

Emilia Kiecko

 <https://orcid.org/0000-0003-4612-3068>

 emilia.kiecko@uwr.edu.pl

Uniwersytet Wrocławski

 <https://ror.org/00yae6e25>

Strategie obecności. Wlastimil Hofman na polu sztuki polskiej do 1939 roku

Wlastimil Hofman (1881–1970) przez zdecydowaną większość swej kariery artystycznej pozostawał twórcą dość paradoksalnym, choć w tym paradoksie niekoniecznie odosobnionym – niezwykle płodnym i obecnym w życiu artystycznym o różnej skali, a jednocześnie, jak się wydaje, w dużej mierze marginalizowanym przez krytykę. Jego spuścizna nie doczekała się też uznania ze strony historyków sztuki. Symptomatyczne jest, że nawet jedno z najobszerniejszych opracowań poświęconych jego osobie, artykuł Elżbiety Wolniewicz-Mierzwińskiej pt. *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, opublikowany w tomie *Dzieła czy kicze*, charakteryzuje się wręcz radykalnym krytycyzmem¹. Mimo tej ambiwalentnej recepcji, Hofman

- 1 Zob. E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, w: *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 387–497. Bibliografia dotycząca twórczości Hofmana liczy przynajmniej kilkanaście większych pozycji, wśród których wyróżnić można: E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Sylwetka*

zdołał zbudować karierę artystyczną trwającą kilkadziesiąt lat, regularnie wystawiając swoje prace, zdobywając nagrody i wyróżnienia oraz generując ciągły (utrzymujący się do dziś) popyt na swoje obrazy. Dysonans między jego oficjalną oceną a pragmatycznym sukcesem – rozumianym tutaj w znaczeniu funkcjonalnym, przejawiającym się w nieprzerwanej aktywności twórczej, upowszechnianiu własnej sztuki i podtrzymywaniu statusu artysty – skłania do postawienia pytania o strategie, które złożyły się na tę wieloletnią obecność w dziedzinie sztuki, w szczególności w środowisku krakowskim.

Przez termin „strategie” nie należy jednak rozumieć wyrafinowanych działań marketingowo-wizerunkowych, lecz ciąg konsekwentnych wyborów, które Hofman podejmował i które można odtworzyć na podstawie faktów biograficznych. Najważniejszą, a zarazem najbardziej jawną z tych strategii była wysoka częstotliwość, z jaką wystawiał swoje prace. Przeglądając katalogi i zestawienia wystaw z pierwszych dekad XX wieku, można zauważyć, że nazwisko malarza pojawia się w nich z dużą regularnością – w latach 1905–1939 jego prace były prezentowane na ponad stu ekspozycjach na „ziemiach polskich” oraz przynajmniej kilkunastu zagranicznych, np. w Wiedniu, Berlinie, Dreźnie, Paryżu itd. Należy przy tym zauważyć, że tylko kilka z tych prezentacji miało charakter wystaw indywidualnych². Zdecydowaną większość stanowiły ekspozycje zbiorowe, organizowane głównie przez oddziały Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (krakowskie, lwowskie i poznańskie), a także Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie – instytucje pełniące wówczas funkcję głównych platform prezentacji, a zarazem dystrybucji dzieł sztuki.

Warto podkreślić, że nasilenie aktywności wystawienniczej Hofmana nastąpiło w okresie międzywojennym, w którym ustabilizowała się jego

Wlastimila Hofmana w świetle jego pamiętnika, „Biuletyn Historii Sztuki” 41 (1979) nr 3, s. 268–274; M. Czapska-Michalik, *Wlastimil Hofman (1881–1970)*, Warszawa 2007; S. Kurpios, *Malarstwo religijne Wlastimila Hofmana*, Kraków 2006; E. Dusza, *Malarz zapomnianego pejzażu*, Jelenia Góra 2023 (wyd. drugie); B. Czajkowski, *Portret z pamięci*, Wrocław 1971; *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich. Obrazy Wlastimila Hofmana s polských a Českých sbírek. Bilder Wlastimil Hofmans aus Polnischen und Tschechischen Sammlungen*, red. A. Sikora-Firszt, Jelenia Góra 2003.

- 2 Były to m.in. wystawy w: październiku 1918 roku w Pałacu Sztuki we Lwowie, grudniu 1924 roku w praskim Topicowym Salonie, październiku 1927 roku w łódzkiej Miejskiej Galerii Sztuki. Zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* [t. 2], red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa 1974, passim.

pozycja jako dojrzałego i rozpoznawalnego twórcy, czego wyrazem był obchodzony w 1927 roku jubileusz 25-lecia pracy artystycznej³. Na tę intensyfikację wpłynęła również wysoka produktywność artysty. Cechowała się ona jednak większym nastawieniem na systematyczne tworzenie dzieł niż na eksplorację nowych rozwiązań formalnych czy tematycznych.

Przyczyn intensyfikacji obecności Hofmana w przestrzeniach wystawienniczych w dwudziestoleciu międzywojennym można ponadto upatrywać w ogólnym rozwoju infrastruktury kulturalnej odrodzonego państwa polskiego. Powstawały wówczas bowiem nowe galerie, salony sztuki i instytucje wystawiennicze, organizowano więcej pokazów tematycznych czy konkursów, co dawało artystom znacznie więcej możliwości prezentacji swojej twórczości. Przebieg kariery Hofmana dowodzi w tym wymiarze pragmatycznego i skutecznego wykorzystania instytucjonalnych szans oraz elastyczności w dostosowywaniu się do tematyki ekspozycji. Jego nazwisko pojawia się na wystawach o bardzo zróżnicowanym profilu i randze. Można wśród nich wymienić m.in. prezentacje: „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej” (kwiecień 1913), „Dziecko w sztuce” (kwiecień 1917, obie w krakowskim TPSP), „Wystawa Legionów Polskich” (1917, warszawska Zachęta), „Sport w sztuce” (1936, Instytut Propagandy Sztuki) czy „Łowiectwo w sztuce polskiej” (lato 1937, Zachęta). Należy jednak pamiętać, że w niektórych przypadkach artysta zapewne nie miał wpływu na to, gdzie pojawiają się jego dzieła – zwłaszcza jeśli chodzi o ekspozycje prezentujące prace z prywatnych kolekcji.

Poruszając kwestię prywatnego kolekcjonerstwa prac Hofmana, warto skupić się na ekonomicznym aspekcie jego działalności. Dane pochodzące z korespondencji artysty z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie z lat 1904–1918 wskazują przykładowo, że wyceniał on swoje mniejsze prace na 200–400 koron, zaś za duże kompozycje oczekiwał 4000 koron⁴. W zestawieniu z cennikami innych twórców ówczesnego środowiska artystycznego pozycjonowało to wymagania finansowe Hofmana na średnim poziomie. Taką ocenę potwierdzają także dane z katalogu

3 Debiut Hofmana nastąpił w 1902 roku na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pokazał dwa obrazy: *W marzeniach* i *Portret p. W.* Zob. *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1902*, Kraków 1903, s. 11.

4 Zob. *Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie: listy od różnych osób i instytucji z lat 1884–1919. Lit. Ho–Jani*, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 2017, passim.

I Salonu Wiosennego z 1914 roku. Podczas gdy Jacek Malczewski żądał 10000 koron za portret Michała Kozickiego, a Józef Mehoffer 20000 koron za projekty dekoracji architektonicznych⁵, Hofman zbył wówczas obrazy „Wspomnienie” i „Wizya (Polonia)” za 1200 każdy oraz „Staruszkę” za 800 koron. Dla porównania, jego rówieśnicy: Marcin Samlicki, Kazimierz Sichulski i Władysław Jarocki uzyskali za swoje prace odpowiednio: 800, 2000 i 3000 oraz 6000 koron⁶.

Względnie przystępna wycena obrazów zapewniała malarzowi dostęp do szerokiej klienteli z zamożniejszych warstw społecznych. Jego prace były jednocześnie na tyle atrakcyjne artystycznie, by przyciągnąć uwagę nawet tych kolekcjonerów, których stać było na znacznie droższe dzieła bardziej cenionych artystów. Kupowali je zatem arystokraci, jak hrabia Edward Bernard Raczyński, przedsiębiorcy, jak fabrykant Edward Heiman, czy przedstawiciele elit samorządowych, jak burmistrz Wieliczki Franciszek Aywas⁷, a także instytucje – krakowskie TPSP miało nabyć ze środków państwowych w 1910 roku jego „Madonę” za 2000 koron dla tamtejszego Muzeum Narodowego⁸. Ten sam typ odbiorców nabywał jego prace również w okresie międzywojennym. Wśród ówczesnych kupujących można wymienić m.in. Adama hr. Braniczkiego, generała Jakuba Krzemieńskiego czy architekta Władysława Mieszkowskiego⁹.

Kluczem do utrzymania stabilnej klienteli była zapewne także przewidywalność i „zachowawczość” oferowanych dzieł, bowiem chyba najważniejszą cechą twórczości Hofmana była konsekwentna wierność

5 Chodzi o temperowe przedstawienia *Jan Sobieski i wodzowie odsieczy wiedeńskiej słuchający mszy św. na Kahlenbergu i Trójca św. Dekoracja kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie*.

6 Ceny te pochodzą z: *Katalog wystawy jubileuszowej MCMXIV: I Salon Wiosenny: otwarcie XVI maja, Kraków 1914*, s. 47–48.

7 Zob. *Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1905*, Kraków 1906, s. 28; *Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1910*, Kraków 1911, s. 9; *Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1911*, Kraków 1912, s. 12.

8 Zob. *Sprawozdanie Dyrekcyi [...] 1910*, s. 3.

9 Zob. *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 15–16.

wypracowanemu jeszcze w dość młodym wieku stylowi oraz tematyce¹⁰. Jak zauważał np. w 1919 roku w krótkiej monografii malarza Władysław Prokesch, cechowała go tendencja do uporczywego drażenia tego samego tematu, aż do jego całkowitego wyczerpania. To jednak, co życzliwi artyście autorzy interpretowali jako artystyczną konsekwencję, czy – cytując Prokescha „ustalony indywidualny wyraz”¹¹, inni postrzegali krytyczniej. Eligiusz Niewiadomski pisał w wydanej w 1926 roku rozprawie o malarstwie polskim XIX i XX wieku, że prace Hofmana „zdradzają [...] daleko posunięte zużycie talentu”¹². Jednakże dla nabywców jego obrazów, szczególnie tych, którzy mogli traktować je jako inwestycję kapitału, ta przewidywalność, mogła stanowić dużą zaletę. Wiedzieli oni bowiem dokładnie, czego mogą się spodziewać, tak pod względem stylistycznym, jak i tematycznym.

Dodatkowym czynnikiem podtrzymującym atrakcyjność obrazów Hofmana mogła być też ich wartość symboliczna, wynikająca z jego bliskich powiązań z uznanym malarzem, jakim był jego nauczyciel z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Jacek Malczewski. Hofman darzył swego mistrza głębokim podziwem i w swej twórczości pozostawał pod jego artystycznym wpływem. Status kontynuatora „szkoły” Malczewskiego podnosił wartość jego dzieł, a nabywcom pozwalał partycypować w prestiżu związanym z nazwiskiem wybitnego twórcy, unikając znacznych nakładów finansowych. Mogło to mieć szczególne znaczenie właśnie w okresie międzywojennym, kiedy w obliczu poważnych kryzysów gospodarczych, ludzie posiadający środki finansowe i obawiający się ich straty, zaczęli, jak wskazywał Sławomir Bołdok, traktować zakup dzieł sztuki, przede wszystkim obrazów, jako formę lokaty kapitału. Preferowano dzieła już uznanych twórców, którzy byli obecni na rynku artystycznym przez długi czas, takich jak Wojciech Kossak, Julian Fałat¹³ czy też Jacek Malczewski, zapewne jednak również Włastimil Hofman mógł w jakimś stopniu czerpać korzyści z tego nagłego zainteresowania sztuką.

10 Warto zauważyć na marginesie, że przed 1939 rokiem jedynym „odstępstwem” od przyjętego przez niego toru twórczości były powstające przez około dekadę od połowy lat 20. obrazy przedstawiające piłkarzy krakowskiej Wisły, której Hofman był zaangażowanym kibicem.

11 W. Prokesch, *Włastimil Hofmann*, Kraków 1919, s. 4.

12 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 322.

13 Por. S. Bołdok, *Antykwarejaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 152nn.

Opisywane wyżej strategię artysta łączył z aktywnym uczestnictwem w kolejnych, zwykle zresztą bardzo efemerycznych, ugrupowaniach artystycznych, przede wszystkim związanych z Krakowem. W 1905 roku współtworzył „Grupę Czterech”, która następnie przekształciła się w działającą do 1908 roku „Grupę Pięciu”. Oprócz niego należeli do niej początkowo: Leopold Gottlieb, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski i Mieczysław Jakimowicz. Po jej rozpadzie Hofman wstąpił do tzw. „Grupy Zero”, funkcjonującej w latach 1908–1909, tworzonej m.in. przez Wojciecha Kossaka, Jacka Malczewskiego, Włodzimierza Tetmajera i Józefa Brandta, gdzie został członkiem zarządu. Paradoksalnie, bo „Grupa Zero” została stworzona jako opozycyjna wobec niego¹⁴, 1910 roku wszedł zaś do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. W latach międzywojennych związał się z kolejnymi zrzeszeniami artystycznymi, takimi jak Towarzystwo Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy „Sztuka Rodzima”, założone w 1921 roku, czy „Grupa Dziesięciu”, w której funkcjonował w latach 1932–1934¹⁵.

O większości z tych stowarzyszeń można powiedzieć, że choć posiadały pewne ogólne założenia ideowe, jak w przypadku „Grupy Pięciu” opowiadającej się za tendencjami symbolistycznymi i – przynajmniej w warstwie deklaratywnej – inspirującej się myślą Cypriana Kamila Norwida¹⁶, nie formułowały szczegółowych manifestów programowych, a celem ich funkcjonowania było przede wszystkim wzajemne wspieranie się ich członków w działalności twórczej i wystawienniczej¹⁷.

Warto podkreślić, że strategia uczestnictwa w ugrupowaniach artystycznych obejmowała również przynależność do zagranicznych stowarzyszeń. Hofman należał do czeskiego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych „Mánes” (od 1904), wiedeńskiej Secesji (od 1907) oraz (od 1921) paryskiego Société Nationale des Beaux-Arts. W 1912 roku był natomiast rozważany, obok m.in. Xawerego Dunikowskiego, Wojciecha Weissa czy Józefa Mehoffera, jako jeden z potencjalnych kandydatów do członkostwa w tworzonym

14 Por. np. Ch., *Związek „zer”*, „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane” 7.11.1908, nr 45, s. 3–6.

15 Por. np. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, passim.

16 Por. np. M. Geron, *Grupa Pięciu (1905–1908)*, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 10–17; W. Juszcak, *Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*, Kraków 2000, s. 98nn.

17 Por. np. M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 7.

wówczas „Bund Österreichischer Künstler”¹⁸. Oprócz możliwości wystawiania zagranicą w ramach działalności tych stowarzyszeń, przynależność do nich przynosiła Hofmanowi inne istotne korzyści. Przede wszystkim budowała jego prestiż w kraju poprzez zagraniczne uznanie, którego była wyraźnym dowodem. Tego typu międzynarodowa recepcja w kulturze polskiej, tradycyjnie wrażliwej na docenianie rodzimych talentów za granicą, miała szczególne znaczenie. Zagraniczny sukces artysty był bowiem nie tylko potwierdzeniem jego osobistych uzdolnień, lecz także rodzajem symbolicznego dowodu na równouprawnienie polskiej kultury z europejską. Zagraniczny wątek chętnie wykorzystywano w biograficznych artykułach o Hofmanie, zwłaszcza tych, które powstawały przy okazji kolejnych jubileuszy jego pracy twórczej – dwudziestopięciolecia i trzydziestolecia (1932). Trudno wprowadzić określenie, w jakim stopniu artysta osobiście wpływał na eksploatację tego wątku w piśmiennictwie na swój temat, jednakże nie sposób nie zauważyć, że poświęcone mu pozytywne teksty, zwłaszcza w okresie międzywojennym, wychodziły spod pióra jego bliskich znajomych. Można do nich zaliczyć m.in. poetę i krytyka sztuki Witolda Bunikiewicza (1885–1946), który w 1928 roku opublikował rocznicowy tekst w „Bluszczu”¹⁹, malarza Stanisława Marka Mazurkiewicza – autora jubileuszowego artykułu w poznańskim miesięczniku „Gazeta Malarstwa” w 1932 roku²⁰, czy też historyka sztuki Mariana Morelowskiego, który napisał wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Hofmana w 1928 roku²¹. Można zatem przypuszczać, że przynajmniej w jakimś stopniu miał on wpływ na publikowane treści.

W omawianym procesie autoprezentacji, niezależnie od poziomu sprawowanej nad nim przez artystę kontroli, kluczowym elementem było kreowanie wizerunku Hofmana jako twórcy głęboko zakorzonego

18 Zob. J. Mehofferowa, *Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” i inne zrzeszenia artystyczne i wystawy oraz materiał ilustracyjny dotyczący twórczości Józefa Mehoffera z lat 1897–1939*, rękopis, [miejsce powstania nieznane], 1897–po 1946, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 3929, s. 32.

19 W. Bunikiewicz, *Wlastimil Hofman (w 25-lecie twórczości)*. Wystawa w Salonie Garlińskiego, „Bluszczy” 21.04.1928, nr 17, s. 12–14.

20 S. Smarek Mazurkiewicz [Stanisław Marek Mazurkiewicz], *O twórczości malarskiej Wlastimila Hofmanna (Z okazji jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej)*, „Gazeta Malarstwa” 5 (1932) nr 12, s. 9–11.

21 M. Morelowski [przedm.], *Album wystawy zbiorowej dzieł Wlastimila Hofmanna z okazji jubileuszu 25-letniej pracy artysty: 1902–1927*, Kraków 1928.

w polskiej tradycji narodowej. Choć urodzony w dzisiejszej Pradze i wywodzący się z czesko-polskiej rodziny (ojciec był Czechem, zaś matka Polką), Wlastimil Hofman już od wczesnych lat swej kariery konsekwentnie budował status twórcy polskiego. Proces ten mógł być wynikiem świadomej kalkulacji wizerunkowej – jak sugeruje wspomniana wcześniej Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska²². Wskazują na to zarówno wybory tematyczne jego twórczości, oparte na romantycznym micie chłopskiego „rdzenia” polskości, jak i na toposach zaczerpniętych między innymi z dzieł Juliusza Słowackiego. Potwierdzają to również jego autobiograficzne wypowiedzi, w których odwoływał się do swojej duchowej i emocjonalnej więzi z Polską i Krakowem jako swoją „małą ojczyzną”, a także świadectwa znających go osób. Warto jednak zaznaczyć, że jeszcze jako nastoletni artysta Hofman stworzył szereg prac przedstawiających sławne postaci z historii Czech, takie jak np. Jan Žižka, Prokop Wielki, Przemysław Ottokar II itd., co może świadczyć o jego ówczesnym przywiązaniu do kraju urodzenia, mimo zamieszkiwania w Krakowie. W tym kontekście jednoznaczne opowiedzenie się po stronie polskości, które według przywoływanej badaczki nastąpiło ostatecznie w czasie I wojny, zyskało istotny wymiar pragmatyczny – w realiach spodziewanego i wyczekiwanego odrodzenia Polski przynależność narodowa artysty nie mogła pozostawać bez znaczenia dla jego przyszłego miejsca w oficjalnym obiegu sztuki.

Skuteczną autokreację utrudniały personalia twórcy²³, szczególnie zaś brzmiące obco imię – najpierw pisane „Vlastimil”, od ok. 1919 roku zaś, podobno za radą Malczewskiego, „Wlastimil”. Nawet w formie spolszczonej zdradzało ono jego niepolskie pochodzenie i niejako automatycznie stawiało go w pozycji zewnętrznej wobec polskiego środowiska, które – szczególnie tuż po zakończeniu I wojny światowej, gdy kształtowały się granice odrodzonej Polski – wyraźniej dzieliło twórców na „swoich” i „innych”. Ten okres był zresztą dla Hofmana szczególnie trudny, polsko-czechosłowackie konflikty graniczne, które w 1919 roku przerodziły się nawet w krótkotrwałą wojnę między tymi krajami, wywołały bardzo niechętnie nastawienie wobec Czechów w Polsce. W obliczu tych nastrojów malarz wraz ze swoją czeską narzeczoną Adą Goller (1884–1968) opuścił Kraków, wyjeżdżając na dwa lata do Paryża, aby tam przeczekać ten okres.

22 E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, s. 436.

23 Por. np. Z. Lewakowska, *Wlastimil Hofman u siebie i o sobie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1928, nr 39, s. 2.

Charakterystyczne jest przy tym to, że budując swój wizerunek polskiego artysty, Hofman nie stawiał na tematykę bezpośrednio patriotyczną czy wojskową, choć można w jego oeuvre znaleźć także takie, nieliczne wszakże prace (np. „Wyrwany gwóźdź” i „Polska”, oba z 1916). Być może powodem było to, że jego melancholijna, przepojona smutkiem wrażliwość twórcza nie mogłaby znaleźć właściwego wyrazu dla takiej tematyki. Znaczący jest tu przykład jego projektu konkursowego z 1929 roku na malowidło w formie tryptyku do głównej sali sejmowej. Dzieło zatytułowane *Polonia Triumphans*, z którego do dziś zachowała się tylko centralna część, w zamierzeniach artysty miało w podniosły sposób przedstawiać pochod realnych i alegorycznych postaci ku Madonnie uosabiającej Polskę. Wymowne jest jednak, że krytyka odczytała je zupełnie inaczej²⁴. Szczesny Rutkowski sarkastycznie zarzucał artyście, że: „zbyt pesymistycznie przedstawia sytuację ekonomiczną kraju: ludność nie jest aż tak wychudzona, aż tak wątła i wybladła”²⁵. Sam malarz, a także przychylni mu autorzy starali się dowodzić, że projekt malowidła ukazywał raczej wewnętrzną, esencjonalną polskość – taką, jaką można odnaleźć w rodzimej poezji czy kompozycjach Chopina. Taka interpretacja pozwalała malarzowi łączyć wierność własnemu temperamentowi artystycznemu z budowaniem wizerunku polskiego twórcy, bez konieczności tworzenia przedstawień, które wykraczały poza jego możliwości artystyczne.

Podsumowując, Wlastimil Hofman jest jednym z tych artystów, których łatwo przeoczyć w cieniu wielkich mistrzów i innowatorów. Jego przypadek pokazuje jednak, że nawet w tak przełomowych dla sztuki czasach, jak pierwsza połowa XX wieku, możliwe było budowanie znaczącej kariery artystycznej, nie dysponując wielkim talentem czy oryginalnością, lecz bazując na konsekwentnym działaniu w ramach zastanych struktur i praktyk instytucjonalnych. Jego możliwe do zrekonstruowania strategię – intensywna aktywność wystawiennicza, budowanie sieci kontaktów przez uczestnictwo w różnych grupach artystycznych, wierność raz wypracowanemu stylowi oraz świadome kreowanie swego wizerunku – pozwoliły mu na trwałą obecność na polu artystycznym mimo ambiwalentnej recepcji krytycznej.

24 Por. A. Myślińska, *Konkurs na malowidła do sali Sejmu w Warszawie (1929) w świetle polityki artystycznej i propagandowej II Rzeczypospolitej*, „Quart” 2015, nr 1 (35), s. 43.

25 S. Rutkowski, *Dwa konkursy*, „Polska Zbrojna” 20.11.1929, nr 318, s. 6.

Bibliografia

- Bołdok S., *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004.
- Bunikiewicz W., *Wlastimil Hofman (w 25-lecie twórczości). Wystawa w Salonie Garlińskiego, „Bluszcz” 21.04.1928*, nr 17, s. 12–14.
- Ch., *Związek „zer”*, „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane” 7.11.1908, nr 45, s. 3–6.
- Czajkowski B., *Portret z pamięci*, Wrocław 1971.
- Czapska-Michalik M., *Wlastimil Hofman (1881–1970)*, Warszawa 2007.
- Dusza E., *Malarz zapomnianego pejzażu*, Jelenia Góra 2023.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Geron M., *Grupa Pięciu (1905–1908)*, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 10–17.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*, Kraków 2000.
- Katalog wystawy jubileuszowej MCMXIV: I Salon Wiosenny: otwarcie XVI maja*, Kraków 1914.
- Kurpios S., *Malarstwo religijne Wlastimila Hofmana*, Kraków 2006.
- Lewakowska Z., *Wlastimil Hofman u siebie i o sobie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1928 nr 39, s. 2.
- Mehofferowa J., *Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” i inne zrzeszenia artystyczne i wystawy oraz materiał ilustracyjny dotyczący twórczości Józefa Mehoffera z lat 1897–1939*, rękopis, 1897–po 1946, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 3929.
- Morelowski M. (przedm.), *Album wystawy zbiorowej dzieł Wlastimila Hofmanna z okazji jubileuszu 25-letniej pracy artysty: 1902–1927*, Kraków 1928.
- Myślińska A., *Konkurs na malowidła do sali Sejmu w Warszawie (1929) w świetle polityki artystycznej i propagandowej II Rzeczypospolitej*, „Quart” 2015, nr 1 (35), s. 43.
- Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926.
- Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich. Obrazy Wlastimila Hofmana s polských a Českých sbírek. Bilder Wlastimil Hofmans aus Polnischen und Tschechischen Sammlungen*, red. A. Sikora-Firszt, Jelenia Góra 2003.
- Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie: listy od różnych osób i instytucji z lat 1884–1919. Lit. Ho–Jani*, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 2017.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* [t. 2], red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa 1974.

- Prokesch W., *Wlastimil Hofmann*, Kraków 1919.
- Rutkowski S., *Dwa konkursy*, „Polska Zbrojna” 20.11.1929, nr 318, s. 6.
- Smarek Mazurkiewicz S. [Stanisław Marek Mazurkiewicz], *O twórczości malarskiej Wlastimila Hofmanna (Z okazji jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej)*, „Gazeta Malarska” 5 (1932) nr 12, s. 9–11.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1902*, Kraków 1903.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1905*, Kraków 1906.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1910*, Kraków 1911.
- Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1911*, Kraków 1912.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1938*, Warszawa 1939.
- Wolniewicz-Mierzwińska E., *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, w: *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 387–497.
- Wolniewicz-Mierzwińska E., *Sylwetka Wlastimila Hofmana w świetle jego pamiętnika*, „Biuletyn Historii Sztuki” 41 (1979) nr 3, s. 263–274.

Abstrakt

Emilia Kiecko

*Strategie obecności. Wlastimil Hofman
na polu sztuki polskiej do 1939 roku*

Wlastimil Hofman (1881–1970) przez niemal całą swoją twórczość i w czasach współczesnych był artystą marginalizowanym przez krytykę i historię sztuki. Mimo to zbudował wieloletnią karierę artystyczną, regularnie wystawiając swoje prace w kraju i zagranicą oraz znajdując na nie nabywców ze środowisk arystokratycznych, mieszczańskich i instytucjonalnych. Artykuł jest poświęcony omówieniu różnych strategii, które pozwoliły mu na trwałą obecność na polu sztuki – przede wszystkim intensywnej aktywności wystawienniczej, konsekwentnej wierności wypracowanemu stylowi, umiejętnemu budowaniu poprzez wybory tematyczne i autoprezentację wizerunku „polskiego” artysty, mimo czeskiego pochodzenia. Hofman aktywnie uczestniczył też w licznych ugrupowaniach krajowych i zagranicznych, budując osobisty prestiż oraz sieć kontaktów. Jego przypadek ukazuje, jak konsekwentne strategie obecności w polu sztuki mogły zapewnić trwałą pozycję artysty nawet bez innowacyjności czy wybitnego talentu.

Słowa kluczowe:

Wlastimil Hofman, pole sztuki, sztuka polska XX wieku, strategie artystyczne, instytucje artystyczne, wystawiennictwo

Abstract

Emilia Kiecko

*Strategies of presence. Wlastimil Hofman
in the field of Polish art up to 1939*

Wlastimil Hofman (1881–1970) was an artist marginalized by criticism and art history throughout nearly his entire creative output and in contemporary times. Despite this, he built a long-lasting artistic career, regularly exhibiting his works both domestically and abroad, and finding buyers for them among aristocratic, bourgeois, and institutional circles. This article is devoted to discussing the various strategies that allowed him to maintain a lasting presence in the art field – primarily through intensive exhibition activity, consistent fidelity to his developed style, and skillful construction of a “Polish” artist image through thematic choices and self-presentation, despite his Czech origins. Hofman also actively participated in numerous domestic and foreign artistic groups, building personal prestige and a network of contacts. His case demonstrates how consistent strategies of presence in the art field could ensure a lasting position for an artist even without innovation or exceptional talent.

Keywords:

Wlastimil Hofman, art field, 20th-century Polish art, artistic strategies, artistic institutions, exhibition activity