint-Tropez*, ol. pł., 1921 (nr kat. 256), detal, widoczna forma budowana półkryjąco lub transparentnie organiczną plamą po formie, z wibrującą warstwą malarską rozświetlaną miejscami białym oraz z charakterystycznym zestawieniem jaszkrawych zieleni, żółcieni, ciepłych brązów, błękitów i fioletołów, fot. M. Wachowiak



Il. 2. *Pejzaż z piniami z Saint-Tropez*, 1921 (nr kat. 255), widoczne odosobnione w twórczości Pankiewicza użycie szpachli do nałożenia warstwy malarskiej



Il. 3. *Martwa natura – Kurek czerwony* (Rybki na obrusie w kratę), 1921 (nr kat. 261), detal, widoczne sąsiadujące ze sobą warstwy malowane transparentnie, kryjąco oraz impastowo, mokre w mokre, oraz odważne zestawienia cynobru, błękitu kobaltowego, fioletoń, nasyconych czerwieni organicznych i żółcieni fot. M. Wachowiak



Il. 4. Detal tego samego obrazu – laserunkowe opracowanie dekoracyjnej kraty obrusa, fot. M. Wachowiak

[418]



Il. 5. Przygaszona kolorystyka i matowy charakter warstwy malar-  
skiej. *Pejzaż z Saint-Tropez – Zagajnik*, 1921, fot. M. Wachowiak

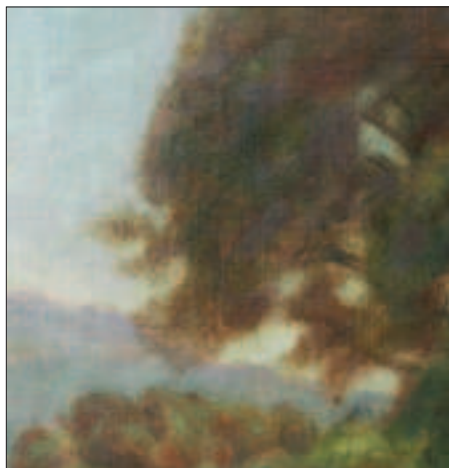


Il. 6a i 6 b. detal obrazu *Anemony*, odpowiednio z 1924 (nr kat. 336), oraz 1929–1930 roku (nr kat. 470), widoczne impastowe uderzeni kolorem oraz bezpośrednio sąsiadujące z nimi cienko z przecierki malowane tło, nasycone, intensywne kolory kwiatów zestawione ze „zbrudzonym tłem”, fot. M. Wachowiak

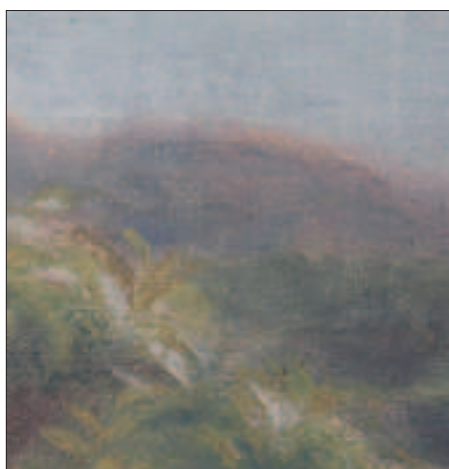


Il. 7. Brązowe podmalowanie budujące formę ostatecznego przedstawienia, *Pejzaż z La ciutat*, 1927 (nr kat 398), fot. M. Wachowiak

[420]



Il. 8. *Krajobraz z La Ciotat z jarem*, 1927 (nr kat. 412), detal, widoczne cienkie brązowe podmalowanie eksponowane cieniach, fot. M. Wachowiak



Il. 9. *Pejzaż z La Ciotat z widokiem na góry*, 1927 (nr kat. 399), detal, widoczny matowy charakter powierzchni, kryjąco traktowane niebo, delikatną przecierką budowany trzeci plan horyzontu, oraz impasty ciepłej zieleni i żółci na pierwszym planie, miejscami przebiega biel fabrycznej zaprawy, fot. M. Wachowiak



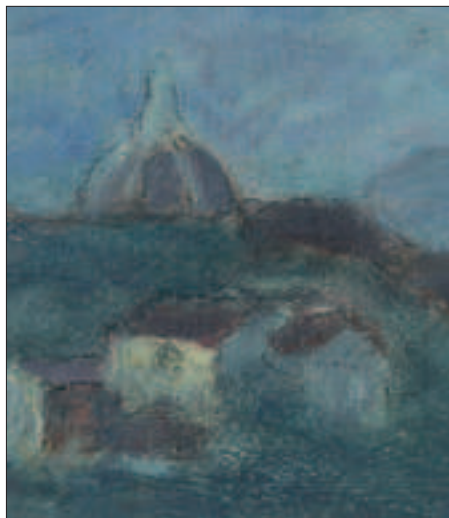
Il. 10. Leda z łabędziem, 1929, (nr kat. 451), detal, widoczny kryjący charakter warstwy malarskiej aplikowanej impastem eksponującym fakturę płótna oraz intensywne zestawienia kolorystyczne nasyconej zieleni i różu kobaltowego (fosforan kobaltu), fot. M. Wachowiak



Il. 12. Odwrocie obrazu Anemony, ok. 1929–1930 (nr. kat. 470), naddatek krajki przypięty do tylnej krawędzi krosna oryginalną francuską pinezką, fot. M. Wachowiak



[422]



Il. 13. Widok Florencji z Fiesole, 1934, (nr kat. 499), widoczny nanoszony na warstwę malarską ołówkiem (lub czarną kredką) kontur dla podkreślenia zarysów architektury, fot. M. Wachowiak