

U L I C Z K I
Z A U Ł K I
P U S T K I



M A L A R S T W O
MAURICE'A BLONDA
I SAMUELA TEPLERA

Uliczki,	Streets,
zaułki,	alleyways,
pustki	empty spaces

Uliczki,
zaułki,
pustki.

Malarstwo
Maurice'a Blonda
i Samuela Teplera

Streets,
alleyways,
empty spaces.

The painting
of Maurice Blond
and Samuel Tepler

Towarzystwo Wspierania
Inicjatyw Badawczych i Konserwatorskich

PROM

PROM KULTURY SASKA KĘPA

PROM KULTURY Saska Kępa

Warszawa 2021

Publikacja towarzysząca wystawie

Uliczki, zaułki, pustki. Malarstwo Maurice'a Blonda i Samuela Teplera,

przygotowanej przez Towarzystwo Wspierania Inicjatyw Badawczych i Konserwatorskich

i prezentowanej w Promie Kultury Saska Kępa, Warszawa, ul. Brukselska 23 w dniach 13–26 września 2021

Kuratorka / Curator **dr Renata Piątkowska**

Projekt wystawy / Exhibition Design **Wojciech Bagiński, Zbigniew Marek**

Redaktorka / Editor **Beata Brzeska**

Projekt graficzny / Graphic Design **Tomasz Roguski**

Fotografie / Photographies **Wojciech Holnicki-Szulc**

Tłumaczenie / Translation **Szymon Włoch**

Druk i oprawa Drukarnia README Łódź

ISBN 978-83-962220-3-9

Copyright © Renata Piątkowska

Copyright © Towarzystwo Wspierania Inicjatyw Badawczych i Konserwatorskich

The past is a foreign country (Przeszłość to obcy kraj). To zdanie, otwierające wydaną w 1953 r. powieść *Posłaniec* L.P. Hartley'a¹, było już kilkakrotnie podchwytywane i wykorzystywane przez różnych autorów, m.in. Davida Lowenthala w tytule jego klasycznego dzieła poświęconego zagadnieniu naszego nastawienia do przeszłości, które to dzieło niedawno, bo w maju 2015, powróciło do nas w swej zrewidowanej i uzupełnionej postaci².

Zdanie to zostało również obrane za motto działalności Towarzystwa Wspierania Inicjatyw Badawczych i Konserwatorskich. W odwróconej perspektywie to my, badacze i konserwatorzy zabytków, znajdując się w historycznym otoczeniu, mając kontakt z historycznymi artefaktami lub

¹ Pełna fraza w książce Hartley'a brzmi: „The past is a foreign country; they do things differently there.” L.P. Hartley, *The Go-Between*, Kindle Edition, 2015.

² David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country. Revisited*, Cambridge University Press, 2015.

The past is a foreign country. This sentence opening L.P. Hartley's 1953 novel *The Go-Between*¹ has been borrowed and used by numerous authors, including David Lowenthal in the title of his seminal paper concerning our treatment of the past, a paper which not long ago, in May 2015 to be precise, returned to us in a revised and expanded edition².

The above sentence has also been chosen to serve as the working motto of the Association for the Support of Research and Conservation Initiatives. But to see it from the other side, it is we, the heritage researchers and conservators, who are the foreigners as we find ourselves in historical environs, being in contact with historical

¹ The full sentence, as it appears in Hartley's book, reads: “The past is a foreign country; they do things differently there.” L.P. Hartley, *The Go-Between*, Kindle Edition, 2015.

² David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country. Revisited*, Cambridge University Press, 2015.

czytając historyczne teksty, jesteśmy cudzoziemcami. Oglądamy, dotykamy i czytamy, ale nawet mając szeroko otwarte oczy i umysły, i laboratoria dające niezwykle możliwości, zawsze pozostajemy „na zewnątrz”. Nie mamy bowiem i nie możemy mieć zdolności współodczuwania z ludźmi zamieszkującymi niegdyś te przestrzenie, aczkolwiek takimi też chcielibyśmy pozostać, by doraźnie i bezrefleksyjnie nie kolonizować odwiedzonej krainy.

W tych dniach mamy okazję odwiedzić krainę sportretowaną przez dwóch malarzy, Maurycego Blonda i Samuela Teplera. Jak ujęła to w tytule wystawy jej kuratorka, dr Renata Piątkowska, jest to kraina uliczek, zaułków i pustek. Lecz zanim do tych odwiedzin mogło dojść, miało jeszcze miejsce kilka, kilkanaście, poprzedzających wydarzeń. Najpierw, niezależnie od siebie, malarze zatrzymali się ze sztalugami w miejscach zazwyczaj przez innych mijanych obojętnie, a w najlepszym przypadku postrzeganych kątem oka w drodze do innych miejsc. Uważnie je studiowali i rezultaty swoich badań utrwalali farbami na płótnie lub na tekturze. Dalej, powstałe w rezultacie tego obrazy trafiały w ręce kolekcjonerów. Tu miała miejsce inna interakcja – obrazy przynosiły radość, zmysłową radość obcowania z interesującym, niezależnym malarstwem. Wędrowały z rąk do rąk, przewijając się przez prywatne kolekcje, magazyny i katalogi domów aukcyjnych, tytuły przelewów bankowych, strony

artefacts, and perusing historical writings. We examine, touch, and read, but even having wide open eyes and minds, not to mention laboratories offering astounding possibilities, we always remain “on the outside.” We do not and cannot have the ability to feel what the people who once inhabited these realms felt, no matter how much we yearn for that in our effort to avoid hastily and thoughtlessly colonising the territories we delve into.

Today, we have the opportunity to visit the land portrayed by two painters, Maurice Blond and Samuel Tepler. As the exhibition curator Dr Renata Piątkowska put it in the show’s title, this is a land of side streets, hidden nooks, and empty spaces. Though before this visit could come to be, several or even many events had to occur prior. First, independent of each other, the two painters had to stop with their easels at these places which most others passed by without a second thought or, at best, merely noticed from the corner of their eye en route to somewhere else. They studied these sites carefully and recorded the results of their observation with paint on canvas or cardboard. Next, the paintings arising from this process made their way into the hands of collectors. Here, another interaction takes place – the paintings brought joy, a sensual delight in being in the presence of interesting independent art. They passed from hand to hand, winding their way through private collec-

internetowe, karty naukowych opracowań. Jakiś czas temu, a właściwie przez jakiś czas, bo nie był to jednorazowy akt, a raczej długotrwały, acz niewymuszony proces, prezentowane na wystawie prace zostały zgromadzone w domu Kolekcjonerki. Ich nieoczekiwane i nieoczywiste spotkanie dało pretekst do kolejnej interakcji, która spełnia się tutaj – na wystawie – w miejscu noszącym adekwatną do misji nazwę Prom Kultury. Jak zatem pokrótce opisać ten wielowymiarowy ciąg wydarzeń, którego centralnymi aktorami³ było i jest dziewięć wystawionych tu i teraz dzieł Blonda i Teplera? Proponujemy posłużyć się kilkoma pojęciami pożyczonymi z tekstu Brunona Latoura i Adama Lowe’a użytymi do opisanja innych zagadnień dotyczących percepcji i perypetii dzieł sztuki, jednak niezwykle przydatnymi również w naszym przypadku. Autorzy eseju piszą: „Dane dzieło sztuki należy porównywać nie do jakiegoś odosobnionego punktu, ale

³ Według teorii aktora-sieci, którą chcemy w tym wywodzie wykorzystać, ponieważ jej fundamentalnym założeniem jest symetryczna sprawczość czynników ludzkich i pozaludzkich, aktor to czynnik, obojętnie: ludzki czy pozaludzki, który wpływa na zachowanie innych uczestników sieci (co do których obowiązują to samo założenie). Szczególnie interesujący jest proces definiowania aktorów. Jak pisze Bruno Latour: „Kluczowe jest zdefiniowanie aktora za pomocą tego, co robi [...] Jego kompetencje są później dedukowane i stają się częścią instytucji”, Bruno Latour, *Nadzieja Pandory: Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. Krzysztof Abriszewski, Toruń 2013, s. 369.

tions, auction house storehouses and catalogues, bank transfer titles, websites, and scholarly data sheets. Some time ago, or rather for some time in the past as this was not a one-time act but a lasting and organic process, the pieces shown in the exhibition came together in the house of a Collector. Their unexpected and fortuitous convergence provided a pretext for yet another interaction, one which comes to pass here, at the exhibition, in a place called – so apropos of the mission in mind – The Culture Ferry. So then, how does one concisely write about this multidimensional series of events whose central actors³ are the nine paintings by Blond and Tepler shown in this exhibition? We suggest relying on a few terms borrowed from an essay by Bruno Latour and Adam Lowe, which, though deployed by those authors to describe other issues connected with the perception and circumstances of works of art, are nevertheless of extreme benefit to our present concerns. The authors of the essay

³ Actor-network theory, which we aim to employ here, posits symmetrical agency wielded by human and nonhuman factors alike. Actors are agents, whether human or nonhuman, that impact the behaviour of other participants in the network (which are all governed by the same principle). Particularly interesting is the process of defining the actors. As Bruno Latour writes: “The key is to define the actor by what it does [...] Later its competence is deduced and made part of an institution,” Bruno Latour, *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press 1999.

do zlewni rzeki, wraz z jej ujściami, licznymi dopływami, dramatycznymi bystrzami, licznymi meandrami i oczywiście kilkoma ukrytymi źródłami”⁴. Oprócz pojęcia dorzecza autorzy przywołują również obraz delty, czyli mnożących się i coraz bardziej rozprzestrzeniających ramion rzeki zbliżającej się do ujścia. W rzeczy samej, trajektoria – rozumiana tu jako wędrówka pojedynczego dzieła sztuki przez czas i przestrzeń (niekoniecznie euklidesową) – nabiera swego kształtu pod wpływem wielu impulsów, a multiplikując się przez praktycznie nieskończone zapośredniczenia i translacje⁵, nieuchronnie przybiera kształt delty.

⁴ Bruno Latour, Adam Lowe, *The Migration of the Aura or How to Explore the Original through its Facsimiles*, [w:] *Switching Codes*, red. Thomas Bartscherer, The University of Chicago Press, 2011, s. 275–299. Przekład polski w tekście Wojciech Bagiński.

⁵ Ewa Bińczyk tak ujmuję kwestię terminologii funkcjonującej w teorii aktora-sieci: „Teoria aktora-sieci operuje szeregiem właściwych sobie pojęć, takich jak aktor, aktant, faktysz, quasi-obiekt/quasi-podmiot, czynniki ludzkie (fr. humains) i pozaludzkie (fr. non-humains), sieć, fabrykacja, przekład lub translacja, inskrypcja, mediacja, puryfikacja, negocjacje, czarna skrzynka czy zbiorowość (ang. collective). Jest to słownik agnostyczny konstruowany po to, aby, na ile to możliwe, uniknąć hierarchii ontologicznych a priori oraz redukcji poprzedzających opis”. Ewa Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2005, nr 10, s. 91. Termin „translacja” oznacza tu wyrażenie czyjejs obecności w danym procesie językiem innym niż „natywny”, czyli właściwy tylko dla

write: “A given work of art should be compared not to any isolated locus, but to a river’s catchment, complete with its estuaries, its many tributaries, its dramatic rapids, its many meandering turns and, of course, its several hidden sources.”⁴ As we see, in addition to the notion of a river basin itself, the authors also invoke a picture of the entire delta, or all of the compounding and increasingly dense arms of a river as it approaches its mouth. As a matter of fact, the trajectory – understood here as the meanderings of a single work of art through time and space (not necessarily Euclidian) – acquires its shape under the influence of numerous impulses and, multiplied by a practically infinite number of mediations and translations⁵, inevitably starts to resemble

⁴ Bruno Latour, Adam Lowe, *The Migration of the Aura or How to Explore the Original through its Facsimiles*, in *Switching Codes*, ed. Thomas Bartscherer, The University of Chicago Press, 2011, pp. 275–299.

⁵ Ewa Bińczyk describes the terminology functioning in actor-network theory this way: “Actor-network theory utilises a series of intrinsic terms, such as actor, actant, factish, quasi-subject/quasi-object, human and nonhuman factors, network, fabrication, translation, inscription, mediation, purification, negotiation, black box, collective, etc. This is an agnostic lexicon constructed in order to, as far as it is possible, avoid a priori ontological hierarchies and reductionism preceding a description.” Ewa Bińczyk, “Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura”, *Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura*, no. 10, p. 91. The term “translation” connotes here

W miejscu takim jak ta wystawa, jesteśmy świadkami skrzyżowania trajektorii dzieł w jednym punkcie czasu i przestrzeni, ale przecież nie pozostaną one już nigdy wyizolowane z tła trajektorii równocześnie kreślonych przez ich zapośredniczenia i translacje.

Jeśli dodatkowo wziąć pod uwagę lokalizację wystawy – warszawską Saską Kępe – doświadczamy również nieoczekiwanego wrażenia ciągłości podróży przez kilka miejskich przestrzeni. Mniemamy, że to również dzięki Saskiej Kępie możemy „wejść” w przestrzenie Blonda i Teplera nie jako kolonizatorzy, a jako nieśpieszni przechodnie, i po prostu kontynuować spacer po miejscach, gdzie codzienność ma specyficzną aurę, będącą mieszaniną pustki, żaru dnia, chłodu nocy, niepozornego detalu, charakterystycznej architektury i epizodycznych spotkań międzyludzkich. Mamy zatem nadzieję, że pierwszy projekt Towarzystwa nie przekształcił się w akt kolonizacji obcej krainy.

Możliwość zrealizowania niniejszego projektu zawdzięczamy przede wszystkim: Kolekcjonerce, pragnącej zachować anonimowość, Pani Renacie Piątkowskiej, kuratorce wystawy, Pani Marii Juszczyk, dyrektorce Promu Kultury. Każda z nich na swój sposób umożliwiła nam i Państwu tę podróż.

omawianego bytu (w przypadku obrazu jest to jego wygląd). Translacja bowiem lokuje dany byt w obszarze, w którym nie był dotąd – nie mógł być – dostrzegany.

a delta. In a place such as this exhibition, we are witness to an intersection of the trajectories of nine paintings in a single point in time and space, trajectories which will obviously never be isolated from the background of trajectories traced by their mediations and translations.

If we are also to consider the exhibition's location – Saska Kępa in Warsaw – we are met with an unexpected impression of the journey's continuity across a number of urban settings. We believe that also thanks to Saska Kępa being the location, might we “enter” Blond's and Tepler's environs not as colonisers but rather as casual passersby, and simply continue the stroll through these spaces where the everyday has a special aura, being a mixture of vacant hideaways, midday heat, nighttime chill, inconspicuous details, characteristic architecture, and episodic encounters between people. We thus hope that the first project embarked on by the Association will not turn into an act of colonising a foreign land.

We are especially grateful to the following for the possibility of putting together the present project: The Collector, who wishes

the expression of a thing's presence in a given process by way of a language other than the “native,” the one inherent to the thing in question (in the case of a painting, it is its appearance). Translation thus places a given entity in a space in which it has hitherto not been – could not have been – detected.

Zawdzięczamy to również wszystkim pozostałym osobom zaangażowanym w przygotowanie wystawy i katalogu.

Dziękuję w imieniu Zarządu i zespołu założycielskiego Towarzystwa Wspierania Inicjatyw Badawczych i Konserwatorskich.

Wojciech Bagiński

to remain anonymous, Ms Renata Piątkowska, the exhibition's curator, Ms Maria Juszczyk, the director of The Culture Ferry. Each of them, in their own way, has made this journey possible for us and for you.

We also thank everyone involved in preparing the exhibition and the catalogue.

I thank you on behalf of the Board and founders of the Association for the Support of Research and Conservation Initiatives.

Wojciech Bagiński

Uliczki, zaułki, pustki. Malarstwo Maurice'a Blonda i Samuela Teplera to wystawa malarzy, których wiele łączy – obydwaj są Żydami z Polski, sporo dzieł – doświadczenie różnicy pokolenia (Blond urodził się w roku 1899, Tepler w 1918) i miejsce zamieszkania: Francja i Izrael, ale wspólna jest subtelność spojrzenia, uważna czułość w obserwacji świata.

Zdecydowaliśmy się przedstawić Państwu dzieła tych dwóch malarzy, chociaż wydawać by się mogło, że twórczość artystów kręgu École de Paris jest już w Polsce nieźle znana. Jednak w tej wielkiej międzynarodowej grupie wciąż odnajdujemy twórców, których wrażliwość przemawia do naszej, a ich dzieła odkrywają światy tylko pozornie dobrze już znane.

Odnosi się to zwłaszcza do mniej w Polsce popularnej, powojennej twórczości wielu artystów. Choć po II wojnie światowej Paryż utracił miano światowej stolicy sztuki, to nadal jego magia oddziaływała na twórców,

Streets, alleyways, empty spaces. The painting of Maurice Blond and Samuel Tepler is an exhibition of works by two artists who have much in common – both are Jews from Poland – yet are different in many ways – belonging to different generations (Blond was born in 1899, Tepler in 1918) and residing in different parts of the world (France and Israel respectively). Nonetheless, what they share artistically is a subtlety of gaze and a tenderness in how they observe the world.

We have decided to present to you the work of these two artists even though some may argue that paintings by artists of the École de Paris circle are already sufficiently well known in Poland. That said, this small international group continues to reveal painters whose sensibilities resonate with our own and whose works invite us into worlds which we only think we know well.

This is especially true of the post-war work of many of these artists, which are not as familiar to Polish audiences. Though Paris

przyciągała młodych, powracali też do niego po wojennej tułaczce, z ukrycia, z obozów, ocalańcy Żydzi, którym cudem udało się przeżyć czas Zagłady.

Paryż Maurice’a Blonda

Jednym z nich był Maurice Blond, który urodził się w Łodzi w 1899 roku (jeszcze jako Maurycy Blumenkranc). Jego droga do artystycznej kariery nie była prosta ani oczywista. Pochodził z kupieckiej rodziny przybyłej z Rosji do Manchesteru Północy, jak nazywano wówczas szybko rozwijającą się Łódź. Maurycy skończył tam rosyjskie gimnazjum. Już w odrodzonej Rzeczypospolitej studiował, jako Abram Blumowicz, nauki przyrodnicze na Uniwersytecie Warszawskim, a w 1923 roku zapisał się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Nie wiemy, co stało za decyzją o zmianie nazwiska i imienia, wiemy natomiast, że nie była to decyzja ostateczna. W okresie międzywojennym, mieszkając w Paryżu, wystawiał jako Maurycy Blumenkranc i Maurice Bloume, by ostatecznie po II wojnie światowej przyjąć nazwisko Maurice Blond¹.

¹ Dane biograficzne podaję za: Maximilien Gauthier, *Maurice Blond*, Paris 1957; Chil Aronson, *M. Blond*, katalog wystawy, Galerie Kriegel, Paris 1973; Alain Bosquet, *Trois peintres russe à Paris – Pougny, Krémègne, Blond*, Paris 1980; Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 173–174; *Artiste juifs de l'école de Paris 1905–1939 / Jewish*

lost its title of world art capital after the World War II, its magic continued to charm artists, breeding new up-and-comers and beckoning many Jewish people after the turmoil of war as they came out of hiding or from the camps, having by some miracle survived the Holocaust.

Maurice Blond's Paris

One such man was Maurice Blond, born Maurycy Blumenkranc in Łódź, Poland in 1899. His road to a career as an artist was anything but a straight-forward and predictable one. He came from a family of merchants who had resettled from Russia to “Manchester of the North,” as the burgeoning city of Łódź was called at the time. There, Maurycy graduated from a Russian high school. In the reborn Republic of Poland, he studied natural science at the University of Warsaw, under the name Abram Blumowicz, and enrolled in the Warsaw School of Fine Arts in 1923. Though we do not understand what precipitated the decision to change his name, we do know that name would not be his last. In the inter-war period, by now living in Paris, the artist exhibited under the names Maurycy Blumenkranc and Maurice Bloume, only to finally settle on Maurice Blond after World War II¹.

¹ Biographical data from: Maximilien Gauthier, *Maurice Blond*, Paris 1957; Chil Aronson, *M. Blond*, exh. cat., Galerie Kriegel, Paris 1973; Alain Bosquet, *Trois peintres russe à Paris – Pougny, Krémègne, Blond*, Paris 1980; Jerzy Malinowski, Barbara Brus-

Na razie wciąż jesteśmy w Polsce, gdzie młody Maurycy szuka swojej drogi. Wedle przekazów już jako dziecko ujawnił wielki talent – w 1911 roku jego akwarelę namalowaną na szkolny konkurs wystawiono w kijowskim muzeum. Do sztuki wrócił po latach i rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w 1923 roku. Nie zabawił tu jednak długo, jeszcze w tym samym roku wyjechał do Berlina.

Berlin był wówczas miejscem, gdzie spotykali się uchodźcy z ogarniętej rewolucją Rosji. Bywali w kawiarniach, m.in. w słynnej Café Monopol, ale też otwierali liczne wydawnictwa rosyjskie i jidyszowe. Od początku XX wieku był też Berlin, podobnie jak całe Niemcy, ważnym ośrodkiem artystycznym.

Berliński czas Blonda, choć krótki, zaowocował przyjaźniami z artystami z Rosji: Konstantym (Kostią) Tereshkowiczem, Iwanem Punim, lepiej znanym jako Jean Pougny, i Abrahamem Mintchinem, malarzem z Kijowa. Kilka lat później wszyscy spotkali się w Paryżu, do którego Blond wyruszył w 1924 roku. Zamieszkał w słynnej Cité Falguière w XV dzielnicy Paryża, niedaleko Montparnasse'u. W biednych, zimnych pracowniach

artists of the school of Paris / Ewrejskie chudożniki Pariżkoj školy, sous la direction de Nadine Nieszawer [et al.], Paris 2015; Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017, s. 97.

For now, though, let's rewind to Poland, where the young Maurycy was searching for his path in life. According to records, he exhibited tremendous talent already as a child – in 1911, a watercolour he had painted for a school competition was put on display in a museum in Kiev. After a break of several years, he returned to art and took up studies at the School of Fine Arts in Warsaw in 1923. He didn't stay for long, however, deciding to move to Berlin later that year.

At that time, Berlin was a meeting place for the many of the refugees who had fled the Russian Revolution. They would gather in the city's cafes, like the famous Café Monopol, and they established numerous publishing houses specialising in Russian and Yiddish literature. Like Germany as a whole, Berlin was also an important art hub from the beginning of the 20th century.

Though brief, Blond's time in Berlin spawned a number of friendships with Russian artists: Konstantin (Kostia) Tereshkovich, Ivan Puni, better known as Jean

Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warsaw 2007, pp. 173–174; *Artiste juifs de l'école de Paris 1905–1939 / Jewish artists of the school of Paris / Ewrejskie chudożniki Pariżkoj školy*, sous la direction de Nadine Nieszawer [et al.], Paris 2015; Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *The Catalogue of works by Polish artists and Jewish artists from Poland in the museums in Israel: paintings, sculpture, drawing*, Warsaw 2017, p. 97.

Cité Falguière tworzyli przybysze ze wszystkich stron świata, m.in. z Włoch (Amedeo Modigliani), Rumunii (Constantin Brâncuși), Litwy (Chaim Soutine) i Japonii (Tsuguharu Foujita) oraz wielu, wielu innych.

Blond szybko zadomowił się w Paryżu, w 1925 roku po raz pierwszy wystawił swe prace na Salonie Jesiennym, rok później pokazał się na Salonie Niezależnych². W 1929 roku na wystawie *Jüdische Künstler unserer Zeit* [Żydowski artyści naszych czasów] w Salonie Henri Brendée w Zurychu pod nazwiskiem Bloume zaprezentował obrazy *Przejazd kolejowy*, *Garaż* i martwą naturę *Krab, ryba i cytryna*.

Podobnie jak w Berlinie, w Paryżu najbliższe było mu środowisko twórców z Rosji – oprócz wspomnianych już Tereszkwiczka i Pougny'ego byli to m.in. Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa, Pinchus Krémègne. Z tym gronem przyjaciół Blond założył w 1930 roku czasopismo artystyczne w języku rosyjskim „Czysta” [Liczby], brał udział w wystawach, m.in. w ekspozycji *Artistes russe* [Artyści rosyjscy] w Galerie Zak w 1936 roku. Miał także pokazy indywidualne m.in. w Galerie L'Époque w 1932 roku (pod patro-

² W Salonie Niezależnych wystawiał także po II wojnie światowej, w latach 1953–1954, zob. Hanna Bartnicka-Górska, Joanna Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 178, 236–237.

Pougny, and Abraham Mintchine, a painter from Kiev. Several years on, they would all reunite in Paris, where Blond arrived in 1924. He lived in the famed Cité Falguière in Paris' 15th arrondissement, not far from Montparnasse. Working in the cold studios of Cité Falguière were artists who had come to Paris from all corners of the world, including Amedeo Modigliani from Italy, Constantin Brâncuși from Romania, Chaim Soutine from Lithuania, Tsuguharu Foujita from Japan, and many, many others.

Blond quickly made himself at home in Paris, first showing his work in 1925 at the Salon d'Automne, and one year later at the Salon des Indépendants². In 1929, he presented his paintings *Rail Crossing*, *Garage*, and the still life *Crab, Fish and Lemon* at the exhibition *Jüdische Künstler unserer Zeit* [Jewish Artists of Our Time] held at the Salon Henri Brendée in Zurich.

Like in Berlin, he maintained close ties with Russian artists in Paris – besides the aforementioned Tereshkovich and Pougny, these included Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, and Pinchus Krémègne. With this group of friends, Blond founded the

² He also exhibited at the Salon des Indépendants after World War II, in 1953–1954, see Hanna Bartnicka-Górska, Joanna Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warsaw 2005, pp. 178, 236–237.

natem pisma „Czysta”) oraz w galerii Chez Castelucho w roku 1938.

Po wybuchu wojny w 1939 roku zgłosił się do armii francuskiej. Zdemobilizowany, do końca okupacji niemieckiej ukrywał się na wsi. Wtedy przyjął nazwisko Blond. Tuż po wojnie mieszkał w Grenoble, by wkrótce wrócić do Paryża. Najwcześniejsze obrazy sygnowane „M. Blond”, pochodzą z drugiej połowy lat czterdziestych.

Po II wojnie światowej Blond miał wiele wystaw indywidualnych, m.in. w paryskich galeriach: Zak, Coard, Katia Granoff, Bassano, Agora i Kriegel. Wystawiał też za granicą, między innymi w Los Angeles (Cowie Gallery, 1952) oraz Londynie (Adams Gallery, 1958).

Twórczość Blonda, bogata i różnorodna, osadzona jest mocno w tradycji sztuki francuskiej, odnajdujemy w niej tendencje postimpresjonistyczne i ekspresjonistyczne. Artysta malował pejzaże, kompozycje figuralne, studia kwiatów, martwe natury i portrety. Jego przedwojenne prace „inspirowane były dziełami Van Gogha, o kontrastowym jasnym kolorycie i ostrym oświetleniu słonecznym”³. Natomiast prace powojenne bliskie są w swej intymnej poetyce obrazom wielkiego francuskiego malarza Pierre’a Bonnard. Charakteryzuje je świetlista harmonia jasnych, lecz wyrazistych barw, spokój i równowaga kompozycji.

³ Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów...*, s. 97.

Russian-language art magazine *Chisla* [Numbers] in 1930, and took part in various exhibitions, such as *Artistes russe* [Russian Artists] at Galerie Zak in 1936. He also had solo shows, including at Galerie L’Époque in 1932 (under the patronage of *Chisla*) and at the Chez Castelucho gallery in 1938.

When World War II broke out in 1939, he enlisted in the French army. Demobbed, he went into hiding in the countryside until the end of German occupation. It was then that he assumed the surname Blond. He stayed in Grenoble immediately after the war and returned to Paris soon thereafter. The earliest paintings signed “M. Blond” appeared in the second half of the 1940s.

Blond had many solo exhibitions after the war: in the Parisian galleries Zak, Coard, Katia Granoff, Bassano, Agora, and Kriegel, to name a few. He also showed his work abroad, including in Los Angeles (Cowie Gallery, 1952) and London (Adams Gallery, 1958).

Thematically rich and diverse, Blond’s art is deeply rooted in the French art tradition, exhibiting post-impressionist and expressionist tendencies. The artist painted landscapes, figural compositions, flower studies, still lifes, and portraits. His pre-war paintings were “inspired by the works of Van Gogh, with contrasting bright colours and sharp natural light.”³

³ Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *The Catalogue of works...*, p. 97.

Sztuka Blonda jest paryska w swych źródłach, podobieństwach i różnicach, wreszcie w podejmowanych tematach z życia codziennego czy martwych naturach, w których jak tyłu przed nim odwoływał się do twórczości geniusza z Aix – Paula Cézanne’a, podkreślając zwłaszcza w pracach z lat 30. mocne zwarte kształty i kontury przedmiotów, budując kolorem kompozycję.

W niewielkim stopniu twórczość Blonda należy do żydowskiej École de Paris. W przeciwieństwie do dzieł innych malarzy Żydów, jak Marc Chagall, Mané-Katz czy Zygmunt Menkes, nie znajdujemy w jego obrazach odniesień do tradycji żydowskiej czy judaizmu. Także w swych pejzażach nie odwołuje się Blond do krajobrazów młodości. W jego malarstwie króluje Paryż – miejskie widoki, ulice i majestatyczne kamienice czy parterowe domki zajmują specjalne miejsce w jego twórczości. Nie był pierwszym malarzem zakochanym w Paryżu, ale w jego płótnach delikatność obrazowania współgra z harmonijną, świetlistą kolorystyką, z wyczuciem nie tylko barwy, ale przede wszystkim nastroju nadsekwąńskiej stolicy, jej skąpanych w świetle słońca kamienic czy skrytych pod szarym niebem cichych zaułków. Malarz zatrzymuje na płótnach ich dzień powszedni, zwyczajne życie: chłopców z psami (jak w *Pejzażu miejskim*), pochwyconą w kadrze ramy kobietę z dzieckiem (*Uliczka*, ok. 1955), markizy kawiarnianych ogródków i uliczne stragany. „Od pierwszych prac wystawionych w galerii Zak, potwierdza, w powściągliwym

His post-war works, meanwhile, are reminiscent in their intimate poeticism of the paintings of the great Frenchman Pierre Bonnard. These are characterised by a luminous harmony of pale yet vibrant hues, a sense of serenity, and compositional balance.

Blond’s art is thoroughly Parisian in its influences, in its similarities and distinctiveness, as well as in the subject matter drawn from everyday life and in the manner of his still lifes, in which, like so many before him, Blond took inspiration from the genius from Aix, Paul Cézanne. Especially evident in his paintings from the 1930s is an emphasis on bold, tight shapes and contours, and the use of colour to build the composition.

Only to a minor degree can Maurice Blond’s painting be lumped in with the work of other Jewish artists of the École de Paris, like Marc Chagall, Mané-Katz, or Zygmunt Menkes. His paintings are devoid of references to Jewish tradition or religious practice. Nor does Blond recall the vistas of his childhood in his landscapes. Front and centre in his paintings is Paris – its cityscapes and streets lined with majestic buildings or single-storey houses occupy a special place in his work. He was not the first painter to fall in love with Paris, but in his canvasses, a delicate touch interplays with a harmonious, luminous colour palette, with a great feel for not only the colours but above all the atmosphere of the French capital, its architecture bathed in sunlight or its quiet nooks hidden under

języku, wierność nadzwyczajnej codzienności, której nie opuszcza aż do swego ostatniego obrazu” – pisał Jacques Zeitoun. – „Podstawą jego kompozycji, martwych natur i miejskich pejzaży jest najczęściej banalność, akceptowana taką, jaką wydaje się na pozór życie realne. Świat Blond, wolny od scen tragicznych (Soutine) lub tragikomicznych (Pougny), jest pozbawiony przesady. Doprowadzony do istoty rzeczy pozwala, paradoksalnie, ujawnić się emocjom bardziej intensywnym i ukazać w malarskiej poezji, w manierze trwalszej niż wszystkie przeszłe wyrazy ekspresji”⁴.

Paryż, w którym malarz odnalazł swą artystyczną drogę i własne miejsce na ziemi, który dał mu przyjaźnie i uznanie, na zawsze pozostał jego inspiracją, miłością i (spełnionym) marzeniem.

Artysta zmarł w 1974 roku w podparyskim Clamart.

Renata Piątkowska

⁴ [Maurice Blond – Encyclopaedia Universalis](#), dostęp 27 VI 2021.

a grey sky. The painter captures their everyday, ordinary life on the canvas: boys with dogs (like in *Urban Landscape*), a woman and child contained in a frame (*Side Street*, c. 1955), café patio awnings and street markets. “From his first paintings shown at the Galerie Zak, Blond affirms, in a subdued language, his loyalty to an extraordinary ordinariness, which he refuses to abandon even to his final painting,” wrote Jacques Zeitoun. “The bedrock of his compositions, of his still lifes and cityscapes is, more often than not, banality, which he accepts just as it seems to appear in real life. Blond’s work is free of tragic (Soutine) or tragicomedic scenes (Pougny); there is no exaggeration. Reduced to the very essence of things, it allows him, paradoxically, to evoke emotions that are more intense and to show them in a painterly poetics, in a manner more permanent than any later expressionist statement.”⁴

Paris, where the painter found his artistic path and his place in the world, which blessed him with friendship and recognition, would remain his inspiration, his love, and his (fulfilled) dream for the rest of his life.

The artist died in 1974, in Clamart on the outskirts of Paris.

Renata Piątkowska

⁴ [Maurice Blond – Encyclopaedia Universalis](#), [accessed: 27.06.2021]

Pejzaż miejski, XX w.
olej / płótno, 50 x 65,5
sygn. l. g. M. Blond

Urban Landscape, 20th c.
oil on canvas, 50 x 65.5
signed top left: M. Blond



Uliczka, ok. 1955
olej / płótno, 60 x 73
sygn. l. d. M. Blond

Side Street, c. 1955
oil on canvas, 60 x 73
signed bottom left: M. Blond



Domy

olej / płótno, 60 x 81

sygn. p. g. M. Blond

Houses

oil on canvas, 60 x 81

signed top right: M. Blond



Domy paryskie
olej / płótno, 60 x 80
sygn. p. g. M. Blond

Parisian Houses
oil on canvas, 60 x 80
signed top right: M. Blond



Obrazy ciszy – pejzaże Samuela Teplera

W przeciwieństwie do wywodzącego się z wielkomięjskiego świata Blonda, Samuel Tepler wychował się w Hrubieszowie, niewielkim miasteczku na Lubelszczyźnie. W okresie międzywojennym przeważająca część mieszkańców Hrubieszowa, blisko 70 procent, była Żydami¹.

Malarz urodził się 20 marca 1918 roku w tradycyjnej, religijnej rodzinie². Nie było to jednak przeszkodą, by w 1937 roku niespełna dwudziestoletni Tepler wyruszył do Wilna

¹ Więcej o żydowskiej społeczności w Hrubieszowie zob. [Historia społeczności | Wirtualny Sztetl](#), dostęp 27 VI 2021.

² Dane biograficzne podaję za: Mario Lepore, *Tepler. Monografia con quaranta Tavaole a Colori*, Mediolan 1971; *Samuel Tepler. Obrazy. Paintings*, katalog wystawy, red. Bartosz Kwieciński, Piotr J. Szawerna, SPACE Gallery, Kraków 1998; [Biblioteka Uniwersytecka UMK. Archiwum Emigracji. Samuel Tepler](#), dostęp 19 VI 2021; [Biography of Samuel Tepler – רלפטלאוימ - היפרגואיב](#) (artpane.com), dostęp 19 VI 2021.

Pictures of Silence – the landscapes of Samuel Tepler

Unlike Blond, who came from a metropolitan setting, Samuel Tepler grew up in Hrubieszów, a small town in the Lublin region of Poland, whose population was nearly seventy percent Jewish in the interwar period¹.

The painter was born on 20 March 1918 to a traditional, devout family². This, however, proved no obstacle for the soon-to-be twenty-year-old Tepler to set off for Vilnius in 1937, where he intended (presumably) to enrol in the Fine Arts

¹ For more on the Jewish population of Hrubieszów, see [Historia społeczności | Wirtualny Sztetl](#), [accessed: 27.06.2021]

² Biographical data from: Mario Lepore, *Tepler. Monografia con quaranta Tavaole a Colori*, Milan 1971; *Samuel Tepler. Obrazy. Paintings*, exh. cat., eds. Bartosz Kwieciński, Piotr J. Szawerna, SPACE Gallery, Krakow 1998; [Biblioteka Uniwersytecka UMK. Archiwum Emigracji. Samuel Tepler](#), [accessed: 19.06.2021]; [Biography of Samuel Tepler – רלפטלאוימ - היפרגואיב](#) (artpane.com), [accessed: 19.06.2021]

uczyc się (prawdopodobnie) na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Wojenne losy malarza opisane w licznych publikacjach różnią się od tych zapisanych w dokumentach archiwalnych. Wedle większości biografii wybuch II wojny światowej zastał Teplera w Wilnie, skąd przedostał się na tereny zajęte przez Związek Radziecki. W 1941 roku, po najeździe Niemców na ZSRR, młody artysta miał zostać ewakuowany do Uzbekistanu, a następnie gdzieś na północ, za Ural. W tym czasie miał malować propagandowe portrety Stalina i innych partyjnych przywódców. Jednak z dokumentów przechowywanych w archiwum w Bad Arosel³ wynika, że Tepler do grudnia 1943 roku był w Hrubieszowie, później był więźniem w obozie SS Landsberg, jednym z podobozów Dachau. Rodzice i siostry – Chajka, Heńcia i Bajla – zginęli w obozie Zagłady w Sobiborze. W 1945 roku, uwolniony z obozu, przez kilka miesięcy przebywał w ośrodkach dipisów w Austrii. Pod koniec 1946 r. nielegalnie wyjechał do Włoch i w tym samym roku został studentem Accademia di Belle Arti di Brera w Mediolanie.

W 1948 roku powstało państwo Izrael. Po ukończeniu studiów w 1949 roku Tepler wyjechał do starej-nowej ojczyzny Żydów i osie-

³ Arolsen Archives, International Center on Nazi Persecution [Archiwa Arolsen, Międzynarodowe Centrum Badania Prześladowań Nazistowskich], CM/1 files from Italy A-Z, ref. code 03020102 oS. Dziękuję Monice Taras z Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego za pomoc w odnalezieniu tych dokumentów.

Department of Stefan Batory University. The painter's wartime exploits described in numerous publications differ from those indicated by archival documents. According to most of the biographies on Tepler, the outbreak of World War II occurred while he was in Vilnius, from where he then made his way to lands controlled by the Soviet Union. In 1941, after the Germans' advance on the USSR, the young artist is said to have been evacuated to Uzbekistan and then further north to the Ural region. At that time, he painted propaganda portraits of Stalin and other party leaders. The documents held at the archives in Bad Arosel³, however, show that Tepler had remained in Hrubieszów until 1943, after which he was imprisoned at the SS Landsberg camp, a subcamp of Dachau. His parents and sisters – Chajka, Heńcia, and Bajla – all died at the Sobibor extermination camp. Freed from the camp in 1945, Tepler spent the following several months in facilities for displaced persons in Austria. Toward the end of 1946, he travelled illegally to Italy and became a student of the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan later that year.

With Israel being established in 1948, Tepler travelled to the new-yet-old homeland of the Jews in 1949 and settled in Tel Aviv, not far from the Jaffa port. He became involved

³ Arolsen Archives, International Center on Nazi Persecution, CM/1 files from Italy A-Z, ref. code 03020102 oS. I thank Monika Taras from the Jewish Historical Institute Archives for her help in finding these documents.

dlił się w Tel Awiwie, niedaleko portu Jaffa. Od razu włączył się aktywnie w życie artystyczne Izraela. Wiele podróżował, najczęściej do Włoch, gdzie zawsze wysoko ceniono jego sztukę – w 1974 roku został wyróżniony przez rzymską Accademia di Tiberina, rok później uhonorowano go dwukrotnie złotymi medalami: nagrodą UNESCO i prestiżową nagrodą państwową Tetradrama d’Oro. Równie często podróżował do Francji. W Paryżu wystawiał trzykrotnie (w 1976, 1978 i 1982 roku) w prestiżowej i słynnej nie tylko wśród francuskiej polonii Galerie Lambert, prowadzonej przez Zofię i Kazimierza Romanowiczów na wyspie św. Ludwika (Île Saint-Louis). Przez Paryż wiodła też jego droga powrotna do Polski. W roku 1991 Tepler uczestniczył w głośnej wystawie *Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą* (1 IX – 27 X 1991) zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie, gdzie pokazał pięć pejzaży z lat osiemdziesiątych XX wieku. Pierwsza indywidualna wystawa Teplera w Polsce odbyła się w krakowskiej Space Gallery. Niestety artysta nie doczekał jej, zmarł na zawał serca w Tel Awiwie 18 lipca 1998 roku, dwa tygodnie przed otwarciem. Kolejna odbyła się pięć lat później w roku 2003 w Muzeum Miasta Łodzi (wówczas Muzeum Historii Miasta Łodzi)⁴. Pokazano tam obrazy z kolekcji Davida Malka, marszanda i przyjaciela Teplera, Żyda z Węgier ocalonego z Zagłady⁵.

⁴ *Samuel Tepler 1918–1998. Z kolekcji Davida Malka*, katalog wystawy, red. Lucyna Skompska, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 2003.

⁵ Tamże.

in Israel’s art scene from the very outset. He travelled extensively, mainly to Italy, where his art had always been highly regarded – in 1974, he was honoured with a special recognition by the Accademia di Tiberina in Rome and one year later awarded two gold medals: a UNESCO award and the prestigious national Tetradrama d’Oro award. He also spent significant time in France, having three exhibitions in Paris (in 1976, 1978, and 1982) at the renowned Galerie Lambert, run by Zofia and Kazimierz Romanowicz on Île Saint-Louis, whose fame extended far beyond the Polish expat milieu. From Paris he also made his way back to Poland. In 1991, Tepler took part in the much talked-about exhibition *Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą* [Exhibition of Polish artists working abroad, 1 Sep. – 27 Oct. 1991] held at the Zachęta Gallery in Warsaw, where he showed five landscapes from the 1980s. Tepler’s first solo show in Poland took place at the Space Gallery in Krakow. It was an event he would not live to see as he died in Tel Aviv on 18 July 1998, just two weeks prior to the opening. The next solo exhibition occurred five years later, in 2003, at the Museum of the City of Łódź (then the City of Łódź History Museum)⁴. Shown there were paintings from the collection of David Malek, Tepler’s dealer and friend, a fellow Jew and Holocaust survivor from Hungary⁵.

⁴ *Samuel Tepler 1918–1998. Z kolekcji Davida Malka*, exh. cat., ed. Lucyna Skompska, City of Łódź History Museum, Łódź 2003.

⁵ Ibid.

Obrazy prezentowane na obecnej wystawie znajdowały się kiedyś w kolekcji Davida Malaka. Większość pochodzi z lat osiemdziesiątych, z dojrzałego okresu twórczości malarza. Są to tylko pejzaże, chociaż w twórczości artysty ważne miejsce zajmuje też martwa natura i figuracja.

W malarstwie Teplera odnajdywano inspiracje sztuką Henriego Matisse'a (jego wystawę widział Tepler w czasie swojej pierwszej podróży do Paryża w 1948 roku), włoskiego malarza Giorgio Morandiego czy twórczością rosyjsko-francuskiego mistrza Nicolasa de Staëla, w którego dziełach napięcie między figuratywnością a abstrakcją było stale obecne. Pomimo tych podobieństw w artystycznych poszukiwaniach, droga Teplera wydaje się odmienna.

Nie interesuje go opowiadanie historii, jego obrazy pozbawione są anegdoty. Artysta przekłada naturę na płaską powierzchnię płótna, nie stara się jej odzwierciedlać. Temat, figura ludzka czy motyw architektoniczny jest jedynie punktem wyjścia dla malarskiej przygody z płótnem i farbą. Jego obrazy, niewolne od geometrii form, z ich syntetyzującym ujęciem, zatrzymują się na granicy realności i abstrakcji. Tepler utrwała na płótnie wycinki otaczającego go świata – bramy, kraty okien, daszki, witryny, zaułki. Swoje obrazy buduje światłem, rozproszonym i czystym, kolorem, zamasytymi uderzeniami pędzla, zagarniającymi powierzchnię płótna. Nie boi się mocnych

The paintings shown in the present exhibition were once part of the collection of David Malek. Most are from the 1980s, the mature period in the artist's oeuvre. All of these paintings are landscapes though still lifes and figural compositions were also highly prominent in the artist's output.

Tepler's paintings reveal inspiration taken from Henri Matisse (an exhibition of whose work Tepler had seen during his first trip to Paris in 1948), as well as from the Italian painter Giorgio Morandi and the Russian-French master Nicolas de Staël, in whose work dwells an ever-present tension between figurative representation and abstraction. Despite the parallels in these artists' explorations, Tepler's path seems different.

He is not interested in telling a story and his paintings are devoid of anecdote. The artist transfers nature onto the flat surface of the canvas, never attempting to mirror it. The subject, a human figure or an architectural motif, is only a starting point in a painterly journey with canvas and paint. With their geometric forms and synthetic framing, his paintings balance on the line between realism and abstraction. Tepler preserves snippets of the world around him on the canvas – gateways, window grates, awnings, storefronts, alleyways. He builds his paintings with light, diffuse and pure, colours, and vigorous brush strikes that seize the surface of the canvas. He does not shy away from strong contrasting lines or impactful and pure

kontrastów linii i efektownej, czystej plamy barwnej jak w obrazie *Jaffa – łodzie*. Jego wyczucie i zrozumienie koloru pozwala mu tworzyć, jak w *Domu z żółtymi drzwiami* z 1980 roku, wyrafinowane harmonie barwne. Gama kolorystyczna jego prac bywa ograniczona, ale nigdy nudna. Kolor jest dla Teplera najważniejszy. Barwnymi plamami buduje i definiuje kompozycję obrazów, podkreśla ich ekspresję, nadaje rytm i nastrój.

Poprzez te fragmentaryczne ujęcia dociera do sedna swego świata – melancholii i metafizyki. Magia obrazów Teplera tkwi zarówno w jego kontemplacyjnym podejściu do sztuki, jak i w ich wyciszonej, lecz wyraźnie odczuwanej duchowości. I w prostocie – płótno, pędzel i farba, są kanwą, na której buduje subtelne, lecz ekspresyjne harmonie.

Bartosz Kwieciński, pisząc o twórczości Teplera zauważył, jak mocno odczuwalne jest „wrażenie bezgranicznej pustki w jego pejzażach. Pustki, która najlepiej określa kondycję kultury postnowoczesnej, wreszcie pustki czysto ludzkiej samotności”⁶.

Swoje życie, emocje, wspomnienia zatrzymał Tepler w pustce krajobrazów uchwyconych na płótnie.

Renata Piątkowska

fields of colour, as seen, for example, in *Jaffa – Boats*. His feel for and understanding of colour enable him to create refined tonal harmonies, like in *House with a Yellow Door* from 1980. At times, the colour palette is restrained, but it is never dull. For Tepler, colour comes first. Using colourful blots, he builds and defines the composition of his paintings, accentuates their expressiveness, and imbues them with rhythm and atmosphere.

Via these fragmentary glimpses, Tepler taps into the essence of his world – melancholy and metaphysics. The magic of his paintings lies equally in the artist’s contemplative approach to art and in his works’ subdued, though clearly perceptible spirituality. It is also in their simplicity – the canvas, brush and paint are but a foundation on which he builds a subtle yet expressive harmony.

Writing on the work of Samuel Tepler, Bartosz Kwieciński notes the highly discernible “feeling of infinite emptiness in his spatial compositions and landscapes, an emptiness which best defines the state of post-modern culture and the state of human solitude.”⁶

Tepler preserved his life, emotions, and recollections in the emptiness of the landscapes captured on his canvasses.

Renata Piątkowska

⁶ *Samuel Tepler...*, Kraków 1998, s. [5].

⁶ *Samuel Tepler...*, Krakow 1998, p. [9].

Dom z żółtymi drzwiami, 1980
olej / płótno, 46 x 55
sygn. l.d. Tepler (po hebrajsku) / na odwrociu: Tepler

House with a Yellow Door, 1980
oil on canvas, 46 x 55
signed bottom left: Tepler (in Hebrew) / on reverse: Tepler



Kompozycja architektoniczna, 1984

olej / płótno, 60 x 73

sygn. l.d. Tepler (po hebrajsku) / na odwrociu: Tepler 84

Architectural Composition, 1984

oil on canvas, 60 x 73

signed bottom left: Tepler (in Hebrew) / on reverse: Tepler 84



Pejzaż miejski, 1985
olej / płótno, 35,5 x 50
sygn. l.d. Tepler (po hebrajsku) / na odwrociu: S. Tepler / 1985

Urban Landscape, 1985
oil on canvas, 35.5 x 50
signed bottom left: Tepler (in Hebrew) / on reverse: S. Tepler / 1985



Ulica – dom z niebieskim oknem, 1985
olej / płótno, 73 x 93
sygn. l.d. Tepler (po hebrajsku) / na odwrociu: S. Tepler / 1985

Street – House with a Blue Window, 1985
oil on canvas, 73 x 93
signed bottom left: Tepler (in Hebrew) / on reverse: S. Tepler / 1985



Jaffa – łodzie

olej / płótno, 35,5 x 50

sygn. p.d. Tepler (po hebrajsku) / na odwrociu: S. Tepler

Jaffa – Boats

oil on canvas, 35.5 x 50

signed bottom right: Tepler (in Hebrew) / on reverse: S. Tepler



TOWARZYSTWO WSPIERANIA
INICJATYW BADAWCZYCH I KONSERWATORSKICH

PROM

PROM KULTURY SASKA KĘPA

PROM KULTURY SASKA KĘPA