

Agathe Weil

ESTERA KARP (ESTHER CARP)¹ (1897–1970): OD SKIERNIEWIC DO PARYŻA

Streszczenie: Przybyła do Paryża w 1925 r. Estera Karp (Esther Carp) była polsko-żydowską malarką, żyjącą w tragicznych warunkach. Mimo że była płodną artystką, związaną z grupą Jung Jidysz i ze Szkołą Paryską (Ecole de Paris), jej twórczość była marginalizowana przez zachodnią historię sztuki, dominującą przynajmniej do lat 70. XX w. Dlatego też nasze badania miały na celu przywrócenie artystki dziedzictwu artystycznemu XX w. przez próbę odtworzenia historii jej życia i twórczości. Punktem wyjścia badań były szklane klisze fotograficzne wykonane przez francuskiego fotografa Marca Vaux, przechowywane w Centrum Pompidou-CCI (Paryż).

Słowa: kluczowe: kobieta malarka, Jung Jidysz, Komitet Paryski, Ecole de Paris, Archiwum Marca Vaux.

Summary: Arrived in Paris in 1925, Esther Carp was a Jewish and Polish painter, who lived in dire straits. Even though she was a prolific painter, close to the Yung Yiddish Group and the Ecole de Paris, her work has been marginalized by Western art historiography, dominant until the 1970s at least. Thus, our research aimed at scientifically visibilizing the artist, by trying to make an archeology of her live and work. Our starting point was some photographic glass plates taken by the French photographer Marc Vaux, kept at the Centre Pompidou-CCI (Paris).

Keywords: female painter, Yung Yiddish, Komitet Paryski, Ecole de Paris, Marc Vaux Archive.

* * *

Tekst w tłumaczeniu Ewy Bobrowskiej

Estera Karp (1897 Skierniewice–1970 Créteil), polska artystka pochodzenia żydowskiego żyjąca w trudnych i niepewnych czasach, która przybyła do Paryża w 1925 r., należy do artystów traktowanych marginalnie przez dominującą co najmniej do lat 70. XX w. zachodnią historiografię sztuki. Jej twórczość znajduje się na obrzeżu instytucjonalnej historii sztuki, stąd tak niewiele jej prac można znaleźć na ścianach muzealnych sal.

¹ W niniejszym tekście używana jest polska forma imienia i nazwiska artystki (przyp. tłum.).



Źródła: Fot. 1. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_349_19

Fot. 2. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_349_20

Kiedy rozpoczynałam moje badania nad życiem i twórczością Karp w 2018 r.², miałam do dyspozycji bardzo niewiele źródeł. W krótkiej notce biograficznej³ marszandka Nadine Nieszawer skrupulatnie zebrała wszystkie skromne informacje ówczesnie dostępne. Dziś twórczość artystki jest przedmiotem refleksji kilku paryskich instytucji kulturalnych. W 2021 r. Biblioteka Polska w Paryżu poświęciła jej dyskusję panelową, gdzie główną prelegentką była Pascale Samuel, kustosz paryskiego Muzeum Sztuki i Historii Żydów (Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme — MahJ), zawiadująca zbiorami sztuki nowoczesnej i współczesnej. Ponadto w dniach 8 marca 2022–15 stycznia 2023 r. MahJ przedstawi publiczności niewielki monograficzny pokaz twórczości Estery Karp w ramach swojej stałej wystawy. Jesienią 2022 r. w tym samym muzeum planowana jest kolejna dyskusja panelowa na temat czasoprzestrzennego wymiaru dzieła Estery Karp.

Celem moich badań było ponowne wprowadzenie osoby i twórczości artystki do aktualnego dyskursu historii sztuki⁴. Zbiór Marca Vauxa⁵ stanowił podstawowy materiał badawczy. To właśnie dzięki eksploracji tego zbioru mogłam przywrócić pamięć o Esterze Karp i jej pracach. Analizę dokumentów wizualnych uzupełniłam badaniem polimorficznych źródeł archiwalnych:

² Praca ta została wykonana w latach 2018–2019 jako realizacja programu Muzeologia w École du Louvre w Paryżu. Powstała w ramach grupy badawczej „Życiorysy artystów i historia dzieł w zbiorach Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle w XX w.”, kierowanej przez Micę Gherghescu i Didiera Schulmanna. Moja praca wpisuje się w zakrojony na szeroką skalę projekt badawczy prowadzony przez Bibliotekę Kandinsky nad zbiorem negatywów i fotografii Marca Vauxa. Projekt ma na celu udokumentowanie i zlokalizowanie dzieł zawartych w tym zespole fotograficznym, a jednocześnie wzbogacenie wiedzy o życiu artystów, których dzieła są w nim reprezentowane.

³ N. Nieszawer (red.), *Peintres juifs à Paris, 1905–1939, École de Paris, Paris*, Denoël, 2000, s. 82.

⁴ Praca ta nie byłaby możliwa bez pomocy kilku osób, którym pragnę przy tej okazji podziękować: moim promotorom dr. Mice Gherghescu i Didierowi Schulmannowi z Biblioteki Kandinsky, dr. Ewie Bobrowskiej, Terra Foundation for American Art, dr. Renacie Piątkowskiej, Muzeum Polin, dr. Urszuli Makowskiej, Redakcji *Słownika artystów polskich*, Erezowi Lévy'emu, Centrum Medem Arbeter Ring, Pierre'owi Wichrowskiemu, École du Louvre, Pascalowi Concor-dii, Muzeum Sztuki i Historii Żydów w Paryżu.

⁵ Fonds Marc Vaux, czyli kolekcja negatywów i fotografii Marca Vauxa [dalej: Zbiór Marca Vauxa].

zachowanych dokumentów osobistych malarki, ale także prasy, katalogów wystaw i dzieł literackich, w językach: francuskim, polskim i jidysz.

Punktem wyjścia moich badań był więc zbiór fotografii Marca Vaux, na który składa się 127 654 szklanych negatywów (o wymiarach 13 × 18 cm i 18 × 24 cm), ułożonych w ok. 11 tys. pudełek, które najpierw były przechowywane w piwnicy domu-pracowni fotografa, pod nr. 114 bis przy ulicy Vaugirard w dzielnicy Montparnasse w Paryżu. Na pudełkach wypisane są żółtym lub białym gwaszem, dużymi literami, nazwiska artystów bądź nazwy galerii lub salonów, które zostały uwiecznione na fotografiach. W 1980 r. zbiór ten został nabyty przez Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle — Centrum Pompidou w Paryżu.

Marc Vaux urodził się 19 lutego 1835 r. w Crulai w Normandii (Francja), a zmarł 25 lutego 1971 r. w Paryżu. Z zawodu był stolarzem. Zmobilizowany w czasie I wojny światowej został ranny na froncie. W 1915 r. wstąpił do Szkoły Rehabilitacji Zawodowej Inwalidów Wojennych, gdzie zajął się fotografią. Następnie przeniósł się do Paryża, gdzie początkowo żył skromnie, wykonując portrety fotograficzne sklepikarzy i rzemieślników z sąsiedztwa. Po zawieszeniu broni Marc Vaux i jego żona zamieszkali w dzielnicy Montparnasse, przy avenue du Maine nr 23. Tuż obok, pod nr. 21, mieszkały artystki Marie Vassilieff (1884–1957) i Maria Blanchard (1881–1932). Stopniowo Marc Vaux stał się częścią tętniącego życiem artystycznym w latach 20. XX w. Montparnasse'u. Najpierw zawarł znajomość z rzeźbiarzem Charles'em Desverguesem (1860–1928), który poprosił go o sfotografowanie rzeźb i rysunków. Następnie Desvergues polecił go innym artystom z Montparnasse'u, między innymi Marie Vassilieff i Marii Blanchard. Ten „fotograf artystów”⁶, który w czasie II wojny światowej był członkiem paryskiego ruchu oporu, w okresie powojennym zaangażował się w walkę o polepszenie trudnej sytuacji bytowej artystów. W 1946 r. założył Centrum wzajemnej pomocy artystom i intelektualistom [*Foyer d'entraide aux artistes et aux intellectuels*], mieszczące się pod nr. 89 bulwaru Montparnasse. Pod tym adresem codziennie wydawano ponad 500 posiłków po niskich, dostępnych cenach. Ta inicjatywa solidarnościowa przypomina założoną w 1915 r. przez wspomnianą Marie Vassilieff stołóvkę, w celu pomocy artystom z Montparnasse'u, którzy w czasie I wojny światowej borykali się z trudnymi warunkami żywymi. W 1948 r. Marc Vaux założył czasopismo „Montparnasse-Carrefour des Arts” [Montparnasse — skrzyżowanie sztuk], którego ukazało się dziesięć numerów. W 1951 r. otworzył Muzeum Montparnasse, gdzie wystawiał swoje prace, zarówno malarskie, jak i fotograficzne, a także osobiste pamiątki zebrane na przestrzeni lat. Szklane negatywy fotografii jego autorstwa przedstawiają dzieła sztuki wykonane zarówno w pracowniach artystów, jak i na wystawach, a także widoki ekspozycji i salonów, portrety twórców i kilka rzadkich dokumentów administracyjnych.

⁶ J.-P. Crespelle, *Marc Vaux: 250 000 peintures en conserve*, [w:] idem, *Montparnasse Vivant*, Hachette, 1962, s. 184.

Zbiór Marca Vaux jest prawdziwym świadectwem żywotności paryskiej sceny artystycznej od lat 20. do 70. ubiegłego wieku.

Marc Vaux dokumentował dzieła i życie nie tylko artystów światowej sławy, takich jak Aurélie Nemours (1910–2005), Léonard Tsuguharu Foujita (1886–1968) i Pablo Gargallo (1881–1934), ale także prace mniej znanych, a czasem nawet zapomnianych artystów, takich jak Estera Karp. W zbiorze Marca Vaux 200 szklanych negatywów jest świadectwem artystycznej drogi malarstwa oraz warunków, w jakich żyła. Negatywy, ułożone w przypadkowym porządku w ośmiu pudłach archiwalnych opisanych „Esther Carp” gwaszem przez żonę fotografa, nie posiadają ani dat, ani tytułów.

Archeologia życia i twórczości Estery Karp

Estera Karp urodziła się 17 grudnia 1897 r. w Skierniewicach, w żydowskiej rodzinie muzyków⁷ jako najmłodsza z siedmiu córek. Jej matka — Brucha Fersztenberg i ojciec — Lipman Karp mieszkali przy ulicy Pamieckiej⁸ w Skierniewicach⁹. Wychowywali córki w duchu wartości religii żydowskiej. Skierniewice, położone 53 km na północny wschód od Łodzi, liczyły w 1900 r. 10 500 mieszkańców¹⁰, z czego 3 tys. stanowiła ludność pochodzenia żydowskiego. Choć rodzice Estery Karp należeli do skierniewickiej społeczności żydowskiej, to nie byli specjalnie religijni. U Estery natomiast rozwinęła się silna i rygorystyczna wiara żydowska¹¹.

Od najmłodszych lat przejawiała talent plastyczny, a jej dziecięca twórczość rysunkowa była znana w całych Skierniewicach. Brała udział w tworzeniu miejscowego almanachu¹². „Byłam wyjątkiem w mojej rodzinie: zamiast muzyki zajęłam się malarstwem”¹³ powiedziała Estera Karp krytykowi sztuki Chilowi Aronsonowi.

Po studiach artystycznych w Wiedniu, w czasach, gdy kobiety miały utrudniony dostęp do edukacji artystycznej, Estera Karp przeniosła się w 1917 r. do Łodzi. Zaprzyjaźniła się z członkiniami modernistycznej grupy „Jung Idysz” działającej w Łodzi w latach 1919–1921. Wtedy to zilustrowała zbiór wierszy autorstwa piszącego w jidysz poety Chaima Krola (1892–1946) *Himlen im Opgrunt*¹⁴ [Niebo w otchłani]. Tom ten uważany jest obecnie za główne osiągnięcie tej grupy. Oryginalne wydanie zbioru ukazało się

⁷ C. Aronson, *Esther Carp, une artiste-peintre originale*, [w:] idem, *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963, s. 632.

⁸ Obecnie ulica Mszczonowska w Skierniewicach.

⁹ W. Bronicz, *Forgotten Esthera Karp — a painter from Skierniewice*, Bronicz.pl, <http://www.bronicz.pl/content/forgotten-esthera-karp-painter-skierniewice-0?language=en> [dostęp: 19.10.2018].

¹⁰ C. Aronson, op. cit., s. 632.

¹¹ M. Bouquerel et J.-L. Bregeon, *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie Psychiatrie” 1974, n° 9, [s.p.].

¹² Ibidem.

¹³ C. Aronson, op. cit., s. 633. Tłumaczenie z jidysz na francuski Erez Levy.

¹⁴ Muzeum Sztuki i Historii Żydów w Paryżu (Mahj) posiada egzemplarz tego zbioru poetyckiego, noszący nr 23 (nr inwentarza 2018.01.018, dawna kolekcja Odette Chatrousse i Auguste'a Heiligensteina), dedykacja czarnym atramentem Chaima Krola dla Mané-Katza.



Fot. 3. Źródło: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_346_11

w 1921 r. nakładem wydawnictwa Achrid w 200 egzemplarzach. Karp wykonała 10 ilustracji i 7 inicjałów, które towarzyszyły 10 wierszom. Jej prace graficzne były ryte bezpośrednio w linoleum, odbijane na grubym papierze, a następnie ręcznie kolorowane akwarelą. Ta technika ilustracji była nowością na rynku książki w języku jidysz. Wydłużone figury wykreowane przez Esterę Karp w ognistych tonacjach kontrastujących z błękitnym tłem uwypuklają egzystencjalną udrękę wyrażoną w wierszach, które operują metaforą niejasnej tożsamości, osadzoną w kontekście polskiej historii. Wydawnictwo to ukazało się bowiem w początkach istnienia II Rzeczypospolitej, odrodzonej struktury państwa polskiego, ratyfikowanej przez traktat wersalski w czerwcu 1919 r., po 123 latach rozbiorów i nieistnienia.

Himlen im Opgrunt jest jedynym wizualnym świadectwem twórczości Estery Karp z okresu polskiego, jakie dzisiaj znamy. Egzemplarz tego wydawnictwa został sfotografowany przez Marca Vaux (fot. 1, fot. 2) wraz z innymi pracami artystki. Najwyraźniej, przywiązywała ona do tego wczesnego dzieła dużą wagę, bo nie tylko przywiozła je do Paryża, ale także zadbała, żeby zostało należycie udokumentowane.

Karp wyjechała do Paryża w 1925 r. w wieku 28 lat. Jak mówi Chil Aronson, ten krok pozwolił jej na spełnienie marzeń. Jeśli faktycznie Paryż był marzeniem Karp, to trzeba dodać, że to samo marzenie było udziałem wielu pokoleń polskich artystów od końca XVIII w. W latach 1924–1930 obecność w Paryżu grupy kapistów — młodych polskich malarzy — naznaczyła scenę artystyczną 20-lecia międzywojennego. Grupa, zwana tak od skrótu KP (Komitet Paryski), została założona w Polsce jesienią 1923 r. przez studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, uczniów malarza prof.

Józefa Pankiewicza (1866–1940). Karp, którą Chil Aronson określił jako „zamkniętą w sobie”, nie miała kontaktów z Komitetem Paryskim.

Kiedy Karp przybyła do Paryża w 1925 r., Francja odbudowywała się jako potęga gospodarcza po wykrwawieniu narodu i zniszczeniach gospodarczych, spowodowanych pierwszą wojną światową, a jej stolica stawiała się „miejscem, w którym należało być”¹⁵.

Według Aronsona pierwsze paryskie mieszkanie Karp znajdowało się w okolicach Avenue du Maine¹⁶, w dzielnicy Montparnasse. W latach 20. ubiegłego wieku Montparnasse był kosmopolitycznym centrum artystycznym, przyciągającym artystów z całego świata, gdzie około 1910 r. mieszkała prężna społeczność twórców. Od tej pory Montparnasse był wizytówką francuskiej nowoczesności w dziedzinie sztuki: miejscem spotkań artystów z całego świata, tworzących polisemiczną *École de Paris*. Czym była *École de Paris*? Określenie to nie oznacza stylu artystycznego, lecz raczej rzeczywistość historyczną: odzwierciedla obecność zagranicznych artystów działających w Paryżu od 1905 r.¹⁷, w tym m.in. przybyłego z Litwy (wówczas imperium rosyjskie) Chaima Soutina (1893–1943) czy Toskańczyka Amadeo Modiglianiego (1884–1920). Termin *École de Paris* został po raz pierwszy użyty w 1925 r. na łamach czasopisma „Comoedia” przez krytyka sztuki i malarza André Warnoda (1885–1960), który stwierdził, że odnosi się on do „niezależności, wolności, [do] wszystkich form żywej sztuki [...] zarówno abstrakcyjnej, jak i realistycznej”¹⁸. W *École de Paris* znalazło się wielu żydowskich artystów, w tym Estera Karp, którzy przekraczali biblijny zakaz przedstawiania świata, sformułowany w drugim przykazaniu Tory: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoce, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią!”¹⁹ (Wj XX, 1-4).

W 1930 r. Estera Karp po raz pierwszy wzięła udział w wystawie zbiorowej w Paryżu. W wieku 33 lat wystawiła dwie prace w Salonie Niezależnych²⁰ — „salonie malarzy dla malarzy”²¹, jak określił go francuski malarz Fernand Léger (1881–1955). Ta organizowana od 1884 r. doroczna paryska wystawa została powołana do życia przez Société des Artistes Indépendants (Towarzystwo Artystów Niezależnych), aby umożliwić twórcom wystawianie prac bez konieczności przedstawiania ich jury, czyli bez cenzury. Karp wystawiała w tym prawdziwym laboratorium artystycznej nowoczesności wraz z innymi polskimi artystami, m.in. malarką Ludmiłą Decler (1904–1984)

¹⁵ G. Stein, *Paris-France*, Editions du Rocher (reedycja), Monaco, 2000 [1940], s. 19.

¹⁶ C. Aronson, op. cit., s. 632.

¹⁷ N. Nieszawer (red.), *Peintres juifs à Paris, 1905–1939, École de Paris*, Paris, Denoël, 2000, s. 12.

¹⁸ A. Warnod, in *Galerie Charpentier, École de Paris*, Paris, katalog wystawy, 1954, s. 4.

¹⁹ *Księga Wyjścia, 20 — Biblia Católica Online*, <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ty-siaclecia/ksiega-wyjscia/20/> [dostęp: 25.05.2022].

²⁰ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw: artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 95.

²¹ F. Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, s. 27–28.

i Henrykiem Gotlibem (1890–1966), których prace Marc Vaux również fotografował.

W 1931 r. polski poeta i marszand Leopold Zborowski (1889–1932) zorganizował jej indywidualną wystawę²² w swojej galerii pod numerem 26 rue de Seine, otwartej w 1926 r. Leopold Zborowski obracał się w najbardziej interesujących kręgach artystów Montparnasse'u²³ od 1914 r. Przyczynił się do popularyzacji i uznania sztuki wielu twórców, w tym Amadeo Modiglianiego, któremu zorganizował pierwszą indywidualną wystawę w galerii Berthe Weill w grudniu 1917 r. Jak wyjaśnia Marc Restellini,

[sława] Zborowskiego była [...] związana z nazwiskami artystów, których bronił w pierwszych latach swojej działalności. Im sławniejsze stawały się nazwiska Modiglianiego, Utrilla czy Soutine'a, tym więcej blasku nabierało jego własne²⁴.

Nie wydaje się jednak, by indywidualna wystawa dzieł Karp u Zborowskiego przyczyniła się zasadniczo do wzrostu renomy artystki w Paryżu, gdyż w 1931 r. opuściła ona stolicę Francji i do 1935 r. przebywała w Polsce.

Kiedy Estera Karp pojechała do Polski w 1931 r., prawdopodobnie wróciła do rodzinnego domu w Skierniewicach. W 1933 r. udała się do Łodzi, z okazji wystawy, w której uczestniczyła, przy ul. Piotrkowskiej 95. „Panorama”, tygodnik ilustrowany wydawany w Łodzi w języku polskim, wspomniał o jej udziale w tej ekspozycji, reprodukując dwie jej prace, którym towarzyszył krótki podpis: „Fragment małego kościoła”²⁵. Gazeta „Ilustrowana Republika” zamieściła recenzję²⁶ z wystawy:

W sali towarzystwa humanitarnego przy ulicy Piotrkowskiej 90 wystawia obecnie p. Estera Karp kilkadziesiąt płócien. Ta młoda malarka z pewnością nie należy do legionu już dzisiaj, malarzy-mózgowców, którzy często tworzą rzeczy dobre, a rzadko piękne. A przecież nastrój, jaki cechuje jej wszystkie prawie prace, wydobyty jest środkami na wskroś malarskimi i uzyskany jest przez środki czysto formalne. Artystka tworząca niewątpliwie podświadomie — jest malarką na wskroś — i jeśli w jej charakterze leży owa lekka melancholia, która cechuje prawie wszystkie jej pejzaże, to daje jej wyraz wyłącznie za pomocą koloru i niekiedy lekkiej stylizacji pejzażu. Te prace z Francji — nie mają prawie nigdy słońca — na wszystkim leży pewien lekki smutek, który narzuca się widzowi o wiele silniej niż najwyraźniejsza anegdota, niż najjaskrawsze podkreślenia literackie. Niebo w pejzażach Estery Karp jest ciemne, kolory są stłumione, mury nawet są smutne, choć kąpią się wiele miesięcy w roku w roześmianym słońcu Południa. Ten nastrój leży we wszystkich pracach pejzażowych tej artystki, którą śmiało tak nazwać można, gdyż potrafi środkami swej własnej sztuki oddać to, co inni oddają, czyniąc pożyczki z literatury. A przy tym są to rzeczy szczerze, dyskretne, jakby zażenowane. Jest to malarstwo na wskroś niewieście, może w sensie już dziś trochę nieaktualnym tego

²² N. Nieszawer, op. cit., s. 82.

²³ Ibidem, s. 10.

²⁴ Ibidem, s. 15.

²⁵ *Z wystawy prac malarskich Estery Carp, ul. Piotrkowska 95, „Panorama” [Łódź] 1933 (11 VI), s. 7.*

²⁶ *Wystawa prac Estery Karp, „Ilustrowana Republika” 1933, nr 161 (11 VI), s. 11.*



Fot. 4. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_350_27

określenia. Inaczej jest z martwymi naturami. Do owej aureoli, otaczającej obiekty na płótnach p. Karp, nie mamy drogi²⁷.

Widać wyraźnie, że Estera Karp nadawała swym obrazom vibracje, wynikające z jej uczuć. Naznaczone melancholią prace z wczesnego okresu paryskiego malarki odzwierciedlają jej trudne warunki życia, które z pewnością wpłynęły na stan jej ducha.

Od 9 kwietnia do 19 maja 1933 r. artystka brała udział w wystawie zbiorowej w Warszawie, w salonach Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) przy ul. Wierzbowej 7, z okazji ekspozycji Grupy Paryskiej. W skład tej grupy wchodził Efraim Mandelbaum (1884–1943), Arie Merzera i Estera Karp. Wszyscy troje mniej więcej w tym samym czasie powrócili z Paryża do Polski. W artykule opublikowanym w gazecie „Robotnik” można znaleźć krótką relację z udziału malarki w tej wystawie: „Pani Estera Karpówna wystawia ładne kwiaty, owoce, pejzaże i motywy architektoniczne z Francji, utrzymane w dyskretnych, spokojnych harmoniach kolorystycznych”²⁸. Inny autor pisał o tym nieco dłużej i barwniej:

Estera Karpówna wystawia w Warszawie po raz pierwszy po dłuższym, kilkuletnim pobycie w Paryżu. Artystka w stolicy malarstwa utrzymywała się na linii własnych dyspozycji artystycznych. Nie przywozła nam sztuki skleconej z malarstwa wszystkich modnych i wybitnych indywidualności w Paryżu. Maluje pejzaże, ale nie czyni tego jak Utrillo ani jak Vlaminck. To też jest w naszych czasach wiele. Najbliższym będzie jej w obecnym stadium rozwojowym Rousseau, filiacja ta jednak nie wypływa z bezpośredniego

²⁷ Ibidem.

²⁸ M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Wystawa obrazów A. Gieryskiego (Dom Sztuki). Grupa paryska (Żydowskie Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych)*, „Robotnik” 1933, nr 158 (11 V), s. 5.



Fot. 5. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_345_4

naśladownictwa, ale tłumaczy się pierwiastkiem prymitywicznym ich sztuki. Karpówna posiada własną wizję malarską, to jest w niej rzeczą najcenniejszą. Dotychczas wizja ta nie została wypowiedziana pełnią środków malarskich: artystka unika realizmu faktury, dematerializuje farbę, obraz buduje tylko na wartościach kolorystycznych, które odczuwa najsubtelniej. Jest w tym pewien ascetyzm artystyczny, który w miarę rozwoju zapewne zaniknie i rozszerzy skalę malarstwa artystki²⁹.

Zrozumiałe jest więc, że Karp zachowała swój indywidualny sposób malowania, a jednocześnie tworzyła w ożywionym klimacie Szkoły Paryskiej.

Od 13 stycznia do lutego 1935 r. Estera Karp wystawiała w Warszawie z okazji 80. wystawy zbiorowej zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w salonach mieszczących się u zbiegu ulic Wierzbowej 11 i Senatorskiej 21. Na podstawie relacji Michała Weinziehera, zamieszczonej w polskim dzienniku żydowskim „Nasz Przegląd”, możemy przypuszczać, że Estera Karp odnowiła swoje uderzenie pędzla po 1933 r., w związku z nowym źródłem inspiracji, jakim stało się dla niej malarstwo francuskiego malarza Maurice’a de Vlamincka (1876–1958): „Esther Carp przedstawiła piękny pejzaż, ukazujący kulturę artystyczną inspirowaną Vlaminckiem”³⁰.

W rezultacie malarstwo Estery Karp zyskało w Polsce lat 30. XX wieku rozgłos, zarówno dzięki wystawom, jak i krytyce artystycznej w polskiej prasie, trafiając do różnych grup odbiorców, zarówno amatorów, jak i szerokiej publiczności.

²⁹ M. Weinzieher, *Le Groupe de Paris*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 106 (16 IV) [s.p.].

³⁰ Idem, *Wystawa Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 30 (30 I), s. 9.

Po powrocie do Paryża w 1935 r. Estera Karp regularnie uczestniczyła, aż do 1955 r., w renomowanych wystawach organizowanych w stolicy Francji: Salonie Niezależnych, Salonie Jesiennym i Salonie Tuileries. Mimo że kolejne edycje Salonów przynosiły liczne doniesienia w prasie, o pracach wystawianych przez Karp prawie nie wspomniano.

Oprócz udziału w Salonach malarka pokazywała swe prace także na bardziej kameralnych wystawach. W dniach 21 kwietnia–25 maja 1939 r. wzięła udział w „Wystawie współczesnej sztuki kobiecej”³¹, która odbyła się w Galerie d’Anjou, mieszczącej się przy 29 rue d’Anjou w Paryżu. W rubryce *Wystawy...* w czasopiśmie „Regards” z 18 maja 1939 r. wspomniano o udziale Karp w wystawie zorganizowanej „przez panny Fontainas i Aynard”³². Malarka pokazywała swe prace także u boku artystek o błyskotliwej sławie, jak o tym świadczy przegląd zamieszczony w rubryce *Listy i sztuka* dziennika „Ce Soir” z 21 kwietnia 1939 r.:

Pani Louise Weiss przedstawi twórczynie, wśród których znajdują się, obok sławnych nazwisk Suzanne Valadon, Louise Hervieu, Marie Laurencin itd. itp., najbardziej charakterystyczne talenty współczesnej sztuki kobiecej, jak Valentine Prax, Marie Vassilieff, Chériane, Valentine Hugo, Andrée Fontainas, Greta Kunston itd. Jak widać, będzie to niezwykle interesująca wystawa, która — jak mówi pani Andrée Violis — zapisze się na kartach historii artystycznej działalności kobiet³³.

Dziewiątego sierpnia 1941 r. Karp została umieszczona w szpitalu psychiatrycznym w Villejuif pod Paryżem, a w marcu 1942 r. przeniesiona do zakładu w Saint-Maurice. Od momentu podpisania francusko-niemieckiego rozejmu 22 czerwca 1940 r. Francja znajdowała się pod okupacją niemiecką. Podzielona została wówczas linią demarkacyjną na dwie części: tzw. strefę okupowaną przez Wehrmacht na północy i strefę „wolną” na południu pod egidą kolaborującego z III Rzeszą rządu Vichy z marszałkiem Pétainem na czele. Karp pozostała w strefie okupowanej. W 1941 r. doszło do licznych aresztowań ludności żydowskiej. Od listopada 1942 r. Niemcy okupowali cały obszar Francji kontynentalnej, a linia demarkacyjna pomiędzy dwiema strefami została zniesiona w lutym 1943 r. Po czterech latach okupacji hitlerowskiej terytorium Francji zostało w większości wyzwolone w okresie od lipca do września 1944 r. Karp pozostawała w szpitalu do października 1944 r.³⁴ Przyczyny jej zamknięcia w szpitalu pozostają niejasne. Być może już wtedy cierpiała na chorobę psychiczną, ale niewykluczone, że po prostu znalazła schronienie w instytucjach, które uratowały wielu Żydów przed deportacją. Chilowi Aronsonowi zwierzyła się, jak bardzo surowe były warunki jej życia pod okupacją hitlerowską: „To było piekło, a nie życie [...]. Ocaliły mnie tylko zasługi moich przodków”³⁵, przez co artystka rozumiała, że udało

³¹ *Petites annonces*, „L’Œuvre”, 19 IV 1939.

³² *Les Expositions...*, „Regards”, 18 V 1939.

³³ *Les arts et les lettres*, „Ce Soir” 1939, 21 IV.

³⁴ M. Bouquerel et J.-L. Bregeon, op. cit. [s.p.].

³⁵ C. Aronson, op. cit., s. 633.

jej się przeżyć II wojnę światową jedynie dzięki wstawiennictwu wiernie służących Bogu jej przodków.

Eстера Karp zawsze żyła w bardzo trudnych warunkach materialnych. Jedyne pokój służył jej zarówno za sypialnię, jak i pracownię. W związku z tym Chil Aronson stwierdził, że „[wiedział dobrze], że żyła w trudnej sytuacji, ale jej duch był zawsze optymistyczny, zawsze miała uśmiech na twarzy”³⁶. Warto także podkreślić, że szklane negatywy ujawniają niekiedy różnorodność podłoży, na jakich malowała Karp. Ponieważ płótno było podłożem kosztownym, artystka, ograniczona swoimi wątpliwymi możliwościami finansowymi, uciekała się do jego substytutów. Malowała mianowicie na tekturze falistej, prawdopodobnie pochodzącej z odzysku. Nie ucierpiała na tym jednak świetlistość jej obrazów. W latach 30. XX w. zastosowała technikę zapożyczoną od holenderskiego malarza Vincenta Van Gogha (1853–1890), której świetlistość barwnych pociągnięć farby kontrastowała z mroczną atmosferą jej wczesnych prac. Chil Aronson był świadkiem ewolucji stylistycznej twórczości Karp, w miarę, jak coraz lepiej poznawał artystkę. Mieszkając przy Avenue du Maine, po przyjeździe do Paryża w 1925 r. Karp „pokazała [Aronsonowi] swoje obrazy: martwe natury, pejzaże, bukiety kwiatów”³⁷. Pod koniec II wojny światowej zauważył on w jej twórczości zwrot modernistyczny:

Wkrótce po wyzwoleniu, w 1946 roku, miałem okazję odwiedzić jej pracownię przy ulicy Guénégaud. Jej obrazy, które promieniowały światłem i kolorem, błyszczwały, w szczególny sposób kontrastowały z tą pracownią. Nie mogłem poznać malarstwa Karp. Przedstawiała ona teraz wnętrza zamieszkane przez postacie kobiece siedzące przy stole, kobiety w łazience, dzieci w Ogrodzie Luksemburskim, sceny z karuzelami. Wszystkie te kompozycje miały niezwykle wymiar, były przystępne, pełne wdzięku, eleganckie, a magia kolorów, ich świetlista siła, kontrasty, głęboko mnie poruszyły i zachwyciły. I nawet, jeśli w obrazach, które powstały w czasie okupacji hitlerowskiej, znalazłem dalekie echo Van Gogha, dostrzegłem także jej prawdziwie osobisty styl³⁸.

Chociaż styl malarski Karp znacznie ewoluował na przestrzeni lat, to można jednak rozpoznać pewien repertuar motywów ikonograficznych, które powracają w jej twórczości. Świadczą o tym niektóre z jej obrazów, na przykład przedstawiających fortepian (rys. 3, rys. 4, rys. 5, rys. 6). Szklane negatywy ze zbioru Marca Vaux ukazują tematy, które są stale obecne w różnych okresach jej artystycznej drogi: martwe natury skomponowane z kwiatów i owoców, paryskie parki, portrety, autoportrety, żydowskie sceny liturgiczne, świat pracy, wnętrza pracowni-mieszkania artystki, a także postacie muzyków i instrumenty muzyczne.

W 1954 r. Karp znów trafiła do szpitala z powodów psychiatrycznych. W artykule *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement* [Psychopatologia ekspresji.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 633.

³⁸ Ibidem, s. 634.

Pośmiertne odkrycie zespołu rysunków wykonanych w ciągu 6 lat pobytu w szpitalu psychiatrycznym], doktorzy psychiatrii Bouquerel i Bregeon szczegółowo opisują przyczyny jej hospitalizacji:

W 1954 roku, mieszkając w hotelu, [Karp] miała ostry napad urojeniowy. Uważała, że jest prześladowana przez hotelarza, oskarżyła go o 'antysemityzm' i 'potężne wpływy', i twierdziła, że manewruje on tak, 'aby uniemożliwić jej sprzedaż obrazów'³⁹.

W 1956 r. Estera Karp wzięła udział w wystawie zorganizowanej przez Marca Vaux z okazji 10. rocznicy powstania jego Foyer d'entraide aux artistes et intellectuels [Ośrodek pomocy artystom i intelektualistom]. Wycinek prasowy zatytułowany *Un groupe de peintres* [Grupa malarzy], zachowany w albumie, przechowywanym w Archiwum André Crévitsa, podaje przegląd artystów, którzy wówczas wystawiali:

Z okazji dziesiątej rocznicy powstania Ośrodka artystów z Montparnasse'u Marc Vaux zgromadził ich prace. Przede wszystkim daje się zauważyć Szewca E. Karp, zachwycający i bardzo kolorowy obraz, *Siedząca dziewczyna* Marca Avoya, ze wznoszącą się perspektywą i o surrealistycznym charakterze, ostry pejzaż Soto, niebiański i liryczny, choć mało konsystentny pejzaż Neimana, kwiaty Benna, *Pochylona kobieta* Argova⁴⁰.

Wnioskować stąd można, że Karp bywała w miejscach, gdzie spotykali się towarzysko artyści z Montparnasse'u, i miała swoje miejsce w tej wolnej i nowatorskiej konstelacji artystycznej.

Artystka nie tylko dbała o to, by być obecną w paryskich środowiskach artystycznych, ale także angażowała się w życie społeczności żydowskich francuskiej stolicy. Już przed 1959 r., uczyniła dary na rzecz Muzeum Sztuki Żydowskiej, a także wystawiła pracę na wystawie „Akwarele i gwasze żydowskich artystów Paryża”⁴¹, która była prezentowana od 14 czerwca do 15 lipca 1959 r. w tym paryskim muzeum, usytuowanym przy ulicy Saules. Karp brała również czynny udział w paryskim życiu kulturalnym, toczącym się w języku jidysz, o czym świadczy broszura ze spektaklu teatralnego, którą przechowywała w swoim ostatnim miejscu zamieszkania. W 1962 r. uczestniczyła w spektaklu w języku jidysz zatytułowanym *Herszele Ostropoler* J. Gerszensona, w reżyserii J. Kurlendera, wystawianym przez Żydowski Zespół Teatralny Paryża⁴² [Ensemble théâtral juif de Paris].

W 1963 r. Karp została wyeksmitowana z mieszkania, które zajmowała od grudnia 1954 r. przy bulwarze Saint-Germain nr 152 w Paryżu. Pierwszy nakaz eksmisji wydano w związku z oświadczeniem osoby podającej się za

³⁹ M. Bouquerel i J.-L. Bregeon, op. cit., [s.p.].

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ List pisany na maszynie, zaadresowany do Estery Karp przez Muzeum Sztuki Żydowskiej, datowany na 15 maja 1959 r., pudło zawierające archiwa Estery Karp, przechowywane w Muzeum Sztuki i Historii Żydów, Paryż.

⁴² Broszura spektaklu *Herszele Ostropoler*, autorstwa J. Gerszensona, w reżyserii J. Kurlendera, wystawionego przez Ensemble théâtral juif de Paris w 1962 r. Pudło zawierające archiwa Estery Karp, przechowywane w Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż.

właściciela pokoju, w którym mieszkała. Na podstawie skarg sąsiadów na jej brak higieny i wrogi do nich stosunek, domniemany właściciel mieszkania zeznał, że artystka nie wywiązała się z płatności czynszu, co doprowadziło do wydania w dniu 6 sierpnia 1963 r. nakazu eksmisji na podstawie wspomnianego oświadczenia, które uznane zostało za wiarygodne. Nie dano natomiast wiary i nie wzięto pod uwagę zeznań Karp, która utrzymywała, że to ona jest faktyczną właścicielką zajmowanego przez nią lokum. Wydaje się, że wskutek pierwszego nakazu eksmisji Eстера Karp przewieziona została do szpitala w Nanterre w celu poddania jej leczeniu psychiatrycznemu. Karp sprzeciwiła się hospitalizacji i powróciła do swojego mieszkania przy bulwarze Saint-Germain 152. Otrzymała wówczas drugi nakaz eksmisji i definitywnego opuszczenia mieszkania. W dniu 23 listopada 1963 r. została przyjęta do specjalnego ambulatorium Komendy Głównej Policji w Paryżu⁴³. Potem została zamknięta z urzędu w szpitalu Sainte-Anne⁴⁴, a następnie przeniesiona do departamentu Vaucluse⁴⁵, po tym jak się okazało, że ma „urojenia prześladowcze, które można wielorako interpretować”⁴⁶. Lekarze Bouquerel i Bregeon cytowali treść tzw. 24-godzinnego zaświadczenia, które towarzyszyło przyjęciu Karp do Vaucluse: „paranoidalne urojenia o przewlekłej genezie”⁴⁷. W tym czasie nikt, kto znał Esterę Karp, nie odwiedzał jej, więc w kwietniu 1964 r. kompetentne władze szpitalne zdecydowały się umieścić ją daleko od Paryża, w bretońskim szpitalu w Plouguernevel. W 24-godzinnym zaświadczeniu towarzyszącym tej nowej hospitalizacji diagnozowano „psychozę urojeniową o podłożu interpretacyjnym u pacjenta o osobowości paranoidalnej z niestabilnością lękową”⁴⁸.

Dwudziestego czerwca 1964 r. Eстера Karp została przeniesiona do państwowego domu dla rekonwalescentów w Saint-Maurice⁴⁹, na własną prośbę przedstawioną profesorowi Barukowi, który tam pracował i który z pewnością opiekował się artystką podczas jej poprzedniego pobytu w tymże zakładzie psychiatrycznym. W szpitalu przebywała do 1970 r. W październiku 1967 r. zmieniono status jej hospitalizacji z przyczyn psychiatrycznych z przymusowego na dobrowolny. Świadczy to o tym, że Esther Carp późno pogodziła się ze swoją hospitalizacją. Przez pierwsze cztery lata pobytu w szpitalu w państwowym zakładzie rekonwalescencyjnym w Saint-Maurice miała do dyspozycji pokój indywidualny. Lekarze Bouquerel i Bregeon w przejmujący sposób opisali codzienne zachowanie Estery Karp:

⁴³ Lekarze Bouquerel i Bregeon wspominają o „specjalnym ambulatorium” bez żadnych wskazań geograficznych. Ponieważ Eстера Karp mieszkała w Paryżu, było to specjalne ambulatorium paryskiej komendy policji. Biorąc pod uwagę warunki przyjęcia do specjalnego ambulatorium Komendy Głównej Policji w Paryżu, można przypuszczać, że Karp została tam internowana wbrew swojej woli na podstawie nakazu umieszczenia w szpitalu.

⁴⁴ M. Bouquerel et J.-L. Bregeon, op. cit., [s.p.].

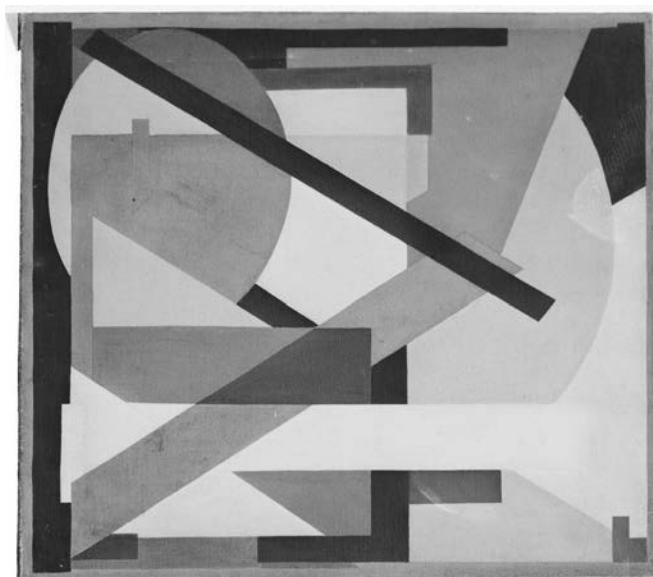
⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Asile Impérial de Vincennes.



Fot. 6. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_347_3 (recadrée)

Odmawiała wspólnych posiłków, i szła bezpośrednio do kuchni po szpitalne jedzenie, kładła je na tacy i przykrywała wątpliwej czystości gazetą, a następnie starannie myła jedzenie w umywalce, nie zważając na fakt, że umywalka była potem pokryta warstwą tłuszczu. Wokół siebie trzymała piętrzące się talerze, których używała, wcześniej z grubsza je płucząc⁵⁰.

W 1970 r. Estera Karp została przeniesiona do szpitala w Créteil, na przedmieściach Paryża, gdzie zmarła 11 czerwca 1970 r., w wieku 73 lat.

Po jej śmierci personel pielęgniarski odkrył w jej pokoju, który zajmowała w szpitalu w Saint-Maurice od 27 czerwca 1954 r., około 60 rysunków. Zespół ten opisali Bouquerel i Bregeon w cytowanym tu artykule opublikowanym w 1974 r. Rysunki te były wykonane żywą kreską, długopisem na białych kartkach papieru, na odwrocie których Estera Karp często nanosiła adnotację „zakaz reprodukcji”. Artystka zapelniała całą powierzchnię papieru rysunkami postaci ludzkich i form geometrycznych. Często tworzyła dwie, a nawet trzy wersje tego samego tematu, stopniowo zbliżając się do realizmu. Ikonografia jej rysunków oparta jest głównie na liturgii żydowskiej. Przedstawiła wiele scen ze świąt, które znaczą kalendarz hebrajski, takich jak Purim, Pesach i Chanuka. Oprócz tej religijnej ikonografii Karp ukazywała swoje codzienne życie w szpitalu psychiatrycznym. Według Bouquerela i Bregeona artystka ukrywała swoje rysunki przed osobami postronnymi: „Odizolowana od wszystkich, odmawiająca kontaktu z innymi, chowała się za drzwiami, aby rysować i pospieszenie chowała to, co robiła, gdy tylko ktoś wchodził do pokoju”⁵¹.

⁵⁰ M. Bouquerel et J.-L. Bregeon, op. cit., [s.p.].

⁵¹ Ibidem.

Podsumowując, stwierdzić trzeba, że Estera Karp nieustannie tworzyła dzieła o żywej chromatyce, a konsekwentne zastosowanie motywów zaczerpniętych z liturgii żydowskiej sugeruje, że judaizm mógł być jedynym, choć niematerialnym punktem odniesienia w jej egzystencji.

Przeprowadzone badania pozwoliły na dodanie istotnych elementów do znanej dotychczas historii artystycznej drogi Estery Karp, a to dzięki kompleksowej analizie źródeł o charakterze polimorficznym i wielojęzycznym. Jako badaczka pracująca we Francji podjęłam próbę zdecentralizowania mojego podejścia, operując różną skalą i łącząc mikrohistorię zgodnie z koncepcją „paradygmatu indeksu”⁵² włoskiego historyka Carlo Ginzburga, z koncepcją historii połączonej indyjskiego historyka Sanjaya Subrahmanyama, pracującego nad dynamiką cyrkulacji między różnymi obszarami kulturowymi⁵³.

Namacalnym zaś rezultatem podjętych badań jest pokaz prac artystki w formie wystawy czasowej wpisanej w stałą ekspozycję w Muzeum Sztuki i Historii Żydów w Paryżu. Poprzez naukową waloryzację twórczości Estery Karp stworzone zostały podwaliny do dalszych poszukiwań i interpretacji, zarówno we Francji, jak i w Polsce i jej stopniowego powrotu do historii sztuki.

Bibliografia

Źródła

- Paryż, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, pudło z archiwami Estery Karp.
 Paryż, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, lot A, Esther Carp, MV0343-MV0350.
 Paryż, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds André Crévits.
 ZERVOS, Christian (dir.). *Cahiers d'art*, vol. I–vol. XXXIII–XXXV, Paris, Editions Cahiers d'art, 1926–1960.

Literatura

Publikacje, katalogi wystaw i prace uniwersyteckie

Francuskojęzyczne

- BAUMGARTEN Jean et BUNIS David, *Le yiddish, Langue, culture, société*. CNRS EDITIONS, Paris 1999, p. 282.
 BEAUVOIS Daniel, *La Pologne, Histoire, société, culture*. Edition de La Martinière, 2004, p. 522.
 BOBROWSKA-JAKUBOWSKI Ewa, „Le Milieu des artistes polonais en France (1890–1918). Communautés et individualités”, thèse de doctorat en histoire de l'art, université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2001.
 CREPELLE, Jean-Paul, *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque 1905–1930*, Paryż, Hachette, 1976.

⁵² C. Ginzburg, *Signes, Traces, Pistes — Racines d'un paradigme de l'indice*, Le Débat, 1980, nr 6, s. 3–44.

⁵³ S. Subrahmanyam, *Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia*, „Modern Asian Studies” 1997, t. 1, 31, nr 3, s. 735–762.

- CZARNOCKA Anna et GRABCZEWSKA Małgorzata Maria, *Les collections artistiques de la Bibliothèque polonaise à Paris, Les artistes polonais à Paris*. Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2010.
- DIAMENT Nathan et GOLDBERG Caroline, J. D. Kirszenbaum (1900–1954), *La génération perdue*. Paryż, Somogy éditions d'art, 2013.
- DORIVAL Bernard, *L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne*. Aimery Somogy éditions, 1961.
- Galerie Charpentier *École de Paris*, Paryż, catalogue d'exposition, 1954.
- HARAMBOURG Lydia, *L'École de Paris 1945–1965, Dictionnaire des peintres*. Paryż, Éditions Ides et Calendes, 2010.
- JARASSE Ismaël, *Existe-t-il un art juif ?*, Paryż, Biro Editeur, 2006.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1818–1945, une histoire transnationale*. Paryż, Éditions Gallimard, 2017.
- NIESZAWER Nadine (dir.), *Peintres juifs à Paris, 1905–1939, École de Paris*. Denoël, 2000. p. 368.
- PONTY Janine (dir.), *Polonia, Des polonais en France de 1830 à nos jours*. Paryż, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, 2011.
- RESTELLINI Marc, *Les peintres de Zborowski, Modigliani, Utrillo, Soutine et leurs amis*, Lausanne Fondation de l'Hermitage, 1994.
- STEIN Gertrude, Paris-France, Editions du Rocher (réed.), Monaco, 2000 [1940].
- STROBERG Eliane, *Humanisme et expressionnisme : la représentation de la figure humaine et l'expérience juive*. Paryż, Somogy éditions d'art, 2008.
- WILSON Sarah (dir.), *Paris, capitale des arts, 1900-1968*. Paryż, Hazan, 2002.
- ZBOROWSKA Anna, *Modigliani et Zborowski*. L'échoppe, 2015.

W jidysz

- ARONSON Chil, *Bilder un geshtaltn fun Monparnas (Scènes et visages de Montparnasse)*. Sous la direction éditoriale de Joseph Schachter, Paris, 1963.
- LEYBE FOUX Chaïm, *Lodz céleste, La ville juive intellectuelle et spirituelle de Lodz, 100 ans de littérature yiddish et hébraïque et de culture à Lodz et dans les villes avoisinantes*. 1972.

Polskojęzyczne

- BARTNICKA-GORSKA Hanna, SZCZEPINSKA-TRAMER Joanna, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw: artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.
- GRAJEWSKI Ludwik, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918)*, Warszawa 1972.
- MALINOWSKI Jerzy, BRUS-MALINOWSKA Barbara, *W kręgu École de Paris: malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.
- WIERZBICKA Anna, *École de Paris, Pojęcie, Środowisko, Twórczość*, Warszawa 2004.

Artykuły

Francuskojęzyczne

- BOUQUEREL M. et BREGEON J.-L., *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie Psychiatrie” 1974.
- LE DIBERDER Anne, *À la conquête de la modernité. Les peintres juifs à Paris*, „Les Études du CRIF” 2018, styczeń.
- Les arts et les lettres*, „Ce Soir” 1939, 21 avril.
- Les Expositions...*, „Regards” 1939, 18 mai.
- Petites annonces*, „L'œuvre” 1939, 19 avril.

Polskojęzyczne

WEINZIEHER Michał, *Le Groupe de Paris*, „Nasz Przegląd: Organ Niezależny” 1933, nr 106 (16 IV).

WEINZIEHER Michał, Wystawa Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych, „Nasz Przegląd” 1935, nr 30 (30 I), s. 9.

WALLIS Mieczysław, *Sztuki plastyczne. Wystawa obrazów A. Gierymskiego (Dom Sztuki). Grupa paryska (Żydowskie Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych)*, „Robotnik” 1933, nr 158 (11 V), s. 5.

POWALSKA Izabella, *Around 1918 year, independence and the avant-garde*, „Fine Arts Diary” 2018, nr 13, Jerzy Malinowski.

„Sztuki Piękne” 1933, nr 5, p. 197, s. 277.

Wystawa prac Estery Karp, „Ilustrowana Republika” 1933, nr 161 (11 VI), s. 11.