

Kinga Sibilska-Camacho: Wojciech Weiss – malarz nagiego piękna

Malarz należał do pokolenia adeptów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, którzy wprawdzie zetknęli się z konserwatyzmem dyrektora Jana Matejki, ale nie miał on już determinującego wpływu na ich twórczość. Większe znaczenie miały dla nich zmiany, jakie dokonały się za rządów Juliana Fałata. Jeszcze za czasów Matejki malowanie nagich modelek było niedopuszczalne – pisze Kinga Sibilska-Camacho w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wojciech Weiss. Harmonia i synestezja”.

Twórczość Wojciecha Weissa najbardziej kojarzona jest z narodzinami polskiego ekspresjonizmu. Apokaliptyczne wizje zachodzącego słońca, rachityczne ciała młodzieńców wygięte w ekstatycznych pozach, splecione i wirujące w opętańczym tańcu, kawiarniane sceny, w których majaczą rozleniwione sylwetki dekadentów, widziane zza zasłony papierosowego dymu – to tylko kilka kadrów najbardziej rozpoznawanych, wczesnych prac tego krakowskiego malarza. Tymczasem Weiss przez jemu współczesnych, był przede wszystkim cenionym malarzem kobiecego ciała, a nawet jedynym spośród polskich artystów, godnym miana „le faiseur de chair”[1].

Aktom Wojciecha Weissa poświęciłam osobne studium, w którym starałam się umiejscowić je w perspektywie przeobrażeń tej tematyki w malarstwie europejskim na przełomie XIX i XX wieku i w ramach

dyskursu o nagim ciele w sztuce[2]. Aby wykazać, że Weiss interesował się aktem na wielu płaszczyznach zaproponowałam typologię – swoisty katalog zagadnień, które malarza intrygowały (do tych najważniejszych należą: kategoria pozy, naruszanie granicy gatunków malarskich, dialog z dawnymi mistrzami, model w pracowni i jego relacja z artystą).

W poniższym artykule bazuję na swoich wcześniejszych ustaleniach, jednak ograniczam się tutaj jedynie do zaprezentowania na kilku przykładach, zasadniczych problemów, które podejmował Weiss w swoich aktach i które wydają mi się szczególnie cenne na tle tradycji tego gatunku. Spróbuję też odpowiedzieć na pytanie: Jak rozwijało się zamiłowanie Weissa do tematyki aktu i czy można znaleźć dla tej fascynacji jakieś uzasadnienie?

Nie bez znaczenia w tej kwestii pozostaje kontekst krakowskiej akademii, z którą Weiss związał całą swoje artystyczną działalność – najpierw w charakterze studenta, później pełniąc funkcję profesora i rektora, kształcącego kolejne generacje polskich artystów. Malarz należał do pokolenia adeptów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, którzy wprawdzie zetknęli się z konserwatyzmem dyrektora Jana Matejki, ale nie miał on już determinującego wpływu na ich twórczość[3]. Większe znaczenie miały dla nich zmiany, jakie dokonały się za rządów Juliana Fałata. Jeszcze za czasów Matejki malowanie nagich modelek było niedopuszczalne. Jak wspominał Leon Kowalski: „O nagości kobiecej można było tylko marzyć we śnie i to pocichu, a jednak... malując stale pijanego Antka, zaprzysiężonego modela szkoły, dojrzywał wrzód, który musiał pęknąć. Trucizna wsączała się kropelkami pod postacią powracających z Paryża i Monachjum od czasu do czasu kolegów, którzy gdzieś z pod poły pokazywali »spragnionym« rysunek aktu golusieńkiej kobiety”[4].

Kiedy Fałat został powołany na stanowisko dyrektora uczelni opracował jej nowy statut i wymienił kadre profesorską. Kwestia obecności nagich modelek nadal pozostawała kontrowersyjną, lecz przy zachowaniu odpowiednich norm, malowanie ich było już dopuszczalne. Na posiedzeniu w 1896 roku, uchwalono: „dawać uczniom jak najwięcej męskich do rysowania modeli, z nadmienieniem, aby format rysunków był jednej wielkości, to jest miary zwykłych wieczornych rysunków; aby same rysunki ograniczały się do małych czyli krótkich aktów akademickich, przez dwa lub trzy dni tylko wykonywanych; aby jak najwięcej tych rysunków robili w przeciągu krótkiego czasu, co się zaś tyczy modeli kobiecych, to używać ich mogą najzdolniejsi tylko uczniowie z tego też względu osobna dla żeńskich modeli przewidzieć się klasa, z której każdy po kolei profesor, wybrawszy najlepszych swych uczniów, będzie doglądać ich prace”[5]. Weiss należał do tego uprzywilejowanego grona. Jego nazwisko figuruje wśród uczniów, którzy, ku oburzeniu profesorów, malowali modelki w naturalnej wielkości[6].

Początkowo więc malowanie aktów było dla Weissa elementarną częścią jego akademickiej edukacji. Natomiast tworzenie wizerunków nagich kobiet było może o tyle dlań atrakcyjniejsze, że stanowiło swoiste *novum*, zabronione jego starszym kolegom „przed reformy”. Studia z modeli służyły doskonaleniu warsztatu malarskiego – nauce anatomii i wprowadzaniu skrótów perspektywicznych, operowaniu światłocieniem, kształtowaniu umiejętności rozkładania akcentów barwnych. Weiss tworzy wówczas zarówno męskie akty (zapewne korzystając z usług wspomnianego „zaprzysiężonego Antka” i najętych do roli modeli chłopców), jak i kobiece. Te ostatnie pojawiają się w jego malarstwie po 1895, kiedy przechodzi do klasy Leona Wyczółkowskiego. Artysta eksperymentuje z kadrem, urozmaica pozy

modeli, dba o modelunek światłocieniowy i atrakcyjność kolorystyczną. Doskonałym tego przykładem jest *Czerwona wstążka* (il. 1) [ilustracje znajdują się na końcu artykułu – red.] – bardzo sensualny akt chłopięcy, który odznacza się, jak zauważył Paweł Leszkowicz, „pasywną zmysłowością”[7]. Młodzieńcze ciało, usytuowane tyłem do widza, kontrastuje z bielą draperii, znajdującej się w tle, a światło wyodrębnia smukłą sylwetkę modela. Głowa chłopca jest przewiązana tytułową czerwoną wstążką, która ożywia kolorystycznie stonowaną kompozycję. Karminowy akcent, charakterystyczny w tym czasie dla dzieł Weissa, wyróżnia usta modelki z obrazu *Upadła dziewczyna* (il. 2). To płótno zdaje się inicjować znamienne dla Weissa tendencję do unikania ortodoksji w zakresie gatunkowej klasyfikacji. Jak zauważył już Wiesław Juszcak – artysta balansuje tutaj pomiędzy akademickim studium a sceną rodzajową „poprzedzoną jakąś akcją, wymagającą literackiego uzupełnienia, dopowiedzenia”[8]. Konwencjonalność akademickiego studium artysta przełamuje rekwizytem – monetą, leżącą przy stopach modelki. Nagość kobiety uzasadniona jest jej profesją, a przedmiot, zyskuje moc atrybutu i ten sens wzmacnia. Weiss w późniejszych latach chętnie będzie podważał granice malarskich gatunków, na przykład wprowadzając odmienny typ aktu, który nazywam „portretowym”, jak na przykład w *Tancerce* (il.3)[9]. Przy zachowaniu cech portretowości (ujęcie półpostaciowe), artysta nie zdradza tożsamości malowanej kobiety. Rondo kapelusza rzuca cień na jej twarz. Kobieta odwraca głowę, nie nawiązuje z nami wizualnego kontaktu. Światło zaś wyodrębnia jej rozneglizowane ramiona i piersi. Gdzie artysta stawia akcent – na osobę, czy tylko na jej ciało? Czy to jest bardziej akt, czy portret? A może jedno i drugie?

Przeczytaj również: Uciekając przed oczywistościami portretu. Medytacje o twórczości Wojciecha Weissa

Około 1905 roku zachodzą w życiu, jak i twórczości Weissa znaczące zmiany. Malarz powraca wówczas ze swoich stypendialnych podróży do Paryża, Florencji i Rzymu, rozpoczyna działalność pedagogiczną w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i poznaje Irenę Silberberg (Aneri), z którą niebawem się żeni. W tak zwanym „białym okresie” (1905-1912) paleta kolorystyczna ulega rozjaśnieniu, a malarz porzuca niepokoje modernizmu na rzecz afirmacji natury i domowego zacisza[10]. Chociaż zdecydowanie przeważają wówczas portrety osób z najbliższego otoczenia i studia z natury, to Weiss nie odchodzi od tematyki aktu, a wręcz ją pogłębia, prowadząc śmiały dialog z tradycją gatunku. Tworzy liczne akty w pracowni, które są już czymś więcej niż tylko wprawką malarską. *Dziewczynka z krzesłem* (il. 4) stanowi pośrednie ogniwo pomiędzy aktami chłopięcymi z poprzednich lat, a kolejnymi realizacjami, w których artysta poddaje pod dyskusję malarskie konwencje. Obraz ten może wzbudzać kontrowersje wśród współczesnych odbiorców, gdyż nagość dziecka nie jest tutaj niczym uzasadniona. Rzecz jasna, w czasach, kiedy obraz powstawał, pozowanie dzieci do obrazów, nawet nago, było dopuszczalne[11]. Mimo to, inaczej odbieramy nagość chłopca w *Wiośnie* (il. 5), chociaż jest bardziej ostentacyjna, od nagości *Dziewczynki z krzesłem*. W *Wiośnie* obnażony chłopiec pozostaje figurą metaforyczną, bezpiecznie osadzoną w ramach modernistycznej ikonografii „świętej wiosny”, tematu popularnego w sztuce europejskiej około 1900 roku[12]. Jak dowodził już Leszkowicz, chłopięce akty Weissa (w tym właśnie *Wiosna*) proklamują Młodą Polskę i są obrazami o dojrzewaniu – pokazują bolesny przełom w życiu człowieka, przejścia z dzieciństwa w etap dorosłości[13]. Już sam tytuł obrazu, sugeruje

symboliczne znaczenia, nagość nie jest tutaj potraktowana autonomicznie. W przypadku Dziewczynki z krzesłem powód jej obnażenia jest inny. Dziecko niczego nie pozoruje, nikogo nie udaje. Jak zauważa Maria Poprzęcka: „Tak chętnie podejmowany w sztuce przełomu wieków motyw »dojrzewania« znalazł tu surowe, odarte z mistyfikacji wcielenie. Nic tu nie mówi o wiosnie, młodości, o nadziei. Jest znudzone wyczekiwanie. Na co? Na koniec seansu? Na zapłatę za pozowanie? Na nic?”[14]. Weiss wprawdzie maluje dziewczynę u progu dorosłości, ale budząca się w niej kobiecość jest tutaj jakby wzięta w nawias, bardziej zauważalna przez tych, którzy na dziewczynę patrzą, niż jest przez nią samą uświadomiona. Trudno się zgodzić z tym, że dziewczyna „czeka na koniec seansu”, gdyż to by sugerowało, że właśnie pozuje. Tymczasem jej zachowanie – od niechcienia przesuwająca stopą leżące na krześle pędzle – świadczy, że próbuje zająć się czymkolwiek, by zabić dojmującą nudę. Ten nieoczywisty stan, jakby „pomiędzy” pozowaniem, poprzedzający albo następujący po właściwej akcji, jest sednem tego obrazu, jak i wielu późniejszych realizacji Weissa, które znajdują się na pograniczu klasycznej definicji gatunku. Akt bowiem, wedle Lyndy Nead „jest ciałem »odzianym« w sztukę, zobrazowanym, stworzonym przez kulturę, a nagie ciało reprezentuje stan poprzedzający estetyczną transformację. Kategoria nagiego obejmuje ciało znajdujące się na zewnątrz symbolicznej reprezentacji”[15]. Kluczowe jest tutaj rozróżnienie na „ciało nagie” (rozebrane) i na „akt” („ciało rozebrane, ale ubrane w sztukę”). „Ubranie w sztukę” nagiego ciała można rozumieć jako nadanie mu odpowiedniej konwencji, dzięki której rzeczywista cielesność – nagość modelki zostałaby częściowo utajona, niejako zastąpiona rolą, w którą ta postać się wciela. Weiss igra z tą konwencją, wprowadza nas w zakłopotanie, tworząc sytuacje, w których model pozostaje modelem – ciałem przed „estetyczną transformacją”, tylko rozebrany. Ten

problem jeszcze przez wiele lat nurtuje Weissa i to zasadniczo w obrębie dwóch obszarów – w temacie „modelki w pracowni” i w dialogu z dawnymi mistrzami.

Temat „modelki w pracowni” pozwala malarzowi podjąć rozważania autotematyczne – są to obrazy zdradzające kulisy malarstwa, zapraszające do przekroczenia prywatnej strefy malarza. Z drugiej strony stawiają pytania o status modelki. Samotna, ukradkowo podpatrywana przy przeglądaniu płócien w pracowni (il. 6), czasem zagubiona, szuka dla siebie miejsca w zagraconym warsztacie, staje się jakby jednym z elementów wyposażenia atelier, by znów na innych obrazach odzyskać swoją podmiotowość i awansować do roli partnerki malarza (*Autoportret z modelką*, 1928-1930, depozyt MNP).

Podziw Weissa dla sztuki dawnych mistrzów, a z tym związana chęć ustosunkowania się wobec głębokiej tradycji przedstawiania nagiego ciała w sztuce, zachęcały do dalszego studiowania tego motywu. Sprzyjały temu częste wizyty artysty we Włoszech, wzmożone zwłaszcza w latach dwudziestych[16]. Inspiracje czerpane z malarstwa Włochów były zauważane już przez współczesnych: „Nie szuka Weiss w akcie ani medytacji filozoficznych, ani rozważań geometrycznych, ni architektury [...] chce [...] Tworzyć coraz to nowe orkiestracje kolorów ciała i harmonizować je razem z otoczeniem draperyj! – Jak Tycyan czy Tintoretto – rozświetlać tło swoich obrazów perłą leżącego ciała – wydobyć transparencję laserunków naskórka, przebiegając całą gamę tonów od ciemnych, brunatnych, złotawych, czy czerwonych, krwią napojonych, do jasnych, srebrzystych, fosforyzujących białością... Malować białe ciała Wenus leżących, wyszłych z bieli pian morskich”[17].

W obrazie *Wenus* (il. 7) zauważano ów „tycjjanowski układ”[18] i trawestację *Toalety Wenus* Diego Velázquez, a w rozpostartym przed boginią pejzażu „oczywiste nawiązanie do malarstwa Wenecjan”[19]. To co jednak wydaje się najważniejsze dla Weissa w tym obrazie, to wspomniana gra z konwencją, o której już wspominałam w *Dziewczynce z krzesłem*. Weiss nawet jeśli cytuje Velázquez, to usuwa bardzo istotny motyw lustra. Istotny, ponieważ za jego pośrednictwem w *Toalecie Wenus* oglądamy twarz bogini, odbitą w zwierciadle, na podobieństwo portretu, prezentowanego nam przez towarzyszącego jej Amora. Modelka Velázquez została „przekształcona” w obraz bogini miłości. Wenus Weissa odwraca od nas spojrzenie ku przedmiotowi, który trzyma w ręce i który odwrotnie jak u Velázquez lustro, staje się elementem dystansującym ją od widza. Nie wiemy, co trzyma w dłoni, czy też jest to lustro i Wenus narcystycznie kontempluje swoje odbicie, a widok ten zachłannie zatrzymuje tylko dla siebie, czy może jest to gazeta albo książka, która nie jest oczywistym atrybutem mitologicznej bogini miłości? Weiss znów wprowadza nas w konfuzję – czy mamy tutaj do czynienia z prawdziwą Wenus, czy z Wenus w cudzysłowie? Gazetę trzyma też inna modelka w pracowni w obrazie *Polityka* (*Czytająca*, 1920 – własność prywatna) pokazana w scenerii idealnie wpasowującej się w konwencję malarskich interpretacji mitu o Danae, właśnie Tycjana czy Rembrandta. Jeszcze w *Wenus* Weiss próbuje mamić nas tytułem, mitologizuje, lecz już w *Polityce* czy *Helenie* (ok. 1923, własność prywatna), nie próbuje pozorować mitologicznej sceny, choć czerpie z zasobów klasycznej ikonografii Danae. Modelki są modelkami „rozebranymi”, nie „odzianymi jeszcze w sztukę”, pozostają na granicy transformacji. Widzimy je w momencie, w którym odpoczywają, czytają gazetę i jak wcześniej *Wenus* – lekceważą widza. Weiss wymusza na nas sytuację, kiedy stajemy się niechcący podglądaczami leżącej na łóżku kobiety. Jak się okazuje, prowokacja

wywołała pożądany efekt. Władysław Wankie, przyglądający się obrazowi w Zachęcie tak to skomentował: „zechciało się jejmości przeczytać gazetę, w chwili, kiedy nie miała nic absolutnie nic na swoim alabastrze, i jeszcze wycelowała tak bestyjka, że człowieka aż mroczy – taki »dech« idzie z tych ram”[20].

Czas, by spróbować odpowiedzieć na pytanie – co wpłynęło na zainteresowanie Weissa tematyką aktu? Dawniej kwitowano to trywialnie: Weiss był mężczyzną, więc interesowało go kobiece ciało. „Jak każdego prawdziwego malarza – pociągał go przedewszystkiem akt” – pisał Stanisław Świerz[21]. Nieco inaczej wyjaśniał to syn artysty, Stanisław Weiss: „Zainteresował się kobietą, która mu się spodobała (oczywiste i typowe dla każdego mężczyzny). Działy tu jednak bodźce głównie »malarzkie«. Co to znaczy? Musiała być interesująca jako typ do malowania, »ciekawa po malarsku«. Muszę tu wyjaśnić, że wielokrotnie nie wystarczała owa »ciekawość«, poprzestająca na samej twarzy... Błędem byłoby natomiast utożsamiać kryteria »interesującej po malarsku« modelki z kryterium urody”[22].

Przeczytaj również: Smutek kawiarni

Trudno nie zauważyć, że ta męska perspektywa, osadzona jeszcze wyraźnie w realiach poprzedniego stulecia, zawęża sprawę jedynie do płciowości, a prawie pomija podstawowy czynnik artystyczny, jakim była z pewnością chęć ustosunkowania się malarza wobec głębokiej tradycji przedstawiania nagiego ciała w sztuce, co już wyjaśniałam wcześniej.

Wspominałam też, że nie bez znaczenia dla podjęcia przez Weissa tej tematyki było akademickie wykształcenie. To nie tylko studia w Krakowie, ale też na prywatnych uczelniach włoskich, specjalizujących się w aktach, nie tylko wspomogły rozwój jego talentu, ale także uwrażliwiły go na to zagadnienie. Ponadto obcowanie ze sztuką wielkich mistrzów, studiowanie aktów, które oglądał w muzealnych galeriach, pobudzały jego wyobraźnię i były impulsem do tworzenia własnych interpretacji. Weiss wprawdzie cenił tradycję, ale odżegnywał się od historii, jak sam mówił: „nigdy nie oglądam się wstecz – przeszłość to dla mnie rzecz skończona, zamknięta, jedynym – przeżywanie współczesności życia, w którym się jest, to jedyne ważne, to nas dopiero kieruje w przyszłość. Toteż nigdy nie wracam się, nie nawiązuję do rzeczy dawnych, już nieżywych. Współczesność to życie”[23]. Można zaryzykować stwierdzenie, iż Weiss odżegnując się od tematyki historycznej, odnalazł w gatunkach stojących niżej w akademickiej hierarchii (jak pejzaż i akt) pole dla swojej artystycznej działalności. W tym przypadku akt okazał się znakomitym pretekstem do gry z konwencjami i dawał sposobność podjęcia dyskusji wokół zagadnienia nagości, które zawsze budziło liczne kontrowersje. Z drugiej strony, na atrakcyjność tej tematyki mogło wpłynąć długo oczekiwane oficjalne przyzwolenie na malowanie aktów kobiecych w Akademii. Taka możliwość – i to w ograniczonym stopniu, pojawiła się dopiero po wspomnianej już wcześniej reformie (w 1896 r.). W jakimś stopniu na pewno „odwilż” za czasów dyrektury Fałata, mogła być zachętą dla młodego Weissa do eksploracji tego „zakazanego” dotychczas gatunku.

Wreszcie pozostaje dość oczywisty czynnik merkantylny. Jak zauważyła już Maria Poprzęcka: „akty malowano, choćby z tego trywialnego względu, że na obrazy takie był zawsze popyt”[24]. Weiss sprzedawał

swoje obrazy, a i z każdym Biennale weneckim (1910, 1914, 1920, 1926, 1932) wysyłał coraz więcej aktów[25]. Wystawy były doskonałą szansą na uzyskanie potencjalnych klientów, a finalnie – okazją do zawiązania intratnych transakcji. Prace Weissa zyskiwały uznanie, a na XV Biennale (w 1926) należały nawet „do głównych »gwoździ« nie tylko tego działu, ale całej w ogóle weneckiej wystawy – jak dalej czytamy – znaleźli się chętni na kupno dwóch obrazów, lecz oferowana przez nich suma pieniędzy nie zadowoliła artysty”[26].

Akty Weissa do dziś pozostają w obiegu antykwarycznym, co świadczy o tym, że malował je często dla zysku i może przez to z czasem popadł w manierę. Mimo to, rola Weissa wśród propagatorów „nagiego piękna” pozostaje nieprzeceniona, i jak pisał często przywoływany przeze mnie Stanisław Świerż: „Z tych ruchów leżących, leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalancji niedbałej wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych okrągłych, wyrzuconych wprzód piersi, z kokieteryj wciśniętych pod siebie nóg – Weiss wydobył nieskończone bogactwo motywu”[27].

Kinga Sibilska-Camacho

Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [505]: „Wojciech Weiss. Harmonia i synestezja”

Ilustracje:

1. Wojciech Weiss, *Czerwona wstążka*, 1896, olej na płótnie. 177 × 90 cm, depozyt MNP.
2. Wojciech Weiss, *Upadła dziewczyna*, 1899, olej na płótnie. 65 × 96 cm, MNP.
3. Wojciech Weiss, *Półakt kobiety – Tancerka*, 1923, olej na płótnie, 73 × 58 cm, MNW.
4. Wojciech Weiss, *Dziewczynka z krzesłem*, 1909, olej na płótnie, 96 × 80 cm, MNP.
5. Wojciech Weiss, *Wiosna*, 1898, olej na płótnie, 96,5 × 65,5 cm, MNW.
6. Wojciech Weiss, *Modelka w pracowni*, 1923, olej na płótnie, 73 × 60 cm, MNWr.
7. Wojciech Weiss, *Wenus*, 1916, olej na płótnie, 63,5 × 80,5 cm, MNW.

Przypisy:

[1] W dosłownym tłumaczeniu – „robotnik ciała” (S. Świerz, *Wojciech Weiss*, „Sztuki Piękne” 1925-1926, r. II, s. 145-163, tu: s. 151).

[2] K. Sibilska, *Zajaśnieć pięknem nagim. O aktach Wojciecha Weissa*, praca magisterska pod kierunkiem prof. Stanisława Czekałskiego, UAM, Poznań 2012.

[3] Więcej na ten temat: D. Kudelska, *Wojciech Weiss – akademik i akademicy*, w: *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, katalog wystawy, ASP, Kraków 2010, s. 34-47.

[4] L. Kowalski, *Pędzlem i piórem*, Gebethner i Wolff, Kraków 1934, s. 54-55.

[5] Protokoły z 14. 04. 1896, cyt. za: Z. Weiss-Nowina Konopka, *Modele w krakowskiej ASP na przełomie wieków*, w: *Wobec przyszłości: materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185-lecia działalności Akademii sztuk Pięknych w Krakowie: 12.12.2003-15.12.2003*, J. Krupińskiego i P. Taranczewskiego (red.), ASP, Kraków 2004, s. 483-509. W wersji PDF, którą dysponowałam s. 3-4.

[6] L. Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia*, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 88-89.

[7] P. Leszkowicz, *Młodopolscy chłopcy Wojciecha Weissa*, w: *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 508.

[8] W. Juszcak, *Młody Weiss*, PWN, Warszawa 1979, s. 53.

[9] K. Sibilska, dz. cyt., s. 77-80.

[10] Więcej o okresie białym: Ł. Kossowski, Z. Weiss-Nowina Konopka, *Piękno do mnie przyszło... Wojciech Weiss – malarstwo białego okresu 1905-1912*, katalog wystawy w Muzeum Pałac w Wilanowie, kwiecień – czerwiec 2007, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2007.

[11] We wspomnianym już katalogu wystawy *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, na stronach 152-153 przedrukowano zdjęcie, na którym widać nagą dziewczynkę pozującą na krześle podczas zajęć Weissa z grupą studentów.

[12] W. Juszczyk, dz.cyt., s. 95.

[13] P. Leszkowicz, dz. cyt., s. 499-509.

[14] M. Poprzęcka, *Akt polski*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 45.

[15] L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, E. Franus (tłum.), Rebis, Poznań 1998, s. 34.

[16] K. Łomnicka, *Weiss w Wenecji*, w: *Serenissima Wojciecha Weissa. Krajobrazy Wenecji*, katalog wystawy, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, Kraków 2010, s. 8-26, tu: s. 11.

[17] S. Świerz, dz. cyt., s.153-154.

[18] H. Blum, *Wstęp do katalogu wystawy Wojciech Weiss – obrazy olejne, akwarele, rysunki, grafika, rzeźby*, MNK, Kraków 1962, s. 20.

[19] Ł. Kossowski, *O inspiracjach sztuką i naturą w dojrzałej twórczości Wojciecha Weissa 1901-1939*, „Rocznik Historii Sztuki” 1996, t. XXII, s. 193-229, tu: s. 222.

[20] W. Wankie, za: K. Sibilska, dz. cyt., s. 64.

[21] S. Świerz, dz. cyt., s. 151.

[22] S. Weiss, *Szkice o ojcu*, w: *Pamiętnik wystawy Wojciecha Weissa*, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Rzeszów 1975, s. 34.

[23] Wywiad radiowy z Heleną Wielowieyską-Ratkowską w: *Szkicownik Wojciecha Weissa*, I. Weissowa, S. Weiss (wybór i oprac.), W. Juszcak (przedm.), WL, Kraków 1976, s. 66.

[24] M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 22.

[25] Na IX Biennale, w których Weiss po raz pierwszy brał udział, wysłał *Wiosnę*, na XII – posłał więcej obrazów, z czego *Wenus* i *Amor* reprezentowały akty, na XV – *Plecy na czerwonym tle*, *Odpoczynek* i *Lektura*, co do której nie ma pewności, czy była aktem; na XVIII – motyw przewodni stanowił akt, zaprezentowano *Muzy*, *Czytającą (Akt z mandarynką)*, *Akt z paletą* i dwa, co do których także nie ma całkowitej pewności czy były aktami, choć tytuły sugerują, że mogły nimi być: *Odpoczynek*, *Modelka w fotelu*. – K. Łomnicka, dz. cyt., s. 28.

[26] Tamże, s. 20. Chodzi tutaj o obrazy: *Lektura* i *Żółta koszulka*, które artysta sprzedał później w Krakowie.

[27] S. Świerz, dz. cyt., s.154.