

# Artyści polscy w kręgu Secesji Wiedeńskiej w latach 1897–1919

modus

prace z historii sztuki  
art history journal  
xxi, 2021



For English – see p. 151

---

## Wprowadzenie do rozważań na temat środowiska artystycznego Secesji Wiedeńskiej i funkcjonujących w nim artystów polskich

MICHAŁ SZAREK

„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!” – „Czasowi jego sztukę, a sztuce jej wolność!” – tak brzmi myśl Ludwiga Hevesiego, jednego z głównych krytyków sztuki związanych ze środowiskiem wiedeńskim przełomu XIX i XX stulecia<sup>1</sup>. Programowe hasło o charakterze manifestu nie bez powodu umieszczono na poczesnym miejscu, tuż nad portalem Pawilonu Secesji Wiedeńskiej, wzniesionego w roku 1898 według projektu Josepha Marii Olbricha (il. 1). Przesłanie to znakomicie obrazowało podejście nowej generacji artystów do sztuki, opierające się na programowym odseparowaniu od tradycyjnych instytucji kultury i odrzuceniu dominujących dotychczas wpływów akademickich. W Wiedniu końca XIX i początku XX wieku zachodziły znaczące przemiany artystyczne i ideowe. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (pisane również Sezession) to pełna nazwa ugrupowania artystycznego znanego powszechnie jako Wiener Secession – Secesja Wiedeńska, którego członkowie byli inicjatorami przewrotu, jaki dokonał się wówczas w sztuce wiedeńskiej. Stowarzyszenie zostało założone 3 kwietnia 1897 roku<sup>2</sup>. W ramach swojej działalności propagowało modernistyczną sztukę i podobnie jak inne, powstałe nieco później salony i galerie wystawiennicze, takie jak Künstlerbund Hagen, Galerie Miethke czy Salon Pisko, zrywało z monopolem wystawienniczym Künstlerhausu.

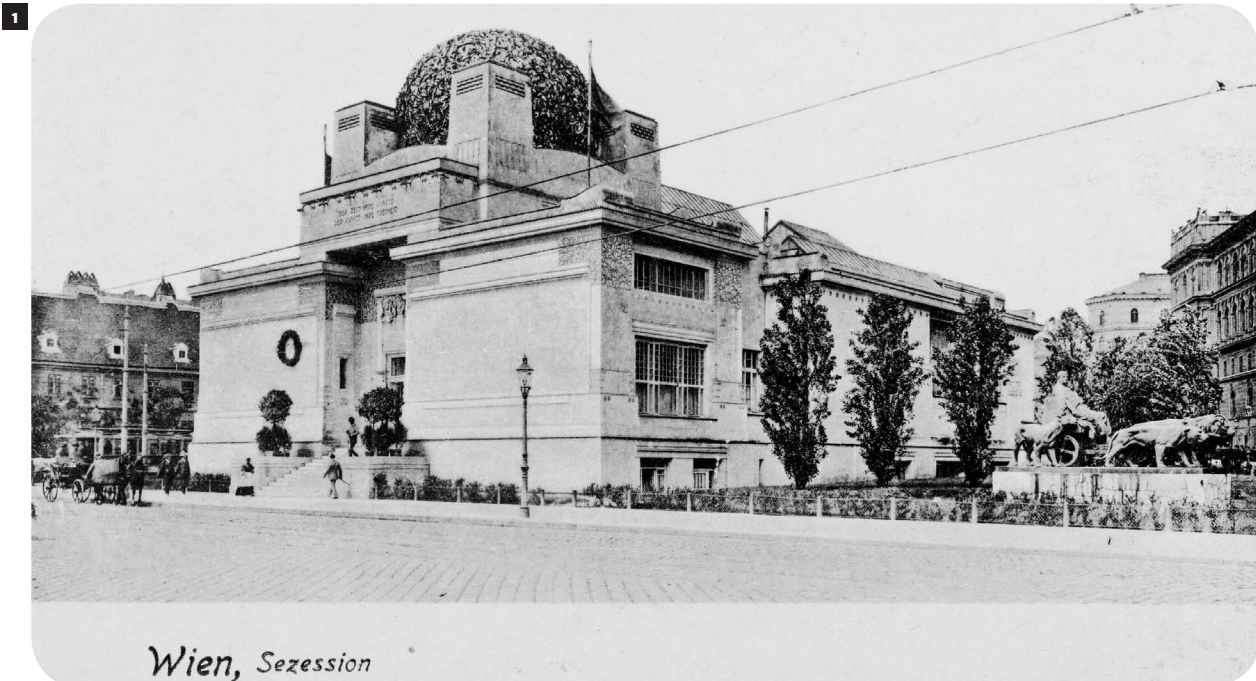
Przedmiotem niniejszego artykułu jest jednak nie tyle środowisko artystów wiedeńskich, ile ścisły związek łączący życie artystyczne w naddunajskiej stolicy Austro-Węgier ze sztuką polską<sup>3</sup>. Na intensywny charakter tych relacji miała oczywiście wpływ zależność polityczna części ziem polskich od Monarchii Habsburgów, dlatego

---

1 L. Hevesi, *Die Wiener Secession und ihr „Ver Sacrum”*, „Kunstgewerbeblatt”, 10, 1899, nr 8, s. 141.

2 Ibidem.

3 Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Artyści polscy w kręgu Secesji Wiedeńskiej 1897–1919 – projekt wystawy*, napisanej w Instytucie Historii Sztuki UJ w r. 2019, pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Szczerskiego, któremu pragnę serdecznie podziękować za pomoc i cenne wskazówki merytoryczne.



Wien, Sezession

1. Joseph Maria Olbrich, Gmach Secesji Wiedeńskiej, 1898. Pocztówka ze zbiorów Wien Museum, pocz. XX w., nr inw. 52923/8

też mowa tu będzie głównie o twórcach z kręgu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, założonego 27 maja 1897 roku w Krakowie, znajdującym się pod zaborem austriackim<sup>4</sup>. Po włączeniu Wielkiego Księstwa Krakowskiego do zaboru austriackiego w roku 1846 Kraków pełnił rolę stolicy Galicji Zachodniej i stanowił obok Warszawy i Lwowa jeden z ważniejszych ośrodków rozwoju polskiej kultury. Na przełomie XIX i XX wieku miasto uzyskało także status narodowej stolicy sztuki i kultury, skupiając większość znaczących plastyków, literatów i myślicieli. Jak zaznaczyła Anna Brzyski, pomimo że Kraków stanowił znacznie mniejszy ośrodek miejski niż Wiedeń, czy nawet Praga, nie przeszkodziło to w powstaniu pod Wawelem silnego centrum kulturalnego, w którym doszło do założenia Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” – ugrupowania o nowym, modernistycznym charakterze<sup>5</sup>. Secesja Wiedeńska zrzeszała obok licznego grona twórców europejskich przede wszystkim artystów z terenów monarchii. W ten propagandowy sposób ukazywano jedolitość, a zarazem różnorodność kulturową rozległego terytorialnie i złożonego etnicznie Cesarstwa.

Jak zaznaczyła Dorota Kudelska, to właśnie „Sztuka” odegrała kluczową rolę w kontaktach polskich z Secesją Wiedeńską. Początkowo artyści samodzielnie proponowali dzieła, które chcieli zaprezentować na ekspozycji, lecz z czasem krakowskie towarzystwo przejęło inicjatywę i to przede wszystkim w jego gestii leżała komunikacja z Secesją, a także selekcja obiektów<sup>6</sup>. Pierwsza grupowa wystawa z roku 1902 („xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien”) pokazywała dążenie „Sztuki” do zmanifestowania odrębności instytucjonalnej oraz wizualnego i przestrzennego wyodrębnienia twórczości polskich artystów, którą eksponowano w osobnych salach<sup>7</sup>. Taki stan rzeczy rodził w kolejnych latach

4 W. Juszcak, *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 187.

5 A. Brzyski, *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka and Mánes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups*, „Centropa”, 11, 2011, nr 1, s. 8.

6 D. Kudelska, *Między Secesją a Hagenbuntem – artyści polscy w Wiedniu 1898–1914*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 10, 2015, s. 191–193.

7 Ibidem.

liczne konflikty i spowodował odsunięcie się z kręgu Wiener Secession niektórych artystów niezadowolonych z wyborów zarządu krakowskiego stowarzyszenia<sup>8</sup>.

Ważnym celem realizowanym w ramach niniejszego artykułu jest usystematyzowanie rozproszonych dotąd w różnych źródłach informacji dotyczących obecności prac Polaków na wiedeńskich ekspozycjach. Na podstawie zebranych wiadomości podjęto próbę chronologicznej rekonstrukcji poszczególnych wystaw pod kątem uczestnictwa w nich polskich artystów. Z całości zgromadzonych danych wyłania się także silnie eksponowany już na przełomie XIX i XX stulecia dualizm sztuki polskiej, która charakteryzowała się przywiązaniem do narodowej tradycji, a równocześnie odzwierciedlała ogólnoeuropejskie, modernistyczne tendencje plastyczne i prądy ideowe.

O istotnej roli, jaką odegrali polscy twórcy podczas wystaw Secesji Wiedeńskiej, świadczą liczne wzmianki źródłowe dotyczące udziału Polaków w pokazach stowarzyszenia oraz niemała liczba zaprezentowanych przez nich prac. Głównym źródłem informacji na temat działalności Stowarzyszenia Secesji Wiedeńskiej pozostają katalogi poszczególnych wystaw. Dodatkowe dane o dziełach i ich twórcach można znaleźć w licznych artykułach zawierających wypowiedzi krytyczne na temat wystaw i reprodukcje prezentowanych obiektów. Ważne są również fotografie ekspozycji oraz listy sprzedanych prac publikowane sporadycznie i nieregularnie na łamach „Ver Sacrum” – ukazały się jedynie trzy tego typu listy podczas całej działalności wydawniczej. Istotne informacje dotyczące twórców polskich zawierają także protokoły posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” przytaczane przez Kudelską<sup>9</sup>.

Trudno jest jednak dokonać pełnej rekonstrukcji przebiegu wystaw organizowanych przez Secesję, czy też zidentyfikować wszystkie prezentowane na ekspozycjach dzieła. Tytuły umieszczane w katalogach często nadawano pracom bez porozumienia z samymi artystami, w sposób umowny i opisowy. Z większą konsekwencją były charakteryzowane techniki artystyczne. Zawsze za pomocą dokładnej notatki odróżniano grafikę czy rysunek od malarstwa olejnego. Podobnie działo się w przypadku rzeźby, choć z racji na mnogość odlewów trudno jest zidentyfikować konkretne egzemplarze, nawet mając do dyspozycji ich fotografie. Pomocne w tej kwestii są niewątpliwie reprodukcje zamieszczane na łamach czasopism i w katalogach wystaw<sup>10</sup>, gdyż umożliwiają lokalizację dzieł w kolekcjach muzealnych i prywatnych, jeżeli poszukiwane obiekty pojawiły się kiedykolwiek na rynku sztuki. Jeśli znane jest miejsce przechowywania danej pracy, to zostało odnotowane w niniejszym tekście. Niestety w przypadku licznych obiektów, nawet tych utrwalonych na reprodukcjach i znanych z tytułu, trudno jest o precyzyjną informację na ten temat. Najciekawszym materiałem ikonograficznym pozostają jednak fotografie znajdujące się w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, niepublikowane ani na przełomie XIX i XX wieku, ani współcześnie. W tej grupie kilkunastu obiektów wyodrębnić

8 Ibidem.

9 Eadem, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki” – z zapisów w Księdze Protokołów Towarzystwa Artystów Polskich*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio FF”, 35, 2017, nr 1, s. 130.

10 Pierwsze egzemplarze katalogów publikowane były bez reprodukcji dzieł prezentowanych podczas poszczególnych pokazów. Te zaczęły się pojawiać regularnie w wersji czarno-białej dopiero od katalogu dwudziestej trzeciej ekspozycji, wydanego na początku r. 1905. Dodatkowo od katalogu dwudziestej piątej wystawy ze stycznia 1909 r. zamieszczano również nieliczne reprodukcje barwne.

można zdjęcia ukazujące fragmenty przestrzeni ekspozycyjnych oraz kadry, w których uwieczniono pojedyncze dzieła, co wskazywałoby na zainteresowanie polską sztuką podczas wystaw. Autorem większości wspomnianych zdjęć jest austriacki fotograf i sympatyk stowarzyszenia Secesji Wiedeńskiej Moritz Nähr.

Należy w tym miejscu mocno podkreślić, jak bardzo ułatwił prowadzenie badań proces digitalizacji archiwaliów z epoki – fotografii, prasy, czasopism i katalogów. Materiały zgromadzone w ramach zbiorów cyfrowych takich instytucji jak między innymi Universitätsbibliothek w Heidelbergu, Bibliothek des Belvedere w Wiedniu, Biblioteki Internet Archive czy Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu zawierają wiele cennych informacji.

W kontekście recepcji sztuki Polaków podczas wystaw Secesji istotna jest również sama przynależność polskich artystów do grona członków zwyczajnych ugrupowania<sup>11</sup>. Jak zauważyła Dorota Kudelska, Polacy zawsze byli drugą pod względem liczebności grupą twórców w tym kręgu, zaraz po Austriakach<sup>12</sup>. Artyści polscy niezaprzeczalnie stanowili zatem integralną część tego międzynarodowego środowiska wystawienniczego, i to od samego początku jego funkcjonowania. Jak bowiem zaznaczył Roman Taborski, Polacy znajdowali się w składzie członkowskim już w roku 1897, a wśród członków założycieli byli Julian Fałat i Kazimierz Pochwański, choć ten ostatni prędko opuścił szeregi stowarzyszenia<sup>13</sup>.

### **Próba chronologicznej analizy udziału Polaków w wystawach na podstawie materiałów źródłowych**

Początki wystawiennictwa Stowarzyszenia Secesji Wiedeńskiej wiążą się nierozdzielnie z nieistniejącym już dzisiaj budynkiem Domu Towarzystwa Ogrodniczego (Gartenbauegebäude) przy Parkring 12 (il. 2), w którym to 26 marca 1898 roku została otwarta inauguracyjna wystawa grupy. Stowarzyszenie, założone rok wcześniej, nie posiadało jeszcze własnej siedziby, wykorzystało zatem tę przestrzeń, złożoną z kilku połączonych ze sobą sal, dostosowując ją do własnych celów wystawienniczych. Jednakże już w latach 1897–1898 wzniesiono według projektu Josepha Marii Olbricha przy Karlsplatz (Friedrichstraße 12) gmach, który stał się miejscem kolejnych wystaw Secesji, organizowanych tu nieprzerwanie od jesieni 1898 roku.

Już od inauguracyjnej wystawy Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, odbywającej się od 26 marca do 15 czerwca 1898 roku, Polacy wystawiali swoje dzieła. Jako członkowie stowarzyszenia tworzyli stosunkowo liczną grupę, która w niezmiennym składzie przetrwała do dziesiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej<sup>14</sup>. Wśród dziesięciorga artystów byli przede wszystkim przedstawiciele

11 Secesja do r. 1918 dzieliła swoich członków na dwie grupy – członków zwyczajnych (O. M. – Ordentlich Mitglied) oraz członków korespondencyjnych, czyli honorowych (C. M. – Correspondierend Mitglied). Do grona członków zwyczajnych należeli głównie Austriacy i przedstawiciele innych narodowości funkcjonujących w granicach Austro-Węgier, a co za tym idzie także twórcy polscy. Grupę członków korespondencyjnych czy honorowych tworzyli artyści zagraniczni. Grono polskich członków zasilali przede wszystkim twórcy z kręgu towarzystwa „Sztuka” i środowiska krakowskiego. Co istotne podczas wystaw Secesji swoje prace eksponowali nie tylko sami jej członkowie, lecz także artyści występujący w charakterze gości.

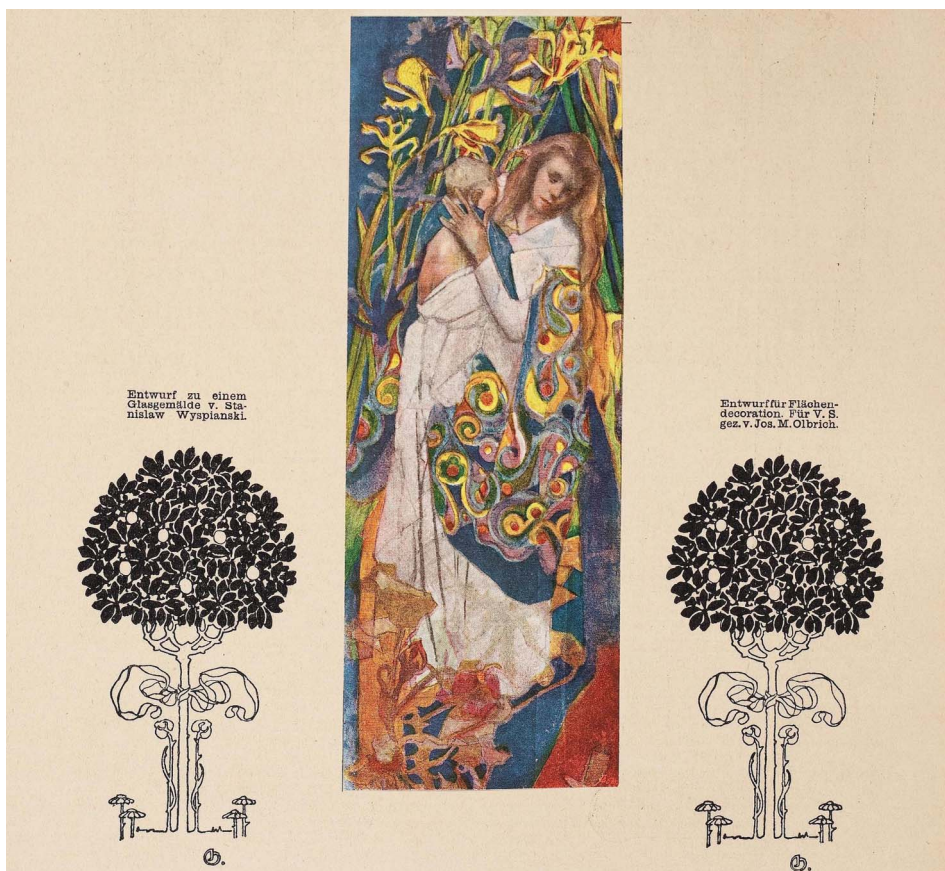
12 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 130.

13 R. Taborski, *Wypiański – Wiedeń – „Secesja”*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, Kraków 2001, s. 93.

14 *Katalog der 1. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, (Wiedeń, 26 III – 15 VI 1898), Wien 1898, s. 9.



2



3

środowiska krakowskiego – wykładowcy tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych – Teodor Axentowicz, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Jan Stanisławski i Leon Wyczółkowski. Członkami Secesji byli też tacy malarze jak Stanisław Wyspiański czy Włodzimierz Tetmajer. W tym kontekście przywołać należy również przebywającego w Paryżu Wacława Szymanowskiego oraz lwowianina Stanisława Dębickiego. Co ciekawe, ten ostatni, mimo że pozostawał członkiem ugrupowania do roku 1918, nie zaprezentował na wystawach Secesji ani jednej pracy. Także podczas pierwszego pokazu nie wszyscy członkowie wystawili swoje dzieła. Na ekspozycji nie pojawiły się wówczas prace Tetmajera, Szymanowskiego oraz Malczewskiego. Łącznie na inauguracyjnej wystawie Secesji zaprezentowano 25 zróżnicowanych tematycznie i stylistycznie dzieł artystów polskich. Wyspiański pokazał między innymi *Polonię*

2. August Weber, Dom Towarzystwa Ogrodniczego (Gartenbaugesellschaft) w Wiedniu, 1863. Pocztówka ze zbiorów Wien Museum, ok. 1900, nr inw. 167810

3. Stanisław Wyspiański, *Caritas*, 1893–1894. Wg „Ver Sacrum”, 1, 1898, nr 7, s. 2



4. Widok na salę pierwszą podczas pierwszej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1898. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, sygn. Pk 2539, 2

i *Caritas* (il. 3) – pastelowe projekty witraży dla katedry lwowskiej, wykonane w latach 1893–1894 (*Polonia* w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) oraz powstałe w roku 1897 trzy rysunki z cyklu ilustracji do *Iliady* Homera – *Aurorę* (Muzeum Narodowe w Warszawie), *Apolla na Olimpie* i *Duchy bohaterów* (oba dzieła znajdują się obecnie w kolekcjach prywatnych). W przypadku wystawionego portretu dziecka można jedynie snuć domysły, czy był on tożsamy z kompozycją opublikowaną w roku wystawy w siódmym zeszycie programowego czasopisma Secesji jako „Studie für Fresco”. Pozostali artyści zaprezentowali liczne pejzaże i portrety. Zdecydowanie należy tu wyróżnić dwie prace Mehoffera – *Muzę* o symbolistycznym charakterze (1897, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz najprawdopodobniej *Śpiewaczkę* (1896, Lwowska Galeria Sztuki), do których to pozowała artystce jego szwagierka Wanda Janakowska. Należy przypuszczać, że to właśnie *Śpiewaczkę*, reproduktowanej na łamach „Ver Sacrum”, poświęcił cały akapit w swojej recenzji pierwszej wystawy Hermann Bahr, pisząc o tej pracy jako o „portrecie duszy” i porównując ją z wizerunkami tworzonymi przez Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera<sup>15</sup>. Na uwagę zasługuje również niezidentyfikowany pejzaż zimowy pędzla Józefa Chełmońskiego, który wziął udział w wystawie w charakterze gościa, oraz wizerunek Chrystusa namalowany przez Wyczółkowskiego, widoczny także na jednej z dwóch archiwalnych fotografii w Österreichische Nationalbibliothek (sygn. Pk 2539, 2) przedstawiających salę pierwszą (il. 4). Dzieło ustawiono w jednym z narożników pomieszczenia, na ornamentalnym cokole, pośród mebli, rzeźb i roślin. Pomimo nie najlepszej jakości odbitki przypuszczać można, że widoczny na zdjęciu obraz to olejna wersja często powtarzającego się w twórczości Wyczółkowskiego motywu – wizerunku Krucyfiksu Królowej Jadwigi z katedry na Wawelu, namalowana w roku 1896, a przechowywana obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Na innej fotografii pochodzącej z tego samego źródła (sygn. 124999 E) dostrzec można obraz Wyczółkowskiego opisany jako „Herrnporträt”, będący autoportretem artysty z roku 1897 (Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). Jak podawała „Neue Freie Presse”,

<sup>15</sup> H. Bahr, *Secession*, Wien 1900, s. 30.



5

omawianą wystawę 4 kwietnia 1898 roku oglądał sam cesarz Franciszek Józef I, który zwrócił uwagę na dzieła Stanisława Wyspiańskiego oraz Józefa Mehoffera i pochwalił je<sup>16</sup>. Rysunek autorstwa Rudolfa Bachera przechowywany w Wien Museum przy Karlsplatz ukazuje właśnie to wydarzenie (il. 5). Autor przedstawił cesarza stojącego w pierwszej sali gmachu ekspozycyjnego, z widocznym w tle wzmiankowanym już *Chrystusem* Leona Wyczółkowskiego.

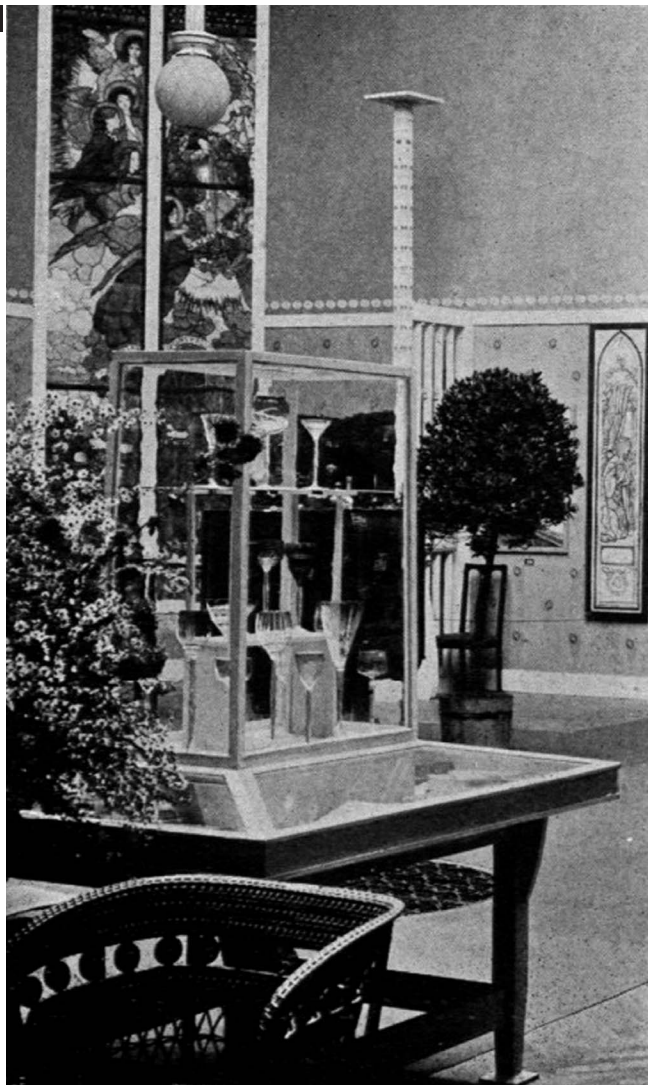
Również podczas następnej wystawy, zorganizowanej jeszcze pod koniec tego samego roku, zaprezentowano liczne dzieła sztuki polskiej. Pięciu członków stowarzyszenia wystawiło kilkanaście pejzaży i portretów, wśród których znalazł się między innymi jeden ze szkiców do panoramy *Napoleon nad Berezyną* Fałata, wykonany zapewne podczas prac nad tą monumentalną kompozycją, powstałą w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku we współpracy z Wojciechem Kossakiem. Pokazano także *Rozmowę* Mehoffera z roku 1896, a ściślej jedną z dwóch wersji znajdującą się obecnie w kolekcji Lwowskiej Galerii Sztuki. Konstanty Laszczka wystawił wówczas gipsowy biust portretowy przedstawiający poetę Wacława Rolicz-Liedera, a Wacław Szymanowski rzeźbę zatytułowaną *Kariatydy* (1896, Muzeum Narodowe w Krakowie). Jak wynika z listy zamieszczonej na łamach czasopisma „Ver Sacrum”, wśród prezentowanych na wystawie prac, które znalazły nabywców, były trzy obrazy Axentowicza: *Głowa dziewczynki z laurem*, *Studium głowy* i *Głowa dziewczynki* oraz dwa pejzaże Stanisławskiego: *Abendstimmung* i *Osty*<sup>17</sup>. Rok 1898 był dla wystawiających z Secesją Polaków okresem udanym, co odzwierciedlają także chętnie wykorzystywane wówczas na kartach „Ver Sacrum” reprodukcje ich prac.

Po bardzo pomyślnym debiucie polskich artystów kolejne cztery wystawy odbyły się bez ich udziału. Na trzeciej, czwartej oraz piątej wystawie prezentowano różnorodne dzieła przypadkowo dobranych twórców, natomiast szósta była poświęcona sztuce japońskiej. Istotne informacje dotyczące tego okresu można znaleźć w sprawozdaniach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Mowa tu o polskiej

5. Rudolf Bacher, Cesarz Franciszek Józef zwiedzający pierwszą wystawę Secesji Wiedeńskiej w Domu Towarzystwa Ogrodniczego, 1898. Fot. ze zbiorów Wien Museum, nr inw. 66223, cc0, wg <<https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/39888/>>

16 R. Taborski, *Wyspiański – Wiedeń – „Secesja”*, s. 94.

17 *Liste der verkauften Werke*, „Ver Sacrum”, 2, 1899, nr 1, s. 33.



6. Widok na salę pierwszą podczas ósmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1900. Wg *Katalog der x. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien 1901*, s. 31

dobnie jak na poprzednich, zaprezentowano stosunkowo niewiele polskich prac. W przestrzeni wystawienniczej znalazło się zaledwie 12 obrazów autorstwa Polaków – Juliana Fałata i Józefa Mehoffera. Ten drugi wystawił głównie kartony do witraży wykonane dla katedry św. Mikołaja we Fryburgu – po dwie części kompozycji *Matka Boska Zwycięska* (il. 6) i *Męczennicy* (1897–1899, Muzeum Narodowe w Krakowie). Szymanowski zaprezentował cztery trudne do zidentyfikowania dzisiaj prace, spośród których sprzedał trzy – *Plagę*, *Tragarza* oraz *Fauna i bachantkę*, jako jedyny polski artysta znajdując nabywców dla swoich dzieł<sup>20</sup>.

Polacy nie wzięli udziału w dziewiątej wystawie. Ich prace pojawiły się dopiero na kolejnej, jubileuszowej ekspozycji, zorganizowanej wiosną 1901 roku. Bolesław Biegas zaprezentował tym razem pięć swoich rzeźb, w tym kompozycję *Początek świata*, ustawioną osobno w reprezentacyjnym miejscu, jakim był główny hol wejściowy gmachu. Na fotografii reprodukowanej w roku 1901 na łamach dziewiątego numeru „Ver Sacrum” widać dwie kolejne kompozycje artysty, ustawione po obu stronach przejścia pomiędzy salami. Są to *Rozmowa myśli* i *Koniec świata* (il. 7). Prace rzeźbiarza jako jedne z nielicznych dzieł polskich wzbudziły wówczas duże

ekspozycji, która miała zostać zorganizowana późną jesienią 1899 roku w ramach piątej wystawy i zajmować cały pawilon, aczkolwiek z winy Polaków nie doszła do skutku<sup>18</sup>. Jak pisała dalej w swoim artykule Kudelska, w latach 1901–1907 pomysł tego rodzaju przedsięwzięcia wciąż powracał, ostatecznie nie doczekał się jednak realizacji<sup>19</sup>. Powodem miała być niechęć zarządu Secesji Wiedeńskiej, zawiedzionego wcześniejszą niekonsekwencją strony polskiej, która nie zapewniła odpowiedniej liczby prac, wysuwając przy tym wygórowane roszczenia finansowe.

Prace polskich twórców pojawiły się ponownie dopiero podczas siódmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, trwającej od marca do maja 1900 roku. Fałat, Stanisławski i Axentowicz zaprezentowali łącznie dziewięć obrazów i rycin, a Bolesław Biegas nadesłał jedną ze swoich rzeźb zatytułowaną *Dawid*. Biorąc pod uwagę reprodukowane w tym samym roku na łamach „Ver Sacrum” dzieła, przypuszczać należy, że wśród prac malarskich wystawiono *Krzyże na pustkowiu* (kolekcja prywatna) oraz *Zmrok* (1900, Muzeum Narodowe w Krakowie) Stanisławskiego. Druga z prac pojawiła się na ekspozycji również w wersji graficznej, obok innych rycin artysty.

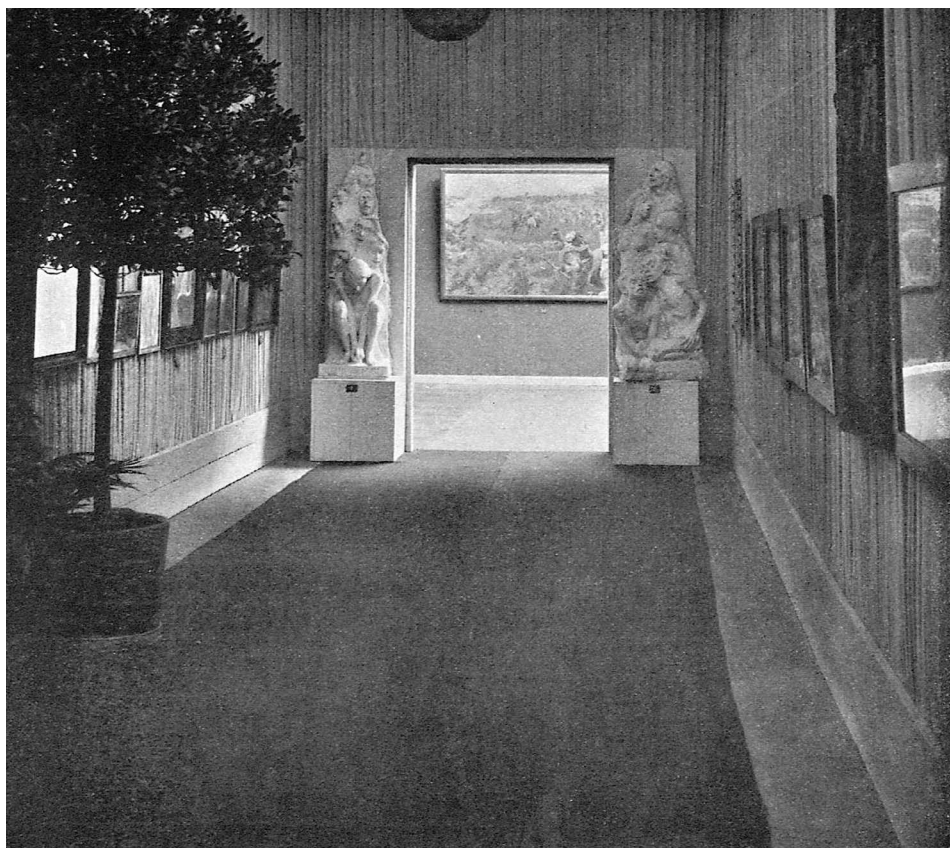
Na jesiennej wystawie roku 1900, również mającej charakter ekspozycji zbiorowej, po-

18 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 131.

19 Ibidem, s. 132–134.

20 *Liste der verkauften Werke*, s. 64.





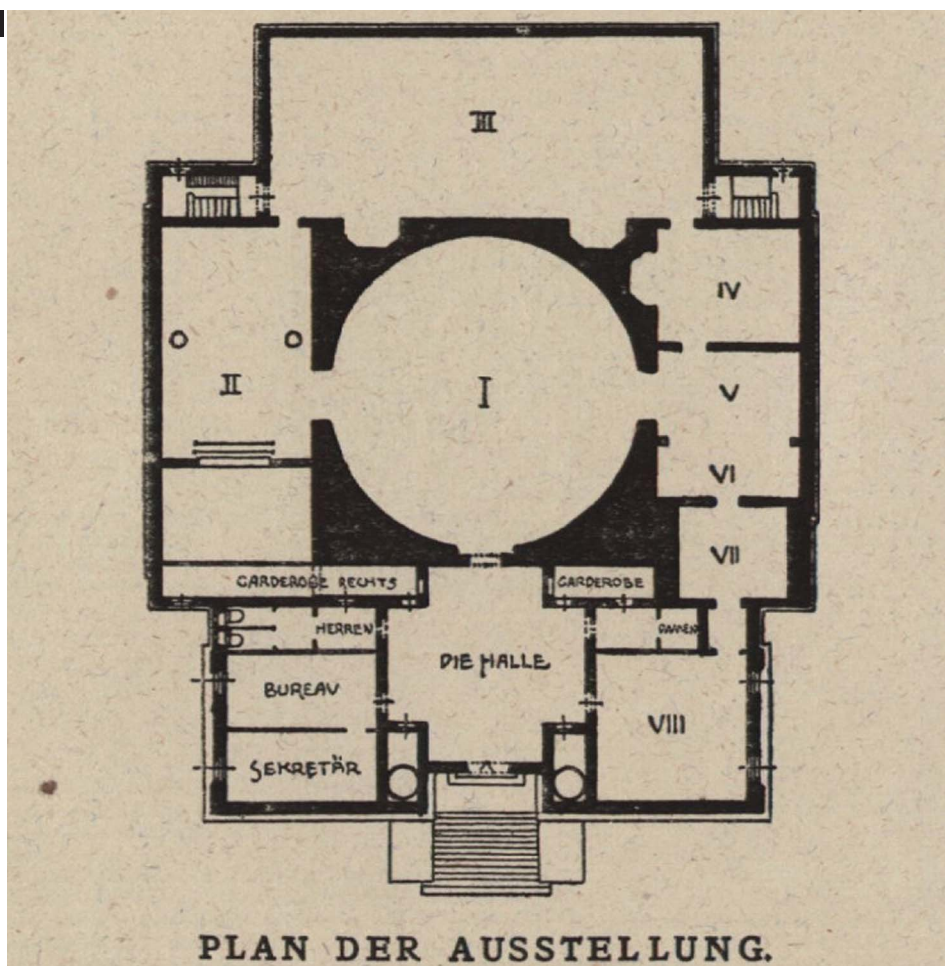
zainteresowanie Ludwiga Hevesiego. Krytyk widział w nich połączenie indywidualnego stylu artysty, w którym dostrzec można reminiscencje tendencji charakterystycznych dla ówczesnej sztuki polskiej, oraz ewidentnych wpływów Augusta Rodina<sup>21</sup>. Nic w tym dziwnego, bowiem Biegas znakomicie kompilował w strukturze swych dzieł wiodące wówczas w rzeźbie europejskiej tendencje formalne i ideowe – symbolizm i secesję. Po raz pierwszy swoje prace – dwa płótna o tematyce ludowej – pokazał na wiedeńskiej ekspozycji Włodzimierz Tetmajer, który będąc członkiem stowarzyszenia od samego początku istnienia Secesji, nie uczestniczył dotychczas w jej wystawach. Tytuły obrazów mogą świadczyć o tym, że zaprezentowano wówczas kompozycję obrazującą epizod z legendy o Piaście i jedną ze scen święcenia pokarmów w Bronowicach. Ponadto wystawiono 12 innych dzieł, których twórcami byli Axentowicz, Mehoffer, Stanisławski i Szymanowski. Po zakończeniu pokazu zakupiono *Pastelową głowę* Axentowicza, *Pejzaż polski* Stanisławskiego i rzeźbę *Kosiarz* Szymanowskiego<sup>22</sup>.

Podczas późniejszych wystaw sztuka polska znów cieszyła się znacznie mniejszym zainteresowaniem. Jedenasta ekspozycja została w całości poświęcona jednemu artyście – Johannowi Victorowi Krämerowi. W tym czasie, w roku 1901, Secesja zyskała nowego członka pochodzenia polskiego. Do jej grona dołączył Bolesław Biegas, wystawiający dotychczas w charakterze gościa. Podczas jesiennej, ostatniej wystawy tego roku jedyny polski akcent stanowiły dwa brązy Wacława Szymanowskiego. Tym razem była to inna wersja prezentowanego już wcześniej motywu z „kariatydami”, określana w literaturze jako *Kariatydy III*, wykonana zapewne w roku 1901

21 L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, s. 320.

22 *Liste der verkauften Werke*, s. 209.

7. Widok na salę pierwszą podczas dziesiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1901. Wg „Ver Sacrum”, 4, 1901, nr 9, s. 156



8. Plan piętnastej wystawy Secesji Wiedeńskiej. Wg *xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov.–Dez. 1902*, Wien 1902

lub przed tą datą<sup>23</sup>. Wspomniana kompozycja stanowiła później główny element nagrobka Anny i Erazma Jerzmanowskich wzniesionego na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Drugą eksponowaną wówczas rzeźbą artysty była jedna z wersji *Macierzyństwa*. Wystawa ta dedykowana była w szczególności artystom z terenów Europy Północnej – Skandynawii i Rosji, co w pewien sposób usprawiedliwia tak ubogą reprezentację Polaków. Sytuacja powtórzyła się podczas trzynastej ekspozycji, dostępnej dla publiczności w lutym i marcu 1902 roku, kiedy to z dorobku polskich artystów zaprezentowano jedynie dwie prace rzeźbiarskie Bolesława Biegasa – *Świat* oraz *Księżę życia*. Na czternastej wystawie Secesji, poświęconej tym razem Ludwikowi van Beethovenowi, nie uwzględniono żadnych dzieł polskich.

Dopiero podczas piętnastej wystawy stowarzyszenia, trwającej od listopada do grudnia 1902 roku, doceniono i wyeksponowano dzieła sztuki polskiej. Największa z sal gmachu (sala trzecia), mieszcząca się na tyłach budynku, została przeznaczona właśnie dla twórców reprezentujących Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” (il. 8). Stanowili oni niemalże połowę wystawiających. Łącznie 24 polskich artystów zaprezentowało wówczas 49 obrazów i rysunków, 18 rzeźb oraz 2 przykłady tkaniny artystycznej. Aranżację sali przeznaczoną wyłącznie dla Polaków stworzył Karol Tichy<sup>24</sup>, który dodatkowo pokazał wówczas kompozycję *Elegia* (ok. 1900,

23 *Wacław Szymanowski 1859–1930* (kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, VI–VII 1981), oprac. H. Kotkowska-Bareja, Warszawa 1981, s. 77.

24 *xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov.–Dez. 1902*, (kat. wyst.), Wien 1902, s. 26.



9



10

Muzeum Narodowe w Warszawie). Swoje dzieła zaprezentowała większość polskich członków Secesji, w tym liczni przedstawiciele środowiska krakowskiego, jak Konstanty Laszczka czy Wojciech Weiss, twórcy warszawscy reprezentowani między innymi przez Józefa Pankiewicza i Józefa Chelmońskiego, a także artyści związani z innymi ośrodkami, choćby przebywająca w Paryżu Olga Boznańska. Fotografie reprodukowane na łamach wiedeńskiego periodyku „Ver Sacrum” (il. 9) oraz polskiego tygodnika „Kraj” (il. 10) są dziś jedynymi źródłami ikonograficznymi ukazującymi przestrzeń wystawy z polskimi eksponatami. Wzdłuż najdłuższej ściany sali ustawiono wielkoformatowe, ujęte w ramy projekty witraży Stanisława Wyspiańskiego dla katedry na Wawelu wykonane w latach 1900–1902 (Muzeum Narodowe w Krakowie). Centralnie ukazana została postać *Kazimierza Wielkiego* flankowana przez dwie terakoty autorstwa Szymanowskiego, obie zatytułowane *Tryton*, które zreprodukowano także w dwudziestym trzecim numerze „Ver Sacrum”

**9.** Widok na salę trzecią podczas piętnastej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1902. Wg „Ver Sacrum”, 5, 1902, nr 22, s. 324

**10.** Widok na salę trzecią podczas piętnastej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1902. Wg „Kraj” [dodatek „Sztuka i Życie”], 1902, nr 46, s. 483

z tego samego roku. Obok prezentowany był kolejny projekt Wyspiańskiego – *Święty Stanisław*. Należy przypuszczać, że trzecie dzieło z tej grupy – *Henryka Pobożnego*, umieszczono analogicznie, na lewo od *Kazimierza Wielkiego* i towarzyszących mu terakot. Na tej samej ścianie, pomiędzy uchwyconymi na zdjęciach kompozycjami Wyspiańskiego, widoczne są jeszcze prace Stanisławskiego – cztery studia pejzażowe w niewielkich formatach oraz *Wschód księżycy* (ok. 1900, Belvedere w Wiedniu, dzieło przejęte z Kunsthistorisches Museum). Prace tego mistrza krajobrazu symbolicznego były flankowane przez dwa pastele Axentowicza – *Pod brzemieniem nieszczęścia* (ok. 1900, Lwowska Galeria Sztuki) oraz portret kobiety, w którym został wykorzystany motyw błękitnej wazy. Kolejna, krótsza ściana posiadała centralną dominantę w postaci namalowanej przez Ferdynanda Ruszczyca w roku 1898 olejnej pracy *Ziemia* (Muzeum Narodowe w Warszawie). Obraz otoczony był portretowymi biustami autorstwa Laszczki, umieszczonymi na wysokich postumentach (był wśród nich m.in. portret Leona Wyczółkowskiego), a dokładnie pod nim zawisła akwarela Fałata *Pociąg przeszedł* z roku 1901. Obok znalazł się również *Portret rodziców* Wojciecha Weissa (1899, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie). Kolejna, dłuższa ściana z dwiema prostokątnymi wnękami była miejscem ekspozycji licznych obrazów i rzeźb, spośród których warto przywołać popiersia wykonane przez Laszczkę (m.in. marmurowy portret Marii Fałatowej zakupiony do zbiorów Moderne Galerie – obecnie Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu oraz podobiznę Feliksa „Mangghi” Jasińskiego), a także dzieła Szymanowskiego (gipsowy wizerunek Gabrieli Szymanowskiej z Turnerów czy brązową wersję *Macierzyństwa*). Ważne miejsce zajmowały w tej części ekspozycji pejzaże – namalowany w roku wystawy *Widok Plant krakowskich* Edwarda Trojanowskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz trzy prace Chełmońskiego – *Kuropatwy na śniegu* (1895, Muzeum Narodowe w Warszawie), *W kościele* (1887, obraz zaginiony) i *Na folwarku* (1875, Muzeum Narodowe w Krakowie). Na uwagę zasługują też wykonane przez Antoninę Sikorską z Czernichowa kilimy o tematyce ludowej i kompozycji inspirowanej techniką wycinanek. Poza kadrami omawianych fotografii znalazło się jeszcze tak wybitne dzieło jak secesyjno-symboliczny *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie), stanowiące kwintesencję polskiego malarstwa modernistycznego. Aranżację pomieszczenia dopełniały ustawiony w centrum komplet mebli projektu wiedeńczyka Hansa Vollmera oraz usytuowana na postumencie brązowa rzeźba Szymanowskiego *Mickiewicz po Improwizacji* (1898–1902, Muzeum Narodowe w Krakowie), do której to artysta zamieścił w katalogu wystawy krótki opis tematu i symboliki.

Polska prasa odnotowała spektakularny sukces, jaki odnieśli Polacy podczas piętnastej wystawy. Sprzedali w Wiedniu wiele dzieł, a co najważniejsze zebrali bardzo pozytywne recenzje od tamtejszych krytyków<sup>25</sup>. Głos w dyskusji zabrali między innymi Berta Zuckerkandl, Ludwig Hevesi czy Franz Servaes. Zuckerkandl mocno podkreśliła silne zakorzenienie w dawnej, chwalebnej tradycji narodu, determinującej powstanie tak znakomitej sztuki, która z jednej strony wkroczyła zdaniem krytyczki na nowe tory, z drugiej zaś zachowywała i pielęgnowała najważniejsze elementy narodowej kultury i przeszłości<sup>26</sup>. Piętnasta wystawa Secesji Wiedeńskiej i ogromny sukces Polaków prezentujących na niej swoje dzieła niewątpliwie stały się

25 *Notatki artystyczne*, „Życie i Sztuka”, 2, 1902, nr 51, s. 542–544.

26 B. Zuckerkandl, *Wiener Kunst-Ausstellungen*, „Die Kunst für Alle”, 18, 1903, nr 7, s. 168.

dla Zuckerkandl impulsem, który skłonił ją do zainteresowania się sztuką polską. Jeszcze w tym samym roku ukazał się artykuł krytyczki – *Von neuer polnischer Kunst*, w którym podjęła ponownie wątek twórczości Polaków, rozwijając poruszone już uprzednio zagadnienia. Artyści polscy mieli jej zdaniem zdecydowanie wyróżnić się na tle innych jako zwarta grupa o narodowym charakterze. Według Zuckerkandl poruszali oni problemy współczesnego im świata, a oprócz narodowej stylistyki reprezentowali również ogólnoeuropejskie tendencje<sup>27</sup>. Artykuł ten, opatrzony licznymi reprodukcjami, jest w kontekście rekonstrukcji omawianej wystawy niezmiernie ważny. Przede wszystkim pozwala na identyfikację prac umieszczonych poza kadrami wzmiankowanych fotografii, a także dzieł trudnych do rozpoznania na odbitkach o stosunkowo niskiej jakości. Na tej podstawie należy przywołać jeszcze dzieła Wyspiańskiego – *Główkę Helenki* z 1900 roku, która nie jest jednak tożsama z żadną z wersji przechowywanych obecnie w muzeach Krakowa i Warszawy, oraz *Autoportret*, namalowany wcześniej niż analogiczna kompozycja z roku 1903 znajdująca się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Warto wspomnieć również o obrazach, których miejsce przechowywania nie jest dzisiaj znane, a zatem o pejzażu z Poronina Fałata z roku 1902 oraz *Pieśni wiosennej* Malczewskiego. Nie sposób nie przywołać tutaj także kompozycji *Młyn* Ruszczyca (1898, Muzeum Narodowe w Krakowie), *Cyganki* Stanisława Maślowskiego (ok. 1877, praca zniszczona podczas drugiej wojny światowej) oraz dwóch dzieł Wyczółkowskiego – *Autoportretu z Konstantym Laszczką* (1901, Muzeum Narodowe w Krakowie) i *Portretu Laszczki* (1901–1902, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie).

Wystawa została równie obszernie omówiona w artykule Hevesiego *Weiteres aus der Sezession*, opublikowanym 22 listopada 1902 roku, niedługo po otwarciu ekspozycji. Jego wypowiedzi towarzyszył niezwykle emocjonalny ton. Krytyk wyeksponował niezaprzeczną odmienną Polaków, którzy na tle pozostałych narodów „oddychają innym powietrzem...”<sup>28</sup>. Ich sztuka, mocno osadzona w przeszłości, stanowiła ucieleśnienie melancholii, żalu, nadziei, pewnego rodzaju smutku oraz ciągłego powrotu do przeszłości. To jednak tworzyło, jak uważał Hevesi, „krajobraz ich samych”. „Krajobraz” ten, rozpościerający się w metaforyczny sposób w przestrzeni sali polskiej, tworzył swoistą ścieżkę zwiedzania – „aleję westchnień”, określoną z francuskiego jako „grande poussée de tristesse”, co można tłumaczyć jako „potężną eksplozję smutku”. Sformułowania te świadczą o wyjątkowej klasie artystycznej prezentowanych prac, osadzonych w klimacie epoki przepojonej symbolizmem i egzystencjalnymi rozterkami.

Koniec roku 1902 był dla sztuki polskiej wyjątkowy z wielu względów. Oprócz spektakularnego sukcesu ekspozycyjnego kontekst polski zarysował się także bardzo wyraźnie w czasopiśmie „Ver Sacrum”. Jego ostatni, dwudziesty czwarty zeszyt został w całości poświęcony Józefowi Mehofferowi i zawierał 16 reprodukcji studiów rysunkowych wykonanych przez tego artystę (il. 11). Okładkę wydawnictwa ozdobił ekspresyjno-symbolistyczny wizerunek pół pegaza, pół kobiety.

Po tych wydarzeniach ponownie nastąpił okres stagnacji. Szesnasta wystawa stowarzyszenia, odbywająca się od stycznia do lutego 1903 roku, poświęcona została w głównej mierze sztuce impresjonistów i postimpresjonistów. Podczas wiosennego pokazu odbywającego się w tym samym roku zaprezentowano tylko jedno dzieło

27 Eadem, *Von neuer polnischer Kunst*, „Die Kunst für Alle”, 18, 1903, nr 12, s. 280.

28 L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, s. 402.

MITTEILUNGEN DER VEREINIGUNG  
BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS



1902 HEFT 24  
VER SACRUM

11. Okładka czasopisma „Ver Sacrum” z rysunkiem Józefa Mehoffera. Wg „Ver Sacrum”, 5, 1902, nr 24

Jana Stanisławskiego, a także portrety autorstwa Teodora Axentowicza – wizerunek prezydenta Krakowa Józefa Friedleina (Pałac Wielopolskich w Krakowie) oraz *Rusinka* – jedna z wersji kompozycji tego autora znanej pod tytułem *Na Gromniczną*. Tylko jedną rzeźbę wystawił Konstanty Laszczka. Na tej samej wystawie po raz ostatni zaprezentował swoją twórczość Stanisław Wyspiański, pokazując głównie pastele o tematyce dziecięcej, w tym *Dziewczynkę z wazonem z kwiatami* z roku 1902 (Muzeum Narodowe w Krakowie). Józef Mehoffer z kolei wystawił między innymi znaną pracę o charakterze orientalizującym, zatytułowaną *Europa jubilans* z roku 1905 (Lwowska Galeria Sztuki). Łącznie pojawiło się wówczas w Wiedniu 21 polskich dzieł. Szczególnie zainteresowanie krytyków wzbudziły prace *Europa jubilans*, pastele Wyspiańskiego oraz wizerunek ukraińskiej dziewczyny pędzla Axentowicza, czemu dały wyraz w swoich wypowiedziach z tego czasu Berta Zuckerkandl<sup>30</sup> i Sara Amelia Levetus<sup>31</sup>.

Następną wystawę, otwartą w listopadzie 1905 roku, stowarzyszenie poświęciło w całości sztuce sakralnej. Niektóre partie gmachu pod względem układu i formy architektonicznej przypominały przestrzenie charakterystyczne dla obiektów sakralnych, co wykorzystano, aranżując ekspozycję. Zebrano na niej dzieła licznych twórców podejmujących tematykę religijną. Pomimo że wielu artystów polskich tego czasu koncentrowało swoją uwagę na tej właśnie sferze, zaprezentowano prace tylko jednego z nich, w zasadzie najwybitniejszego i najbardziej uznanego w Europie, czyli Józefa Mehoffera. Wybór jego dzieł stanowił trafny przegląd dotychczasowego dorobku artysty, z uwzględnieniem nawet tych prac, które powstały w roku wystawy. Już w holu głównym pawilonu pojawiły się dwa malowidła wykonane

polskiego artysty – rzeźbę autorstwa Bolesława Biegasa. Na dwóch kolejnych ekspozycjach, w tym podczas osiemnastej wystawy, której głównym tematem były prace Gustawa Klimta, zabrakło przykładów sztuki polskiej. Jej skromną reprezentację podczas dwudziestej ekspozycji, trwającej w marcu i kwietniu 1904 roku, stanowiły jedynie trzy dzieła Józefa Mehoffera, zauważone przez Ludwika Hevesiego<sup>29</sup>. Znalazły się wśród nich, powstały w tym samym roku, niezachowany projekt witrażu *Vita somnium breve* oraz dwa studia portretowe, w tym jedno ukazujące żonę artysty.

W większej liczbie prace Polaków pojawiły się dopiero na dwudziestej trzeciej wystawie w roku 1905. Oprócz dzieł członków Secesji pokazano wówczas obrazy Wojciecha Weissa (m.in. *Tadzia z zabawkami*, 1902, kolekcja prywatna), Ludwika Misky'ego i Stefana Filipkiewicza – ten ostatni od tej pory często wystawiał swoje prace na pokazach. Na wspomnianej ekspozycji pojawiły się również górskie pejzaże Leona Wyczółkowskiego, nastrojowe widoki pędzla

29 Ibidem, s. 466–467.

30 B. Zuckerkandl, *Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession*, „Die Kunst für Alle”, 20, 1905, nr 1, s. 444.

31 S.A. Levetus, *The twenty-third Exhibition of the Vienna Secession*, „The Studio”, 36, 1905, nr 47, s. 58–60.

na tynku, spośród których dziś można jednoznacznie identyfikować *Zachwycone anioły* z roku 1901 (Muzeum Narodowe w Krakowie), niezrealizowaną kompozycję do skarbcza katedry na Wawelu. Pozostałe dzieła twórcy zostały wyeksponowane w sali pierwszej. Znalazły się tam liczne kartony do witraży dla katedr we Fryburgu i na Wawelu, dla kaplicy zamkowej w Baranowie Sandomierskim, kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie czy kościoła św. Elżbiety w Jutrosinie. Pokazano także kartony do polichromii wykonane dla katedry w Płocku – przekrój świątyni (1901, Muzeum Mazowieckie w Płocku) oraz *Anioła* (1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Pojawił się również wążek malowideł w skarbcu katedry na Wawelu pod postacią kartonów: *Anioły z gwiazdami* (1901, Muzeum Narodowe w Krakowie), *Archanioł Gabriel* i *Archanioł Michał* (1901, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz *Węże wśród róż* (1901, Muzeum Narodowe w Krakowie) – ostatnia praca była projektem dekoracji glifów okiennych.

Recenzując tę wystawę, Hevesi wyraził ubolewanie z powodu zbyt małego rozgłosu towarzyszącego pracom Mehoffera, które uważał za wspaniałe zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i formalnym<sup>32</sup>. Krytyk okazał ogromny podziw dla twórczości tego malarza i – co najistotniejsze – wskazał go jako zdecydowanego lidera wśród artystów zajmujących się malarstwem monumentalnym. Na poparcie swoich tez Hevesi przywołał dzieła, na podstawie których przyznał twórcy tak wysoką pozycję. Były to kartony do witraży katedry we Fryburgu, projekty dla katedry w Płocku z wizerunkiem *Anioła* na czele oraz projekty polichromii do skarbcza katedry na Wawelu. Pisząc o tych ostatnich, pozwolił sobie dodatkowo na ewidentną aluzję w stronę, jak ich określił, filistrów nierozumiejących sedna prawdziwej sztuki. Świadczy to o pobrzmiewających wciąż echach sporu Józefa Mehoffera z Karolem Lanckorońskim, najwidoczniej szeroko komentowanego w kręgu wiedeńskim. W czternastym numerze czasopisma „Ver Sacrum” w roku 1903 ukazał się obszerny tekst autorstwa Mehoffera, będący reakcją na zarzuty Lanckorońskiego wobec formy i treści polichromii skarbcza katedry na Wawelu<sup>33</sup>. Hevesi, jak wynika z jego wypowiedzi, stał się zatem obok Berty Zuckerkandl kolejnym obrońcą sztuki Polaka. Wspomniana krytyczka także bowiem poparła Mehoffera i jego twórczość w artykule opublikowanym rok wcześniej na łamach „Die Kunst für Alle”<sup>34</sup>.

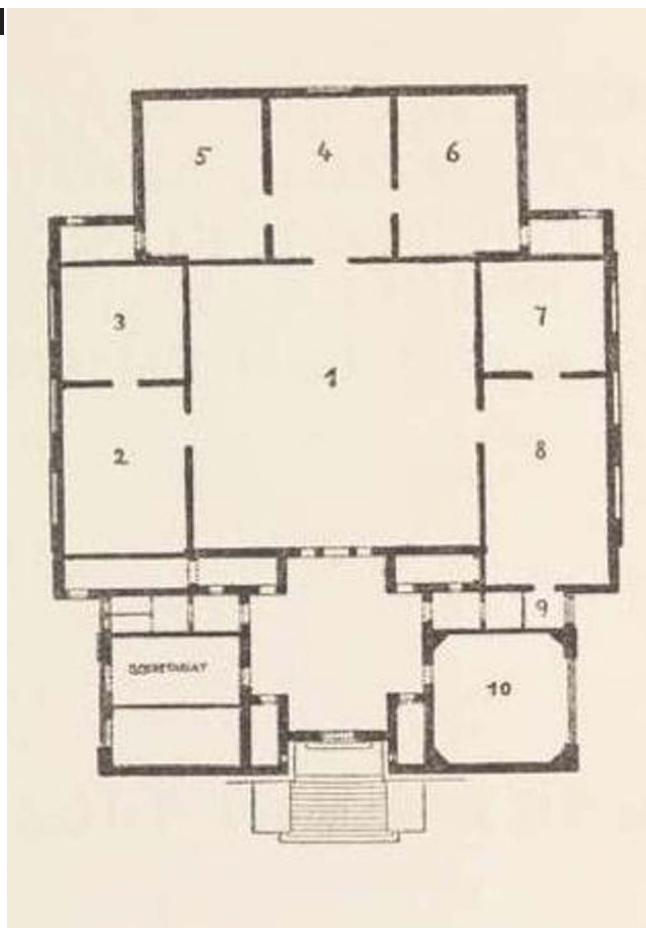
Tuż po dwudziestej piątej ekspozycji, poświęconej monachijskiemu Towarzystwu Artystów Die Scholle, na wiosennym pokazie Secesji, trwającym od marca do maja 1906 roku, powrócił wątek polski. Artyści polscy wystąpili wówczas jeszcze liczniej niż na wspomnianej już wystawie z roku 1902 – 31 twórców zaprezentowało łącznie 135 dzieł, zarówno obrazów, jak i rysunków, rycin, rzeźb, a także haftów. O ówczesnej randze sztuki polskiej świadczy z jednej strony liczba eksponowanych prac, z drugiej zaś skala przestrzeni przeznaczonej na ich ekspozycję. Towarzystwo „Sztuka” otrzymało bowiem do zaaranżowania aż trzy sale (czwartą, piątą i szóstą), za których wystrój odpowiedzialni byli Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc oraz Karol Frycz<sup>35</sup>. Podobnie jak podczas piętnastej ekspozycji pomieszczenia

32 L. Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, s. 340.

33 J. Mehoffer, *Glossen über die Kunst. Antwort auf den Brief des Grafen Lanckoroński in Angelegenheit der Restaurierung der Kathedrale auf dem Wawel*, „Ver Sacrum”, 6, 1903, nr 14, s. 245–261.

34 B. Zuckerkandl, *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?*, „Die Kunst für Alle”, 19, 1904, nr 2, s. 48–52.

35 XXVI. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906*, (kat. wyst.), Wien 1906, s. 22.



12. Plan dwudziestej szóstej wystawy Secesji Wiedeńskiej. Wg xxvi. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906, Wien 1906, s. 2

oddane do dyspozycji Polakom mieściły się na tyłach gmachu (il. 12). Ponadto prace polskich artystów zdominowały salę trzecią, nieprzeznaczoną oficjalnie dla ugrupowania. Ich dzieła znalazły się także w dwóch innych pomieszczeniach budynku. Grono wystawiających objęło wielu artystów krakowskich, warszawskich oraz nielicznych twórców z Zakopanego, Lwowa i Paryża. Wyjątkowo wiele obiektów pokazali Jan Stanisławski, Józef Pankiewicz, Władysław Ślewiński oraz Leon Wyczółkowski. Na ekspozycji były prezentowane liczne ryciny i rysunki, które nigdy dotąd nie stanowiły tak znacznej części eksponatów. Szczególnie wiele akwafort z widokami z Francji i Italii pokazał Pankiewicz. Istotną rolę odegrali wówczas także debiutujący członkowie Grupy Pięciu – Mieczysław Jakimowicz, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, Leopold Gottlieb oraz Vlastimil Hofmann, którzy pokazali prace o nowatorskim charakterze. Według przekazów z epoki wystawa odniosła spory sukces komercyjny, którego potwierdzeniem była wartość sprzedanych dzieł, szacowana na około 10 tys. koron<sup>36</sup>.

W zbiorach Österreichische Nationalbibliothek zachowały się trzy fotografie, które pozwalają na częściową rekonstrukcję aranżacji niektórych sal gmachu Secesji podczas wspomnianej wystawy. Pierwsza z nich (sygn. 124963 C) ukazuje salę drugą oraz eksponowany w tym pomieszczeniu *Morgenstimmung* – jeden z dwóch obrazów Samuela Hirszenberga, wiszący jako drugi od prawej. Kolejne dwie fotografie (sygn. 124968 C, 124961 E) przedstawiają widok na salę czwartą, w której prezentowano wyłącznie dzieła Polaków (il. 13, 14). Znalazł się tam niezidentyfikowany dzisiaj *Portret mężczyzny* autorstwa Olgi Boznańskiej, pięć pejzaży Stanisławskiego, portret malarza Samuela Hirszenberga z roku 1905, także pędzla Boznańskiej (Lwowska Galeria Sztuki), powstały w roku 1896 nokturn Pankiewicza *Łabędzie w Ogrodzie Saskim nocą* (Muzeum Narodowe w Krakowie), *Portret żony (Na letnim mieszkaniu)* Józefa Mehoffera z roku 1904 (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz niezidentyfikowane *Wnętrze kościelne* Józefa Czajkowskiego. Na kolejnej ścianie zawisły: jedna z wersji *Morza* Ślewińskiego oraz namalowany w roku 1906 sporych rozmiarów obraz Chełmońskiego – *Modlitwa przed bitwą pod Raclawicami* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), flankowany ustawionymi na wysokich postumentach męskimi biustami portretowymi autorstwa kolejno Konstantego Laszczki (portret Tadeusza Żuka-Skarszewskiego z ok. 1901) i Stanisława Kazimierza Ostrowskiego (portret Tadeusza Micińskiego). Józef Mehoffer oprócz portretu małżonki zaprezentował na wystawie także między innymi kompozycję o tematyce mitologicznej *Pegaz i muzy* z roku 1904, którą zakupiła wówczas Moderne Galerie w Wiedniu, oraz portret dziewczyny znany w epoce pod tytułem *Helcia*.

<sup>36</sup> D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 133.





Tę także liczną reprezentację artystów polskich podczas wystawy trafnie określił krytyk Karl Michael Kuzmány, porównując ją w swojej recenzji do „falangi”, jaką miała tworzyć zwarta grupa Polaków<sup>37</sup>. Prace członków Towarzystwa „Sztuka” opisywał jako zróżnicowane – niektóre postrzegał jako pełne namiętności, w innych doceniał emanujące z nich spokój, smutek i melancholię. Jego zdaniem w polskich dziełach był również silnie obecny pierwiastek narodowy. Reprodukcje zamieszczone we wspomnianym artykule oraz towarzyszące innym tekstom z tego samego czasu pozwalają stwierdzić, że na ekspozycji pokazano także pastele Teodora Axentowicza – *Cyganki* i *Portret damy w czarnej sukni* (1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz *Bajkę zimową* Ferdynanda Ruszczyca (1904, Muzeum Narodowe w Krakowie).

37 K.M. Kuzmány, *Die Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession*, „Die Kunst für Alle”, 21, 1906, nr 17, s. 393.

**13.** Widok sali czwartej podczas dwudziestej szóstej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124968 c

**14.** Widok sali czwartej podczas dwudziestej szóstej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. Moritz Nähr, ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124961 E



15. Widok sali drugiej podczas dwudziestej siódmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124958 c

Po odniesionym sukcesie, już zimą 1906 roku, w ramach dwudziestej siódmej wystawy znowu prezentowano wiele prac polskich twórców. Dodatkowo grupa członków Secesji powiększyła się o trzech Polaków: Konstantego Laszczkę, Władysława Ślewińskiego oraz Wojciecha Weissa. Swoją dominację zaznaczyli przede wszystkim Stefan Filipkiewicz oraz wymieniony już Ślewiński. Jak można zaobserwować na archiwalnym zdjęciu sali drugiej (Österreichische Nationalbibliothek, sygn. 124958 c), prace tego ostatniego artysty zostały wyeksponowane na jednej ze ścian, gdzie utworzono z nich przemyślaną, symetryczną kompozycję. Znalazły się tam bowiem zbliżone tematycznie dwie pary dzieł o podobnych formatach: *Róże* i *Słoneczniki* oraz *Wzburzone morze* i *Spokojne morze*, a także praca *Die Messe*, znana jako *W kościele*, umieszczona w samym centrum (il. 15). Na zachowanym kadrze zaobserwować można jedynie ramy kolejnych sześciu obrazów Ślewińskiego umieszczonych na ścianie po prawej stronie. Co ciekawe, również w sali czwartej znalazło się wiele polskich dzieł, widocznych na innej fotografii (Österreichische Nationalbibliothek, sygn. 124960 c) (il. 16). Były to: *Słoneczny zimowy poranek* Stefana Filipkiewicza, czyli jedna z wersji pejzażu zimowego z potokiem, eksponowana jako drugie dzieło od lewej, praca Julina Fałata ukazująca częsty w twórczości tego malarza motyw starego kościoła jako obiekt piąty oraz *Wiejski kościół w Poroninie* Filipkiewicza na skraju, po prawej.

Wraz z pierwszą wystawą roku 1907 nastąpiły istotne z perspektywy polskiej zmiany w składzie stowarzyszenia. Z szeregów Secesji Wiedeńskiej wykreślono zmarłego Jana Stanisławskiego. Ugrupowanie zyskało w zamian nowego członka – Stefana Filipkiewicza. Na ekspozycji nie prezentowano wówczas polskiej sztuki, pokaz był bowiem poświęcony wyłącznie artystom z kręgu Secesji Monachijskiej.

Kolejne wystawy także charakteryzowały się stosunkowo ubogą reprezentacją artystów polskich. Podczas dwudziestej dziewiątej ekspozycji, trwającej od marca do maja 1907 roku, wystawiono zaledwie pięć prac Polaków – Mehoffera i Axentowicza. Na następnym pokazie, otwartym w listopadzie 1907 roku i dostępnym aż



do kwietnia kolejnego roku, również prezentowano niewielką liczbę polskich dzieł. Wystawiono ich wówczas zaledwie osiem. Były to obrazy Stefana Filipkiewicza, Vlastimila Hofmanna i Władysława Ślewińskiego. Ponadto znów nastąpiło uszczuplenie grupy członków Secesji, z której wykreślony został Stanisław Wyspiański, co podobnie jak w przypadku Stanisławskiego wynikało ze śmierci artysty (1907).

Bardzo istotnym wydarzeniem tego czasu była publikacja artykułu Sary Amelii Levetus poświęconego sztuce polskiej i stanowiącego kolejne świadectwo zainteresowania, jak także znaczącej wiedzy w owym temacie. Tekst zatytułowany *Notes of Some Polish Artists of To-day* z roku 1907 był przejawem dużej świadomości autorki i zrozumienia przez nią uwarunkowań politycznych, kulturowych i społecznych, w jakich funkcjonowało polskie środowisko artystyczne (il. 17). Jak zaznaczył Andrzej Szczerski, Levetus, podobnie zresztą jak Berta Zuckerandl, odwiedziła Kraków, co znajduje potwierdzenie w jej wypowiedziach<sup>38</sup>. Krytyczka zakładała bowiem, że tylko indywidualny kontakt z artystami i osobiste zaznajomienie się z ich środowiskiem pozwala na wypracowanie właściwych metod badawczych i pełne zrozumienie ich twórczości, które owocuje wyciągnięciem właściwych wniosków<sup>39</sup>. Sztukę polską rozpatrywała w ściśle politycznym kontekście. Bezpośrednio odwoływała się do zaborów i formalnego braku państwowości, która jednak miała trwać w świadomości i duchowości Polaków.

Późniejsze dwie wystawy odbyły się bez udziału polskich twórców. Dodatkowo konflikt wewnętrzny, do jakiego doszło w łonie stowarzyszenia między należącymi do niego Polakami a zarządem, wywołany ignorowaniem polskich twórców podczas wystaw, doprowadził pod koniec 1908 roku do odejścia z szeregów ugrupowania aż sześciu artystów (Juliana Fałata, Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego, Teodora

16. Widok sali czwartej podczas dwudziestej siódmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124960 c

38 A. Szczerski, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 318.

39 A.S. Levetus, *Notes of Some Polish Artists of To-day*, „The Studio”, 41, 1907, nr 172, s. 115.

### Some Polish Artists of To-day

Manchurian border, where the Great Wall ends in the Yellow Sea, it is pierced by the northern railway, and so these things have come about ; you can get from London to Pekin in a few days now, but there is a price to pay for passing through that Wall that cannot be settled with Russian roubles.

An impression is abroad that anything will go down with the visiting foreign devil, who must be tolerated for the sake of his gold, and tons of costly rubbish are disposed of to the buyer of small discrimination, who sees nothing but the highest art in all things Oriental, and places his orders wholesale at the showy emporiums of the Treaty Ports.

Failing a knowledge of, or the time to search for, the hidden genuine treasure, there is more profit to be found in roaming about the native bazaars, groping in dark and dusty corners of tiny shops, and ransacking the accumulated oddments that form the stock-in-trade of the obscure native pedlar, who receives with complacency a tenth of the price demanded and makes no charge for admission to the world of magic and enchantment where Aladdin still lives and has his being.

In such ways one may store up a host of weirdest memories that touch the imagination as lightly as the hinted contact of a moth's wing on the cheek, and come and go with the elusive aroma of a vanishing morning dream. For it is all a strange, half-real dream, this probing into the back centuries, and it is there to be dreamed by all who care to shun the everyday common-places of the East where the touch of the Western hand has brushed away the bloom ; a dream to be embalmed in its native spices, to endure for all time against ignoble decay when more garish surroundings once more importune the mind.

And the small and inconsiderable treasure and priceless fabric alike become Magician's Lamp or Magic Carpet to waft the

imagination at will back among scenes that are lived over again—under the mellow influence of an old recollection, gradually blending into the myth and mystery of a people's inscrutable past.

INGLIS SHELDON-WILLIAMS.

### NOTES ON SOME POLISH ARTISTS OF TO-DAY.

To properly understand modern Polish art one must study it in the land itself, and have personal acquaintance with the artists. The Poles have suffered much as a nation, and the sorrow they have endured has not failed to leave its mark on their art. I speak of them as a nation, because the spirit of nationality is very strong in the Pole, whether he owes political allegiance to Russia, Germany, or Austria.

In these notes I propose to speak only of some of the leading artists belonging to Galicia or Austrian Poland. This does not imply that the artists of one political division of the country hold aloof from those of others ; such is far from being the case, for the society of artists founded some ten



"AN UNCOMMON GARDEN"

BY JOSEF VON MEHOFFER

115

17. Strona z artykułu Amelii Sary Levetus *Notes of Some Polish Artists of To-day* opublikowanego w 1907 r. na łamach „The Studio”. Wg A.S. Levetus, *Notes of Some Polish Artists of To-day*, „The Studio”, 41, 1907, nr 172, s. 115

Axentowicza, Wojciecha Weissa i Konstantego Laszczki)<sup>40</sup>. Sytuacja ta wynikała również z chęci polskich artystów, by wystawiać swoje dzieła na ekspozycjach organizowanych przez konkurencyjne wiedeńskie ugrupowanie Hagenbund, czego zabraniał statut Secesji, wykluczający udział członków stowarzyszenia w wystawach innych miejskich towarzystw artystycznych na terenie Wiednia<sup>41</sup>. Powstała w składzie członkowskim luka nie została zapełniona, bowiem do Secesji dołączył jedynie Vlastimil Hofmann.

Dopiero podczas trzydziestej trzeciej wystawy Secesji Wiedeńskiej, otwartej w marcu 1909 roku, eksponowano nieco więcej różnorodnych prac Polaków. Sztukę polską reprezentowali młodzi artyści, których twórczość w większości przypadków cieszyła się dopiero rosnącą popularnością na wystawach. Do tego grona zaliczali

40 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 135–136.

41 Ibidem, s. 135.

się między innymi Stefan Filipkiewicz, Vlastimil Hofmann czy Alfons Karpiński, czyli utalentowani uczniowie i spadkobiercy artystycznej spuścizny Jana Stanisławskiego. Pokazano łącznie 21 polskich dzieł, głównie autorstwa artystów nienależących do Secesji, takich jak Abraham Neumann, Artur Markowicz czy Jan Rembowski. Zachowana w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek fotografia (sygn. 124939 E) ukazuje nieoprawioną jeszcze pracę *Madonna* Vlastimila Hofmanna, określoną w katalogu jako *Madonna, Abend*. Zdjęcie wykonano zapewne podczas montażu wystawy, a wybór tego dzieła sugeruje zainteresowanie, jakim musiało się cieszyć.

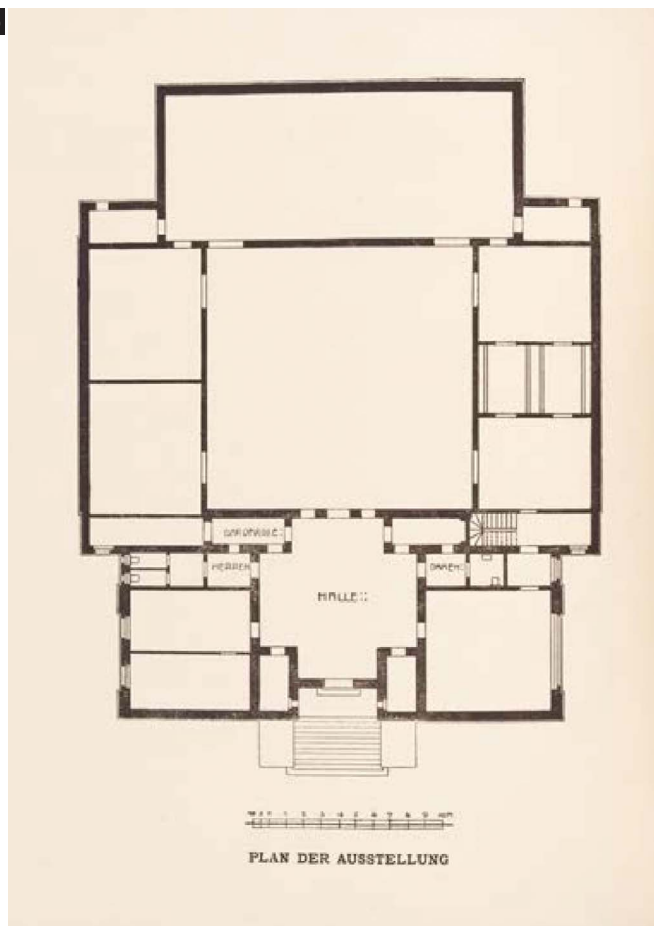
Po trzydziestej czwartej ekspozycji, dedykowanej twórczości Josefa Engelharta, Secesja zorganizowała na początku roku 1910 pokaz poświęcony grupie sześciu artystów, wśród których zaszczytne miejsce przypadło jednemu z polskich członków stowarzyszenia – Władysławowi Ślewińskiemu. Jego prace zestawione zostały w obrębie dwóch sal ekspozycyjnych z rzeźbami Ivana Meštrovića, twórcy pochodzenia chorwackiego, który odpowiedzialny był także za projekt szaty graficznej okładki katalogu i plakatu wystawy (il. 18). Ślewiński zaprezentował wówczas 22 obrazy. Trudno dziś jednoznacznie zidentyfikować poszczególne kompozycje, przede wszystkim z racji na ich umowne tytuły i obecność motywów często powtarzających się w twórczości malarza. W katalogu pojawiło się jednak kilka reprodukcji, dzięki którym można rozpoznać konkretne dzieła Ślewińskiego. I tak pośród martwych natur wyróżnić należy tę z głową niedźwiedzia (1907, Lwowska Galeria Sztuki), a w szeregu wizerunków kobiecych nastrojowy akt, którego obecne miejsce przechowywania pozostaje jednak nieznane. Warto również zwrócić uwagę na wystawione przez twórcę w Wiedniu pejzaże. Znalazły się wśród nich widoki z Kazimierza Dolnego nad Wisłą, między innymi *Uliczka w Kazimierzu* (1909, Muzeum Narodowe w Warszawie), niezidentyfikowane krajobrazy morskie z Bretanii czy jedyny pejzaż górski, ukazujący Zakopane w zimowej szacie, a powstały w roku 1896 (kolekcja prywatna).

Na trzydziestej szóstej wystawie, otwartej w kwietniu 1910 roku, zgromadzono dzieła siedmiu polskich twórców. Swoje obrazy o różnorodnej tematyce wystawili Władysław Jarocki, Artur Markowicz, Maria Płonowska, Jan Talaga, Alfons Karpiński, Stefan Filipkiewicz i Vlastimil Hofmann.

Kolejną interesującą inicjatywą Secesji okazała się trzydziesta siódma wystawa, odbywająca się jeszcze pod koniec tego samego roku. Ekspozycja poświęcona była sztuce tworzonej przez kobiety i zatytułowana została „Die Kunst der Frau”. Na wystawie zebrano dzieła sztuki dawnej i współczesnej. Reprezentantką tej drugiej kategorii, a jednocześnie jedyną Polką, była Olga Boznańska, wystawiająca niezidentyfikowany dziś, acz reprodukowany w katalogu *Portret kobiety*. Pomimo że na wystawie pojawiło się tylko to jedno polskie dzieło malarskie, zwróciło ono uwagę Karla



18. Ivan Meštrović, plakat trzynastopiętej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1910, National Gallery of Australia w Parkes, nr inw. 114566. Wg <<https://tinyurl.com/22jdna3f>>



19. Plan trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej. Wg xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov. 1911 – Jänner 1912*, Wien 1911, s. 12

wynika z krótkiej wzmianki zamieszczonej na początku listopada 1911 roku na łamach „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”, w wystawie tej miał brać udział jeszcze inny malarz – Włodzimierz Tetmajer, a Secesja planowała oddać artystom polskim cały gmach ekspozycyjny<sup>43</sup>. Z niewiadomych przyczyn ostatecznie zmieniono te zamiary. Wyboru prac obu wspomnianych twórców dokonali w Krakowie Josef Engelhart i Friedrich König, a za aranżację przestrzeni w Wiedniu odpowiedzialny był już sam Szymanowski<sup>44</sup>. Jak zaznaczyła Kudelska, wystawa zorganizowana została dzięki staraniom tego rzeźbiarza oraz Juliana Makarewicza, krakowskiego artysty, profesora Akademii Sztuk Pięknych i konserwatora zabytków<sup>45</sup>.

Łącznie zaprezentowano na ekspozycji 40 obrazów oraz 34 prace rzeźbiarskie (modele, projekt i ukończone rzeźby). Na wystawie znalazły się dzieła Malczewskiego o symbolistycznej wymowie, między innymi *Wiosna*. *Krajobraz z Tobiaszem* z roku 1904, namalowane w latach 1895–1897 *Błędne koło*, powstała w okresie 1890–1894 *Melancholia* (wszystkie trzy prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu), jedna z wersji *Śmierci Ellenai* oraz liczne pejzaże i portrety członków rodziny malarza. Wśród nich były również dzieła, których identyfikację umożliwiają dziś zamieszczone w katalogu wystawy reprodukcje – portret syna Rafała z roku 1901 (kolekcja prywatna), wizerunek siostry Bronisławy z roku 1904 (Muzeum Narodowe

Michaela Kuzmány'ego<sup>42</sup>. Ponadto w tym okresie zaszły znaczące zmiany w składzie stowarzyszenia, które zyskało trzech nowych członków: Władysława Jarockiego, Alfonsa Karpińskiego i Jana Talagę, którzy już wcześniej prezentowali swoją twórczość na wystawach Secesji.

Na trzydziestej ósmej ekspozycji z roku 1911 znów pokazano prace różnorodnych artystów, w tym dzieła wspomnianych już uprzednio twórców oraz innych polskich malarzy, takich jak Angelika Czarnowska czy Stanisław Kamocki, przyjęty do Secesji pod koniec roku 1911. Najwięcej prac zaprezentował Abraham Neumann. Pokazano siedem jego pejzaży i martwych natur, które – podobnie jak wiele innych dzieł z tego czasu – trudno dziś jednoznacznie zidentyfikować.

Kolejnym pokazem z silnym akcentem polskim była trzydziesta dziewiąta ekspozycja, trwająca od listopada 1911 do stycznia następnego roku. Dwie sale parteru zlokalizowane po lewej stronie zostały w całości poświęcone duetowi artystycznemu, który tworzyli Jacek Malczewski i Waław Szymanowski (il. 19). Jak

42 K.M. Kuzmány, *Die Kunst der Frau*, „Die Kunst für Alle”, 26, 1911, nr 9, s. 201.

43 L., *Kronika Wystaw. Z Wiednia*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, 1, 1911, nr 9, s. 104.

44 xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov. 1911 – Jänner 1912*, (kat. wyst.), Wien 1911, s. 13.

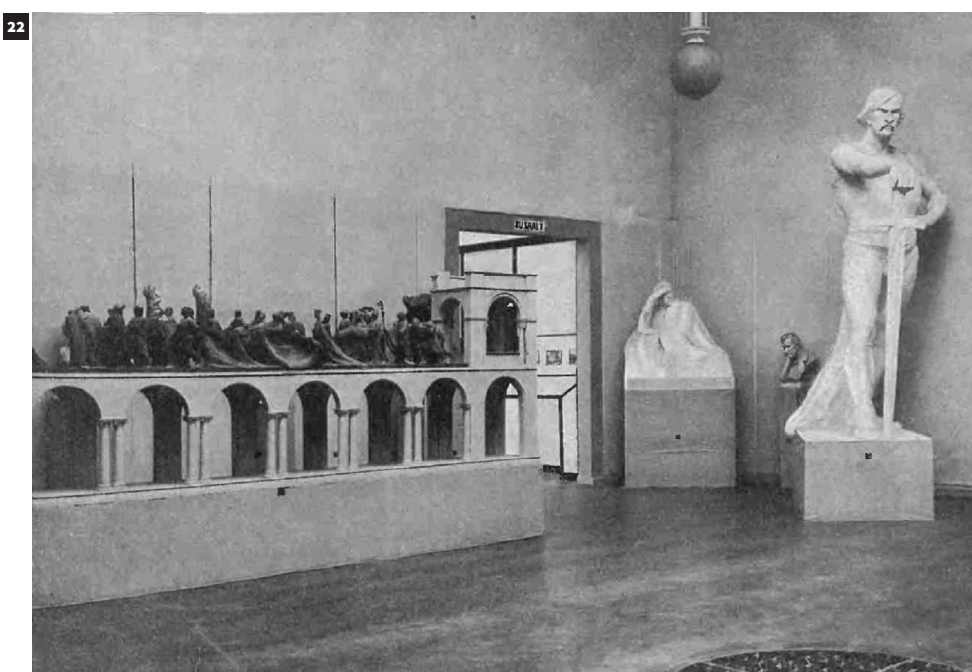
45 D. Kudelska, *Malczewski i Wiedeń – nowe ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne”, 65, 2017, nr 4, s. 56.



w Poznaniu) czy namalowany w roku 1905 portret żony Marii, zakupiony od artysty po wystawie, a przechowywany obecnie w zbiorach Belwederu wiedeńskiego. Szymanowski wystawił między innymi wykonany w roku 1911 model kompozycji *Pochód na Wawel* wraz z modelami poszczególnych jej fragmentów, model pomnika Chopina, rzeźbę *Król Olch*, a także *Mickiewicza po Improwizacji*, pokazywanego już w Wiedniu w roku 1902. Artysta stworzył krótkie opisy formy, treści i symboliki eksponowanych dzieł, które zamieszczone zostały w katalogu wystawy. Dodatkowo przestrzeń sali dziewiątej, zlokalizowanej na pierwszym piętrze gmachu, zajmował projekt *Pochodu na Wawel*, najprawdopodobniej rysunkowy, wkomponowany w architekturę Zamku Królewskiego na Wawelu i być może tożsamy z zamieszczoną w katalogu reprodukcją.

Również i z tej wystawy zachowała się w zbiorach wiedeńskich fotografia (sygn. 124935 E). Zdjęcie to przedstawia pierwszą salę wystawienniczą, w której ustawiony został wykonany przez Wacława Szymanowskiego w skali 1:2 drewniany model warszawskiego pomnika Chopina, wokół którego rozmieszczono na postumentach liczne gipsowe i brązowe modele fragmentów wzmiankowanego już *Pochodu na Wawel* oraz rzeźby *Portret Jacka Malczewskiego* i *Król Olch* (il. 20). Oprócz prac rzeźbiarskich na fotografii widoczne są także dwa obrazy Jacka Malczewskiego. To samo zdjęcie opublikowano na łamach czterdziestego szóstego numeru „Tygodnika Ilustrowanego” w roku 1911. Znalazły się tam jeszcze dwie inne fotografie. Pierwsza z nich ukazuje widok sali drugiej z dwoma gipsami Szymanowskiego – *Macierzyństwem* oraz flankowanym przez zasadzone w doniczkach drzewka *Pomnikiem nagrobnym* w otoczeniu obrazów Malczewskiego, wśród których można rozpoznać między innymi *Artystę i muzykę* (1898, kolekcja prywatna) oraz kolejny portret siostry, tym razem Heleny (il. 21). Drugie zdjęcie przedstawia natomiast salę pierwszą z widokiem na brązowy model *Pochodu na Wawel* usytuowany na drewnianym postumencie architektonicznym imitującym arkadowe przejście pomiędzy katedrą a zamkiem wawelskim w Krakowie, zaprojektowane przez polskiego

20. Widok sali pierwszej podczas trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1911–1912. Fot. Moritz Nähr, ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1911, sygn. 124935 E



21. Widok sali drugiej podczas trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1911–1912. Wg „Tygodnik Ilustrowany”, 52, 1911, nr 46, s. 916

22. Widok sali pierwszej podczas trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1911–1912. Wg „Tygodnik Ilustrowany”, 52, 1911, nr 46, s. 917

konserwatora zabytków kierującego restauracją Wawelu – Zygmunta Hendla<sup>46</sup>. Pozostałe eksponowane tam modele gipsowe to wizerunek Juliusza Słowackiego, *Portret doktora K.* oraz *Bolesław Śmiały*, czyli oryginalnej wielkości studium do przywołanej wyżej kompozycji (il. 22).

Trzydziesta dziewiąta wystawa była niewątpliwie ostatnim pokazem Secesji, podczas którego Polacy tak mocno zaznaczyli swoją obecność. Prace polskie, a przede wszystkim rzeźby Szymanowskiego, wzbudziły bardzo duże zainteresowanie publiczności i krytyków, czego dowodem są liczne recenzje z epoki publikowane zarówno w prasie polskojęzycznej, jak i obcej. Szeroko komentowano samą koncepcję lokalizacji *Pochodu na Wawel*. Do dyskusji włączyli się liczni uznani badacze i myśliciele. Wielu z nich sprzeciwiało się realizacji projektu w przewidywanym

46 xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, s. 16.



miejscu, podkreślając, że wymagałaby zbyt dużej ingerencji w zabytkową strukturę zamku wawelskiego. Takie stanowisko przyjął choćby Max Dvořak, jeden z kluczowych przedstawicieli wiedeńskiej szkoły konserwatorskiej. Odnoszono się również do formy samych dzieł, w tym obrazów Malczewskiego, które budziły kontrowersje i obok pochwał wywoływały uwagi krytyczne. Mieszane odczucia wobec tych prac wyrażał między innymi Franz Servaes w obszernym artykule opublikowanym na łamach czasopisma „Die Kunstwelt” w roku 1912<sup>47</sup>.

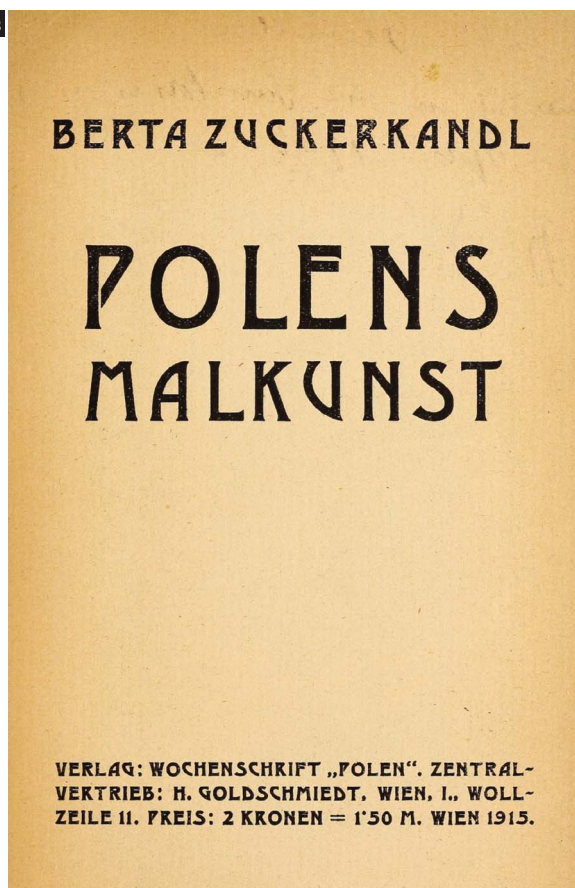
Problem z zachowaniem ciągłości rekonstrukcji kolejnych wystaw Secesji Wiedeńskiej pojawia się przy próbie odtworzenia czterdziestej ekspozycji, której katalog nie zachował się lub w ogóle nie został opublikowany. Zastanawiający wydaje się również fakt, że okres pomiędzy trzydziestą dziewiątą i czterdziestą wystawą trwał zaledwie około miesiąca. Trudno sobie wyobrazić zorganizowanie pokazu w tak krótkim czasie. Najprawdopodobniej zatem ekspozycja z nieznanych bliżej powodów miała znacznie mniejszą skalę niż poprzednie lub w ogóle nie została otwarta.

Bez przeszkód można przeanalizować kolejną, czterdziestą pierwszą ekspozycję, na której oprócz twórczości polskich członków Secesji pojawiło się sporo dzieł innych Polaków, takich jak Władysław Dunin czy Władysław Skoczylas. Najwięcej prac pokazali Stefan Filipkiewicz, Stanisław Kamocki oraz Władysław Jarocki. Obraz tego ostatniego zatytułowany *Wiejski kościółek w Karpatach* został podczas wiedeńskiej wystawy sfotografowany, a odbitka zdjęcia zachowała się w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek (sygn. 124934 E). Jarocki zaprezentował wówczas także *Autoportret*, na którym ukazał siebie jako narciarza (1909, Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Łącznie zaprezentowano 29 obrazów olejnych i rysunków, a ekspozycję można było oglądać stosunkowo długo – od marca do lipca 1912 roku. Ten właśnie rok Secesja Wiedeńska zamknęła wystawą monograficzną dwóch artystów – Rudolfa von Alta oraz jego ojca Jacoba.

Rok 1913 zaowocował trzema nowymi wystawami, począwszy od czterdziestej trzeciej, otwartej w styczniu, poprzez następną, trwającą od marca do lipca, a skończywszy na ostatniej, z listopada. Artyści polscy uświetnili swoją obecnością wszystkie wspomniane ekspozycje, na których zestawiano najróżniejsze prace. Liczba dzieł prezentowanych przez Polaków w żadnym wypadku nie przekroczyła jednak 15. Tematyka tych prac oscylowała głównie wokół motywów ludowych. Kamocki i Filipkiewicz wystawili tatrzańskie kompozycje z Zakopanego i Poronina, a Jarocki pokazywał obrazy silnie inspirowane folklorem huculskim, jak choćby *Huculi w Karpatach* z roku 1910 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Oprócz kilku członków Secesji w gronie wystawiających znaleźli się także mniej znani malarze, między innymi Stanisław Gałek, Mieczysław Jakimowicz czy Witold Rzegociński.

Kolejną, specjalną inicjatywą ugrupowania była organizacja ekspozycji prac artystów młodego pokolenia – „Junge Künstler Österreichs”, otwartej w styczniu 1914 roku. Troje Polaków wystawiło wówczas łącznie osiem prac, w większości portretów. Byli to Maria Melania Mutermilch, znana jako Mela Muter, i Leopold Gottlieb związani z paryskim środowiskiem artystycznym. Towarzyszył im także krakowski malarz Mieczysław Trzciniński. Następną, czterdziestą siódmą wystawą, trwającą od marca do lipca 1914 roku, ponownie miała charakter przeglądowy.

47 F. Servaes, *Die Herbstausstellung der Wiener Sezession*, „Die Kunstwelt”, 1, 1912, nr 4, s. 302.



23. Strona tytułowa publikacji Berty Zuckerkanndl *Polens Malkunst* wydanej w r. 1915 w Wiedniu

Zaprezentowano wówczas niewiele, bo zaledwie dzieł obrazów polskich członków Secesji: Władysława Jarockiego, Stanisława Kamockiego i Vlastimila Hofmanna, głównie płócien o tematyce ludowej osadzonej w górskim krajobrazie.

Wybuch pierwszej wojny światowej 28 lipca 1914 roku gwałtownie przerwał ciągłość wystaw Secesji Wiedeńskiej. Kolejna, czterdziesta ósma ekspozycja odbyła się dopiero we wrześniu 1917 roku i trwała do listopada. Prezentowano na niej 19 polskich prac – Jarocki wystawił głównie pejzaże z okolic Poronina, Filipkiewicz pokazał liczne malarskie przedstawienia krajobrazów i martwych natur, a Hofmann między innymi *Autoportret*, na którym przedstawił się w towarzystwie kobiety i kościotrupa ubranego w wojskowy mundur, co znakomicie odzwierciedlało nastrój lat wojennych. W archiwach Österreichische Nationalbibliothek zachowało się zdjęcie akwareli *Dudziarz* Jarockiego (sygn. 427.951-B), wykonane być może w czasie aranżowania wystawy lub już po jej otwarciu.

Niewątpliwie w tym czasie wydarzeniem najistotniejszym z polskiej perspektywy było ukazanie się publikacji Berty Zuckerkanndl. Książka *Polens Malkunst*

z roku 1915 stanowiła zbiór artykułów publikowanych wcześniej w tygodniku legionistów „Polen” (il. 23). Anna Baranowa rozpatrywała tę pracę w powiązaniu z trwającą w momencie wydania zbioru wystawą sztuki polskiej zorganizowaną w Künstlerhaus<sup>48</sup>. Zuckerkanndl dokonała bardzo wnikliwego oglądu twórczości polskich artystów, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa, co zaakcentowane zostało już w samym tytule publikacji. Na jej kartach pojawiło się wiele odwołań do historii, kultury, literatury, a także kwestii politycznych, które stanowiły integralną część dziejów sztuki polskiej i znacząco wpłynęły na jej rozwój. Jak zaznaczyła Baranowa, te właśnie odwołania pozwalają na stwierdzenie, iż Zuckerkanndl odbyła podróż do Krakowa i osobiście zaznajomiła się z opisywaną sztuką<sup>49</sup>. Notabene już na pierwszych stronach książki dokonała niezwykle śmiałego porównania, określając Kraków mianem „Florencji Wschodu”<sup>50</sup>.

Następny pokaz stowarzyszenia miał miejsce dopiero w marcu 1918 roku. Tym razem jednak nie uwzględniono żadnych prac Polaków. Jedynie na pięćdziesiątej, jubileuszowej wystawie, otwartej w kwietniu 1918 roku, pokazano trzy obrazy Vlastimila Hofmanna. W przypadku pięćdziesiątej pierwszej ekspozycji ponownie brakuje katalogu, co skłania do zadania pytania o to, czy faktycznie się odbyła.

Pięćdziesiąta druga wystawa stowarzyszenia była pierwszym pokazem Secesji Wiedeńskiej zorganizowanym po pierwszej wojnie światowej, a jednocześnie ostatnim, w którym wzięli udział Polacy jako członkowie ugrupowania. Na trwającej

48 A. Baranowa, *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkanndl*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. eadem, Kraków 2001, s. 75.

49 Ibidem, s. 74.

50 B. Zuckerkanndl, *Polens Malkunst*, Wien 1915, s. 3.

od grudnia 1918 do stycznia 1919 roku prezentacji pojawiło się tylko jedno dzieło polskiego artysty – obraz autorstwa Hofmanna.

Od katalogu pięćdziesiątej trzeciej wystawy Secesji w strukturze stowarzyszenia funkcjonowała już tylko lista członków zwyczajnych, wśród których obecni byli praktycznie sami wiedeńscy. Było to wynikiem przemian geograficzno-politycznych, które nastąpiły po pierwszej wojnie światowej, przede wszystkim rozpadu Cesarstwa Austro-Węgier. Efektem zmian statutowych ogłoszonych pod koniec roku 1918 było uregulowanie kwestii dotyczących struktury stowarzyszenia – status członka Secesji mogli odtąd uzyskać jedynie artyści mieszkający w Austrii<sup>51</sup>. Jak zaznaczyła Dorota Kudelska, od tego momentu Polacy wystawiali swoje prace na wystawach Secesji niezwykle rzadko, zawsze występując w charakterze gości, częściej natomiast ich twórczość była prezentowana w ramach ekspozycji Hagenbundu, objętego mniej rygorystycznymi obostrzeniami w kwestii członkostwa<sup>52</sup>.

Ze względu na sporadyczną obecność dzieł polskich twórców na ekspozycjach stowarzyszenia po roku 1918 na szczególną uwagę z perspektywy poruszanych w niniejszym tekście zagadnień zasługuje jedynie dziewięćdziesiąta ósma wystawa, trwająca od 18 lutego do 9 kwietnia 1928 roku. Był to bowiem pierwszy i jedyny pokaz w całości poświęcony sztuce polskiej, o czym świadczy zresztą sam tytuł „Polnische Kunst”. Mimo że próby organizacji takiej wystawy podejmowano jeszcze przed pierwszą wojną światową, przedsięwzięcie to udało się zrealizować dopiero w czasach II RP. Na ekspozycji prezentowano dzieła dawnych członków Secesji, artystów, którzy wystawiali swoje prace na pokazach stowarzyszenia w latach 1898–1919, a także zupełnie nowych twórców. W tej ostatniej grupie znaleźli się artyści, którzy w okresie omówionym szczegółowo powyżej jeszcze nie wystawiali lub ich prace pojawiały się na wystawach sporadycznie. Podczas wspomnianego pokazu prezentowali oni stylistykę odmienną od młodopolskiej, bliższą sztuce awangardy i art déco. Byli to między innymi wystawiający już uprzednio Xawery Dunikowski i Jan Szczepkowski, a także Zofia Stryjeńska, Edward Wittig, Eugeniusz Zak, August Zamoyski i Felicjan Szczęsny Kowarski. Łącznie swoje prace wystawiło 50 malarzy i rzeźbiarzy z Polski. Istotną część ekspozycji stanowiła prezentacja wyrobów trzech pracowni zajmujących się wytwarzaniem kilimów. Pokazano dzieła 11 artystów współpracujących ze spółdzielniami „Ład” z Warszawy i „Kilim” z Krakowa oraz z zakopiańskimi Warsztatami Kilimiarskimi.

## **Wnioski końcowe – artyści polscy i ich miejsce w środowisku**

### **Secesji Wiedeńskiej**

Analiza wystaw Secesji Wiedeńskiej z lat 1898–1919 i prezentowanych w ramach tych pokazów dzieł sztuki polskiej przynosi jeden zasadniczy wniosek. Polacy niezaprzeczalnie stanowili wówczas część wiedeńskiego środowiska wystawienniczego. Wysoki poziom artystyczny ich prac był często dostrzegany przez tamtejszą krytykę. Wielokrotnie twórcy polscy i ich sztuka ulegali także w kręgu Secesji marginalizacji, lecz wynikało to zdecydowanie z kwestii polityczno-ekonomicznych. Podejmując temat polskich artystów eksponujących swoje dzieła podczas wystaw stowarzyszenia, należy brać pod uwagę przede wszystkim twórców z krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, których prace prezentowano najczęściej. Za sprawą

51 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 137.

52 Ibidem.

nowoczesnej formy dzieła Polaków znakomicie wpisywały się w nurt europejskiej moderny przełomu XIX i XX stulecia. Ich ikonografia i symbolika były natomiast wyrazem polskości i silnego zakorzenienia w tradycji. Tego „ducha narodu” wielokrotnie podkreślali krytycy piszący o sztuce polskiej. Aspekt odkrywania w niej na nowo kultury ludowej i odnajdywania wartości, które zatracone zostały w środowiskach miejskich, z perspektywy czasu podkreśliła natomiast Elizabeth Clegg<sup>53</sup>. Także i według niej Polacy łączyli w swoich dziełach elementy narodowe, wyraźnie identyfikujące ich twórczość, z motywami właściwymi dla międzynarodowej sztuki europejskiej<sup>54</sup>. Ten specyficzny dualizm sztuki polskiej determinował sukcesy odnoszone przez polskich artystów na wielokulturowej arenie Wiednia. Z jednej strony tamtejsza publika miała do czynienia ze skrajną manifestacją polskości, z drugiej natomiast mogła podziwiać *œuvre* w pełni wpisujące się w modernistyczne prądy dominujące wówczas na Starym Kontynencie. Symbolizm, secesja, impresjonizm i ekspresjonizm łączyły się z elementami realizmu. Polacy poprzez sztukę przybliżali obcym odbiorcom swój nieistniejący formalnie kraj. Ich partycypacja w wystawach Wiener Secession i obecność na międzynarodowej scenie artystycznej wpisywały się w znacznie szerszy kontekst polityczno-artystyczny. Z jednej strony dawały możliwość zaprezentowania własnego dorobku plastycznego, z drugiej zaś stanowiły próbę zbiorowej manifestacji odrębności etnicznej w czasach zaborów, kiedy Polska nie funkcjonowała na mapach Europy jako niepodległe państwo. Wspomniani wyżej artyści kładli w swojej twórczości nacisk na ukazanie piękna krajobrazu naturalnego oraz kulturowej odrębności polskiego ludu, który przedstawiali na tle natury i w relacji z nią. W swoich dziełach wielokrotnie podejmowali wątki polityczne, nawiązując do skomplikowanej historii kraju. Jednocześnie odwoływali się bezpośrednio do panujących w Europie na przełomie XIX i XX stulecia nastrojów dekadentyzmu, płynnie łącząc to podejście z realizacją założeń sztuki modernistycznej. ●

53 E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Heaven–London 2006, s. 102.

54 Ibidem.

# Polish artists in the circle of the Vienna Secession in the years 1897–1919

modus

prace z historii sztuki  
art history journal  
xxi, 2021



Wersja polska – s. 123

## Introduction to the discussion of the artistic milieu of the Vienna Secession and Polish artists within it

“Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!” – “To every age its art, to every art its freedom!” – is the notion of Ludwig Hevesi, one of the main art critics associated with the Viennese milieu at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.<sup>1</sup> It was no coincidence that the programmatic slogan, which served as the movement’s manifesto, was placed in a prominent place, right above the portal of the Vienna Secession Building, erected in 1898 according to the design of Joseph Maria Olbrich (see: Fig. 1). This message perfectly illustrated the approach of a new generation of artists towards art – the approach based on a programmatic separation from traditional cultural institutions, and the rejection of the hitherto dominant influences of academicism. Significant artistic and ideological changes took place in Vienna at the end of the nineteenth and at the beginning of the twentieth century. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (also spelled: Sezession) is the full name of an artistic group commonly known as the Wiener Secession – the Vienna Secession, whose members were the initiators of the revolution that took place in Viennese art at that time. The Artists’ Union was founded on April 3, 1897.<sup>2</sup> As part of its activities, it promoted modernist art and, like other salons and exhibition galleries whose establishment quite soon followed, such as Künstlerbund Hagen, Galerie Miethke, or Salon Pisko, it broke with the monopoly that the Künstlerhaus had hitherto held in terms of art exhibitions.

The subject of this article, however, is not so much the milieu of Viennese artists as the close relationship between artistic life in the capital of Austria-Hungary on the Danube and Polish art.<sup>3</sup> The intense nature of these relations was of course

MICHAŁ SZAREK



1. Joseph Maria Olbrich, the Vienna Secession Building, 1898. Postcard from the collection of the Wien Museum, early 20<sup>th</sup> century, inventory no. 52923/8  
→ see p. 124

1 L. Hevesi, *Die Wiener Secession und ihr ‘Ver Sacrum’*, “Kunstgewerbeblatt”, 10, 1899, No. 8, p. 141.

2 Ibidem.

3 The article is based on the MA thesis *Artyści polscy w kręgu Secesji Wiedeńskiej 1897–1919 – projekt wystawy* [Polish Artists in the Circle of the Vienna Secession 1897–1919 – an exhibition

influenced by the political dependence of some of the Polish lands on the Habsburg Monarchy after the Partitions, which is why we will mainly talk about artists from the circle of the Towarzystwo Artystów Polskich “Sztuka” [Society of Polish Artists “Sztuka”], founded on May 27, 1897 in Kraków, under the Austrian administration.<sup>4</sup> After the Grand Duchy of Kraków [Wielkie Księstwo Krakowskie] was incorporated into the Austrian partition in 1846, Kraków served as the capital of Western Galicia and, next to Warsaw and Lviv, it was one of the most important centres for the development of Polish culture. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the city also gained the status of the national capital of art and culture, bringing together the majority of significant artists, writers and thinkers. As noted by Anna Brzyski, despite the fact that Kraków was a much smaller urban hub than Vienna or even Prague, this did not prevent the creation of a strong cultural hotbed in this former royal city, where the Society of Polish Artists “Sztuka” had been founded – a group with a new, modernist character.<sup>5</sup> In addition to a large group of European artists, the Vienna Secession brought together mainly artists from the territories of the Habsburg Monarchy. This was also a propaganda tool, serving to emphasize the cohesion and, at the same time, the cultural diversity of the vast and ethnically heterogeneous Empire.

As noted by Dorota Kudelska, it was the “Sztuka” Society that played a key role in maintaining Polish contacts with the Vienna Secession. Initially, the artists independently proposed the works that they wanted to present at the exhibitions, but over time the Kraków society took the initiative and became primarily responsible for communication with the Secession, as well as for the selection of objects.<sup>6</sup> The first group exhibition in 1902 (“xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien”) revealed the endeavour of the “Sztuka” Society to manifest institutional separateness as well as visual and spatial distinctiveness of the works by Polish artists, displayed on their own, in dedicated rooms.<sup>7</sup> In the years to follow, this state of affairs gave rise to numerous conflicts and caused some artists who were dissatisfied with the selection made by the board of the Kraków-based Society to withdraw from the circle of the Wiener Secession.<sup>8</sup>

An important objective of this article is to systematize the information about the presence of Polish artists’ works at Viennese exhibitions – the information that so far has been scattered across various sources. Based on the collected information, an attempt was made to reconstruct individual exhibitions in terms of the participation of Polish artists. From the entire collected data, dualism of the Polish art of that time emerges – strongly emphasized already at the turn of the nineteenth and twentieth centuries: it tended to manifest attachment to the national tradition,

project], written at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in 2019 under the supervision of professor Andrzej Szczerski, whom I would like to thank for his help and valuable substantive tips.

4 W. Juszcak, *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, in: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, A. Wojciechowski (ed.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, p. 187.

5 A. Brzyski, *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka and Mánes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups*, “Centropa”, 11, 2011, No. 1, p. 8.

6 D. Kudelska, *Między Secesją a Hagenbuntem – artyści polscy w Wiedniu 1898–1914*, “Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 10, 2015, pp. 191–193.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

and at the same time, it reflected pan-European, modernist artistic tendencies and ideological currents.

The significant role played by Polish artists during the exhibitions of the Vienna Secession is evidenced by numerous source references to the participation of Poles in the Secession's shows and the considerable number of works that they presented. The catalogues of individual exhibitions remain the main source of information about the activities of the Vienna Secession Artists' Union. Additional information about the works and their creators can be found in numerous articles containing critical reviews of the exhibitions and reproductions of the objects presented therein. Also important are the photographs taken in the exhibition rooms and the lists of works that sold, published sporadically and irregularly within the pages of "Ver Sacrum" journal – in fact, only three such lists appeared throughout the history of this particular journal. Much significant information on Polish artists is also contained in the minutes of the meetings of the Society of Polish Artists "Sztuka", cited by Kudelska.<sup>9</sup>

Nonetheless, it is difficult to fully reconstruct the course of the exhibitions organized by the Vienna Secession, or to identify precisely all the works presented at subsequent shows. The titles included in the catalogues were often assigned to the artworks without consulting the artists, in a conventional and descriptive manner. Artistic techniques were described with a greater degree of consistency. Detailed notes clearly distinguished between graphics or drawings versus oil painting. The same was true of the sculpture, although due to the multitude of casts, it is often difficult to identify specific pieces, even if we have access to the photographs thereof. Without doubt, the reproductions published in magazines, journals, and in exhibition catalogues are highly helpful in this matter,<sup>10</sup> as they make it possible to locate the artworks in museums and private collections, that is, if the objects we seek ever appeared on the art market. Whenever the present location of the given work is known, it is reported in the present paper. Unfortunately, in the case of numerous art objects – even those that have been preserved in reproductions and are known by their title – it is difficult to pinpoint precise information on the subject. Notwithstanding the above, it is the photographs from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, which were never published – neither at the turn of the nineteenth and twentieth centuries nor in contemporary times – that provide the most interesting iconographic material. Among a dozen or so objects, it is possible to recognise those photographs that show fragments of exhibition spaces, and takes in which individual works have been captured, which would indicate that Polish art arose quite some curiosity during the exhibitions. The author of most of the aforementioned photographs is an Austrian photographer and sympathizer of the Vienna Secession Artists' Union, Moritz Nähr.

9 Eadem, *Wiedeńskie kontakty "Sztuki" – z zapisów w Księdze Protokołów Towarzystwa Artystów Polskich*, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio FF", 35, 2017, No. 1, p. 130.

10 Initially, the first editions of the catalogues of the Secession exhibitions did not include reproductions of the exhibited works. Black-and-white images thereof began to appear regularly, beginning with the catalogue of the twenty-third exhibition, published in the early 1905. Additionally, the catalogue of the thirty-fifth exhibition of January 1909 contained some (but only a few) colour reproductions.



2. August Weber, House of the Horticultural Society (Gartenbaugesellschaft) in Vienna, 1863. Postcard from the collection of the Wien Museum, ca. 1900, inventory no. 167810  
→ see p. 127

At this point, we should emphasize how far the process of digitization of archival materials from the era – photographs, journals, magazines and catalogues – facilitated the research process. The materials assembled as part of the digital collections of institutions such as Universitätsbibliothek in Heidelberg, Bibliothek des Belvedere in Vienna, Libraries Internet Archive, or Österreichische Nationalbibliothek in Vienna contain a lot of valuable information.

In the context of the reception of Polish art during the Secession exhibitions, the very fact that Polish artists belonged to the group of the Union's Ordinary Members is also significant.<sup>11</sup> As Dorota Kudelska noted, Poles had always been the second largest group of artists in this circle, right after the Austrians.<sup>12</sup> Polish artists undeniably constituted an integral part of this international exhibition milieu from the very beginning of its functioning. As Roman Taborski pointed out, Poles were already among the members of the Union in 1897, and the founding members included Julian Fałat and Kazimierz Pochwalski, although the latter quickly left the ranks of the Union.<sup>13</sup>

### **An attempt at a chronological analysis of the Polish artists' participation in exhibitions, based on source materials**

The beginnings of the exhibition activity of the Vienna Secession Artists' Union are inextricably linked with the building of the House of the Horticultural Society (Gartenbaugebäude) at Parkring No. 12 (see: Fig. 2), which no longer exists today, where the inaugural exhibition of the group was launched on March 26, 1898. The Secession as an organisation, established a year before that, did not yet have its own quarters, therefore it used the Gartenbaugebäude space, consisting of several interconnected rooms, and adapted it to its own exhibition purposes. Soon, however, already in the years 1897–1898, the building at Karlsplatz (Friedrichstraße 12) was erected according to the design of Joseph Maria Olbrich. The new facility became the site of subsequent Secession exhibitions, organized here continuously since the autumn of 1898.

Polish artists presented their works already since the inaugural exhibition of Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, held from March 26 to June 15, 1898. As members of the society, they formed a relatively sizeable group, which survived in an unchanged configuration until the tenth exhibition of the Viennese Secession.<sup>14</sup> Among the ten artists there were mainly representatives of the Kraków milieu – lecturers of the local School of Fine Arts: Teodor Axentowicz, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Jan Stanisławski, and Leon Wyczółkowski.

11 Until 1918, the Secession divided its members into two groups – Ordinary Members (O. M. – *Ordentlich Mitglied*) and Corresponding Members, i.e. Honorary Members (K. M. – *Korrespondierend Mitglied*). The group of Ordinary Members included mainly Austrians and representatives of other nationalities operating within the Austro-Hungarian Empire, and thus also Polish artists. The group of Corresponding or Honorary Members was made up of foreign artists. The group of Polish members was made up primarily of artists from the “Sztuka” society and the Kraków milieu. Importantly, during the exhibitions of the Secession, it was not only its members, but also guest artists, who exhibited their works.

12 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty “Sztuki”*, p. 130.

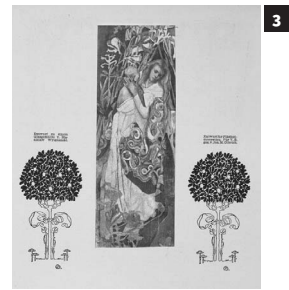
13 R. Taborski, *Wypiański – Wiedeń – “Secesja”*, in: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich “Sztuka”*, A. Baranowa (ed.), Kraków 2001, p. 93.

14 *Katalog der 1. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, (Vienna, 26 March – 15 June 1898), Wien 1898, p. 9.



The members of the Secession also included painters such as Stanisław Wyspiański or Włodzimierz Tetmajer. In this context, mention should also be made of Waclaw Szymanowski, who resided in Paris, and Stanisław Dębicki of Lviv. Interestingly, the latter, although he remained a member of the grouping until 1918, did not show a single work at the exhibitions of the Secession. We should also note that during the first show, not all the members exhibited their works. At that time, the works of Tetmajer, Szymanowski, and Malczewski were missing from the exhibition. All in all, the inaugural exhibition of the Viennese Secession featured a total of 25 works by Polish artists, which were diverse thematically and stylistically. Wyspiański showed, among his other works, the *Polonia* and the *Caritas* (see: Fig. 3) – pastel designs of stained glass windows for the Lviv cathedral, made in the years 1893–1894 (*Polonia* in the collection of the National Museum in Kraków), and three drawings from the series of illustrations to Homer’s *Iliad* – the *Aurora* created in 1897 (National Museum in Warsaw), *Apollo on the Olympus*, and *Heroes’ Ghosts* (both works currently in private collections). In the case of a child’s portrait, also included in the exhibition, we can only speculate about whether it was the same one as the composition published in that year in the seventh issue of the Secession’s journal as “Studie für Fresco”. Other Polish artists presented numerous landscapes and portraits. Two works by Mehoffer certainly merit a special mention – the *Muse*, which reveals a Symbolist quality (1897, the National Museum in Poznań) and, most likely, the *Singer* (1896, Lviv Art Gallery), for which his sister-in-law Wanda Janakowska sat as a model. Presumably it was the *Singer*, reproduced in “Ver Sacrum” journal, that Hermann Bahr devoted a whole paragraph to in his review of the first exhibition, describing this work as a “portrait of the soul” and comparing it with the creations of James Abbott McNeill Whistler.<sup>15</sup> Also noteworthy is the unidentified winter landscape by Józef Chełmoński, who took part in the exhibition as a guest, and the image of Christ painted by Wyczółkowski, also visible in one of the two archival photographs in the Österreichische Nationalbibliothek collection (reference number Pk 2539, 2), showing the first room (see: Fig. 4). The work was placed in one of the corners of that room, on an ornamental pedestal, among furniture, sculptures, and plants. Despite the poor quality of the print, it can be surmised that the painting shown in the photograph is an oil version of a motif frequently recurring in Wyczółkowski’s work – the image of Queen Jadwiga’s Crucifix from the Wawel Cathedral, painted in 1896 and currently belonging to the collection of the National Museum in Kraków. Another photograph from the same source (reference number 124999 E) shows Wyczółkowski’s painting described as “Herrnporträt”, which is the artist’s self-portrait dated 1897 (District Museum in Bydgoszcz). As reported by the “Neue Freie Presse”, the exhibition was viewed on April 4, 1898 by the Emperor Franz Joseph I himself, who took exceptional notice of the works by Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer and expressed his praise accordingly.<sup>16</sup> The drawing by Rudolf Bacher kept at the Wien Museum on Karlsplatz shows this particular event (see: Fig. 5). The author portrayed the Emperor standing in the first room of the exhibition building, with the aforementioned Leon Wyczółkowski’s *Christ* visible in the background.

Also during the next exhibition, organized at the end of the same year, numerous works of Polish art were presented. Five members of the association exhibited over



3. Stanisław Wyspiański, *Caritas*, 1893–1894. Photo after: “Ver Sacrum”, 1, 1898, No. 7, p. 2  
→ see p. 127

4. View of the first room during the first exhibition of the Vienna Secession, 1898. Photo from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, reference no. Pk 2539, 2  
→ see p. 128

5. Rudolf Bacher, Emperor Franz Joseph visiting the first Vienna Secession exhibition at the House of the Horticultural Society, 1898. Photo from the collection of the Wien Museum, inventory no. 66223, cco, after: <<https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/39888/>>  
→ see p. 129

15 H. Bahr, *Secession*, Wien 1900, p. 30.

16 R. Taborski, *Wyspiański – Wiedeń – “Secesja”*, p. 94.



6. View of the first room during the eighth Vienna Secession exhibition, 1900. Photo after: *Katalog der x. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien 1901*, p. 31  
→ see p. 130

a dozen landscapes and portraits, including one of the sketches for the panorama of *Napoleon in the Battle of Berezina* by Fałat, probably made during the development of this monumental composition, created in the 1890s in collaboration with Wojciech Kossak. Also shown is Mehoffer's *Conversation* of 1896 – or more precisely, one of the two versions of this work, currently in the collection of the Lviv Art Gallery. In that same exhibition, Konstanty Laszczka presented a plaster portrait bust of the poet Waław Rolicz-Lieder, and Waław Szymanowski exhibited a sculpture entitled *Caryatids* (1896, National Museum in Kraków). According to the list published in the “Ver Sacrum” journal, among those works featured at the exhibition, which found buyers, there were three paintings by Axentowicz: *Head of a girl with a laurel wreath*, *Study of a head*, and *Head of a girl*, and two landscapes by Stanisławski: *Abendstimmung* and *Thistles*.<sup>17</sup> The year 1898 was a successful period for the Poles exhibiting with the Secession, which was reflected in the reproductions of their works, frequently featured within the pages of “Ver Sacrum”.

After the very successful debut of Polish artists, the next four exhibitions took place without their participation. The third, fourth, and fifth exhibitions presented various works of randomly selected artists, whereas the sixth was devoted to Japanese art. Relevant information on this period can be found in the annual reports of the Society of Polish Artists “Sztuka”. In particular, we are referring to the intended Polish exhibition, which was meant to be held in the late autumn of 1899 as part of the fifth exhibition and would occupy the entire pavilion, and yet the plan did not come to fruition through the fault of the Poles.<sup>18</sup> As Kudelska wrote further in her article, in the years 1901–1907 the idea of this type of undertaking was raised again, repeatedly, but in the end it was never implemented.<sup>19</sup> Apparently, the reason for this was the reluctance on the part of the board of the Vienna Secession, disappointed by the earlier inconsistency of the Poles who had failed to provide the appropriate number of works, and at the same time expressed exorbitant financial expectations.

The works by Polish artists appeared again only during the seventh exhibition of the Vienna Secession, which lasted from March to May 1900. Fałat, Stanisławski, and Axentowicz presented a total of nine paintings and engravings, and Bolesław Biegas sent in one of his sculptures, entitled *David*. Considering the works reproduced in the same year in “Ver Sacrum”, we should assume that Stanisławski's *Crosses in the Wilderness* (private collection) and *Dusk* (1900, National Museum in Kraków) were exhibited among the selection. The second of the two aforementioned works also appeared at the exhibition in a graphic version, along with other drawings by the artist.

At the autumn exhibition of 1900 – which was also a collective show, similarly to the previous ones – relatively few Polish works were presented. The exhibition space featured only 12 paintings by two Poles – Julian Fałat and Józef Mehoffer. The latter mainly exhibited stained glass designs on cardboard, made for the Cathedral of St. Nicholas in Freiburg – two parts each of two compositions: *Our Lady of Victory* (see: Fig. 6), and *Martyrs* (1897–1899, National Museum in Kraków). Szymanowski presented four pieces that are difficult to identify today, of which he sold

17 *Liste der verkauften Werke*, “Ver Sacrum”, 2, 1899, No. 1, p. 33.

18 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty “Sztuki”*, p. 131.

19 *Ibidem*, pp. 132–134.

three – *The Plague*, *The Porter*, and the *Faun and the Bacchante*, and was the only Polish artist who found buyers for his works.<sup>20</sup>

Poles did not take part in the ninth exhibition. Their works appeared only at the next, jubilee exhibition, organized in the spring of 1901. This time Bolesław Biegas presented five of his sculptures, including the composition *The Beginning of the World*, placed separately in a representative location, namely the main entrance hall of the building. The photograph reproduced in 1901 in the ninth issue of “Ver Sacrum” shows two other compositions by the same artist, positioned on both sides of the passage between the rooms. These were the *Conversation of thoughts* and *The End of the World* (see: Fig. 7). On that occasion, the sculptor’s works, as one of the few Polish pieces, inspired great interest on the part of Ludwig Hevesi. The art critic saw in them a combination of the artist’s individual style, in which one can perceive features characteristic for the trends in Polish art at the time, and the evident influence of August Rodin. No wonder: Biegas brilliantly compiled in the structure of his works the leading formal and ideological tendencies, prevalent in European sculpture at the time – namely, Symbolism and Secession (or Art Nouveau).<sup>21</sup> For the first time Włodzimierz Tetmajer’s works were featured in the Viennese exhibition – two canvases on folk themes. Although he had been a member of the Artists’ Union from the very beginning of the Secession’s existence, he had not yet participated in its exhibitions. The titles of the paintings indicate that among the featured works was his composition depicting an episode from the legend of Piast, and one of the scenes of Easter food blessing in Bronowice. In addition, 12 other works were exhibited, authored by Axentowicz, Mehoffer, Stanisławski, and Szymanowski.<sup>22</sup> After the show had ended, Axentowicz’s *Pastel head*, Stanisławski’s *Polish landscape* and Szymanowski’s *Reaper* sculpture were purchased.

During later exhibitions, interest in Polish art again seems to have lessened. The eleventh exhibition was entirely devoted to one artist – Johann Victor Krämer. At that time, in 1901, the Secession gained a new member of Polish origin. Bolesław Biegas, who had so far exhibited as a guest, now formally joined the ranks. During the autumn show, which was the last exhibition that year, Polish art was represented only by two bronzes, works of Waclaw Szymanowski. One of these was a different version of the previously presented Caryatid motif, referred to in the literature as *Caryatids III*, probably made in 1901 or before that date.<sup>23</sup> The aforementioned composition later became the core element of Anna and Erazm Jerzmanowski tombstone erected at the Rakowice Cemetery in Kraków. The second sculpture by the same artist on display at that time was one of the versions of *Motherhood*. The exhibition that year was dedicated in particular to artists from Northern Europe – Scandinavia and Russia, which in some way justifies such a poor representation of Polish art. This state of affairs repeated itself during the thirteenth exhibition, open to the public in February and March 1902, when only two sculptural works by Bolesław Biegas – *The World* and *The Book of Life* – were presented from



7. View of the first room during the tenth Vienna Secession exhibition, 1901. Photo after: “Ver Sacrum”, 4, 1901, No. 9, p. 156 → see p. 131

20 *Liste der verkauften Werke*, p. 64.

21 L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, p. 320.

22 *Liste der verkauften Werke*, p. 209.

23 *Waclaw Szymanowski 1859–1930* (exhibition catalogue, National Museum in Warsaw, June–July 1981), H. Kotkowska-Bareja (ed.), Warszawa 1981, p. 77.



8. Plan of the fifteenth Vienna Secession exhibition. Photo after: xv. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov.–Dez. 1902*, Wien 1902  
→ see p. 132

9. View of the third room during the fifteenth Vienna Secession exhibition, 1902. Photo after: “Ver Sacrum”, 5, 1902, No. 22, p. 324  
→ see p. 133

10. View of the third room during the fifteenth Vienna Secession exhibition, 1902. Photo after: “Kraj” [“Sztuka i Życie” supplement], 1902, No. 46, p. 483  
→ see p. 133

the achievements of Polish artists. At the fourteenth exhibition of the Secession, this time devoted to Ludwig van Beethoven, no Polish works were featured.

It was only during the fifteenth exhibition of the Artists’ Union, which lasted from November to December 1902, that works of Polish art found appreciation and were put on display. The largest (third) room, located at the back of the building, was devoted entirely to artists representing the Society of Polish Artists “Sztuka” (see: Fig. 8). They constituted almost half of all the artists who took part in the exhibition that year. A total of 24 Polish artists presented 49 paintings and drawings, 18 sculptures, and 2 textile pieces. The arrangement of the room assigned exclusively to the Poles was designed by Karol Tichy,<sup>24</sup> who additionally showed his composition titled the *Elegy* (around 1900, National Museum in Warsaw). Most of the Polish members of the Secession presented their works, including numerous representatives of the Kraków community, such as Konstanty Laszczka or Wojciech Weiss, artists from Warsaw represented, among others, by Józef Pankiewicz and Józef Chełmoński, as well as artists associated with other centres, such as Olga Boznańska, who then resided in Paris. The photographs reproduced in the Viennese periodical “Ver Sacrum” (see: Fig. 9) and the Polish weekly “Kraj” (see: Fig. 10) are today’s only remaining iconographic sources revealing the exhibition space with Polish objects. Positioned along the longest wall of the room were large-format stained glass designs by Stanisław Wyspiański for the Wawel Cathedral, made in the years 1900–1902 (National Museum in Krakow). In the centre, representation of *King Kazimierz Wielki* had been placed, flanked by two terracotta tiles by Szymanowski, both entitled *Triton*, their reproductions later included in the twenty-third issue of “Ver Sacrum” of that same year. Next to it, another design by Wyspiański – *Saint Stanislaus* – had been presented. Presumably, the third work belonging in this group – *King Henryk Pobożny* – was placed, by analogy, to the left of *King Kazimierz Wielki* and the accompanying terracotta tiles. On the same wall, between Wyspiański’s compositions that had been captured in the photographs, we can also see Stanisławski’s works – four landscape studies in small formats, and the *Moonrise* (ca. 1900, Belvedere in Vienna, a piece taken over from the Kunsthistorisches Museum). The works of this master of the symbolic landscape were flanked by two pastels of Axentowicz – *Under the Burden of Misfortune* (ca. 1900, Lviv Art Gallery) and a portrait of a woman, featuring the motif of a blue vase. The next, shorter wall had a central dominant element in the form of the oil painting of *Earth* by Ferdynand Ruszczyk, of 1898 (National Museum in Warsaw). The painting was surrounded by portrait busts sculpted by Laszczka, placed on tall pedestals (including a portrait of Leon Wyczółkowski); exactly underneath it, a 1901 watercolour by Fałat was placed, titled *The passing train*. In the vicinity, *Portrait of the Parents* by Wojciech Weiss was displayed (1899, deposit at the National Museum in Warsaw). Another, longer wall with two rectangular recesses served as the exhibition space for numerous paintings and sculptures, among which we should note the busts made by Laszczka (including a marble portrait of Maria Fałatowa purchased for the Moderne Galerie collection – now at the Österreichische Galerie Belvedere in Vienna; and the likeness of Feliks ‘Manggha’ Jasiński), as well as works by Szymanowski (a plaster image of Gabriela Szymanowska née Turner; and a bronze version of the *Motherhood*).

24 xv. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov.–Dez. 1902*, (exhibition catalogue), Wien 1902, p. 26.

Landscapes occupied an important place in this part of the exhibition – including Edward Trojanowski's *View of Kraków's Planty* (National Museum in Warsaw), painted in the year of the exhibition, and three works by Chełmoński – *Partridge in the Snow* (1895, National Museum in Warsaw), *In the Church* (1887, a painting now lost), and *On the farm* (1875, National Museum in Kraków). The folk themes and compositions inspired by the folk cut-outs technique, made by Antonina Sikorska from Czernichów, also merit a mention. Remaining out of shot, not seen in the photographs, was an outstanding work of Art Nouveau symbolism, namely Józef Mehoffer's *Strange Garden* (1903, National Museum in Warsaw), which epitomises the essence of Polish modernist painting. The arrangement of the room was complemented by a centrally positioned set of furniture designed by Hans Vollmer of Vienna, and a bronze sculpture by Szymanowski showing *Mickiewicz after the Improvisation* (1898–1902, National Museum in Kraków) situated on a pedestal; author's description of the subject and symbolism of the latter was included in the exhibition catalogue.

The Polish press reported the spectacular success of the Poles during the fifteenth exhibition. The artists sold many works in Vienna and, most importantly, they received extremely positive reviews from the art critics therein.<sup>25</sup> Among others, Berta Zuckermandl, Ludwig Hevesi, and Franz Servaes voiced their opinions. Zuckermandl staunchly emphasized the solid rooting in the ancient, glorious tradition of their nation, determining the emergence of such excellent art, which, in the opinion of the critic, on the one hand had entered a new path, and on the other hand, preserved and nurtured the most important elements of the nation's culture and its past.<sup>26</sup> The fifteenth exhibition of the Vienna Secession and the enormous success of the Polish artists who presented their works therein undoubtedly became an impulse and an incentive for Zuckermandl to become interested in Polish art. In the same year, the critic's article, *Von neuer polnischer Kunst*, was published, in which she resumed the theme of the Polish works, and further developed the issues she had previously discussed. In her opinion, Polish artists stood out from the crowd, as a tightly knit group with a national character. Zuckermandl believed that they touched upon the problems of the contemporary world, and that apart from the national style, they also represented pan-European tendencies.<sup>27</sup> Her article, illustrated with numerous reproductions, is extremely important in the context of the reconstruction of the discussed exhibition. First of all, it facilitates the identification of the works that remain out of shot of the aforementioned photographs, as well as the works that are difficult to recognize in the relatively low-quality prints. On this basis, it is essential that we recall Wyspiański's works – *Helenka's Head* from 1900, which, however, is not identical to any of the versions currently stored in the museums of Kraków and Warsaw, and *Self-Portrait*, painted earlier than the corresponding composition from 1903 in the collection of the National Museum in Kraków. Also noteworthy are the paintings whose current locations remain unknown, namely the *Landscape from Poronin* by Fałat from 1902, and Malczewski's *Spring Song*. We must not fail to mention here these further compositions: *The Mill* by Ruszczyk (1898, National Museum in Kraków), *Gypsy* by Stanisław Masłowski (ca. 1877, work

25 *Notatki artystyczne*, "Życie i Sztuka", 2, 1902, No. 51, pp. 542–544.

26 B. Zuckermandl, *Wiener Kunst-Ausstellungen*, "Die Kunst für Alle", 18, 1903, No. 7, p. 168.

27 Eadem, *Von neuer polnischer Kunst*, "Die Kunst für Alle", 18, 1903, No. 12, p. 280.



11. Cover of the “Ver Sacrum” journal with a drawing by Józef Mehoffer. Photo after: “Ver Sacrum”, 5, 1902, No. 24  
→ see p. 136

destroyed during World War II), and two works by Wyczółkowski – *Self-portrait with Konstanty Laszczka* (1901, National Museum in Kraków) and *Laszczka’s Portrait* (1901–1902, Academy of Fine Arts in Kraków).

The exhibition was also discussed at length in Hevesi’s article *Weiteres aus der Sezession*, published on November 22, 1902, shortly after the show had opened. The author’s tone of was extremely emotional. The critic highlighted what he believed to be the undeniable dissimilarity of the representatives of the Polish nation from other nations, stating that to him the Poles seemed to “breathe a different air”.<sup>28</sup> He saw their art as firmly rooted in the past and saturated with melancholia, grief, hope, and some kind of sadness, as well as the idea of a constant returning to the past. All of these, according to Hevesi, made up “their own inner landscape”. This “landscape” was metaphorically spread across the Polish exhibition room – the visitors walked along a kind of “avenue of sighs”, described by Hevesi using the French expression “grande poussée de tristesse”, which can be translated as “a powerful explosion of sorrow”. The critic’s phrases testify to the exceptional artistic quality of the presented works, set in the atmosphere of an epoch filled with symbolism and marked by existential dilemmas.

The end of 1902 was exceptional for Polish art for many reasons. In addition to the spectacular success of the exhibition, the Polish context was also clearly outlined in the “Ver Sacrum” journal. Its final, twenty-fourth issue was entirely devoted to Józef Mehoffer and contained 16 reproductions of drawing studies made by this artist (see: Fig. 11). The cover of the magazine was decorated with an expressive and symbolist image of a figure of half-Pegasus, half-woman.

These events were followed by a period of stagnation. The Union’s sixteenth exhibition, held from January to February 1903, was devoted mainly to the art of the Impressionists and Post-Impressionists. During the spring show held in the same year, only one work by one Polish artist was presented – a sculpture by Bolesław Biegas. Polish works were missing from the two exhibitions that followed, including the eighteenth, which had the works of Gustaw Klimt as the main subject. Polish art had its modest representation during the twentieth exhibition, held in March and April 1904: only three works by Józef Mehoffer, noticed by Ludwig Hevesi.<sup>29</sup> Among them were the now lost design for the stained glass titled *Vita somnium breve*, created in the year of the exhibition, and two studies for portraits, including one of the artist’s wife.

More works by Poles appeared only at the twenty-third exhibition in 1905. In addition to the works of the Secession members, these included paintings by Wojciech Weiss (including *Tadzio with toys*, 1902, private collection), by Ludwik Misky, and by Stefan Filipkiewicz – the latter frequently exhibited his works from that time onward. The above-mentioned exhibition also features mountain landscapes by Leon Wyczółkowski, romantic views by Jan Stanisławski, as well as portraits by Teodor Axentowicz – the likeness of the Kraków Mayor Józef Friedlein (Wielopolski Palace in Kraków), and *The Rusyn Woman* – one of the versions of this author’s composition known as *Candlemas*. Konstanty Laszczka presented only one sculpture. At the same exhibition, Stanisław Wyspiański displayed his work for the last time, showing mainly pastels on children’s themes, including the *Girl*

<sup>28</sup> L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, p. 402.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 466–467.

with a *Vase of Flowers* from 1902 (National Museum in Kraków). Józef Mehoffer, in turn, exhibited his well-known work in the style of Orientalism, entitled *Europa jubilans* from 1905 (Lviv Art Gallery). A total of 21 Polish works appeared in Vienna on that occasion. Critics were particularly interested in Mehoffer's *Europa jubilans*, in Wyspiański's pastels, and in the likeness of a Ukrainian girl by Axentowicz, as expressed in their statements from that time – notably, by Berta Zuckerkandl<sup>30</sup> and Amelia Sarah Levetus.<sup>31</sup>

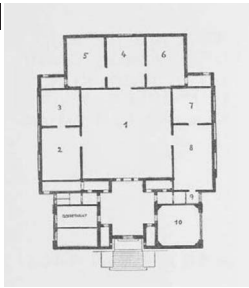
The next exhibition, opened in November 1905, was devoted entirely to sacred art. Some parts of the building, in terms of their layout and architectural form, resembled spaces characteristic of sacred buildings, and that feature was made use of in the exhibition's arrangement. The show brought together works of numerous authors dealing with religious themes. Despite the fact that many Polish artists of that time focused their attention on this particular sphere, the works by only one of them were featured – namely, by Józef Mehoffer, who was the most renowned and enjoyed most recognition in Europe. The selection of his pieces was an accurate overview of the artist's oeuvre to date, and it included even those works that were created in the year of the exhibition. Already in the main hall of the building, two paintings made on plaster were displayed, of which today it is possible to unambiguously identify one: namely, the *Delighted Angels* from 1901 (National Museum in Kraków), a composition that was originally meant to decorate the treasury of the Wawel Cathedral, but was never realized in the intended location. The artist's other works were displayed in the first room. These included numerous designs on cardboard, of stained glass windows for the cathedrals in Freiburg and at Wawel, for the castle chapel in Baranów Sandomierski, the funerary chapel of the Grauer family in Opava, and for the church of St. Elizabeth in Jutrosin. Also displayed were the designs for polychrome decorations made for the cathedral in Płock – the cross-section of the temple (1901, Masovian Museum in Płock), and the *Angel* (1904, National Museum in Poznań). A theme of paintings in the treasury of the Wawel cathedral was also featured, in the form of stained glass designs on cardboard: *Angels with stars* (1901, National Museum in Kraków), *Archangel Gabriel and Archangel Michael* (1901, National Museum in Poznań), and *Snakes among the roses* (1901, National Museum in Kraków) – the latter work was a design for the decoration of window embrasures.

While reviewing this exhibition, Hevesi deplored the lack of publicity accompanying Mehoffer's works, which he considered to be excellent both in terms of composition and form.<sup>32</sup> The critic showed great admiration for this painter's work and – most importantly – he declared Mehoffer to be the uncontested leader among the artists who dealt with monumental painting. In support of his theses, Hevesi listed the works on the basis of which he awarded the creator such an elevated position. These were cardboard designs for the stained glass windows of the cathedral in Freiburg, designs for the cathedral in Płock with the image of the *Angel* at the fore, and polychrome designs for the treasury of the Wawel cathedral. Whilst writing about the latter, the critic allowed himself an obvious hint in the direction

30 B. Zuckerkandl, *Die xxiii. Ausstellung der Wiener Sezession*, "Die Kunst für Alle", 20, 1905, No. 1, p. 444.

31 S.A. Levetus, *The twenty-third Exhibition of the Vienna Secession*, "The Studio", 36, 1905, No. 47 pp. 58–60.

32 L. Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, p. 340.



12. Plan of the twenty-sixth Vienna Secession exhibition. Photo after: xxvi. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906*, Wien 1906, p. 2  
→ see p. 138

the philistines, as he called them, who did not understand the essence of true art. This testifies to the still resounding echoes of the dispute between Józef Mehoffer and Karol Lanckoroński, which was apparently rather extensively commented in the Viennese circle. In the fourteenth issue of the “Ver Sacrum” journal, in 1903 a comprehensive text by Mehoffer was published, which was a reaction to Lanckoroński’s accusations against the form and content of the polychrome painting in the treasury of the Wawel cathedral.<sup>33</sup> As follows from his statements, Hevesi became yet another apologist of the Polish art, next to Berta Zuckerkandl. The latter critic also supported Mehoffer and his work in her article published a year earlier in “Die Kunst für Alle”.<sup>34</sup>

Shortly after the twenty-fifth exhibition, devoted to the Munich Society of Artists “Die Scholle”, the Polish strand returned to the spring Secession show, which lasted from March to May 1906. Polish artists were then featured in even higher numbers than at the aforementioned exhibition of 1902 – thirty one artists presented a total of 135 works, including paintings and drawings, engravings, sculptures, and embroidery. The importance of Polish art at that time is evidenced firstly by the number of the works on display, and secondly by the scale of the space intended for their exhibition. The “Sztuka” Society had three rooms at their disposal (the fourth, fifth, and sixth), and arranging the décor was the responsibility of Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc, and Karol Frycz.<sup>35</sup> As during the fifteenth exhibition, the rooms assigned to Polish artists were located at the back of the building (see: Fig. 12). Furthermore, the works by Polish artists dominated the third room, which was not officially designated for the group. Their works were also found in two other rooms of the building. The group of exhibitors included many artists from Kraków and Warsaw, as well as a few artists from Zakopane, Lviv, and Paris. Jan Stanisławski, Józef Pankiewicz, Władysław Ślewiński, and Leon Wyczółkowski presented remarkably many objects. For the first time, engravings and drawings were displayed – never before had they made up such a significant part of the exhibited works. Pankiewicz in particular presented a lot of etchings with views from France and Italy. An important role was also played by the debuting members of the “Grupa Pięciu” [“Group of Five”]: Mieczysław Jakimowicz, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, Leopold Gottlieb, and Vlastimil Hofmann, who had shown works that were innovative in character. According to the reports at the time, the exhibition enjoyed considerable commercial success, which was reaffirmed by the value of the works sold, estimated at around ten thousand crowns.<sup>36</sup>

The collection of the Österreichische Nationalbibliothek has three photographs that allow for a partial reconstruction of the arrangement of some rooms in the Secession building during the above-mentioned exhibition. The first (reference number 124963 C) shows the second room with the *Morgenstimmung* exhibited therein – one of the two paintings by Samuel Hirszenberg, placed second from the right. The next two photographs (reference numbers 124968 C, 124961 E) show a view of the fourth

33 J. Mehoffer, *Glossen über die Kunst. Antwort auf den Brief des Grafen Lanckoroński in Angelegenheit der Restaurierung der Kathedrale auf dem Wawel*, “Ver Sacrum”, 6, 1903, No. 14, pp. 245–261.

34 B. Zuckerkandl, *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?*, “Die Kunst für Alle”, 19, 1904, No. 2, pp. 48–52.

35 xxvi. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906*, (exhibition catalogue), Wien 1906, p. 22.

36 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty “Sztuki”*, p. 133.



room, which presented Polish artists' works only (see: Fig. 13, 14). Featured works included the *Portrait of a man* (unidentified as of today) by Olga Boznańska; five landscapes by Stanisławski; a portrait of the painter Samuel Hirszenberg from 1905, also by Boznańska (Lviv Art Gallery); Pankiewicz's nocturne titled *Swans in the Saxon Garden at night* (National Museum in Kraków), created in 1896; *The Portrait of artist's wife (In a summer flat)* by Józef Mehoffer from 1904 (National Museum in Kraków); and an unidentified church interior by Józef Czajkowski. Hanging on the next wall were: one of the versions of the Ślewiński's *Sea* and a sizable canvas by Chełmoński, painted in 1906 – *Prayer before the Battle of Raclawice* (National Museum in Wrocław), flanked by two male bust portraits, placed on high pedestals – one by Konstanty Laszczka (portrait of Tadeusz Żuk-Skarszewski from around 1901), and the other by Stanisław Kazimierz Ostrowski (portrait of Tadeusz Miciński). Józef Mehoffer, apart from the portrait of his wife, also presented other works at the exhibition – including a composition on Greek mythology theme, titled *Pegasus and the muses* from 1904, which was then purchased by the Moderne Galleries in Vienna, and a portrait of a girl, at the time known under the designation of *Helcia*.

The critic Karl Michael Kuzmány aptly commented on the large representation of Polish artists who presented their works at the exhibition, by comparing them in his review to the “phalanx” that the compact group of Poles had formed.<sup>37</sup> He described the works of the members of the “Sztuka” Society as varied – some he perceived as full of passion, in others he appreciated the serenity, sadness, and melancholy he felt was emanating from them. In his opinion, the national element was also strongly present in Polish creations. Reproductions in the above-mentioned article, and those accompanying other texts from the same period, allow us to conclude that the exhibition also featured pastels by Teodor Axentowicz – the *Gypsy* and the *Portrait of a Lady in a Black Dress* (1906, National Museum in Poznań), and Ferdynand Ruszczyć's *Winter's Fairy Tale* (1904, National Museum in Kraków).

Following the success, it is not surprising that during the twenty-seventh exhibition, organized in the winter of 1906, their works were once again presented in great numbers. Furthermore, the group of the Vienna Secession Artists' Union received three new Polish members: Konstanty Laszczka, Władysław Ślewiński, and Wojciech Weiss. Stefan Filipkiewicz and the aforementioned Ślewiński marked their dominance. As can be observed in the archival photo of the second room (Österreichische Nationalbibliothek, reference number 124958 c), the works of the latter artist were displayed on one of the walls, where they were arranged into a clearly premeditated, symmetrical composition. The latter included two pairs of works with parallel themes and similar formats: *Roses* and *Sunflowers*, and the *Stormy Sea* and the *Peaceful Sea*, as well as the work titled *Die Messe*, also known as *In the Church*, located at the very centre (see: Fig. 15). The preserved photographs reveal merely the frames of six more paintings by Ślewiński, placed on the wall on the right-hand side. Interestingly, also in the fourth room many Polish works were featured, and these are visible in another photograph (Österreichische Nationalbibliothek, reference number 124960 c) (see: Fig. 16). These were: *A Sunny winter morning* by Stefan Filipkiewicz, i.e. one of the versions of a winter landscape with a stream, displayed as the second work from the left; a work by Julin Fałat showing the theme of an

37 K.M. Kuzmány, *Die Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession*, “Die Kunst für Alle”, 21, 1906, No. 17, pp. 393.



**13.** View of the fourth room during the twenty-sixth Vienna Secession exhibition, 1906. Photo from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, 1906, reference no. 124968 c → see p. 139

**14.** View of the fourth room during the twenty-sixth Vienna Secession exhibition, 1906. Photo by Moritz Nähr, from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, 1906, reference no. 124961 E → see p. 139

**15.** View of the second room during the twenty-seventh Vienna Secession exhibition, 1906. Photo from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, 1906, reference no. 124958 c → see p. 140

**16.** View of the fourth room during the twenty-seventh Vienna Secession exhibition, 1906. Photo from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, 1906, reference no. 124960 c → see p. 141

the Polish artist, who has been known for his work in the field of painting, sculpture, and architecture. He is a member of the Polish Academy of Arts and Sciences, and has been awarded the Order of Polonia Restituta. He is also a member of the Polish Academy of Letters and the Polish Academy of Sciences. He is a member of the Polish Academy of Arts and Sciences, and has been awarded the Order of Polonia Restituta. He is also a member of the Polish Academy of Letters and the Polish Academy of Sciences.



17. Page from the article by Amelia Sarah Levetus *Notes of Some Polish Artists of Today* published in 1907 in "The Studio" journal. Photo after: A.S. Levetus, *Notes of Some Polish Artists of Today*, "The Studio", 41, 1907, No. 172, p. 115  
→ see p. 142

old church as the fifth object in the selection of the painter's work; and the *Village Church in Poronin* by Filipkiewicz on the edge, on the right-hand side.

Along with the first exhibition in 1907, there were significant changes in the composition of the Artists' Union from the Polish perspective. Jan Stanisławski died which meant the removal of his name from the ranks of the Vienna Secession. The grouping gained a new member to replace him, namely Stefan Filipkiewicz. At the time, the exhibition did not showcase Polish art, as the presentation was devoted exclusively to artists from the Munich Secession circle.

Subsequent exhibitions also involved a relatively poor representation of Polish artists. During the twenty-ninth exhibition, which lasted from March to May 1907, only five works by Poles – specifically, by Mehoffer and Axentowicz – were on show. The next exhibition, opened in November 1907 and available until April of the following year, also featured a small number of Polish works. Only eight of them were displayed at that time. These were paintings by Stefan Filipkiewicz, Vlastimil Hofmann, and Władysław Ślewiński. Moreover, the group of members of the Secession was depleted again – Stanisław Wyspiański's name was removed from the roster, which, like in the case of Stanisławski, resulted from the artist's death (1907).

A very important event of that time was the publication of an article by Amelia Sarah Levetus devoted to Polish art, constituting yet another testimony to the burgeoning interest in the work of Polish artists, and the critic's considerable knowledge on the subject. The text entitled *Notes of Some Polish Artists of Today* from 1907 was a manifestation of the author's great awareness and her understanding of the political, cultural, and social conditions in which the Polish artistic community operated (see: Fig. 17). As Andrzej Szczerski pointed out, Levetus, like Berta Zuckerkandl, visited Kraków, which is confirmed by her own statements.<sup>38</sup> The critic was of the opinion that only individual contact with artists, and personally conducted studies into their environment, make it possible to develop appropriate research methods, understand the oeuvre of individual artists, and draw the correct conclusions.<sup>39</sup> She considered Polish art in a strictly political context. She directly referred to the Partitions and the formal lack of statehood, which, however, persisted in the consciousness and spirituality of Polish people.

The following two exhibitions took place without the participation of Polish artists. To make matters worse, an internal conflict within the Secession Artists' Union – between the Poles who were members thereof, and its board – caused by what was perceived as disregarding Polish artists during exhibitions, led to the departure of as many as six artists from the ranks of the group at the end of 1908 (Julian Fałat, Józef Mehoffer, Leon Wyczółkowski, Teodor Axentowicz, Wojciech Weiss, and Konstanty Laszczka).<sup>40</sup> This situation also stemmed from the eagerness on the part of Polish artists to display their works at exhibitions organized by a competing Viennese group, the Hagenbund – and that had been expressly forbidden by the Secession statute, which excluded the possibility of members of the Union participating in exhibitions of other municipal artistic societies in Vienna.<sup>41</sup> The gap

38 A. Szczerski, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, p. 318.

39 A.S. Levetus, *Notes of Some Polish Artists of Today*, "The Studio", 41, 1907, No. 172, p. 115.

40 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty "Sztuki"*, pp. 135–136.

41 *Ibidem*, p. 135.

left in the membership ranks remained unfilled, as only Vlastimil Hofmann joined the Secession since.

It was only during the thirty-third exhibition of the Vienna Secession, which was opened in March 1909, that slightly more diverse works by Polish artists were displayed. Polish art was represented by young artists whose works, in most cases, were only beginning to enjoy popularity at exhibitions and were on the rise. This latter group included, among others, Stefan Filipkiewicz, Vlastimil Hofmann, and Alfons Karpiński, who were talented students and heirs of the artistic legacy of Jan Stanisławski. A total of 21 Polish works were on display, mainly by artists who did not belong to the Secession, such as Abraham Neumann, Artur Markowicz, and Jan Rembowski. The photograph preserved in the collection of the Österreichische Nationalbibliothek (reference number 124939 E) shows an unframed work by Vlastimil Hofmann: the *Madonna*, identified in the catalogue as *Madonna, Abend*. The photograph was probably taken during the assembly of the exhibition, and the selection of this particular work suggests the attention, which it must have enjoyed.

After the thirty-fourth exhibition, dedicated to the works of Josef Engelhart, the Secession organized a show at the beginning of 1910 devoted to a group of six artists, among whom one of the Polish members of the Artists' Union – Władysław Ślewiński – took pride of place. His works were juxtaposed within two exhibition rooms with the sculptures of Ivan Meštrović, an artist of Croatian origin, who was also responsible for the design of the exhibition's catalogue cover and the exhibition poster (see: Fig. 18). Ślewiński presented twenty-two paintings on that occasion. Today it is difficult to clearly identify individual compositions, mainly due to their conventional titles and the presence of frequently repeated motifs in the painter's work. However, the catalogue includes several reproductions, which make it possible to recognize certain specific works by Ślewiński. And so, among the still lifes, we should point out the one with the head of a bear (1907, Lviv Art Gallery), and among the images of women, a romantic nude, the current location of which remains unknown. It is also worth noting the landscapes exhibited by the artist in Vienna. Among them there are views from Kazimierz Dolny on the Vistula River, including *A street in Kazimierz* (1909, National Museum in Warsaw), unidentified sea landscapes from Brittany, and a single mountain landscape, showing Zakopane in a winter season, created in 1896 (private collection).

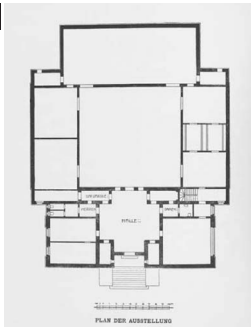
The thirty-sixth exhibition, inaugurated in April 1910, featured the works of seven Polish artists. Władysław Jarocki, Artur Markowicz, Maria Płonowska, Jan Talaga, Alfons Karpiński, Stefan Filipkiewicz and Vlastimil Hofmann have displayed their paintings on various themes.

Another interesting initiative of the Secession was the thirty-seventh exhibition, held at the end of the same year. The exhibition was devoted to art created by women and was titled “Die Kunst der Frau”. The exhibition included works of ancient and modern art. Olga Boznańska, representative of the latter category and the only Polish woman, displayed her now unidentified painting, albeit reproduced in the catalogue as the *Portrait of a Woman*. Although only this single Polish painting appeared at the exhibition, it caught the attention of Karl Michael Kuzmany.<sup>42</sup> Moreover, during this period significant changes took place in the composition of the Artists' Union, which gained three new members: Władysław Jarocki, Alfons Karpiński,

42 K.M. Kuzmány, *Die Kunst der Frau*, “Die Kunst für Alle”, 26, 1911, No. 9, p. 201.



18. Ivan Meštrović, poster for the thirty-fifth Vienna Secession exhibition, 1910, National Gallery of Australia in Parkes, inventory no. 114566. Photo after: <<https://tinyurl.com/22jdna3f>> → see p. 143



**19.** Plan of the thirty-ninth Vienna Secession exhibition. Photo after: xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Secession Wien, Nov. 1911 – Jänner 1912*, Wien 1911, p. 12  
→ see p. 144

and Jan Talaga, who had already presented their works at previous exhibitions of the Vienna Secession.

The thirty-eighth exhibition, held in 1911, shows the works of various artists, including the pieces of the aforementioned and other Polish painters, such as Angelika Czarnowska or Stanisław Kamocki, admitted to the Secession at the end of 1911. Abraham Neumann presented the highest number of works. Seven of his landscapes and still lifes were displayed, which – like many other works from that time – are difficult to identify today.

Another show with a strong Polish accent was the thirty-ninth exhibition, which lasted from November 1911 to January of the following year. The two rooms on the ground floor on the left-hand side were entirely devoted to the artistic duo of Jacek Malczewski and Waclaw Szymanowski (see: Fig. 19). According to a short note published in early November 1911 in the pages of the “*Krakowski Miesięcznik Artystyczny*” [“*Kraków’s Artistic Monthly*”], another painter, Włodzimierz Tetmajer, was also meant to take part in this exhibition, and the Secession planned to devote the entire exhibition building to Polish artists.<sup>43</sup> For reasons unknown, ultimately these intentions were changed. The works by both artists were selected in Kraków by Josef Engelhart and Friedrich König, and Szymanowski himself was responsible for arranging the exhibition space in Vienna.<sup>44</sup> As Kudelska noted, the exhibition was organized thanks to the efforts of this sculptor and Julian Makarewicz, a Kraków-based artist, professor at the Academy of Fine Arts and conservator of monuments.<sup>45</sup>

In total, 40 paintings and 34 sculptural works (models, one design, and completed sculptures) had been presented. The exhibition included works by Malczewski with a symbolist meaning, including his *Spring. Landscape with Tobiasz* from 1904; the *Vicious Circle* that he painted in the years 1895–1897; *Melancholia* created in the period 1890–1894 (all three works in the collection of the National Museum in Poznań); as well as one of the versions of *Death of Ellenai* and numerous landscapes and portraits of the painter’s family members. Among them there were also works that can be identified today thanks to the reproductions featured in the catalogue of the exhibition – the portrait of the artist’s son Rafał from 1901 (private collection); the likeness of his sister Bronisława from 1904 (National Museum in Poznań); or the portrait of his wife Maria painted in 1905, purchased from artist after the exhibition, and currently stored in the collections of the Belvedere in Vienna. Among his other works, Szymanowski presented a model for his composition of *Procession to Wawel*, made in 1911, along with models of its individual fragments; a model of the Chopin Monument; a sculpture of *Erlking*, and *Mickiewicz after Improvisation*, already shown in Vienna in 1902. The artist created short descriptions of form, content, and the symbolism of each exhibited work, which were included in the exhibition catalogue. Furthermore, the space of the ninth room, located on the first floor of the building, was occupied by the design of the *Procession to Wawel*, most likely a drawing integrated into the architecture of the Wawel Royal Castle, and possibly identical with the reproduction included in the catalogue.

43 L., *Kronika Wystaw. Z Wiednia*, “*Krakowski Miesięcznik Artystyczny*”, 1, 1911, No. 9, p. 104.

44 xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Secession Wien, Nov. 1911 – Jänner 1912*, (exhibition catalogue), Wien 1911, p. 13.

45 D. Kudelska, *Malczewski i Wiedeń – nowe ustalenia*, “*Roczniki Humanistyczne*”, 65, 2017, No. 4, p. 56.

A photograph from this exhibition also survives in the Viennese collection (reference number 124935 E). Seen in the photo is the first exhibition room, in which a wooden model of the Warsaw Chopin Monument was placed, made by Waclaw Szymanowski on a scale of 1:2, surrounded with numerous plaster and bronze models of fragments of the already mentioned *Procession to Wawel* and the sculptures *Portrait of Jacek Malczewski* and *Erlking*, placed on pedestals (see: Fig. 20). Apart from the sculptural works, the photograph also features two paintings by Jacek Malczewski. The same image was published in the forty-sixth issue of “Tygodnik Ilustrowany” [“Illustrated Weekly”] in 1911. The latter included two additional photographs. The first shows the view of the second room with two casts by Szymanowski – the *Motherhood* and the *Funerary monument* flanked by trees planted in pots, surrounded by Malczewski’s paintings, among which it is possible to recognize the *Artist and the Muse* (1898, private collection) and another portrait of his sister, Helena this time (see: Fig. 21). The second photo shows the first room with a view of the bronze model for the *Procession to Wawel*, situated on a wooden architectural platform imitating the arcaded passage between the cathedral and the Wawel Castle in Kraków, designed by the Polish conservator of monuments in charge of the restoration of Wawel compound – Zygmunt Hendel.<sup>46</sup> Other plaster models on display included the likeness of Juliusz Słowacki, *Portrait of Doctor K.*, and *King Bolesław Śmiały*, which was a life-sized study for the above-mentioned composition (see: Fig. 22).

The thirty-ninth exhibition was undoubtedly the last show of the Secession during which Polish artists marked their presence so strongly. Polish works, and most of all Szymanowski’s sculptures, stirred much attention among the public and the critics, as evidenced by the numerous reviews from the period published in both Polish and foreign press. The very concept of the placement of the *Procession to Wawel* was commented extensively. Numerous renowned scholars and thinkers joined in the discussion. Many of them opposed the idea of the design’s implementation in the envisaged place, emphasizing that it would require too much interference in the historic structure of the Wawel Castle. For instance, one such position was adopted by Max Dwořák, who counted among the key representatives of the Viennese conservation school. The form of the works themselves was also discussed, including Malczewski’s paintings, which aroused controversy and, apart from praise, elicited also some critical remarks. Franz Servaes, among others, expressed his mixed feelings about these works in an extensive article published in the journal “Die Kunstwelt” in 1912.<sup>47</sup>

While trying to maintain continuity of the reconstruction of subsequent exhibitions of the Vienna Secession, difficulties arise while we approach the fortieth exhibition, the catalogue of which has not survived or possibly had not been published at all. It is also puzzling that the period between the thirty-ninth and the fortieth exhibition lasted only about one month. It is hard to imagine organizing a show within this short time span. Most probably, for unknown reasons, the scale of the exhibition was much smaller than the previous one, or perhaps it was never held.

By contrast, it is easy enough to analyse the next, forty-first exhibition, which, apart from the works by Polish members of the Secession, also featured many



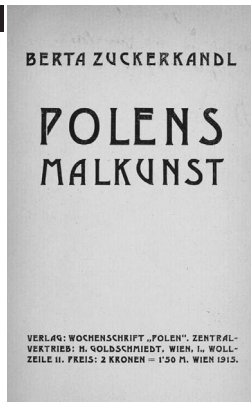
**20.** View of the first room during the thirty-ninth Vienna Secession exhibition, 1911–1912. Photo by Moritz Nähr, from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, 1911, reference no. 124935 E → see p. 145

**21.** View of the second room during the thirty-ninth Vienna Secession exhibition, 1911–1912. Photo after: “Tygodnik Ilustrowany”, 52, 1911, No. 46, p. 916 → see p. 146

**22.** View of the first room during the thirty-ninth Vienna Secession exhibition, 1911–1912. Photo after: “Tygodnik Ilustrowany”, 52, 1911, No. 46, p. 917 → see p. 146

46 XXXIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1911, p. 16.

47 F. Servaes, *Die Herbstausstellung der Wiener Sezession*, “Die Kunstwelt”, 1, 1912, No. 4, p. 302.



23. Title page of Berta Zuckermandl's publication *Polens Malkunst* issued in 1915 in Vienna  
→ see p. 148

works by other Poles, such as Władysław Dunin or Władysław Skoczylas. Stefan Filipkiewicz, Stanisław Kamocki and Władysław Jarocki had shown the greatest number of works. The painting by the latter artist, titled the *Village Church in the Carpathians*, had been photographed during the Viennese exhibition, and a copy of the photograph was preserved in the collection of the Österreichische Nationalbibliothek (reference number 124934 E). Jarocki also presented the *Self-Portrait*, which shows him wearing skis (1909, National Museum in Wrocław). A total of twenty-nine oil paintings and drawings were presented, and the exhibition was available for viewing for a relatively long time – from March until July 1912. The Vienna Secession closed that year with a monographic exhibition of two artists – Rudolf von Alt and his father Jacob.

The year 1913 brought three new exhibitions, ranging from the forty-third, opened in January, to the next one, lasting from March to July, and ending with the last one, in November. Polish artists graced all the above-mentioned exhibitions with their presence, and a variety of their works was presented. Having said that, the number of works by Polish artists on display never exceeded fifteen. The themes of these works oscillated mainly around folk motifs. Kamocki and Filipkiewicz exhibited Tatra mountain-themed compositions from Zakopane and Poronin, and Jarocki displayed his paintings that were strongly inspired by the Hutsul folklore, such as the *Hutsuls in the Carpathians* from 1910 (National Museum in Warsaw). In addition to several members of the Secession, the group of the exhibitors also included less known painters, such as Stanisław Gałek, Mieczysław Jakimowicz, and Witold Rzegociński.

Another special initiative of the group was organizing the exhibition of works by artists of the young generation – “Junge Künstler Österreichs”, inaugurated in January 1914. On that occasion, three Polish artists exhibited a total of eight works, mostly portraits. The artists were Maria Melania Mutermilch, known as Mela Muter, and Leopold Gottlieb, both associated with the Parisian milieu, accompanied also by the Kraków-based painter Mieczysław Trzciński. The next, forty-seventh exhibition, which lasted from March to July 1914, was again conceived as a review. At that time, few paintings – only nine – by Polish members of the Secession were on display: works by Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki and Vlastimil Hofmann, mainly canvases with folk themes set in a mountain landscape.

The outbreak of World War I on July 28, 1914 abruptly broke the continuity of the Vienna Secession exhibitions. The next, forty-eighth exhibition took place only in September 1917, and lasted until November of that year. It featured nineteen works by Jarocki, who mainly presented landscapes from the vicinity of Poronin. Filipkiewicz showed numerous paintings of landscapes and still lifes, and Hofmann, among others, his *Self-Portrait*, where he painted himself in the company of a woman and a skeleton dressed in a military uniform, which perfectly reflected the mood of the war years. In the archives of the Österreichische Nationalbibliothek there is a photo of Jarocki's water-colour *The Piper* (reference number 427.951-B), perhaps taken during the setting up of the exhibition, or after its opening.

Without doubt, at that time, the most important event from the Polish perspective was the publication of a book by Berta Zuckermandl. Titled *Polens Malkunst* and issued in 1915, this was a collection of articles previously published in the weekly “Polen” magazine, which was issued by the members of the Polish Legions (see: Fig. 23). Anna Baranowa considered this work in conjunction with the exhibition of Polish

art organized in the Künstlerhaus, which was in progress at the time of the book's publication.<sup>48</sup> Zuckerkandl formulated a very thorough review of the work by Polish artists, with particular emphasis on painting, which was already emphasized in the title of the publication. Its pages contain many references to history, culture, literature, as well as political issues, which constituted an integral part of the history of Polish art and significantly impacted its development. As Baranowa pointed out, it is precisely these references, which support the assertion that the critic travelled to Kraków in person, and learned about the art she was studying.<sup>49</sup> Incidentally, Zuckerkandl made a bold comparison already on the first pages of her book, describing Kraków as the "Florence of the East".<sup>50</sup>

The next show of the Artists' Union took place only in March 1918. This time, however, no Polish works were included. Only at the fiftieth, anniversary exhibition, opened in April 1918, three paintings by Vlastimil Hofmann were shown. In the case of the fifty-first exhibition, the catalogue is missing again, leading us to question whether it actually took place. The fifty-second exhibition of the Artists' Union was the first show of the Vienna Secession organized after World War I, and at the same time the last one attended by Poles as members of the grouping. The presentation, which lasted from December 1918 to January 1919, featured only one work by a single Polish artist – a painting by Hofmann.

Beginning with the catalogue of the fifty-third Secession exhibition, only a list of ordinary members of the Union was in use, and those were almost exclusively Viennese. This was a direct result of the geographic and political changes that took place after World War I, particularly the collapse of the Austro-Hungarian Empire. The effect of statutory changes announced at the end of 1918 was the regulation of issues related to the structure of the Artists' Union – the status of a member of the Secession could now be obtained only by artists living in Austria.<sup>51</sup> As noted by Dorota Kudelska, from that moment on, Polish artists showcased their pieces at Secession exhibitions extremely rarely, always as guests, whereas their works were more often presented at the Hagenbund exhibition, which was subject to less stringent membership restrictions.<sup>52</sup>

Due to the sporadic presence of works by Polish artists at the exhibitions of the Artists' Union after 1918, only the ninety-eighth exhibition, lasting from February 18 to April 9, 1928, deserves special attention from the perspective of the issues discussed in the present paper. It was the first and only show entirely devoted to Polish art, as evidenced by the title of "Polish Kunst". Although attempts to organize such an exhibition were made before World War I, it was not possible to complete the project – not until the times of the Second Polish Republic. The exhibition presented the works of former members of the Secession, those who displayed their works at the shows of the Artists' Union in the years 1898–1919, as well as completely new artists. The latter group included those who, in the period discussed above in detail, had not yet presented their works at exhibitions or only did so occasionally. During the aforementioned show, they displayed pieces that were stylistically

48 A. Baranowa, *Krytycy wiedeńscy o "Sztuce" – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl*, in: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka"*, eadem (ed.), Kraków 2001, p. 75.

49 Ibidem, p. 74.

50 B. Zuckerkandl, *Polens Malkunst*, Wien 1915, p. 3.

51 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty "Sztuki"*, p. 137.

52 Ibidem.

different compared to the Young Poland [*Młoda Polska*, or Polish modernism] closer to the art of the avant-garde and Art Deco. These artists included Xawery Dunikowski and Jan Szczepkowski, who previously exhibited, as well as Zofia Stryjeńska, Edward Wittig, Eugeniusz Zak, August Zamoyski and Felicjan Szczęsny Kowarski. In total, fifty painters and sculptors from Poland exhibited their works. An important part of the exhibition was the presentation of the products from three different weaving workshops, dealing with the production of *kilim* tapestries. The works of eleven artists collaborating with the “Ład” cooperative of Warsaw and “Kilim” cooperative of Kraków, as well as the “Warsztaty Kilimiarskie” [weaving workshops] of Zakopane were on display.

### **Closing remarks – Polish artists and their place in the milieu of the Vienna Secession**

An analysis of the exhibitions of the Vienna Secession Artists' Union in 1898–1919, and the works of Polish art presented as part of these shows, brings us to one fundamental conclusion. Poles were undeniably part of the Viennese exhibition milieu at the time. The high artistic level of their works frequently met with appreciation of the local critics. Oftentimes, though, Polish artists were marginalized within the Secession circles, which typically resulted from political and economic issues. When addressing the subject of Polish artists showcasing their works during the Union's exhibitions, we should first consider the artists from the Kraków-based Society of Polish Artists “Sztuka”, whose works were most frequently presented. Thanks to their contemporaneous form, the works of the Poles were a perfect fit, falling within the European Modern art trend at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Their iconography and symbolism, on the other hand, constituted an expression of “Polishness” and were deeply rooted in tradition. Critics writing about Polish art repeatedly emphasized that “spirit of the nation”. The aspect of rediscovering the folk culture within, and finding values that had been lost in urban milieus, had been emphasized, in retrospect, by Elizabeth Clegg.<sup>53</sup> She was also of an opinion that Poles combined national elements in their works – clearly identifying their oeuvre – with universal motifs, typical of international European art.<sup>54</sup> This specific dualism of Polish art determined the successes achieved by Polish artists in the multicultural arena of Vienna. On the one hand, the Viennese public was faced with an extreme manifestation of Polish spirit, and on the other hand, they could admire the oeuvre perfectly aligned with the modernist trends that prevailed on the Old Continent at that time. Symbolism, Art Nouveau, Impressionism, and Expressionism were mixed in the works of Polish artists with vestiges of realism. Through art, Poles brought foreign audiences closer to their officially non-existent country. Their participation in the Wiener Secession exhibitions and their presence on the international art scene fit into a much broader political and artistic context. On the one hand, this was the opportunity to present their own artistic achievements, and on the other, it epitomized the striving to collectively manifest ethnic distinctiveness during the partitions, when Poland did not feature on the maps of Europe as an independent state. The above-mentioned artists emphasized in

53 E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Heaven–London 2006, p. 102.

54 *Ibidem*.



their work the beauty of the natural landscape, and the cultural distinctiveness of the Polish people, whom they portrayed against the background of nature and in relationship thereto. In their works, they repeatedly addressed political themes, while referring to the complicated history of the country. At the same time, they directly related to the decadent moods prevailing in Europe at the turn of the twentieth century, smoothly combining this approach with the implementation of the premises of modernist art. ●