

MŁODA POLSKA

Sekelskifteskonst
från Polen



Polish
Fin de Siècle Art

Förord

Med *Młoda Polska. Sekelskifteskunst från Polen* visas polsk konst från förra sekelskiftet för första gången i en större utställning i Sverige. Tack vare den stora generositet som museiledningen vid Nationalmuseet i Warszawa, Nationalmuseet i Kraków och Muzeum Sztuki i Łódź visat, genom att ställa betydande verk till förfogande och frikostigt dela med sig av sin expertis, har Göteborgs konstmuseum en unik möjlighet att visa mästerverk från den polska konstens guldålder kring 1900.

Młoda Polska. Sekelskifteskunst från Polen presenterar en rad mångfacetterade konstnärskap och ikoniska verk som har en betydelsefull plats i polsk konsthistoria men som till stor del fortfarande är okända för en svensk publik. Utställningen bidrar till en förändrad konsthistorieskrivning av perioden kring sekelskiftet 1900, som i Norden och övriga västvärlden starkt fokuserat på Parisscenen. Młoda Polska visar exempel på liknande vågor av resor till Paris och tillbaka till hemlandet igen, men också helt andra rörelser och relationer till München, England, Italien och Sankt Petersburg. Mot bakgrund av Göteborgs konstmuseums enastående samling av nordisk sekelskifteskunst, ger utställningen en kompletterande bild av vad som skapades i andra delar av Europa vid samma tid.

Utlån och forskning är centrala delar i museets verksamhet och projektet är ett exempel på de större internationella samarbeten som Göteborgs konstmuseum återkommande genomför. Ett grundmurat gott rykte och upparbetade kontakter med andra museer runt om i världen är en förutsättning. Samarbeten av detta slag möjliggör för publiken att ta del av eftertraktade verk från museer runt om i världen, samtidigt som museets egen erfarenhet och kunskapsbas utökas. Det är en särskild glädje att utställningen kommer att följas upp med en presentation av nordisk konst från samma tid ur Göteborgs konstmuseums samling på Nationalmuseet i Warszawa.

Vi vill tacka de långivande institutionerna, med ett särskilt varmt tack till Nationalmuseet i Warszawa som lånat ut lejonparten av de verk som visas i utställningen och som också varit den drivande motparten i att få denna utställning till stånd.

Till utställningens curatorer forskningsledare Kristoffer Arvidsson, intendent Eva Nygårds och utställningsintendent Johan Sjöström, som också initierat projektet, riktas ett stort tack för insiktsfullt arbete i planering och produktion av såväl utställning som katalog.

Ett varmt tack går till Dr Piotr Rypson, direktör för Nationalmuseet i Warszawa och Dr Agnieszka Morawińska, tidigare direktör för samma museum och en av artikel-författarna, utan vars stora engagemang denna utställning inte varit möjlig. Stort tack även till Dr Andrzej Szczerski, lektor vid konsthistoriska institutet vid Jagellonska universitetet i Kraków och Joanna Persman, konstkritiker, Stockholm för viktiga bidrag till denna katalog.

Arbetet med katalog och utställning har inbegripit ytterligare medarbetare från Göteborgs konstmuseum, Nationalmuseet Warszawa, Nationalmuseet i Kraków och Muzeum Sztuki i Łódź och jag vill tacka samtliga involverade för det engagemang och den samlade kunskap som möjliggjort detta ambitiösa projekt.

Ett varmt tack riktas till medfinansiären Adam Mickiewicz-institutet i Warszawa och the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the Multi-annual Programme Niepodległa 2017–2021. Värdefullt ekonomiskt stöd till projektet har även erhållits från Stiftelsen Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga m.fl. ändamål, Wilhelm & Martina Lundgrens Understödsfond, Stiftelsen Längmanska kulturfonden, Kungl. Patriotiska Sällskapet samt Polska institutet i Stockholm.

Vi hoppas att läsarna av denna katavlog och besökarna till utställningen kommer att betrakta det polska måleriet med nyfiken blick och fördjupad kunskap om denna sällan inkluderade bildvärld i en nordisk kontext.

*Anna Hyltze
Tf museichef
Göteborgs konstmuseum*

Foreword

Młoda Polska: Polish Fin de Siècle Art is the first major exhibition of Polish art from the previous turn of the century staged in Sweden. Thanks to the great generosity of the museum managements of the National Museum in Warsaw, the National Museum in Kraków, and Muzeum Sztuki in Łódź, in making significant works available and generously sharing their expertise, Gothenburg Museum of Art has a unique opportunity to exhibit masterpieces from the golden age of Polish art around the turn of the twentieth century.

Młoda Polska: Polish Fin de Siècle Art presents a number of diverse oeuvres and iconic works, which have an important place in Polish art history, but which remain largely unfamiliar to a Swedish public. The exhibition contributes to changing the art history of the period around the turn of the twentieth century, which in the Nordic countries and the rest of the West has focused strongly on the Paris art scene. *Młoda Polska* shows examples of similar waves of travel to and from Paris, but also totally different movements and relationships to Munich, the United Kingdom, Italy, and Saint Petersburg. In the light of Gothenburg Museum of Art’s unique collection of Nordic fin de siècle art, the exhibition provides a complementary picture of what was being created elsewhere in Europe at the same time.

Loans and research are central parts of the museum’s activities and this project is an example of the major international collaborations frequently implemented by Gothenburg Museum of Art. An established good reputation and well-developed contacts with other museums around the world are a prerequisite. Collaborations of this type enable the public to see sought-after works from museums around the world, while the museum’s own experience and knowledge base is increased. It is particularly pleasing that the exhibition will be followed up by a presentation of Nordic art of the same period from Gothenburg Museum of Art’s collection at the National Museum in Warsaw.

We wish to warmly thank the lending institutions, particularly the National Museum in Warsaw, which has lent the lion’s share of the works shown in the exhibition, and which has also been the driving opposite party in realizing this exhibition.

Many thanks go to the exhibition’s curators, Head of Research Kristoffer Arvidsson, Curator Eva Nygård, and Exhibition Curator Johan Sjöström, who also initiated the project, for their insightful efforts in the planning and production of both the exhibition and catalogue.

Our warm thanks go to Dr Piotr Rypson, director of the National Museum in Warsaw, and Dr Agnieszka Morawińska, former director of this museum and author of one of the articles, without whose great commitment this exhibition would not have been possible. Many thanks also to Dr Andrzej Szczerski, assistant professor at the Institute of Art History at the Jagiellonian University in Kraków, and the Stockholm art critic Joanna Persman for their important contributions to this catalogue.

Work on this catalogue and exhibition included other colleagues at Gothenburg Museum of Art, the National Museum in Warsaw, the National Museum in Kraków, and Muzeum Sztuki in Łódź, and I wish to thank everyone involved for their commitment and collected knowledge, which have made possible this ambitious project.

Our warm thanks go to the co-sponsor, the Adam Mickiewicz Institute in Warsaw, and the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the Multi-annual Programme Niepodległa 2017–2021. Valuable financial support for the project was received from the Anna Ahrenberg Foundation for Scientific and Other Purposes, the Wilhelm & Martina Lundgren Foundation, the Längmanska Foundation, the Royal Patriotic Society, and the Polish Institute in Stockholm.

We hope that readers of this catalogue and visitors to the exhibition will view Polish painting with an inquisitive gaze and a deeper knowledge of this visual world rarely seen in a Nordic context.

Anna Hyltze
Acting Museum Director
Gothenburg Museum of Art

TRANSLATED FROM SWEDISH BY JANET COLE

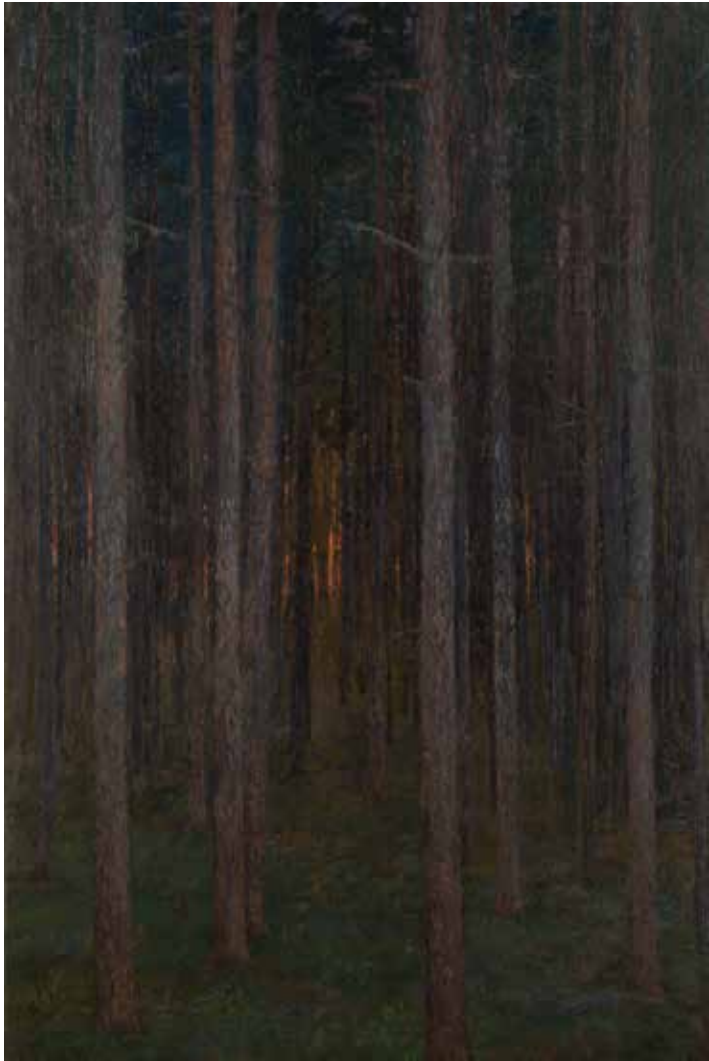
*Kristoffer Arvidsson, Eva Nygårds
och Johan Sjöström*

Inledning

Stämningsfulla landskap, psykologiskt inträngande porträtt och mytologiska iscensättningar berättar om ett folk utan nation men med en rik kultur och komplex historia. Hundra år efter det moderna Polens födelse visas nu, för första gången i Sverige, en utställning med mästerverk från den polska konstens guldålder kring sekelskiftet 1900. *Młoda Polska. Sekelskifteskunst från Polen* presenterar en rörelse som blivit närmast synonym med den tidiga modernismen i Polen. Internationella stilriktningar som impressionism, symbolism och art nouveau finns här företrädade, men med sin särskilda tolkning.

Polen är ett av Sveriges grannländer på andra sidan Östersjön. Ändå är kunskapen om Polen i allmänhet och polsk konst i synnerhet anmärkningsvärt låg här. Engelskspråkig kulturell dominans, avsaknad av språkkunskaper och bristande intresse för det geografiskt närliggande men ändå främmande kan vara tänkbara förklaringar, men kanske också ignorans om vår egen historia, för Polens historia är i hög grad sammanflätad med svensk, inte minst under stormaktstiden.

Ingen stad blev så hårt åtgången av andra världskrigets bombningar som Warszawa, till nittio procent avsiktligt utplånad av Nazityskland men mirakulöst återuppbyggd från 1949 och framåt. Röda arméns framryckning i slutet av kriget förpassade landet bakom järnridån. Trots Sovjetunionens kontroll var kontakterna med Sverige livaktiga under kommunisttiden. Arbetskraftsinvandringen från Polen till Sverige var stor efter kriget och ökade ytterligare under sjuttioalet. I samband med Solidaritet-rörelsens frihetskamp under åttiotalet beviljades dessutom många polacker asyl i Sverige. Sedan 1990 är Polen en självständig demokrati, från 1999 medlem av Nato och sedan 2004 av EU, som en av unionens snabbast växande ekonomier kan tilläggas. Murens fall öppnade för att åter göra Polen till en del av inte bara den EU-gemensamma marknaden och politiska infrastrukturen, utan också av modern europeisk konsthistoria.



Prins Eugen (svensk 1865–1947)
Skogen, 1892, olja på duk, 150×100,5 cm
Göteborgs konstmuseum

Tidigare utställningar

Ett antal utställningar med polsk konst har tidigare visats på Göteborgs konstmuseum och Göteborgs Konsthall, som *Polsk grafik och bokkonst* (Göteborgs konstmuseum 1959), *Nutida polsk grafik* (Konsthallen 1965), *Aktuellt från Polen* (Göteborgs konstmuseum och Konsthallen 1971) och *Władysław Hasior* (Konsthallen 1976). Konstnären och teaterregissören Tadeusz Kantor ställde ut på Galleri 54 i Göteborg 1960. I samtliga fall var det fråga om samtidskonst. Uppmärksamheten kring polsk samtida konst var störst under sextio- och sjuttio-talet men polsk konsthistoria har fram till nu förblivit relativt okänd i Sverige, liksom till stor del i övriga västvärlden. Polska konstnärer inkluderas sällan i konsthistoriska översiktsverk, trots den höga nivå som den polska konsten från framför allt sekelskiftet 1900 håller i en internationell jämförelse. Till detta finns flera förklaringar – delningen av Europa under kalla kriget är en, dominansen av en starkt franskorienterad amerikansk konsthistorieskrivning en annan. Detta öde av att tillhöra konstvärldens periferi delar för övrigt polsk konst med nordisk.

Några betydelsefulla insatser har ändå gjorts för att uppmärksamma polsk konst i utlandet. 1984 visades utställningen *Symbolism in Polish Painting 1890–1914* på Detroit Institute of Arts, curerad av Dr Agnieszka Morawińska, tidigare direktör för Nationalmuseet i Warszawa och en av skribenterna i denna katalog.¹ Utställningen öppnade amerikanernas ögon för en tidigare dold del av den moderna konsthistorien.

National Gallery of Ireland visade 2008 utställningen *Paintings from Poland. Symbolism to Modern Art (1880–1939)*, som gick något längre fram i tiden. Även denna utställning, fokuserade på symbolismen, men också på det nya århundradets abstrakta konst. Den åtföljdes av en omfattande katalog.²

Polsk konst visades också i Storbritannien på *Symbolism in Poland and Britain* på Tate Britain i London 2009. Till utställningen utgavs boken *Symbolist Art in Poland. Poland and Britain c.1900*, där bland andra Dr Andrzej Szczerski – även han författare till en text i denna katalog – tillsammans med Piotr Kopszak skrev om Młoda Polska-rörelsen.³

Även i Tyskland visades den polska konsten från sekelskiftet 1900 på Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1997 på utställningen *Impressionismus und Symbolismus. Malerei der Jahrhundertwende aus Polen* med tillhörande katalog.⁴ Perioden har även uppmärksammats i andra både utländska och polska utställningar och bokproduktioner.⁵

Med inlån från Nationalmuseet i Warszawa, Nationalmuseet i Kraków och Muzeum Stzuki i Łódź introducerar *Młoda Polska. Sekelskifteskunst från Polen* rörelsen även i Norden. Utställningen kommer att följas upp av en motsvarande presentation av nordisk konst från samma tid från Göteborgs konstmuseum på Nationalmuseet i Warszawa. Młoda Polska är alltså obruten mark i Norden. Lika obekanta är de svenska opponentererna för den polska allmänheten. Tillsammans utgör dessa båda utställningar därför en pedagogisk insats som ger tillfälle för nya konstupplevelser.

Młoda Polska

Som titeln avslöjar fokuserar utställningen i Göteborg på den konstnärliga riktning som kallas Młoda Polska (Det unga Polen). Begreppet står för den moderna polska bildkonst, litteratur, dramatik och musik som bröt fram under perioden 1890–1918. I opposition mot tidigare starkt omhuldade positivistiska idéer odlade ”de unga” dekadens och romantiska drömmar. Termen *Młoda Polska* myntades av författaren Artur Górski i ett manifest publicerat i tidningen *Życie* (Livet) 1898. Även om riktningen har paralleller till motsvarande oppositionella estetiska rörelser i Europa, hade den också sina specifika förutsättningar. Den viktigaste var förstås den att Polen 1795 delats mellan Ryssland, Preussen och Österrike. Den mest älskade riktningen i polsk konsthistoria skapades av polska konstnärer utan en självständig polsk nation.

Inom bildkonsten innebar Młoda Polska ett brott mot den tidigare förhärskande akademiska stilen, i sin högsta form representerat av historiemåleriet. Mot den akademiska konstens realistiska konventioner ställde modernisterna ett friare, visionärt måleri fyllt av ljus och färg men också nyromantiska drömmar. Många receptiva och nyskapande konstnärer debuterade kring sekelskiftet 1900. Med influenser från symbolism, impressionism och art nouveau skapade de ett vitalt konstnärligt klimat där Kraków och Warszawa utgjorde kreativa mötesplatser. En dynamisk anda uppstod där konst och politik samverkade. I traditioner, folkliv och natur fann konstnärerna uttryck för en polsk identitet samtidigt som de inspirerades av konstnärliga strömningar i övriga Europa. Längtan efter en framtida nation avspeglas i en del av verken i utställningen, men aldrig som nationalistisk propaganda utan snarare som kärlek till naturen, människorna och traditionen. Vid sidan av symbolistiska bilder, som anspelar på myter, helgon och folkliga traditioner, visas ömsinta porträtt och impressionistiska landskap.

Polen och Norden

Vid en första anblick ter sig de konstnärliga uttrycken i Młoda Polska säregna och främmande för ett svenskt öga. Vid en närmare granskning framträder en rad paralleller till den nordiska konsten från samma tid, såväl stilistiskt i dragningen mot fransk impressionism som i naturmystikens starka närvaro.

Liksom den nordiska åttiotalsgenerationen, återvände många av konstnärerna i Młoda Polska till hemlandet efter vistelser utomlands för att i symbolisk form gestalta en nationell identitet. De landskap som uppfattades som typiska för nationen blev återkommande motiv. Tillsammans med mytologiska, religiösa och folkliga ämnen tillät landskapsmåleriet konstnärerna att gestalta drömmar och längtan, såväl individuella som kollektiva.⁶

Morawińska ser i sin essä i katalogen till *Symbolism in Polish Painting 1890–1914* likheter mellan de konstnärliga uttrycken i Polen och i Norden, inte minst i de besjälade landskapen.⁷ I katalogen avbildas Prins Eugens *Skogen* (1892) i anslutning till Morawińskas text som ett exempel i denna jämförelse. *Skogen*, som tillhör Fürstenbergsska galleriet i Göteborgs konstmuseum, var för övrigt ett av verkan på *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*

Ferdynand Ruszczyc
(1870–1936)
Gamla Äppelträd, 1900



1880–1910, den i USA under 1982–1983 turnerande utställning som gjorde den nordiska sekelskifteskunsten känd i USA.⁸

Prins Eugens stämningsfulla bild av en mörk furuskog, där ett svagt eldfärgat ljus bryter fram mellan de nakna tallarna, har en stark parallell i ett verk på denna utställning: Ferdynand Ruszczycs (1870–1936) *Gamla Äppelträd* (1900) i Nationalmuseet i Warszawa, där benvita stammar kröker sig som dansande lemmar i det svaga ljuset. Inga människor syns till i någon av de båda bilderna. Naturen sluter sig i gåtfull tystnad. Båda utgör de subjektiva tolkningar där naturmotivet bearbetats till en förändligad form.

Morawińska refererar till Kirk Varnedoes beskrivning av den nordiska konsten när han belysande skriver: ”Många av dessa målningar [...] tycks samtidigt vara föråldrade för sin datering i ett visst hänseende men före sin tid i ett annat [...] de upplevs som både och – realistiska och symbolistiska, både deskriptiva och abstrakta, både objektiva och expressiva, både retrogarde och avantgarde.”⁹ Detta kan även sägas om den polska konsten, hävdar Morawińska.

Detta stämningsfulla landskapsmåleri, där naturen förvandlas till en katedral och en spegel för själen, kan inordnas i den amerikanske konsthistorikern Robert Rosenblums utpekande av en särskild nordeuropeisk romantisk tradition, som han ställer mot den i konsthistorieskrivningen långt mer dominerande franska, i boken *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko* (1975).¹⁰ Norr om Alperna har romantiken fortsatt att frodas och utvecklas, inte minst i bilder av den besjälade naturen.

Denna romantik kan ta sig olika former, men kärleken till den inhemska

naturen löper som en röd tråd genom Młoda Polska. Likt många nordiska konstnärer vid den här tiden, sökte sig polska målare till landsbygden. Ferdynand Ruszczyc och Jacek Malczewski (1854–1929) återkommer i sin konst till de karaktäristiska lantgoods som med sin traditionella arkitektur förkroppsligar den polska nationen och dess historia. Huset blev en symbol för beständighet och trygghet.¹¹ Landsbygden liknas vid ett förlorat paradiset där bönderna hyllas i skildringar av vardag såväl som traditionella fester och ritualer.

Andra, som Władysław Jaroński (1879–1965) och Fryderyk Pautsch (1877–1950), sökte sig till Tatrabergen i Karpaterna i södra Polen för att måla den inhemska befolkningen (huzuler), dräkterna och landskapet. I den nordiska konsten återfinns motsvarigheter i Anders Zorns Mora, Carl Larssons Sundborn och Carl Wilhelmsons Bohuslän, liksom i andra skildringar av den svenska allmogekulturen, dess traditioner, dräkter och miljöer.¹²

I såväl Polen som Norden återfinns naturalistiska skildringar av lantarbete, inte sällan med mytiska inslag. En man och en pojke spanar under en paus i arbetet mot ett streck av storkar som flyger förbi i Józef Chełmońskiego (1849–1914) storslagna *Storkar* (1900). I bakgrunden drar oxarna plogen över fälten. Målningen har en nordisk släkting i Nils Kreugers triptyk *Vår i Halland* (1894, Nationalmuseum, Stockholm). Böndernas slit men också naturupplevelsen, generationers och årstiders växlingar står i fokus. I båda fallen är det fråga om en form av realism med dynamisk komposition och hänförande djupperspektiv.

Wacław Szymanowski (1859–1930) *Huzulsk parningslek/Idyllen* (1892), med mannen som i ett kallt vårlandskap uppvaktar kvinnan intill det unga trädet, har en ton som påminner om måleriet i den nordiska konstnärskolonin i Grez-sur-Loing utanför Paris. Scenen är stillsamt romantisk, uppfattad i ett disigt ljus med en assymetrisk komposition påverkad av japanska träsnitt. Witold Wojtkiewicz (1879–1909) målningar av barn och docklika figurer i dova färger är däremot främmande för ett nordiskt öga. Den parallell som starkast gör sig påmind är den till belgaren James Ensor och hans masker. Om man ska nämna en svensk konstnär får det bli sagoberättaren Ivar Arosenius.

Edward Okuń (1872–1945) hallucinatoriska *Vi och kriget* (1923), med det svartklädda paret sedda i profil och en gammal kvinna som ser upp mot dem, liknar ingenting i svensk konst. Bakgrunden, med sina slingrande ormar med uppspärade gap och dekorativa fjärilsvingar, förvandlar bilden till en kakofoni av distraherande visuella uttryck med stark betoning av bildplanet. Det finns alltså paralleller mellan polsk och svensk konst från sekelskiftet 1900 men också stora skillnader. Detta gäller det konstnärliga uttrycket såväl som de kulturella och historiska förutsättningarna.

Utställningen

I utställningen visas 65 verk, främst måleri varav flertalet i stort format. Bland konstnärerna återfinns centrala namn i den polska konsthistorien som Olga Boznańska, Józef Chełmoński, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Edward Okuń, Wojciech Weiss, Witold Wojtkiewicz och Stanisław Wyspiański.

Wacław Szymanowski
(1859–1930)
Huzulsk uppvaktning, 1892



Józef Chełmoński
(1849–1914)
Storkar, 1900





Edward Okuń
(1872–1945)
Us and the War, 1923

Några konstnärer presenteras med ett större urval. Exempelvis visas fem verk av Olga Boznańska (1865–1940), den konstnär i utställningen som ligger närmast den franska impressionismen och därmed också det svenska 1880-talet. Andra som visas i större omfattning är Vlastimil Hofman (1881–1970) med tre symbolistiska verk, Konrad Krzyżanowski (1872–1922) med tre landskap, ett porträtt och en interiör, och Jacek Malczewski (1854–1929) med tre målningar i en serie om döden personifierad som kvinna samt en större fantasifull komposition där han iklätt sig rollen som den helige Franciskus. Av Józef Mehoffer (1869–1946) visas tre porträtt och en interiör, av Kazimierz Stabrowski (1869–1929) tre praktfulla porträtt och ett höstlandskap, av Witold Wojtkiewicz fyra gåtfulla bilder, samt av Stanisław Wyspiański (1869–1907) fyra verk i olja och pastell.

Verken har grupperats i några teman. På Övre etage och Mellanetage återfinns porträtt som stilistiskt varierar från impressionism till symbolism och syntetism, i ett par fall med uppdriven färgskala. På Mellanetage presenteras symbolistiska, religiösa och apokalyptiska visioner. På Nedre etage visas stor-

”Det är en sant visionär konst som möter oss i dessa på en gång främmande och gåtfullt välbekanta konstverk från förra sekelskiftet.”

slagna landskapsvyer tillsammans med mytologiska och folkloristiska bilder. Gränserna mellan dessa temata är flytande. Så övergår det religiösa i det personliga, naturen i det mytologiska, verklighet i dröm.

Utställningen presenterar en rad konstnärskap från perioden, de flesta av dem förknippade med Młoda Polska. Rörelsens huvuddrag tecknas i konstverk och texter. En av intentionerna med utställningen är att belysa de kulturella och konstnärliga förbindelserna mellan Polen och andra länder, däribland Sverige. Därför uppmärksammas särskilt Młoda Polskas kontakter i Europa genom resor, studier, utställningar och personliga relationer. I ett större perspektiv berättar utställningen om ett Europa i förändring med konstnärer som föddes på 1800-talet i länder som Kongresspolen, Preussen, Schleswig och Österrike-Ungern och dog under 1900-talet i Polen, Frankrike, Tyskland och Sovjetunionen. Rörelse över nationsgränser och förändring av den europeiska kartan är teman som kännetecknar både sekelskiftet 1900 och vår egen tid. Möjligheten av individuell och konstnärlig frihet i en turbulent tid aktualiseras också i många av verken.

Katalogens texter

Utställningskatalogen innehåller tre essäer som både introducerar Młoda Polska för en nordisk publik och bidrar med fördjupande perspektiv. Dr Agnieszka Morawińska, tidigare direktör för Nationalmuseet i Warszawa, belyser de historiska och kulturella omständigheterna för Młoda Polska i sin inledande essä, med tillbakablickar till bland annat polskt historiemåleri under 1800-talet. Dr Andrzej Szczerski, lektor vid konsthistoriska institutet vid Jagellonska universitetet i Kraków, lyfter fram och diskuterar betydelsen av kontakter mellan Młoda Polska och konstscenen i andra länder genom utlandsvistelser och studieresor. Młoda Polska framträder som en verkligt internationell rörelse. Den polsk-svenska konstkritikern Joanna Persman reflekterar över de dekadenta, romantiska och till och med satanistiska ideal som frodades i miljöerna runt Młoda Polska, inte minst hos författaren Stanisław Przybyszewski och hans anhängare, men frågar sig också vart kvinnorna tog vägen i denna berättelse. Utöver dessa fördjupande essäer återfinns kortare presentationer som låter läsaren lära känna konstnärer och verk.

Młoda Polska var en dynamisk riktning i den tidiga modernismen, ett avantgarde som inte kan begränsas till en grupp konstnärer, en stil, ett motiv eller en plats. Tvärtom visar riktningen prov på en bredd av uttryck och ämnen, liksom på en stor rörlighet geografiskt. Många av konstnärerna var utbildade eller verksamma inte bara i Warszawa och Kraków utan också i Sankt Petersburg, München, Paris, Wien och Rom. Detta ger en annan utgångspunkt för att tolka den tidiga modernismen än den starka betoning på axeln Stockholm–Paris som präglat historieskrivningen kring den svenska sekelskifteskunsten.

Młoda Polska ger oss hänförande bilder av storslagen natur, apokalyptiska visioner och mytologiska scener men också ömsinta porträtt. Färg och form ställs enligt en modernistisk utgångspunkt i förgrunden men blir aldrig självändamål. I den polska kunsten från sekelskiftet 1900 används de som verktyg för att förmedla bilder av det förflutna, närvarande och drömda. Det är en sant visionär konst som möter oss i dessa på en gång främmande och gåtfullt välbekanta konstverk från förra sekelskiftet. ♦

Noter			
1.	<i>Symbolism in Polish Painting 1880–1914</i> , red. Agnieszka Morawińska, Detroit Institute of Arts, Detroit 1984.	<i>Słowa, Obrazy, Przestrzenie</i> , W Hołdzie Stanisławowi Wyspiańskiemu, Adam Mickiewicz-institutet, Warszawa, Nationalmuseet i Warszawa, Warszawa 2007; <i>Symbol and Form. Polish Painting 1880–1939</i> , ed. Larisa Platova, Adam Mickiewicz-institutet i Warszawa, Pushkin State Museum of Fine Arts i Moskva, Nationalmuseet i Warszawa, Nationalmuseet i Kraków, Tatra Museum i Zakopane, Moskva 2009; <i>Impresionizem in simbolizem. Poljsko slikarstvo okoli 1900</i> , red. Alenka Simončič, Nationalmuseet i Warszawa, Narodna galerija, Ljubljana, Warszawa och Ljubljana 2009; <i>Treasures from Chopin’s Country. Polish Art from 15th–20th Century</i> , red. Maria Poprzeczka,	National Museum of China, Beijing 2015.
2.	<i>Paintings from Poland. Symbolism to Modern Art (1880–1939)</i> , red. Dorota Folga-Januszewska och Fionnuala Croke, National Gallery of Ireland, Dublin 2008.	6. Elżbieta Charazińska, ”Polnische Malerei um 1900”, <i>Impressionismus und Symbolismus. Malerei der Jahrhundertwende aus Polen</i> , red. Dirk Teuber, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1997, s.19.	in some respects and well ahead of their time in others [...] they seem to be ‘both/and’ – both realist and Symbolist, both descriptive and abstract, both objective and expressive, both retrograde and avant-garde.”
3.	Piotr Kopszak och Andrzej Szczerski, ”The Young Poland Movement. Art, Nation, Modernity”, <i>Symbolist Art in Poland. Poland and Britain c. 1900</i> , red. Alison Smith, Tate Publishing, London 2009.	7. Agnieszka Morawińska, ”Polish Symbolism”, <i>Symbolism in Polish Painting 1880–1914</i> , red. Agnieszka Morawińska, Detroit Institute of Arts, Detroit 1984, s. 31–32.	Kirk Varnedoe, ”Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art”, <i>Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910</i> , Brooklyn Museum, Brooklyn, New York 1982, s. 19.
4.	<i>Impressionismus und Symbolismus. Malerei der Jahrhundertwende aus Polen</i> , red. Dirk Teuber, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1997.	8. Kirk Varnedoe, <i>Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910</i> , red. Kirk Varnedoe, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York City 1982.	10. Robert Rosenblum, <i>Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko</i> , Harper & Row, New York 1975.
5.	Se exempelvis: Łukasz Kossowski, <i>Młoda Polska</i> .	9. ”Many of these paintings [...] are simultaneously outmoded for their dates	11. Morawińska 1984, s. 29, 63 och 108.
			12. Charazińska 1997, s. 25.

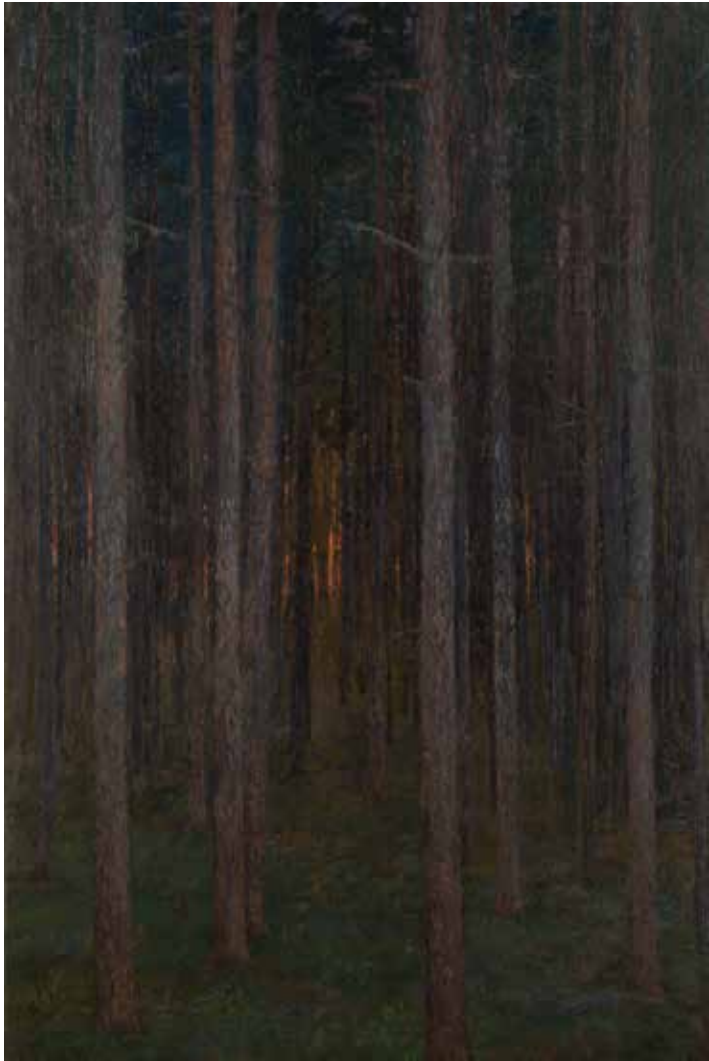
*Kristoffer Arvidsson, Eva Nygårds,
and Johan Sjöström*

Introduction

Romantic landscapes, psychologically penetrating portraits, and mythological stagings tell the story of a people without a nation but with a rich culture and complex history. One hundred years after the birth of modern Poland, an exhibition of masterpieces from the golden age of Polish art around the turn of the twentieth century is now being shown for the first time in Sweden. *Młoda Polska: Polish Fin de Siècle Art* presents a movement that has become almost synonymous with early modernism in Poland. International movements such as impressionism, symbolism, and art nouveau are represented here, but with a distinctive interpretation.

Poland is one of Sweden's neighbouring countries on the other side of the Baltic Sea. Yet knowledge about Poland in general and Polish art in particular is remarkably poor here. English-language cultural dominance, a lack of language skills, and a disinterest in the geographically neighbouring but nevertheless alien may be possible explanations, but perhaps also ignorance of our own history, since Polish history is highly interwoven with Swedish history, not least during the Great Power Era.

No city was as heavily damaged by Second World War bombing as Warsaw, which was ninety per cent deliberately obliterated by Nazi Germany but miraculously reconstructed from 1949 and onwards. The Red Army's advance at the end of the war left the country behind the Iron Curtain. Despite the Soviet Union's control, contacts with Sweden were lively during the communist era. Labour immigration from Poland to Sweden was considerable after the war and increased further during the 1970s. In connection with Solidarity's freedom struggle during the 1980s, many Poles were moreover granted asylum in Sweden. Poland has been an independent democracy since 1990, a member of NATO since 1999, and a member of the EU since 2004 and one of its fastest growing economies. With



Prince Eugen (Swedish 1865–1947)
The Forest, 1892, oil on canvas, 150×100.5 cm
Gothenburg Museum of Art

the fall of the Iron Curtain, Poland again became part of not only the EU’s single market and political infrastructure, but also of modern European art history.

Previous exhibitions

A number of exhibitions of Polish art have previously been shown at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, such as *Polish Graphic and Book Art* (Gothenburg Museum of Art 1959), *Modern Polish Graphic Art* (Gothenburg Art Gallery 1965), *Contemporary Art from Poland* (Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery 1971), and *Władysław Hasior* (Gothenburg Art Gallery 1976). The artist and theatre director Tadeusz Kantor exhibited at Galleri 54 in Gothenburg in 1960. All these exhibitions showcased contemporary art. Contemporary Polish art attracted the most attention in the 1960s and 1970s, but Polish art history has remained relatively unknown until now in Sweden, as well as to a great extent in the rest of the West. Polish artists are rarely included in art history surveys, despite the high level of Polish art particularly from the turn of the twentieth century in an international comparison. There are several explanations for this – the division of Europe during the Cold War is one, the dominance of a strongly French-oriented American art historiography is another. Moreover, Polish art shares this fate of belonging to the periphery of the art world with Nordic art.

Some important efforts have nevertheless been made to draw attention to Polish art abroad. In 1984 the exhibition *Symbolism in Polish Painting 1890–1914* was shown at Detroit Institute of Arts, curated by Dr Agnieszka Morawińska, former director of the National Museum in Warsaw and one of the contributors to this catalogue.¹ This exhibition opened Americans’ eyes to a previously hidden area of modern art history.

In 2008, the National Gallery of Ireland showed the exhibition *Paintings from Poland: Symbolism to Modern Art (1880–1939)*, which covered a slightly longer time span. This exhibition focused on symbolism too, but also on the abstract art of the new century. It was accompanied by a comprehensive catalogue.²

Polish art was also shown in the United Kingdom at the exhibition *Symbolism in Poland and Britain* at Tate Britain, London in 2009. In connection with this exhibition, the book *Symbolist Art in Poland: Poland and Britain c.1900* was published, in which Dr Andrzej Szczerski – also the author of a text in this catalogue – together with Piotr Kopszak wrote about the Młoda Polska movement.³

Polish art from the turn of the twentieth century was also shown in Germany at Staatliche Kunsthalle Baden-Baden in 1997 at the exhibition *Impressionismus und Symbolismus: Malerei der Jahrhundertwende aus Polen* (Impressionism and Symbolism: Turn-of-the-Century Polish Painting) with associated catalogue.⁴ This period has also attracted attention in other foreign and Polish exhibitions and book productions.⁵

With loans from the National Museum in Warsaw, the National Museum in Kraków, and Muzeum Sztuki in Łódź, *Młoda Polska: Polish Fin de Siècle Art* introduces the movement to the Nordic countries too. The exhibition will be followed up by an equivalent presentation of Nordic art of the same period from Gothenburg

Museum of Art to be shown at the National Museum in Warsaw. Młoda Polska is thus untrodden ground in the Nordic countries, while their Swedish counterparts are just as unfamiliar to the Polish public. Together these two exhibitions therefore make an educational contribution, providing an opportunity for new art experiences.

Młoda Polska

As the title reveals, the exhibition in Gothenburg focuses on the artistic movement called Młoda Polska (Young Poland). The concept stands for modern Polish visual arts, literature, drama, and music that made a breakthrough during the period 1890–1918. In opposition to previous strongly cherished positivist notions, Young Poland cultivated decadence and romantic dreams. The term *Młoda Polska* was coined by the writer Artur Górski in a manifesto published in the paper *Życie* (Life) in 1898. Even though the movement has parallels to similar oppositional aesthetic movements in Europe, it also had its own specific conditions. The most important was, of course, the partition of Poland between Russia, Prussia, and Austria in 1795. The best loved movement in Polish art history was created by Polish artists without an independent Polish nation.

In the visual arts, Młoda Polska signified a break with the previous predominant academic style, represented in its highest form by history painting. In contrast to the realistic conventions of academic art, they adopted a freer, visionary style of painting, filled with light and colour, but also with neoromantic dreams. Many receptive and innovative artists made their debut around the turn of the twentieth century. Influenced by symbolism, impressionism, and art nouveau, they created a vital artistic climate in which Kraków and Warsaw were creative meeting places. A dynamic spirit arose in which art and politics interacted. Artists found expression for a Polish identity in traditions, popular customs, and nature, while at the same time being inspired by artistic currents in the rest of Europe. The longing for a future nation is reflected in some of the works in this exhibition, but never as nationalist propaganda; rather as a love of nature, the people, and tradition. Tender portraits and impressionist landscapes are displayed alongside symbolist images alluding to myths, saints, and popular traditions.

Poland and the Nordic countries

At first sight, the artistic expressions of Młoda Polska seem singular and alien to a Swedish eye. On closer inspection, a number of parallels to Nordic art of the same period become evident, both stylistically in the attraction to French impressionism and in the strong presence of natural mysticism.

Like the Nordic generation of the 1880s, many of the artists of Młoda Polska returned home after living abroad to portray a national identity in symbolic form. The landscapes perceived as typical of the nation were recurrent themes. Together with mythological, religious, and popular subjects, landscape painting allowed the artists to portray both individual and collective dreams and longing.⁶

In her essay in the catalogue for *Symbolism in Polish Painting 1890–1914*,

Ferdynand Ruszczyc
(1870–1936)
Old Apple Trees, 1900



Morawińska sees similarities between the artistic expressions in Poland and the Nordic countries, not least in the animated landscapes.⁷ In the catalogue, Prince Eugen’s *The Forest* (1892) is reproduced next to Morawińska’s text as an example of this comparison. *The Forest*, which belongs to the Fürstenberg gallery at Gothenburg Museum of Art, was moreover one of the works in *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*, the exhibition that toured the U.S. in 1982–1983, which drew attention to turn-of-the-century Nordic art in the U.S.⁸

Prince Eugen’s romantic image of a dark pine forest, in which a weak glowing light breaks forth between the bare pines, has a strong parallel to a work in this exhibition: Ferdynand Ruszczyc’s (1870–1936) *Old Apple Trees* (1900) from the National Museum in Warsaw, in which ivory trunks bend like dancing limbs in the weak light. Nobody is visible in either of these images. Nature is enveloped in mysterious silence. Both are subjective interpretations in which the theme of nature has been developed into a spiritualized form.

Morawińska refers to Kirk Varnedoe’s description of Nordic art in which he illuminatingly writes: ‘Many of these paintings [...] are simultaneously outmoded for their dates in some respects and well ahead of their time in others [...] they seem to be “both/and” – both realist and Symbolist, both descriptive and abstract, both objective and expressive, both retrograde and avant-garde.’⁹ Morawińska asserts that this may also be said of Polish art.

This romantic landscape painting, in which nature is transformed into a cathedral and a mirror for the soul, may conform to the American art historian

Robert Rosenblum’s identification of a particular north European romantic tradition, which he contrasts with the far more dominant French tradition in art history in his book *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: From Friedrich to Rothko* (1975)¹⁰ . North of the Alps, romanticism has continued to thrive and develop, not least in images of animated nature.

This romanticism may assume various forms, but the love of native nature runs like a red thread through the Młoda Polska movement. Like many Nordic artists at that time, Polish painters turned to the countryside. Ferdynand Ruszczyc and Jacek Malczewski (1854–1929) return in their art to the characteristic country houses, which with their traditional architecture embody the Polish nation and its history. The house was a symbol of permanence and security.¹¹ The countryside is compared to a lost paradise in which the farmers are celebrated in depictions of everyday life, as well as traditional festivals and rituals.¹²

Others, such as Władysław Jarocki (1879–1965) and Fryderyk Pautsch (1877–1950), turned to the Tatra Mountains in the Carpathians in southern Poland to paint the native population (the Hutsuls), the costumes, and the landscape. In Nordic art, there are parallels in Anders Zorn’s Mora, Carl Larsson’s Sundborn, and Carl Wilhelmson’s Bohuslän, as well as in other depictions of Swedish folk culture, its traditions, costumes, and settings.

Naturalistic portrayals of farm work, quite often with mythical features, are found in both Poland and the Nordic countries. During a break in their work, a farmer and a boy watch a line of storks flying past in Józef Chełmoński’s (1849–1914) magnificent *Storks* (1900). In the background oxen pull a plough across the fields. The painting has a Nordic counterpart in Nils Kreuger’s triptych *Spring in Halland* (1894, Nationalmuseum, Stockholm). The farmers’ toil but also the experience of nature, the changing generations and seasons are the focus. In both cases it is a question of a form of realism, with a dynamic composition and an enchanting depth perspective.

Wacław Szymanowski’s (1859–1930) *CourtshipIdyll* (1892), in which the man courts the woman beside the young tree in a bare spring landscape, has a tone reminiscent of the painting of the Nordic artists’ colony in Grez-sur-Loing near Paris. The scene is quietly romantic, seen in a hazy light with an asymmetric composition influenced by Japanese woodcuts. Witold Wojtkiewicz’ (1879–1909) paintings of children and doll-like figures in subdued colours are, however, alien to a Nordic eye. The closest parallel is to the Belgian James Ensor and his masks. If one were to name a Swedish artist, it would be the storyteller Ivar Arosenius.

Edward Okuń’s (1872–1945) hallucinatory *The War and Us* (1923), with the couple dressed in black seen in profile and an old woman peering up at them, is unlike anything in Swedish art. The background, with its sinuous snakes with wide-open jaws and decorative butterfly wings, transforms the image into a cacophony of distracting visual expressions with a strong emphasis of the picture plane. There are therefore parallels between Polish and Swedish art from the turn of the twentieth century but also major differences. This applies to the artistic expression, as well as the cultural and historical conditions.

Wacław Szymanowski
(1859–1930)
Hutsul Courtship/Idyll, 1892



Józef Chełmoński
(1849–1914)
Storks, 1900





Edward Okuń
(1872–1945)
Us and the War, 1923

The exhibition

The exhibition comprises 65 works, mainly paintings of which the majority are large scale. The artists include central names in Polish art history, such as Olga Boznańska, Józef Chełmoński, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Edward Okuń, Wojciech Weiss, Witold Wojtkiewicz, and Stanisław Wyspiański.

Some artists are represented by several works. For example, five works are shown by Olga Boznańska (1865–1940), the artist in the exhibition closest to French impressionism and therefore also to the Swedish 1880s. Other artists represented by several works are: Vlastimil Hofman (1881–1970) by three symbolist works; Konrad Krzyżanowski (1872–1922) by three landscapes, a portrait, and an interior; and Jacek Malczewski (1854–1929) by three paintings in a series about death personified as a woman, as well as a larger imaginative composition in which he has assumed the role of Saint Francis. Józef Mehoffer (1869–1946) is represented by three portraits and an interior; Kazimierz Stabrowski (1869–1929) by three magnificent portraits and an autumn landscape; Witold Wojtkiewicz by four mysterious images; and Stanisław Wyspiański (1869–1907) by four works in oil and pastel.

The works have been grouped by theme. The Upper Étage and Middle Étage of the exhibition space contain portraits that vary stylistically from impressionism to symbolism and synthetism, with an intensified colour range in a couple of cases. The Middle Étage presents symbolist, religious, and apocalyptic visions. The Lower Étage showcases magnificent landscapes together with mythological and folkloristic images. The boundaries between these themes are fluid: the religious gives way to the personal, nature to the mythological, reality to dream.

The exhibition thus presents the oeuvre of a number of artists from the period, most of them associated with Młoda Polska. The movement’s main features are depicted in artworks and texts. One of the exhibition’s intentions is to shed light on the cultural and artistic connections between Poland and other countries, including Sweden. Hence, attention is particularly drawn to Młoda Polska’s European contacts through travel, study, exhibitions, and personal relationships. In a broader perspective, the exhibition tells the story of a changing Europe with artists, who were born in the nineteenth century in countries such as Congress Poland, Prussia, Schleswig, and Austria-Hungary, and died in the twentieth century in Poland, France, Germany, and the Soviet Union. Movement across national borders and change in the European map are themes that characterize both the turn of the twentieth century and our own times. The opportunity for individual and artistic freedom in turbulent times is also brought to the fore in many of the works.

Catalogue texts

The exhibition catalogue contains three essays that both introduce Młoda Polska to a Nordic audience and contribute in-depth perspectives. Dr Agnieszka Morawińska, former Director of the National Museum in Warsaw, sheds light on the historical and cultural circumstances for Młoda Polska in her introductory essay, as well as looking back on nineteenth-century Polish history painting. Dr Andrzej Szczerski, assistant professor at the Institute of Art History, Jagiellonian University in Kraków, highlights and discusses the importance of contacts between Młoda Polska and the art scene of other countries through living and studying abroad. Młoda Polska emerges as a truly international movement. The Polish-Swedish art critic Joanna Persman reflects on the decadent, romantic, and even Satanist ideals that thrived in the milieu around Młoda Polska, not least around the writer Stanisław Przybyszewski and his followers, but also asks where the women in this narrative were. In addition to these in-depth essays, there are shorter presentations that allow the reader to get to know the artists and their works.

Młoda Polska was a dynamic movement in early modernism, an avant-garde that cannot be limited to one group of artists, one style, one theme, or one place. On the contrary, the movement demonstrates a breadth of expression and subjects, as well as considerable geographic mobility. Many of the artists were trained or active not only in Warsaw and Kraków but also in Saint Petersburg, Munich, Paris, Vienna, and Rome. This provides another starting point for interpreting early modernism

than the strong emphasis on the Stockholm–Paris axis that has characterized the historiography around Swedish turn-of-the-century art.

Młoda Polska gives us enchanting images of magnificent nature, apocalyptic visions, and mythological scenes, but also tender portraits. Colour and form are placed in the foreground according to modernist principles but are never ends in themselves. In Polish art from the turn of the twentieth century, they are used as tools to convey images of the past, the present, and the dreamed. This is a truly visionary art that we encounter in these at once alien and mysteriously familiar artworks from the previous turn of the century. ♦

TRANSLATED FROM SWEDISH BY JANET COLE

Notes

1.

Symbolism in Polish Painting 1880–1914, ed. Agnieszka Morawińska, Detroit Institute of Arts, Detroit 1984.
2.

Paintings from Poland: Symbolism to Modern Art (1880–1939), eds. Dorota Folga-Januszewska and Fionnuala Croke, National Gallery of Ireland, Dublin 2008.
3.

Piotr Kopszak and Andrzej Szczerski, ‘The Young Poland Movement: Art, Nation, Modernity’, *Symbolist Art in Poland: Poland and Britain c. 1900*, ed. Alison Smith, Tate Publishing, London 2009.
4.

Impressionismus und Symbolismus: Malerei der Jahrhundertwende aus Polen, ed. Dirk Teuber, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1997.
5.

See for example: Łukasz Kossowski, *Młoda Polska: Słowa, Obrazy, Przestrzenie*, W Hołdzie Stanisławowi Wyspiańskiemu, Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, National Museum in Warsaw, Warsaw 2007; *Symbol and Form: Polish Painting 1880–1939*, ed. Larisa Platova, Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow, National Museum in Warsaw, National Museum in Kraków, Tatra Museum, Zakopane, Moscow 2009; *Impresionizem in simbolizem: Poljsko slikarstvo okoli 1900*, ed. Alenka Simončič, National Museum in Warsaw, National Gallery of Slovenia, Ljubljana, Warsaw and Ljubljana 2009; *Treasures from Chopin’s Country: Polish Art from 15th–20th Century*, ed. Maria Poprzęcka, National Museum of China, Beijing 2015.
6.

Elżbieta Charazińska, ‘Polnische Malerei um 1900’, *Impressionismus und Symbolismus: Malerei der Jahrhundertwende aus Polen*, ed. Dirk Teuber, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1997, p. 19.
7.

Agnieszka Morawińska, ‘Polish Symbolism’, *Symbolism in Polish Painting 1880–1914*, ed. Agnieszka Morawińska, Detroit Institute of Arts, Detroit 1984, pp. 31–2.
8.

Kirk Varnedoe, *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*, ed. Kirk
- Varnedoe, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York City 1982.
9.

Kirk Varnedoe, ‘Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art’, *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York 1982, p. 19.
10.

Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper & Row, New York 1975.
11.

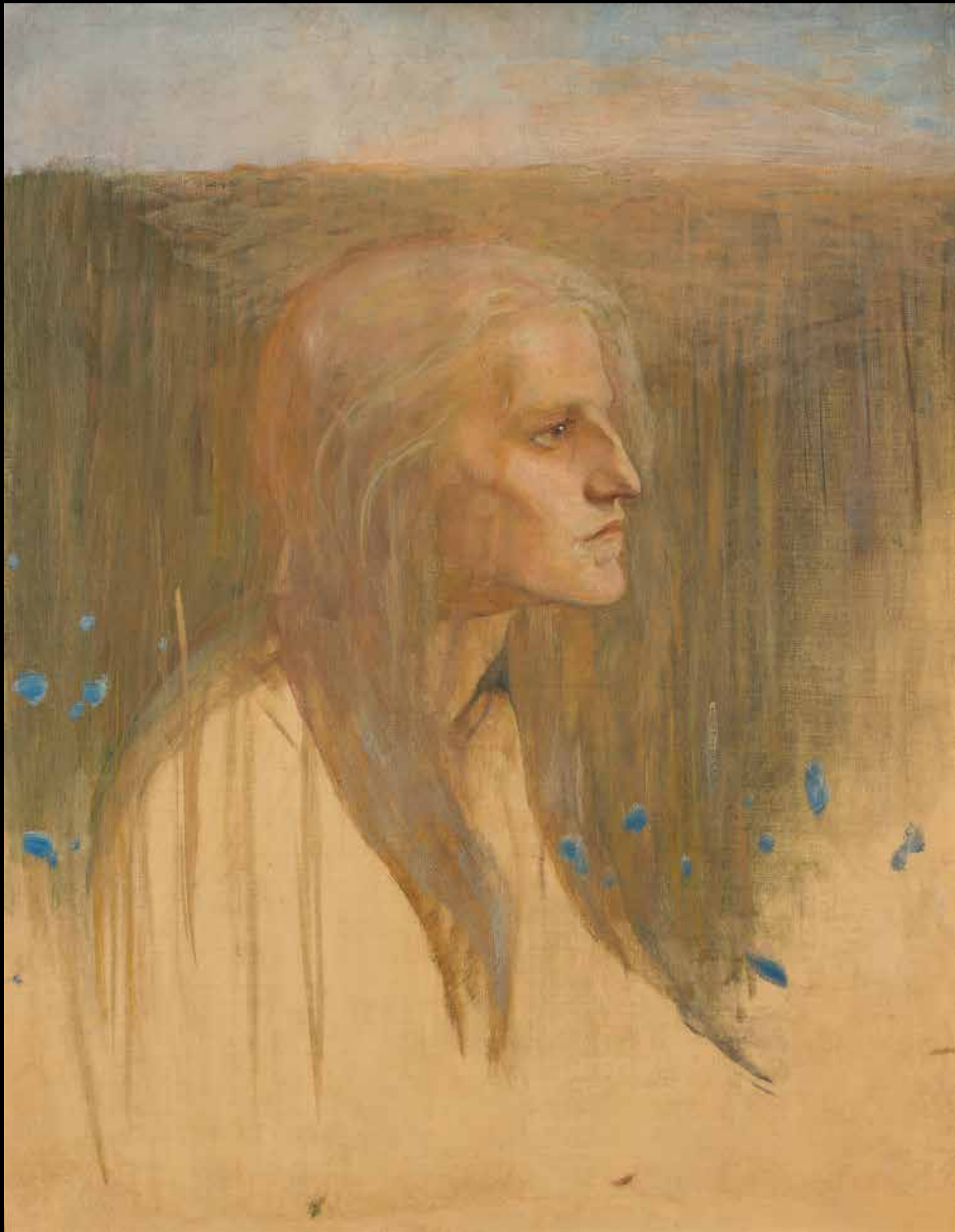
Morawińska 1984, pp. 29, 63 and 108.
12.

Charazińska 1997, p. 25.

Porträtt

Portraiture





Anna Berent (1871–1944)
Porträtt av en kvinna, halvfigur i profil,
 odaterad, olja på duk, 78×62 cm
 Nationalmuseet i Warszawa, MP 3918 MNW

Kvinnan, som visas i profil, blickar ut i fjärran. Hennes glasartade, likgiltiga och frånvarande blick och den livlösa stillheten i hennes ansikte avslöjar inga känslor. Figuren, varken ung eller gammal, som om tiden för henne stått stilla: hennes silvergrå hår – ett tecken på ålder eller en traumatisk upplevelse – står i kontrast till det frodiga gröna landskapet, fullt av liv och redo att bära frukt. Kvinnan smälter in i omgivningen i fullständig gemenskap med naturen, där livet och döden står i ett oändligt harmoniskt förhållande till varandra. Detta intryck betonas vidare av färgen och kompositionen. Det silvergröna landskapet, förenklat till bara antydningar av natur, når högt upp över hennes huvud. Det är strukturerat med hjälp av långa, vertikala penseldrag som verkar strömma ner mot den nedre halvan där duken lämnats tom, som om de slukades av tomrummet. Kvinnans figur är en del av denna process. Hennes ljust skisserade axlar och torso dyker upp från marken och verkar försvinna, erövrade av naturens ursprungliga kraft. På detta sätt får målningen en förankring i tiden, med hänvisning till naturens cykler av födelse, tillväxt och död. Landskapet med dess aggressiva rörelse i bildplanet avslutas med en solnedgång över en vag horisont – ytterligare en antydning om livets ständiga förändringar, död och återfödelse.

Tidens gång och harmonin mellan liv och död var några av huvudämnena i Anna Berents konst, vilket placerar den inom den symbolistiska rörelse som var aktiv kring sekelskiftet 1900. Den polsk-schweiziska målaren utbildades i München men hade starka band till Warszawa där hon regelbundet ställde ut sina verk. Hon målade porträtt och genremotiv, utforskade mytologi, folkliga fantasier liksom förhållandet mellan människa och natur. Berents motiv, liksom hennes användning av förtätade former som endast antyder den materiella världen, relaterar hennes måleri till den schweiziska symbolisten Ferdinand Hodler. Berents verk, som skiljer ut sig från det tidiga 1900-talets polska konst, var länge bortglömda men väcker idag ett förnyat intresse.

Agnieszka Bagińska
 Översättning: Kristoffer Arvidsson

Anna Berent (1871–1944)
Portrait of a Woman, Half-length in Profile,
 undated, oil on canvas, 78×62 cm
 National Museum in Warsaw, MP 3918 MNW

The woman, shown in profile, looks into the distance. Her glazed, indifferent, and absent gaze and the lifeless stillness of her face show no emotion. The figure, neither young nor old, seems to be suspended in time: her silver hair – a mark of age or traumatic experience – is contrasted with the lush green landscape, full of life and ready to bear fruit. The woman blends in with the surroundings, in full communion with nature, where life and death are in endless harmony. This impression is further emphasized by the colours and composition of the work. The silver-and-green landscape, summarized as almost a suggestion of nature, reaches high above her. It is structured using long, vertical strokes of the brush, which seem to flow down towards the empty area of canvas, as if devouring it. The figure of the woman forms part of this process. Her lightly outlined shoulders and torso emerge from the ground and seem to disappear, conquered by the primeval force of nature. Consequently, the painting gains a temporal dimension, alluding to the cyclical nature of birth, growth, and death. The landscape, with its aggressive movement in the picture plane, concludes with a sunset against a blurred horizon – another suggestion of the constant changes, endings and returns in the world of nature.

The passing of time and the harmony between life and death were some of the main topics of Anna Berent's art, placing it within the symbolist movement active at the turn of the twentieth century. The Polish-Swiss painter was educated in Munich, but felt linked to Warsaw, where she regularly exhibited her works. She painted portraits and genre scenes, exploring mythology, folk imagination, and the relationship between humans and nature. The subject matter of Berent's oeuvre, as well as her use of condensed forms that barely hinted at the material world, relate her painting to that of Swiss symbolist Ferdinand Hodler. Berent's works, which stood out from early twentieth-century Polish art, had long been forgotten, but today enjoy renewed public interest.

Agnieszka Bagińska

Olga Boznańska (1865–1940)
Bretonsk flicka, andra versionen, 1890,
olja på duk, 53×42 cm, Nationalmuseet
i Kraków, MNK II-b-1457

Olga Boznańska var en stor personlighet i den polska konsten. Hon föddes 1865, växte upp i Kraków och studerade konst i München. Sina största framgångar skördade hon i Paris. I Frankrike fick hon många beundrare och porträttbeställningar; dessutom köptes hennes verk av Luxembourg-museet. Hon var även framgångsrik på internationella utställningar i USA, liksom på salonger i Paris, Wien och London, vilket öppnade dörren för en egen utställning på den tjugoförsta Venedigbiennalen 1938, där hennes verk köptes av Italiens kung Viktor Emanuel III.

Boznańska målade framför allt romantiska porträtt i dämpade färger som med stor exakthet fångade modellens karaktär och temperament. Till hennes repertoar hör också stilleben, landskap och interiörer, vilka även framträder i bakgrunden på denna målning. Bilden föreställer en flicka som sitter i ett fönster med utsikt över staden.

Målningen utfördes i Boznańskas ateljé i München. I arbetet med målningen antog konstnären utmaningen att fånga flickan, ljuset som faller in genom fönstret och refleksionen i fönsterrutan. Reflektionen bildar en länk mellan den knappt antydda interiören och det mer detaljerade landskapet utanför. I det tillsynes slumpmässiga utsnittet märks inflytande från den japanska konsten, som vid tiden var högsta mode i den europeiska konsten.

Urszula Kozakowska Zaucha
Översättning: Kristoffer Arvidsson
och Emiliana Konopka

Olga Boznańska (1865–1940)
Breton Girl, second version, 1890,
oil on canvas, 53×42 cm, National
Museum in Kraków, MNK II-b-1457

Olga Boznańska was a great personality in Polish art. Born in 1865, she grew up in Kraków and was educated in Munich. She had her greatest successes in Paris. She found many admirers in France, also clients who commissioned portraits, and her works were acquired by the Luxembourg Museum in Paris. She was also successful in international exhibitions in the USA, as well as in salons in Paris, Vienna, and London, which gave her the possibility of organizing her own exhibition at the twenty-first Venice Biennale in 1938, where her works were purchased by Viktor Emanuel III.

Boznańska primarily painted romantic portraits in muted colours, which, with great exactitude, captured the character and temperament of the model. Her repertoire includes still lives, landscapes, and interiors, which are also featured in the background of this painting. The motif is of a girl sitting in a window overlooking a town.

The picture was executed in Boznańska's studio in Munich. In the painting, the artist took on the challenge of capturing the girl, the light coming in through the window, and a reflected image in the window pane. This reflection forms a connection between the sparsely rendered interior and the more detailed landscape outside. In this apparently random section there are influences of Japanese art, which at this time was highly fashionable in the European art scene.

Urszula Kozakowska Zaucha
Translation: Henning Koch





Olga Boznańska (1865–1940)
Flicka med en grönsakskorg i trädgården,
 1891, olja på duk, 125×85 cm, Nationalmuseet
 i Warszawa, MP 504 MNW

Målningen har en speciell plats i Olga Boznańska's porträttkonst då modellen avbildas i utomhusmiljö. En ung flicka, troligen ett hembiträde i ett borgerligt hem, är avbildad i en prunkande trädgård. Vid hennes fötter står en stor korg med olika grönsaker. Boznańska visar oss modellen under en rast från sina dagliga sysslor. Flickan håller i en bukett krasse, stödjande sig mot staketet, förlorad i tankar med en frånvarande blick.

Bildrummets form, som ter sig smalt och inneslutet, spelar en viktig roll för målningens komposition och uttryck. Flickan står på ett visst avstånd från betraktaren. Den frodiga vegetationen, staketet och ytterväggen av huset omger och verkar dominera henne. Tjänsteflickan är inlåst i trädgården, endast en flik av blå himmel påminner om omvärlden. Avbildningen leder tankarna till begreppet *hortus conclusus* – en bild av en inhägnad trädgård lånad från kristen ikonografi, med hänvisning till den heliga jungfruns renhet. Den prunkande vegetationen som omger modellen blir en allegori över hennes kön och unga ålder. Den för andra otillgängliga omgivningen återspeglar hennes blygsamma, tillbakadragna hållning.

Verket utfördes under Boznańska's studietid i München, dit hon flyttade 1885. Konstnären deltog i undervisningen i Carl Kricheldorfs privata ateljé. Från 1888 ställde hon regelbundet ut sina målningar i den bayerska huvudstaden. Där hade hon möjlighet att upptäcka de gamla mästarnas konst och det senaste europeiska måleriet. Vad gäller ämne och komposition förefaller hennes verk från denna tid ligga nära den Münchenbaserade målaren Wilhelm Leibl och konstnärer från hans krets.

Agnieszka Bagińska
 Översättning: Kristoffer Arvidsson

Olga Boznańska (1865–1940)
Girl with a Vegetable Basket in the Garden,
 1891, oil on canvas, 125×85 cm, National
 Museum in Warsaw, MP 504 MNW

The painting has a special place in Olga Boznańska's portrait oeuvre, due to the model being outdoors. A young girl, most likely a servant in a bourgeois home, is depicted in a verdant garden. At her feet is a large basket with assorted vegetables. Boznańska shows her model during a break in her everyday duties. The girl – propped up against the fence, lost in thought, with an absent gaze – holds a bouquet of nasturtium flowers.

The shape of the portrayed space, which seems narrow and enclosed, plays an important role in the composition and expression of the painting. The girl stands at a certain distance from the viewer. The lush vegetation, fence, and external wall of the house surround the model and seem to dominate her. The servant is locked in the garden, with only a strip of blue sky visible behind the wall to serve as a reminder of the outside world. The representation brings to mind the concept of *hortus conclusus* – an image of an enclosed garden borrowed from Christian iconography, referring to the purity of the Virgin. The profuse vegetation surrounding the model becomes an allegory of her sex and young age, and the surroundings, inaccessible to others, reflect her modest, withdrawn attitude.

The work was created when Boznańska was studying painting in Munich, where she moved in 1885. The artist attended the private studio of painter Carl Kricheldorf. From 1888, she regularly exhibited her paintings in the Bavarian capital. There, she had the opportunity to discover the art of the Old Masters and the most recent European painting. In terms of subject matter and composition, her works created at the time seem quite similar to the oeuvre of Munich-based painter Wilhelm Leibl and artists from his circle.

Agnieszka Bagińska



Olga Boznańska (1865–1940)
Porträtt av Maria Koźniewska-Kalinowska,
 1903, olja på duk, 73×53,5 cm, Nationalmuseet
 i Warszawa, MP 4492 MNW

I Paris fick Olga Boznańska snabbt rykte om sig som en enastående porträttmålare. Hennes deltagande i utställningar med entusiastiska recensioner attraherade kunder från stadens konstnärliga och intellektuella elit. Hon tyckte om att måla människor som intresserade henne, och lät ofta vänner och andra konstnärer sitta modell. Under sina fyrtio år i Paris målade hon otaliga porträtt som nästan alltid utfördes i hennes ateljé. Platsens unika atmosfär och värdinnans charm gjorde dessa porträttssessioner till uppskattade sammankomster, vilka dessutom upprepades ett antal gånger eftersom konstnären tog lång tid på sig för att slutföra sina målningar. Detta som ett resultat av hennes tidskrävande målningsteknik: de många lager av färg som applicerades i små fläckar direkt på kartong eller duk behövde tid att torka. Metoden gav illusionen av vibrerande ljus. Boznańska använde inte fernissa. Målningarnas textur ter sig rå med betonat ytplan. Konstnären strukturerade sina kompositioner med färg. Den turkosa remsa som syns i bakgrunden på porträtt skapade vid denna tid, tillhör överdelen på soffan i hennes Parisateljé.

När Boznańska målade sin vän, Maria Koźniewska-Kalinowska (1875–1968), 1903, avbildade hon sin modell sedd mot denna bakgrund i det smala rummet i ateljén. Hon avbildade modellens ansikte och händer med sin typiska psykologiska känsla. Konstnärens stilfulla palett av grönt, turkos och smaragd, den subtila modelleringen och de rika måleriska effekterna vittnar om hennes oklanderliga teknik. Målningen är utförd på duk, förmodligen på modellens begäran eftersom detta var ett underlag som konstnären annars inte föredrog.

Koźniewska var också målare; hon anlände till Paris där Boznańska lät henne bo i ateljén. Koźniewska fick vägledning från Boznańska och studerade också på Académie Vitti och Académie Colarossi medan hennes verk ställdes ut på Salon des Indépendants och Salon Société Nationale des Beaux-Arts.

Renata Higersberger
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Olga Boznańska (1865–1940)
Portrait of Maria Koźniewska-Kalinowska,
 1903, oil on canvas, 73×53.5 cm, National
 Museum in Warsaw, MP 4492 MNW

Olga Boznańska quickly made a name for herself in Paris as an outstanding portraitist. Her participation in exhibitions and their enthusiastic reviews earned her customers from the artistic and intellectual elites of the city. She liked painting people who interested her, and often had friends and fellow artists model for her. Throughout the forty years of her life in Paris, she made countless portraits, almost invariably set in her studio. The unique atmosphere of the place and the charm of the hostess turned these portrait sessions into genuine social feasts, which were repeated a number of times, as the artist took a long time to complete her pieces. This was a result of her time-consuming painting technique: subsequent layers of paint applied in small patches, directly onto cardboard or canvas, needed time to dry. Such a method gave the illusion of vibrant light. Boznańska did not use varnish on her works. The painted texture seemed coarse, and the painting itself appeared flat. The artist structured her compositions using colour. The turquoise stripe visible in the background of portraits created at this time is the cover of the sofa in her Parisian studio.

When Boznańska painted her friend, Maria Koźniewska-Kalinowska (1875–1968), in 1903, she had her model against this very background, in the narrow space of the atelier. She depicted the model's face and hands with her typical psychological flair. The noble colour palette of greens, turquoises, and emeralds, the subtle modelling and the rich painterly effects testify to her impeccable technique. The artist chose to paint on canvas, a support she did not like, probably upon her model's request.

Koźniewska was also a painter; having arrived in Paris, she benefited from Boznańska's hospitality and lived in her studio. She received guidance from Boznańska, and also studied at the Académie Vitti and Académie Colarossi in Paris, while her works were exhibited at the Salon des indépendants and Salon Société Nationale des Beaux-Arts.

Renata Higersberger



Olga Boznańska (1865–1940)
Porträtt av fröken Papara från Lviv, 1907,
 olja på kartong, 117×91 cm, Nationalmuseet
 i Warszawa, MP 508 MNW

Olga Boznańska är en av de mest uppskattade polska målarna. Hennes enastående porträtt utmärker sig på grund av den känslomässiga spänning de förmedlar, ett drag som knyter hennes konst till expressionismen. Boznańska föddes i Kraków som dotter till en fransk mor och en polsk far. Hon började sin konstnärliga utbildning i hemstaden och fortsatte studierna i München. Uppmuntrad av tidiga utställningsframgångar, bosatte hon sig 1898 i Paris, där hennes karriär som porträttmålare blomstrade. Hon fann sitt uttryck genom att studera de gamla mästarnas verk, särskilt Diego Velázquez, Anthonis van Dyck, Jean-Siméon Chardin, Frans Hals och James Abbott McNeill Whistler. Boznańska, som bodde i "konstens huvudstad", var likgiltig inför avantgarde-revolutionerna. Hon avstod avsiktligt från att måla ansikten som betraktas som "söta" och vägrade att underkasta sig den borgerliga smaken. Hon fokuserade på att avbilda sina modellers ansikte och händer, som var nyckeln till att läsa deras personlighet. Detta beskrivs föredömligt av den parisiske kritikern Max Goth, som i *L'Art et les Artistes* skrev: "Istället för ögonen målar Boznańska blicken, snarare än läppar – ett leende eller en snyftning."

Denna gripande bild av Lviv-målaren Jadwiga Papara, Boznańskas vän och elev, vars sjukdom är tydligt synlig, är ett av de mest uttrycksfulla porträtten i konstnärens oeuvre. En hopkrupen kvinna med en hypnotiserande blick ser på betraktaren inifrån ateljéns mörka interiör på boulevard Montparnasse. Ljuset som återspeglas i hennes ögon, naglarna på hennes deformerade men majestätiska händer och den eleganta ringen gör bilden särskilt realistisk. Målningen skapades vid en tidpunkt då konstnären sörjde sin fars död. Denna period präglas av melankoli och modellerna i hennes porträtt är klädda i svart.

Boznańska måste ha varit nöjd med det här arbetet eftersom hon ställde ut det flera gånger: på Carnegie-institutet i Pittsburgh, Society of Friends of Fine Arts i Kraków och Venedigbiennalen 1938.

Renata Higersberger
 Översättning: Kristoffer Arvidsson

Olga Boznańska (1865–1940)
Portrait of Miss Papara from Lviv, 1907,
 oil on cardboard, 117×91 cm, National Museum
 in Warsaw, MP 508 MNW

Olga Boznańska is one of the most appreciated Polish painters. Her exceptional portraits stand out because of the emotional tension tangible they express, a trait that links her art with expressionism. Born in Kraków to a French mother and a Polish father, Boznańska began her artistic education in her home town, and went on to study in Munich. Encouraged by the early success of her exhibitions, in 1898 she settled in Paris, where her career as a portrait painter flourished. She found her original voice by studying the works of the Old Masters, particularly Diego Velázquez, Anthony van Dyck, Jean-Siméon Chardin, Frans Hals, and James Abbott McNeill Whistler. Boznańska, who lived in 'the capital of art,' remained indifferent to avant-garde revolutions. She deliberately refrained from painting faces regarded as 'pretty,' refusing to adhere to bourgeois tastes. She focused on depicting her models' countenance and hands, which were the key to reading their personalities. This was aptly described by Parisian critic Max Goth, who wrote in *L'Art et les Artistes*: 'Rather than the eyes, Boznańska paints the gaze; rather than lips – a smile or a sob.'

This poignant image of Lviv painter Jadwiga Papara, Boznańska's friend and pupil, whose illness is clearly visible here, is one of the most expressive portraits in the artist's oeuvre. A hunched woman with a hypnotizing gaze looks at the viewer from the dim interior of the studio on boulevard Montparnasse. Glimmers of light reflected in her eyes, the nails of her deformed, yet majestic hands and the elegant ring render the image particularly realistic. The painting was created at a time when the artist mourned the death of her father. This period is marked by melancholy portraits of models dressed in black.

Boznańska must have been satisfied with this work, as she exhibited it several times: at the Carnegie Institute in Pittsburgh, the Society of Friends of the Fine Arts in Kraków and the 1938 Venice Biennale.

Renata Higersberger

Olga Boznańska (1865–1940)
Självporträtt, odaterad, olja på kartong,
50×42 cm, Muzeum Sztuki i Łódź,
MS/SP/M/167

Olga Boznańska var framför allt porträttmålare och har bland annat gjort många självporträtt. Idag bedöms hon ha målat ett trettiotal självporträtt. 1906 målade hon som flest. Hennes levnadstecknare är eniga om att orsaken till det stora antalet självporträtt just det året var känslomässigt viktiga händelser i Boznańskas privatliv, däribland hennes fars död. Från och med då blir vissa stilistiska och kompositoriska grepp återkommande. Hon målade sig själv mot neutral bakgrund klädd i mörka klänningar enligt det sena 1800-talets mode. Blicken är skenbart riktad rakt mot åskådaren, men egentligen ser den tvärs genom betraktaren långt bort i fjärran. Boznańska målade på fri hand med slitna penslar och valde kartong som underlag. Effekten av det blev en darrighet och suddighet, vilket fokuserar åskådarens uppmärksamhet på ögonen, den viktigaste förmedlaren av känslor.

XXX
Översättning: Tomas Håkanson

Olga Boznańska (1865–1940)
Self-Portrait, undated, oil on cardboard,
50×42 cm, Muzeum Sztuki in Łódź,
MS/SP/M/167

Olga Boznańska was above all a portrait painter and has among other things painted many self-portraits. Today she is estimated to have painted some thirty self-portraits. In 1906 she painted most. Her biographers agree that the reason for the large number of self-portraits that particular year were emotionally important events in her private life, among these the death of her father. As of then some stylistic and compositional devices become recurring. She painted herself against a neutral background dressed in dark dresses after the fashion of the late nineteenth century. The eye is seemingly directed at the observer, while it is really looking straight through the onlooker and far off in the distance. Boznańska painted freehand with worn brushes and chose cardboard as a substrate. The effect was trembling and blurry, which focuses the spectator’s attention on the eyes, the most important conveyor of emotion.

XXX
Translation: Henrika Florén





Gustaw Gwozdecki (1880–1935)

Pojkhuvud (Självporträtt, Apokalyps), 1902, olja på duk, 100×80 cm, Nationalmuseet i Kraków, MNK II-b-507

Målningen med pojkhuvudet som gåtfullt framträder ur mörkret räknas till ett av Gustaw Gwozdeckis tidigaste kända verk. Ansiktsdragen låter ana att det är ett självporträtt. Gwozdecki tillhörde en generation av konstnärer som debuterade omkring år 1900. Han studerade i München och Kraków men flyttade strax därefter till Paris och senare till New York.

Pojkhuvud är ett exempel på Gwozdeckis fascination för symbolismen, som han upptäckte 1900 i Kraków, som då var på väg att bli den polska modernismens huvudstad. Under Młoda Polska-epoken rådde en atmosfär av jäsande ångest, buren av de pessimistiska slagord som kännetecknade sekelskiftets dekadenta miljöer. Undergångskänslan förstärktes när Stanisław Przybyszewski anlände till Kraków från Berlin 1898. Han var en obestridd symbol för Młoda Polska och fascinerade som satanistforskare, ockultist, pianist och till sist författare, poet och dramatiker. Przybyszewski, som kallades för "den geniale polacken", skröt om sina kontakter i den europeiska bohemkretsen och sin vänskap med bland annat August Strindberg och Edvard Munch.

Genom Przybyszewski fick Gwozdecki kännedom om Edvard Munchs målningar, Gustav Vigelands skulpturer, liksom om verk av Féliciein Rops och Francisco de Goya. Självporträttet inspirerades av Munch, satanistiska idéer och ockultism. Den beslöjade bilden är svårtolkad men ska förmodligen uppfattas som konstnärens reflektion över människans plats i världen och apokalypsen, som är karaktäristisk för pessimismen i slutet av 1800-talet. Ansikten med tomma ögon kan hänvisa till religiös symbolik om själens spegel eller "den nakna själen" – Przybyszewskis teori om befrielse som var väldigt viktig under Młoda Polska.

Urszula Kozakowska Zaucha

Översättning: Kristoffer Arvidsson

och Emiliana Konopka

Gustaw Gwozdecki (1880–1935)

Boy's Head (Self-Portrait, Apocalypse), 1902, oil on canvas, 100×80 cm, National Museum in Kraków, MNK II-b-507

The painting of a boy's head mysteriously emerging from the darkness is considered one of the earliest well-known works of Gustaw Gwozdecki. The facial features suggest that this is a self-portrait. Gwozdecki belonged to a generation of artists emerging in about 1900. He studied in Munich and Kraków but shortly afterwards moved to Paris and later to New York.

Boy's Head is an example of Gwozdecki's fascination with symbolism, which he came across in 1900 in Kraków, the emerging capital city of Polish modernism at this time. During the Młoda Polska epoch there was an atmosphere of festering disquiet, apparent in the pessimistic slogans that typified the decadent fin-de-siècle milieu. The feeling of doom was accentuated when Stanisław Przybyszewski arrived in Kraków from Berlin in 1898. An uncontested symbol of Młoda Polska, he was a source of fascination as a researcher of Satanism, occultist, pianist, and furthermore an author, poet, and playwright. Przybyszewski, who was known as 'the ingenious Pole,' boasted of his contacts in the European bohemian scene and his friendships with, among others, August Strindberg and Edvard Munch.

It was through Przybyszewski that Gwozdecki came into contact with Edvard Munch's paintings, Gustav Vigeland's sculptures, as well as works by Féliciein Rops and Francisco de Goya. The self-portrait was inspired by Munch, Satanist ideas, and the Occult. The veiled picture is difficult to interpret, but it should probably be regarded as the artist's reflection on Man's place in the world and the Apocalypse, typically pessimistic themes at the close of the 1800s. Faces with empty eyes can be linked to religious symbolism pertaining to the mirror of the soul or 'the naked soul' – Przybyszewski's theory of liberation, which was central to Młoda Polska.

Urszula Kozakowska Zaucha

Translation: Henning Koch

Alfons Karpiński (1875–1961)
Modellen Jane, 1908, olja på duk, 81×65 cm,
Nationalmuseet i Kraków, MNK II-b-51

I den polska konsten vid förra sekelskiftet hade kvinnan en särskild plats. Hon blev inte bara föremål för traditionella porträtt eller ateljéstudier utan fick också, tack vare en modernare kvinnosyn, rollen som fullvärdig huvudperson i målningar. Hon blev en förförisk modell och en inspirerande musa. Alfons Karpiński målade gärna vackra kvinnor. Under sin Parisvistelse (1907–1912) och efter återkomsten till Kraków skapade han ett helt galleri av kvinnobilder. De kvinnor han målar är koketta och flirtiga och poserar medvetna om den manliga blicken. Bland alla Karpińskis kvinnoporträtt är bilderna av hans parisiska favoritmodell Jane de mest originella. Detta porträtt, som visar henne sittande i en fåtölj klädd i en elegant blå- och vitrandig klänning och matchande hatt, är en uppvisning i Karpińskis mästarskap. Konstnären har här skapat en subtil och finstämd kvinno-bild. Bakgrunden och klänningens nedre del är skissartat framställda, vilket får betraktaren att fokusera på modellens ansikte med dess koketta blick. Det finstämda porträttet, dess färger och den originella kompositionen är resultat av de polska Parismålarnas fascination för konstnären James Abbott McNeill Whistler.

Urszula Kozakowska Zaucha
Översättning: Tomas Håkanson

Alfons Karpiński (1875–1961)
Model Jane, 1908, oil on canvas, 81×65 cm,
National Museum in Kraków, MNK II-b-51

In Polish art at the turn of the century 1900 the woman had a special place. She was not only the object of traditional portraits or studio studies but also had, thanks to a more modern view of women, the role as a full central character in paintings. She became a seductive model and an inspiring muse. Alfons Karpiński painted beautiful women by choice. During his stay in Paris (1907–12) and after his return to Kraków he created a complete gallery of images of women. The women he paints are coquettish and flirtatious and pose aware of the male gaze. Among all of Karpiński’s portraits of women the images of his Parisian favourite model Jane are the most original. This portrait that shows her sitting in an armchair dressed in an elegant blue and white striped dress and matching hat, is a display of Karpiński’s mastery. The artist has here created a subtle and finely tuned portrayal of a woman. The artist is concentrating on the face of the model, who is coquettishly looking at the spectator. The finely tuned portrait, its colours and the original composition are the result of the fascination of the Polish painters’ in Paris with the artist James Abbott McNeill Whistler.

Urszula Kozakowska Zaucha
Translation: Henrika Florén





Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Porträtt av Bronisława Ostrowska, 1901,
olja på duk, 74,5×90,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 23 MNW

Konrad Krzyżanowski påbörjade sin konstnärliga utbildning vid konstakademin i Sankt Petersburg och fortsatte studierna i München i Simon Hollósys ateljé. Från 1900 var han associerad med den bohemiska miljön i Warszawa och var en av anhängarna till Stanisław Przybyszewski, den polska modernismens dekadenta ideolog. Krzyżanowski utförde det berömda ”demoniska” porträttet av Przybyszewski (1902) och en gripande målning av dennes hustru, Dagny Juel (1901), som båda gick förlorade under andra världskriget.

Genom sin kontakt med poeten Zenon ”Miriam” Przesmycki kom Krzyżanowski att medverka i den visuella utformningen av den litterära elittidskriften *Chimera*. Redaktionen samlades ofta för diskussioner i Stanisław Ostrowskis skulpturateljé, som låg precis intill Krzyżanowskis målarskola. Porträttet visar skulptörens hustru, Bronisława, poet och översättare. Det tillhör en grupp porträtt av modernistiska konstnärer, präglade av mörk atmosfär och symbolik, som Krzyżanowski målade i början av 1900-talet. Konstnären påverkades under denna tid av Przybyszewskis teorier formulerade fem år tidigare i Berlin i de bohemiska kretsar som träffades på krogen Zum Schwarzem Ferkel, som bland annat besöktes av Edvard Munch och August Strindberg. Enligt dessa idéer var världen ett farligt myller av ”eldiga element” som höll människor i ett fast grepp.

Krzyżanowski, som betraktas som pionjär för den polska expressionismen, målade med kraftiga penseldrag – tjocka streck, nästan stänk av färg på duken, som ändå bildar suggestiva former med tilltagna proportioner och gnistrande textur. I porträttet av Ostrowska är bröstbildens traditionella och högtidliga form inbäddad i en vibrerande blandning av guld, ockra och grönt. Med impulsivt utsuddade konturer väcks figuren till liv. Intrycket av modellens sensuella närvaro och andlighet har förverkligats genom endast ett fåtal penseldrag, vilka förmedlar hennes höklika profil, halvöppna mun och poetiskt inspirerade, framåtriktade blick.

Aneta Biały
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Portrait of Bronisława Ostrowska, 1901, oil
on canvas, 74.5×90.5 cm, National Museum
in Warsaw, MP 23 MNW

Konrad Krzyżanowski began his artistic education at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg, and went on to study painting in Munich in the studio of Simon Hollósy. From 1900 he was associated with the bohemian milieu of Warsaw and was one of the enthusiasts of Stanisław Przybyszewski, the decadent ideologist of Polish modernism. The painter drew the famous ‘demonic’ portrait of Przybyszewski (1902) and a poignant oil painting of his wife, Dagny Juel (1901), both of which were lost during World War II.

Owing to his contact with the poet Zenon ‘Miriam’ Przesmycki, Krzyżanowski co-authored the visual side of the elite literary monthly *Chimera*. The editorial board of the magazine often debated in Stanisław Ostrowski’s sculpture studio, which was right next to Krzyżanowski’s painting school. The portrait shows the sculptor’s wife, Bronisława, a poet and translator. It belongs to a group of portraits of modernist artists painted by Krzyżanowski in the early twentieth century and characterized by their dark atmosphere and symbolism. At the time, the artist remained under the influence of Przybyszewski’s theories formulated five years before in Berlin, in the bohemian circles associated with the Zum Schwarzem Ferkel inn, frequented by Edvard Munch and August Strindberg, among others. According to these ideas, the world was a dangerous swarm of ‘fiery elements’ that held humans in their firm grip.

Krzyżanowski, regarded as the pioneer of Polish expressionism, painted with vigorous brush strokes – thick streaks, almost splashes of paint on the canvas, which nevertheless formed suggestive shapes with grand proportions and sparkling texture. In the portrait of Ostrowska, the traditional form of a hieratic bust is embedded within a vibrating mixture of golds, ochres, and greens. As the contours were impulsively blurred, the figure seems to come to life. The impression of sensual presence and spirituality of the model was achieved by just a few strokes of the brush, conveying her aquiline profile, semi-opened mouth and forward-looking gaze of poetic inspiration.

Aneta Biały

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Vid stearinljuset, 1914, olja på duk, 83×92 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 194 MNW

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
By the Candle-Light, 1914, oil on canvas,
83×92 cm, National Museum in Warsaw,
MP 194 MNW



Konrad Krzyżanowski var upphovsman till dekadenta porträtt av Warszawas bohemiska konstnärer från det tjugonde århundradet. 1904 förändrades hans världsbild dramatiskt. Den pessimism som genomträngt Młoda Polska-rörelsen ersattes av ett erkännande av verkligheten. Denna förvandling sammanföll med konstnärens utnämning till professor vid konstskolan i Warszawa. Vid denna tid började Krzyżanowski använda ljusare och mer intensiva färger, särskilt i landskapen. Efter en resa till Paris och London 1912 började bakgrunden i hans verk – till exempel *Vid stearinljuset* – att fyllas av levande nyanser av violett och ultramarin, kanske som ett eko av Krzyżanowskis dialog med fauvismen.

Målningen skildrar konstnärens hustru Michalina, född Piotruszewska (även hon målare) och hennes väninna Emilia Wysocka i vardagsrummet på godset Peremil, Volhynia, där paret Krzyżanowski tillbringade sin ledighet. Det var också där de befann sig vid första världskrigets utbrott. Stearinljuset är den enda ljuskälla som belyser de två kvinnorna, försjunkna i läsning i dunklet. Med sina mjuka, älskvärda drag, framlyfta av de subtila ljusreflexerna, verkar båda förkroppsliga lugn och mildhet. I konstnärens ömsinta skildring påminner de om hemmets lugna avskildhet, familjens värme och en känsla av trygghet. De två kvinnorna, uppslukade av sin läsning, är omedvetna om omgivningen, vars hotfullhet betonats av konstnären, som om det uppskruvade uttrycket var tänkt att fungera som en varning. Utrymmet runt modellerna är tomt; detta intryck av tomhet förstärks av väggens aggressiva, fosforescerande violetta färg, vilken understryker deras kala, nakna yta, liksom rummets storlek. De enorma skuggorna som kastas av kvinnorna bidrar, tillsammans med de mörka fönsterhålen, till känslan av påtaglig fara. Det antas traditionellt att kontrasten mellan gruppens stillhet och rummets fientliga atmosfär, med sina dramatiska violetta nyanser, uttrycker konstnärens rädsla för det hotande kriget.

Aneta Biały
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Konrad Krzyżanowski was an author of decadent portraits of Warsaw's bohemian artists from the turn of the twentieth century. The year 1904 marked a dramatic change in his worldview. The pessimism permeating the Young Poland movement was substituted with an affirmation of reality. This turn coincided with the artist's appointment to the position of professor at the School of Fine Arts in Warsaw. At the time, particularly in his landscapes, he began to use brighter and more intense colours. After his 1912 journey to Paris and London, the background of his works – one example being *By Candlelight* – began to feature vivid shades of violet and ultramarine, perhaps an echo of Krzyżanowski's dialogue with fauvism.

The painting portrays the artist's wife, Michalina, née Piotruszewska (also a painter) and her friend Emilia Wysocka in the living room of the manor house in Peremil, Volhynia, where the Krzyżanowskis spent their holidays and where they were at the outbreak of World War I. The candle is the only source of light illuminating the two women, who are engrossed in reading in the dim room. Both of them seem to embody calmness and gentleness, with their soft, endearing features brought out by the subtle reflexes of light. Treated by the artist with obvious kindness, they bring to mind the tranquil privacy of home, family warmth, and a sense of security. The two women, absorbed in their reading, are oblivious to the surroundings, the alarming features of which were emphasized by the artist, as if the heightened expression was meant to serve as a warning. The space around the models is empty; this impression is enhanced by the aggressive, phosphorescent violet of the walls, underlining their bareness and the size of the room. The enormous shadows cast by the women and the dark voids of windows complete the sense of danger palpable in the atmosphere. It is traditionally assumed that the contrast between the calmness of the group of figures and the hostile atmosphere of the room, with its dramatic violet hues, epitomizes the author's fears concerning the looming war.

Aneta Biały



Józef Mehoffer (1869–1946)
Majsolen, 1911, olja på duk, 95×78 cm,
 Nationalmuseet i Warszawa, MP 366 MNW

Målningen visar verandan till Józef Mehoffers sommarhus i Jankówka nära Kraków. Det var här som familjen Mehoffer kom att tillbringa sommarmånaderna. Konstnären utformade själv hemmets rum och trädgården för att placera den inom sin måleriska livsberättelse.

Målningen, upplyst av ljusa färger, visar ett fragment av en interiör med utsikt över trädgården och blommande lila buskar. Två porslinskoppar på bordet och en ångande samovar indikerar att makarna antingen redan har druckit sitt te och lämnat bordet för sina göromål, eller också bara är på väg att sätta sig ner för en gemensam måltid. Konstnären har placerat Jadwiga (född Janakowska) Mehoffer (tydligt förminskad i storlek) framför ingången till huset. Hon står framför trädgården, upplyst av solens strålar. Några uthus skimtar längre bort. Den imponerande klätterrosen på verandan, de lila syrenbuskarna och den vita rosen i krukorna utanför huset ger oss en inblick i konstnärens förtjusande, sagolika, privata universum. Detta är hans konstnärliga credo. Verandans öppna dörrar leder betraktaren till en pittoresk trädgård, där konstnären – fjärran vimlets yra – formade det omgivande rummet. Målaren bjuder in betraktaren till olika former av kreativ gemenskap: lantlivets charm, familjelyckan, naturens skönhet, kontrasterande former och färger. I överensstämmelse med postimpressionistiska kompositionsregler förvanskade Mehoffer medvetet proportionerna mellan interiören och enskilda element i förhållande till helheten, genom att poängtera förgrunden och bakgrunden och genom att använda kontrasterande färgfläckar. Ändå är målningen framför allt ett försök att registrera den lycka och livsglädje som konstnären kände majdagarna 1911.

Iwona Danielewicz
 Översättning: Kristoffer Arvidsson

Józef Mehoffer (1869–1946)
The May Sun, 1911, oil on canvas, 95×78 cm,
 National Museum in Warsaw, MP 366 MNW

The painting shows the veranda of Józef Mehoffer's summerhouse in Jankówka near Kraków. This is where the Mehoffer family would spend the summer months. The artist designed the space of the home and garden himself, placing it within the painterly narrative of his life.

The painting, lit with bright colours, shows a fragment of an interior overlooking the garden and blossoming lilac bushes. Two porcelain cups on the table and a steaming samovar indicate that the spouses have either just had their tea and left the table to attend to their business, or are just about to sit down to a common meal. The artist places the small figure of Jadwiga (née Janakowska) Mehoffer (clearly reduced in size) in front of the entrance to the house. She stands facing the garden, illuminated by the sun's rays. Outbuildings are visible in the distance. The impressive rambling rose on the veranda, the violet clusters of lilacs, and the white rose in the pot outside the house give us a glimpse into the artist's charming, fairy-tale-like private universe. This is his artistic credo. The open doors of the veranda lead the viewer to a picturesque garden, where – far from the madding crowd – the artist shaped the surrounding space. The painter reveals subsequent stages of creative 'initiation': the charm of country life, family happiness, the beauty of nature, contrasting forms and colours. In line with post-impressionist rules of composition, Mehoffer consciously distorted the proportions of the interior and individual elements in relation to the whole, narrowing down the foreground and background and using contrasting patches of colour. Yet the painting is above all an attempt at recording the happiness and joy felt by the artist in those May days of 1911.

Iwona Danielewicz

Józef Mehoffer (1869–1946)
Porträtt av Iza Axentowicz, född Giełgud,
1907, olja på duk, 95×68 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 554 MNW

Józef Mehoffer, målare, grafiker, formgivare av fresker och konsthantverk, utbildades vid konstakademierna i Kraków och Wien. Mellan 1891 och 1894 studerade han på parisiska konstskolor: Académie Julian, École des Beaux-Arts och Académie Colarossi. 1900 återknöt han kontakten med Kraków-akademin, där han senare blev professor och rektor. Han var också en av grundarna av det polska konstnärsförbundet "Sztuka" (Konst).

Iza [Izabela], född Giełgud, var gift med målaren Teodor Axentowicz, även han professor vid konstakademin i Kraków. Mehoffer porträtterade henne i en moderiktig, elegant klänning, sittande i en snidad fåtölj. Bakgrunden med stora stiliserade dahlior och fjärilar är ett fragment av Mehoffers kelimmatta som presenterades vid Sztukas utställning i Münchens glaspalats 1905. Mehoffer målade porträttet två år senare. Omständigheterna för dess tillkomst är fortfarande okända. Det kan ha utförts på uppdrag av det gifta paret. Sin vana trogen baserade konstnären antagligen porträttet på ett fotografi.

1901 gick Mehoffer till det polska konsthantverksförbundet. Han använde sina egna dekorativa mönster till glasmålningar, gobelänger och affischer. Kelimmattan, baserad på hans teckningar, vävdes i kelimväveriet i Czernichów nära Kraków. Den tillverkades i ett fåtal kopior. Föreningens mångfacetterade verksamhet utarbetade nya standarder och områden för konstnärlig verksamhet. Dess rörelseorienterade inriktning mot lärande, utbildning genom hantverk, att forma publiken genom konst och främja förbundets sociala modell – bör betraktas som det viktigaste fenomenet i det tidiga 1900-talets polska konst.

Iwona Danielewicz
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Józef Mehoffer (1869–1946)
Portrait of Iza Axentowicz, née Giełgud, 1907,
oil on canvas, 95 × 68 cm, National Museum
in Warsaw, MP 554 MNW

Józef Mehoffer, painter, printmaker, designer of frescoes and applied art, was educated at the Kraków Academy of Fine Arts and the Academy of Fine Arts in Vienna. Between 1891 and 1894, he studied at Parisian art schools: Académie Julian, École des Beaux-Arts, and Académie Colarossi. In 1900 he became associated with the Kraków academy, where he later became a professor and chancellor. He was also one of the founders of the Society of Polish Artists 'Sztuka' (Art).

Iza (Izabela), née Giełgud, was married to painter Teodor Axentowicz, also a professor at the Academy of Fine Arts in Kraków. Mehoffer portrayed her in a fashionable, elegant dress, sitting on a carved wooden armchair. The background of the composition, with large, stylized dahlias and butterflies, is a fragment of a kilim rug designed by Mehoffer and presented at the 1905 Sztuka exhibition in Munich's Glaspalast. Mehoffer painted the picture two years later. The circumstances of its creation remain unknown. It may have been commissioned by the married couple. The artist probably based the portrait on a photograph, as he was wont to do.

In 1901, Mehoffer joined the Society of Polish Applied Arts. He used his own decorative designs in the stained glass, tapestries, and posters he made. The kilim rugs based on his cartoons were made by the Kilim Workshop in Czernichów near Kraków. They were manufactured in single copies. The multi-faceted activity of the Society set out new standards and fields of artistic activity. This movement – oriented towards learning, education through craftsmanship, shaping recipients through art and promoting its own model of social order – should be regarded as the most important phenomenon in early twentieth-century Polish art.

Iwona Danielewicz





Józef Mehoffer (1869–1946)
Porträtt av konstnärens hustru (Porträtt av hustrun framför Pegasus), 1913, olja på duk, 93×77 cm, Muzeum Sztuki i Łódź, MS/SP/M/291

Józef Mehoffers hustru Jadwiga Janakowska var både hans favoritmodell och musa. Med en egen måleriutbildning från München besatt hon en ovanligt stor konstnärlig känslighet och stödde under hela livet sin make i hans karriär. Porträtten av hustrun anses höra till de bästa bland Mehoffers verk. Bland dem har *Porträtt av hustrun framför Pegasus* en särskild plats. Konstnären har målat Jadwiga klädd i safirblå blus och en boa i samma färg. Den fantasifulla huvudbonaden med en stor utslagen blomma drar åskådarens blick till sig. I bakgrunden hänger en gobeläng på väggen med en galopperande pegas med utbredda gulfärgade vingar. Kompositionen är kännetecknande för Józef Mehoffers konst: enastående dekorativ, färgrik, men också med en genomtänkt symbolik där Pegasus personifierar den skapande inspirationen och en distingerad musa vakar över talangens utveckling. Hon bär vita handskar på händerna, en iögonfallande koloristisk accent.

XXX
Översättning: Tomas Håkanson

Józef Mehoffer (1869–1946)
Portrait of the Artist's Wife (Portrait of Wife in front of Pegasus), 1913, oil on canvas, 93×77 cm, Muzeum Sztuki in Łódź, MS/SP/M/291

Józef Mehoffer's wife Jadwiga Janakowska was both his favourite model and his muse. With her own art education from Munich, she had a great artistic sensitivity and supported her husband in his career throughout her life. The portraits of his wife are considered to be among the best of Mehoffer's works. Among these *Portrait of the Artist's Wife with Pegasus* have a special place. The artist has painted Jadwiga dressed in sapphire blue blouse and a boa in the same colour. The imaginative headdress with a large full-blown flower attracts the eye of the spectator. In the background there is a tapestry with a galloping Pegasus with extended golden wings. The composition is the quintessence of Józef Mehoffer's art: exceptionally decorative, colourful, but also with a deliberate symbolism where the Pegasus is personifying the creative inspiration and a distinguished muse is watching over the development of the talent. She carries white gloves on her hands, a striking colourist accent.

XXX
Translation: Henrika Florén



Józef Mehoffer (1869–1946)
Porträtt av konstnärens hustru framför Pegasus, 1913, olja på duk, 95×78 cm, Nationalmuseet i Kraków, MNK II-b-3506

Józef Mehoffer, elev till Jan Matejko, bosatt i Kraków, är vid sidan av Stanisław Wyspiański den mest framstående skaparen av monumental konst under den polska modernismen. Hans mest omfattande verk, som även gjorde honom internationellt ryktbar, är glasmålningarna i sidoskeppen och koret i domkyrkan i Freiburg, utförda under åren 1895–1936.

I många av Mehoffers oljemålningar syns tydligt hans förkärlek för stiliserade tvådimensionella former, en känsla för det dekorativa som även ligger bakom hans största verk inom den sakrala konsten: glasmålningar och väggmålningar.

Det dekorativa är också det mest uppenbara draget i *Porträtt av hustrun framför Pegasus*, ett av de mest kända av målarens många porträtt av hustrun Jadwiga, född Janakowska. Hon var en person med hög intellektuell kapacitet och konstnärlig talang, konstnärens trogna följeslagerska, hans musa och modell.

Jadwigas gestalt, klädd i en elegant skuren svart klänning med pelerin, boa och en fantasifull hatt från en något tidigare epok, smälter harmoniskt in i bakgrunden och blir nästan som ett ornament. I bakgrunden syns en gobeläng med en pegas med utbredda vingar, i lätt trav, vars färd framåt tycks hindras av de musor som reser sig ur blomställningarna.

Motivet med Pegasus omgiven av musor som reser sig ur blommor har en symbolistisk karaktär och förekommer även i tidigare verk av Mehoffer. Exempel på detta är skisser till en aldrig realiserad fris i en konsthall tillhörande Föreningen konstens vänner i Kraków 1899–1900, oljemålningen *Den fångslade Pegasus* (1901, Nationalmuseet i Poznań), liksom skissen till dörröverstycket *Pegasus och musorna* (1904, Österreichische Galerie i Wien, utställd i München 1905).

Beata Studzińska-Kubalska
Översättning: Tomas Håkanson

Józef Mehoffer (1869–1946)
Portrait of the Artist's Wife in front of Pegasus, 1913, oil on canvas, 95×78 cm, National Museum in Kraków, MNK II-b-3506

Józef Mehoffer, Jan Matejko's student, resident of Kraków, is together with Stanisław Wyspiański the most distinguished creator of monumental art during Polish modernism. His greatest work, which also gave him international renown, are the glass paintings in the aisles and the chancel in St Nicholas Cathedral in Freiburg, created during 1895–1936.

In many of Mehoffer's oil paintings his predilection for stylized two-dimensional forms is clearly discernible, a feeling for the decorative which also underlies his greatest work in sacred art: glass paintings and murals.

The decorative is also the most obvious trait in *Portrait of Artist's Wife with Pegasus*, one of the best known of the many portraits of his wife Jadwiga, born Janakowska. She was a person of a high intellectual capacity and artistic talent, the artist's faithful companion, his muse and model.

Jadwiga's figure, dressed in an elegantly cut dress with a pelerin, boa and a fanciful hat from a somewhat earlier epoch, harmoniously blends into the background and almost becomes like an ornament. In the background a tapestry can be seen with a Pegasus with spread wings, at an easy trot, whose motion forward seems to be hindered by the muses who are growing out of the flowers.

The motive with a Pegasus surrounded by muses growing out of flowers, which has a clearly symbolical character, is also present in earlier works by Mehoffer: sketches for a (never realized) frieze at an art hall belonging to Stowarzyszenie Przyjaciół Sztuk Pięknych (Society of Friends of Fine Arts) in Kraków 1899–1900, the oil painting *The Imprisoned Pegasus* (1901, is found at the National Museum in Poznań), as is the sketch for a lintel *Pegasus and the Muses*, 1904, exhibited in Munich in 1905 (found at the Österreichische Galerie in Vienna).

Beata Studzińska-Kubalska
Translation: Henrika Florén

Józef Pankiewicz (1866–1940)
Porträtt av fru Oderfeld med hennes dotter, 1899, olja på duk, 125,5×90 cm, Nationalmuseet i Warszawa, MP 896 MNW

Józef Pankiewicz var en av de mest framstående polska målarna och grafikerna under 1900-talet. Han började sin konstnärliga utbildning på teckningsskolan i Warszawa och fortsatte vid konstakademin i Sankt Petersburg. Denna grundligt utbildade intellektuelle och stillsamme analytiker, som inte skydde avantgardets konstnärliga trender, gjorde många resor till Frankrike, Italien, Nederländerna, Belgien, England, Tyskland och Österrike. Hans estetiska smak var formad av konstant kontakt med såväl museernas mästerverk som den senaste konsten. Hans egna konstnärliga produktion genomgick en ständig omvandling. Han började som realist, blev en pionjär för impressionism i Polen, vände sig senare mot symbolism och postimpressionism för att slutligen formulera sin egen idé om kolorism. 1906 blev han utnämnd till professor vid konstakademin i Kraków, och därefter delade han sin tid mellan Polen och Frankrike. Han var vän med Pierre Bonnard.

Den Warszawasbaserade advokaten Adam Oderfeld – en beskyddare av konstnärer och författare och samlare av polskt måleri som Pankiewicz träffade 1896 – spelade en viktig roll i konstnärens liv och karriär. Oderfeld beställde ett porträtt av sin familj av Pankiewicz. Målningen från 1899 av advokatens fru Janina Józefa, född Konic, och deras fyra-åriga dotter Anna, föddes utifrån konstnärens fascination för Henri Fantin-Latours konst. Pankiewicz löste mästerligt problemet med ljus, färg och komposition, och skapade sin egen syntes av modernistisk symbolism. Med enkla medel förmedlas lärdomar från ett djupgående studium av det atmosfäriska: det omsorgsfullt återgivna spelet mellan mörka nyanser och ljuset, som härrör från flickan som håller en lysande apelsin i handen. Även stofferna har Pankiewicz återgett på ett mycket skickligt sätt. Samtidigt fokuserade han på de porträtterades karaktär och uppnådde på detta sätt effekten av ett subtilt psykologiskt porträtt. Detta verk gav honom silvermedalj vid världsutställningen i Paris 1900.

Renata Higersberger
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Józef Pankiewicz (1866–1940)
Portrait of Mrs. Oderfeld with her Daughter, 1899, oil on canvas, 125.5×90 cm, National Museum in Warsaw, MP 896 MNW

Józef Pankiewicz was one of the most eminent Polish painters and printmakers of the turn of the twentieth century. He began his artistic education at the Drawing Class in Warsaw and went on to study at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg. This thoroughly educated intellectual and cool analyst, who did not shun avant-garde artistic trends, made numerous journeys to France, Italy, the Netherlands, Belgium, England, Germany, and Austria. His aesthetic tastes were shaped by constant contact with both great works found in museums and the most recent art. His own artistic output underwent incessant transformation. He started out as a realist, became a pioneer of impressionism in Poland, later turned towards symbolism and post-impressionism, only to finally formulate his own idea of colourism. In 1906, he was appointed professor at the Academy of Fine Arts in Kraków, and from that point divided his time between Poland and France. He was friends with Pierre Bonnard.

An important role in the artist's life and career was played by the Warsaw-based lawyer Adam Oderfeld – a patron of artists and writers, and collector of Polish painting – whom Pankiewicz met in 1896. Oderfeld commissioned Pankiewicz to paint portraits of his family. The 1899 painting of the lawyer's wife, Janina Józefa, née Konic, and their four-year-old daughter Anna was born out of a fascination with the art of Henri Fantin-Latour. Pankiewicz masterfully solved the problem of light, colour, and composition, creating his own synthesis of modernist symbolism. The effect of an in-depth study of atmosphere was conveyed using sparse means: the carefully rendered play of deep shade and light emanating from the figure of the girl, who holds a bright orange in her hand. Pankiewicz also conveyed the textures very skilfully. At the same time, focusing on the characters of those portrayed, he achieved the effect of a subtle psychological portrait. This work won him the silver medal at the 1900 Exposition Universelle in Paris.

Renata Higersberger



Józef Pankiewicz (1866–1940)

Hon kammar sig (Kvinna framför spegel), 1911,
oil on canvas, 66×78,5 cm, Nationalmuseet
i Kraków, MNK II-b-863

Det är svårt att överskatta Józef Pankiewicz betydelse för polskt 1900-talsmåleri. Han hade en viktig roll redan under 1890-talet när han och hans vän Władysław Podkowiński förde den franska impressionismen till Warszawa. Han påbörjade sin mångåriga verksamhet som professor vid konstakademin i Kraków 1906. En mycket viktig insats av Pankiewicz var när han lyckades öppna en filial till Krakóws konstakademi i Paris 1925. Hans stora bildning och pedagogiska förmåga drog till sig framstående studenter. Många av hans studenter från tiden före 1918 bildade senare formisterna, den första avantgardistiska konstnärsgruppen på polsk mark. Den andra viktiga gruppen bland hans alumner var Komitet Paryski (Pariskommittén), som 1924 reste till Paris för att utbilda sig under hans ledning. Bland dem fanns målare som på trettioalet skapade en koloristisk strömning i det polska måleriet. Pankiewicz konst undergick många förändringar. En viktig förändring inträffade efter att han 1909 blivit vän med den framstående franske postimpressionisten Pierre Bonnard. Intrycken från Bonnards mycket tydliga idéer om kolorit och komposition märks i många av Pankiewicz målningar, bland annat i detta verk. Framför allt syns det på själva motivet, spegelbilden, som var ett av fransmannens favoritmotiv. Ett annat Bonnardskt drag är scenens skenbara slumpmässighet och naturlighet.

Målningen föreställer konstnärens hustru Wanda i en våning i Kraków och föregicks av flera års studier. Det framgår av ett fotografi från 1909 där konstnären uppenbarligen söker efter den ideala vinkeln mellan modellen och spegeln. 1908 målade Pankiewicz ett porträtt (känt endast från fotografier) av hustrun i helfigur klädd i japansk kimono, där hennes ansikte reflekteras i en spegel på väggen. På Nationalmuseet i Warszawa finns en tecknad förstudie till målningen med två varianter av modellens armar.

Światosław Lenartowicz

Översättning: Tomas Håkanson

Józef Pankiewicz (1866–1940)

She Is Combing Her Hair (Woman in front of a Mirror), 1911, oil on canvas, 66×78.5 cm,
National Museum in Kraków, MNK II-b-863

It is hard to overestimate Józef Pankiewicz’ importance for Polish twentieth century painting. He already had an important role in the 1890s when he and his friend Władysław Podkowiński brought French impressionism to Warsaw. He began his long-standing work as professor at Kraków Art Academy in 1906. A very important achievement by Pankiewicz was when he succeeded in opening a subsidiary of the Kraków Art Academy in Paris in 1925. His extensive schooling and pedagogical ability attracted outstanding students. Many of his students from the time before 1918 later formed the Formists, the first avant-garde group of artists on Polish soil. The second important group among his alumni was Komitet Paryski (the Paris Committee), who travelled to Paris in 1924 to train under his tutelage. Among these were painters who in the thirties created a colourist trend in Polish art. Pankiewicz’ art underwent many changes. One important change occurred after he had become friends with the prominent French post-impressionist Pierre Bonnard. The impressions from Bonnard’s very clear ideas about colouring and composition is evident in many of Pankiewicz’ paintings, among others the one presented here. Above all it is visible in the motive as such, the mirror image, which was one of the Frenchman’s favourite motives. Another Bonnardian trait is the seemingly random and natural character of the scene.

The painting shows the artist’s wife Wanda in an apartment in Kraków and was preceded by several years of study. This can be concluded from a photograph from 1908 where the artist obviously is searching for the ideal angle between the model and the mirror. In 1908 Pankiewicz painted a portrait (only known from photographs) of his wife in full figure dressed in a Japanese kimono, where her face is reflected in the mirror on the wall. At the National Museum in Warsaw there is a drawn study for the painting with two versions of the model’s arms.

Światosław Lenartowicz

Translation: Henrika Florén



Zbigniew Pronaszko (1885–1958)

I fruktträdgården, ca 1910, olja på duk,
120,5×132 cm, Nationalmuseet i Warszawa,
MPW 2647 MNW

Zbigniew Pronaszko studerade vid konstakademin i Kraków, där han bland annat deltog i Jacek Malczewskis undervisning, vilken väckte hans intresse för symbolismen. Denna målning utfördes sannolikt medan konstnären fortfarande var elev. Den visar tre barn som sitter i en park, i naturens famn. Bakgrunden är fylld av saftigt grönt gräs. Scenens atmosfär har byggts upp av starkt solljus och kontrasterande skuggor. Figurgruppen karaktäriseras av mystisk tystnad, förväntan och påtaglig spänning. Flickan på bänken, med huvudet sänkt, står i fokus för de andra barnens uppmärksamhet. De verkar vänta på att vissa ord ska uttalas. Konstnären har valt att betona denna spänning. Vi känner att något är på väg att hända, att de hittills ohörda nyheterna kommer att levereras på ett ögonblick, även om vi aldrig kommer att veta vad de handlade om. Ett fryst ögonblick, en hemlighet, ett mysterium som utvecklas i en vardaglig omgivning – detta är det sanna ämnet för målningen. Den dominerande atmosfären av ångest och spänning betonas av den snäva, begränsade närbilden och motivet med den kluvna trädstammen. Detta intryck förminskas inte på något sätt av vårvädret, de vilda blommor eller det solljus som genomtränger duken.

1917 grundade Pronaszko formisterna – den första grupp som förenade polska avantgardekonstnärer. Följaktligen skiftade hans fokus från att arbeta med atmosfären till en kubistisk analys av rummet i måleriet.

Tomasz Jeziorowski

Översättning: Kristoffer Arvidsson

Zbigniew Pronaszko (1885–1958)

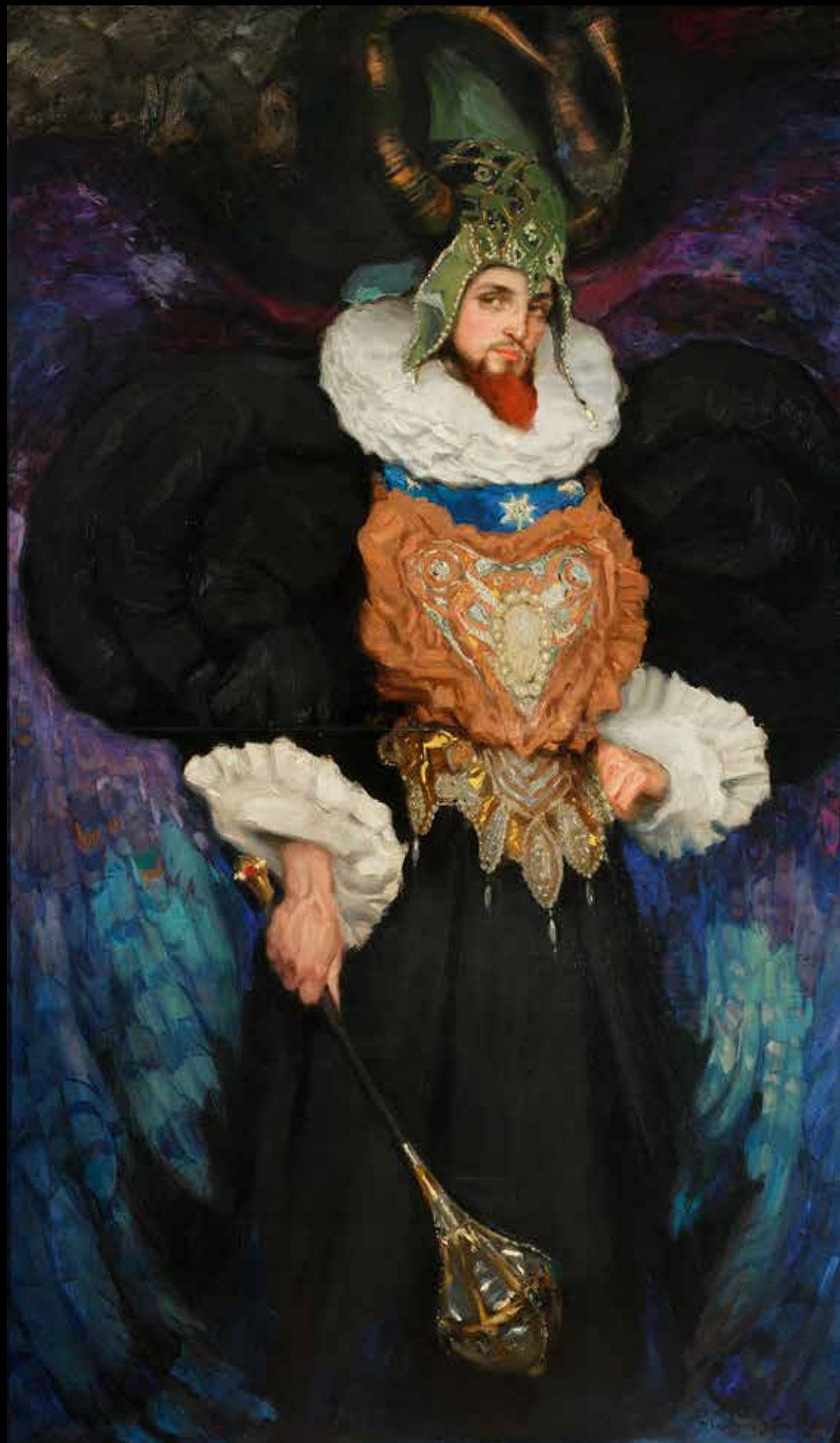
In the Orchard, c.1910, oil on canvas,
120.5×132 cm, National Museum in Warsaw,
MPW 2647 MNW

Zbigniew Pronaszko studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, attending, among others, the workshop of Jacek Malczewski, who instilled in him an interest in symbolism. This painting was most likely created while the artist was still a student. It shows three children sitting in a park, in the bosom of nature. The background is filled with verdant green grass. The atmosphere of the scene is built using harsh sunlight and contrasting shadows. There is an air of mysterious silence, anticipation, and palpable tension in the group of figures. The girl on the bench, with her head lowered and downcast face, is the focus of attention of the other children, who look intently in her direction. They seem to be waiting for some words to be spoken. The artist opted for suspense here. We feel that something is about to happen, that the hitherto unsaid news will be delivered in a moment, even though we will never know what it was about. A moment frozen in time, a secret, a mystery unfolding in a mundane setting – this is the true subject of the painting. The dominant atmosphere of anxiety and tension is emphasized by the narrow, limited, close-up view and the motif of a broken tree bough. This impression is in no way lessened by the spring weather, wild flowers, or sunlight permeating the canvas.

In 1917 Pronaszko co-founded the Formists – the first Polish group uniting avant-garde artists. Consequently, his focus shifted from working with ambience to a cubist analysis of space in painting.

Tomasz Jeziorowski





Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Porträtt av Bronisław Brykner i en fantastisk kostym, 1908, olja på spånskiva, 182×107 cm
Nationalmuseet i Warszawa, MP 474 MNW

Kazimierz Stabrowski inspirerades till att måla en serie porträtt som avbildar modeller i maskeraddräkt i samband med en karnevalsbal för studenter vid konstskolan i Warszawa som ägde rum i nationalfilharmonikernas konserthus den 29 februari 1908. Händelsen har i den polska kulturhistorien blivit känd som ”Den unga konstens bal”. Utsmyckning i form av glasmålningar, inbjudningar, danskort och kostymer gjordes av studenter och professorer. De fantasi-fulla kostymerna inspirerades av symboler inom modernismen. Balen kulminerade med en tävling på temat ”levande bilder”. Enligt recensionerna inkluderade den färgstarka processionen kvinnor klädda som odalisker, orientaliska prinsessor, paradisfåglar, färgglada insekter och exotiska blommor i kostymer som refererade till verk av Botticelli och Velázquez. Vidare var en del av kreationerna avsedda att representera mystiska älvor eller personifierade element som luftens drottning, eldens gudinna eller havets stjärna. Män var klädda som fauner, pager, riddare eller demoner.

En av Stabrowskis elever, Bronisław Brykner, maskerade sig som ond ande i en kostym gjord av crêpe-papper. Brykners dräkt inspirerade Stabrowski till den här spektakulära kompositionen fylld av mystik och disharmoni. Uttrycksmedlen användes för att slå an tonen i verket. Stabrowski målade den unge, skäggprydda mannen i en stiliserad spansk dräkt genom att använda sig av färgen som bärare av formen, utan betoning på enskilda linjer. Han applicerade färgen i breda stänk, ibland i impastoteknik. Konstnären lät effektivt de färgstarka vingarna på demonens dräkt utgöra bakgrunden på målningen som därmed ger ett plant intryck utan djupverkan. Brykner ser imponerande ut i sin gentlemannapose där han håller en spira, redo att utföra en mystisk ritual. Den ornamenterade huvudbonaden med gyllene horn och vingar som glittrar av safirer, turkos och violett bidrar till hans omedelbara närvaro. Den förföriska blicken och den fångslande skönheten i hans kostym döljer de onda krafter som associeras med hans rollkaraktär.

Hjältinnan som avbildas i det andra porträttet med havsvågorna som bakgrund är Emilia Auszpitz, som betrak-

Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Porträtt av Emilia Auszpitz. Vågornas saga, 1910, olja på duk, 198,5×132,5 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 482 MNW

tades som en av skolans vackraste studenter. Stämningen i det här verket är av en annan karaktär än i det tidiga-re porträttet; flickans eteriska figur med det sorgsna och melankoliska ansiktet, klädd i en havsgudinnas pärlemor-skimrande klänning, stiger upp ur vågorna som om hon var ett med havet. Pärlor, art nouveau-stilens självklara val av juveler och en evig *vanitas*-symbol, står här i kontrast till skildringen av ständigt flödande vatten. Porträttet påminner om vissa verk av den ryske målaren Mikhail Vrubel, speciellt hans symboliska, sagolika kompositioner, som *Svanprinses-san* från 1900 eller *Havets prinsessa* från 1904.

I de två nämnda verken förmedlade konstnären fin-stämt kostymens symboliska egenskaper, modellernas teat-raliska gester och poser avslöjade – under en natt på balen – människors dolda önskan att få ikläda sig en annan roll. Inom Stabrowskis omfångsrika, mestadels förlorade och skingrade oeuvre, räknas porträtten i maskeraddräkterna, undantagslöst utförda i art nouveau-stil, till hans största konstnärliga prestationer.

Elżbieta Charazińska
Översättning: Eva Nygård

Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Portrait of Bronisław Brykner in a Fantastic Costume, 1908, oil on panel, 182×107 cm,
National Museum in Warsaw, MP 474 MNW

Stabrowski decided to paint a series of portraits depicting fancifully dressed models because of a carnival ball for students of the Warsaw School of Fine Arts, which took place at the National Philharmonic on 29 February 1908. It went down in the history of culture as the ‘Ball of Young Art.’ The decoration of the stained-glass hall, invitations, dance cards, and costumes were made by the school students and professors. The fantastical costumes were inspired by the favourite symbols of modernism. The ball culminated with a contest of ‘living images.’ According to press reviews, the colourful procession included seductive *femmes fatales* dressed as odalisques, oriental princesses, birds of paradise, colourful insects, or exotic flowers; in costumes that alluded to works by Botticelli and Velázquez or that were meant to represent mysterious fairies or personified elements, such as queen of the air, goddess of fire, or star of the seas. Men were dressed as fauns, pages, knights, or demons.

One of Stabrowski’s students, Bronisław Brykner, showed up in a crêpe paper costume of an evil spirit. His dress inspired this spectacular composition, filled with an air of mystery and unease. The means of expression used were subjected to achieving this ambience. Stabrowski painted the young, bearded man in stylized Spanish dress using uniform patches of colour, without paying attention to individual lines. He applied the paint in broad splashes, sometimes in the impasto technique. The painter flatly closed off the space of the painting with a piece of fabric covered with colourful demon’s wings. Brykner looks impressive in his lordly pose, holding a sceptre, ready to perform a mysterious ritual. The ornamental bonnet with golden horns and wings sparkling with sapphire, turquoise, and violet add to his extraordinary presence. The tempting looks and captivating beauty of his costume conceal evil powers associated with the personality he played.

The heroine depicted in the second portrait, posed against sea waves, is Emilia Auszpitz, who was regarded as one of the school’s most beautiful students. The poetics of this work is entirely different: the ethereal figure of the girl,

Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Portrait of Emilia Auszpitz: Tale of Waves, 1910, oil on canvas, 198.5×132.5 cm, National Museum in Warsaw, MP 482 MNW

with a sad and melancholy countenance, in an opalescent dress of a sea goddess decorated with pearls, emerges from the waves as if she were one of them. Pearls, art nouveau’s jewel of choice and eternal symbol of the *vanitas*, are contrasted here with the motif of constantly flowing water. This portrait brings to mind certain works of the Russian painter Mikhail Vrubel, particularly his symbolic, fairytale-like compositions such as *The Swan Princess* from 1900 or *Sea Princess* from 1904.

In the two presented works, the painter beautifully conveyed the symbolic nature of costumes, the theatrical gestures and poses adopted by the models, revealing – in the course of a night at the ball – people’s hidden urge to change their identity. Within Stabrowski’s rich, mostly lost and dispersed oeuvre, portraits in fancy dress, invariably art nouveau in character, rate among his greatest artistic achievements.

Elżbieta Charazińska

Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Porträtt av en kvinna i en svart klänning,
ca 1900–1910, olja på spånskiva, 170×95,5 cm
Nationalmuseet i Warszawa, MP 471 MNW

Porträtt utgör en viktig och intressant del av Kazimierz Stabrowskis produktion, en konstnär som – med oklanderlig akademisk teknik – målade orientaliska scener, landskap och symboliska kompositioner, allt med samma lätthet. Efter examen vid konstakademien i Sankt Petersburg fortsatte Stabrowski sina studier för Ilya Repin, en enastående rysk porträttmålare, vilken introducerade Stabrowski för det realistiska mästskapet inom genren. Vidare utbildade sig Stabrowski vid Académie Julian i Paris. Han var aktiv i Sankt Petersburg, där han följde nya konstnärliga trender och deltog i vårutställningar, samt i Warszawa, där han var med och grundade konstskolan som öppnade sina dörrar 1904. Stabrowski var skolans första rektor.

Enligt målaren Michał Boruciński var kvinnan i den svarta sammetsklänningen och spetssjalen med gyllene trådar ett medium som deltog i seanser som förekom i Stabrowskis våning i Warszawa. Porträttet som är målat med lediga penseldrag betonar modellens händer och hennes bleka, spirituella ansikte med ett uttryck av djup melankoli. När konstnären fortfarande levde i Ryssland väcktes hans intresse för ockultism, han kände till Rudolf Steiner och de ryska teosofernas verk. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, målare och kompositör, påstås även ha varit Stabrowskis spritistiska medium.

Efter att ha tagit avstånd från den ryska Peredvizhnik-rörelsens realistiska estetik började Stabrowski söka efter nya uttryckssätt och följde de subjektiva elementen i konsten, vilket innebar ett närmande mot symbolismen. 1922 bildade han Sursum Corda gruppen, vars aktivitet fokuserade på ämnen relaterade till mysticism.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Översättning: Eva Nygårds

Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Portrait of a Woman in a Black Dress,
c.1900–M10, oil on panel, 170×95.5 cm,
National Museum in Warsaw, MP 471 MNW

Portraits form an important and interesting part of Kazimierz Stabrowski’s oeuvre, who – with his impeccable academic technique – felt equally at ease whether he was painting oriental scenes, landscapes, or symbolic compositions. This graduate of the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg also studied at the workshop of Ilya Repin, an outstanding portraitist, who instilled in him a realist mastery of the genre. Stabrowski continued his education at the Académie Julian in Paris. He was active in Saint Petersburg, where he followed new artistic trends and took part in spring exhibitions, and in Warsaw, where he co-founded the School of Fine Arts, which opened its doors in 1904. Stabrowski was its first director.

According to the painter Michał Boruciński, the woman in a black velvet dress and lace shawl with golden threads was a medium and participated in séances that took place in the Stabrowskis’ Warsaw apartment. The loosely painted portrait emphasizes the model’s hands and her pale, spiritual face with an expression of deep melancholy. When the artist still lived in Russia he became interested in occultism, he knew Rudolf Steiner and the works of the Russian theosophers. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis was also alleged to be his medium.

After rejecting the aesthetics of the Peredvizhnik movement, Stabrowski began looking for new means of expression and pursued the subjective element in art, coming closer to the symbolists. In 1922 he established the Sursum Corda group, which focused its activity on mystical and fantastic subjects.

Agnieszka Rosales-Rodríguez



Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Girl Extinguishing a Candle, 1893, olja på duk, 65×46 cm, Nationalmuseet i Warszawa, MP 1082 MNW

Under sin andra vistelse i Paris 1893 (konstnären besökte staden för första gången 1890), bodde Stanisław Wyspiański i Montparnasse. Enligt hans levnadstecknare brukade han måla porträtt av vänner, grannar och deras barn för tjugo francs styck, för att på så vis kunna betala sin undervisning vid Académie Colarossi. Ett av dessa porträtt är Flicka som släcker ett ljus.

Det här är ett fascinerande, tvetydigt verk. Det pyrande ljuset och den aktiva handlingen av att släcka det kan associeras till död och bortgång. Det här motivet behandlades särskilt ofta i 1600-talets stilleben i enlighet med vanitastraditionen. Den unga modellen har slutna ögon. Den oroliga stämningen skapas av den röda och bruna bakgrunden som med sin ojämna textur tydligt visar penselns avtryck. Verket påminner om Jacques-Louis Davids Porträtt av Madame Trudaine från 1794 (Louvren, Paris), vilket Wyspiański skulle kunna ha sett. Det är svårt att i det här fallet definiera en ensam tänkbar inspirationskälla. Som målare och poet använde sig Wyspiański av varierande ikonografiska och litterära tekniker och försökte även förmedla den inneboende oro som ständigt jagade honom. Mellan 1890 och 1894 besökte Wyspiański Paris fyra gånger. Han tyckte om att återvända dit: han besökte Louvren, Panteon och Sainte-Chapelle, han intresserade sig för utställningar med samtida konst och tyckte om att besöka teatern. Han gjorde utflykter till de gotiska katedralerna i Chartres, Rouen och Amiens. Trots detta hade han under den här tiden fortfarande permanent kontakt med Kraków, och skickade till och med in ett tävlingsbidrag för ett uppdrag att formge en ridå på stadsteatern. 1891 kom han i kontakt med konstnären Władysław Ślewiński och mötte genom honom Paul Gauguin. När Wyspiański bestämde sig för att studera i Paris var han medveten om de förändringar som konsten då genomgick. Paul Gauguins första symbolistiska verk beskrevs 1892 av konstkritikern Albert Aurier. Idén om att det själsliga elementet skulle vara det dominerande inom konsten förefaller ligga särskilt nära Wyspiańskis verk. Att överskrida gränserna mellan dramatik, bildkonst och konsthantverk fascinerade också Wyspiański.

Iwona Danielewicz
Översättning: Eva Nygård

Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Girl Extinguishing a Candle, 1893, oil on canvas, 65×46 cm, National Museum in Warsaw, MP 1082 MNW

During his second sojourn in Paris in 1893 (the artist first visited the city in 1890), Stanisław Wyspiański lived in the Montparnasse district. According to his biographers, since he could not afford to pay for his tuition at the Académie Colarossi, he would paint portraits of his friends, neighbours and their children for twenty francs each. One such work is the Girl Extinguishing a Candle.

This is an intriguing, ambiguous piece. The smoky candle and the very act of putting it out may be associated with death and passing. This motif was particularly often employed in seventeenth-century still lifes following the vanitas tradition. The young model has her eyes closed. The atmosphere of unrest is created by the red and brown background with its uneven texture, clearly showing the marks made by the brush. The work brings to mind Jacques-Louis David's Portrait of Madame Trudaine from 1794 (the Louvre, Paris), with which Wyspiański could have been familiar. It is difficult to pinpoint one potential source of inspiration here. As a painter and poet, Wyspiański employed various iconographic and literary techniques, and also tried to convey the internal anxiety that constantly haunted him.

Between 1890 and 1894, Wyspiański visited Paris four times. He liked to return there: he visited the Louvre, the Panthéon, and Sainte-Chapelle, he was interested in exhibitions of contemporary art and liked to watch theatre performances. He made excursions to the Gothic cathedrals in Chartres, Rouen, and Amiens. Yet throughout that time he still maintained permanent contact with Kraków, even submitting an entry to a competition for the design of a curtain for the municipal theatre. In 1891, he established contact with the painter Władysław Ślewiński, and through him met Paul Gauguin. When Wyspiański decided to study in Paris he was aware of the transformations taking place in art. In 1892, art theoretician Albert Aurier described Paul Gauguin's first symbolist works. The idea that the spiritual element should be the dominant one in art seems particularly close to Wyspiański's oeuvre. He was also fascinated by blurring the boundaries between playwriting, art, and crafts.

Iwona Danielewicz



Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Den sovande Mietek, 1904, pastell på papper,
46×61 cm, Muzeum Sztuki i Łódź,
MS/SP/RYS/75

Eftersom Stanisław Wyspiański var allergisk mot ingredienserna i oljefärg blev han istället mästare på pastelltekniker. Det som från början var ett problem blev istället ett medel till framgång. Wyspiański var nämligen en lysande tecknare, och tack vare pastellen kunde han göra snabba, rent journalistiska skisser. Han kunde bli färdig med en teckning på en timme, en förmåga som visade sig vara särskilt värdefull när det gällde hans många barnporträtt. Wyspiański tecknade barnen i stunder av tystnad eller förundran, eller när de sov. Hans barnporträtt anses vara de vackraste i den polska konstens historia. Modellerna kunde vara barn till hans bekanta, men oftast var det sina egna barn han tecknade. I äktenskapet med Teofila, född Pytko, hade han tre barn: Helena, Mieczysław (Mietek) och Stanisław (Stas). Dessutom adopterade han Teofilas son Teodor, som var frukten av hennes tidigare kärleksaffär med en advokat från Kraków.

Denna teckning visar den femårige Mietek sovande i en avslappnad position med huvudet vilande mot armen. De skarpa, starka färgerna som används i teckningen skapar paradoxalt nog ingen dissonans utan gör kompositionen harmonisk. Wyspiański visar sig här vara både en lysande konstnär och iakttagare av verkligheten samt en ömsint far med känsla för ögonblickets stämningar.

XXX
Översättning: Tomas Håkanson

Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Sleeping Mietek, 1904, pastel on paper,
46×61 cm, Muzeum Sztuki in Łódź,
MS/SP/RYS/75

Since Stanisław Wyspiański was allergic to the ingredients in oil paints he instead became a master in pastel techniques. What to begin with was a problem instead became a means for success. Since Wyspiański was a brilliant draughtsman, and thanks to the pastels, he could make quick, journalistic sketches. He could finish a drawing in one hour, an ability which proved to be particularly valuable when it came to his many portraits of children. Wyspiański drew children in moments of quiet or wonder, or when they were sleeping. His portraits of children are considered to be the most beautiful in the history of Polish art. The models were children of his acquaintances, but most often it was his own children that he drew. In his marriage to Teofila, born Pytko, he had three children: Helena, Mieczysław (Mietek), and Stanisław (Stas). In addition he adopted Teofila's son Teodor, who was the fruit of her earlier love affair with a lawyer from Kraków.

This drawing shows the five-year-old Mietek sleeping in a relaxed position with his head resting against his arm. The bright colours used in the technique paradoxically creates no dissonance but makes the composition harmonious. Wyspiański here proves to be both a brilliant artist and observer of reality and an affectionate father with feeling for the atmosphere of the moment.

XXX
Translation: Henrika Florén





Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Porträtt av ung kvinna (Dagny Przybyszewska),
 odaterad, pastell på papper, 29×42 cm,
 Muzeum Sztuki i Łódź, MS/SP/RYS/82

Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Portrait of a Young Woman (Dagny
Przybyszewska), undated, pastel on paper,
 29×42 cm, Muzeum Sztuki in Łódź,
 MS/SP/RYS/82

Dagny Juel var en norsk pianist, dramatiker och översättare. 1893 gifte hon sig med den polske poeten och litteratören Stanisław Przybyszewski som hon bara hade känt i några månader. Efter många resor bosatte sig paret 1898 i Kraków. Dagny blev redan från början uppmärksam i Krakóws bohemiska konstnärskretsar på grund av sitt intellekt och sitt speciella utseende. Många konstnärer hyste en platonsk kärlek till henne. Även Stanisław Wyspiański var fascinerad av henne och porträtterade ofta personer ur konstnärskretsarna.

XXX
 Översättning: Tomas Håkanson

Dagny Juel was a Norwegian pianist, dramatist, and translator. In 1893 she married the Polish poet and author Stanisław Przybyszewski whom she had only known a few months. After many journeys the pair settled in 1898 in Kraków. Dagny was from the start at the centre of attention in Kraków's bohemian circles of artists due to her intellect and her special appearance. Many artists felt a platonic love for her. Stanisław Wyspiański, as well, was fascinated by her and often portrayed people from circles of artists.

XXX
 Translation: Henrika Florén



Överlevandets konst

Närhelst vi säger ”polska konstnärer” eller ”Młoda Polska” (Det unga Polen) måste vissa grundläggande förbehåll göras för att bättre förstå tidens historiska sammanhang: under 1800-talet var de polska territorierna delade mellan de tre grannländerna Preussen, Österrike och Ryssland, vilket gjorde att staten Polen saknades på den Europeiska kartan. De polska konstnärer, vars verk visas i utställningen, var därför antingen medborgare i monarkin Österrike-Ungern (de som var knutna till Kraków eller Lviv), eller Kejsardömet Ryssland (de från Warszawa). Dessutom kunde många av de utställda konstnärerna njuta frukten av det storartade mecenatskapet hos en preussisk medborgare – Edward Raczyński. Henryk Siemiradzki rubriceras idag som en framstående rysk akademisk konstnär, medan Polen, Vitryssland och Ryssland alla hävdar nationell koppling till Ferdynand Ruszczyc. Det var först 1891 som en polsk avdelning tilläts vid den internationella konstutställningen i Berlin – vid alla andra utställningar, presenterades polska konstnärer som medborgare i Ryssland, Österrike eller Preussen. Den första historiska presentationen av konst och kultur från alla de polska territorierna skedde 1894 som en del av Galiziens regionala utställning i Lviv.

I de tre territorierna under annektering fanns betydande ekonomiska och politiska diskrepanser precis som det fanns skillnader när det gäller graden av förtryck eller i former av motstånd. I avsaknad av statliga medel eller offentliga samlingar var organiseringen av polskt konstnärsliv halvhjärtad. Nationen, utan stat, framhårdade tack vare den enande kraften i språket, kulturen och religionen, samtidigt som det polska folkets föreställningar var starkt genomsyrade av en självständighetsmyt upphöjd av romantiska poeter. Skaparna av denna myt möttes av respekt utan motstycke och refererades till som nationella skaldar vilka förutsade om framtiden trots att det var det förflutna de främst fokuserade på. De analyserade orsakerna bakom landets fall, och såg detta öde som en gudomlig



Jan Matejko (1838–1893)
Självporträtt, 1892, olja på duk, 160×110 cm
Nationalmuseet i Warszawa

* *Interrex* betyder regent mellan kungar, *interregnum*, glappet mellan regeringar.

** Januariupproret 1863–1864 var en väpnad kamp mot den ryska överhögheten i områden som tidigare tillhört det polsk-litauiska samväldet.

plan för återlösning: det lidande Polen, nationernas ’Messias’, fanns där för att frälsa världen. Litteraturens dominans över andra konstformer i Polen var så överväldigande att det till och med sades att polacker (eller, kanske, vidare – alla slaver) inte hade några andra gåvor. Även om upphovsmannen till åsikten formulerad 1857, Julian Klaczko, var en framstående kritiker och statsman, visade sig hans förutsägelse vara grundlös då det var just vid denna tid som Jan Matejko trädde fram i Kraków – en konstnär som stod bakom den visuella kodifieringen av polsk historia och den måleriska presentationen av landets förflutna som var precis lika inspirerande som de litterära visionerna som erbjöds av de romantiska poeterna. Den stil som benämns *juste milieu* leder tanken till historiemålaren Paul Delaroche och är typisk för Matejkos tidiga verk, ersattes senare av storskaliga a figurscener med karaktärer som uttrycker extrema känslor. Matejko var intresserad av människor som aktörer i historien – också när han avbildade samtida personer, som han gav status som historiska karaktärer. Konstnären var sträng i sin dom över folket och de historiska skeenden han presenterade, han fördömde och han anklagade. Han var också en enastående expert på ansiktsuttryck och kostymdesign, och en hängiven beundrare av Krakóws historiska arkitektur som fick stå som bakgrund i många av hans målningar. Matejko ställde ut i Paris, Wien och Berlin där han var mycket erkänd. Han var också medlem i ett flera akademier och erhöll ett flertal viktiga utmärkelser. Kraften hans målningar hade på åskådarna, och den respekt han åtnjöt som en *interrex* vilken regerade över folket i en tid av *interregnum*, var väldig.* Det var tack vare Matejko som det polska samhällets attityd till konsten förändrades. Som bildkonstnär och professor vid Krakóws konstakademi hade han ansvaret för att forma nästa generations konstnärer, inklusive de mest framstående: Jacek Malczewski, och de två yngre, Stanisław Wyspiański och Józef Mehoffer.

Sekelskiftet mellan 1800- och 1900-talen utmärktes av ett verkligt flöde av talang. De polska konstnärernas resorna utomlands och studier vid olika europeiska konstcentra bidrog, tillsammans med bildandet av litterära tidskrifter som publicerade översättningar av de viktigaste konstteoretikernas texter, till den konstnärliga mosaik som föddes i dessa territorier. Den smälte samman det nya med det traditionella, följde skiftande stilar och föll tillbaka på diverse modeller men, samtidigt, vidhöll vissa gemensamma svårdefinierade drag. Jacek Malczewski, en framstående representant för polsk symbolism men också elev till Matejko, vävde samman kristna, allmoges och antika motiv i den mest expressiva framställningen av Schopenhauers filosofiska grundsyn, att livet är en resa mot döden, som skådats i polsk konst. Malczewskis målningar skildrar fallet hos den polska landägande adeln, som smärtsamt drabbades av kväsandet av Januariupproret 1863 – och dessutom fallet av navet i deras tillvaro – herrgårdarnas mangårdsbyggnader som inte bara var adelns herresäten utan deras små riken och generationers vagga.** Vid tiden för Januariupproret, ett tragiskt gerillalikt krig mot Ryssland, tjänstgjorde godsens mangårdsbyggnader som militära huvudkvarter, befästningar och sjukhus, för att tillslut förlora sina ägare som gjordes arvlösa och skickades i exil till Sibirien. En sådan herre i exil, klädd

”Den polska allmänheten, vilka inte nödvändigtvis var särskilt känsliga för måleriets konstnärliga kvaliteter, hade inga svårigheter att omedelbart avkoda de nationella symbolerna, men övertolkade dem ofta och reducerade därmed konstverken till en enda dimension.”

i en sibirisk överrock, framträder i en målning av Malczewski med titeln *Śmierć* (Döden). Stående med en herrgårdsbyggnad bakom sig, inväntas han av Thanatos, dödens gud, som här ikläds skepnaden av en fyllig kvinna som lägger sina fingrar på den trötte resenärens ögon. Förverkandet av gods och den utarmning som blev resultatet av avskaffandet av livegenskapen, utlöste en migration till städerna med etableringen av en klass av intelligentia som fann det svårt att anpassa sig till nya förhållanden och längtade efter sin förlorade status som besuttna landägare. Många av sekelskiftets konstnärert, som Malczewski, Włodzimierz Tetmajer, eller Witold Wojtkiewicz, tillhörde denna klass av landägare vilka fått sina egendomar beslagtagna. Ett specifikt och bestående fenomen i polsk konst var symbolism utan symboler, vilket uttrycktes framför allt i skildringar av naturen; årstider, klimatfenomen, element från djur och växtliv vilka alla associeras med hopp eller avsaknad av detta, med uthållighet eller flyktighet, med död eller födelse. Dessutom tolkades arkitektoniska eller andra objekt i landskapet symboliskt – Wawels kungliga slott eller Kościuszkohögen i Kraków, men också hela regioner, som Tatrabergen som, enligt legenden, var gravplats för vilande riddare redo att stå upp till strid när den rätta tiden var inne. Den polska allmänheten, vilka inte nödvändigtvis var särskilt känsliga för måleriets konstnärliga kvaliteter, hade inga svårigheter att omedelbart avkoda de nationella symbolerna, men övertolkade dem ofta och reducerade därmed konstverken till en enda dimension. Józef Chelmońskis målningar, till exempel, var utsatta för den typen av tolkning – en flock raphöns på snö sågs som en personifikation av dem som var i exil i Sibirien, medan en ukrainsk bonde som betraktar storkar i flykt var en framställning av drömmarna om frihet.

Eftersom den polska konsten i hög grad tyngdes av litteraturberoendets tradition, och därmed tvingades kommunicera med betraktaren på innehållets

och budskapets nivå, var den länge underkastad den inflytelserika strömningen med så kallat Gedankmalerie, som det benämndes av Robert Goldwater, det vill säga tankens måleri.

Av detta skäl var polska konstnärer mer mottagliga för de konstnärliga influenserna från Arnold Böcklin eller Puvis de Chavannes, än för innovation vad gäller form. Impressionismen hade inte något större genomslag. Konstnärer fann det svårt att anpassa sig till ett måleri utan litterärt innehåll. Under tiden i Paris blev Władysław Podkowiński och Józef Pankiewicz hänfödda av den nya konsten och visade sina impressionistiska bilder omedelbart efter det att de återvänt till Warszawa. Trots detta gav de efter för symbolismens dystra stämning istället för färgens skiftningar. Podkowinski, den polske *peintre maudi*, dog mycket ung, och Pankiewicz, återvändande efter sin symboliska omsvängning, frammanad av den franske poeten Stéphane Mallarmés lyrik, v till den franska konstens språk, då han var nära vän med målaren Pierre Bonnard. Som professor vid konstakademien i Kraków, övertalade han konstnärer att bege sig till Paris, och på det sättet bidrog han med etableringen av kolorismen – en mycket stark strömning i polskt 1900-talsmåleri.

Det sena 1800-talet innebar en stark ökning av historieforskningen: i Kraków, som alltid har levt av traditionen av sin välkända historia, påbörjades forskning om innehållet i de kungliga gravarna i Wawels katedral. Det gjordes också en ansats att restaurera de viktigaste relikerna där. Matejko, som var en stor främjare av det antika Kraków, fick ett uppdrag att med mångfärgat glas-måleri dekorera stadens gotiska Mariakyrka med dess magnifika altarskåp av Veit Stoss. Mästaren valde sina två mest begåvade studenter för att hjälpa honom: Wyspiański och Mehoffer, för båda en avgörande formande händelsen. De båda konstnärernas karriärer avgjordes inte av deras lärares historiska måleri, utan snarare av deras egna försök att skapa ett samtida språk för religiös och dekorativ konst: 1895 vann Józef Mehoffer en tävling för en serie fönster med glasmålningar i Sankt Nikolauskyrkan i Fribourg i Schweiz, med vilka han arbetade i fyrtio år, medan Stanisław Wyspiański blev upphovsman till en serie väggmålningar och glasmålningar i Franciskanerbrödernas kyrka i Kraków under åren 1895–1897. Men innan dess hade båda konstnärerna rest på kontinenten och studerat flera år i Paris.

Poeten och målaren Wyspiański genomsyrades av tron på naturens kosmiska ordning. Han var intensivt försjunken i monumentala målerisprojekt, att skapa fönster med glasmålningar eller landskap och porträtt. Han var också en produktiv dramatiker, och hans dramer är fortfarande lika kraftfulla som då de skrevs. I likhet med Paul Gauguin i Pont-Aven och senare bland öarna i Stilla havet, var han fängslad av den vitala kraften hos vanliga människor. Han gifte sig med en bondkvinna som han målade som jungfru Maria och som mor till sina barn. Precis som sina likar och konstnärsvänner fann han de färgrika klänningarna och sederna i byarna i trakten kring Krakow lika viktiga som de historiska platserna i själva staden. Det var Włodzimierz Tetmajer som startade denna märkliga konstnärskoloni genom att gifta sig med en bondkvinna från det närliggan-

de Bronowice. Bröllopet, med en blandning av intellektuella från Kraków och lokala bönder som gäster, blev utgångspunkten för Wyspiańskis samtida drama, *Bröllopet* (många år senare förtjänstfullt anpassad till film av Andrzej Wajda). Färger, rytmer, och vitaliteten från traktens folktro och traditioner översvämde plötsligt polskt måleri. Nästa generation konstnärer, inklusive Władysław Jarocki och Fryderyk Pautsch med anknytning till Lviv (den viktigaste staden i den österrikiska delen), hämtade inspiration från Hutsulshchina (nuvarande västra Ukraina) med sin mångfald av landskap, dräkter och traditioner hos lokalbefolkningen. Regionens konsthantverk, keramik och silverföremål fungerade som källa (vid sidan av Zakopanestilen) för motiv till målningar och påverkade konstindustrin i hela Polen. Myten om ett sunt liv i symbios med naturen var en av frihetsutopierna och markerade en vändning mot framtiden – i kontrast till de dekadenta strömningarna under senare delen av århundradet.

Józef Mehoffer var den enda polska konstnär vars arbete främst karaktäriserades av en bejakande inställning till världen. Kanske var det hans ekonomiska oberoende – en ovanlig situation bland polska konstnärer, vilken bottnade i hans mångåriga kontrakt på över fyrtio år för glasmålningarna i Freiburg, hans lyckliga familjeliv eller kanske helt enkelt hans i grunden positiva läggning som gjorde att hans målningar verkar fokusera på det vackra och eleganta i den här världen, även om de ibland innehåller en nypa anspänning. Konstnärens favoritmodell var hans hustru; åt henne formgav han dräkter, inredningar och trädgårdar. Han avbildade henne mot bakgrund av magnifika gobelänger, i eleganta poser, raffinerade klänningar och hattar. Han använde ofta ett extraordinärt perspektiv – i hans *Słońce majowe* (Majsolen) är thekopparna på bordet ä större än den eleganta damen som i mellangrunden går mot trädgårdsgrinden. Generationen konstnärer med Jan Stanisławski, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Wyspiański, Mehoffer, och andra grundade polska sällskapet ”Sztuka” (Konst) 1897. Med förebild från art nouveau i andra länder, började de organisera utställningar av ny konst, såväl hemmavid som utomlands. Det var också den här gruppen som initierade reformerna i Krakóws konstakademi, genomförda av Julian Fałat 1895. De ursprungliga medlemmarna av Sztuka blev professorer vid akademien, där Matejkos historiska skola fick ge vika för nya strömningar.

Som en följd av de restriktioner som infördes efter Novemberupproret 1830, stängdes universitetet i Warszawa med dess institution för konst året därpå och konstsamlingen skeppades iväg till Ryssland.* I navsaknad av en formell högre utbildningsinstitution för konstnärer, dök kortlivade skolor eller ateljéer upp, där Matejkos samtida Wojciech Gersons sågs som den viktigaste av dem alla. Hans elever fortsatte sina studier i München, Sankt Petersburg och senare i Paris, och bar ansvaret för den realistiska strömningen i polskt måleri. Den viktigaste representanten för denna riktning var Józef Chełmoński, och dess teoretiker och kritiker Stanisław Witkiewicz, bildkonstnär och en av upptäckarna av Zakopane. Denna lilla by vid foten av Tatrabergen blev till en kultplats, ett spa och en konstnärskoloni. Invånarnas (bergsbornas) kultur var ursprunget till den så kallade Zakopanestilen som blev mycket inflytelserik i Polen inom arkitektur och

* Novemberupproret, eller Rysk-polska kriget 1830–1831 var ett väpnat uppror i Kongresspolen mot den ryska överhögheten.

”Polska konstnärer från olika delar drogs oftast till konstakademin i Sankt Petersburg, men det var inte förrän vid seklets slut som denna skola blev centrum för intensiva försök att bryta sig loss från akademisk konst.”

dekorativ konst medan bergsbornas musik inspirerade de mest namnkunniga polska kompositörerna Karol Szymanowski och Wojciech Kilar.

Det var inte förrän 1860 som de ryska myndigheterna tillät ett fungerande Sällskap för konstens främjande i Warszawa. Verksamheten omfattade stöd till konstnärer, att organisera utställningar, införskaffandet av konstverk för samlingar, och främjandet av konst för den stora allmänheten. Sällskapet var framgångsrikt med att skapa en storslagen samling polsk konst. Åratal senare, 1901, gjorde bidragen och donationerna från dess medlemmar det möjligt att uppföra byggnadsverket Zachęta (Polska för ”uppmuntran”), som fortfarande finns kvar, och som idag bär titeln Nationalgalleriet och fokuserar på samtida konst. Ett museum för konst grundades 1862 av universitetet i Warszawa. Dess ganska modesta samling europeisk konst var till för att eleverna skulle få lära sig om konstens olika skolor – Nationalmuseet i Warszawa är arvtagaren till båda dessa institutioner. Polska konstnärer från olika delar drogs oftast till konstakademin i Sankt Petersburg, men det var inte förrän vid seklets slut som denna skola blev centrum för intensiva försök att bryta sig loss från akademisk konst, och en vitaliserande miljö som gav upphov till det extremt intressanta fenomenet rysk modernism. Polska konstnärer, Ferdynand Ruszczyc och Konrad Krzyżanowski, var kraftigt påverkade av Arkhip Kuindzhi, en framstående landskapsmålare och begåvad pedagog. Ruszczycs landskapsmåleri hör till en linje nordisk romantism (som Robert Rosenblum förstår det), närbesläktat med skandinavisk konst. Krzyżanowski, en fantastisk porträttkonstnär, en mästare i uttryck och stämning, visade sig vara en enastående lärare för nästa generations polska konstnärer. Båda var vittnen till och medlemmar i den ryska konstriktningen Mira Isskustva; i sina grafiska verk överförde Ruszczyc rörelsens stil till den polska konsten. Förläggaren och kritikern, Zenon ”Miriam” Przesmycki och hans tidskrift för konst *Chimera* spelade vid den tiden en mycket framträdande roll i Warszawas konstliv. Med en dragning mot symbolism förde tidskriften in verk av Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren och Marcel Schwob i polsk kultur och engagerade framträdande

illustratörer som Edward Okuń och Ferdynand Ruszczyc, och satte tonen för en elegant och sofistikerad tidskrift om litteratur och konst. Elever som studerat vid konstakademin i Sankt Petersburg under dess genombrottstid – Stabrowski, Ruszczyc, Krzyżanowski – kom tillbaka till Warszawa och började med nitisk flit organisera en konstakademi där. Tillsammans med en grupp lokala konstnärer och med stöd från Eugenia Kierbedź, en generös konstmecenat, drog de nytta av de lättnader i politiska restriktioner som var en följd av kaoset efter 1905 års revolution och det ryska nederlaget gentemot Japan i det rysk-japanska kriget, och grundade en modern skola för konst. Institutionen förberedde polska alumni på de utmaningar de var tvungna att möta när Polen återfick sitt oberoende 1918.

Ett flertal förmedlare spelade en viktig roll i att forma polsk konst vid tiden för sekelskiftet. En av dessa var Stanisław Przybyszewski, som hade fört begreppet psykisk naturalism till Polen. Han kom till Kraków från Berlin 1898 med sin hustru, Dagny Juel, en musa för skandinaviska konstnärer och en frekvent gäst på värdshuset Zum schwarzen Ferkel i Berlin. Tillsammans med Stanisław Wyspiański, som var konstredaktör, gav Przybyszewski varannan vecka ut tidskriften *Życie* (Liv), vilket skakade Krakóws konservativa i grunden och banade väg för nya idéer. Przybyszewskis inflytande är mest skönjbart i verken av den unge Wojciech Weiss. I sitt *Confiteor*-manifest, skrev Przybyszewski: ”konstnären står över livet och världen, han är mästarnas mästare”. Rent praktiskt introducerade han två förebilder för polska författare – Edvard Munch och Francisco de Goya – och frigjorde moraliskt sina landsmän från tvånget att gagna nationens sak. Samtidigt, när han skrev om den nakna själen, öppnade han dörren till begärets oroväckande mörker, instinkter och biologisk determinism.

Den andra viktiga förmedlaren var Feliks Jasieński Manggha, en musikkritiker som hade vistats många år i Paris. Där smittades han av den då växande fascinationen av japansk konst. Han skapade en intressant samling träsnitt, och när han återvände till Warszawa och senare till Kraków, var hans önskan att för den polska allmänheten framhålla den japanska konstens kvalitet som nationell standard. Han blev vän med och mecenat för samtida konstnärer och med tiden kunde han mångdubbla sin samling, som innehöll japanska och franska verk, genom att inkludera de mest framträdande målningarna av samtida polska konstnärer som Leon Wyczółkowski, Józef Pankiewicz och Olga Boznańska. Genom sina förmedlande och stödjande insatser, har den polska konsten honom att tacka för fenomenet att fånga dynamiken i samma motiv i skiftande väderlek, till exempel i vyer av Tatrabergen av Wyczółkowski eller i de sista landskapen av Wyspiański. I Boznańskas eller Wojtkiewiczs målningar kommer detta inflytande till uttryck i karaktäristiska rumsliga lösningar baserade på en indelning av bilden i skilda fält, som i *Lalki* (Dockor) av Wojtkiewicz. Den andra tekniken innebär att motivet förs närmare målningens yta samtidigt som dess volym bryts upp, som i Boznańskas porträtt. Såväl Wojtkiewicz som Boznańskas verk visar på stark anknytning till samtida fransk konst. När det gäller den senare konstnären är dessa band uppenbara. Efter att ha avslutat sina studier i München flyttade Boznańska (vars mamma var fransyska) till Paris 1900 och bodde där i över fyrtio år, ställde ut och deltog

i det lokala konstlivet. När det gäller Wojtkiewicz är situationen inte lika tydlig: hans överensstämmelse med den nya franska skolan noterades av Maurice Denis och André Gide, som hade sett hans målningar på utställningen av De fems grupp vid Schulte Salon i Berlin 1906. Konstnären började sina studier i Warszawa men, efter en vistelse på endast några dagar i Sankt Petersburg, hamnade han i Kraków där han slog sig ner. I Wojtkiewiczs verk finns det en ton som är ganska framträdande i den vidare utvecklingen av polsk konst: det groteska som ett tecken på hjälplöshet i strävan efter det sublima, och ett försvar mot det olycksaliga öde som låg inbäddat i den polska kulturen. Detta drag av smärtsamt gyckel och självironi visade sig bli en drivande kraft i polsk 1900-talskonst. Riktningen som började med Wojtkiewicz har senare lett vidare till Stanisław Ignacy Witkiewicz, Brunon Schultz, Witold Gombrowicz, och, till slut, Tadeusz Kantor. ♦

ÖVERSÄTTNING FRÅN ENGELSKA AV HENRIKA FLORÉN

The Art of Survival

Whenever we say ‘Polish artists’ or ‘Young Poland’ a certain fundamental caveat must be made so as to better understand the historical circumstances of the time: in the late eighteenth century, the Polish territories were partitioned by the three neighbouring countries, namely Prussia, Austria, and Russia, leaving the state of Poland absent from the map of Europe. The Polish artists whose works we are presenting at the exhibition were therefore either citizens of the Austro-Hungarian Monarchy (those affiliated with Kraków or Lviv), or the Russian Empire (those from Warsaw). Furthermore, many of the showcased names could enjoy the splendid patronage of a Prussian citizen – Edward Raczyński. Henryk Siemiradzki is classified today as a great Russian academic, while Poland, Belarus, and Russia are all claiming national affiliation with Ferdynand Ruszczyc. It was not until 1891 that a Polish section was allowed at the International Art Exhibition in Berlin – in all other expositions, Polish artists were introduced as citizens of Russia, Austria, or Prussia. The first historical presentation of art and culture of all the Polish territories under partitions took place in 1894 as part of the Universal Exhibition of Galicia in Lviv.

There were significant economic and political discrepancies among the three territories under annexation, as there were differences in terms of the level of oppression or the form of resistance. The organization of Polish artistic life was feeble for lack of state sponsorship or public collections. The nation, devoid of statehood, persevered owing to the uniting force of the language, culture, and religion, while the imagination of the Polish people was strongly infused with the independence myth promoted by romantic poets. The creators of this myth were met with respect unseen anywhere else and were referred to as national bards prophesying the future of the nation despite the fact that it was the past that they mainly focused on. They analysed the reasons for the fall of the country, seeing this fate as a divine plan of redemption: the suffering Poland, the ‘Messiah of Nations’, was there to save the world. The domination of literature over all other arts in Poland was so overwhelming that it was even said that Poles (or, perhaps, more broadly – all Slavs) had no other talents. Although the author of the opinion articulated in 1857, Julian Klaczko, was a prominent critic and statesman, his diagnosis turned out to be ill-founded as it was at exactly that time that Jan



Jan Matejko (1838–1893)
Self-portrait, 1892, oil on canvas, 160×110 cm
National Museum in Warsaw

* *Interrex* means ruler between kings, *interregnum*, is the gap between governments.

** The January Insurgence of 1863 1863–4 was an armed rebellion in areas formerly belonging to the Polish-Lithuanian conscience against the Russian Empire.

Matejko appeared in Kraków – an artist responsible for the visual codification of Polish history and the painterly presentation of the country’s past which was just as exhilarating as the literary visions offered by romantic poets. The *juste milieu* style, reminiscent of the history painter Paul Delaroche and typical of Matejko’s early works, was later replaced by large-scale and multi-figural scenes with the characters expressing extreme emotions. Matejko was interested in people as actors of history – even when portraying contemporary figures, he would give them the status of historical figures. The artist was harsh in his judgements of the people and the historical events he presented, he condemned and he accused. He was also an outstanding expert in physiognomy and costume design, and a devout admirer of the historical architecture of Kraków, which served as the background in many of his paintings. Matejko exhibited in Paris, Vienna, and Berlin, where he was highly recognized. He was also member of numerous Academies and received multiple important distinctions. The power his paintings had on the viewers, and the respect he enjoyed as an *interrex* ruling the people in times of an *interregnum*, was huge, and it was thanks to Matejko that the attitude of Polish society to the fine arts changed.* As a painter and professor at the Kraków’s Academy of Fine Arts, he was responsible for shaping the next generation of artists, including the most outstanding ones: Jacek Malczewski, and the two younger ones, Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer.

The turn of the nineteenth and twentieth centuries was marked with a genuine outpour of talent. The foreign travels and studies of Polish artists in different European art centres, the emergence of literary magazines publishing translations of the writings by the most important art theoreticians contributed to the artistic mosaic born in these territories, which merged the new with the traditional, followed various styles and resorted to diverse models but, at the same time, maintained certain common traits difficult to define. Jacek Malczewski, a prominent representative of Polish symbolism and also a student of Matejko, intertwined Christian, folk, and antique motifs in the most expressive presentation of Schopenhauer’s philosophy of life as a journey towards death seen in Polish art. Malczewski’s paintings depict the demise of the Polish landed gentry, painfully hit by the stifling of the January Insurgence of 1863, as well as the fall of its heart – that being the manor house which was not just the seat of the gentry but their small homeland and the cradle of generations.** In the times of the January Insurgence, which was a tragic, guerrilla-type war against Russia, the manor houses served as command headquarters, strongholds, and hospitals, only to eventually lose their owners who were disinherited and exiled to Siberia. One such exile in a Siberian greatcoat appears in a painting by Malczewski titled *Smierć* (Death). Standing against the backdrop of a manor house, he is awaited by Thanatos, the god of death, who is shown here as a buxom woman placing her fingers on the eyes of the weary traveller. Forfeiture of estates and the impoverishment resulting from the abolishment of serfdom triggered a general migration to the cities and the establishment of a class of city intelligentsia who found it difficult to adapt to the new circumstances and longed for the lost status

“Impressionism did not have that much of an impact. Artists found it difficult to adapt to painting that would be devoid of literary content.”

of the landed gentry. Many of the artists from the turn of the century, such as Malczewski, Włodzimierz Tetmajer, or Witold Wojtkiewicz, belonged to this class of expropriated land owners. A phenomenon which was specific and permanent in Polish art was symbolism without symbols, manifesting itself mainly in presentations of nature: seasons of the year, climatic phenomena, animalistic and vegetal elements which were all associated with hope or the lack thereof, with endurance or passing, with death or birth. Also the architectural or landmark objects were interpreted symbolically – the Wawel Royal Castle or the Kościuszkowski Mound in Kraków, as well as entire regions, such as the Tatra Mountains which, as the legend went, were the resting ground for the dormant knights ready to rise to battle when the right time came. The Polish public, not necessarily very sensitive to the artistic qualities of painting, had no problems with immediately deciphering the national symbols, often over-interpreting them, thus bringing the artwork down to a single dimension. The paintings of Józef Chełmoński, for example, were subject to such readings – a flock of partridges on snow were seen as personifying the exiles to Siberia, while a Ukrainian peasant watching storks in flight was a presentation of the dreams of freedom.

Being very much burdened by the tradition of dependence on literature and forced to communicate with the viewers at the level of the content and message, Polish art was for a long time subject to the preponderant current of *Gedankmalerie*, as it was termed by Robert Goldwater, that is the painting of thoughts. It is for that reason that instead of formal innovations, Polish painters were more susceptible to the artistic influences of Arnold Böcklin or Puvis de Chavannes. Impressionism did not have that much of an impact. Artists found it difficult to adapt to painting that would be devoid of literary content. When in Paris, Władysław Podkowiński and Józef Pankiewicz were enchanted with the new art and showed their impressionist pictures immediately upon returning to Warsaw. Nevertheless, they too soon succumbed to the gloomy mood of symbolism *in lieu* of the dispersion of colour. Podkowiński, the Polish *peintre maudit*, died very young and Pankiewicz, upon his symbolist shift evoked by the poetry of Stéphane Mallarmé, returned to the idiom of French art, being close friends with the painter

Pierre Bonnard. As professor of the Academy of Fine Arts in Kraków, he persuaded artists to head for Paris, thus contributing to the establishment of colourism – a very strong current in Polish twentieth century painting.

The late nineteenth century saw an intense emergence of antiquarianism: in Kraków, which has always lived by the traditions of its great history, research was initiated into the content of the royal tombs at the Wawel Cathedral. An effort was also undertaken to restore the most important historical relics there. Matejko, a great promoter of Kraków’s antiquities, received a commission to create polychromies and stained glass windows to decorate the city’s gothic St. Mary’s Basilica with its magnificent polyptych by Veit Stoss. The maestro chose his two most talented students to help him: Wyspiański and Mehoffer, which was a decisive formative event for both men. It was not the historical painting of their tutor but an attempt at creating a contemporary language of religious and decorative art that destined the careers of these artists: in 1895 Józef Mehoffer won a competition for a complex of stained glass windows at St. Nicholas’ Church in Fribourg in Switzerland, on which he worked for 40 years, while Stanisław Wyspiański is the author of the most magnificent set of wall paintings and stained glass windows in the church of the Franciscan Friars in Kraków, which he created in the years 1895–7. Before that, however, both artists had travelled the continent and studied for a number of years in Paris.

The poet-painter Wyspiański was pervaded with a belief in the cosmic order of nature. He was intensely immersed in monumental painting projects, art of stained glass window-making or landscapes and portraits. He was also a prolific playwright, his dramas still being as powerful as when they were first written. Similarly to Paul Gauguin when in Pont-Aven and later in the Pacific Islands, he was enthralled with the vital forces of the common people. He married a peasant woman whom he painted as the Virgin Mary and as the mother of his children. Just like his peers and fellow-artists, he too found the picturesque dresses and the customs of the villages in the Kraków area just as important as the historical sites of the city proper. It was Włodzimierz Tetmajer who started this peculiar artistic colony by marrying a peasant woman from the nearby Bronowice. The wedding with a medley of both Kraków intellectuals and local peasants as guests, became the basis for Stanisław Wyspiański’s contemporary drama, *The Wedding* (years later, congenially adapted to film by Andrzej Wajda). Colours, rhythms, and vitality of the local folklore suddenly invaded Polish painting. The next generation of artists, including Władysław Jaroński and Fryderyk Pautsch who were affiliated with Lviv (the most important town under Austrian partition), drew inspiration from Hutsulshchina (presently western Ukraine) with its plethora of landscapes, dresses, and customs of the local people. Its design, ceramics, and silver objects served as a source (next to the Zakopane style) of painterly motifs and, furthermore, gave an impetus to the whole sphere of applied arts in Poland. The myth of healthy living in symbiosis with nature was one of the utopias of freedom and marked a turn towards the future – in contrast to the decadent current of the late century.

Józef Mehoffer was the only Polish artist from the time whose work was predominantly characterized by an affirmative attitude to the world. Perhaps it was his financial independence – a situation unusual among Polish artists and which stemmed from his multiannual contract of over forty years for the stained glass windows in Freiburg, or maybe it was his happy family life, or perhaps just simply his generally positive disposition that made his paintings seem to focus on the beauty and elegance of this world, even if at times they contain a touch of tension. The artist’s favourite model was his wife, for whom he designed robes, interiors, and gardens. He portrayed her against magnificent tapestry, in elegant poses, refined dresses and hats. He would also often use an extraordinary perspective – in his *Słońce majowe* (The May Sun) the cups on the table set for tea are larger than the elegant lady walking towards the gate of the garden. The generation of artists with Jan Stanisławski, Józef Chelmoński, Julian Fałat, Wyspiański, Mehoffer, and others founded the ‘Sztuka’ (Art) Society of Polish Artists in 1897. Following the model of art nouveau in other countries, the society began to organize exhibitions of new art domestically and abroad. It was also this group that initiated the reform of the Kraków Academy of Fine Arts, executed by Julian Fałat in 1895. The founding members of Sztuka became professors at the Academy, whose historical school of Matejko had to give way to new currents.

In Warsaw, as a result of the restrictions imposed after the fall of the November Insurgence, the University with its Fine Arts Department was closed in 1831 and the art collection shipped to Russia.* In light of there being no formal institution of higher education for artists, short lived schools or studios would sprout, with Matejko’s contemporary Wojciech Gerson’s seen as the most important of them all. His students continued their studies in Munich, St. Petersburg and later in Paris, and were responsible for the realist current in Polish painting. Its main representative was Józef Chelmoński, and its theoretician and critic – Stanisław Witkiewicz, a painter and one of the discoverers of Zakopane. This small village at the foot of the Tatra mountains became a cult place, a spa and an art colony. The culture of its residents (the highlanders) was the source of the so called Zakopane style which became very influential in Poland in the field of architecture and decorative art while highlander music inspired the most renowned Polish composers, Karol Szymanowski and Wojciech Kilar.

It was not until 1860 that the Russian authorities permitted the functioning of the Society for the Encouragement of Arts in Warsaw. Its programme encompassed support for artists, organization of exhibitions, procurement of artworks for collections, and promotion of art in the general public. The Society was successful in creating a magnificent collection of Polish art. Years later, in 1901, the contributions and donations from its members made it possible to erect the still existing edifice of Zachęta (Polish for ‘encouragement’), which today bears the title of the National Art Gallery and concentrates on contemporary art. A Museum of Fine Arts at Warsaw University was established in 1862. Its rather modest European collection was to serve the students in learning about the different schools of art – the National Museum in Warsaw is the heir of both these

institutions. Polish artists from territories under partitions most often flocked to the Saint Petersburg Academy of Arts, but it was not until the end of the century that this school became the centre of intense efforts aimed at breaking away from academism, and of an invigorating brew which gave rise to the extremely interesting phenomenon of Russian modernism. Polish artists, Ferdynand Ruszczyc and Konrad Krzyżanowski, were greatly influenced by Arkhip Kuindzhi, a prominent landscape painter and talented pedagogue. The landscape painting by Ruszczyc belongs to the line of northern romanticism (in the understanding of Robert Rosenblum), close to Scandinavian art. Krzyżanowski, a wonderful portrait artist, a master of expression and mood, turned out to be an outstanding teacher of the next generation of Polish artists. Both men were witnesses and participants of the Russian movement ‘Mira Isskustva’; in his graphic works, Ruszczyc transposed the movement’s style to Polish art. Publisher and critic, Zenon ‘Miriam’ Przesmycki and his art magazine *Chimera* played a highly prominent role in Warsaw’s art life at the time. Tilting towards symbolism, the publication brought to Polish culture the works of Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, and Marcel Schwob, engaged eminent illustrators such as Edward Okuń and Ferdynand Ruszczyc, and set a standard of an elegant and sophisticated periodical on literature and art. Students of the Saint Petersburg Academy from its breakthrough times – Stabrowski, Ruszczyc, Krzyżanowski – came back to Warsaw and zealously began to organize a School of Fine Arts here. Together with a group of local artists and with the support of Eugenia Kierbedź, a generous art sponsor, they took advantage of the loosening of political restrictions caused by the chaos of the 1905 revolution and the Russian defeat in the war against Japan, and founded a modern school of art. The institution prepared Polish alumni to the challenges they were made to face when Poland regained its independence in 1918.

A number of mediators played an important role in shaping Polish art at the turn of the century. One of them was Stanisław Przybyszewski, who had brought to Polish soil the concept of psychic naturalism. He came to Kraków from Berlin in 1898 with his wife, Dagny Juel, a muse of Scandinavian artists and frequent guests of the Berliner tavern Zum schwarzen Ferkel. Together with Stanisław Wyspiański who was the artistic editor, Przybyszewski published a biweekly titled *Życie* (Life), which unsettled Kraków’s conservative foundations, giving way to new ideas. Przybyszewski’s influence is most visible in the oeuvre of the young Wojciech Weiss. In his *Confiteor* manifesto, Przybyszewski wrote; ‘artist stands above life and the world, he is the Master of Masters’. In practical terms, he introduced two role model artists to Polish authors – Edvard Munch and Francisco de Goya – and morally released his compatriots from the obligation to serve the national cause. At the same time, however, when writing about the naked soul, he opened the door to the disconcerting darkness of desire, instincts, and biological determinism.

The second important intermediary was Feliks Jasiński Manggha, a music critic who had spent many years in Paris where he succumbed to the then growing fascination with Japanese art. He created an interesting collection of wood

* The November Insurgence 1830–1, or the Polish-Russian War, was an armed rebellion in the heartland of partitioned Poland against the Russian Empire.

engravings and upon his return to Warsaw and later Kraków, his wish was to show the Polish public the standard of Japanese art as the national standard of that country. He became a friend and patron of contemporary artists and, in time, was able to exponentially expand his art collection, consisting of Japanese and French artworks, by adding the most prominent paintings by Polish contemporary painters including Leon Wyczółkowski, Józef Pankiewicz, and Olga Boznańska. It is to him that Polish art owe the phenomenon of capturing the dynamics of the same motif in changing weather conditions, for example in views of the Tatras by Wyczółkowski or in the last landscapes by Wyspiański. In Boznańska’s or Wojtkiewicz’s paintings, this impact has been expressed by means of characteristic spatial solutions based on introducing divisions within the picture, as in *Lalki* (Dolls) by Wojtkiewicz. The other technique involved bringing the motif closer to the surface of the painting and breaking up its volume, as was the case with Boznańska’s portraits. Both the works of Wojtkiewicz and Boznańska reveal much affiliation with contemporary French art. In the case of the latter artist, the ties are evident as upon finishing her studies and work in Munich, Boznańska (whose mother was French) moved to Paris in 1900 and settled there for well over forty years, exhibiting and participating in the local art life. As far as Wojtkiewicz is concerned, however, the situation is not as clear: his congruence with the new French school was noticed by both Maurice Denis and André Gide who had seen his paintings at the exhibition of the Group of Five at the Schulte Salon in Berlin in 1906. The artist began his studies in Warsaw but after a stay in Saint Petersburg for just a few days, he landed in Kraków to settle there. In the works of Wojtkiewicz there appears a tone which is quite prominent in the further development of Polish art: grotesque as a sign of helplessness in the face of the aspirations for sublimity, and apologia for the misfortunes embedded in Polish culture. This trait of painful mockery and self-irony turned to be a driving force in Polish art of the twentieth century. The path which started with Wojtkiewicz has later led to Stanisław Ignacy Witkiewicz, Brunon Schultz, Witold Gombrowicz, and, finally, Tadeusz Kantor. ♦

TRANSLATED FROM POLISH BY EWA KANIGOWSKA-GEDROYC

Natur

Nature



Józef Chełmoński (1849–1914)
Tranor, 1870, olja på duk, 44,2×57,8 cm,
Nationalmuseet i Kraków, MNK II-a-793

Józef Chełmoński föddes i byn Boczki nära Łowicz i centrala Kongresspolen, då under rysk kontroll. Han studerade teckning i Warszawa och bodde en period i München. Även om han reste till Paris, Wien och Venedig har hemlandets natur en framträdande plats i hans konst. Tranornas dans har han utforskat i flera målningar. Deras siluetter bildar grafiska tecken som upprepas över bildytan, allt svagare ju längre bort i bilden de befinner sig. Den distinkta förgrunden med dess låga växtlighet kontrasteras mot det grå diset i bakgrunden. Målningen andas naturromantik men präglas också av den ytmässiga, dekorativa verkan som är typisk för art nouveau.

Kristoffer Arvidsson

Józef Chełmoński (1849–1914)
Cranes, 1870, oil on canvas, 44.2×57.8 cm,
National Museum in Kraków, MNK II-a-793

Józef Chełmoński was born in the village of Boczki near Łowicz in central Congress Poland, at the time under Russian control. He studied drawing in Warsaw and lived in Munich during one period. Although he travelled to Paris, Vienna, and Venice, the landscape of his homeland has a prominent place in his art. He has explored the dance of cranes in several paintings. Their silhouettes form graphic characters that are repeated in the image, less distinct further away in the distance. The distinct foreground with its low vegetation is contrasted against the gray haze in the background. The painting has an air of nature romanticism but is also characterized by the decorative surface effect typical of art nouveau.

Kristoffer Arvidsson
Translation: Kristoffer Arvidsson

Józef Chełmoński (1849–1914)
Storkar, 1900, olja på duk, 150×198 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 561 MNW

Józef Chełmoński, utbildad vid konstakademin i München, är förknippad med den realistiska rörelse som blomstrade i polskt måleri under andra hälften av 1800-talet. Trots att han tillbringade många år utomlands var Chełmońskis konstnärskap enbart inriktat på två geografiska områden: Ukraina, klädd i romantisk legend, och hans hemland Masovien i östra Polen. Han var fascinerad av naturens oändliga mångfald, skiftande traditioner och levnadssätt, praktiserade av vanliga människor vars styrka och vitalitet han beundrade.

Efter tolv år i Paris återvände Chełmoński 1887 till hemlandet och bosatte sig i byn Kuklówka. Samtidigt började han att ägna sig åt friluftsmåleri oavsett årstid och väderförhållanden. Han övergav de dynamiska och levande skildringarna av byliv, som gett honom berömmelse i Frankrike, för landskap. Hädanefter fick de en dominerande roll i hans produktion, varvade med enstaka bilder av vilda fåglar eller djur. Chełmońskis målningar från den här tiden föreställer sällan människor. När de gör det avbildas de alltid som en integrerad del av universum, bundna till naturen genom livets biologiska rytm. Så här framställs ett par bönder: den vilande plöjaren och den lille pojken som betraktar storkarnas återkomst. Scenen avtecknar sig mot ett asketiskt landskap utan några pittoreska utsmyckningar och uppdelad i två zoner: fältet och den stora himlen ovanför den. Chełmońskis levnadstecknare, Maciej Masłowski, beskrev denna målning som en ”helig symbol för polskhet”. Den mytskapande kraften beror till stor del på motivets enkelhet och djupt emotionella karaktär. Målningens uttryck, med de båda figurerna som blickar mot himlen, indikerar bybornas ärliga och naiva natur. Chełmoński tyckte om och respekterade dem för deras hårda arbete och kärlek till sitt land.

Ewa Micke-Broniarek
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Józef Chełmoński (1849–1914)
Storks, 1900, oil on canvas, 150×198 cm,
National Museum in Warsaw, MP 561 MNW

The oeuvre of Józef Chełmoński, graduate of the Academy of Fine Arts in Munich, is associated with the realism movement, which flourished in Polish painting in the second half of the nineteenth century. Despite having spent many years abroad, the sole subject of Chełmoński’s works were two geographical lands: Ukraine, shrouded in romantic legend, and his native Mazovia. He was fascinated with the endless diversity of nature, the varied customs and ways of life followed by common people, their strength and vitality.

In 1887, having lived in Paris for twelve years, Chełmoński returned to his homeland and settled in the village of Kuklówka. Around the same time he began to paint directly in the open air, irrespective of the time of year and weather conditions. He gave up painting the dynamic, vibrant genre scenes from the life of villagers that had brought him fame in France, with landscapes beginning to play a dominant role in his works, sometimes punctuated with wild birds or animals. Chełmoński’s paintings from that period rarely feature people, and when they do, they are invariably depicted as an integral part of the universe, bound with nature by a common biological rhythm of life. This is how the pair of peasants are depicted here: the resting ploughman and the little boy watching the return of the storks. The scene is set against an austere landscape, devoid of any picturesque embellishments and divided into two zones: the stretch of meadow and the vast sky above it. Chełmoński’s monographer, Maciej Masłowski, described this painting as a ‘sacred symbol of Polishness.’ Its myth-creating power is largely due to the simplicity of the painted motif and its deeply emotional nature. The expression of both figures gazing at the sky epitomizes the honest and naïve nature of villagers, of whom Chełmoński was genuinely fond and whom he respected for their hard work and love of their land.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Aleksander Gierymski (1850–1901)
Hav, 1897, olja på duk, 62×83,5 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, 126342 MNW

Gierymski målade *Hav* under en resa runt södra Italien. Konstnären bodde på halvön i många år, främst i Rom. Italienskt måleri gjorde ett bestående intryck på honom. Efter att ha tagit examen vid konstakademin i München blev han fascinerad av venetiansk kolorism. Han utvecklade ett intresse för att utforska ljus och färg, vilket kommer till uttryck i hans många urbana nocturner och solbelysta utsikter över Rom. Kritiker värderade Gierymski för hans förmåga att framkalla atmosfären i de enklaste naturmotiv och för hans känslighet för ljusets effekter.

Detta landskap tillhör målarens senare verk, skapade efter hans vistelse i Paris, där han upptäckte impressionisternas och postimpressionisternas verk. Deras sätt att måla stämde väl överens med hans egna formella utforskningar. Gierymskis obestridda individualism och konstnärlig mognad gjorde det möjligt för honom att använda tidens konstnärliga trender på ett kreativt sätt. Han blev i sin tur en inspiration för generationer av polska målare.

Utsnittet visar troligen en utsikt över Neapelbukten. Konstnären har målat ett fragment av en sandstrand med en blå båt som dragits upp på land. På baksidan, till vänster, återfinns en udde som med sina vita byggnader sträcker sig ut i havet. Till höger, längs horisonten, finns flera lätt antydda segelbåtar. Himlen är mulen, med endast en flik av klar, turkos himmel till höger. Gierymski behandlade landskapet på ett syntetiskt sätt med fokus på kontrasterna mellan ljus och skugga liksom på färgens subtila spel. Denna smakfulla studie av luft och vatten har en genuint monumental verkan. Snarare än att fånga ett flyktigt ögonblick skildrar målaren den eviga kampen mellan de tre elementen: vatten, jord och luft. Förgrunden är lagd i skugga medan den mer avlägsna delen av havsstranden och byggnaderna verkar överexponerad. Målningens varierade textur gör ytan rik och levande. Konservatorisk forskning har visat att detta arbete målades med bara fem färger (två typer av vitt, gult, cinnober och blått).

Wojciech Głowacki
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Aleksander Gierymski (1850–1901)
Sea, 1897, oil on canvas, 62 × 83.5 cm,
National Museum in Warsaw, 126342 MNW

Gierymski painted *Sea* during a journey around southern Italy. The artist lived on the Peninsula for many years, mainly in Rome. Italian painting left a lasting mark on his art. Having graduated from the Academy of Fine Arts in Munich, he became fascinated with Venetian colourism. He developed a taste for exploring light and colour, as testified by his many urban nocturnes and sunlit views of Rome. Critics valued Gierymski for his ability to bring out the atmosphere from even the simplest motifs borrowed from nature and for his sensitivity to effects created by light.

This landscape belongs to the painter's later works, created after his sojourn in Paris, where he discovered the oeuvre of impressionist and post-impressionist artists. Their manner of painting resonated with his own formal explorations. Gierymski's undeniable individualism and artistic maturity allowed him to make creative use of the artistic trends of his era. He, in turn, became an inspiration for generations of Polish painters to come.

The work most likely depicts a view of the Gulf of Naples. The artist painted a fragment of a sandy beach with a blue boat pulled ashore. At the back, on the left, is a promontory with white buildings, stretching into the sea. To the right, along the horizon, are several lightly outlined sailing boats. The sky is overcast, with only a small turquoise clearance on the right. Gierymski treated the landscape in a synthetic manner, focusing on the contrasts between light and shade and subtle plays of colour. This tasteful study of air and water seems genuinely monumental. Rather than catching a fleeting moment, the painter portrayed the eternal struggle of the three elements: water, earth, and air. The foreground is covered in darkness, while the more distant area of the sea shore and buildings seem overexposed. The rich texture of the painting renders the surface colourful and vibrant. Conservation research has shown that this work was painted using just five colours (two types of white, yellow, vermilion, and blue).

Wojciech Głowacki
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Julian Fałat (1853–1929)
Vinterlandskap med en flod, 1913, olja
på duk, 106×135 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 792 MNW

Julian Fałat studerade vid konstakademierna i Kraków och München. Mellan 1886 och 1895 arbetade han som hovmålare hos kejsaren Wilhelm II och blev 1893 medlem av konstakademin i Berlin. 1895 utnämndes han till direktör för konstakademin i Kraków, där han utförde radikala reformer och omvandlade den till en modern akademi. Sin position som rektor för skolan innehade han under många år. Fałat var främst känd för sina stridsscener och landskap. Hans favoritteknik var akvarell.

Efter 1900 målade konstnären ofta floder, pittoreskt vindlande genom snöiga slätter med en horisont i fjärran. I några versioner av motivet animeras det livlösa landskapet av en flygande fågel. Konstnären undviker irrelevanta detaljer till förmån för vinterlandskapets essens, fyllt av solljus som glittrar i snöns kalla vita färg och känsligt reflekteras av flodens vattenyta. Analysen av naturliga färg- och ljuseffekter, som förändras beroende på vädret, förbinder Fałats metod till impressionismen. Konstnärens fascination för japansk konst framstår som en ännu större källa till inspiration. 1885 gjorde Fałat långa resor och tog sig också tid att besöka Fjärran Östern. Han var en av få europeiska konstnärer som genom direktkontakt vid denna tid upptäckte japansk konst och kultur, inte bara genom verk som kom till Europa. Enkelheten och den ytmässiga kompositionens betoning av diagonaler, den sparsmakade paletten, den melodiska rytmen i flodbankens skiftande kontur samt den särskilda *amor vacui* som präglar Fałats soliga snöiga landskap, leder alla tankarna till de japanska mästarnas verk.

Ewa Micke-Broniarek
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Julian Fałat (1853–1929)
Winter Landscape with a River, 1913,
oil on canvas, 106×135 cm, National
Museum in Warsaw, MP 792 MNW

Julian Fałat studied at the Academy of Fine Arts in Kraków and the Academy of Fine Arts in Munich. Between 1886 and 1895, he worked as the court painter to Emperor Wilhelm II, and in 1893 became a member of the Academy of Arts in Berlin. In 1895, he was appointed director of the Kraków Academy of Fine Arts, where he carried out radical reforms, transforming it into a modern academy. He served as its principal for many years. Fałat was mostly recognized for his battle scenes and landscapes. His preferred technique was watercolour.

After 1900, the artist often painted the motif of a river: picturesquely meandering across snowy plains, with the horizon far away in the distance. In some versions of the subject, the lifeless void of the landscape is animated by a bird shown in flight. The painter avoids irrelevant details and presents the very essence of a winter landscape, filled with sunlight sparkling in the cool whiteness of snow and leaving delicate reflexes on the river's surface. The analysis of natural effects of colour and light, which change depending on the weather, allows the linking of Fałat's method to impressionist painting. However, a more significant source of inspiration seems to be the artist's fascination with Japanese art. In 1885, Fałat travelled around the world, taking time to also visit the Far East. He was one of the few European painters of his era to discover the art and culture of Japan at the source, and not just through works brought to Europe. The simplicity and specific construction of planes of the composition, emphasis on the diagonal axes of its structure, the sparse colour palette, the expression of melodious linear cadences in the outline of the riverbanks and the peculiar *amor vacui* in Fałat's vast, snowy landscape, all bring to mind the works of Japanese masters.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Konrad Krzyżanowski (1872–1922)

Hav, skiss, 1908, olja på ekbräda,
23,8×33,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, 190993 MNW

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)

Sea, Sketch, 1908, oil on oakboard,
23.8×33.5 cm, National Museum in
Warsaw, 190993 MNW



Konrad Krzyżanowski (1872–1922)

Vägen till Verkiai, 1907, olja på ekpannå,
23,8×33,5 cm, Nationalmuseet i Warszawa,
190991 MNW

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)

Road to Verkiai, 1907, oil on oakboard,
23.8×33.5 cm, National Museum in
Warsaw, 190991 MNW

Konrad Krzyżanowski målade gärna landskap, vilka spelade en särskilt viktig roll i hans konst mellan 1904 och 1909, då han arbetade som professor vid Warszawas konstakademi. Varje sommar tog han med sig sina elever på exkursioner med friluftsmåleri, under vilka han själv utförde ett antal landskapsskisser i mindre format – snabbt nedkastade noteringar för potentiella framtida målningar. 1907 hölls en sådan utomhusskola i Verkiäi nära Vilnius och 1908 i Hangö, Finland.

Krzyżanowski var en impulsiv konstnär utrustad med ett överflödigt konstnärligt temperament. Han avvisade klichéartade kompositioner, utnyttjade en ledig, ibland till och med hastig teknik, förenklade de valda motiven så mycket som möjligt och förmedlade sina känslor och stämningar i processen. Dessa formella experiment kombinerades med hans förkärlek för intensiva, levande färger och djärva textureffekter.

I skisser som målades under hans sessioner med friluftsmåleri syntetiserar Krzyżanowski landskapsformerna genom att reducera dem till dynamiska men knapptformade element, frammanade enbart med färgen. Han höjer eller sänker horisonten och bibehåller kompositionens uppdelning i två panoramaaktiga, klart åtskilda zoner. Moln spelar en viktig roll i vissa av dem – tunga, nästan påtagliga, som om de gjorde uppror mot sin flyktiga natur. De avfolkade, tomma utsikterna över den nakna jorden eller det stora öppna havet, dominerade av en enorm mulen himmel, illustrerar den dramatiska visionen om naturens mäktiga krafter som överväldigar människan; naturen, som manifesterar Skaparens kraft och världens eviga ordning (*Hav, Vägen till Verkiai*). Landskapsskissen från 1907 komponerades på ett annat sätt. Himlen är här reducerad till en smal remsa, gnistrande i solen vars strålar är synliga ovanför skogslinjen. De kraftigt applicerade fläckarna av intensiv färg frammanar terrängen med den sluttande kullen, den ojämna flodkanten som eroderats av vattnet och skogens monumentala vägg i fjärran. En annan skiss från 1907 utmärker sig genom den dekorativa rytmen av horisontella områden i landskapet som speglas i vattnet, i motsats till de vertikala accenterna av melodiskt böjda trädstammar, avklippta av målningens övre kant. Kompositionens inramning och utpräglade asymmetri avslöjar påverkan från japanska träsnitt, som var moderna i Europa vid den här tiden.

Med sin stämningsfulla färgpalett, förenkling och dynamiska deformation av bildelement som förlorar sin verkliga karaktär, utgör Krzyżanowskis landskapsskisser ett förebud om abstrakt konst med en ton av expressionism.

Ewa Micke-Broniarek

Översättning: Kristoffer Arvidsson

Konrad Krzyżanowski liked to paint landscapes, which played a particularly important role in his art between 1904 and 1909, when he worked as a professor at the Warsaw Academy of Fine Arts. Each year he took his students on summer plein-air workshops, where he would make a number of small-format landscape sketches – hasty notes for potential future paintings. In 1907, such an open-air workshop was held in Verkiai near Vilnius, and in 1908 in Hangö, Finland.

Krzyżanowski, endowed with an exuberant artistic temperament, was an impulsive artist. He rejected clichéd compositional schemes, employing a loose, sometimes even rushed technique, simplifying the chosen motifs as much as possible and conveying his own feelings and moods in the process. These formal experiments were coupled with his penchant for intense, vivid colours and bold textural effects.

In sketches painted during his plein-air workshops, Krzyżanowski synthesizes landscape forms, reducing them to but a few dynamically-shaped elements, structured using colour alone. He raises or lowers the horizon, maintaining the compositional division into two panoramic, clearly separated zones. Clouds play an important role in some of them – heavy, almost tangible, as if contrary to their ephemeral nature. The depopulated, empty views of bare earth or the vast open sea, dominated by an enormous overcast sky, epitomize the dramatic vision of the mighty forces of nature, which overwhelm the human being; nature, which manifests the force of the Creator and the eternal order of the world (*Sea, Road to Verkiai*). The composition of the 1907 *Landscape Sketch* was planned differently. The sky here is reduced to a narrow strip of blue, sparkling in the sun, the rays of which are visible above the forest line. The vigorously applied patches of intense colour evocatively convey the lay of the land, with the rolling hill, jagged line of the riverbank eroded by the water and the monumental wall of the forest visible in the distance. Another sketch from 1907 stands out on account of the decorative rhythm of horizontal spheres of the landscape mirrored in the water, contrasted with the vertical accents of melodiously bent tree trunks, cut by the upper edge of the painting. The framing of the composition and its visible asymmetry reveal the influence of Japanese woodcuts, which were fashionable in Europe at the time.

With their evocative colour palette, reduction, and dynamic deformation of elements that lose their real character, Krzyżanowski’s landscape sketches are a harbinger of abstract art tinted with expressionism.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudłapska

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Landskap, 1908, olja på ekpannå,
23,8×33,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, 190992 MNW

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Landscape, 1908, oil on oakboard,
23.8×33.5 cm, National Museum in
Warsaw, 190992 MNW



Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Landskapsskiss, 1907, olja på pannå,
23.6x34 cm, Nationalmuseet i Warszawa,
190989 MNW

Konrad Krzyżanowski (1872–1922)
Landscape Sketch, 1907, oil on panel,
23.6x34 cm, National Museum in
Warsaw, 190989 MNW



Henryk Piątkowski (1853–1932)
Damm med ankor, 1907, olja på duk, 110,5×171 cm, Nationalmuseet i Warszawa, MP 4399 MNW

Den monokroma *Damm med ankor* är ett exempel på en melankolisk nocturne som leder tankarna till Józef Chełmoński's sena verk och *Stimmung*-landskapen i München. Efter att ha studerat måleri på teckningsskolan i Warszawa, där han blev vän med Chełmoński, fortsatte Henryk Piątkowski sin utbildning i München. I den bayerska huvudstaden blev han snabbt en del av den blomstrande polska kolonin av konstnärer. 1875 reste han till Paris, där hans verk visades på flera salonger. Där såg han impressionisternas andra utställning och mötte Édouard Manet. Piątkowski tog i sin konst till sig olika stilar och genrer: från porträtt via religiösa scener och genremotiv till landskap, som han började måla efter 1900.

Omgivningen i *Damm med ankor* – den helt släta vattenytan som återspeglar månskenet – framkallar en känsla av tomhet, tystnad och stillhet. Verket förkroppsligar en romantisk längtan efter mystisk, outgrundlig natur, öppen för kontemplation.

Piåtkowski, målare och illustratör, utforskade naturalismen och de poetiska möjligheterna i symbolistiska stämningar, om än på ett ganska konventionellt sätt. Men i sitt skrivande om konst försvarade han impressionisternas insatser. När Piątkowski 1889 återvände från sina resor, bosatte han sig i Warszawa och började sin karriär som konsthistoriker och krönikör över konstlivet, och medverkade i diverse opinionsbildande tidskrifter. Idag värderas hans prestationer som konstkritiker mycket högre än de konstverk han efterlämnade.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Henryk Piątkowski (1853–1932)
Pond with Ducks, 1907, oil on canvas, 110.5×171 cm, National Museum in Warsaw, MP 4399 MNW

The monochrome *Pond with Ducks* is an example of a melancholy nocturne that brings to mind Józef Chełmoński's late works and the Stimmung formula of Munich landscapes. Having studied painting at the Drawing Class in Warsaw, where he became friends with Chełmoński, among others, Henryk Piątkowski continued his education in Munich. In the Bavarian capital he quickly became part of the thriving Polish colony of artists. In 1875 he left for Paris, where his works were exhibited in various Salons. There he saw the second exhibition of the impressionists and encountered Édouard Manet. In his oeuvre, Piątkowski took up various styles and painting genres: from portrait, through religious and genre scenes, to landscapes, which he began to create after 1900.

The setting of *Pond with Ducks* – the perfectly smooth surface of the water illuminated by the gleam of the moon – evokes emptiness, silence, and stillness. This work embodies a romantic longing for mysterious, fathomless nature, open to contemplation.

Piåtkowski, a painter and illustrator, explored naturalism and the poetics of symbolist moods, albeit in a rather conventional fashion. However, in his writing on art, he defended the achievements of impressionism. In 1889, when he returned from his travels, the artist settled in Warsaw and began his career as an art historian and chronicler of artistic life, collaborating with various opinion-making magazines. Today, his achievements in the field of writing on art are held in much greater esteem than the artworks he left behind.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Władysław Podkowiński (1866–1895)
Landskap från Sobótka, 1893, olja på duk,
 56×92,5 cm, Nationalmuseet i Warszawa,
 MP 337 MNW

I **polsk konsthistoria** betraktas Władysław Podkowiński, utbildad vid tecknarskolan i Warszawa, vid sidan av Józef Pankiewicz, som en pionjär för impressionismen, en trend som anammades på polsk mark med avsevärd fördröjning och inte utan motstånd. Podkowińskis vistelse i Paris 1889, och kontakt med Claude Monets konst på dennes retrospektiva utställning, revolutionerade hans konstnärliga världsbild. Warszawa-målaren antog impressionisternas viktigaste principer, som härrör från deras utomhusstudier: användningen av ljusa färger och nedbrytningen av motivet i ytor av rena färgtoner, avståndstagande från traditionell figurmodellering och fernissa, inriktning mot av enkla motiv och fragmentariska kompositioner. Podkowińskis verk, skapade i denna innovativa riktning, möttes av våldsam kritik i Warszawa, vilket föranledde honom att röra sig i riktning mot symbolismen.

Landskap från Sobótka är en av de sista milstolparna på Podkowińskis impressionistiska väg, en produkt av friluftstudier på konstsamlaren och mecenaten Feliks Jasieńskis ägor, där konstnären tillbringade en semester 1893. Duken visar ett panorama över den pittoreska omgivningen kring Sandomierz och kännetecknas av en enastående enkelhet, med den rytmiska sekvensen av horisontella linjer och avsaknaden av rumsligt djup, endast antytt med fläckar i olika färg. Den vibrerande målade ytan, med penseldrag som avsatt glittrande reflexer mot den skrovliga, grova duken – effekten av att använda torra, matta färger – ger intryck av stadga och sammanhang. Målningen skapades, inte bara som förverkligandet av mimetiska antaganden i en snabb och spontan återgivning av ett sommarlandskap, utan också som en produkt av strävan efter formernas harmoni. Andan av syntes – reduktionen av detaljer och den böljande växlingen mellan ytor av uppdriven färg – återger landskapet på ett ickerealistiskt sätt och frigör dess abstrakta potential.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
 Översättning: Kristoffer Arvidsson

Władysław Podkowiński (1866–1895)
Landscape of Sobótka, 1893, oil on canvas,
 56×92.5 cm, National Museum in Warsaw,
 MP 337 MNW

In **Polish art** history, Władysław Podkowiński, graduate of the Drawing Class in Warsaw, is regarded – alongside Józef Pankiewicz – as the pioneer of impressionism, a trend adopted on Polish soil with considerable delay and not without opposition. Podkowiński's stay in Paris in 1889, and contact with Claude Monet's art at the artist's retrospective exhibition, revolutionized his artistic worldview. The Varsovian painter adopted the main principles of the impressionists, resulting from their open-air practice: the use of light colours and breaking patches into components of pure tones, abandoning the traditional modelling of figures and varnish, adopting simple motifs and fragmentary compositions. His works created in this innovative vein were met with violent criticism in Warsaw, which caused the artist to turn towards symbolism.

Landscape from Sobótka is one of the last milestones on Podkowiński's impressionist path, a product of open-air sessions at the estate of art collector and patron Feliks Jasieński, where the artist spent a holiday in 1893. The canvas, showing a panorama of the picturesque vicinity of Sandomierz, is characterized by amazing simplicity, the rhythmical sequence of horizontal lines and the lack of any spatial depth, which is merely hinted at by patches of different colours. The vibrating painted surface, the touches of the brush conveying sparkling reflexes and the coarse, rough surface of the canvas – the effect of using dry, matt paints – give an impression of consistency and coherence. The painting was created not only as the realization of mimetic assumptions of a quick and spontaneous record of summer scenery, but also as a product of striving to achieve formal harmony. The spirit of synthesis – reducing details and the undulating alternation of colourful planes – renders the landscape unrealistic, revealing its abstract potential.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
 Translation: Aleksandra Szkudłapska

Ferdynand Ruszczyc (1870–1936)
Gamla Äppelträd, 1900. olja på duk, 85×165 cm, Nationalmuseet i Warszawa, MP 394 MNW

Ferdynand Ruszczyc var en av de mest betydande polska symbolisterna under 1900-talet. Hans konstnärskap influerades av den nordeuropeiska romantiska traditionen, och hans främsta motiv var landskap – till övervägande delen utsikter över Vilniusregionen. Konstnären tolkade naturen omkring honom utifrån personliga känslor, snarare än att bara imitera den på duken. *Gamla äppelträd* är, som de flesta av hans verk, en subjektiv tolkning av en viss plats – fruktträdgården i hans familjeegendom i Bohdanów. Innan han påbörjade målningen utförde konstnären flera skisser och en oljestudie av gamla träd med böjda stammar och vridna grenar. Redan i detta tidiga skede av arbetet stod det klart att han strävade efter att syntetisera motivet och rensa det på överflödiga detaljer. Det valda motivet är inspirerande i sin enkelhet. Fruktträdgårdens avgränsade rum, sett i närbild, är nästan helt fyllt av de krampaktigt vridna träden som böjer sig mot marken. Deras komplexa former verkar nästan överdrivet raffinerade, vilket ger hela kompositionen en dekorativt stiliserad karaktär. Denna formrikedom förstärks av den begränsade paletten av intensiva, levande färger, djärvt kontrasterade mot trädstammarnas och grenarnas vithet.

En fascination för naturen och dess biologiska rytm – från födelsen genom tillväxt, blomning och slutligen långsam död – var djupt rotad i måleriet kring sekelskiftet. Ruszczyc tog också upp ämnen som naturens återfödelse, dystra höstvisioner med vindpinade träd eller melankoli, men också stillsamma bilder av naturen sovande under snö. *Gamla äppelträd* är också en symbolisk målning, vilket tyder på att konstnären var uppmärksam på naturens rytm; en sorglig saga om ålderdom och död ställd mot vårens uppvaknande.

Ewa Micke-Broniarek
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Ferdynand Ruszczyc (1870–1936)
Old Apple Trees, 1900, oil on canvas, 85×165 cm, National Museum in Warsaw, MP 394 MNW

Ferdynand Ruszczyc was one of the greatest Polish symbolists of the turn of the twentieth century. His painting oeuvre was informed by the North European romantic tradition, and its main motif was landscape – predominantly views of the Vilnius region. The artist perceived the nature around him through the lens of his personal feelings and emotions, never merely imitating it on canvas. *Old Apple Trees*, like most of his works, is a subjective interpretation of a specific place – the orchard in his family estate in Bohdanów. Before he made the painting, the artist prepared several sketches and an oil study of old trees with bent trunks and twisted boughs. Even this early stage of the work made it clear that he strived to synthesize and reduce superfluous details. The selected motif is evocative in its simplicity. The enclosed space of the orchard, seen in close-up, is almost entirely filled by convulsively twisted trees bent towards the ground. Their complex shapes seem almost exaggeratedly refined, imparting a sense of decorative stylization to the entire composition. This expressive load is enhanced by the limited range of intense, vivid colours, boldly contrasted with the whiteness of tree trunks and boughs.

A fascination with nature and its biological rhythm – from birth through growth, bloom and finally slow death – was deeply rooted in *fin-de-siècle* European painting. Ruszczyc also took up subjects like the spring rebirth of nature, gloomy visions of autumn with wind-tossed trees or melancholy and tranquil images of nature asleep under the snow. *Old Apple Trees* is also a symbolic painting, which indicates that the artist was attentive to the rhythm of nature; a sorrowful tale of old age and passing set against the spring awakening of nature.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Ferdynand Ruszczyc (1870–1936)
Höstlandskap i solnedgång, 1907, olja
på duk, 54×77,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 457 MNW

Ferdynand Ruszczyc utbildades vid konstakademin i Sankt Petersburg, bland annat i Arkhip Kuindzhis ateljé. Han tyckte om att måla landskap på den familjeegendom i Bohdanów nära Vilnius dit han flyttade 1897 efter avslutade studier. Trots att han gav sig iväg på ett antal konstnärliga resor, där-ibland till Berlin, Bryssel, Milano, Wien och Paris (där han såg Claude Monets konst), återvände han alltid till sitt barndom-sland: det gamla godset, fruktträdgården och väderkvarnen. Han samlade minnen från Vilnius och Litauens förflutna och tyckte om att besöka historiska platser som slottsrutiner eller gamla ortodoxa och katolska kyrkor. Dessa motiv gen-löjd av hans personliga minnen, men också av hemlandets patriotiska symboler. Ruszczyc var lika intresserad av natu-ren och de skiftande årstiderna som av elementen luft och jord, som kan ses i *Höstlandskap i solnedgång*.

Målningens unika karaktär springer ur sättet att avbilda scenen: en fragmentarisk vy som skapar en oroan-de rumslighet med den högt liggande horisonten. Dessa är exempel på några av de modernistiska metoder som syftar till att förneka både djup och bildskapandets mimetiska utgångspunkter. De intensiva färgerna och det tjocka lagret av färg, som betonar de kraftfulla penseldragen, förstärker verkets uttrycksfulla karaktär. Påverkad av japansk konst förmedlar målaren skönhet i små naturfragment sedda från nära håll (till exempel trädgrenar, skrangliga, dekorativt stiliserade grenar eller vattenströmmar). De "tunna" ramarna registrerar också konstnärens momentana, slumpmässiga blick, hans enhet med det observerade landskapet. Denna rödbruna vy av naken jord, vibrerande med reflexer av ljus och nakna stammar som kastar långa skuggor, lyfter fram ett mystiskt tomrum, ett dödsögonblick.

Ferdynand Ruszczyc var medlem i det polska konst-närsförbundet "Sztuka" (Konst), från 1907 som dess ord-förande. Han föreläste vid konstskolan i Warszawa och konstakademin i Kraków, där han tog över landskapsav-delningen. Han lämnade emellertid Kraków för Vilnius, där han blev involverad i konstlivet, deltog i det arbete som utfördes av kommittén för konservering och publicerade verk om Vilniusregionen.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Ferdynand Ruszczyc (1870–1936)
Autumn Landscape at Sunset, 1907,
oil on canvas, 54×77.5 cm, National
Museum in Warsaw, MP 457 MNW

Ferdynand Ruszczyc was educated at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg, in the studio of Arkhip Kuindzhi, among others. He liked to paint landscapes of his family estate of Bohdanów near Vilnius, where he moved in 1897 after completing his studies. Although he embarked on a number of artistic journeys, for example to Berlin, Brussels, Milan, Vienna, and Paris (where he encountered the art of Claude Monet), in his own works he invariably returned to the land of his childhood: the old manor, orchard, and windmill. He collected mementoes of Vilnius and Lithuania's past and liked to visit historic sites such as ruins of castles or old Ortho-dox and Catholic churches. These motifs resonated with his personal memories, but also with the patriotic symbols of his homeland. Ruszczyc was equally interested in nature, the changing seasons of the year, the elements of air and earth, as may be seen in the *Autumnal Landscape at Sunset*.

The painting owes its unique character to the manner of framing the scene: a fragmentary view, upsetting the sense of space, with a raised horizon. These are some of the modernist methods aimed at negating both depth and mimetic assumptions of representation. The intense col-ours and thick layer of paint, which emphasized the vigorous brush strokes, enhance the expressive character of the work. Following in the footsteps of Japanese artists, the painter conveyed the beauty of small fragments of nature seen from up close (such as tree boughs, rickety, decoratively styl-ized branches or streams). The 'narrow' frames also record the artist's momentary, accidental gaze, his unity with the observed landscape. This reddish-brown view of raw earth, vibrating with reflexes of light, and bare trunks casting long shadows, brings out a mysterious void, a moment of dying.

Ferdynand Ruszczyc belonged to the Society of Polish Artist's 'Sztuka' (Art), which he chaired from 1907. He lectured at the Warsaw School of Fine Arts and the Kraków Academy, where he took over the department of landscape. However, he left Kraków for Vilnius, where he became involved in artistic life, participated in the work of the art conservation committee and published works on the Vilnius region.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Władysław Ślewiński (1854–1918)
Moln över slätten vid foten av Tatrabergen,
ca 1908, olja på duk, 52×81,5 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 144 MNW

Władysław Ślewiński, som under en kort tid studerade vid teckningsskolan i Warszawa och parisiska Académie Julian och Académie Colarossi, kom till Frankrike 1888. Under det följande året såg han en utställning av en grupp impressionister och syntetister på Café Volpini. Han blev djupt fascinerad av Paul Gauguins personlighet och konst, och de kom att bli nära vänner. Chez Madame Charlotte Café i Paris var en populär mötesplats för konstnärer som också besöktes av August Strindberg, Edvard Munch, Dagny Juel och Stanisław Przybyszewski. Ślewiński, som 1890 anslöt sig till kretsen av målare i Pont-Aven, antog den syntetism som utvecklades i denna miljö. Med Gauguin delade han tilltron till den subjektiva sanningens konst och en fascination för Bretagnes strama skönhet. Med utgångspunkt i detta synsätt utvecklade han sin individuella stil, kännetecknad av en strävan efter enkelhet, förstärkta uttrycksfulla konturer och mörka, dämpade färger som närmar sig det monokroma. I motsats till den franska målaren betonade Ślewiński inte plana ytor av likformigt rena färger, utan använde nyanser och blandade olika färgtoner. Under sin vistelse i Polen mellan 1905 och 1910 målade han lokala landskap – den majestätiska utsikten över Tatrabergen, huvudsakligen från Zakopane, utan några ytterligare figurer eller motiv. Tatrabergen – som upptäckts av polska konstnärer som motiv redan i början av 1900-talet – formar ett mystiskt, orört och ädelt landskap i Ślewińskis konst. I målningen från 1908 leder den direkta inspirationen från naturen, filtrerad genom konstnärens syntetistiska blick, till en intensiv, emotionell vision. Arbetets atmosfär och uttryck är beroende av de sofistikerade, harmoniska färgerna och rytmen av flytande konturer. Målningens kontemplativa attityd, landskapets intensiva melankoli och den nästan panteistiska vördnaden för naturens majestätiska kraft, ger Ślewińskis vision en metaforisk karaktär.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Władysław Ślewiński (1854–1918)
Clouds over the Plain at the Foot of the Tatra Mountains, c.1908, oil on canvas, 52×81.5 cm,
National Museum in Warsaw, MP 144 MNW

Władysław Ślewiński, who briefly studied at the Warsaw Drawing Class and the Parisian Académie Julian and Académie Colarossi, among others, came to France in 1888. In the following year, he saw an exhibition of a group of impressionists and synthetists at Café Volpini. He became deeply fascinated with the personality and art of Paul Gauguin, with whom he formed a close friendship. The Chez Madame Charlotte Café in Paris, a popular meeting place of artists, was also frequented by August Strindberg, Edvard Munch, Dagny Juel, and Stanisław Przybyszewski. Ślewiński, having joined the circle of painters in Pont-Aven in 1890, adopted the formula of synthetism developed in this milieu. Sharing with Gauguin a belief in the subjective truth of art and a fascination with the austere beauty of Brittany, he arrived at his individual style, characterized by a desire for simplicity, enhanced expressive contours, and dark, subdued colours leaning towards the monochrome. Unlike the French painter, Ślewiński did not emphasize flat patches of uniformly pure colours, but used nuance and blended hues together. During his stay in Poland between 1905 and 1910, he painted local landscapes – the majestic views of the Tatra Mountains, mainly from Zakopane, devoid of any additional figures or motifs. The Tatras – discovered by Polish artists as a painterly subject already in the early nineteenth century – form a mysterious, pristine, and lofty landscape in Ślewiński's oeuvre. In the 1908 painting, the direct inspiration of nature, filtered through the artist's synthetist gaze, led to an intense, emotional vision. The atmosphere and expression of the work relies on the sophisticated, harmonious colours, and the rhythm of fluid outlines. The contemplative attitude evoked by the painting, the poignant melancholy of the landscape and an almost pantheist veneration of nature's majestic force grant Ślewiński's vision a metaphorical air.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Translation: Aleksandra Szkudłapska

Władysław Ślewiński (1854–1918)
Havet i Bretagne (Belle Isle), 1904, olja
på duk, 57,5×82,5 cm, Nationalmuseet
i Kraków, MNK II-b-908

Władysław Ślewiński betraktas som en föregångare för jugendstilen i det polska måleriet. Han var också en av de första som reste till Paris för att studera måleri och därmed bröt Münchens hegemoni bland polska konstnärer. Där utarbetade han en egen stil som anknöt till den franska konsten i slutet av 1800-talet, till syntetismen hos Paul Gauguin och Pont-Avenskolan. Han målade framför allt porträtt, självporträtt, stilleben och landskap som uttryckte hans fascination över den bretonska kustens karga natur som han mötte första gången 1889. Han blev förtjust över oceanen, som hädanefter blev ett av hans viktigaste motiv. Under återstoden av sitt liv skapade han en lång serie marinmålningar där huvudpersonen var själva vattnet som ibland slits av stormar och oväder, ibland är stilla och lugnt. *Havet i Bretagne* från 1904 är en målning utan berättande inslag föreställande en kraftfull, hotande ocean med vågor som bryts mot klippor och virvlande skum. Intresset för vatten gjorde att Władysław Ślewiński lämnade syntetismens tämligen statiska kompositioner och övergick till ett måleri präglat av intryck och stämningar med en elegant, perfekt och harmonisk kolorit. Denna målning räknas till den symbolisk-romantiska inriktningen i Ślewińskis marinmåleri, romantisk i stämningen och symbolisk i innehållet på ett sätt som är typiskt för Młoda Polska.

Översättning: Tomas Håkanson

Władysław Ślewiński (1854–1918)
Sea in Brittany (Belle Isle), 1904, oil
on canvas, 57.5×82.5 cm, National
Museum in Kraków, MNK II-b-908

Władysław Ślewiński is considered to be a predecessor for the art nouveau style in Polish painting. He was also one of the first who travelled to Paris to study painting and with this broke the hegemony of Munich among Polish painters. There he worked out his own style which was linked to French art of the late nineteenth century, to the synthetism of Paul Gauguin and the Pont-Aven School. Above all he painted portraits, self-portraits, still lifes, and landscapes which expressed his fascination with the barren landscape of the Breton coast which he first encountered in 1889. He was enchanted with the ocean which as of then became his most important motive. During the rest of his life he created a long series of marine paintings where the main character was the water itself, which at times is torn asunder by storms and bad weather, and sometimes is still and calm. *The Sea in Bretagne* from 1904 is a painting, which without elements of storytelling shows a powerful, threatening ocean with waves breaking against rocks and swirling foam. The interest in water caused Władysław Ślewiński to leave the rather static composition of synthetism and switch to a style of painting characterized by impressions and moods, with and elegant, prefectly harmonious colouring. This painting is considered to belong to the symbolic romantic style in Ślewiński's marine art, romantic in atmosphere and symbolic as to content in a manner which is typical for Młoda Polska.

Urszula Kozakowska Zaucha
Translation: Henrika Florén



Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Höstbris, ca 1910, olja på duk,
113,5×135,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 472 MNW

Kazimierz Stabrowskis landskapsmålningar från 1890-talet, med deras andliga, känslostarka atmosfär, är starkt präglade av det ryska "stämningsskapet", företrätt av konstnärer som Isaac Levitan, Valentin Serov, Arkhip Kuindzhi och Mikhail Vrubel. Bland dessa finns många intima nocturner, enkla motiv skildrade i en snävt beskuren närbild, återgivna i dämpade färger. I Sankt Petersburg-miljön signalerade den "intensivistiska" synen på naturen – i det här fallet manifesterad genom expressiva penseldrag och färgkontraster – en modernistisk vändning mot subjektivism, mysticism och panteism. Ryska konstnärer anammade impulser från västeuropeisk och skandinavisk konst, de intresserade sig för Stanisław Przybyszewskis skrifter och Warszawas litterära tidskrift *Chimera*.

Likt *Byns tystnad*, som mottogs väl vid världsutställningen i Paris 1900, är *Höstbris* även ett exempel på konstnärens känsliga men samtidigt dekorativa landskap. Vid den tiden utvecklades Stabrowskis personliga stil mot art nouveau.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Översättning: Eva Nygård

Kazimierz Stabrowski (1869–1929)
Autumn Breeze, c. 1910, oil on canvas,
113.5×135.5 cm, National Museum in
Warsaw, MP 472 MNW

Landscapes painted by Kazimierz Stabrowski in the 1890s, with their spiritual, emotional ambience, already bear a strong mark of the Russian 'mood landscape' genre, represented by artists such as Isaac Levitan, Valentin Serov, Arkhip Kuindzhi, and Mikhail Vrubel. Among them are many intimate nocturnes: simple motifs depicted in a narrow, close-up frame, rendered using subdued colours. In the Saint Petersburg milieu, the 'intensivist' view of nature – in this case manifested through expressive brush strokes and colour contrasts – marked a modernist turn towards subjectivism, mysticism, and pantheism. Russian artists adopted impulses from Western European and Scandinavian art, they were interested in the writings of Stanisław Przybyszewski and the Warsaw literary magazine *Chimera*.

Like *Village Silence*, very well received at the 1900 Exposition Universelle in Paris, *Autumn Breeze* also exemplifies the artist's explorations of an emotional, yet also decorative landscape. At that time, Stabrowski's personal style evolved towards art nouveau.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Henryk Szczygliński (1881–1944)
Nattligt vinterlandskap med hillebardjär,
 ca 1907, olja på duk, 140×150 cm,
 Nationalmuseet i Warszawa, MP 878 MNW

Henryk Szczygliński studerade i München, bland annat för den slovenske konstnären Anton Ažbe, och vid konstakademien i Kraków där några av hans professorer var Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski och Jan Stanisławski. Det är framför allt från den sistnämnde som han övertog fascinationen för landskap, en gedigen kunskap om färg och förmågan att snabbt dokumentera sina intryck. Runt 1900 växte hans intresse för skymningsmåleriet – vilket var ett populärt tema inom moderniströrelsen på grund av den romantiska auran, mystiken och melankolin, vilka korresponderade med stämningen inom symbolismens musik och poesi. Även om målningarna verkar mystiska och bisarra – som exempelvis *Nattligt vinterlandskap med hillebardjär* – visar dessa skildringar Kraków och dess omgivningar. Szczyglińskis syntetism är en påminnelse om konstnärens utbildning i München, det tyska konstnärscentret där han även kom i kontakt med en blomstrande art nouveau-stil och symbolistiska trender. Den romantiska siluetten av den ensamme hillebardjären mot bakgrund av ett verklighetsfrämmande landskap verkar höra hemma inom sagans sfär, precis som figurer av ryttare i målningar av Franz von Stuck och Wassily Kandinsky skapade under samma tidsperiod. Målningen är ytmässigt utförd med stora färgfält. Verket får en dekorativ karaktär genom de stiliserade, böjda trädgrenarna, kontrasten mellan ljus och mörker, ett förenklat formspråk och en begränsad färgpalett som domineras av olika nyanser av lila och blå toner. Szczygliński, som föredrog att arbeta utomhus, gjorde ett flertal serier med stämningslandskap där han skildrade atmosfäriska scener vid olika tider på dygnet, vilket gav honom möjligheten att utforska olika färgnyansers verkan på motivet.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
 Översättning: Eva Nygårds

Henryk Szczygliński (1881–1944)
Nocturnal Winter Landscape with a Halberdier,
 c.1907, oil on canvas, 140×150 cm, National
 Museum in Warsaw, MP 878 MNW

Henryk Szczygliński studied in Munich, in the studio of Anton Ažbe, among others, and at the Kraków Academy of Fine Arts, where his professors included Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski, and Jan Stanisławski. It is particularly from the latter that he took over a penchant for landscapes, a thorough knowledge of colour and an ability to quickly record his impressions. Around 1900 he became interested in nocturnes – they were fashionable in modernist circles because of their romantic aura, obliqueness, and melancholy, which corresponded to the ambience of symbolist poetry and music. Though they seem mysterious and bizarre – like the *Nocturnal Winter Landscape with a Halberdier* – these sceneries in fact show Kraków and its vicinity. Szczygliński's synthetism is a reminder of the painter's Munich education: in the German artistic hub, the painter came into contact with the blooming art nouveau and symbolist trends. The romantic silhouette of the lone halberdier set against an unrealistic landscape seems to belong to the sphere of fairy tales, quite like the figure of the rider in paintings by Franz von Stuck and Wassily Kandinsky created around that time. The work is painted flatly, with broad patches of colour. It owes its decorative character to the slightly stylized tree boughs, the contrast between light and shadow, a simplified modelling of forms and limited colour palette, dominated by shades of purple. Szczygliński, who liked to work in the open air, often made series of landscapes in the *Stimmung* vein – atmospheric sceneries showing different times of day, which gave him the opportunity to employ subtle plays of colour.

Agnieszka Rosales-Rodríguez
 Translation: Aleksandra Szkudłapska

Wojciech Weiss (1875–1950)
Kväll, ca 1900, olja på duk,
50,5×68,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 5359 MNW

Wojciech Weiss tillhörde konstnärskretsen i Kraków där han även studerade vid konstakademin. Efter att ha avslutat sina studier vidareutbildade han sig i Florens och Rom. När Stanisław Przybyszewski kom till Kraków tillhörde Weiss den grupp av unga konstnärer som kom att influeras av författaren. Från 1898 samarbetade Weiss med Przybyszewski genom att utföra illustrationer för tidskriften *Życie*. Efter att ha påverkats av Przybyszewskis teorier vände sig Weiss mot existentialism och utforskade det mänskliga psyket samt de djupare lagren av det undermedvetna.

Ett av sekelskifteskunstens kännetecken var konstnärrens strävan mot att ge en subjektiv bild av världen. Genom att frångå betoningen på att dokumentera verkligheten till att istället skildra stämningar och känslor blev konstverket även indirekt, en komplex psykologisk framställning av konstnären själv. Motivet med ett tomt, öde landskap badande i ett stilla kvällsljus, som ofta förekommer i måleriet och poesin från den här perioden, motsvarar symboliskt den unga generationens vemod, förtvivlan och längtan efter en bättre värld, fri från den anspänning och besvikelse som kännetecknade den tid de levde i. Detta bekräftas även i Wojciech Weiss verk *Kväll*. Slående med denna målning är den långt förenklade registreringen av en verklighet som omformats med måleriska medel. De glesa träden, vars former genomgått en vild deformation, är spöklikt närvarande och betonar snarare intrycket av tomhet och landskapets oändlighet. Reducerade till enkla symboler introducerar träden dramatisk spänning och oro i den annars så stilla kvällen. De dämpade färgerna applicerade i plana färgytor, avsaknaden av djupverkan, begränsning och deformation av naturens beståndsdelar tills de förlorar sin realistiska skärpa – allt detta bestämmer verkets uttryck, vilket blir ett fantasilandskap eller en återspeglning av konstnärens själ. Denna melankoliska bild av en övergiven och avfolkad plats, sedd i dämpat kvällsljus, får oss att kontempera naturens andliga väsen, något som modernisterna ofta likställde med det absoluta.

Ewa Micke-Broniarek
Översättning: Eva Nygårds

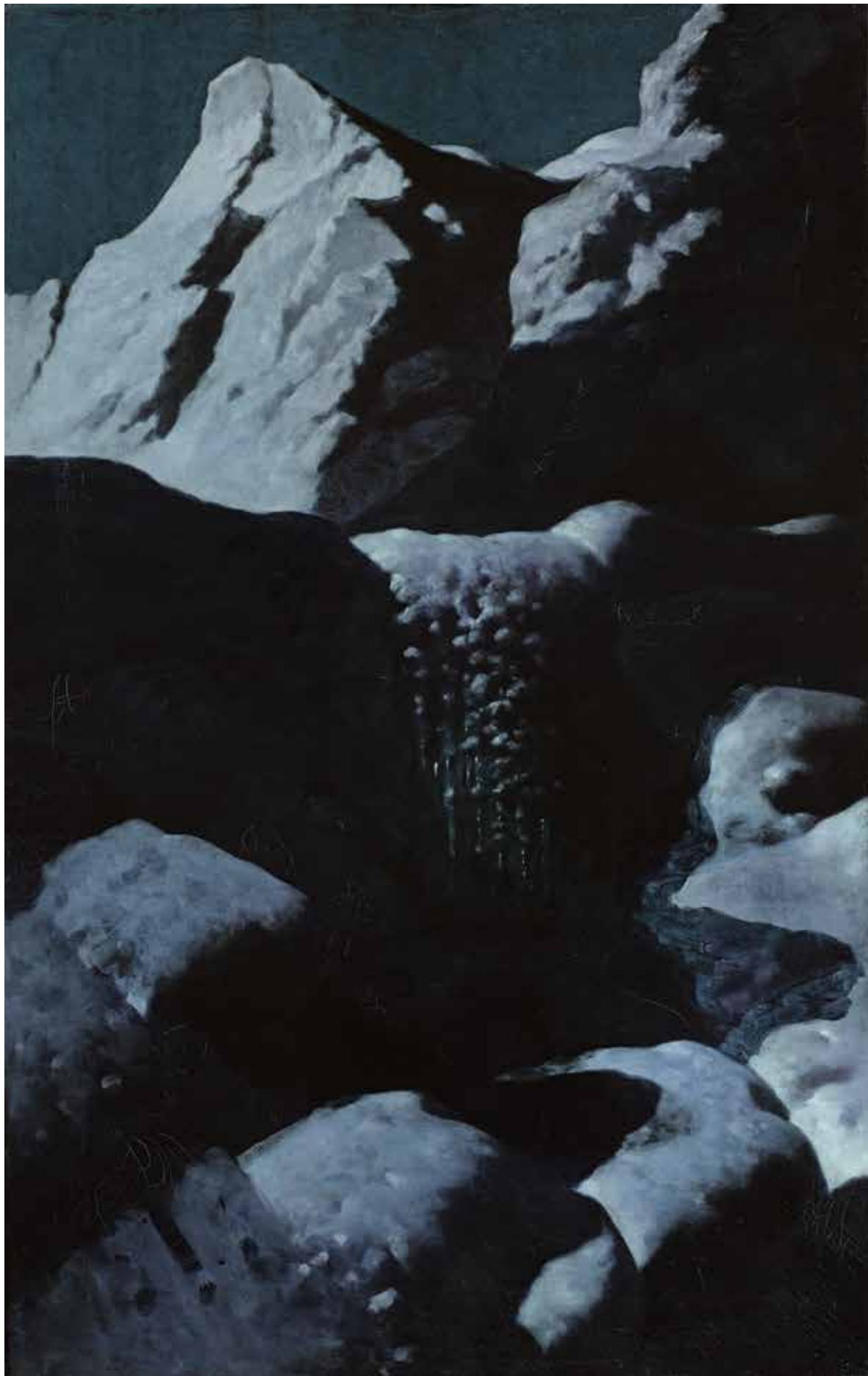
Wojciech Weiss (1875–1950)
Evening, c.1900, oil on canvas,
50.5×68.5 cm, National Museum
in Warsaw, MP 5359 MNW

Wojciech Weiss was part of the artistic milieu of Kraków. Having completed his studies at the Academy of Fine Arts there, he went on to study in Florence and Rome. When Stanisław Przybyszewski arrived in Kraków, Weiss belonged to the group of young artists who remained under his influence. From 1898 he collaborated with the writer, creating illustrations for the *Życie* magazine. Influenced by Przybyszewski's theories, he turned towards existentialism, penetrating the human psyche and the deepest layers of the subconscious.

One of the features of *fin-de-siècle* art was the artists' attempt to subjectify the image of the world by shifting the emphasis from recording reality to suggesting moods, feelings and the entire complex psychological sphere of the author of the work. The motif of an austere, empty landscape buried in evening silence, very often found in the poetry and painting of the period, became a symbolic equivalent of the young generation's sadness, weariness and longing for a perfect world, free from the tensions and disappointments of the day and age they came to live in. The above also holds true for Wojciech Weiss's *Evening*. What is striking about this painting is its thoroughly simplified recording of reality transformed using painterly means. The sparse trees, whose forms underwent wild deformations, are a ghost-like presence, emphasizing the impression of emptiness and endlessness of the space. Reduced to mere symbols, they introduce dramatic tension and anxiety into the sleepy silence of the evening. The subdued colours of flatly applied patches of paint, the lack of any illusion of depth, limiting and deforming the elements of nature so that they lose their realistic edge – all of the above determine the expression of the work, which becomes a landscape of the imagination, a reflection of the artist's soul. This melancholy view of a deserted, depopulated area, seen in pale dusk light, also spurs one to contemplate the spiritual essence of nature, which the modernists often equated with the absolute.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Stanisław Witkiewicz (1851–1915)
Vinterlandskap från Tatrabergen, ca 1890,
 olja på duk, 112×72,5 cm, Nationalmuseet i
 Warszawa, MP 720 MNW

Konstnären och författaren Stanisław Witkiewicz sägs ha formulerat den första moderna teorin inom konsten i Polen. Under flera decennier ansågs hans skrifter om polskt måleri från andra hälften av 1800-talet oerhört inflytelserika. Witkiewicz utbildade sig i Sankt Petersburg och i München, där han mellan 1872 och 1875 ingick i en koloni av polska konstnärer. Hans erfarenheter från den tiden och hans senare kontakter med Warszawas konstnärliga och intellektuella miljöer påverkade hans idéer om konstverk och kritik. Witkiewicz propagerade för realismen, vilken han såg som en konst som återger naturen men som samtidigt utgör en redogörelse för konstnärens individuella och känslomässiga karaktär. Han motsatte sig historiemåleriet, vilket gjorde avkall på det enskilda verkets oberoende måleriska värden för att istället låta det genomsyras av moraliskt eller ideologiskt innehåll. Witkiewicz teorier reflekteras i de målningar han skapade.

Vinterlandskap från Tatrabergen är ett fragment av ett landskap som saknar såväl berättande inslag som mänsklig närvaro. Det visar en månbelyst vy av några snötäckta klippor. Bergsryggen fyller nästan hela bildytan och har därmed huvudrollen i verket. Den monokroma duken är täckt av blå och grå nyanser. Intrycket av bergens mäktighet förstärks av den starka kontrasten mellan klippornas skuggade och upplysta sidor. De höga topparna ger ett pittoreskt och samtidigt upphöjt intryck, deras primära skönhet och kalla kärvhet framkallar både beundran och rädsla inför naturens storslagenhet.

Witkiewicz besökte Tatrabergen första gången 1886, och återvände därefter ett flertal gånger till regionen innan han flyttade till Zakopane. Liksom andra konstnärer och intellektuella beundrade han regionens bergiga natur, den lokala kulturen och dess invånare. Han formulerade en idé om en "Zakopane"-stil inom arkitektur och konsthantverk, som enligt honom påvisade den nationella stilens universella värden, med potential att peka ut den kollektiva identitetens källor.

Agnieszka Bagińska
 Översättning: Eva Nygårds

Stanisław Witkiewicz (1851–1915)
Winter Landscape from the Tatra Mountains,
 c.1890, oil on canvas, 112×72.5 cm, National
 Museum in Warsaw, MP 720 MNW

The painter and writer Stanisław Witkiewicz is believed to have formulated the first modern theory of art in Poland. Over several decades, his writings on Polish painting of the second half of the nineteenth century were regarded as incredibly influential. Witkiewicz was educated in Saint Petersburg and Munich, where between 1872 and 1875 he belonged to the local colony of Polish painters. His experience from that time, and his later contact with Warsaw artistic and intellectual circles, impacted his idea of artworks and criticism. Witkiewicz propagated realism, which he saw as art that recorded nature, yet took into account the artist's individual emotional make-up. He opposed historical painting, which departed from autonomous, painterly values of a given work in order to imbue it with moral or ideological content. Witkiewicz's theories were reflected in the paintings he created.

Winter Landscape from the Tatra Mountains is a fragment of a landscape devoid of any narrative character or human presence. It shows a moonlit view of a heap of snow-covered rocks. The mountain ridges almost entirely fill the frame, acting as the sole 'protagonist' of the work. The monochrome canvas is covered with blues and greys. The impression of the might of the mountains is enhanced by the strong contrast between the shaded and illuminated areas of rock. The high peaks appear as a picturesque and lofty subject; their primeval beauty and cold harshness produce both awe and terror in the face of nature's majesty.

Witkiewicz first visited the Tatra Mountains in 1886, and made several return trips to the region before moving to Zakopane. Like other artists and intellectuals he admired the region's mountainous nature and the local culture of its inhabitants. He formulated the idea of a 'Zakopane style' in architecture and craft, which – in his opinion – demonstrated the universal values of a national style, able to define the sources of collective identity.

Agnieszka Bagińska
 Translation: Aleksandra Szkudłapska

Leon Wyczółkowski (1852–1936)
Fiskare, 1911, olja på duk, 101×71,5 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 5124 MNW

Leon Wyczółkowski, framstående målare, grafiker och pastellmålare under Młoda Polska-perioden, representant för realisttenden inom polsk konst, hade begåvats med en kreativ fantasi. Han var utbildad i Warszawa, München och Kraków, där han senare blev professor vid konstakademin 1895. Han reste mycket, däribland till Frankrike, Spanien, Nederländerna, England och Ukraina. Det var i det sist-nämnda landet som han utvecklade en finkänslighet för ljuseffekter, vilket sammanlänkade honom med impressionisterna. Han målade spontant och oavburtet dagarna i ända. Mångfalden av motiv innefattade landskap, porträtt, historie- och genremotiv såväl som stilleben.

De varierande ämnen som han behandlade hade en gemensam nämnare: att förmedla sanningen om den varse-blivna världen där ljus och färg var huvudkomponenter. Över en period på nästan tjugo år spenderade konstnären sina somrar i Ukraina. Under den tiden gjorde han ett stort antal friluftsmålningar inspirerade av charmen i ortens natur och landskap. Fascinerad av gränslösa stäpper och färgstarka folkdräkter, skapade Wyczółkowski serier av verk som skildrade vardagssysslor som betesskörd, plöjning, såning eller kräftfiske. Hans sätt att måla påminner om den realistiska Barbizonskolan snarare än impressionisterna. Wyczółkowski utförde ett stort antal studier inför motivet, men färdigställde verken i sin ateljé. Konstnären återvände ofta till samma motiv som han hade arbetat med tidigare. *Fiskare* från 1911 är en sådan replik. Den första, större versionen på samma tema målades femton år tidigare. Scenen, som visar en ensam fiskare som sitter vid vattenbrynet i solnedgången, är en studie av ljus och färg. Konstnären använde sig av fenomenet med simultankontrasterande färger, där han enligt divisionismens princip applicerade breda färgfält i orange och lila med kraftfulla penseldrag. Den diagonala kompositionen i scenen, som tydligt inspirerats av japanska träsnitt (*Ukiyo-e*), och den dekorativa framställningen, förbinder verket med postimpressionismen. Målningen, som är ett resultat av konstnärens sista friluftsstudier, är på samma gång kulmen och avslutningen på hans impressionistiska utforskning.

Renata Higersberger
Översättning: Eva Nygård

Leon Wyczółkowski (1852–1936)
Fisherman, 1911, oil on canvas, 101×71.5 cm,
National Museum in Warsaw, MP 5124 MNW

Leon Wyczółkowski, eminent painter, printmaker, and pastellist of the Młoda Polska period, representative of the realist trend in Polish art, was endowed with a vivid creative imagination. He was educated in Warsaw, Munich, and Kraków, where he became a professor at the Academy of Fine Arts in 1895. He travelled a lot, including to France, Spain, the Netherlands, England, and Ukraine. It was in the latter that he developed a sensitivity to the effects of light, which linked him to the impressionists. He painted spontaneously, all day long, without respite. The diverse subject matter of his works encompassed landscapes, portraits, historical and genre scenes as well as still lifes.

The varied nature of subjects he took up had one common denominator: conveying the truth about the perceived world, where light and colour played the leading role. Over a period of almost twenty years, the artist would spend his summers in Ukraine. Throughout that time he made a huge number of open-air works inspired by the charm of local nature and landscapes. Fascinated with the boundless steppes and colourful folk clothes, Wyczółkowski created series of works showing everyday chores, such as digging beets, ploughing, sowing cereals or catching crayfish. His manner of painting brings to mind the realist Barbizon School rather than the impressionists. Wyczółkowski made numerous studies from life, but finished the works in his studio. The painter often returned to motifs he had worked on before. The *Fisherman* from 1911 is one such replica. The first, larger version of this subject was created fifteen years before. The scene showing a solitary fisherman sitting at the edge of the water at sunset is a study of colour and light. The artist used the phenomenon of simultaneously contrasting colours, employing the principles of divisionism and applying broad patches of orange and violet with vigorous strokes of the brush. The diagonal composition of the scene, clearly inspired by Japanese woodcuts (*Ukiyo-e*), and the decorative nature of the representation associate this work with post-impressionism. The painting, created as a result of the artist's final open air studies, is at the same time a culmination and a conclusion of his impressionist explorations.

Renata Higersberger
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Utsikt över Wawelkullen, 1894, olja på duk, 62,5×32,5 cm, Nationalmuseet i Warszawa, MP 1325 MNW

Stanisław Wyspiański var en visionär konstnär: en målare, tecknare, dramatiker, kostymdesigner och scenograf för sina egna teateruppsättningar samt en reformator av polskt konsthantverk och design. Född i Kraków och därmed känslomässigt bunden till staden, gjorde han ett flertal målningar och teckningar av kända byggnader och vyer. Ett av hans ofta förekommande favoritmotiv var Wawel – slottet och katedralen som blickade ut över Polens tidigare huvudstad. Slottet, byggt som säte för Polens styrande, innehade funktionen fram till 1596 och katedralen tjänade som begravningsplats för ett flertal monarker och framstående polacker. Från 1795, när landet förlorade sin självständighet, fram till 1905, var det kungliga residenset ockuperat av ryska, preussiska och österrikiska trupper.

Man kan säga att Wyspiański växte upp och nådde konstnärlig mognad ”i skuggan av Wawel”. Han var fascinerad av dess historia, var djupt engagerad och deltog i den stora nationella strävan att konservera och återuppbygga den omtalade kullen.

Målningen visar en vy över Wawelkullen från väster. Genom trädgrenar och buskar ser vi de framträdande arkitektoniska formerna: Katedralhuset med dess röda takpannor och kupolerna från klocktornet ovanför försvarsmurarna. Konstnären gjorde ett flertal skisser och studier av Wawel och återvände till den historiska byggnaden vid olika tider på dagen och under året. De här verken återger hans känslomässiga tillstånd och strävan efter att hitta den rätta formen och färgen. De nakna trädgrenarna i förgrunden bygger upp en orolig stämning; de vilda, trassliga linjerna återger konstnärens känslor och blir samtidigt en central del av verket. De höstlika färgerna på buskarna i bakgrunden samt några ensamma gulnade löv leder våra tankar till tidens gång – en av de viktigaste aspekter av Wyspiańskis konst.

Iwona Danielewicz
Översättning: Eva Nygårds

Stanisław Wyspiański (1869–1907)
View on Wawel Hill, 1894, oil on canvas, 62.5×32.5 cm, National Museum in Warsaw, MP 1325 MNW

Stanisław Wyspiański was a visionary artist: a painter, draughtsman, dramatist, designer of costumes and stage sets for his own theatre performances, and reformer of Polish applied arts. Born in Kraków, he felt an emotional bond with the city, and made numerous paintings and drawings of famous local buildings and sights. One of his favourite, often employed motifs was the Wawel – the castle and cathedral that overlooked the former capital of Poland. The castle, erected as the seat of Poland’s rulers, performed this function until 1596, and the cathedral served as the burial site of numerous monarchs and eminent Poles. From 1795, when the country lost its independence, until 1905, the royal residence was occupied by Russian, Prussian, and Austrian troops.

One may say that Wyspiański grew up and attained artistic maturity ‘in the shadow of Wawel.’ He was fascinated by its history, taking an active interest and participating in the great national endeavour to conserve and redevelop the famous hill.

The painting shows a view of the Wawel hill from the west. Through tree boughs and bushes, we see the emerging architectural shapes: the Cathedral House with its tiled red roof and the domes of the Clock Tower above the defensive walls. The painter made numerous sketches and painting studies of the Wawel, returning to this historical building at various times of day and year. These works record his emotional condition and struggle to find the appropriate form and colour. The naked tree boughs in the foreground build unsettling tension; the wild, tangled lines reflect the world of the artist’s feelings, at the same time acting as the main ‘protagonist’ of the work. The autumnal colours of bushes in the background and a few lonely, yellowed leaves direct our thoughts to the passing of time – one of the most important aspects of Wyspiański’s art.

Iwona Danielewicz
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Kartläggning av polsk konst kring sekelskiftet 1900

Vid sekelskiftet 1900 existerade inte Polen på Europas politiska karta, men på den konstnärliga kartan hade polsk kultur en tydlig plats. Trots den ofördelaktiga politiska situationen etablerade konstnärer och konstföreningar ett nätverk av sjudande konstliv, som förenade en nation delad mellan Österrike, Tyskland och Ryssland. Den polska konstkartan innefattade inte bara territorierna i det tidigare polsk-litauiska samväldet utan sträckte sig bortom dessa för att inkludera stora konstcentra i Europa samt även mindre platser på andra kontinenter. Samtidigt som konstnärerna bibehöll kontakten med sitt hemland, så inte bara studerade och reste de utomlands utan ställde också ut och fann sina kunder på den stora internationella scenen på så skilda platser som Paris, östra Sibirien eller Peru.

Polsk konst från den här perioden behöver studeras utifrån tre geografiska dimensioner. För det första, i ett delat land spelade flera städer viktiga roller som konstcentra i nationell bemärkelse. Kraków, som låg i det relativt liberala Österrike, drog till sig uppmärksamhet av polacker från alla tre delarna. Konstskolan öppnade 1873, ändrade namn till Konstakademien 1900, och blev den viktigaste polska institutionen för konstutbildning. I Polens historiska huvudstad blomstrade konstlivet tack vare de många olika platserna för utställningar, konstnärliga föreningar och mecenater, kompletterat med initiativ från stadens lokala fullmäktige. I samma österrikiska del, känd som Galizien, fanns det andra viktiga konstcentret Lviv, platsen för en teknisk högskola med en namnkunnig fakultet för arkitektur. I den ryska delen hade Warszawa en viktig roll, med sina institutioner för högre utbildning samt platser för utställningar som Galleri Zachęta, grundat

”Författaren och poeten Stanisław Przybyszewski riktade den polska uppmärksamheten mot Skandinavien och tidig tysk expressionism.”

på initiativ av konstnärer och privata intressenter 1860. Tack vare polacker och litauer åtnjöt Vilnius en konstnärlig renässans efter 1900, medan konstnärer och mecenater i den tyska delen fokuserade sin aktivitet till Poznań.

För det andra, polska konstnärer var medborgare i de länder som delat deras land mellan sig. De studerade och arbetade i dessa länders huvudstäder och representerade dessa nationer på världsutställningar. En viktig polsk koloni fanns i Sankt Petersburg, och konstakademin där utbildade och anlitade flera framstående personer som konstnären Henryk Siemiradzki inom historiemåleri och Jan Ciagliński, pionjär inom rysk impressionism. Polacker bodde inte bara i huvudstaden utan över hela det ryska imperiet, ofta i påtvingad exil, som i sibiriska Tobolsk och Irkutsk. Betydande polsk närvaro syntes också i Kaukasus-regionen, däribland polska arkitekter aktiva i Baku eller den polska gruppen konstnärer i Tbilisi. I Wien ställde polacker ut regelbundet på olika platser och flera av dem blev medlemmar i Wiensecessionen, medan München blev det mest populära centret för konstutbildning i de tyska staterna. Från sent 1860-tal fick en hel generation konstnärer sin skolning vid Münchens konstakademi, liksom vid privata skolor och ateljéer, framför allt i realistiskt och historiskt manér. Detta gällde även prominenta personer som Jan Matejko och Jacek Malczewski. I den bavariska huvudstaden drev polacker sina egna konstskolor och blev medlemmar i det lokala Kunstverein.

Bland europeiska destinationer under senare delen av 1890-talet blev Paris ett betydande konstcentrum där en stor polsk koloni hade bott sedan 1830-talet. I den franska huvudstaden hade förkämpar för impressionism, postimpressionism och symbolism, bland dem Józef Pankiewicz, Władysław Ślewiński, Waław Szymanowski och Bolesław Biegas, inte bara studerat utan också uppmärksamats av den franska publiken. Den livfulla närvaron av polacker vid stranden av floden Seine kan exemplifieras med bland andra bröderna Natansons verksamhet, förläggare på La Revue Blanche, eller Guillaume Apollinaires förbisedda härkomst, vars mor var en polsk adelsdam som hette Angelika Kostrowicka. Kring år 1900 började polska konstnärer upptäcka tidigare mindre viktiga delar av Europa, där ny symbolistisk konst frodades, trots att de sällan reste dit. Författaren

och poeten Stanisław Przybyszewski riktade den polska uppmärksamheten mot Skandinavien och tidig tysk expressionism, medan litteraturkritiker uppskattade symbolistisk lyrik från Belgien, Italien och Böhmen. För tillskyndare till återuppvaknandet av Arts and Crafts blev den brittiska scenen en källa till inspiration, medan prerafaeliterna var populära hos polska poeter och konstnärer.¹

För det tredje behöver man ta i beaktande polska konstnärers närvaro utanför Europa, vilket hade olika orsaker, mest personliga, ekonomiska men också som ett resultat av påtvingad politisk exil. Dessa historier håller fortfarande på att utforskas, då de till stor del glömdes bort under det kalla kriget och inte började synliggöras förrän efter 1989.² Den orientalistiske konstnären Stanisław Chlebowski arbetade som hovmålare för sultan Abdulaziz i Istanbul (1864–1876), och symbolisten Jacek Malczewski reste till Främre Orienten för att dokumentera sin mecenat Karol Lanckorońskis arkeologiska expedition 1884. Från mitten av 1800-talet var flera polska arkitekter och konstnärer aktiva i Latinamerika: i Venezuela, Peru, Uruguay, Brasilien och Argentina. Mest berömd var Ernest Malinowski, som designade järnvägen i de peruanska Anderna (1871–1876), då den högst belägna järnvägen i världen. Bland de många polska emigranterna i USA fanns också ett flertal konstnärer. Som ett exempel på konstnärligt utbyte kan nämnas närvaron av Leon Wyczółkowski på Världsutställningen 1904 i St. Louis där han belönades med en guldmedalj. Eugeniusz Zak, en konstnär som hörde till den yngre generationen deltog i den berömda Armory Show i New York 1913.

Den mångskiftande karaktären i polskt konstliv påverkade utvecklingen av konstarterna och det ömsesidiga beroendet av deras nationella och kosmopolitiska karaktär. Vid sekelskiftet 1900 var konstnärer väl bevandrade i det internationella konstnärliga språket som de hade tillägnat sig under sina resor och studier. De såg det också som avgörande att skapa konst som skulle styrka nationella traditioner och arv, speciellt under perioden av nationell renässans känd som Młoda Polska (Det unga Polen), vilken inleddes under tidigt 1890-tal. De arbetade i ett internationellt språk men laddade det med nationell betydelse med referenser till specifika kulturella källor, ikonografi eller detaljer som utsmyckning eller användandet av särskilt symbolspråk. Dessa kvaliteter gick inte obemärkt förbi utomlands och den dualistiska karaktären hos polsk konst poängterades av konstkritiker, framför allt Amelia Sarah Levetus, en Wienkorrespondent på *The Studio*. Levetus såg nationella drag som värdefulla, då de underströk det kännetecknande för en viss konstscen. I sina recensioner hänvisade hon ofta uppskattande till nationellt utmärkande drag. In sin recension av Wiensecessionens utställning 1902 lyfte hon särskilt fram avdelningen tillägnad Föreningen för polska konstnärer ”Sztuka” från Kraków:

*Då man träder in i rummet slås man omedelbart av den tydliga skillnaden mellan polsk konst och den från andra nationer. Dessa konstnärer har lärt av andra nationer, men de andas en helt annan atmosfär. Man lägger märke till det verkligt karaktäristiska hos den polska nationen, sorgen i deras hopp och hoppet i deras sorg: den konstanta kampen för den frihet de en gång åtnöjt, och vilken de längtansfullt strävar att återfå.*³

”Trots att hon aldrig återvände till Polen var hennes målningar välkända och uppskattade i hemlandet. Redan under sin livstid tillhörde Boznańska kanon i polsk kulturhistoria, tack vare konstnärlig kvalitet och framgång.”

Levetus upptäckte gemensamma polska drag i melankoli, sorg och nedstämdhet kombinerat med en känsla av glödande patriotism. I en monografi om samtida polsk konst, utgiven 1907, tillade hon:

*Polen gör stora framsteg inom konsten. De gamla idéerna och akademiska metoderna importerade från utlandet är snabbt på väg att förkastas, för att ge plats för livfull och sund, och samtidigt, nationell konst, som inte behöver skämmas för att blir sedd sida vid sida med den från andra länder.*⁴

Framstående konstnärers individuella historier kan fungera som exempel på denna dualism på den polska konstscenen kring år 1900. Olga Boznańska (1865–1940), fick sin första konstutbildning hemma vid de högre kurserna för kvinnor som arrangerades av Tekniska museet i Kraków.⁵ Därefter studerade Boznańska vid privata skolor i München (1886–1889), där hon fortsatt arbetade fram till dess att hon flyttade till Paris 1898, där hon bosatte sig permanent. Medan hon bodde i Frankrike och var engagerad i den internationella konstvärlden upprätt-höll Boznańska en nära kontakt med Polen och behöll sin lilla studio i Kraków. Boznańska gick med i organisationer som Societé National des Beaux-Arts i Paris, International Society of Sculptors, Engravers and Painters i London, men också Föreningen för polska konstnärer ”Sztuka” baserad i Kraków samt Polska konst- och litteratursamfundet i Paris. Hon visade sin konst i Europa (inklusive III Internationale Kunstausstellung i Wien, New Gallery i London, München och Berlinsecessionen), USA (Carnegie Institute i Pittsburgh) och Japan, men också i Polen. Konstnären förärades utmärkelser både utomlands och hemma, inklusive den franska Legion d’Honneur (1912) och medaljen Polonia Restituta, utdelad av det oberoende Polen (1938). Boznańskas måleriska stil utgick från Whistlers manér likväl som från den franska realismen. Ändå lyckades hon ingjuta den med unika drag som baserades på ett restriktivt omfång av raffinerade färgtoner, men också med de intensiva känslor som förmedlades i målningarna. I sina mest mogna verk, framförallt porträtten, använde konstnären suddiga effekter på bekostnad av en realistisk avbildning av personen som satt modell, och koncentrerade sig

på deras psykologiska och inre liv. Denna idiosynkratiska fusion blev ett uttryck för konstnärens individuella stil, inspirerad av samtida måleri men framför allt av utvecklingen i det egna arbetet. Därför förkroppsligade Boznańska idén om en konstnär som inte siktade på att skapa någon form av nationell konst. Tvärtom kan hennes stil relateras till konstverk av ett flertal internationella konstnärer som ställde ut Paris. Samtidigt uppskattades Boznańska främst, men inte ute-slutande, av celebra polska kunder som efterlämnat sitt porträttgalleri. Trots att hon aldrig återvände till Polen var hennes målningar välkända och uppskattade i hemlandet. Redan under sin livstid tillhörde Boznańska kanon i polsk kultur-historia, tack vare konstnärlig kvalitet och framgång, trots det faktum att hon aldrig sökte efter det polska i sitt arbete och engagerade sig inte i sociala eller politiska aktiviteter för att stötta någon polsk rörelse för irredentism (en rörelse för återtagande av förlorat territorium).

En radikalt annorlunda position intogs av Stanisław Wyspiański (1869–1907), konstnär, formgivare, poet, dramatiker och en av de mest mångsidiga konst-närerna i Młoda Polska.⁶ Efter sin utbildning vid konstakademin i Kraków under tidigt 1890-tal, reste han till Paris för att studera vid privata konstskolor, men framför allt för att lära sig om fransk och internationell samtida konst. Wyspiański reste vida omkring i Österrike, Böhmen, Italien, Frankrike och Tyskland för att till slut slå sig ner i Kraków 1895. Han ställde främst ut i Kraków, Lviv, ibland i Warszawa men också i Wien som secessionsmedlem. I Kraków skapade han enastående väggmålningar, fönster med glasmålningar, porträtt och landskap i pasteller, främst tillägnade polsk historia, men också mer närliggande motiv från sitt privata liv. Wyspiański var fascinerad av idén om en nationell renässans och ville att konsten, inte bara den visuella utan också litteratur och teater, skulle spela en aktiv roll i en kulturell och politisk återfödelse av den polska nation-en. I likhet med Boznańska, visar hans konstnärliga produktion paralleller med samtida fransk konst, men förblir högst personlig. Wyspiański fann inspiration i parisisk art nouveau, men transformerade denna till ett individuellt konstnär-ligt språk, med betoning på expressionistisk form och ikonografi baserat på ett polskt arv. Han refererade till olika slags nationella symboler, historiska kungar, landets katolska skyddshelgon, religiösa motiv, symboliska byggnader men också allmogekultur, populära berättelser och legender eller den lokala naturen. Omfatt-ningen av hans intressen och talang kan exemplifieras med konsthantverkets förnyelse, influerad av prerafaeliterna och den brittiska Arts and Crafts-rörelsen, som väckte stort intresse bland polska konstnärer och arkitekter vid 1800-talets slut. Wyspiański formgav ett flertal interiörer med komplett inredning från elek-triska lampor till stolar. Han var också verksam som grafiker och formgav affi-scher. Trots sin fascination för internationell samtida konst ansåg Wyspiański att hängivenheten till nationella frågor utgjorde den överordnade roll som hans konst skulle spela. Medan han hänvisade till samtida uttryck inom art nouveau gav han denna stil en nationell mening och uttryckte grundläggande frågor när det gällde polska nationella traditioner.

Andra livshistorier kan också förklara det ömsesidiga beroendet av natio-

nella och internationella element i polsk konst vid tiden för sekelskiftet nittonhundra.⁷ Józef Mehoffer (1869–1946), bildkonstnär, formgivare och formgivare av fönster med glasmålningar fick en liknande utbildning som Stanisław Wyspiański; båda studerade tillsammans i Paris. Deras konstnärliga mål och gärningar var inte likvärdiga, då Mehoffer gick in för ett mindre expressionistiskt och mer dekorativt bildspråk påverkat av art nouveau, även om båda delade ett intresse för nationella motiv och ikonografi. Det största uppdraget som Mehoffer någonsin fick kom från Fribourg i Schweiz, när han som ung 26-årig konstnär vann en internationell tävling för fönster med glasmålningar i Sankt Nikolauskyrkan. Detta enastående uppdrag om 14 fönster, som färdigställdes så sent som 1934, höll honom sysselsatt under större delen av hans professionella liv. På grund av uppdragets omfattning blev resultatet ett unikt exempel på fönster med glasmålningar i art nouveau-stil i Europa. Det var ett bevis på den utländska uppskattningen av konstnärens talang och hans mästerliga användande av art nouveau-stilistik. Mehoffer avstod däremot inte från referenser till polska motiv, inklusive vyer av historiska monument från Kraków och ornament inspirerade av allmogekonst från Krakówregionen. Tillsammans med hans djupa kunskap i katolsk ikonografi, möjliggjorde dessa speciella referenser, en enastående konstnärlig prestation och seger i den tävling som föregick uppdraget. Polska drag uppskattades också i verk av Witold Wojtkiewicz (1879–1909), som först studerade i Sankt Petersburg och sedan Kraków, där han bosatte sig. Hans expressionistiska målningar visar förvrängda människor som uttrycker sina rädslor, sin ensamhet och övergivenhet, dikterade av deras undermedvetna. 1906 visade Wojtkiewicz sina målningar på Schultes Salon i Berlin och tilldrog sig André Gides uppmärksamhet. Därefter organiserade denne Wojtkiewiczz separatutställning på Galerie Druet i Paris året därpå och skrev texten i katalogen, som presenterade den polske konstnären för den franska publiken som en betydelsefull person i samtida europeiskt måleri. Hans förtida död gjorde att hans karriär i Paris aldrig kunde utvecklas, men Gide underströk att det grundläggande värdet i Wojtkiewicz arbete är frigörelsen av den stolta och sorgsna polska själen. Enligt Gide genljöd hans måleri av influenser från Honoré Daumier, Edgar Degas, Henri de Toulouse Lautrec och Pierre Bonnard, även om han inte kände dessa personligen.⁸

Polska konstnärers öden kunde ha varit lika komplexa som Julian Fałats. Han studerade vid konstskolan i Kraków, arbetade en kort period i Odessa, och flyttade sedan till Zürich för att studera arkitektur vid den lokala tekniska högskolan. Mellan 1878 och 1880 var Fałat inskriven som student vid konstakademin in München. 1885 reste han med båt runt jorden bara för att slå sig ner i Berlin året därpå som målare av jaktscener, anställd vid hovet hos den preussiske Kejsaren Vilhelm II. Fałat lämnade sin anställning 1895 då han accepterade utnämningen till rektor på konstskolan i Kraków, som han därefter reformerade och 1900 gjorde till konstakademi. Som medlem i konstakademin i Berlin behöll han nära band till den tyska huvudstaden, men var också med och grundade Föreningen för polska konstnärer ”Sztuka” i Kraków 1897. I det oberoende Polen var Fałat engagerad i regeringsuppdrag och tjänstgjorde som chef för konst- och kulturdeparte-

”Förståelsen av det nationella var högst differentierad och innebar sällan homogena värderingar eller referens till etnicitet. Det innebar snarare vissa likheter i stil, ikonografi eller referens till nationella kulturarv.”

mentet (1921–1922), i Religions- och upplysningsdepartementet, motsvarande ett kulturdepartement.

Genom att rita kartan över polsk konst vid tiden för sekelskiftet 1900 blir det möjligt att få syn på hur nationella och internationella element är ömsesidigt beroende av varandra i verk av periodens mest betydelsefulla konstnärer. Intensiteten i det kulturella utbytet och tillgången till information, främst genom olika tidskrifter men också genom studier, resor och personliga kontakter, gjorde konstnärer över hela Europa medvetna om nya konstnärliga trender inte bara i centrumet Paris. Modellen centrum/periferi kunde inte längre förklara ett flöde av data, eftersom periferier inte behövde se till centra som källor till inspiration, utan etablerade direkta kontakter sinsemellan. Under dessa omständigheter sågs den nationella karaktären i konsten från ett visst land som något av positivt värde, eftersom den betonade det distinkta och ursprungliga. Förståelsen av det nationella var högst differentierad och innebar sällan homogena värderingar eller referens till etnicitet. Det innebar snarare vissa likheter i stil, ikonografi eller referens till nationella kulturarv. Idén om det nationella omfattade därför en kombination av konstnärliga grunddrag och gemensamma kulturella traditioner som skiljde ut en grupp konstnärer som en nationell skola. Den internationella dialogen och utbytet var möjligt på grund av upptäckten av separata nationella identiteter, vilka stod i opposition mot en likformighet dikterad av ett centrum. Konstnärer, och bland dessa också polacker, var angelägna att på olika sätt betona den nationella karaktären i sina verk, då det fungerade som ett tecken på det unika i deras arbete, vilket i sin tur var en tillgång på den internationella scenen. Idén om nationen var viktig kring sekelskiftet 1900 och tilldrog sig de polska konstnärernas uppmärksamhet också därför att den svarade mot en nationell renässans i politiken. Denna politiska renässans ledde slutligen fram till en återvunnen självständighet efter första världskriget. Idén om nationen tycktes lösa problemet med allmänt deltagande i en nationell renässans och likställdes ofta med demokrati.

Den slog sönder sociala klyftor och kunde därför hjälpa till att bygga ett demokratiskt samhälle med jämlika medlemmar inom den etniska grupp den vände sig till. Enligt historikern Stein Rokkan var demokratins framgång i Europa runt år 1900 knuten till processen av nationsbyggande under 1700- och 1800-talet, då den påvisade en grundläggande betoning på jämlikhet, eftersom alla människor bjöds in att vara del av nationen och denna process stärkte en hög nivå av nationell medvetenhet.⁹ Förespråkarna av nationell pånyttfödelse gjorde antagandet om en samexistens av olika nationer, så som den uttrycktes i liberal anda av den italienske politikern Giuseppe Mazzini, som vid mitten av 1800-talet hävdade att nationalism och individuell frihet hade motsvarande ställning på en politisk nivå och såg Europa som ett fritt samarbete mellan oberoende nationalstater.¹⁰ Kartan över polsk konst vid sekelskiftet 1900, där nationella och internationell dimensioner överlappade, samexisterade och ömsesidigt påverkade varandra, kan fungera som ett exempel på sådana fenomen. Det kan därför argumenteras för att internationalism i konsten runt 1900 framträdde tack vare närvaron av olika nationella skolor, som den polska, vilka erkände varandra och uppskattade varandras särart som en källa till konstnärlig frihet. ♦

ÖVERSÄTTNING FRÅN ENGELSKA: HENRIKA FLORÉN

Noter			
1.	Se följande översikter: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, <i>Polish Art Nouveau</i> , Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 1999 och Jan Cavanugh, Out Looking In. Early Modern Polish Art 1890–1918, University of California Press, Los Angeles och London 2001.	2.	För analys av internationella kontakter av polska och andra centraleuropeiska konstnärer se: Jeremy Howard, East European Art 1650–1950, Oxford University Press, Oxford 2006.
3.	Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej, eds. Mieczysław Morka and Piotr Paszkiewicz, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1993.	4.	A. S. L. [Amelia Sarah Levetus], "Studio Talk – Vienna", The Studio XXVIII 1902, s. 58.
5.	Idem, "Notes on Some Polish Artists of To-day", The Studio XLI 1907, s. 125.	6.	Se: Piotr Kopszak, Olga Boznańska, Edipresse Polska, Warszawa 2006.
7.	Se den senaste publikationen: Wyspiański. Catalogue of the Exhibition of Works from the Collection of the National Museum in Kraków, red. Danuta Godyń och Magdalena Laskowska, Nationalmuseum i Kraków, Kraków 2017.	8.	För en översikt se: Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914, red. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, Nationalmuseum i Warszawa, Warszawa 1997.
9.	Jan-Erik Lane och Svante Ersson, Democracy. A Comparative Approach, Routledge, London och New York 2003, s. 101.	10.	Vernon Bogdanor, "Overcoming the Twentieth Century. Democracy and Nationalism in Central and Eastern Europe", Political Quarterly 66:1, January 1995, s. 85.

Mapping Polish Art at the Turn of the Twentieth Century

At the turn of the twentieth century Poland did not exist on the political map of Europe, yet on its artistic map Polish culture occupied a distinct place. Despite the unfavourable political circumstances artists and art societies established a network of vibrant art life, which united the nation divided between Austria, Germany, and Russia. Yet, the map of Polish art did not encompass only the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth and reached beyond them to include major art centers in Europe as well as lesser locations also on other continents. While maintaining contacts with their homeland artists not only studied and travelled abroad but also exhibited and found their clients on the international scene in such diverse places as Paris, eastern Siberia, or Peru.

Polish art of that period needs to be studied in three geographical dimensions. Firstly, in a divided country several cities played significant roles as art centers on the national scale. Kraków, located in relatively liberal Austria, attracted the attention of Poles from all the three partitions. The School of Fine Arts opened in 1873, and renamed Academy of Fine Arts in 1900, it became the most important Polish institution of art education. In the historic capital of Poland the art life flourished thanks to various exhibition venues, artistic associations and

“Writer and poet Stanisław Przybyszewski turned Polish attention to Scandinavia and early German expressionism.”

private patronage, supplemented by the initiatives of local city council. In the same Austrian partition, known as Galicia, the second significant art center was Lviv, a seat of polytechnic with advanced Faculty of Architecture. In the Russian partition Warsaw played a major role, with its institutions of higher education as well as exhibition venues such as Zachęta gallery, founded upon initiative of artists and private founders in 1860. Thanks to Poles and Lithuanians Vilnius enjoyed artistic revival after 1900, while in the German partition Polish artists and patrons centered their activities in Poznań.¹

Secondly, Polish artists being citizens of the empires which divided their country, studied and worked in their capitals and represented them at the Universal Exhibitions. The important Polish colony existed in Saint Petersburg, and the local art academy educated and employed several significant figures such as historicist painter Henryk Siemiradzki and pioneer of impressionism in Russia Jan Ciagliński. Poles lived not only in the capital, but accross the Russian Empire, often in forced exile, such as Siberian Tobolsk and Irkutsk. Significant Polish presence was also visible in the region of Caucasus, only to mention Polish architects active in Baku or the community of Polish painters in Tbilisi. In Vienna Poles exhibited regularly in various venues and several of them became members of the Vienna Secession, while in Germany Munich became the most popular center of art education. Since the late 1860s in the Munich Royal Academy of Fine Arts as well as in private schools and ateliers, an entire generation of painters received their training mostly in realist and historicist manner, including prominent figures such as Jan Matejko and Jacek Malczewski. In the Bavarian capital Poles also ran their own art schools and became members of the local Kunstverein.

Among European destinations in the 1890s, Paris became a major art centre where a large group of Polish emigrants had been living since the 1830s. In the French capital the protagonists of impressionism, postimpressionism and symbolism, among them Józef Pankiewicz, Władysław Ślewiński, Wacław Szymanowski, and Bolesław Biegas, not only studied but also received the attention of the French audience. The vivid presence of Poles on the banks of the river Seine can be exemplified by the activities among others of the Natanson brothers, publishers of *La Revue Blanche*, or the overlooked pedigree of Guillaume Apollinaire, whose mother was a Polish noblewoman named Angelika Kostrowicka. Around

1900 Polish artists started to discover so far less important parts of Europe, where new symbolist art flourished, although they rarely travelled there. Writer and poet Stanisław Przybyszewski turned Polish attention to Scandinavia and early German expressionism, while literary critics appreciated Symbolist poetry in Belgium, Italy, as well as Bohemia. For the adherents of the Arts & Crafts Revival the British art scene became source of inspiration, while the Preraphaelites enjoyed popularity among Polish poets and painters.²

Thirdly, one needs to take into account the presence of Polish artists beyond Europe, caused by various reasons, mostly personal, economic but also resulting from the enforced political exile. These histories are still being researched, as they were largely forgotten during the Cold War and only after 1989 started to be uncovered.³ Orientalist painter Stanisław Chlebowski worked as court painter for sultan Abdulaziz in Istanbul (1864–76), and symbolist Jacek Malczewski travelled to Asia Minor to document an archeological expedition of his patron Karol Lanckoroński in 1884. Since mid-nineteenth century there were several Polish architects and artists active in Latin America: in Venezuela, Peru, Uruguay, Brazil, and Argentina. The greatest fame was won by Ernest Malinowski, who designed the railway in the Peruvian Andes (1871–6), then the highest railway in the world. Among the large community of Polish emigrants in the United States there were numerous artists, as well. As an example of artistic exchange one can mention the presence of Leon Wyczółkowski in 1904 at the Universal Exhibition in St. Louis where he was awarded the gold medal. Eugeniusz Zak, a painter of the younger generation, participated in the famous Armory Show in New York in 1913.

The multifaceted character of Polish artistic life influenced the development of the arts and the interdependence of their national and cosmopolitan character. At the turn of the twentieth century artists were very well versed in the international artistic language which they learnt during their travels and studies. Yet they also found it crucial to create art, which would strengthen the national traditions and heritage, especially during the period of national revival known as Młoda Polska (Young Poland), which began in the early 1890s. While working in the international idiom, they infused it with national meanings with references to particular cultural sources, iconography or details such as ornamentation or use of specific symbolic language. These qualities did not pass unnoticed abroad and the dual character of Polish art was emphasized by art critics, most profoundly by Amelia Sarah Levetus, a Viennese correspondent of *The Studio*. Levetus saw national features as a value, as they served to underscore the distinctiveness of a particular art scene, and in her reviews she often referred to distinct national traits with appreciation. In her review of an exhibition of the Vienna Secession in 1902 she singled out the space allocated to the Society of Polish Artists ‘Sztuka’ from Kraków:

On entering the room one is at once struck with the marked difference between Polish art and that of other nations. These artists have learnt from other nations, but they breathe an entirely different atmosphere. One notices the true characteristic of the Polish nation, sorrow in their hopes and hopes in

*their sorrow: the constant struggle for that freedom that they once enjoyed, and which they longingly strive to regain.*⁴

Levetus discovered common Polish traits in melancholy, sorrow, and sadness combined with a sense of ardent patriotism. In 1907, in a monographic article about Polish contemporary art, she added:

*Poland is making good progress in art. The old ideas and academic methods imported from abroad are fast being discarded, and giving place to a vigorous and healthy, and at the same time, national art, which need not be ashamed of being seen side by side with that of other countries.*⁵

Individual histories of major artists can serve as the example of this dualism of Polish art scene around 1900. A woman painter, Olga Boznańska (1865–1940), received her initial art education at home and in the higher courses for women run by the Technical-Industrial Museum in Kraków.⁶ Subsequently she studied in the private schools in Munich (1886–9) and worked there until her move to Paris in 1898, where she settled permanently. While living in France and engaging in the international art world, she maintained close contacts with Poland and kept her small studio in Kraków. Boznańska joined organizations such as Société Nationale des Beaux-Arts in Paris, International Society of Sculptors, Engravers and Painters in London, but also the Society of Polish Artists ‘Sztuka’ based in Kraków as well as Polish Literary and Artistic Society in Paris. She showed her work in Europe (including III Internationale Kunstausstellung in Vienna, New Gallery in London, the Munich and Berlin Secessions), the United States (Carnegie Institute in Pittsburgh) and Japan, but also in Poland. The artist received honours abroad and at home, including French Legion d’Honneur (1912) and Polonia Restituta medal awarded by independent Poland (1938). Boznańska painterly style was indebted to Whistlerian stylistics as well as French realism, yet she managed to imbue it with unique features based on restricted, refined colour tones and intense emotions conveyed by the paintings. In her most mature work, above all portraits, the artist used the effect of blurring and at the expense of the realist depiction of the sitter, concentrating on their psychological and internal life. This idiosyncratic fusion became an expression of the artist’s individual style, inspired by contemporary painting but above all by the evolution of her own work. Boznańska therefore represented an artist, who did not aim at creation of any form of national art, and her style could be related to artworks of various international artists exhibited in Paris. At the same time, Boznańska was appreciated mostly, although not exclusively, among celebrated Polish clients and left us with a gallery of their portraits. Although she never returned to Poland, her paintings were well known and admired in her homeland. Already in her lifetime Boznańska entered the canon of Polish art history, thanks to artistic qualities and achievements, regardless of the fact that she never looked for Polishness in her work and did not engage in any major social or political activity to support Polish irredentist movements.

A radically different position was taken by Stanisław Wyspiański (1869–1907), artist, designer poet, playwright, one of the most versatile artists of Young

“Wyspiański found inspiration in Parisian art nouveau, yet transformed it into an individual artistic language, with emphasis on expressionist form and iconography based on Polish heritage.”

Poland.⁷ Educated in the School of Fine Arts in Kraków in the early 1890s, he went to study in Paris in private schools, but above all to learn about contemporary French and international art. Wyspiański travelled extensively in Austria, Bohemia, Italy, France, and Germany to finally settle in Kraków in 1895. He exhibited mostly in Kraków, Lviv, and occasionally in Warsaw, but also in the Viennese Secession as its member. In Kraków he created outstanding wall paintings, stained glass windows, portraits, and landscape pastels, dedicated largely to Polish history, but also more intimate subjects from his private life. Wyspiański was fascinated with the idea of national revival and wanted the arts, not only visual but also literature and theatre to play an active role in the cultural and political rebirth of the Polish nation. Similarly to Boznańska, his artistic output shows parallels with contemporary French art, but remains highly individualized. Wyspiański found inspiration in Parisian art nouveau, yet transformed it into an individual artistic language, with emphasis on expressionist form and iconography based on Polish heritage. He referred to various national symbols, historic kings, Catholic patron saints of the country, religious motifs, symbolic buildings but also folk culture, popular tales and legends, or local nature. The scale of his interests and talents can be exemplified by the engagement in the applied arts revival, influenced by the Pre-Raphaelites and the British Arts & Crafts Movement, which aroused great interest among Polish artists and architects at the end of the nineteenth century. Wyspiański designed several interiors, with their complete fittings from electric lamps to chairs and was also a graphic and poster designer. Fascinated by the international contemporary art, Wyspiański nevertheless saw dedication to national issues as a supreme role for his art. While referring to contemporary vocabulary of art nouveau he gave it a national meaning and expressed fundamental issues concerning Polish national traditions.

Other lifestories can also explain the interdependence of the national and international elements in Polish art at the turn of the twentieth century.⁸ Józef Mehoffer (1869–1946), painter, designer, and creator of stained glass windows received a similar education as Stanisław Wyspiański, and both studied together in Paris. Their artistic aims and achievements were unequal, as Mehoffer opted

“The understanding of the national was highly differentiated and rarely meant a homogenous set of values or reference to ethnicity. It rather signified certain similarities in style, iconography, or reference to national heritage.”

for less expressionist and more decorative language of art nouveau, even if both shared an interest in national subjects and iconography. The greatest commission Mehoffer ever received came from Fribourg in Switzerland, when he as a 26-year-old artist won an international competition for stained glass windows in St Nicholas cathedral. This outstanding commission of 14 windows completed only in 1934 occupied him for most of his professional life and due to its scale became a unique set of art nouveau stained glass windows in Europe. It was proof of the foreign appreciation of the artist's talents and his masterly use of art nouveau stylistics. Mehoffer in his work however did not refrain from references to Polish motifs, including the view of Cracovian historic monuments and ornamentation inspired by folk art from the region of Kraków. These particular references, and his profound knowledge of Catholic iconography, apparently allowed him to achieve artistic uniqueness and win the competition. Polish features were also appreciated in the works of Witold Wojtkiewicz (1879–1909), who studied first in Saint Petersburg and then in Kraków, where he settled. His expressionist paintings showed distorted human beings expressing their fears, loneliness, and abandonment, dictated by their subconscious. In 1906 Wojtkiewicz presented them in the Schultes Salon in Berlin and attracted attention of André Gide. Subsequently he organized Wojtkiewicz's individual show in Galerie Druet in Paris in 1907 and wrote the catalogue text, which presented the Polish artist to the French public as a significant figure in contemporary European painting. His premature death did not allow the Paris career to develop, but significantly Gide emphasized that the essential value of Wojtkiewicz work is the emanation of the proud and sorrowful Polish soul. According to Gide, his paintings resonated with works of Honoré Daumier, Edgar Degas, Henri de Toulouse Lautrec, and Pierre Bonnard, even if he did not know them directly.

The fates of Polish artists could have been as complex as that of Julian Fałat. He studied in Academy of Fine Arts in Kraków, worked briefly in Odessa, and then moved to Zurich to study architecture at the local Polytechnic. Between 1878 and

1880 Fałat enrolled as a student in the Munich academy, in 1885 he travelled by sea around the world only to settle in Berlin in 1886 as the royal painter of hunting scenes employed at the court of the Prussian emperor Wilhelm II. He left this post in 1895 as he accepted the nomination for the director of the School of Fine Arts in Kraków, which he subsequently reformed and turned into the Academy of Fine Arts in 1900. He maintained close relationship with Berlin as member of the Academy of Arts, but also co-founded Society of Polish Artists 'Sztuka' in 1897 in Kraków. In the independent Poland Fałat engaged in governmental activities and served as the director of the Department of Art and Culture (1921–2), in the Ministry of Religious Beliefs and Public Enlightenment, which fulfilled the role of ministry of culture.

Drawing the map of Polish art at the turn of the twentieth century allows us to notice the mutual interdependence of the national and international elements in the works of most significant artists of the period. The intensity of the cultural exchange and the access to information, mostly through various periodicals but also studies, travels, and personal contacts made artists throughout Europe aware of the new artistic trends not only in the center of Paris. The model center/periphery no longer explained the flow of data, as peripheries did not have to look at the centers for sources of inspirations, but established direct contacts between themselves. In these circumstances, the national character of art of a particular country was seen as a positive value, as it served to underscore its distinctiveness and original character. The understanding of the national was highly differentiated and rarely meant a homogenous set of values or reference to ethnicity. It rather signified certain similarities in style, iconography, or reference to national heritage and was therefore a combination of artistic features and common cultural traditions that differentiated a group of artists as a national school. The international dialogue and exchange was therefore possible because of the discovery of the separate national identities, which opposed a uniformity dictated by the center. Artists, among them also Poles, were keen to emphasize in various ways the national character of their work, since it served as token of their uniqueness and visibility on the international scene. Importantly, at the turn of the twentieth century, the national idea attracted attention of the Polish artists also as it corresponded with the national revival in politics, which ultimately led to the regaining of independence after World War I. It seemed to solve the problem of popular participation in the national revival and was often interchangeable with democracy. It crossed social divisions and could therefore help to build a democratic society of equal members among the ethnic group it addressed. According to historian Stein Rokkan, the success of democracy in Europe around 1900 was linked to the process of nation building in the eighteenth and nineteenth centuries, since it demonstrated fundamental egalitarian emphasis, as all people were invited to be part of the nation and this process strengthened a high level of national consciousness.⁹ The proponents of national revival presumed the coexistence of various nations, as expressed in a liberal spirit by Italian politician Giuseppe Mazzini, who in the mid-nineteenth century claimed that on the political level

nationalism and individual freedom were of analogous status and saw the future of Europe as free co-operation between independent nation states.¹⁰ The map of Polish art at the turn of twentieth century, where the national and international dimensions overlapped, coexisted and mutually influenced each other, might serve as an example of such phenomenon. It can therefore be argued that the internationalism of the arts around 1900 emerged thanks to existence of diverse national schools, such as the Polish, who recognized each other and appreciated their diversity as a source of artistic freedom. ♦

Notes

1. See a survey book: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Polish Art Nouveau*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 1999 and Jan Cavanugh, *Out Looking In: Early Modern Polish Art 1890–1918*, University of California Press, Los Angeles and London 2001.

2. For analysis of international contacts of Polish and other Central-Eastern European artists see: Jeremy Howard, *East European Art 1650–950*, Oxford University Press, Oxford 2006.

3. *Między Polską a światem: Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, eds. Mieczysław Morka and Piotr Paszkiewicz, Instytut Sztuki PAN, Warsaw 1993.

4. A. S. L. (Amelia Sarah Levetus), ‘Studio Talk – Vienna’, *The Studio* XXVIII 1902, p. 58.

5. Idem, ‘Notes on Some Polish Artists of To-day’, *The Studio* XLI 1907, p. 125.

6. See: Piotr Kopszak, *Olga Boznańska*, Edipresse Polska, Warsaw 2006.

7. See most recent publication: Wyspiański: *Catalogue of the Exhibition of Works from the Collection of the National Museum in Kraków*, eds. Danuta Godyń and Magdalena Laskowska, National Museum in Kraków, Kraków 2017.

8. For a survey book see: *Koniec wieku: Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, ed. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, National Museum in Warsaw, Warsaw 1997.

9. Jan-Erik Lane and Svante Ersson, *Democracy: A Comparative Approach*, Routledge, London and New York 2003, p. 101.

10. Vernon Bogdanor, ‘Overcoming the Twentieth Century: Democracy and Nationalism in Central and Eastern Europe’, *Political Quarterly* 66:1, January 1995, p. 85.

158

Katalog

Catalogue

Myter

Myths

159



Vlastimil Hofman (1881–1970)
Bikt, 1906, olja på duk, 140×145,5 cm,
 Nationalmuseet i Warszawa, MP 185 MNW

Den polsk-tjeckiske konstnären Vlastimil Hofmans produktion har länge varit förbisedd i förhållande till huvudfåran i Młoda Polska-rörelsen, trots att han använde samma formella medel och ämnen. Hofman studerade vid konstakademien i Kraków för Jacek Malczewski och stod fortsatt i förbindelse med konstnärliga kretsar i staden fram till andra världskrigets utbrott. Redan 1905 deklarerade han sitt motstånd mot det Kraków-baserade konstnärsförbundet "Sztuka" (Konst), som dikterade normerna för det moderna måleriet. Han vände sig till traditionell, innehållsinriktad konst genom att använda symboler och allegorier för att förmedla mening, och använde den realistiska bildkonventionen, ibland i sin lite idealiserade eller syntetiserade version.

Bikt skapades vid en tidpunkt då Hofman sökte sin individuella röst. Målaren hänvisar till religiös ikonografi men presenterar den i folkdräkt. Dukens centrala del upptas av två figurer: en gammal bonde i slitna kläder, med händer märkta av arbete och nakna, smutsiga fötter, samt biktfadern, avbildad som en snidad Kristus-figur i trä. En förfallen vägghelgedom tjänar som biktstol. Hofman alluderar här på vanligt folk och folkmusiktraditionen.

Den knäböjande bonden har slutit ögonen. Därför kan scenen vara en produkt av hans fantasi, uppmuntrad av intensiva böner, en uppriktig bekännelse av synder och förräderi. I Hofmans arbete blir den enkla människans äkta tro en stark kraft som kan omvandla ett livlöst föremål till en levande kropp. Biktfaderns figur tjänar också som en metafor för folkreligiositet, där kultens immateriella föremål likställs med sin materiella representation. Arbetet möttes med både kritik och beröm, och var den första i en serie folkliga och religiösa målningar som intar en framträdande plats i konstnärens produktion.

Agnieszka Bagińska
 Översättning: Kristoffer Arvidsson

Vlastimil Hofman (1881–1970)
Confession, 1906, oil on canvas, 140×145.5 cm,
 National Museum in Warsaw, MP 185 MNW

The oeuvre of Polish-Czech artist Vlastimil Hofman has long been sidelined from the main current of the Young Poland movement, despite employing the same formal means and subject matter. Hofman studied at the Kraków Academy of Fine Arts under Jacek Malczewski, and remained associated with local artistic circles until the outbreak of World War II. Already in 1905 he declared opposition to the Kraków-based Society of Polish Artists 'Sztuka' (Art), which dictated the standards of modern painting. He turned to traditional, meaning-centred art, using symbols and allegories to convey meaning and employing the realist convention, sometimes in its slightly idealized or synthesized version.

Confession was created at a time when Hofman was looking for his individual voice. The painter referred to religious iconography, but presented it in folk costume. The centre of the canvas is occupied by two figures: an old peasant in ragged clothes, with work-worn hands and bare, dirty feet, and the confessor, depicted as a carved wooden figure of Christ. A dilapidated roadside shrine serves as the confessional. Hofman alluded here to the deep piety of the common people and the folk art tradition.

The kneeling peasant has his eyes closed. Therefore, the scene may be a figment of his imagination, fuelled by fervent prayers, a sincere confession of sins and contrition. In Hofman's work, the genuine faith of the simple man becomes a powerful force, able to transform an inanimate object into a living body. The figure of the confessor also serves as a metaphor of folk religiosity, where the intangible object of cult is equated with its material representation. The work met with both criticism and approval, and was the first in a series of folk and religious paintings that took a prominent place in the artist's body of work.

Agnieszka Bagińska
 Translation: Aleksandra Szkudłapska



Vlastimil Hofman (1881–1970)

Guds rike, 1911, olja på duk,
141×141 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 4122 MNW

Religiösa motiv utgör en viktig del av Vlastimil Hofmans målningar. Under hela hans konstnärliga verksamhet påverkades Hofmans oeuvre av den kristna ikonografiska traditionen, men med ytterligare folkloristiska, sagoaktiga eller fantastiska stiliseringar av enskilda ämnen. I många av sina verk avbildade Hofman madonnan och barnet, med förebilder i den italienska renässansen, som Rafaels *Steglitsmadonnan*.

I *Guds rike* är den centrala platsen upptagen av en bondkvinna och ett litet barn som sitter i hennes knä. Gruppen är en tydlig omskrivning av Jungfru- och barnmotivet. Kvinnan, barfota och klädd i en enkel klänning, sitter på en jordhög som representerar tronen, och det nakna barnet, endast täckt med ingenting annat än en röd sjal, knäpper händerna i bön. Denna underliga drottning tar emot hyllningar från de omgivande figurerna: en knäböjande ung kvinna med sammanpressade händer och en musiker som håller en fiol i sin sänkta hand. Båda har slutna ögon och verkar uppslukade i bön; deras attityd och ansikten utstrålar stillhet, lugn och tillfredsställelse. Endast flickan längst bak urskiljer sig från gruppen. Hon är den enda med öppna ögon; hennes skrämda blick riktas nedåt och undviker scenen som utspelar sig bredvid henne. Hon är också den enda som bär tjocka kläder och hatt. Det verkar som om Hofman här ställt två världsliga ordningar mot varandra, det verkliga och det imaginära, förenade i en anda av enkel fromhet.

Den lugna atmosfären i framställningen understryks av det enhetliga landskapet som omger figurerna, reducerat till raka, platta färgband i bakgrunden.

Agnieszka Bagińska

Översättning: Kristoffer Arvidsson

Vlastimil Hofman (1881–1970)

Kingdom of God, 1911, oil on canvas,
141×141 cm, National Museum in
Warsaw, MP 4122 MNW

Religious representations form an important group of Vlastimil Hofman's paintings. Throughout most of his artistic activity, Hofman's oeuvre was informed by the Christian iconographic tradition, though with additional folk, fairy-tale, or fantastical stylizations of individual subjects. In many of his works, Hofman depicted the Virgin and Child, referring to models from the Italian Renaissance, such as Raphael's *Madonna of the Goldfinch*.

In *Kingdom of God*, the central place is occupied by a peasant woman and a small child sitting on her lap. The group is a clear paraphrase of the Virgin and Child motif. The woman, barefoot and in a simple dress, sits on a mound of earth representing the throne, and the naked child, covered with nothing but a red shawl, folds its hands in prayer. The peculiar queen receives tributes from the surrounding figures: a young woman kneeling with her hands folded and a musician holding his violin in his lowered hand. Both of them have their eyes closed and seem engrossed in prayer; their attitude and faces ooze stillness, tranquillity, and contentment. Only the girl in the back clearly stands out from this group. She is the only one with open eyes; her frightened gaze is directed downwards, avoiding the scene playing out next to her. She is also the only one wearing thick clothes and hat. It seems that Hofman juxtaposed two worldly orders here, the real and the imaginary, as they come together in the spirit of simple piety.

The calm atmosphere of the representation is underlined by the uniform landscape surrounding the figures, reduced to straight, flat strips of colour in the background.

Agnieszka Bagińska

Translation: Aleksandra Szkudłapska

Vlastimil Hofman (1881–1970)
Den förlorade lyckan, 1919, olja på duk, 116×146 cm, Nationalmuseum i Warszawa, MP 1223 MNW

Vlastimil Hofman, som studerade för Jacek Malczewski, anses vara arvtagaren till dennes måleritradition. De två konstnärerna är relaterade både vad gäller inspirationskällor – litteratur, antiken, Bibeln och folkliga legender – och deras symboliska språk och berättande bildkonvention. När det gäller formella medel – komposition, stil, färg – följde eleven den väg som hans lärare stakat ut.

Barnens värld och deras fantasi, som Malczewski också gärna återgav, är ett vanligt motiv i Hofmans konst. I *Den förlorade lyckan* ser vi tre pojkar vars kroppar har genomgått en omvandling. Två av dem har tagit form av Pan, skogarnas och herdarnas gud i den grekiska mytologin, och en av dem har odlat sländvingar. De mystiska figurerna bildar en procession och håller en krans av torra blad mellan sig. Pojken som går först bär en mistelkrans och spelar flöjt – Pans attribut – medan pojken som går sist har en död råtta i händerna. I den europeiska kulturen har råttan främst negativa konnotationer, men i traditionella föreställningar är den också ett musikaliskt djur, vilket omvittnas i legenden om Råttfångaren i Hameln, beskriven av bland andra bröderna Grimm. Med hjälp av sitt flöjtspel lockade Råttfångaren en råttinvasion ut ur staden och ledde den sedan till att drunkna i floden. När han nekades betalning för sin tjänst hämnades han genom att leda alla Hamelns barn ut ur staden på samma sätt. I målningen kan Hofman ha hänvisat till denna folksaga, men har i så fall förvandlat motivet i linje med sin egen fantasi och inspiration från andra kulturer. Trion av melankoliska, tankfulla barn, som avtecknar sig mot ett vidsträckt höstlandskap med en linje av tunna träd, kan också ses som en begravningsprocession. Scenen framkallar associationer till livets, barndomens eller – enligt titeln – lyckans slut. Liksom i Malczewskis verk erövrar barnen subjektivitet i genom den slutna värld som deras känslighet och fantasi formar, en mysteriös och oroväckande plats oåtkomlig för vuxna.

Agnieszka Bagińska
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Vlastimil Hofman (1881–1970)
Lost Happiness, 1919, oil on canvas, 116×146 cm, National Museum in Warsaw, MP 1223 MNW

Vlastimil Hofman, who studied under Jacek Malczewski, is regarded as the heir to his painting tradition. The two artists are related both in terms of their inspirations – literature, antiquity, the Bible, and folk legends – and their symbolic language and narrative convention of painting. In terms of the formal means – composition, style, colour – the pupil followed the path set out by his teacher.

The world of children and their imagination, which Malczewski also liked to represent, was a frequent motif in Hofman's art. In *Lost Happiness*, we see three boys whose bodies have undergone transformation. Two of them have taken on the shape of Pan, the Greek god of forests and shepherds, and one has grown dragonfly wings. The mysterious figures form a procession, holding a garland of dry leaves between them. The boy at the front wears a mistletoe wreath and plays the pipe – the attribute of Pan – while the boy at the back holds a dead rat in his hands. In European culture, the rat has mainly negative connotations, but according to traditional beliefs, it is also a musical animal, as testified by the legend of the Pied Piper of Hamelin, described, among others, by the Brothers Grimm. Using the sound of the instrument, the Piper lured a plague of rats out of the town, and then led them to drown into the river. When he was refused pay for his service, he took his revenge by leading all the children of Hamelin out of the town in the same manner. In the painting, Hofman may have alluded to this folk tale, transforming its motifs in line with his own imagination and inspirations taken from other cultures. The group of melancholy, pensive children shown against a vast autumnal landscape with a thicket of puny trees may also be interpreted as a funeral procession. The scene evokes thoughts about the end of life, of childhood, or – according to the title – of happiness. Like in Malczewski's works children gain subjectivity in the enclosed world of their sensitivity and imagination, which is mysterious, alarming and out of reach for adults.

Agnieszka Bagińska
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Wilhelm Kotarbiński (1849–1921)
Självmördarens grav, ca 1900, olja
på duk, 139×80,5 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 1072 MNW

Wilhelm Kotarbiński började sin konstnärliga utbildning i Warszawa och fortsatte studierna vid Sankt Lukas-akademien i Rom i början av 1870-talet. Han stannade i den eviga staden fram till slutet av det följande decenniet och bosatte sig sedan i Ukraina (då en del av det ryska imperiet). Kotarbiński upprätthöll nära kontakt med Kievs konstnärliga kretsar och skickade sina verk till Sankt Petersburg. Kotarbiński tyckte om att måla scener inspirerade av Bibeln och det antika Greklands, Roms och Österns historia. Hans konst var som mest populär hos kritiker och publik kring sekelskiftet 1900.

Självmördarens grav skapades vid denna tid – en av de två kända versionerna av motivet målade runt 1900. Denna duk är ett av de sällsynta exemplen på fantastiska och symboliska motiv i Kotarbińskis produktion. Trots avsaknaden av *historia*, så högt värderad av akademiker, behåller den det typiska monumentala formatet. Förgrunden, en nocturne av gröna och bruna nyanser, upptas av en gravsten bruten på mitten, omgiven av visset gräs. En vit iris växer ur sprickan, med en annan överblommad blomma intill och ett mystiskt ljus som lyser upp graven, ett ljus som också manifesterar sig på himlen ovanför. Den blommande irisen, som symboliserar lidande och förlåtelse, är tänkt att mildra självmördarens ångest – något som understryks av blodflödet som strömmar ur den trasiga graven – och den överhängande eviga domen, som den olyckliga själen åkallat över sig själv. Pressades han att begå denna desperata handling genom personlig erfarenhet eller som ett svar på hemlandets tragiska slaveri? Eskatologi och individens ofrånkomliga upplevelse av förlust är ämnen som ofta togs upp av modernistiska konstnärer. Kotarbiński fördömer inte självmordet, snarare antyder han det mänskliga ödets tragiska natur.

Wojciech Głowacki
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Wilhelm Kotarbiński (1849–1921)
Suicide's Grave, c.1900, oil on canvas,
139×80.5 cm, National Museum in
Warsaw, MP 1072 MNW

Wilhelm Kotarbiński began his artistic education in Warsaw and went on to study at the Academy of Saint Luke in Rome in the early 1870s. The painter remained in the Eternal City until the end of the following decade, and then settled in Ukraine (then a part of the Russian Empire). He maintained close contact with the artistic circles of Kiev and sent his works to be exhibited in Saint Petersburg. Kotarbiński liked to paint scenes inspired by the Bible and the history of ancient Greece, Rome, and the East. His art was most popular among critics and viewers at the turn of the twentieth century.

This is when *Suicide's Grave* was created – one of the two known versions of this work painted around 1900. This canvas is one of the rare examples of fantastical and symbolic motifs in Kotarbiński's oeuvre. Though devoid of the *history*, so valued by academics, it maintained his typical monumental format. The foreground, a nocturne of greenish and brown hues, is filled by a tombstone broken in half, surrounded by faded grasses. A white iris grows out of the crack, with another overblown flower next to it and a mysterious patch of light illuminating the tomb visible above. The iris in bloom, which symbolizes suffering and forgiveness, is meant to soothe the suicide's anguish – underlined by the stream of blood flowing out of the broken grave – and the imminent eternal doom, to which the wretched soul condemned himself. Was he pushed to commit this desperate act by personal experience or the tragedy of his enslaved homeland? Eschatology and a sense of loss experienced by the individual within the world are subjects that were often taken up by modernist artists. Kotarbiński does not condemn the suicide here, rather hinting at the tragic nature of human fate.

Wojciech Głowacki
Translation: Aleksandra Szkudłapska

Jacek Malczewski (1854–1929)
Döden, 1902, olja på duk, 98×75 cm,
Nationalmuseet i Warszawa,
MP 373 MNW

Jacek Malczewski, den ledande representanten för symbolismen i polsk konst, studerade för Jan Matejko vid konstakademin i Kraków. Från sin lärare hämtade han idén om att ställa sin konst i den polska självständighetskampens tjänst. Omkring 1890 var Malczewskis intressen koncentrerade till livets mysterier och etiska frågor. Dödsmotivet, utforskat av konstnären i dess universella innebörd, framträdde i hans verk 1898, direkt efter förlusten av modern. Målaren övergav de traditionella sätten att avbilda döden som skrämmande och avskyvärd. Tvärtom: han omtolkade den grekiska antiken i modernistisk riktning och skildrade döden som Thanatos, den grekiska dödsguden, vars personifieringar han alltid utrustade med förföriskt vackra drag. Han hänvisade till den antika idén om sambandet mellan död och sömn, enligt vilken båda befriade själen genom att lösgöra tanken från sinnenas bojar.

I *Döden*, målad 1902, återfinns samma lugnande tolkning. Verkets eleganta, mjuka atmosfär beror på grundlig reflektion och ett erkännande av naturens eviga lagar och dess metamorfoser. Konstnären skildrade Thanatos/Döden som en vacker flicka med androgyna drag som håller i en lie – dödens traditionella attribut i den europeiska kulturen. Malczewski gav henne dessutom Thanatos bisarra attiraljer – en märklig huvudbonad gjord av fladdermusvingar och rosa vingar på ryggen. Dessa, som löper vertikalt längs dukens högra kant, antyder existensen av en mystisk grind som förbinder den jordiska världen med den transcendentala. Dödens ängel placerar sin hand på den trötte, gamle mannens ögonlock och avslutar därmed liemannens ritual, som utförs när "kornet är moget" – när människans liv går mot sitt slut. Mannens död ackompanjeras av en nattlig klang, och utsikten över målarens familjeherrgård i bakgrunden antyder att scenen även refererar till hans personliga erfarenhet.

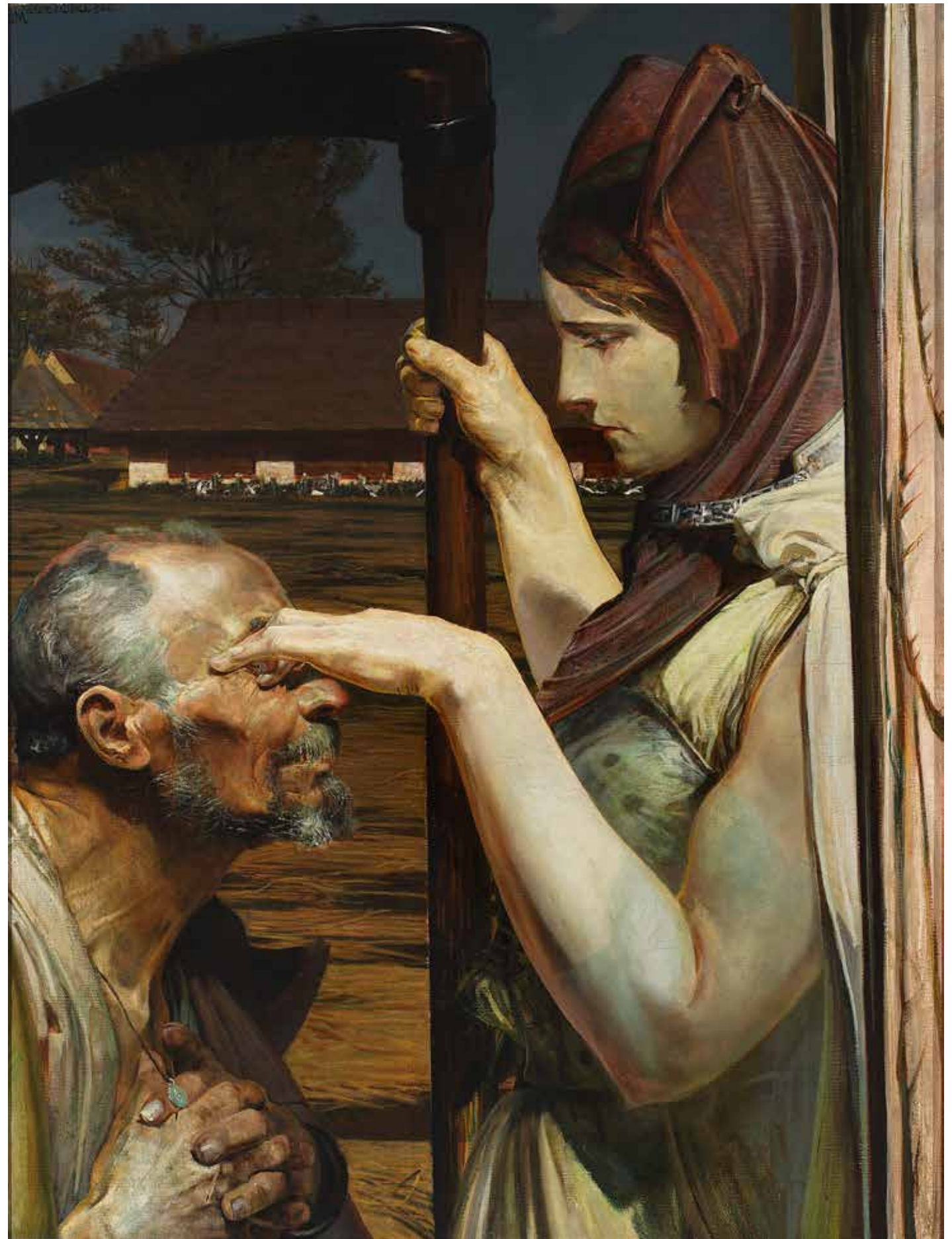
Aneta Biały
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Jacek Malczewski (1854–1929)
Death, 1902, oil on canvas, 98×75 cm,
National Museum in Warsaw,
MP 373 MNW

Jacek Malczewski, the most eminent representative of symbolism in Polish painting, studied at the Academy of Fine Arts in Kraków under Jan Matejko, from whom he adopted the idea of creating art that would serve the Polish independence cause. Around 1890, Malczewski's interests were centred on the mystery of life and ethical questions. The motif of death, explored by the artist in the universal dimension, appeared in his works in 1898, directly after the loss of his mother. The painter abandoned the traditional ways of depicting death as terrifying and repulsive. On the contrary: reinterpreting Greek antiquity in the modernist vein, he portrayed it as Thanatos, the Greek god of death, whose personifications he invariably equipped with seductively beautiful features. He referred to the ancient idea of the connection between death and sleep, according to which both conditions liberated the soul and enabled one the freedom of cognition unhampered by the senses.

In *Death*, painted in 1902, we find the same soothing interpretation. The elegiac, gentle atmosphere of the work results from thorough reflection and an affirmation of the eternal laws of nature and its metamorphoses. The artist portrayed Thanatos/Death as an attractive girl with androgynous features, holding a scythe – the traditional attribute of personifications of death in European culture. Malczewski additionally granted her the bizarre features of Thanatos – a peculiar headdress made of bat's wings and giant pinkish wings on her back. These, running vertically along the right edge of the canvas, suggest the existence of a mysterious gate connecting the earthly and transcendental worlds. The Angel of Death tenderly places her hand on the eyelids of a weary old man, thereby concluding the ritual of the Grim Reaper, performed when 'the grain is ripe' – when human life comes to an end. The man's passing is accompanied by a nocturnal ambience, and the view of the painter's family manor in the background suggests that the scene also refers to his personal experience.

Aneta Biały
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Jacek Malczewski (1854–1929)
Den Helige Franciskus, 1908, olja
på duk, 136×201 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 1182 MNW

Jacek Malczewski (1854–1929)
Saint Francis, 1908, oil on canvas,
136×201 cm, National Museum in
Warsaw, MP 1182 MNW



Jacek Malczewski, professor vid konstakademin i Kraków, fungerade mellan 1912 och 1914 också som rektor för skolan. I sina tal betonade han konstnärernas särskilda uppdrag som överstepräster vars kreativa handling kan liknas vid Skaparens. I Malczewskis konstnärskap bildade dessa idéer grunden till en serie målningar som hänvisade till Nya Testamentet. I dessa gav han Kristus sina egna drag, varigenom han metaforiskt jämför den skapande konstnären med Gud.

På ett liknande sätt – som för att visa att en riktig konstnär borde älska världen och naturen – skildrade Malczewski sig själv som den helige Franciskus, som han valde som ett av sina skyddshelgon (enligt hans sista vilja och testamente, begrovs konstnären i en franciskansk munkkåpa). Platsen, som breder ut sig i trädgården till konstnärens hem i Kraków, representerar kärleken till skapelsen, grunden för all konst. Konstnären, som förutom att iklä sig den helige Franciskus yttre attribut också antog helgonets inställning till världen och naturen, åtföljs i målningen av bland annat tre unga kvinnor i tidstypiska kläder. Dessa är konstnärens evigt unga systrar och hustru som porträtteras som Moirai, Ödet, som orubbligt spinner livets tråd. De tjänar också som hushållets gudar, som ger stöd i vardagen. I bakgrunden till höger vimlar det av fantastiska varelser som Malczewski införlivat i den polska konsten: mytologiska fauner som personifierar både naturens vitalitet och dess dionysiska farlighet, tillsammans med en tigerformad chimär, utrustad med Malczewskis musas, Maria Bal, vackra ansikte, alluderande på konstnärens inspiration. Malczewski trodde att en fördjupad förståelse för naturens harmoni, vilken återspeglar den gudomliga ordningen, var likvärdig med strävan mot perfektion. Trapporna som skymtar i bakgrunden kan antas hänсыfta på denna strävan.

Aneta Biały
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Jacek Malczewski, professor at the Academy of Fine Arts in Kraków, also served as director of the academy between 1912 and 1914. In his speeches, he underscored the particular mission of artists as the high priests of art, whose creative act made them similar to the Creator. In Malczewski's oeuvre, these ideas became the foundation of a series of paintings referring to the New Testament. In them, the painter gave Christ his own features, metaphorically equating the creating artist with God.

In a similar vein – indicating that a real artist should love the world and nature – Malczewski portrayed himself as Saint Francis, whom he chose as one of the patrons of his art (according to his last will and testament, the painter was buried in a Franciscan habit). The scene unfolding in the garden of the artist's Kraków home epitomizes the love of creation that lies at the foundation of art. The artist, who apart from Saint Francis's looks also adopted his attitude to the world and nature, is accompanied, among others, by three young women in period dress. These are the artist's eternally young sisters and wife portrayed as Moirai, the Fates, unshakeably spinning the thread of life. They also serve as household deities, providing support in everyday life. In the background, to the right, is a commotion of fantastical creatures that Malczewski incorporated into Polish art: mythological fauns personifying both the vital forces of nature and its Dionysian, dangerous powers, and a tiger-shaped chimera, embodying the artist's inspiration and equipped with the beautiful face of Malczewski's muse, Maria Bal. Malczewski believed that an ever-broader understanding of the harmony of nature, which reflected the divine order, was tantamount to striving towards perfection. This aim may be alluded to by the stairs visible in the background.

Aneta Biały
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Jacek Malczewski (1854–1929)
Döden II, 1917, olja på duk, 100,5×71,5 cm,
 Muzeum Sztuki i Łódź, MS/SP/M/204

Jacek Malczewski (1854–1929)
Döden I, 1917, olja på duk, 102,5×71,5 cm,
 Muzeum Sztuki i Łódź, MS/SP/M/140

Jacek Malczewski (1854–1929)
Death II, 1917, oil on canvas, 100.5×71.5 cm,
 Muzeum Sztuki in Łódź, MS/SP/M/204

Jacek Malczewski (1854–1929)
Death I, 1917, oil on canvas, 102.5×71.5 cm,
 Muzeum Sztuki in Łódź, MS/SP/M/140

Döden förekommer första gången som motiv i Jacek Malczewskis verk 1898, när hans älskade mor avlider. Fyra år tidigare hade han förlorat sin far. Malczewski anspelade på dessa smärtsamma händelser i två målningar vars motiv var guden Thanatos ur den grekiska mytologin. I hans tolkning fick döden nu och allt framgent gestalt av en kvinna. De bilder av döden som visas här målades nitton år senare och tillhör Muzeum Sztuki i Łódź. Här skildras döden som en ung flicka med stark, frodig kropp. På dessa målningar tycks döden, klädd i en enkel mörk klänning, med förkläde runt midjan och blommor i håret, vara en vanlig bondflicka på väg hem från arbetet på fälten, vilket även antyds av lien i hennes hand. Samtidigt blir detta redskap ett attribut för den mörka roll hon i själva verket spelar. På båda målningarna står döden stödd mot en husvägg med öppna fönster och väntar på den människa hon kommit för att hämta. Hon är vacker och majestätisk, vilket passar väl med Malczewskis konst. Malczewski var den viktigaste företrädaren för den polska symbolismen och gjorde konsekvent sina egna tolkningar av ikonografiska motiv genom att placera dem i sin personliga värld som ofta var svårbegriplig för andra. Konstnären monumentaliserar de kvinnor han målar på ett karaktäristiskt sätt som gör dem både tilldragande och dominerande i bildkompositionen.

Översättning: Tomas Håkanson

Death first turns up as a motive in Jacek Malczewski's work in 1898, when his beloved mother dies. Four years earlier he had lost his father. Malczewski alluded to these painful events in two paintings where the motive was the god Thanatos from Greek mythology. In his interpretation Death now and henceforth was given the form of a woman. The images of Death which are shown here were painted nineteen years later and belong to the Muzeum Sztuki in Łódź. Here Death is depicted as a young girl with a strong and buxom body. In these paintings Death, dressed in a simple dark dress, with an apron around the waist and with flowers in her hair, appears to be an ordinary farm girl on her way home from working in the fields, which is also suggested by the scythe in her hand. At the same time this becomes an attribute for the dark role she is actually playing. In both paintings Death is standing leaning against the wall of a house with open windows waiting for the person she has come to collect. She is beautiful and majestic, which fits well with Malczewski's art. Malczewski was one of the most important representatives for Polish symbolism and consequently made his own interpretations of iconographic motives by placing them in his personal world which was often hard to understand for other people. The artist monumentalizes the women he paints in a characteristic way which makes them both attractive and dominating in the composition of the image.

Translation: Henrika Florén

Edward Okuń (1872–1945)
Vi och kriget, 1923, olja på duk,
88×111 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 387 MNW

Edward Okuń, utbildad vid konstakademierna i Kraków och München samt på École des Beaux-Arts i Paris, sammanfogar i sin konst material från olika inspirationskällor som tysk symbolism från slutet av 1800-talet, italiensk quattrocento och franskt salongsmåleri från sekelskiftet 1900.

Målningen *Vi och kriget* är fylld av symbolik och dolda betydelser. *Ett par klädda* i svart – konstnären och hans hustru – går genom en svärm av fantastiska, onaturligt stora ormar försedda med fjärilsvingar. Omsvepta av en rock försöker de skydda en bukett blommor. En gammal, silverhårig kvinna kikar in i deras av kappans svansar inneslutna värld. Konstnären, som sedan 1898 var bosatt i Italien, bevittnade varken världskriget i Europa eller oktoberrevolutionen 1917. Han påbörjade målningen samma år och tog fem år på sig att slutföra den. Trots att han var borta från sitt hemland, som återfick sin självständighet 1918, förblev han inte likgiltig inför de händelser som ägde rum där. Han återvände till Warszawa 1921 och tog då med sig målningen, som dokumenterade hans egna erfarenheter. Budskapet som förmedlas av verket handlar om tilltro till konstnärens uppdrag – därav den bohemiska fin-de-siècle-klädseln, vid tidpunkten redan föråldrad, och konstnärens hustru som åtföljer honom som musa och modell. I handen håller konstnären en bukett lotusblommor som symboliserar äktenskapets band. Den gamla, tandlösa kvinnan personifierar Hunger, Sjukdom och Död, medan de monstruösa reptilerna symboliserar de militära katastrofer som håller på att förgöra Europa.

Iwona Danielewicz
Översättning: Kristoffer Arvidsson

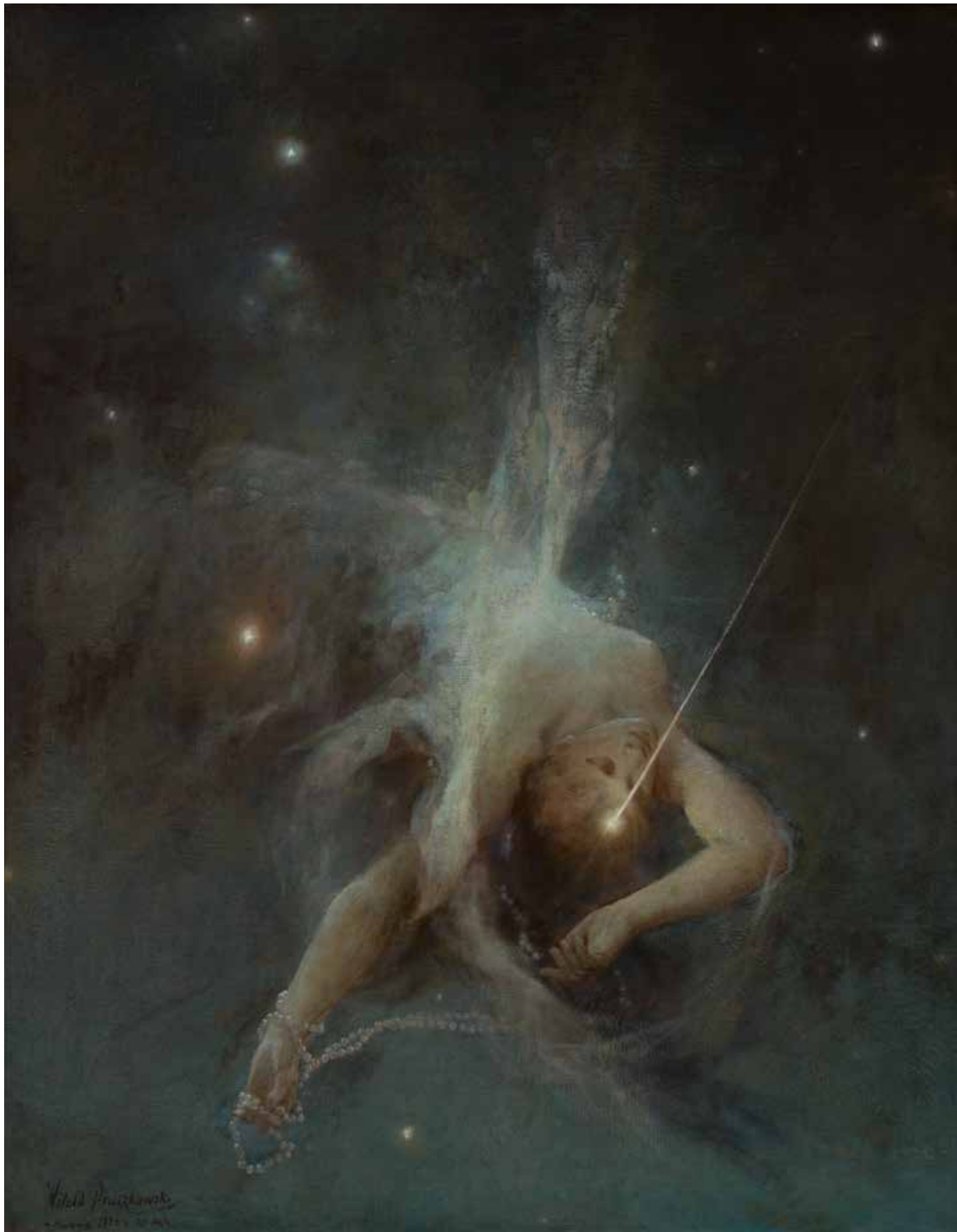
Edward Okuń (1872–1945)
Us and the War, 1923, oil on canvas,
88×111 cm, National Museum in
Warsaw, MP 387 MNW

The art of Edward Okuń, graduate of the Kraków Academy of Fine Arts, the Munich Academy, and the Parisian École des Beaux-Arts, is a blend of various inspirations: German symbolism from the late nineteenth century, fifteenth-century Italian art, and French Salon painting of the turn of the twentieth century.

The painting *Us and the War* is riddled with symbols and hidden meanings. A pair dressed in black – the artist and his wife – walk through a swarm of fantastical, unnaturally large snakes with butterfly wings. Wrapped in a man’s cape, they try to shield a bouquet of flowers. An old silver-haired woman peeks into their world, which is enclosed by the tails of the coat. The artist, who had lived in Italy since 1898, witnessed neither World War I sweeping across Europe, nor the October Revolution of 1917. He began painting this work in that very year and took five years to complete it. Even though he was away from his native country, which regained independence in 1918, he did not remain indifferent to the events that took place there. He returned to Warsaw in 1921, taking with him this painting, which recorded his own experience. The message conveyed by this work is that of faith in the artist’s mission – hence the dress of *fin-de-siècle* bohemians, already outdated at that time, and the artist’s wife accompanying him as his muse and model. The artist holds a bunch of lotus flowers, symbolizing the bonds of marriage. The old, toothless woman personifies Hunger, Illness, and Death, whereas the monstrous reptiles symbolize the military cataclysms ravaging Europe.

Iwona Danielewicz
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Witold Pruszkowski (1846–1896)
Stjärnfall, 1884, olja på duk, 168×132 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 358 MNW

Witold Pruszkowskis måleriproduktion är ett av de mest intressanta fenomenen i polsk konst under det sista kvartalet av 1800-talet. Pruszkowski fick en grundlig utbildning vid konstakademierna i München och Kraków, där han studerade under Jan Matejko. Hans mångfacetterade konst, fylld av motiv som lånats från litteratur, mytologi och folksågor, avslöjar en påverkan från symbolismen, särskilt Arnold Böcklins visionära stil, som inspirerade Pruszkowski till att inleda sina egna konstnärliga utforskningar.

Ämnet med en fallande stjärna, som återfinns i romantisk poesi, förekommer i verk som Mikhail Lermontovs *Demon* och *La chute d'un ange* av Alphonse de Lamartine. Den rika symboliken i detta motiv möjliggör tolkning på flera nivåer. En stjärna – ett sandkorn i universum – kan uppfattas som en återspeglning av gudomliga idéer, ett himmelskt ljus som kämpar mot mörkrets krafter, eller som en allegori över oändligheten och ödet.

Pruszkowski hänvisade ofta till poesi av polska romantiker, hans viktigaste inspirationskälla. Motivet med en stjärna som faller genom avgrunden hämtades från prosadikten *Anhelli* av Juliusz Słowacki, en av ”de tre skalderna” i den polska litteraturen. De martyrologiska trådar som presenteras i arbetet hänvisar till Polens dramatiska öde under 1800-talet, efter att landet förlorade sitt oberoende. Stjärnan, som avbildads svävande i rymden, antog en ung kvinnas form träffad av en ljusstråle i pannan. Detta är sannolikt Eloë – dödens ängel som skyddar polska landsflyktingar i Sibirien. Ett långt band av pärlor, som symboliserar världens fåfänga, vrids runt hennes vänstra hand. Den mystiska händelsen och dess gåtfulla atmosfär avbildas med en vag, skissartad återgivning av detaljer och subtil, begränsad färgskala. Sättet att porträttera kvinnans figur, med tydligt dematerialiserade former, är fortfarande rotad i akademism. Å andra sidan vittnar den dekorativa behandlingen av vissa detaljer om secessionens ankomst.

Krystyna Znojewska-Prokop
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Witold Pruszkowski (1846–1896)
Falling Star, 1884, oil on canvas, 168×132 cm,
National Museum in Warsaw, MP 358 MNW

The painting oeuvre of Witold Pruszkowski is one of the most interesting phenomena in Polish art of the last quarter of the nineteenth century. Pruszkowski received a thorough education at the Munich Academy and the Kraków Academy of Fine Arts, where he studied under Jan Matejko. His multi-faceted art, filled with motifs borrowed from literature, mythology, and folk tales, reveals the influence of symbolism, in particular the visionary painting style of Arnold Böcklin, which spurred Pruszkowski to embark on his own artistic explorations.

The subject of a falling star, found in romantic poetry, appears in works such as Mikhail Lermontov's *Demon* and *La chute d'un ange* by Alphonse de Lamartine. The rich symbolism of this motif enables multi-layered interpretation. A star – a particle of the universe – may be perceived as a reflection of divine ideas, a heavenly light struggling with the forces of darkness, or an allegory of infinity and fate.

Pruszkowski often referred to the poetry of Polish romantics, his most important source of inspiration. The motif of a star falling into an abyss was taken from the prose poem *Anhelli* by Juliusz Słowacki, one of the ‘three bards’ of Polish literature. The martyrological threads present in the work alluded to the dramatic fate of Poland in the nineteenth century, after the country lost its independence. The star depicted in the work, hovering in space, took on the shape of a young woman struck on the forehead by a ray of light. This is most likely Eloë – the angel of death protecting Polish exiles in Siberia. A long string of pearls, symbolizing the vanity of the world, is twisted around her left hand. The mystical event and its mysterious ambience are depicted using a non-literal, sketchy rendering of details and subtle, limited colour scheme. The manner of portraying the woman's figure, with clearly dematerialized shapes, is still rooted in academicism. On the other hand, the decorative treatment of certain details heralds the advent of secession.

Krystyna Znojewska-Prokop
Translation: Aleksandra Szkudłapska

Witold Pruszkowski (1846–1896)

Uniaternas martyrskap, 1888, olja
på duk, 121×172 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 926 MNW

Witold Pruszkowski (1846–1896)

Martyrdom of Uniats/Uniat Girl, 1888,
oil on canvas, 121×172 cm, National
Museum in Warsaw, MP 926 MNW



Witold Pruszkowski tog ofta upp martyrologiska ämnen i sina verk, som i denna målning. Framställningen hänvisar antagligen till 1800-talets ryskledda förföljelser av medlemmar av den grekisk-katolska eller uniatiska kyrkan (östra kyrkan underställd påven). Detta förtryck var en del av den allmänna ryska politiken riktad mot människor som identifierade sig med polsk kultur.

Uniaternas lidande personifieras av figuren som ligger i snön med bundna händer, sänkt i mörker. En lysande halo omger uniaterns huvud – ett tecken på helighet. I bakgrunden lyser det röda eldskenet från en brinnande ortodox kyrka upp himlen. Känsligheten och subtiliteten i måleriet, som är typisk för Pruszkowskis konst, manifesteras genom stilistisk variation. Urvalet av form och medel för konstnärligt uttryck är noga anpassat till ämnet för kompositionen. Särskilt den mystiska atmosfären i den avbildade scenen är skickligt konstruerad, något som förstärker budskapet i bilden.

De ord som står skrivna i snön, Leone XIII Pontifice, är en viktig nyckel. De hänvisar sannolikt till påven Leo XIII:s uppslagsbok publicerad 1888. Dess främsta budskap var en varning i syfte att förhindra ett återupptagande av de blodiga förföljelser som hade ägt rum tidigare.

Konstnärens mångfacetterade produktion innehåller också många porträtt, genrebilder som visar vardagsliv och landskap, även pasteller – en teknik som han behärskade till perfektion. Pruszkowski presenterade ofta sina verk på nationella och internationella utställningar, till exempel i Berlin, München och Wien. Han anses allmänt vara en föregångare till den polska symbolismen.

Krystyna Znojewska-Prokop

Översättning: Kristoffer Arvidsson

Witold Pruszkowski often took up martyrological subjects in his works, as exemplified by the presented canvas. The representation probably refers to nineteenth-century Russian-led persecutions of members of the Greek Catholic, or Uniate Church (Eastern church submitting to papal authority). These repressions formed part of the general Russification policy aimed against people who identified themselves with Polish culture.

The suffering of the Uniates is personified by the figure lying in the snow with its hands tied, shrouded in darkness. A luminous halo surrounds the Uniate's head – a mark of holiness. In the background is a burning Orthodox church, the fiery glow of which illuminates the sky. The sensitivity and subtlety of the painted work, typical of Pruszkowski's art, is manifested through a varied manner of depiction. The selection of form and means of artistic expression were carefully adapted to the subject of the composition. Pruszkowski particularly skilfully constructed the mystical ambience of the depicted scene, which enhances its general message.

The words written in the snow, *Leone XIII Pontifice*, are an important interpretation cue. They most likely refer to the text of Pope Leo XIII's encyclical published in 1888. Its main message was a warning not to return to the bloody persecutions that had taken place in the past.

The varied body of the artist's work also includes numerous portraits, genre scenes showing everyday country life, and landscapes, also pastel ones – a technique he mastered to perfection. Pruszkowski often presented his works at national and international exhibitions, for example in Berlin, Munich, and Vienna. He is popularly regarded as the forerunner of symbolism in Polish art.

Krystyna Znojewska-Prokop

Translation: Aleksandra Szkudłapsk

Jan Rembowski (1879–1923)
Den förtrollade jungfrun, version II, 1913,
olja på duk, 50,5×87 cm, Muzeum Sztuki
i Łódź, MS/SP/M/386

Jan Rembowski var en konstnär som hyllade idén om korrespondenser mellan konstarterna, särskilt mellan litteratur och bildkonst. Många gånger gav han sig på att illustrera litterära verk, därför försökte man även tolka hans *Den förtrollade jungfrun* från 1913 som resultatet av fascination för något bestämt litterärt verk. I detta fall är lånet dock av mer allmän karaktär och har en lös anknytning till Rembowskis vän, poeten Tadeusz Miciński. Denne skrev om en förtrollad sovande prinsessa, en symbol för Polen som hade förlorat sin självständighet. Sådan är också flickan på Rembowskis målning: tyst och viljelös, inte beskyddad utan snarare övervakad av de två riddarna vid hennes sida. Bildens komposition är en tydlig allusion på sakral konst. Rembowski reste två gånger till Italien där han blev starkt fascinerad av de gamla mästarnas måleri, särskilt *quattrocento*. Anknytningen till motivet *Sacra Conversazione*, alltså till Madonnan på tronen flankerad av helgon och andra figurer, är ett medvetet grepp. Tack vare det får den profana målningen en extra dimension och kan tolkas både som en bild ur en saga och en symbol för polsk patriotism. Att motivet var viktigt för Rembowski framgår av att han målade två versioner av *Den förtrollade jungfrun*. Den första versionen finns på Nationalmuseet i Warszawa.

Översättning: Tomas Håkanson

Jan Rembowski (1879–1923)
Enchanted Maiden, version II, 1913,
oil on canvas, 50.5×87 cm, Muzeum
Sztuki in Łódź, MS/SP/M/386

Jan Rembowski was an artist who celebrated the idea of correspondence between forms of art, specifically between literature and the visual arts. He undertook to illustrate literary works many times, therefore there were attempts to also interpret his *Enchanted Maiden* from 1913 as the result of the fascination for some specific literary work. In this case the loan is of a more general character and has a loose connection to Rembowski's friend, the poet Tadeusz Miciński. He wrote about an enchanted sleeping princess, a symbol for Poland which had lost its independence. This is also the case for the sleeping girl in Rembowski's painting: silent and with no will of her own, not protected but rather kept under surveillance by the two knights. The composition of the image is a clear allusion to sacred art. Rembowski travelled to Italy twice where he was very fascinated by the old masters' painting, particularly *quattrocento*. The link to the motive *Sacra Conversazione*, that is the Madonna on the throne flanked by saints and other figures, is intentional. Thanks to this the profane painting has an extra dimension and can be interpreted both as an image from a story and a symbol of Polish patriotism. That the motive was important to Rembowski can be concluded from that he painted two versions of *Enchanted Maiden*. The first version can be found at the National Museum in Warsaw.

Translation: Henrika Florén





Det unga Polen – med gamla mönster

Polacker utan Polen

Den första delningen av det forna polsk-litauiska samväldet Rzeczpospolita ägde rum 1772. Ungefär en tredjedel av Polens territorium delades mellan Preussen, Österrike och Ryssland. År 1793 tillskansade sig Preussen och Ryssland nya områden. Den tredje och sista delningen år 1795 raderade Polen som självständig stat från Europas karta för 123 år. Delningen kom att bestå till efter första världskriget när de stora imperierna kollapsade 1918.

Detta är en extremt kortfattad om än väsentlig bakgrund till förståelsen av vad Młoda Polska – Det unga Polen – stod för. Under begreppet döljer sig den kulturella rörelse inom polsk konst, musik och litteratur som var aktiv under en relativ kort period: 1890–1918. Termen Unga Polen lanserades i ett manifest av författaren och publicisten Artur Górski (1870–1959). Hans artikelserie publicerades i Krakóws dagstidning *Życie* 1898.

Det unga Polen var inte unikt i ett internationellt sammanhang. I andra länder talades också om ”de unga” med liknande betydelse, såsom Unga Tyskland, Unga Belgien, Unga Skandinavien et cetera. Den stora skillnaden var den politiska kartan. Det unga Polen var en rörelse i ett land och för ett land som inte fanns. Under den tredje delningen 1795 hade riket krossats och styckats. Det som fanns kvar var polacker.

Deras kärlek till frihet och oavhängighet är legendarisk. Deras anlag för stora gester har bevisats av historien. Inte sällan har det polska folket rusat in i hopplösa strider. Lättsinnigt men hjältemodigt. Storsint men mot bättre vetande.

Förnuftiga kalkyler till trots har polackerna flera gånger gett prov på att det omöjliga är möjligt. Att de samtidigt har en särskild förmåga att självdestruktivt förstöra sina egna framgångar är en annan sak. Polackernas djupa övertygelse om att deras land en dag återigen kommer att uppstå ur askan går alltid hand i hand med en heroisk kamp och romantiska föreställningar om sin utvaldhet. Den komplexa messianismen, den självuppooffrande individuella och kollektiva kampen samt övertygelsen om det unika, nationella martyrskapet sitter djupt rotade i den polska själen. Dessa kollektiva känslor blossades effektivt upp under romantiken av nationalskalderna Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid och Juliusz Słowacki. Deras brinnande patriotism i gåtfulla, ofta mångtydiga texter gav näring åt flera generationer av frihetskämpar. De blev ”moderna” på nytt kring sekelskiftet 1900.

Det unga Polen i Det unga Europa

Det unga Polen föddes som ett kraftfullt avståndstagande från positivismen, naturalismen och realismen. Den sistnämnda betraktades som en falsk spegel av verkligheten. Positivisternas strävan efter kunskap som kan baseras på verifierbara värden blev plötsligt obsolet. Objektiva fakta var inget som lockade längre. Verkligheten blev obekväm. Nu skulle djupa andliga värden gestaltas. Återigen blev känslan viktigare än intellektet. Intuitionen blev pålitligare än rationellt tänkande. Symboler återfick sin kraft. Det ockulta och esoteriska blev viktigare än natur- och samhällsvetenskapen.

Det unga Polen var således en kursändring – nu skulle man gå tillbaka till den romantiska traditionen. Denna återkomst går ibland under namnet neo-romantik eller nyromantik.

Borgerlighetens ideal och livsstil ifrågasattes bestämt. Samhället som konstruktion kritiserades. Sekelskiftet 1900 var på många sätt skymningens tid. Så som andra ”unga” i Europa vände sig Det unga Polen mot den optimistiska, materiellt inriktade framstegskulten. Den handlingskraftige borgaren ställdes mot den bohemiske visionären som var känslig, sorgmodig och inte sällan profetiskt hågad.

För polska författare och konstnärer utan land handlade det också om en inre konflikt. *L’art pour l’art!* – ropades det ut i kör med västvärldens ledande röster. Konsten skulle skapas för konstens skull! Förvisso! Ändå tärde frågan: hur ska man då värna om patriotiska känslor, väcka mod och uppmana till heroiska handlingar för att vinna tillbaka den efterlängttade nationella friheten? Många ord- och bildmakare brottades med denna paradox. Det är just denna konflikt som kanske tydligast skiljer Det unga Polen från andra ”unga” i Europa. Mörka moln samlades ju över världen. Apokalyptiska visioner haglade. Kosmiska katastrofer bebådades. Världsalltet stod vid katastrofens rand. Människan var i sin djupaste existentiella kris. Hon var en irrande själ, levande död, bortom hopp och räddning ... I alla fall om man skulle tro tidens kulturella profeter. Edvard Munchs *Skriet* blev ett emblem för tiden. Det var ett de tydligaste expressiva uttrycken för den rådande undergångsstämningen.

”Den komplicerade relationen mellan Strindberg och Przybyszewski blev en helvetesvandring. Från en ömsesidig devot beundran till en hatisk kamp.”

Polacker och Skandinaver

I artiklarna i *Życie* representerades Det unga Polen av en rad författare och konstnärer som uttryckte sin estetiska samhörighet med andra likasinnade europeiska falanger. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Søren Kierkegaard med flera dyrkades.

Banden mellan Det unga Polen och Skandinavien var starka. Nyckelpersonen i detta sammanhang var den polske författaren Stanisław Przybyszewski. Han föddes 1868 nordost om Warszawa. Redan som ung inspirerades Przybyszewski av den kristna mystiken. Han svärmade för Nietzsche, Schopenhauer, Hölderlin och Novalis. Särskilt intresserad var han av gotiken. Det fick honom att efter studentexamen 1889 söka sig till Berlin till arkitekturavdelningen vid Technische Hochschule. Han tröttnade efter ett år och började läsa medicin. Samtidigt skrev han på ett manuskript, *Zur Psychologie des Individuums*, en text som skulle tillägnas Ola Hansson. Den svenske författaren, som bodde i Berlin, blev intresserad av den excentriske polacken. Det var också Ola Hansson som blev Przybyszewskis guide i de tyska och skandinaviska bohemkretsarna. Przybyszewski träffade sin avgudade ungdomsidol August Strindberg i Berlin 1892. Vänskapens band knöts direkt. Snart gick det dock utför. Den komplicerade relationen mellan Strindberg och Przybyszewski blev en helvetesvandring. Från en ömsesidig devot beundran till en hatisk kamp. På liv och död. Strindbergs *Inferno* (1897) ger prov på detta.

Przybyszewski brukade träffa sina skandinaviska kollegor i en vinstuga i Berlin. Strindberg döpte stället till *Zum schwarzen Ferkel*. Där samlades de alla. Strindberg, Edvard Munch, Holger Drachmann, Christian Krohg, Arne Garborg, Gustav Vigeland, Fritz Thaulow, Bruno Liljefors, Akseli Gallen-Kallela. Festerna var legendariska. Inbördes beundran var en entrébiljett. ”Genierna” behövde bara varandra. Här diskuterades allt, mellan himmel och jord. Allra främst konst, mystik, filosofi och böcker.

Ännu mer komplicerad blev Przybyszewskis relation med Edvard Munch. Munch hade inbjudits att ställa ut på Berliner Kunstverein hösten 1892. Året därpå

”För 'de unga' representerade kvinnan onda krafter i största allmänhet. Enligt denna misogyn syn var hon aldrig fri från sinnlighetens hungriga demoner. Hon var fresterskan och manslukerskan.”

kom hans stora separatutställning i Ecke Palast. Istället för det internationella genombrottet väntade dock ett totalt fiasko. Kritiken var förkrossande. Berlins intellektuella elit var inte redo för Munchs expressiva stil. Przybyszewski, på ett typiskt polskt, lika heroiskt som trotsigt sätt, tog norrmannen i försvar. I en entusiastisk essä i *Freie Bühne* förklarade han för världen storheten i den nya konsten. Munch var ”andens aristokrat” och ”visionär”, predikade Przybyszewski. Det han såg i Munchs måleri motsvarade det som han själv gestaltade i sina demoniska texter. Munch vann en uppriktig påhejare. Samtidigt förlorade han sin stora kärlek Dagny Juel som omplacerade sin affektion och valde Przybyszewski som livskamrat och älskare. Ekon av kärleksdramat finns i Przybyszewskis idéroman i *Homo Sapiens* (1901).

Dagny Juel kom till Berlin 1892. Hon var norsk författare och kulturarbetare. Snabbt blev hon det berlinska kotteriets femme fatale. Männen drogs till henne. De åtrådde, älskade och hatade henne i obegripliga proportioner. Juel gifte sig med Stanisław Przybyszewski 1893 och med detsamma stod hon i Det unga Polens centrum. Fram till 1898 bodde paret i Berlin och Kongsvinger samt reste mycket i Europa. De fick två barn. 1898 flyttade de till Kraków, men separerade inom kort. Dagny Juels liv avslutades tragiskt i ett svartsjukedrama. Hon blev ihjälskjuten av Władysław Emeryk 1901.

Enligt det berlinska kotteriet personifierade Dagny Juel Przybyszewski det ”hondjur” som vid 1800-talets slut blev den stereotypa, förvrängda, grymt orättvisa bilden av kvinnan. För ”de unga” representerade kvinnan onda krafter i största allmänhet. Enligt denna misogyn syn var hon aldrig fri från sinnlighetens hungriga demoner. Hon var fresterskan och manslukerskan. Hora – helt enkelt, i ordets enklaste bemärkelse. Bilden av kvinnan var ständigt förknippad med sexualiteten och könsakten. I bästa fall kunde hon vara mannens musa. Oftast marginaliserades hon till en lägre stående varelse.

Konstnärsmyten personifieras

Stanisław Przybyszewski var en känd gestalt i de europeiska kulturkretsarna kring sekelskiftet 1900. Han hade ett stort internationellt kontaktnät och uppfattades

som en självklar medlem i tidens intellektuella elit. Hans provocativa sätt, hånfulla åsikter, sarkasm och kompromisslöshet var vittomtalade.

Det var dock det estetiska programmet under starkt inflytande av Nietzsche som gjorde honom till en av Det unga Polens viktigaste förgrundsgestalter. Hans manifest *Confiteor* (latin för ”jag bekänner”) publicerades i *Życie* 1899. ”Konsten har inget mål, den är själv ett mål; den är det absolut eftersom den återspeglar det Absoluta – Själen”, skrev Przybyszewski. ”Konsten står över livet; genomtränger universums väsen; låter vardagsmänniskan ta del av en hemlig runskrift; den tolkar allt som existerar från evighet till evighet”.

Denna romantiska hållning gick hand i hand med föreställningar om konstnärsrollen. För Przybyszewski och hans anhängare var konstnären ”den korade” som skulle blottlägga skaparkraftens innersta hemlighet, som kände till tillvarons yttersta mål och existensens kärna. Det polska martyrskapet utgjorde ofta en resonansbotten för dessa idéer. Konstnären var en förbrytare och en frälsare, en vedergällande Antikrist och en förlåtande Messias. För polacker var ”nationen” en del av ”evigheten”. Upprorsmytologin kopplades samman med den romantiska föreställningen om det gudomligt inspirerade konstnärsgeniet med ansvar för den förlorade nationen.

Efter åren i Berlin, när Przybyszewski återvände till Kraków i september 1898, togs han också emot som en hjälte. Han återupptog sin roll som bohem-ledare och tillbringade större delen av sin tid på kaféerna Bodega, Szmil, Jama Michalika eller någon annan centralt belägen krog. Det var här, i tjocka rök- och alkoholdimmor, ofta drogpåverkad, som han befäste sitt rykte som konstnärlig ledare, omgiven av devota lärjungar. Przybyszewski höll hov. Alkohol och narkotika rann i floder som skapandets nödvändiga bränsle. Ruset var konstant. Den kreativa eliten brydde sig inte om den unkna borgerlighetens trista regelverk. Satansdyrkaren och uppviglarer Przybyszewski var dekadensen personifierad. Hans symboliska prosaverk och dramer (*Synowie ziemi*, 1–3, 1904–1911 och dramat *Matka*, 1903 som exempel) vibrerade av mystik och svårförklarlig kraft. Han var också känd för sitt diaboliska sätt att spela Chopin på. Det förstärkte ytterligare hans färgstarka image.

Bondelivet – myten bortom verkligheten

Konstnärerna inom Det unga Polen kan beskrivas som uppstudsiga särlingar. En av de främsta bland dem var den mångbegåvade Stanisław Wyspiański. I lika hög grad som Przybyszewski, men på ett helt annat sätt blev han en av Det unga Polens främsta profeter. Han var både ord- och bildkonstnär. Han målade, skrev dramer och skapade scenografier för maffiga teateruppsättningar. I sina verk, oavsett formen, blandade han folklig realism och politisk satir med visionär symbolism. Han älskade musik och avgudade Wagner. Många svulstiga toner i hans skapande kommer just därifrån. Wyspiańskis bildspråk var influerad av art nouveaus slingrande linjer. Tematiskt sökte han sig ofta till gamla föreställningar om ”det enkla folket”. Redan under studietiden deltog han i etnografiska expeditioner till avlägsna delar av den galiziska provinsen. Målet var att hitta äkta

”Det unga Polen framstår som en extremt ’manlig’ rörelse. Det finns säkerligen utrymme för konst-historiker och andra forskare att börja om, gräva mer, gräva djupare, omvärdera.”

”polska rötter” i den exotiska bondekulturen. I grunden fanns en föreställning om att Polen en dag skulle resa sig och bli självständigt igen. I det nya landet skulle den intellektuella eliten gå hand i hand med ”det enkla folket”. Det symboliska förbundet mellan intelligentian och folket som det återuppståndna Polens framtid gestaltade Wyspiański i det komplexa, sinnrikt komponerade dramat *Wesele* (*Bröllopet*) med profetiska budskap.

Själv gifte han sig med bondflickan Teodora Pytko. Liknande allianser – mellan män ”av högre stånd” och ”kvinnor av folket” blev på mode. Podhale, Tatrabergen och dess huvudort Zakopane framstod som det förlovade landet. Bondelivet idealiserades. Färggranna dräkter, urgamla sedvänjorna, byfester och religiösa högtider blev konstens omhuldade ämnen. Många polska modernister var dessutom hängivna landskapsmålare. De romantiska inslagen var populärare än den moderna verkligheten. Det drömdes om medeltiden och den forna storhetstiden som skulle ersätta det moderna livets ytlighet. Tidlösa, oförändrade motiv kopplades samman med den polska homogena identiteten som man felaktigt föreställde sig att den var innan landet delades. Böljande fält, höga berg, sublima molnformationer, öppna vidder, annalkande åskväder och naturen genomsyrad av mystik fyllde dukarna. Den idealiserade drömbilden skulle i många fall tjäna som motgift mot samtidens degeneration och allmänt förfall.

Vart tog kvinnorna vägen?

Olga Boznańska (1865–1940) är en av de få kvinnor som någonsin kommer på tal i samband med Det unga Polen. Hon räknades som en av de främsta konstnärerna inom rörelsen. På grund av sitt kön fick hon börja målarutbildning med privatlektioner. 1896 flyttade hon till München och 1898 vidare till Paris. 1904 blev hon invald som fullvärdig ledamot i Société Nationale des Beaux Arts. Några år senare blev hon även medlem i det Londonbaserade internationella förbundet för målare, skulptörer och grafiker. Hennes meritlista är lång. Mest känd blev hon för sina ömsinta porträtt.

Det som förbluffar och förargar (det måste sägas tyvärr) när man studerar

Det unga Polen är den manliga dominansen och kvinnornas frånvaro på den konstnärliga scenen. Det unga Polen framstår som en extremt ”manlig” rörelse. Det finns säkerligen utrymme för konsthistoriker och andra forskare att börja om, gräva mer, gräva djupare, omvärdera. I dagens läge finns dock inte många kvinnliga konstnärer från sekelskiftet 1900 representerade på statliga museer i Polen. De som var verksamma under perioden reste till München, Berlin, Wien, Paris. Många av dem stannade utomlands. Den pressande vardagen överskuggade inte sällan alla skaparplaner. Det finns dock några namn som bör nämnas här, även om deras skapande inte omedelbart förknippas med Det unga Polens estetiska program.

Anna Bilinska (1857–1893) besökte Wien, Salzburg, Padua, Venedig och München innan hon skrev in sig på Académie Julian i Paris. Hon var en av de kvinnliga konstnärer som kunde försörja sig som professionell, internationellt erkänd konstnär med köpare i såväl Polen, Frankrike och Storbritannien. Bilinska blev främst känd för sina realistiska porträtt och landskap med viss dragning till det idealiserande. Hennes konst var dock fri från de känslomässiga övertoner och den symboliska laddning som man lätt förknippar med Det unga Polen.

Maria Melania Klingsland (1876–1967) föddes i en förmögen assimilerad judisk familj i Warszawa 1876. Hon tog sig namnet Mela Muter efter sin mans släktnamn Mutermilch. Hennes man var Pariskorrespondent för polska dagstidningar runt sekelskiftet 1900. Själv fick hon ställa ut på den officiella salongen i Paris, i Warszawa och Kraków. Hon målade porträtt av Erik Satie, Maurice Ravel och Ambroise Vollard bland andra. Hennes tidiga måleri var påverkat av amerikanen James Abbott McNeill Whistlers symbolik. Ibland har hon jämförts med Susanne Valadon. Hennes namn förekommer aldrig i samband med Det unga Polen.

Irena Silberberg (1888–1981) odlade tidigt konstnärsdrömmar. Hon övergav dock både dem och sin mosaiska tro för den tretton år äldre symbolisten Wojciech Weiss som var hennes konstlärare. Weiss i sin tur övergav sin satanistiska mentor Przybyszewski för sin blivande hustru. Under 1890-talet skapade Wojciech Weiss en hel rad verk som alluderade på Przybyszewskis idé om den ”nakna själen”. Irena Weiss skaffade aldrig ateljé, i bästa fall delade hon med maken. Kunde hon inte eller ville hon inte ta för sig mer? Wojciech Weiss, vars pensel lugnades avsevärt med tiden, gick till historien som en av Det unga Polens främsta impressionister. Hans fru, med ett oförlöst konstnärskap, försvann i historiens gömmor som en av de oräkneliga kvinnor som drunknat i patriarkatets ”beskyddande” famn.

Post scriptum

Det polska konstnärsförbundet Towarzystwo Artystów Polskich, förkortat Sztuka (det polska ordet för *konst*) var en av de viktigaste företrädarna för Det unga Polen. Det fanns inget manifest, ingen ideologisk plattform. Förbundets syfte var att bekämpa den inhemska provinsialismen och verka för ett ökat konstliv i det icke-existerande Polen. Förbundets medlemmar var de främsta polska modernisterna: Stanisław Wyspiański, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer med flera.

Det unga Polen som en estetisk och idémässig rörelse var komplex och svårdefinierad. De polska konstnärerna var inte så isolerade som man skulle kunna tro. Tvärtom var deras kontakter med andra europeiska kollegor förbluffande täta. De mångsysslande sekelskifteskonstnärerna i det icke-existerande Polen var ofta ord- och bildmakare i samma person. Ur den aldrig övervunna romantiken utvecklade de en allvarlig symbolism. Naturen skulle inte imiteras. Konsten skulle söka tingens och tillvarons hemliga mening. Nationella symboler skulle samtidigt uppmana till kampen för *landet som icke är*. Den kristna retoriken applicerades gärna på nationens historiska öden. Den esoteriska trenden hyllade också rosenkreutzare, swedenborgare, teosofer, satanister och andra mystiker. Det manliga geniets kult var stark. Kvinnor förpassades alltför ofta till marginalen som fresterskor eller muser. Samtidigt kämpade de för sin utbildning och tillgång till akademier. Det var både orons och hoppets tid där individualismen var en kollektiv rörelse. ♦

Litteratur i urval			
Tadeusz Dobrowolski, <i>Sztuka Młodej Polski</i> , Państwowe Wydawn, Naukowe, Warszawa 1963.	<i>glömda rötter</i> , Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 2009.	<i>judiska konstnärer i den central- och östeuropeiska modernismen</i> , Atlantis, Stockholm 2014.	aktiebolag, Stockholm och Berlin 1897.
Agnieszka Morawińska, <i>Symbolism in Polish Painting 1890–1914</i> , The Detroit Institute of Arts, Detroit 1984.	Tom Sandqvist, <i>Det andra könet i öst. Kvinnliga konstnärer i den central- och öst- europeiska modernismen</i> , Symposion, Stockholm 2010.	Joanna Sosnowska, <i>Poza Kanonem. Sztuka polskich Artystek 1880–1939</i> , PAN, Warszawa 2003.	Göran Söderström, <i>Strindberg och bildkonsten</i> , Forum, Stockholm 1972.
Tom Sandqvist, <i>Ett svunnet Europa. Modernismens</i>	Tom Sandqvist, <i>Ahasverus vid staffliet. Judisk konst och</i>	August Strindberg, <i>Inferno</i> , C. & E. Gernandts förlags-	Petr Wittlich, <i>Edvard Munch</i> (1985), övers. Tora Hedin, Prisma, Stockholm 1987.

Young Poland – with old models

Poles without Poland

The first partition of the former Polish-Lithuanian Commonwealth took place in 1772, when around one-third of Polish territory was partitioned between Prussia, Austria and Russia. In 1793 Prussia and Russia seized new territory. The third and final partition in 1795 erased Poland as an independent state from Europe's map for 123 years. This partition was to remain until after the First World War when the large empires collapsed in 1918.

This is an extremely brief but essential background to an understanding of what *Młoda Polska* – Young Poland – represented. The concept refers to the cultural movement in Polish art, music, and literature, which was active during a relatively short period: 1890–1918. The term Young Poland was launched in a manifesto by the writer and journalist Artur Górski (1870–1959). His series of articles was published in Kraków's daily paper *Życie* in 1898.

Young Poland was not unique in an international context. In other countries, 'Young' was also used in a similar sense, such as Young Germany, Young Belgium, Young Scandinavia, and so on. The main difference was the political map. Young Poland was a movement in a country and for a country that did not exist. During the third partition in 1795, the country had been crushed and carved up. What remained was Poles.

Their love of freedom and independence is legendary. Their tendency towards big gestures has been demonstrated by history. The Polish people have often rushed into hopeless battles. Rashly but heroically. Magnanimously but against their better judgement. Despite rational calculations, the Poles have shown several times that the impossible is possible. The fact that they have a special capacity at the same time for self-destructively ruining their own successes is another matter. The Poles' deep conviction that their country will one day rise

again from the ashes always goes hand in hand with a heroic struggle and romantic notions of their chosenness. The complex messianism, the self-sacrificing individual and collective struggle, and the conviction of unique, national martyrdom are deeply rooted in the Polish soul. These collective emotions were fanned effectively during romanticism by the national poets Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, and Juliusz Słowacki. Their burning patriotism in enigmatic, often ambiguous texts fuelled several generations of freedom fighters. They became ‘modern’ once again around the turn of the twentieth century.

Young Poland in Young Europe

Young Poland was born as a powerful repudiation of positivism, naturalism, and realism. The latter was regarded as a false mirror of reality. The positivists’ striving for knowledge based on verifiable values suddenly became obsolete. Objective facts were no longer attractive. Reality was uncomfortable. Now deep spiritual values were to be portrayed. Once again emotion became more important than intellect. Intuition became more reliable than rational thought. Symbols regained their power. The occult and the esoteric became more important than the natural and social sciences.

Young Poland was thus a change of course – a return to the romantic tradition. This is sometimes referred to as neoromanticism.

Bourgeois ideals and lifestyle were firmly questioned. Society as a construct was criticized. The turn of the twentieth century was in many ways a twilight period. Like other ‘Young’ movements in Europe, Young Poland turned against the optimistic, materialistic cult of progress. The dynamic citizen was contrasted with the bohemian visionary, who was sensitive, melancholy, and often prophetically inclined.

For Polish writers and artists without a country, it was also about an inner conflict. *L’art pour l’art!* – was chorused by the leading voices of the West. Art for art’s sake! To be sure! Yet the question consumed them: how should one then defend patriotic emotions, arouse courage, and call for heroic actions to regain the longed-for national freedom? Many writers and artists wrestled with this paradox. It is precisely this conflict that perhaps most clearly distinguishes Young Poland from other ‘Young’ movements in Europe. Dark clouds were gathering across the world. Apocalyptic visions rained down. Cosmic disasters were proclaimed. The universe stood on the brink of disaster. Man was in his deepest existential crisis – a wandering soul, living death, beyond hope and salvation ... At any rate if one was to believe the cultural prophets of the day. Edvard Munch’s *The Scream* was an emblem for the time. It was one of the clearest expressionist manifestations of the prevailing apocalyptic atmosphere.

Poles and Scandinavians

In articles in *Życie*, Young Poland was represented by a number of writers and artists who expressed their aesthetic solidarity with other like-minded European factions. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine,

“The complicated relationship between Strindberg and Przybyszewski became an infernal wandering. From mutual devout admiration to a savage life-and-death struggle”

Arthur Rimbaud, Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Søren Kierkegaard, and others were idolized.

The bonds between Young Poland and Scandinavia were strong. The key figure in this context was the Polish writer Stanisław Przybyszewski. He was born in 1868 north-east of Warsaw. As a young man, Przybyszewski was inspired by Christian mysticism. He had a passion for Nietzsche, Schopenhauer, Hölderlin, and Novalis. He was particularly interested in the Gothic, so after his school-leaving exam in 1889, he went to Berlin to study architecture at the Technische Hochschule. He tired of this after a year and began reading medicine. At the same time, he wrote a manuscript, *Zur Psychologie des Individuums*, a text that was to be dedicated to Ola Hansson. The Swedish writer, who was living in Berlin, became interested in the eccentric Pole. It was also Ola Hansson who became Przybyszewski’s guide in German and Scandinavian bohemian circles. Przybyszewski met the idol of his youth, August Strindberg, in Berlin in 1892. The bonds of friendship were formed immediately, but soon things went downhill. The complicated relationship between Strindberg and Przybyszewski became an infernal wandering. From mutual devout admiration to a savage life-and-death struggle, as demonstrated by Strindberg’s *Inferno* (1897).

Przybyszewski used to meet his Scandinavian colleagues in a wine tavern in Berlin. Strindberg renamed the place *Zum schwarzen Ferkel*. There they all gathered: Strindberg, Edvard Munch, Holger Drachmann, Christian Krohg, Arne Garborg, Gustav Vigeland, Fritz Thaulow, Bruno Liljefors, and Akseli Gallen-Kallela. The parties were legendary. Mutual admiration was an admission ticket. ‘The genii’ only needed each other. Everything under the sun was discussed here. Above all art, mysticism, philosophy, and books.

Even more complicated was Przybyszewski’s relationship with Edvard Munch. Munch had been invited to exhibit at the Berliner Kunstverein in the autumn of 1892. The following year saw his major solo exhibition at Ecke Palast. Instead of the international breakthrough, however, a total fiasco awaited. The

“For Young Poland, woman represented evil forces in general. According to this misogynist view, she was never free from sensuality’s hungry demons. She was the temptress and man-eater.”

critics were crushing. Berlin’s intellectual elite was not ready for Munch’s expressionist style. Przybyszewski, in a typically Polish, equally heroic and defiant way, defended the Norwegian. In an enthusiastic essay in the journal *Freie Bühne*, he explained to the world the greatness of the new art, preaching that Munch was ‘an aristocrat of the spirit’ and ‘a visionary’. What he saw in Munch’s painting corresponded to what he himself was portraying in his demonic texts. Munch won a sincere supporter. At the same time, he lost his great love, Dagny Juel, who transferred her affection and chose Przybyszewski as her lifelong companion and lover. An echo of this love drama is found in Przybyszewski’s novel of ideas *Homo Sapiens* (1901).

Dagny Juel arrived in Berlin in 1892. She was a Norwegian writer and cultural worker. Soon she became the Berlin set’s femme fatale. Men were attracted to her. They desired, loved, and hated her in incomprehensible proportions. Juel married Stanisław Przybyszewski in 1893 and at once became the centre of Young Poland. Until 1898 the couple lived in Berlin and Kongsvinger and travelled extensively in Europe. They had two children. In 1898 they moved to Kraków but separated shortly afterwards. Dagny Juel’s life ended tragically in a jealous drama, when she was shot dead by Władysław Emeryk in 1901.

According to the Berlin set, Dagny Juel Przybyszewski personified the ‘female animal’, which in the late nineteenth century was the stereotyped, distorted, and terribly unjust image of woman. For Young Poland, woman represented evil forces in general. According to this misogynist view, she was never free from sensuality’s hungry demons. She was the temptress and man-eater. Whore – quite simply, in the literal sense of the word. The image of woman was constantly associated with sexuality and the sexual act. At best she could be man’s muse. In most cases she was marginalized as a lesser being.

The artist myth personified
Stanisław Przybyszewski was a well-known figure in European cultural circles around the turn of the twentieth century. He had a large international contact network and was regarded as an obvious member of the period’s intellectual elite.

His provocative manner, scornful views, sarcasm, and uncompromisingness were widely discussed.

However, it was the aesthetic programme strongly influenced by Nietzsche that made him one of Young Poland’s key prominent figures. His manifesto *Confiteor* (Latin for ‘I confess’) was published in *Życie* in 1899. ‘Art has no goal, it is itself a goal; it is definitely so since it reflects the Absolute – The Soul,’ wrote Przybyszewski. ‘Art is above life; it permeates the universe’s being; lets the common man read secret runic writing; it interprets everything that exists from eternity to eternity.’

This romantic attitude went hand in hand with notions of the artist’s role. For Przybyszewski and his followers, the artist was ‘the chosen one’, who was to lay bare the innermost secret of creative power, who knew the ultimate goal of life and the core of existence. Polish martyrdom often provided a sounding board for these ideas. The artist was a criminal and a saviour, a vengeful Antichrist and a forgiving Messiah. For Poles, ‘the nation’ was a part of ‘eternity’. The mythology of rebellion was associated with the romantic notion of the divinely inspired artistic genius with responsibility for the lost nation.

Following his years in Berlin, when Przybyszewski returned to Kraków in September 1898, he was received as a hero. He resumed his role as a bohemian leader and spent most of his time in the cafes Bodega, Szmił, Jama Michalika, or some other centrally located tavern. It was here, in thick smoke and alcohol hazes, often under the influence of drugs, that he consolidated his reputation as an artistic leader, surrounded by devout followers. Przybyszewski held court. Alcohol and drugs flowed as the necessary fuel for creative activity. Intoxication was constant. The creative elite did not care about the dreary rules of the old bourgeoisie. Satanist and agitator Przybyszewski was decadence personified. His symbolist prose works and dramas (*Synowie ziemi*, 1–3, 1904–1911 and the drama *Matka*, 1903, for example) vibrated with mysticism and a difficult to explain power. He was also well known for his diabolical way of playing Chopin, further reinforcing his colourful image.

Peasant life – the myth beyond reality
The Young Poland artists may be described as insubordinate eccentrics. One of the foremost among them was the multi-talented Stanisław Wyspiański. To the same extent as Przybyszewski, but in a totally different way, he became one of Young Poland’s foremost prophets. Both a writer and artist, he painted, wrote dramas, and designed stage sets for stunning theatre productions. In his works, irrespective of the form, he mixed popular realism and political satire with visionary symbolism. He loved music and idolized Wagner. Many bombastic tones in his work come from the latter. Wyspiański’s visual language was influenced by art nouveau’s sinuous lines. Thematically he often turned to old notions of ‘the common people’. During his university years, he took part in ethnographic expeditions to remote parts of the province of Galicia. The objective was to find genuine ‘Polish roots’ in the exotic peasant culture. Underlying this was a notion

“Young Poland appears to be an extremely ‘male’ movement. There is no doubt scope for art historians and other researchers to start again, dig more, dig more deeply, and reappraise.”

that Poland would one day rise again and be independent. In this new country, the intellectual elite would go hand in hand with ‘the common people’. Wyspiański depicted this symbolic union between the intelligentsia and the people as the resurrected Poland’s future in his complex, cleverly composed drama *Wesele* (*The Wedding*) with its prophetic messages.

He himself married the country girl Teodora Pytko. Similar alliances between men ‘of higher station’ and ‘women of the people’ were in fashion. The Podhale region, the Tatra Mountains and the town of Zakopane appeared to be the promised land. Peasant life was idealized. Colourful costumes, ancient customs, village feasts, and religious festivals were art’s cherished subjects. Many Polish modernists were moreover devoted landscape painters. Romantic features were more popular than modern reality. They dreamed of the Middle Ages and the former days of glory that would replace the superficiality of modern life. Timeless, unchanged subjects were associated with the homogeneous Polish identity, which was wrongly imagined to have existed before the country was partitioned. Rolling fields, high mountains, sublime cloud formations, wide open spaces, impending thunderstorms, and nature imbued with mystery filled the canvases. This idealized dream would in many cases serve as an antidote to the degeneration and general decline of the age.

Where were the women?
Olga Boznańska (1865–1940) is one of the few women ever mentioned in connection with Young Poland. She was regarded as one of the foremost artists in the movement. Owing to her gender, she had to begin her painting education with private lessons. She moved to Munich in 1896 and on to Paris in 1898. In 1904 she was elected a full member of Société Nationale des Beaux Arts. A few years later she became a member of the London-based International Association of Painters, Sculptors and Engravers. Her CV is long, but she was best known for her tender portraits.

What amazes and annoys one (it must unfortunately be said) when studying Young Poland is the male dominance on and female absence from the artistic scene. Young Poland appears to be an extremely ‘male’ movement. There is no doubt scope for art historians and other researchers to start again, dig more, dig more deeply, and reappraise. At present, however, not many female artists from the turn of the twentieth century are represented in state museums in Poland. Those active during the period travelled to Munich, Berlin, Vienna, and Paris. Many of them remained abroad. Oppressive everyday life often overshadowed all creative plans. However, there are some names that should be mentioned here, even though their work is not immediately associated with Young Poland’s aesthetic programme.

Anna Bilinska (1857–1893) visited Vienna, Salzburg, Padua, Venice, and Munich before enrolling at Académie Julian in Paris. She was one of the female artists who could support herself as a professional, internationally recognized artist with buyers in Poland, France, and the United Kingdom. Bilinska was mainly known for her realist portraits and landscapes with a certain inclination towards idealization. However, her art was free from the emotional overtones and the symbolism often associated with Young Poland.

Maria Melania Klingsland (1876–1967) was born into a wealthy assimilated Jewish family in Warsaw in 1876. She took the name Mela Muter after her husband’s family name Mutermilch. Her husband was Paris correspondent for Polish daily papers around the turn of the twentieth century. She was allowed to exhibit at the official salon in Paris, Warsaw, and Kraków. She painted portraits of Erik Satie, Maurice Ravel, and Ambroise Vollard among others. Her early painting was influenced by the American James Abbott McNeill Whistler’s symbolism. She has sometimes been compared to Susanne Valadon. Her name never occurs in connection with Young Poland.

Irena Silberberg (1888–1981) cultivated artistic dreams early on. However, she gave up both these and her Jewish faith for her art teacher, the thirteen years older symbolist Wojciech Weiss. He in turn gave up his Satanist mentor Przybyszewski for his wife-to-be. In the 1890s Wojciech Weiss created a number of works that alluded to Przybyszewski’s concept of the ‘naked soul’. Irena Weiss never acquired her own studio, at best she shared her husband’s. Was she unable to or did she not want to assert herself more? Wojciech Weiss, whose brush calmed down considerably over time, went down in history as one of Young Poland’s foremost impressionists. His wife, with her unliberated artistry, disappeared into history as one of the countless women lost in patriarchy’s ‘patronizing’ arms.

Postscript
The Society of Polish Artists, Towarzystwo Artystów Polskich, abbreviated Sztuka (the Polish word for *art*) was one of the most important advocates for Young Poland. There was no manifesto, and no ideological platform. The society’s aim was to combat the native provincialism and promote artistic life in the non-existent Poland. The society’s members were the foremost Polish modernists: Stanisław

Wyspiański, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, and others.

Young Poland as an aesthetic and conceptual movement was complex and difficult to define. Polish artists were not as isolated as one might think. On the contrary, their contacts with other European colleagues were surprisingly frequent. The versatile turn-of-the-century artists in the non-existent Poland were often both writers and artists. They developed a serious symbolism out of the romanticism they had never overcome. Nature should not be imitated. Art should seek the secret meaning of things and life. National symbols should at the same time call for a struggle for *the country that is not*. Christian rhetoric was often applied to the nation’s historical fates. This esoteric trend also paid tribute to Rosicrucians, Swedenborgians, theosophists, Satanists, and other mystics. The cult of the male genius was strong. Women were all too often marginalized as temptresses or muses. At the same time, they fought for their education and access to academies. It was a time of both unrest and hope in which individualism was a collective movement. ♦

TRANSLATED FROM SWEDISH BY JANET COLE

Selected literature			
Tadeusz Dobrowolski, <i>Sztuka Młodej Polski</i> , Państwowe Wydawn, Naukowe, Warsaw 1963.	<i>glömda rötter</i> , Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 2009.	<i>judiska konstnärer i den central- och östeuropeiska modernismen</i> , Atlantis, Stockholm 2014.	aktiebolag, Stockholm and Berlin 1897.
Agnieszka Morawińska, <i>Symbolism in Polish Painting 1890–1914</i> , The Detroit Institute of Arts, Detroit 1984.	Tom Sandqvist, <i>Det andra könet i öst. Kvinnliga konstnärer i den central- och östeuropeiska modernismen</i> , Symposion, Stockholm 2010.	Joanna Sosnowska, <i>Poza Kanonem. Sztuka polskich Artystek 1880–1939</i> , PAN, Warsaw 2003.	Göran Söderström, <i>Strindberg och bildkonsten</i> , Forum, Stockholm 1972.
Tom Sandqvist, <i>Ett svunnet Europa. Modernismens</i>	Tom Sandqvist, <i>Ahasverus vid staffliet. Judisk konst och</i>	August Strindberg, <i>Inferno</i> , C. & E. Gernandts förlags-	Petr Wittlich, <i>Edvard Munch</i> (1985), transl. Tora Hedin, Prisma, Stockholm 1987.

Folkliv

Folklore





Władysław Jarocki (1879–1965)

Huzuler, ca 1910, olja på duk,
177×207 cm, Muzeum Sztuki i
Łódź, MS/SP/M/130

Władysław Jarocki (1879–1965)

Hutsuls, c.1910, oil on canvas,
177×207 cm, Muzeum Sztuki in
Łódź, MS/SP/M/130

Intresset för folkkultur kan ses som ett av de mest karaktäristiska dragen för Młoda Polskas stilistik. Traditioner i samband med de stora helgerna, färgrika folkdräkter och naturens skönhet blev ofta motiv för målare och tecknare. Även Władysław Jarocki delade denna fascination. Hans intresse rörde inte bara den etniskt polska folkkulturen, utan även grannfolkens.

Jarocki reste ofta till Tatarów (idag Tatariv), en ukrainsk by vid floden Prut. I dessa trakter, liksom i östra delen av Karpaterna, levde sedan flera sekler huzulerna, en etnisk grupp av rutensk-valakisk härstamning. Huzulerna var ett herdefolk som levde i små byar utspridda i bergslandskapet. En av Jarockis resor resulterade i målningen *Huzuler* från 1910. Intressant nog har konstnären målat samma scen två gånger. På Nationalmuseet i Warszawa finns en nästan identisk målning med fyra huzuler på ett snötäckt fält.

Översättning: Tomas Håkanson

The interest for folk culture can be seen as one of the most characteristic traits of the stylistics of Młoda Polska. Traditions tied to the major feasts, colourful folk costumes and the beauty of nature often became motives for painters and draughtsmen. Władysław Jarocki shared this fascination as well. The object of his interest was not only the ethnic Polish folk culture, but also that of the neighbouring peoples.

Jarocki often travelled to Tatarów (today Tatariv), a Ukrainian village by the River Prut. In these regions, as in the eastern part of the Carpathian Mountains, Hutsuls had been living for centuries, an ethnic group of Ruthenian-Walachian descent. The Hutsuls were a people of herders who lived in small scattered villages among the mountains. One of Jarocki's journeys resulted in the painting *Hutsuls* from 1910. Interestingly the artist has probably painted the same scene twice. At the National Museum in Warsaw there is an almost identical painting with four Hutsuls in a snow-covered field.

Translation: Henrika Florén

Władysław Jarocki (1879–1965)
Bondflicka, 1913, olja på duk, 98×100 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 4749 MNW

Liksom många polska konstnärer som var aktiva kring sekelskiftet 1900, fascinerades Władysław Jarocki av det polska höglandets kultur. Efter examen i arkitektur i Lviv fortsatte han att studera konst i Kraków och Paris, där han deltog i undervisningen vid Académie Julian. Under sina tidiga år bodde och arbetade Jarocki tillsammans med Fryderyk Pautsch i Huzulregionen (östra Karpater-na), förtrollad av det bergiga landskapet och folklivet. Där letade konstnärer efter inspiration till en förnyelse av den nationella identiteten. 1911 upptäckte Jarocki Podhale, det polska höglandet (en region vid Tatrabergen), med vilken han förblev associerad fram till slutet av sitt liv. Han bodde i Zakopane i många år och stod i nära kontakt med ett antal polska konstnärer och intellektuella som också bosatt sig där, inspirerade av platsens atmosfär.

Bondflicka exemplifierar Jarockis mogna stil. Färgen avslöjar influenser från det moderna franska måleriet – Gauguin och fauvismen – medan organiseringen av bildytan och den ornamentala stiliseringen tyder på inspiration från japanska träsnitt. Flickan står i en bondstuga i en praktfull regional klänning: hennes blommiga livstykke bärs över en vit blus, hon har ett rött halsband och en mönstrad sjal draperad över axlarna som en förevändning för konstnären att återge färgprakten och att ställa starka färger mot varandra. Måleriet är ytmässigt, med individuella former avgränsade av tydliga konturer. Konstnären endast antyder figurens och interiörens tredimensionalitet. I hans skildring är människan förenad med naturen – den unga flickan står mot fönstret, genom vilket vi ser en dekorativ komposition av trädgårdsblommor utan djup. Målningen andas lugn med en ton av monumentalitet; trots att den är rotad i den materiella verkligheten erbjuder den en idealiserad vision av världen.

Wojciech Głowacki
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Władysław Jarocki (1879–1965)
Peasant Girl, 1913, oil on canvas, 98×100 cm,
National Museum in Warsaw, MP 4749 MNW

Like many Polish artists active at the turn of the twentieth century, Władysław Jarocki was fascinated with the culture of the Polish highlands. After graduating in architecture in Lviv, he went on to study art in Kraków and Paris, where he attended the Académie Julian. In the early period of his art, together with Fryderyk Pautsch, he lived and worked in the Hutsul region (Eastern Carpathians), enchanted by the mountainous landscape and folklore. There, the artists looked for inspiration for the renewal of national identity. In 1911, Jarocki discovered Podhale, the Polish highlands (a region at the foot of the Tatra Mountains), with which he remained associated until the end of his life. He lived in Zakopane for many years, staying in close contact with a number of Polish artists and intellectuals who also settled there, inspired by the atmosphere of the place.

Peasant Girl exemplifies Jarocki's mature style. His use of colour reveals the influence of contemporary French painting – Gauguin and fauvism – while the structure of the planes and ornamental stylization suggest the inspiration of Japanese woodcuts. The girl stands inside a peasant cottage, wearing a sumptuous regional dress: her flowered bodice worn over a white shirt, red necklace, and patterned shawl draped on her shoulders serve as a pretext for the painter to convey the feast of colours and juxtapose synthetic patches of intense hues. The work is painted in a flat manner, with individual shapes defined by clear lines. The artist merely suggests the three-dimensionality of the figure and the interior. In his depiction, the human being is united with nature – the young highlander stands against the window, through which we see a decorative composition of garden flowers, lacking any depth. The painting oozes tranquillity and has an air of monumentalism; despite being rooted in material reality, it offers an idealized vision of the world.

Wojciech Głowacki
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Fryderyk Pautsch (1877–1950)

Fiolspelare – en symbolisk scen mot ett landskap, 1911, olja på duk, 94,5×118 cm, Nationalmuseet i Warszawa, MP 4349 MNW

Fryderyk Pautsch (1877–1950)

Violinist – A Symbolic Scene against a Landscape, 1911, oil on canvas, 94.5×118 cm, National Museum in Warsaw, MP 4349 MNW



I förgrunden, i målningens nederdel, har konstnären avbildat bröstbilden av en man och en kvinna klädda i bondekläder. Förlorade i sina egna tankar verkar de vara omedvetna om varandras närvaro. Flickans ansikte är fokuserat och bestämt, till och med beslutsamt. Hennes frånvarande blick riktas framåt. Mannen bär en vit skjorta, med slutna ögon och huvudet vinklat bakåt. Han håller en fiol och en stråke i händerna, som om han just slutat spela. Vi kan bara anta det spända förhållandet paret emellan. Bakgrunden är fylld av ett landskap med en sjö och en bergskedja som övergår i en himmel fylld av böljande moln. Denna del av duken har konstnären utfört på ett skissartat sätt med allt fokus på figurerna.

Pautsch var inte rädd för att sammanfoga ovanliga nyanser eller för att arbeta med färgdissonanser. Scenens dramatiska karaktär understryks av breda, snabba penseldrag och förenklade former. I sin konst, som lutade mot expressionismen, undvek Pautsch realismens litterära beskrivningar. Istället för att söka efter världens enkla skönhet och natur, eller en bekräftelse av livet, försökte han fånga dess mening genom att gå utöver de ytliga aspekterna av verkligheten. Genom att placera scenen i en naturlig miljö ville han förmedla individens svårigheter och lidande, en evig bakgrund till den mänskliga kampen mot ödet. Med utgångspunkt i postimpressionistisk naturalism sökte Pautsch efter äkthet och universella värden och ryggade inte tillbaka för den mänskliga existensens otrevliga och sorgliga aspekter.

Wojciech Głowacki

Översättning: Kristoffer Arvidsson

In the foreground, at the bottom of the painting, the artist depicted the busts of a man and woman in peasant dress. Lost in their own thoughts, they seem oblivious of each other's presence. The girl's face is focused and resolved, determined even. Her absent gaze is directed forward. The man, wearing a white shirt, has his eyes closed and his head is thrust backwards. He holds a violin and bow, as if he has just stopped playing. We may only assume the tense relationship between the pair. The background is filled by a landscape with a lake and a mountain range, which blends in with the sky, filled with billowing clouds. The artist rendered this part of the canvas in a sketchy manner, focusing all his attention on the figures.

Pautsch was not afraid to juxtapose unusual hues and create colour dissonances. The dramatic character of the scene was underlined with broad, hasty strokes of the brush and simplified forms. In his art, which leaned towards expressionism, he avoided the literal nature of realism. Instead of looking for the simple beauty of the world and nature or an affirmation of life, he tried to grasp its meaning by going beyond the superficial aspects of reality. He wanted his work to convey the hardships and suffering of the individual, by placing the scene within a natural setting, an eternal background of the human wrestling with fate. On the basis of his post-impressionist naturalism, Pautsch looked for authenticity and universal values, and did not shy away from showing the ugly and sad aspects of human existence.

Wojciech Głowacki

Translation: Aleksandra Szkudłapska

Fryderyk Pautsch (1877–1950)
Studie av bönder, 1913, olja på duk,
131,5×112 cm, Nationalmuseet i
Warszawa, MP 362 MNW

Fryderyk Pautschs fascination för folkliga traditioner är avläsbar redan i hans tidiga verk. Liksom Władysław Jarocki och Kazimierz Sichulski var han intresserad av de polska böndernas färgstarka liv. Konstnärerna letade efter inspiration i Huzulregionens kultur (östra Karpaterna). Pautschs karakteristiska bildspråk påverkades av hans studier vid Académie Julian i Paris. Den konstnärliga personligheten hos denna målare – som tillhörde den sista generationen polska modernister – tog form redan före första världskriget. Han är en representant för den naturalistiska, expressionistiska trenden.

Trots att han helt kapitulerade inför huzulernas lantliga charm, stannade han inte vid att återge deras pittoreska karaktär. Med genremotivet som förevändning förmedlade han ofta universella betydelser och tillskrev sina huvudpersoner heroiska egenskaper. Denna studie av bönder utfördes sannolikt medan konstnären arbetade på en större komposition. Det oroliga gamla paret i förgrunden åtföljs av en ung flicka. Figurernas former, målade med breda, tämligen platta penseldrag, och det deformerade, geometriska urbana landskapet i fjärran, har markerats med tydliga konturer. Det gripande sättet att skildra ansikten, lite överdrivet och märkt av starka känslor, avslöjar konstnärens erfarenhet som karikatyrtecknare. Hans huvudpersoner verkar – på ett sätt som är typiskt för Pautsch – frånvarande, inneslutna i sina inre liv, förutom den gamle mannen som lägger en tröstande hand på figuren bredvid honom. Verkets uttryck bygger på de livfulla sammansättningarna av fläckar i rosa, brunt, gult, rött och grönt. Trots en viss dekorativ framtoning ligger målningens kärna i det innehåll som den förmedlar: en skildring av naturens eviga cykel, som människan måste böja sig för – ungdom följs alltid av ålderdom, som i sin tur slutar i död.

Wojciech Głowacki
Översättning: Kristoffer Arvidsson

Fryderyk Pautsch (1877–1950)
Study of Peasants, 1913, oil on canvas,
131.5×112 cm, National Museum in
Warsaw, MP 362 MNW

Fryderyk Pautsch's fascination with folklore was already visible in his early works. Like Władysław Jarocki and Kazimierz Sichulski, he too was interested in the colourful life of Polish peasants. The artists looked for inspiration in the culture of the Hutsul region (Eastern Carpathians). Pautsch's characteristic painterly language was impacted by his studies at the Académie Julian in Paris. The artistic personality of this painter – who belonged to the last generation of Polish modernists – already took shape before World War I. He represented the naturalistic, expressionist trend.

Though he succumbed to the charm of Hutsul country life, he did not stop at merely recording its picturesque character. He often conveyed universal meanings under the guise of a genre scene, and imparted heroic qualities to his protagonists. The Study of Peasants was most likely created whilst the artist was working on a larger composition. The worried old couple in the foreground is accompanied by a young girl. The shapes of the figures, painted with broad, rather flat brushstrokes, and the outline of a deformed, geometric urban landscape in the distance, are enclosed within distinct contours. The poignant manner of depicting the faces, slightly exaggerated and marked with strong emotion, reveals the artist's experience as a caricaturist. His protagonists – something typical for Pautsch – seem absent, engrossed in their internal lives, except for the old man who extends a comforting gesture to the figure next to him. The expression of the work relies on the vivid juxtapositions of patches of pinks, browns, yellows, reds, and greens. Despite a certain decorative aspect, the essence of the work is the meaning it conveys: a depiction of the eternal cycle of nature, to which humans also have to succumb – youth is invariably followed by old age, which in turn ends in death.

Wojciech Głowacki
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Wacław Szymanowski (1859–1930)
Huzulsk uppvaktning/Idyll, 1892, olja
på duk, 150×201 cm, Nationalmuseet
i Kraków, MNK II-b-195

Under 1800-talets sista decennier blev skildringar av folkkulturen populära i den polska konsten. I den fantas- tiskt färggranna polska landsbygden trodde man sig finna polskhetens värderingar och mystiska källor, något som var viktigt i ett land som var delat mellan tre ockupationsmakter. Bonden blev en symbol för hjältemod och traditioner, för nationens styrka. Konstnärerna i Młoda Polska hämtade inspiration bland annat i byn Bronowice utanför Kraków, men även bland bönder och herdar i Tatrabergen söder om Kraków och hos huzulerna i östra Karpaterna (i dagens Ukraina). En av de som fascinerades av huzulerna var måla- ren och skulptören Wacław Szymanowski. Han skapade en serie monumentala målningar där han med precision åter- skapade såväl huzulernas seder och bruk som deras folk- dräkters exotiska färgprakt. Till de mest kända och lyckade hör scenerna från huzulernas vardagsliv med gräl, samtal och frierier som i sin naturalism säkerligen är ett slags uppror mot akademismen och salongsmåleriet. I *Huzulsk uppvaktning*, även känd under titeln *Idyll*, har Szymanowski skickligt förenat naturalism med symbolik. Han avstod från det grymma och vildsinta som ofta förekom i skildringar av huzulernas liv och visade i stället en lyrisk och idyllisk scen med det universella temat ungdomlig kärlek.

Urszula Kozakowska Zaucha
Översättning: Tomas Håkanson

Wacław Szymanowski (1859–1930)
Hutsul Courtship/Idyll, 1892, oil on
canvas, 150×201 cm, National Museum
in Kraków, MNK II-b-195

During the last decades of the nineteenth century por- trayals of folk culture became popular in polish art. In the fabulously colourful Polish countryside it was thought that the values and mysterious sources of Polishness were to be found, something which was important in a country divid- ed between three occupying powers. The farmer became a symbol for valour and tradition, for the strength of the nation. The artists in Młoda Polska fetched inspiration among other places from the village Bronowice outside Kraków, but also from farmers and herders in the Tatra Mountains south of Kraków and from the Hutsuls in the eastern Carpathian Mountains (in today’s Ukraine). One of those who were fascinated by the Hutsuls were the painter and sculptor Wacław Szymanowski. He created a series of monumental paintings where he with precision recreated both the customs as the exotic display of colour in their folk costumes. Among the best known and successful are the scenes from the Hutsuls’ everyday life, with quarrels, conversations and courtship which in their naturalism are a revolt against academic and salon painting. In *Hutsul Courtship* also known as *Idyll*, Szymanowski has skilfully combined naturalism with symbolism. He refrained form the cruelty which is often depicted in portrayals of the life of the Hutsuls and instead showed a lyrical and idyllic scene with the universal theme of young love.

Urszula Kozakowska Zaucha
Translation: Henrika Florén



Karol Tichy (1871–1940)
Elegi (Begravning), ca 1900, olja
på duk, 76×71 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 382 MNW

Karol Tichy studerade måleri vid konstskolan i Warszawa, konstakademin i München och senare vid École des Beaux-Arts i Paris för Leon Bonnat. Tichy tillhörde eliten inom det polska konstnärsförbundet "Sztuka", och var med och grundade Förbundet för polskt konsthantverk samt konstnärsföreningen "Ład", vilka spelade en betydande roll inom polsk design. 1904 antog han ämbetet som professor i måleri vid den nyligen etablerade konstskolan i Warszawa. I linje med den modernistiska anda som förespråkade en syntes av konstarterna utmärkte sig konstskolan i Warszawa genom att närma sig konsthantverket.

Elegi, som anses vara ett av Tichys främsta verk, är en av hans tidiga målningar som skapades när Tichy fortfarande associerades med konstkretsarna i Kraków. På ett för Młoda Polska-rörelsen typiskt sätt valde han den hotande döden som ämne för målningen. Tichy skildrar en begravningsscen från ett barnhem som drevs av nunneorden Givmildhetens döttrar. Gående framför raden av nunnor med tända ljus i händerna, bär begravningsentreprenören barnkistan under armen. Hans långa, mörka gestalt med ryggen vänd mot betraktaren personifierar döden som för den mänskliga själen mot det okända. Nunnornas upplysta ansikten, omgivna av vita nunnedok, uttrycker oro och hjälplöshet inför konfrontationen med ödet. Med den här kombinationen av motiv som skildrar död, fattigdom och barnets oskuld sörjer konstnären det mänskliga livsödet. Verket utmärker sig med expressiv teknik, en mästerlig återgivning av det artificiella ljusets effekter och de fängslande mörka färgerna som visar på influenser från Odilon Redon. Enligt noteringar från konstnärens son Jan stod Tichys hustru Irena modell för en av nunnorna. Av sin samtid uppfattades Karol Tichys som en av de mest talangfulla konstnärerna och därtill som en förträfflig tecknare, upphovsman till enastående ljusstudier kännetecknade av en suverän känsla för färgernas harmoni.

Renata Higersberger
Översättning: Eva Nygårds

Karol Tichy (1871–1940)
Elegy (Funeral), c.1900, oil on
canvas, 76×71 cm, National
Museum in Warsaw, MP 382 MNW

Karol Tichy studied painting at the Kraków Academy of Fine Arts, at the Academy of Fine Arts in Munich, and later at the École des Beaux-Arts in Paris under Leon Bonnat. He belonged to the elite Society of Polish Artists 'Sztuka,' co-founded the Society of Polish Applied Arts and the 'Ład' Artists' Cooperative, which played an important role in Polish design. In 1904, he assumed the post of a professor of painting at the newly established School of Fine Arts in Warsaw. In line with the modernist spirit of a synthesis of the arts, the characteristic profile of the university involved an interest in applied art.

Elegy, regarded as Tichy's best painting, is one of his early works, created when the artist was still associated with the Kraków milieu. Typically for the Young Poland movement, he chose the imminence of death as the subject of this painting. Tichy recorded a scene from an orphanage run by the Daughters of Charity: the funeral of one of its residents. The undertaker carries a small child's coffin under his arm as he walks along a row of nuns holding lit candles. His tall, dark figure, turned with his back to the viewer, seems to personify death as it takes the human soul to the unknown. The nuns' illuminated faces, surrounded with large cornettes, express anxiety and helplessness in the face of fate. This combination of the motifs of death, poverty, and the innocence of a child bemoans human fate. The work stands out on account of its expressive technique, a masterful rendering of the effects of artificial light, and intriguing dark colours, showing the influence of Odilon Redon. According to the notes of the artist's son Jan, the painter's wife Irena served as a model for one of the nuns. Karol Tichy's contemporaries viewed him as one of the most gifted painters and an excellent draughtsman, author of outstanding luminist studies characterized by their superb sense of the harmony of colours.

Renata Higersberger
Translation: Aleksandra Szkudłapska





Witold Wojtkiewicz (1879–1909)
Barnprocession (Barn överraskade av en storm), 1905, olja på duk, 92×50 cm,
 Nationalmuseet i Warszawa, MP 353 MNW

Från och med 1905 började Witold Wojtkiewicz mildra sin kritik av den samtida världen, vilken tidigare hade varit ett tydligt kännetecken för hans konstnärskap. Den skoningslösa förvrängningen av verkligheten och den groteska, ibland till och med karikerade gestaltning som utmärkte hans tidigare verk, kom gradvis att ge efter för poetiska, atmosfäriska visioner, laddade med symbolik. Ett av de här verken är *Barnprocession* – en målning som berör känslor, och därmed uppmanar betraktaren att åsidosätta sitt behov av att intellektuellt analysera målningens symbolik. Genom dess vägran av att ge efter för en enkel tolkning tvingar den betraktaren att analysera sin egen känslighet i sökandet efter nyckeln som öppnar dörren till denna magiska fantasivärld.

Bortom föräldrarnas omsorg är barnen fullständigt hjälplösa och ensamma i ett vidsträckt, tomt område. De håller varandras händer hårt, fast beslutna att stålsätta sig inför den annalkande stormen. Symboliken i landskapet och frånvaron av en underliggande berättelse som skulle kunna förklara det märkliga beteendet hos huvudpersonerna, ställs i relation till äktheten i deras känslor; ensamhet, fruktan och behovet att forma ett känslomässigt band med de andra inför hotet av en okänd fara. I det här verket, liksom i många andra verk av Wojtkiewicz, tycks bilden av barndomen skamfilad av erfarenheten av vuxenvärlden. De små barnfigurerna tycks ta sig an bördan av en överhängande kamp mot ödets lidande, här förkroppsligad i ett kraftfullt hot från naturen.

Den ouppklarade, förbryllande atmosfären i motivet framhävs också med måleriska medel. Den våldsamma dynamiken i barnens rörelse förstärks av den diagonala kompositionen och de kraftfulla penseldrag som använts för att skildra deras böljande kläder. Den starka kontrasten mellan den upplysta förgrunden och den hotande sfär av mörker i bakgrunden, som gradvis skymmer barnen, används för att stärka den dramatiska spänningen. Det är omöjligt att säga vad som döljer sig i mörkret under de tunga ovädersmolnen. Det enda verkliga element i det här hotande tomrummet är processionen av barnen, vilka hjältemodigt motsätter sig den osynliga, obeskrivliga kraften.

Ewa Micke-Broniarek
 Översättning: Eva Nygård

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)
Children's Pageant (Children Caught by a Storm), 1905, oil on canvas, 92×50 cm,
 National Museum in Warsaw, MP 353 MNW

Starting in 1905, Witold Wojtkiewicz softened his criticism of contemporary life, which used to be a clear feature of his oeuvre. The ruthless deformation of reality and the grotesque, sometimes even caricatural forms that distinguished his early works, gradually gave way to poetic, atmospheric visions, teeming with symbolist meaning. One such work is the *Procession of Children* – a painting that speaks to emotions, inducing viewers to leave aside their need to intellectually analyse its symbolism. Refusing to succumb to a single interpretation, it forces the spectator to analyse their own sensitivity in search for the key to enter this magical, imaginary world.

Without the care of their parents, the children are absolutely helpless and alone in the vast, empty space. Holding each other tightly by the hands, they are determined to brace themselves for the coming storm. The allusive symbolism of the landscape and the lack of any underlying narrative that would explain the puzzling behaviour of the protagonists are juxtaposed with the authenticity of their feelings: loneliness, fear, and the need to form an emotional bond with others in the face of unknown danger. In this work, like in many other paintings by Wojtkiewicz, the image of childhood seems tarnished with adult experience. The small figures of children seem to take on the burden of an imminent struggle with the adversities of fate, here embodied by the powerful threat of nature.

The unsettling, puzzling atmosphere of the piece is also accentuated by painterly means. The violent dynamics of the children's movement is underlined by the diagonal structure of the composition and the vigorous brush strokes used to model their billowing clothes. The stark contrast between the illuminated foreground and the threatening sphere of darkness in the background, gradually enshrouding the children, serves to strengthen the dramatic tension. It is impossible to say what may lurk in the darkness underneath the heavy storm clouds. The only real element in this menacing void is the procession of children, heroically opposing the invisible, indescribable force.

Ewa Micke-Broniarek
 Translation: Aleksandra Szkudłapska

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)
Porträtt av Eliza Pareńska, född Mühleisen,
1906, olja på duk, 67×69 cm, Nationalmuseet
i Warszawa, MP 352 MNW

Denne i förtid bortgångne konstnär utvecklade en konsekvent och individuell stil under de år han tillbringade i Kraków. Witold Wojtkiewicz påbörjade sina studier i staden 1903. Även om han ofta var frånvarande från undervisningen vid konstakademin, etablerade han snabbt kontakt med de lokala intellektuella kretsarna i staden. Han var en återkommande gäst vid den litterära och konstnärliga salongen hos Eliza Pareńska (1857–1918), hustru till Stanisław Pareński, väl ansedd professor i medicin. Pareńskas unika personlighet, sociala förmåga och okonventionella konstsmak attraherade Krakóws bohemer. Den avslappnade stämningen i huset, fri från konservativa stereotyper, övertygelser och vanor, stimulerade Wojtkiewicz. Efter att ha spenderat nästan varje dag i Eliza Pareńskas sällskap förevigade Wojtkiewicz henne som en elegant dam i hennes vardagsrum. Utmärkande för porträttet är dess löst modellerande former i breda penseldrag, där modellens ansikte känsligt har skildrats. Ansiktet uttrycker ett skarpt intellekt; modellens gladlynta uttryck framgår av hennes klara blick som fångar in betraktaren. Enligt Pareńskas svärson, författaren Tadeusz Żeleński, skilde hon sig inte enbart från mängden på grund av sin unika personlighet och extravaganta smak, utan även genom sitt fascinerande yttre: ”Hon blev gråhårig väldigt tidigt och brukare pudra håret vitt, vilket gav hennes proportionerliga huvud en air av en markisinna från 1700-talet; med hennes evigt ungdomliga figur, klädd på ett enkelt men dock elegant sätt, hade hon sitt eget unika yttre i det dåvarande livet i Kraków, en ’suveränitet’ i sitt eget slag [...]. Med ett konstant, oföränderligt positivt sinnelag, smittade hennes optimism av sig och hon vägrade erkänna motstånd eller svårigheter, samtidigt som hon hade en vederkvickande effekt på de som kom i hennes väg.” (Tadeusz Boy Żeleński, O Krakowie, Kraków 1968, s. 406) Det verkar som om Wojtkiewicz’s pensel träffande förmedlade modellens yttre och inre egenskaper av det som framgår av Żeleńskis beskrivning.

Ewa Micke-Broniarek
Översättning: Eva Nygårds

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)
Portrait of Eliza Pareńska, nee Mühleisen,
1906, oil on canvas, 67×69 cm, National
Museum in Warsaw, MP 352 MNW

The thoroughly individual style of this prematurely deceased artist developed and matured over just a couple of years of his stay in Kraków. Witold Wojtkiewicz began studying there in 1903. Although he was often absent from the Academy of Fine Arts, he quickly established contacts with the local intellectual circles. He was a frequent guest at the literary and artistic salon of Eliza Pareńska (1857–1918), wife of Stanisław Pareński, esteemed professor of medicine. Her unique personality, social skills, and unconventional taste in art attracted the Kraków bohemians. The casual atmosphere of this house, free from conservative stereotypes, beliefs, and customs, stimulated Wojtkiewicz. Spending almost every day in the company of Eliza Pareńska, Wojtkiewicz immortalized her on canvas as an elegant lady sitting in her living room. The portrait catches the eye on account of its loosely modelled forms. They are shaped using broad patches and streaks of paint, which come together to reveal the model’s delicate face. Its expression is that of vivid intelligence; the sitter’s cheerful mood is clear from her bright gaze that immediately captivates the viewer. According to Pareńska’s son-in-law, writer Tadeusz Żeleński, she stood out not only on account of her unique personality and extravagant taste, but also her intriguing looks: ‘She went grey very early and would powder her hair white, which gave her shapely head an air of an eighteenth-century marquise; with her eternally youthful figure, dressed in a simple, yet elegant fashion, she had her very own physiognomy in the then life of Kraków, her “sovereignty” of sorts [...]. With a constant, invariably cheerful disposition, she oozed a contagious optimism and refused to acknowledge any obstacles or difficulties, having an invigorating effect on anyone who came across her.’ (Tadeusz Boy Żeleński, O Krakowie, Kraków 1968, p. 406) It seems that Wojtkiewicz’s brush rather aptly conveyed the appearance and personality of the model that emerges from of Żeleński’s description.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudłapska



Witold Wojtkiewicz (1879–1909)
Dockor, 1906, olja på duk, 69×89 cm,
Nationalmuseet i Warszawa, MP 352 MNW

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)
Dolls, 1906, oil on canvas, 69×89 cm, National
Museum in Warsaw, MP 352 MNW



Wojtkiewicz målade *Dockor* direkt efter att han hade färdigställt en serie verk med titeln Galenskap, en sekvens av scener ur livet där människor är sjuka, undergivna och totalt likgiltiga för den omgivande världen. Vid tidpunkten upptogs konstnärens fantasi av en ytterligare aspekt av den mänskliga existensen, genomsyrad av en tragisk och grotesk värld befolkad av ledsna clowner, apatiska människor och levande dockor, lyriskt skildrade i kompositioner ur sviten *Cirkus*.

Liknande känslor och reflektioner är också uppenbara i *Dockor*, vars sömngångaraktiga atmosfär och påtagligt fiktiva uppdelning av rummet visar två separata världar med människor och trasdockor. Den övre delen av målningen visar en diskret interiör av ett vardagsrum utan dagsljus, där unga kvinnor och flickor tycks befinna sig i ett avtrubbat tillstånd, placerade i fåtöljer och soffor. En överväldigande känsla av nedstämdhet, hjälplöshet eller till och med depression reflekteras i den begränsade paletten av sobra, matta färger. De mjukt spridda färgfälten gör scenen diffus och distanserar därmed betraktaren. Å andra sidan antyder de distinkta färgerna i den nedre delen av kompositionen dockornas nära, nästintill fysisk närvaro, då de verkar träda fram från en odefinierad bakgrund, som om de försöker få kontakt med betraktaren. Deras groteska poser, överdrivna uttryck och vidöppna ögon understryker effekten av dramatik och spänning som konstnären ställer i kontrast mot kvinnornas dvalalika apati. Följaktligen skulle symboliken som föreslås av titeln kunna tolkas på motsatt sätt – de vemodiga, orörliga kvinnofigurerna som är fast i sin apatiska existens påminner mer om undergivna dockor än de faktiska dockorna, vilkas suggestiva uttryck försöker gestalta mänskliga passioner och känslor.

Ewa Micke-Broniarek
Översättning: Eva Nygård

Wojtkiewicz painted *Dolls* right after he had completed a series of works titled Madness, a sequence of scenes from the life of people who were ill, submissive, and completely indifferent to the surrounding world. At the time, the artist's imagination was troubled by another aspect of the human existence, which permeated the tragic and grotesque world of sad clowns, apathetic people and animate puppets shown rather lyrically in compositions from the *Circus* series.

Similar emotions and reflections are also palpable in *Dolls*, with its somnambular atmosphere and obviously fictional division of the space into two zones, showing the separate lives of humans and rag dolls. The upper part of the painting is filled by the discreetly suggested interior of a living room, devoid of any sunlight, with young women and girls frozen in a stupor in armchairs and on sofas. The overwhelming sense of sadness, helplessness, or even depression is reflected in the narrow scale of subdued, matted colours. The softly spread patches of paint blur the scene and seem to distance it from the viewer. On the other hand, the distinct colours of the lower part of the composition suggest the close, almost physical presence of the dolls, which seem to emerge from an indeterminable background as if trying to establish contact with the spectator. Their grotesque poses, exaggerated expressions, and wide-open eyes underline the effect of dramatic tension, which the artist contrasts with the women's torpid apathy. Consequently, the symbolism suggested by the title may be interpreted *à rebours* – the pensive, motionless figures of women stuck in their lethargic existence resemble submissive dolls much more than the animate puppets, whose evocative expressions try to convey human emotions and feelings.

Ewa Micke-Broniarek
Translation: Aleksandra Szkudławska

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)

Bakom muren/Promenad i sele,
1906, olja på duk, 46×61 cm,
Muzeum Sztuki i Łódź, MS/SP/M/311

Witold Wojtkiewicz anses som en av de mest gåtfulla konstnärerna från 1900-talets början. Han fick ett kort liv, knappt trettio år. Hans verk, som uppstod under en tidsperiod på bara fem år, är svåra att definiera eller klassificera. De balanserar på gränsen mellan symbolism och expressionism utan att riktigt tillhöra någondera. Wojtkiewicz konst fick sin karaktär av hans personliga öde. Han var fantasifull, ängslig, nostalgisk och manierad, dessutom kämpade han hela livet med en hjärtsjukdom som till sist ledde till hans förtidiga död, och han skapade ett eget, autonomt konstnärligt språk. När läkarna 1906 konstaterade att konstnärens sjukdom var obotlig började han arbeta på en serie målningar under samlingsnamnet *Monomania (Obłąd)* [Monomani (Vansinne)]. En av dessa är *Bakom muren/Promenad i sele*. Wojtkiewicz skapar en grotesk, halvt lyrisk värld full av lidande, men genom sin märkvärdighet också skrämmande och förtrollande. I världen innanför titelns mur råder skenbar ordning: blommorna blommar och gräset är grönt. Denna ordning bryts av två dystra, svårbeskrivbara figurer. Den mödosamma färden genom den banala vardagen uttrycks i en skräckinjagande ritual maskerad som barnlek. Dessa figurer är ett poetiskt alter ego för den bara alltför vuxne Wojtkiewicz, vars unga kropp var utmärglad av sjukdomen.

Översättning: Tomas Håkanson

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)

Behind the Wall/Walk in the Harness,
1906, oil on canvas, 46×61 cm,
Muzeum Sztuki in Łódź, MS/SP/M/311

Witold Wojtkiewicz is considered to be one of the most enigmatic artists from the beginning of the twentieth century. He had a short life, barely thirty years. His artworks, which developed in a time span of only five years, are hard to define or classify. They balance on the border of symbolism and expressionism without really belonging to either. Wojtkiewicz' art got its character from his personal fate. He was imaginative, anxious, nostalgic, and mannered, moreover he struggled his whole life with a heart affliction which eventually led to his premature death, and he created his own autonomous artistic idiom. When the doctors in 1906 established that his disease was incurable he started to work on a series of paintings under the collective name *Monomania (Obłąd)* [Monomania (Insanity)]. Among these is here presented *Behind the Wall/Walk in the Harness*. Wojtkiewicz creates a grotesque, half lyrical world full of suffering, but which also through its strangeness is frightening and fascinating. In the world within the walls of the title there is apparent order: the flowers bloom and the grass is green. This order is broken by two figures which are apparently dejected and difficult to understand. The arduous journey through the banal ordinary daily life is expressed in a terrifying ritual disguised as child's play. These figures are a poetic alter ego for the only much too adult Wojtkiewicz, whose young body is emaciated from his disease.

Translation: Henrika Florén



