

Estera Karp



Estera Karp Esther Carp

redakcja naukowa
sous la direction de :
Ewa Bobrowska
Sławomir Górzyński



Warszawa–Skierniewice 2024

Autorzy zdjęć / Photos : Marek Ciesielczyk, Sławomir Górzyński, Marzena Rafińska, Radosław Stefanek



Organizator wystawy: Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego
Organisateur de l'exposition : Musée historique de Skierniewice Jan Olszewski
Aranżacja wystawy / Scénographie : Włodzimierz Wasilewski
Projekty graficzne i projekt okładki / Projets graphiques et de couverture : Maciej Białek

Redakcja / Rédaction : Iwona M. Dacka-Górzyńska, Edition La Rama

Tłumaczenia / Traduction : Ewa Bobrowska

Projekt graficzny i skład katalogu / Maquette et mise en page du catalogue : Laura Swornik-Ognicka



Ambasada
Rzeczypospolitej Polskiej
w Paryżu

Patronat Honorowy
Patronage d'honneur
Ambasada
Rzeczypospolitej Polskiej
w Paryżu



AMBASSADE
DE FRANCE
EN POLOGNE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Patronat Honorowy
Patronage d'honneur
Ambassade
de France
en Pologne



Prezydent Miasta Skierniewice
Krzysztof Jażdżyk

Patronat Honorowy Prezydenta Miasta Skierniewice Pana Krzysztofa Jażdżyka
Patronage d'honneur du maire de Skierniewice M. Krzysztof Jażdżyk



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Projekt „Estera Karp” dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu Sztuki wizualne, zarządzanego przez Zachętę – Narodową Galerię Sztuki.
Le projet « Estera Karp » a été subventionné par le Ministère de la Culture et du Patrimoine National provenant du Fonds de la Promotion de la Culture – un fonds spécial national, dans le cadre du programme Les Arts visuels, géré par Zachęta – la Galerie d'art nationale.



Projekt „Estera Karp” dofinansowało Miasto Skierniewice decyzją Prezydenta Miasta Pana Krzysztofa Jażdżyka oraz Rady Miasta Skierniewice.
Le projet « Estera Karp » a été subventionné par la Ville de Skierniewice, par la décision du Président de la Ville, Krzysztof Jażdżyk, ainsi que de la décision du Conseil de la Ville de Skierniewice.

© Copyright by Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego i Wydawnictwo DiG 2024

ISBN: 978-83-286-0248-9



WYDAWNICTWO
DiG

ul. Dankowicka 16c lok. 2
01-987 Warszawa
tel./fax: (+48) 22 839 08 38
e-mail: biuro@dig.pl, www.dig.pl

Druk cyfrowy: Totem Sp. z o.o.

Podziękowania

Remerciements

Dyrekcja Muzeum Historycznego Skierniewic im. Jana Olszewskiego oraz kuratorzy wystawy składają podziękowania wszystkim Osobom i Instytucjom, których wiedza i życzliwość umożliwiły realizację wystawy i katalogu.

Dziela zaprezentowane na wystawie wypożyczyli:

La direction du Musée Historique de Skierniewice Jan Olszewski, ainsi que les commissaires de l'exposition, expriment leurs remerciements à toutes les personnes et institutions dont l'expertise et la bienveillance ont rendu possible la réalisation de l'exposition et du catalogue.

Les œuvres présentées lors de l'exposition ont été empruntées à :

Fabien Bouglé

Waldemar Bronicz

Dariusz Dekiert

Galerie Marek & Sons, Paryż

Ewa i Dariusz Jodłowski

Marek Roefler, Villa la Fleur

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

Podziękowania zechcą przyjąć także:

Nos remerciements s'adressent également à :

Marek Ciesielczyk, Pracownia Konserwacji Zabytków Amc Sztuka

Irmina Gadomska, Uniwersytet Łódzki

Eliezer Gilboa

Clément Guesnu

Beate Huber, Kunstgewerbeschule Wien

Marta Jagiełńska, Stowarzyszenie Skierniewicki Klub Francuski

Kinga Kantorska, Archives Nationales, Paris

Karolina Kopromska, Instytut Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Maurice Mielniczuk, Galerie Marek & Sons, Paris

Liliana Orłowska

Sophie Rodriguez, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Paul Salmona, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Pascale Samuel, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Mateusz Senczyno, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Maja Sowińska, judaistka

Elise Vignault, Galerie Marek & Sons, Paris

Agathe Weil, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Tomasz Weresa, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna

Spis treści

Contenu

3	■ Podziękowania / Remerciements
9	■ Ewa Bobrowska, Sławomir Górzynski, Marzenia Rafińska Ze Skierniewic do Paryża i z powrotem
11	■ Ewa Bobrowska, Sławomir Górzynski, Marzenia Rafińska De Skierniewice à Paris et retour aux sources
13	■ Pascale Samuel Recherche Esther Carp désespérément
15	■ Pascale Samuel Rozpaczliwie poszukując Esther Carp
17	■ Fabien Bouglé Ma rencontre avec Esther Carp
19	■ Fabien Bouglé Moje spotkanie z Esther Carp
21	■ Agathe Weil Esther Carp à la trace
23	■ Agathe Weil Tropiąc Esther Carp

25	■ Marzena Rafińska Estera Karp. Rodzina i Skierniewice
37	■ Ewa Bobrowska Estera Karp / Esther Carp (1897 Skierniewice – 1970 Créteil)
51	■ Dariusz Dekiert Elementy religijne i biblijne w twórczości Estery Karp
57	■ Ewa Bobrowska Wystawa: Estera Karp / Esther Carp. Katalog dzieł. Skierniewice 21 stycznia – 7 kwietnia 2024
67	■ Ewa Bobrowska Exposition : Estera Karp / Esther Carp. Catalogue des œuvres. Skierniewice, du 21 janvier au 7 avril 2024
	■
77	I W kręgach awangardy / Dans le cercle de l'avant-garde
81	II Korzenie i podróże / Racines et voyages
91	III Być artystką, być u siebie / Être artiste, être chez soi
101	IV Ludzie wokół / Les gens autour
105	V Okruchy codzienności / Des bribes du quotidien
111	VI W ferworze pracy / Dans le feu de l'action
117	VII Kobieta, mężczyzna, macierzyństwo / Homme, femme, maternité
125	VIII Wielokrotności / Multiplications

131	IX Różne oblicza choroby / Différents visages de la maladie
141	X Ruch, dynamizm, ekspresja / Mouvement, dynamisme, expression
149	XI Wszechobecna muzyka / La musique omniprésente
157	XII Religia, tradycja, obrzędy / La religion, la tradition, les rites
	■
173	Lista wystaw / Liste des expositions
175	Bibliografia / Bibliographie

Ze Skierniewic do Paryża i z powrotem

Kuratorzy wystawy:

EWA BOBROWSKA
SŁAWOMIR GÓRZYŃSKI
MARZENIA RAFIŃSKA

Estera Karp, Esther Carp, a czasami Ester Carp – kim ona właściwie była? Pytanie o samoidentyfikację musiała zadawać sobie sama artystka, która urodzona w sercu Polski, po dwakroć wyjeżdżała do Paryża, aby tam rozwijać swój talent malarski. Kim była – to pytanie nie tylko o ortografię nazwiska, ale także o pochodzenie, o identyfikację, o miejsce w obcym świecie...

Estera Karp, której prace pokazujemy na wystawie w jej rodzinnym mieście, w Skierniewicach, tworzyła głównie we Francji, choć pierwsze kroki w twórczości plastycznej stawiała w Polsce. Związana z kulturą żydowską w jej polskim kontekście, nie należała do tych najbardziej znanych twórców polsko-żydowskich, którzy tak licznie przybywali w XIX i XX wieku do Paryża. Choć była wybitnie utalentowana, to jednak trudna kondycja kobiety, artystki, Żydówki i imigrantki nie zawsze sprzyjała rozwojowi kariery.

Osiemdziesiąt dzieł, zgromadzonych na obecnej wystawie, świadczy o klasie jej talentu. Dysponowaliśmy o wiele większą ilością prac do wystawienia. Niestety, ograniczona przestrzeń wystawiennicza muzeum w Skierniewicach na to nie pozwoliła. Stała przed nami kwestia wyboru, co pokazać. Staraliśmy się stworzyć ekspozycję, która pozwoli dostrzec bogactwo i różnorodność twórczości tej skierniewicko-paryskiej Artystki. Od wczesnych prac do tych stworzonych w trudnych dla niej warunkach podczas pobytu w szpitalu psychiatrycznym, od „klasyki” martwej natury i pejzaży po narrację kulturową związaną z religijnością żydowską, ale także narracyjne obrazy np. poświęcone wyścigowi kolarskiemu *Tour de France*, na których można dopatrzeć się wido-ków z francuskiej ulicy.

Estera Karp / Esther Carp jest malarką, którą poznajemy dzięki pracom znajdującym się w zbiorach publicznych (Muzeum Historyczne Skierniewic

im. Jana Olszewskiego, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu), ale także dzięki hojności i otwartości kolekcjonerów i marszandów z Francji i z Polski: Fabiena Bouglé, Waldemara Bronicza, Dariusza Dekierca, Ewy i Dariusza Jodlowskich, Maurice'a Mielniczuka i Galerii

Marek & Sons w Paryżu, Marka Roeflera i jego muzeum Villa La Fleur, którzy udostępniłi nam swoje zbiory – za co serdecznie dziękujemy. Wierzmy, że wystawa pozwoli jak najszerszej publiczności zapoznać się z pracami Artystki, a ten tom utrwali je w zbiorowej pamięci.



Fot 1. Estera Karp, fotografia, lata 20. XX wieku, własność Eliezera Gilboa
Esther Carp, photo, les années 1920, collection Eliezer Gilboa

De Skierniewice à Paris et retour aux sources

Commissaires de l'exposition :

EWA BOBROWSKA
SŁAWOMIR GÓRZYŃSKI
MARZENIA RAFIŃSKA

Estera Karp, Esther Carp, ou parfois Ester Carp – qui était-elle vraiment ? La question de l'auto-identification a dû être posée par l'artiste elle-même, qui née au cœur de la Pologne est allée deux fois à Paris pour y développer son talent de peintre. La question de savoir qui elle était ne concernait pas seulement l'orthographe de son nom, mais aussi son origine, son identification, sa place dans un monde étranger...

Esther Carp, dont nous exposons les œuvres dans sa ville natale de Skierniewice, a travaillé principalement en France, bien qu'elle ait fait ses premiers pas dans la création artistique en Pologne. Associée à la culture juive dans son contexte polonais, elle ne fait pas partie des artistes juifs polonais les plus connus qui ont afflué en nombre à Paris aux XIX^e et XX^e siècles. Bien qu'elle ait été éminemment talentueuse, la difficile condition de femme, artiste, juive et immigrée n'a pas toujours été propice au développement d'une belle carrière.

Les quatre-vingts œuvres rassemblées dans l'exposition actuelle témoignent de son grand talent. Nous disposions d'un nombre beaucoup plus important d'œuvres à présenter. Malheureusement, l'espace restreint du musée de Skierniewice ne le permettait pas. Nous avons donc été confrontés à la question du choix des œuvres à exposer. Il en résulte une présentation conçue pour mettre en valeur la richesse et la diversité du travail de cette Parisienne de Skierniewice. De ses premières œuvres de jeunesse à celles réalisées dans des conditions difficiles lors de son séjour en hôpital psychiatrique, des « classiques » de la nature morte et des paysages aux récits culturels liés à la religion et à la liturgie juives, mais aussi des peintures de narration consacrées, par exemple, au Tour de France cycliste, dans lesquelles on peut apercevoir des scènes d'une rue française.

Estera Karp / Esther Carp est une peintre que l'on découvre à travers des œuvres conservées dans des collections publiques (Musée Historique Jan Olszewski de Skierniewice, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris), mais aussi grâce à la générosité et à la bienveillance de collectionneurs et de marchands d'art en France et en Pologne : Fabien Bouglé, Waldemar Bronicz, Dariusz

Dekiert, Ewa et Dariusz Jodlowski, Maurice Mielniczuk de la Galerie Marek & Sons à Paris, Marek Roepler et son musée Villa La Fleur, qui ont mis leurs collections à notre disposition - qu'ils en soient vivement remerciés. Nous souhaitons que l'exposition permette au plus grand nombre de découvrir l'œuvre d'Esther Carp et que ce volume la perpétue dans la mémoire collective.

[tłum. Ewa Bobrowska]



Fot. 2. Estera Carp w Paryżu, fotografia, lata 20.-30. XX wieku, własność Eliezera Gilboa / Esther Carp à Paris, les années 1920-1930, collection Eliezer Gilboa

Recherche Esther Carp désespérément

PASCALE SAMUEL

Conservatrice pour l'art moderne
et contemporain au musée d'art
et d'histoire du Judaïsme (mahJ), Paris

Peut-il y avoir plus bel accomplissement pour un artiste que d'être célébré dans sa ville natale ? Après toutes ces années d'oubli, de quasi-anonymat, le mahJ en 2022, puis aujourd'hui le musée de Skierniewice rendent hommage à celle que le critique d'art de la presse yiddish parisienne, Chil Aronson (1898-1966) désignait comme une « des femmes peintres les plus douées de l'École de Paris ».

Sa trajectoire artistique est exemplaire du parcours de très nombreux artistes juifs venus de Pologne. Elle commence à Łódź en 1919 où Esther Carp fréquente alors un groupe de jeunes peintres et poètes qui collaborent à la revue *Yung-Yiddish*, dont le sous-titre « Poèmes en mots et en dessins » témoigne d'une approche nouvelle et de la recherche d'un style national juif. Parmi eux, les poètes Moyshe Broderzon, Rachel Lipstein et les artistes Marek Szwarc, Yankel Adler et Ida Brauner. Celle qui signe encore Estera Karp, illustre le recueil de poèmes de Chaïm Król *Les Cieux dans l'Abîme*, un ouvrage rare et caractéristique de l'effervescence des premières avant-gardes juives, un sujet mal connu, dont il reste peu de trace matérielle, comme un chapitre perdu dans l'histoire des avant-gardes.

Mais on ne peut comprendre Esther Carp que si on la replace dans le contexte plus large des artistes de l'École de Paris. Ce groupe d'hommes et de femmes qui avaient comme point commun non pas de partager un style, mais un destin. Ils venaient pour beaucoup d'Europe centrale et orientale, ils avaient été formés à Vienne, Munich, Kyiv ou Varsovie, et avaient choisi de s'installer à Paris pour exercer leur art. Tous étaient en quête d'émancipation politique, sociale, culturelle ou religieuse. Esther Carp était l'une d'entre eux. Paris offrait un cadre de travail libre, stimulant et pour certains, une reconnaissance.

En 1940, la guerre et l'Occupation vont sonner le glas de l'École de Paris. Sans ressource et fragilisée mentalement, Esther Carp est prise en charge après un épisode paranoïaque aigu au dispensaire La Mère et l'enfant, établissement au cœur du réseau d'entraide et d'assistance juif de la rue Amelot. De là, elle est internée d'office en hôpital psychiatrique et y restera jusqu'en octobre 1944. Son internement psychiatrique va lui sauver la vie.

Après la guerre, le parcours artistique d'Esther Carp devient plus singulier : elle retrouve le cercle des artistes de Montparnasse, mais sa fragilité va nécessiter plusieurs isolements en hôpital psychiatrique. Elle expose avec le Gajef – l'association des peintres sculpteurs juifs, dès 1945. En 1950, le peintre David Garfinkiel (1902-1970), né à Radom, la représente entourée de tout le cénacle des artistes juifs de l'immédiat après-guerre. On reconnaît au

premier plan le critique d'art Chil Aronson, le sculpteur Mordechai Perelmann, le peintre Mané-Katz et enfin Esther Carp assise devant et qui regarde le spectateur. Cette œuvre nous interroge : Comment une peintre qui produisit une œuvre aussi intense, riche de plusieurs centaines d'œuvres, tomba-t-elle dans un quasi-oubli ?

C'est grâce au don d'œuvres et d'archives par Nadine Nieszawer que le mahJ a pu organiser en 2022 la première exposition monographique de l'artiste depuis sa disparition en 1970. Recherchant désespérément Esther Carp dans les archives nationales, son parcours de vie a pu être recomposé et l'exposition a permis de rencontrer et de fédérer des collectionneurs amoureux du travail de cette belle inconnue. Le prolongement de cette exposition à Skierniewice participe de la reconnaissance de l'artiste et de la marche en avant de la recherche.

Rozpaczliwie poszukując Esther Carp

PASCALE SAMUEL

Kustosz sztuki nowoczesnej i współczesnej
w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu
(mahJ), Paryż

Czyż można wyobrazić sobie większy sukces dla artysty niż być uhonorowanym w mieście, w którym się urodził? Po tylu latach zapomnienia i anonimowości mahJ (Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu) w 2022 roku, a teraz muzeum w Skierniewicach, oddają hold artystce, którą krytyk pracujący dla paryskiej prasy jidysz, Chil Aronson (1898-1966), opisał jako „jedną z najbardziej utalentowanych malarek École de Paris”.

Jej kariera artystyczna jest przykładem kariery wielu żydowskich artystów z Polski. Rozpoczęła się w Łodzi w 1919 roku, gdzie Esther Carp obracała się w kręgu młodych malarzy i poetów, wydających czasopismo „Jung Yidish”, którego podtytuł „Wiersze w słowach i rysunkach” odzwierciedlał nowe podejście i poszukiwanie żydowskiego stylu narodowego. Byli wśród nich poeci Mojżesz Broderson i Rachel Lipstein oraz artyści Marek Szwarc, Jankiel Adler i Ida Brauner. Artystka, która jeszcze wtedy podpisywała się jako Estera Karp, zilustrowała zbiór wierszy Chaima Króla *Himlen in opgrunt* [Niebiosa w otchłani], dzieło rzadkie i charakterystyczne dla wczesnych przejawów żydowskiej awangardy, mało znany temat, po którym pozostało niewiele materialnych śladów, jak zaginiony rozdział w historii awangardy.

Nie można zrozumieć Esther Carp bez umieszczenia jej w szerszym kontekście innych artystów École de Paris, mężczyzn i kobiet, których łączył nie tylko styl, ale i los. Wielu z nich pochodziło z Europy Środkowej i Wschodniej, kształciło się w Wiedniu, Monachium, Kijowie lub Warszawie i zdecydowało się osiedlić w Paryżu, aby poświęcić się sztuce. Wszyscy oni dążyli do politycznej, społecznej, kulturowej czy religijnej emancypacji. Esther Carp była jedną z nich. Paryż oferował swobodne i stymulujące środowisko pracy, a niektórym także uznanie.

W 1940 r. wojna i okupacja oznaczały koniec École de Paris. Pozbawiona środków do życia i osłabiona psychicznie Esther Carp doznała ostrego epizodu paranoi i została objęta opieką w przychodni Matki i Dziecka, sercu żydowskiej sieci pomocy i wsparcia przy rue Amelot. Stamtąd automatycznie trafiła do szpitala psychiatrycznego, gdzie przebywała do października 1944 roku. Internowanie w zakładzie psychiatrycznym uratowało jej życie.

Po wojnie kariera artystyczna Esther Carp stała się bardziej osobiwa: powraca do kręgu artystów na Montparnasse, ale jej wrażliwość psychiczna spowoduje, że będzie musiała od czasu do czasu być izolowana w szpitalach psychiatrycznych. W 1945 roku zaczęła wystawiać wraz z Gajef – stowarzyszeniem żydowskich malarzy i rzeźbiarzy. W 1950 r. urodzony w Radomiu malarz David Garfinkiel (1902-1970) sportretował ją w otoczeniu całej czołówki żydowskich artystów okre-

su powojennego. Na pierwszym planie jego kompozycji znajdują się krytyk sztuki Chil Aronson, rzeźbiarz Mordechaj Perelmann, malarz Mané-Katz i Esther Carp, siedząca z przodu i patrząca na widza. Praca ta nasuwa pytanie, w jaki sposób malarka, która stworzyła tak obszerny dorobek, obejmujący kilkaset prac, popadła w niemal całkowite zapomnienie?

W 2022 roku, dzięki ofiarowanym przez Nadine Nieszawer dziełom i archiwom, Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu (mahJ) mogło zorganizować pierwszą od jej śmierci w 1970 roku, monograficzną wystawę prac artystki. Rozpaczliwe poszukiwania w archiwach państwowych pozwoliły na zrekonstruowanie historii jej życia. Wystawa umożliwiła spotkanie kolekcjonerów, zakochanych w twórczości tej pięknej nieznajomej. Wystawa w Skierniewicach, będąca swego rodzaju przedłużeniem pokazu w mahJ, jest kolejnym krokiem na drodze uznania dla artystki i postępu badań nad jej twórczością.

[tłum. Ewa Bobrowska]

Ma rencontre avec Esther Carp

FABIEN BOUGLÉ

Collectionneur d'Esther Carp
Président de la société des amis
d'Esther Carp

C'est en 2020 au hasard d'un étal de marché aux puces à Paris que j'ai fait l'incroyable découverte d'une œuvre d'Esther Carp, artiste qui m'était jusque-là inconnue. Ce fut un véritable choc esthétique. Fasciné par ce travail inédit, j'achetais au marchand toutes les œuvres qu'il détenait en réserve et partais à la quête des œuvres et de la vie de cet artiste tombée dans l'oubli depuis son décès en 1970.

Et pourtant, sa vie croisait le destin de personnalités majeurs du monde de l'art, le Polonais Léopold Zborowski – mécène et marchand de Soutine et de Modigliani – avait organisé sa première exposition en 1931, Léonce Rosenberg grand marchand d'art adorait son travail d'après-guerre, en 1939 elle exposait ses œuvres lors d'une exposition de femmes artistes aux côtés de Lempicka, Valadon, Laurencin. Le critique et directeur de galerie Chil Aronson disait d'ailleurs dans son livre publié en 1963 « (c) est une des femmes-peintres les plus douées de l'École de Paris ».

Elle participait pleinement à la vie artistique de Paris côtoyant dans le quartier de Montparnasse les plus grands et s'imprégnant des différentes tendances artistiques du 20^{ème} siècle. Et on retrouve sa présence dans de très nombreux catalogues de salons et d'expositions. Mais sa vie de solitude, son éloignement familial, les persécutions antisémites, ses problèmes psychiatriques et sa paranoïa conduisait à sa marginalisation progressive. Alors elle se réfugiait dans sa peinture où après-guerre elle déployait une explosion de la couleur pour mieux exorciser sa vie triste et morne faite de misère matérielle et mentale. Son studio-atelier sans confort se voyait orné par son univers propre inspiré de sa vie quotidienne ou de la musique. Et il y a incontestablement dans son travail

une autre dimension, quelque chose qui touche les cœurs au-delà de la simple représentation.

Son œuvre évolue de la représentation à l'abstraction pour proposer une œuvre incroyable après la seconde guerre mondiale renouant d'ailleurs avec les couleurs et les thèmes déployés dans le carnet de poésie illustré dans sa jeunesse lors de sa participation au mouvement artistiques des Yung Yiddish à Łódź en 1921.

Beaucoup reste à découvrir sur Esther Carp et j'ai eu – dès sa découverte – à cœur de faire connaître au plus grand nombre son œuvre et son incroyable destin. Rédaction de la notice Wikipédia, conférences, traduction en français du magnifique texte en Yiddish du critique Chil Aronson, participation à l'exposition au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme et à la Bibliothèque Polonaise, jusqu'à cette première exposition de l'artiste en Pologne dans sa ville natale.

Il fallait sortir de l'oubli ce trésor artistique présent là sous nos yeux et pourtant invisible. Depuis le début de mon enquête et les événements qui ont émaillé ses dernières années, nous avons beaucoup avancé sur la connaissance de son œuvre qui avait été abordée par Agathe Weil dans un mémoire sur l'artiste. J'ai retrouvé en Israël la trace de plus de 200 dessins au crayon à bille réalisées à la fin de sa vie à l'hôpital psychiatrique qui appartenait aux descendants des sœurs d'Esther Carp, d'autres collectionneurs qui m'ont contacté avaient acheté il y a plusieurs décennies des centaines de toiles et de gouaches qui ont fini par ressortir à l'occasion des dif-

férents événements sur l'artiste. Aujourd'hui c'est bien entre 800 et 1000 œuvres qui sont identifiées.

Fille de photographe de Skierniewice, elle avait fait photographiques plus de 500 œuvres d'art par le photographe des artistes Marc Vaux, dont le fonds de 300.000 plaques photographiques a été acheté et numérisé par le Centre Pompidou et dans lequel Esther Carp est probablement l'artiste la plus présente. Incroyable paradoxe : son œuvre était oubliée mais elle prit soin d'en assurer la mémoire par la photographie pour les générations futures. C'est donc conformément à la volonté d'Esther Carp que j'ai souhaité mettre en place la société des amis d'Esther Carp afin d'œuvrer pour le respect de son œuvre mais aussi de collecter les archives et les éléments historiques sur son œuvre en liaison étroite avec les historiens de l'art et les musées. Son objectif est aussi de mettre en place le catalogue raisonné de son travail afin de continuer ce qu'elle avait elle-même souhaité faire avec le photographe Marc Vaux.

C'est une longue mission qui prendra du temps mais vu l'enthousiasme que suscite la redécouverte de son travail dont cette première exposition en Pologne à Skierniewice est le symbole fort, je suis convaincu que l'aventure ne fait que commencer. C'est pourquoi je suis très heureux de participer à cet événement et je remercie les organisateurs de cette magnifique initiative. Après cette première exposition hors de France je formule le souhait que les œuvres d'Esther Carp voyagent dans le monde entier à la hauteur de son talent et de son travail qui touche les âmes et qui mérite d'être connu par le plus grand nombre.

Moje spotkanie z Esther Carp

FABIEN BOUGLÉ

Kolekcjoner dzieł Esther Carp

Prezes Towarzystwa

Przyjaciół Esther Carp

W 2020 roku, przechadzając się po pchlim targu w Paryżu, dokonałem niesamowitego odkrycia twórczości Esther Carp, artystki, która do tej pory była mi nieznana. To był prawdziwy szok estetyczny. Zafascynowany tym nowym zjawiskiem, kupiłem od sprzedawcy wszystkie prace, które posiadał i wyruszyłem na poszukiwanie dzieł i faktów z życia malarki, która popadła w zapomnienie od czasu jej śmierci w 1970 roku.

A przecież jej losy skrzyżowały się z losami najważniejszych postaci w świecie sztuki: Polak Leopold Zborowski – mecenas i marszand Soutine’a i Modiglianiego – zorganizował jej pierwszą wystawę w 1931 roku, Léonce Rosenberg, marszand wielkiego formatu, uwielbiał jej powojenną twórczość, w 1939 roku Carp wystawiła swoje prace na wystawie artystek obok Łempickiej, Valadon i Laurencin. Krytyk i dyrektor galerii Chil Aronson napisał w swojej książce z 1963 roku, że była „jedną z najbardziej utalentowanych malarek École de Paris”.

Artystka w pełni uczestniczyła w życiu artystycznym Paryża, ocierając się o największe nazwiska dzielnicy Montparnasse i zanurzając się w różnych trendach artystycznych XX wieku. Jej prace wzmiankowane są w licznych katalogach salonów artystycznych i wystaw. Jednak jej życie w samotności, wyobcowanie z rodziny, antysemickie prześladowania, problemy psychiatryczne i paranoja doprowadziły do jej stopniowej marginalizacji. Schroniła się więc w swoim malarstwie, gdzie po wojnie uciekała się do eksplozji kolorów, aby odczynić swoje smutne, ponure życie w materialnej i psychicznej nędzy. Pozbawioną wygód pracownię ozdobiła własnym światem, czerpiąc inspiracje z życia codziennego i muzyki. Niewątpliwie, w jej twórczości, poza prostą reprezentacją, jest jeszcze jeden wymiar, coś, co porusza serca.

Jej twórczość ewoluowała od reprezentacji do abstrakcji, osiągając kulminację po II wojnie światowej, kiedy to artystka nawiązała do kolorów i tematów, które zastosowała do zilustrowania tomu poezji, w czasach kiedy jako młoda dziewczyna uczestniczyła w ruchu artystycznym Jung Idysz w Łodzi w 1921 roku.

Wiele jest jeszcze do odkrycia na temat Esther Carp. Od momentu, w którym ją odkryłem, byłem zdeterminowany, aby jak najwięcej ludzi dowiedziało się o jej twórczości i niesamowitym losie. Zredagowałem wpis w Wikipedii, wygłosiłem wykłady, zlecilem tłumaczenie z jidysz na francuski wspaniałego tekstu krytyka Chila Aronsona, prace z mojej kolekcji wzięły udział w wystawie w Muzeum Sztuki i Historii Żydów oraz Bibliotece Polskiej, wreszcie użyczam je na tę pierwszą, pośmiertną wystawę artystki w Polsce, w jej rodzinnym mieście.

Trzeba było wydobyć z zapomnienia ten artystyczny skarb, który był tuż przed nami, w zasięgu wzroku, a jednak niewidoczny. Od czasu rozpoczęcia moich poszukiwań i działań z ostatnich lat dokonany został ogromny postęp w znajomości twórczości Esther Carp, w stosunku do rezultatów badań, do jakich doszła Agathe Weil w pracy magisterskiej na temat artystki. W Izraelu znalazłem ponad 200 rysunków wykonanych długopisem pod koniec życia w szpitalu psychiatrycznym, które należały do potomków siostr malarki. Inni kolekcjonerzy, którzy skontaktowali się ze mną, posiadają setki płócien i gwaszy, zakupionych dziesiątki lat temu. Prace te wypłynęły podczas różnych wydarzeń poświęconych artystce. Obecnie zidentyfikowano od 800 do 1000 prac.

Córka skierniewickiego fotografa zleciła sfotografowanie ponad 500 własnych dzieł sztuki artyście fotografikowi Marcowi Vauxowi, którego kolekcja 300 000 klisz fotograficznych została zakupiona i zdigitalizowana przez Centrum Pompidou, a w której Esther Carp jest prawdopodobnie najlepiej reprezentowaną artystką. Jest to paradoksalne, że jej twórczość została zapomniana, podczas gdy sama artystka starała się o to, aby pamięć o niej dotarła do przyszłych pokoleń za pośrednictwem fotografii. Dlatego też zgodnie z życzeniem Esther Carp postanowiłem założyć Société des Amis d'Esther Carp (Towarzystwo Przyjaciół Esther Carp), którego celem jest uhonorowanie jej twórczości, ale także gromadzenie archiwaliów i informacji historycznych na jej temat w ścisłej współpracy z historykami sztuki i muzeami. Jego celem jest również opracowanie *catalogue raisonné* jej prac, aby kontynuować to, co sama chciała zrobić z pomocą fotografa Marca Vauxa.

To długofalowa misja, która zabierze dużo czasu, ale biorąc pod uwagę entuzjazm wywołany ponownym odkryciem twórczości artystki, a którego potężnym symbolem jest ta pierwsza w Polsce wystawa w Skierniewicach, jestem przekonany, że ta przygoda dopiero się zaczyna. Dlatego cieszę się, że mogę wziąć udział w tym wydarzeniu i chciałbym podziękować organizatorom za tę wspaniałą inicjatywę. Mam nadzieję, że po tej pierwszej wystawie poza Francją, prace Esther Carp będą podróżować po całym świecie, tak jak na to zasługuje jej talent i twórczość, która porusza dusze i jest warta tego, by być powszechnie znaną.

[tłum. Ewa Bobrowska]

Esther Carp à la trace

AGATHE WEIL

École des hautes études en sciences
sociales, Paris

C'est d'abord dans des nuances de noir et blanc que surgit l'œuvre d'Esther Carp en 2018, dans le fonds Marc Vaux, dans le cadre de ma recherche de Master à l'École du Louvre. Au sein de ce fonds photographique conservé à Paris par la Bibliothèque Kandinsky, le lot relatif à Esther Carp comprend deux cents négatifs sur plaques de verre qui témoignent de son itinéraire artistique et de ses conditions socio-économiques. Huit documents biographiques s'en détachent, parmi lesquels la copie d'un acte de naissance de l'artiste établi en 1901 à Skierniewice. Comportant ni date, ni titre, ces plaques de verre furent rangées aléatoirement dans huit boîtes d'archives cotées *Esther Carp* à la gauche par l'épouse de Marc Vaux.

Je croisai ensuite ces traces visuelles avec des documents d'archives polymorphes en langue française, polonaise et yiddish, et des œuvres polychromes issues de collections privées et publiques. La polychromie lumineuse de son œuvre, façonnée dans une précarité quotidienne, fut saisissante.

La chambre-atelier d'Esther Carp, qui disposait d'une même pièce pour vivre et créer, apparaît dans de multiples mises en scènes colorées. À cet égard, l'éminent critique d'art Chil Aronson écrit qu'il « [savait] bien qu'elle vivait dans la difficulté, mais son esprit était toujours optimiste, elle avait toujours le sourire aux lèvres »¹. Les plaques de verre du fonds Marc Vaux témoignent de cette difficulté, en laissant apparaître la diversité des supports sur lesquels Esther Carp peignit. La toile étant un support réputé onéreux, elle recourut à des

¹ Ch. Aronson, « Esther Carp, une artiste-peintre originale », *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963, p. 633. Traduction du yiddish au français par Erez Levy.

substitués, contrainte par son faible capital financier. Elle peignit notamment sur du carton ondulé, probablement matériau de récupération. Cependant, l'œuvre d'Esther Carp n'en est pas moins lumineuse. Dans les années 1930, elle employait une technique empruntée au peintre néerlandais Vincent Van Gogh (1853-1890), dont la luminosité des touches colorées s'oppose à l'atmosphère plus sombre de ses œuvres de jeunesse. Chil Aronson témoigna de l'évolution stylistique de l'œuvre d'Esther Carp, au fur et à mesure de ses rencontres avec l'artiste. Il expliqua qu'en 1925, Esther Carp « [lui] montra ses tableaux : natures mortes, paysages, bouquets de fleurs ». Puis, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il remarqua un tournant moderniste dans son travail.

Par des dessins réalisés par Esther Carp dans la chambre d'hôpital qu'elle occupa à Saint-Maurice à partir du 27 juin 1964, après divers épisodes d'internement psychiatrique, la présence sensible de cette artiste s'amplifia dans ma recherche. Retrouvés à sa mort par le personnel infirmier, ces dessins furent révélés par les docteurs

Bouquerel et Bregeon dans leur article publié en 1974, intitulé « Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement ». Si ces dessins témoignent de la persistance iconographique de la liturgie juive dans son œuvre, ils permettent également de saisir le quotidien de l'artiste internée. Exécutés au stylo à bille sur des feuilles blanches au verso desquelles elle inscrivit souvent la mention « défense de reproduire », ces dessins présentent une unité stylistique. D'un geste vif, Esther Carp remplissait la surface totale de ses supports papiers de figures humaines ou de formes géométriques multicolores. Elle réalisa souvent deux ou trois versions d'une même thématique présentant un même degré d'aboutissement. Comme en témoignèrent les docteurs Bouquerel et Bregeon, Esther Carp préservait ses dessins de la vue de tous : « Isolée de tous, refusant le contact avec les autres, elle se réfugiait derrière sa porte pour dessiner et cacher précipitamment ce qu'elle faisait dès que l'on entrait dans la pièce »². Elle proposa toutefois à des infirmières de réaliser leur portrait au stylo à bille.

² M. Bouquerel, 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.].

Tropiąc Esther Carp

AGATHE WEIL

École des hautes études en sciences
sociales, Paryż

Po raz pierwszy prace Esther Carp pojawiły się przede mną w odcieniach czerni i bieli w 2018 roku, w zbiorze fotografii Marca Vauxa, w ramach moich badań do pracy magisterskiej w École du Louvre. W kolekcji tej, przechowywanej w Paryżu w Bibliothèque Kandinsky, część dotycząca Esther Carp obejmuje dwieście szklanych negatywów, dających pojęcie o karierze artystki i jej warunkach bytowych. Wśród nich znajdują się fotografie ośmiu dokumentów biograficznych, w tym kopia aktu urodzenia artystki, sporządzona w 1901 roku w Skierniewicach. Te szklane klisze, bez dat i tytułów, zostały ułożone losowo w ośmiu archiwalnych pudłach, opatrzonych napisem „Esther Carp”, wykonanym gwaszem przez żonę Marca Vauxa.

Następnie skrzyżowałam te wizualne ślady z polimorficznymi dokumentami archiwalnymi w języku francuskim, polskim i jidysz oraz kolorowymi dziełami z kolekcji prywatnych i publicznych. Uderzająca była świetlista barwność tych prac, tworzona przecież w niepewności codziennego życia.

Pracownia Esther Carp, w której równocześnie mieszkała i tworzyła, pojawia się w jej wielu barwnych kompozycjach. To w tym kontekście wybitny krytyk sztuki Chil Aronson napisał, że „[wiedział] dobrze, że żyła w trudnej sytuacji, ale była zawsze optymistyczna, zawsze miała uśmiech na twarzy”¹. Szklane płyty w kolekcji Marca Vauxa świadczą o tych trudnych warunkach, ukazując różnorodność podłoży, na których Esther Carp malowała. Ponieważ płótno było drogie, ograniczona swoimi skromnymi finansami, uciekała się do

¹ Ch. Aronson, « Esther Carp, une artiste-peintre originale », *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris, 1963, p.633. Traduction du yiddish au français par Erez Levy.

jego substytutów. W szczególności malowała na tekturze falistej, prawdopodobnie „z odzysku”. To jednak nie odbiera jej dzieliom świetlistości. W latach trzydziestych zastosowała technikę zapożyczoną od holenderskiego malarza Vincenta Van Gogha (1853-1890), a jej świetliste kolorowe pociągnięcia pędzla kontrastowały z mroczną atmosferą jej wczesnych prac. Chil Aronson pisze o stylistycznej ewolucji jej twórczości, jaką obserwował w miarę, jak poznawał artystkę. Wyjaśnił, że w 1925 roku Esther Carp „pokazała mu swoje obrazy: martwe natury, pejzaże, bukiety kwiatów”. Potem, pod koniec II wojny światowej, zauważył modernistyczny zwrot w jej twórczości.

Zapoznanie się z rysunkami wykonanymi przez Esther Carp w pokoju szpitalnym, który zajmowała w Saint-Maurice od 27 czerwca 1964 roku, po kolejnych epizodach hospitalizacji psychiatrycznej, wzmogło wrażliwą obecność artystki w moich badaniach. Rysunki te zostały znalezione przez personel pielęgniarstwa po jej śmierci i ujawnione przez lekarzy Bouquerela i Bregeona w artykule opublikowanym w 1974 roku pt. *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une*

œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement [Psychopatologia ekspresji. Pośmiertne odkrycie twórczości rysunkowej wykonanej w okresie 6 lat hospitalizacji]. Rysunki te świadczą nie tylko o stałej obecności w jej twórczości ikonografii, związanej z żydowską liturgią, ale dają także wgląd w życie codzienne artystki, hospitalizowanej na oddziale zamkniętym. Wykonane długopisem na białych kartkach papieru, na odwrocie których często pisała słowa „zakaz kopiowania”, rysunki te prezentują stylistyczną spójność. Esther Carp zamazywanie zapelniała całą powierzchnię papieru postaciami ludzkimi lub wielobarwnymi figurami geometrycznymi. Często tworzyła dwie lub trzy wersje tego samego tematu, osiągając podobny poziom jego wykończenia. Jak stwierdzili doktorzy Bouquerel i Bregeon, Esther Carp trzymała swoje rysunki poza zasięgiem wzroku ludzi z jej otoczenia: „Odizolowana od wszystkich, odmawiająca kontaktu z innymi, chowała się za drzwiami, by rysować i pospiesznie ukrywała to, co robiła, gdy tylko ktoś wchodził do pokoju”². Proponowała jednak pielęgniarce, że narysuje ich portrety długopisem.

[Hum. Ewa Bobrowska]

² M. Bouquerel, 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.].

Estera Karp. Rodzina i Skierniewice

MARZENA RAFIŃSKA

Muzeum Historyczne Skierniewic
im. Jana Olszewskiego
Skierniewice

LIPMAN, BRUCHA I ICH CÓRKI

Historia Estery Karp zaczyna się w Skierniewicach. Tu urodzili się jej ojciec i matka. Tu wzięli ślub 28 grudnia 1892 roku. Ona, 23-letnia Brucha z Fersz-tenbergów była córką Beniamina i Rajzli z domu Wiślickiej, mieszkała w Skierniewicach „przy rodzicach”. On, Lipman Hersz, miał 22 lata, był malarzem¹. Urodził się w Skierniewicach 21 lutego 1870 r. Małżeństwo dziadków Estery od strony ojca – Bencjana Karpa, krawca ze Strykowa i Łai z Karpów, zamieszkałych w Skierniewicach, trwało zaledwie 9 miesięcy. Łaja zmarła 27 lutego 1870 r., sześć dni po urodzeniu Lipmana – pierworodnego syna². W chwili, gdy Lipman się żenił, jego ojciec mieszkał w Łodzi.

Skierniewice były wówczas tygłem, w którym mieszały się narodowości, tradycje, idee. Miasto było kulturową mozaiką – Polacy, Żydzi i silny garnizon rosyjski, który w tym czasie się rozrastał. Dawny biskupi pałac stał się letnią siedzibą carów Rosji. Przybywali tutaj na polowania. Przy tej okazji odbywały się spotkania rodzinne i przyjęcia wydawane przez cara, uatrakcyjniane występami artystów z Warszawy i Europy w teatrze urządzonym w sali nieistniejącego dziś dworca kolejowego, tzw. carskiego. W listopadzie 1903 r. do Skierniewic przyjechał wielki książę Hesji i Renu, Ernest Ludwik ze swoją 8-letnią córką Elżbietą. Tutaj spotkał się ze swoją siostrą Alix – Aleksandrą Fiodorowną i jej mężem, carem

¹ Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Oddział w Grodzisku Maz., Akta stanu Cywilnego Okręgu Bóźniczego w Skierniewicach, sygn. 73/1034/0/-/45.

² Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta stanu Cywilnego Okręgu Bóźniczego w Skierniewicach, sygn. 39/1666/0/-/48, 39/1666/0/-/49, dostęp dzięki Archiwum Cyfrowemu Skierniewic.

Mikołajem II. Dziewczynka zmarła 16 listopada 1903 r. w pałacu. Przyczyną miał być dur brzuszny, ale pojawiły się też spekulacje, że zjadła zatrute jedzenie, przeznaczone dla jej wuja, cara Mikołaja II.

Skierniewice w początkach XX w. liczyły niespełna 10 tys. mieszkańców. Społeczność żydowska stanowiła ponad 40% ogółu ludności³. Różniła się od społeczności polskiej kulturą, religią, językiem. Zwolennicy idei asymilacyjnych byli w mniejszości. Życie żydowskiego sztetla skupiało się w sąsiedztwie rynku przy ulicy Piotrkowskiej⁴ i odchodzących od niej uliczkach, gdzie znajdowała się synagoga, kahalny bet midrasz⁵, ostrowiecki sztibl⁶ oraz dwór cadyka z bet midraszem, usytuowany przy ul. Poprzecznej, która miała swoją żydowską nazwę – ulica Rabina. Z nazwy oficjalnej korzystano w korespondencji⁷. Przy Piotrkowskiej i sąsiednich ulicach do czasów II wojny światowej kwitło żydowskie życie polityczne i społeczne. Tu mieściła się gmina żydowska, Bank Ludowy, mykwa i ubojnia drobiu, Towarzystwo Pereca, siedziba partii robotniczej „Bund” i jej młodzieżówki „Cukunfit”, organizacja syjoni-

styczna „Ahawat Syjon”, skupiająca młodzież „Herclija”, towarzystwo „Progres”, żydowskie szkoły powszechne, „Jesodi ha-Tora” (podstawy Tory) i „Ol Tora (obowiązek Tory) i chedery prywatnych melamedów⁸. W mieście było wielu chasydów. W Skierniewicach został pochowany słynny cadyk Szymon Kalisz. Jego ohel (grobowiec) przetrwał i jest świadectwem istnienia najstarszego cmentarza żydowskiego w mieście.

Rodzicom Estery bliskie były idee syjonizmu. W domu zapewne mówili w języku jidysz, zachowywali tradycje religijne, nie byli ortodoksyjni. W 1893 r. urodziło się pierwsze dziecko Lipmana i Bruchli, córka Hinda Łaja⁹, która żyła zaledwie 6 miesięcy. Zmarła 17 kwietnia 1894 r. Jej śmierć zgłosił ówczesny „posługacz bóżnicy” Haim Gajer w towarzystwie Szymona Lipszyca, 59-letniego handlarza¹⁰. To był rok, w którym miasto zostało dotknięte epidemią cholery¹¹. Wśród mieszkańców zapanał strach. Ludzie masowo umierali. W lipcu i sierpniu liczba zmarłych drastycznie wzrosła¹². Być może epidemia była przyczyną śmierci pierwszej córki Karpów.

³ Według zestawienia J. Józefckiego w 1913 r. w mieście było 5126 katolików (53,25% ogółu ludności miasta) i 4290 mieszkańców wyznania mojżeszowego (44,54% ogółu mieszkańców). Źródło: J. Józefcki, *Dzieje Skierniewic 1359-1975*, Warszawa 1988, s. 179.

⁴ Obecnie ul. Batorego.

⁵ Bet midrasz czyli dom nauki, to rodzaj synagogi z miejscem przeznaczonym dla studiowania Tory i Talmudu.

⁶ Sztibl to niewielki dom modlitewny chasydów.

⁷ A. Cudkoni (Bornsztajn), *Nasza uliczka*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perłow, s. 341-352. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.

⁸ A. Cidkoni *Nasze miasto*, w: *Księga Skierniewic. Fragmenty*, przeł. W. Paszkowski, Fundacja wspierania Inicjatyw i Rozwoju Wir, Fundacja Piwnica u Artystów, Skierniewice 2013, s. 48-49. W tłumaczeniach spotyka się różne zapisy nazwiska.

⁹ Każdy poszukiwacz informacji o Esterze Karp, jej ojcu i rodzinie przeglądając Internet z pewnością w pierwszej kolejności trafi na stronę Waldemara Bronicza z artykułami o rodzinie Karpiów, m.in. *Zapomniana Estera Karp – malarzka ze Skierniewic czy Fotografista Lipman Karp*, które zawierają cenne informacje. Waldemar Bronicz zawarł je również w książce *Kufer wspomnień z Chodakowa, a także z Brochowa, Łowicza, Sochaczewa, Skierniewic, Trojanowa, Żelazowej Woli oraz Żyrardowa*, [Sochaczew] 2014.

¹⁰ APW, Oddział w Grodzisku Maz., op. cit., sygn. 73/1034/0/-/48.

¹¹ J. Józefcki, op. cit., s. 209.

¹² APW, Oddział w Grodzisku Maz., op. cit., sygn. 73/1034/0/-/48. W 1894 zmarło 163 osoby wyznania mojżeszowego. Dla porównania w 1892 r. odnotowano 70 zgonów, w 1895 r. – 44 zgony, a w 1896 – 32. W aktach urzędu stanu cywilnego dotyczących ludności

Estera Karp była trzecią córką Lipmana i Bruchy. Do formalności metrykalnych Lipman podchodził z rezerwą. Nie dopełniał ich przy każdym urodzeniu dziecka, lecz „stawił się” przed urzędnikiem w sumie trzy razy, przy czym dwukrotnie rejestrował po trzy córki. Miał dość nonszalanckie podejście do urzędowego spisywania aktów urodzin, zresztą dość powszechne wśród Żydów. W 1901 r. zdecydował się dopełnić obowiązku rejestracji urodzin córek. Miał 30 lat. Był 4 czerwca, godzina siódma wieczór. Metryki zostały sporządzone w obecności świadków Icka Lewkowicza, 40-letniego pracownika dziennego i Jakuba Abramowicza, 50-letniego muzykanta, mieszkających w Skierniewicach. Lipman podał do wiadomości fakt urodzenia trzech córek: Bajli Rywki – 15 stycznia 1895 r. Estery – 17 grudnia 1897 r. i Perli – 5 marca 1900 r. Pod każdym z aktów ojciec, który jak odnotowano, był wówczas красильщиком (farbiarzem) zrobił piękny podpis cyrylicą¹³.

Siedem lat później, 31 grudnia 1908 r. o godz. 15.00, 37-letni Lipman, już nie malarz czy też farbiarz, lecz fotograf, stawił się w urzędzie stanu cywilnego, tym razem w obecności syna miejscowego rabina, Henocha Rozenbluma i Fiszela Lipszyca, „posługacza w bóżnicy”, by zarejestrować urodzenie kolejnych trzech córek: Hany – 16 marca 1902 r., Szejwy – 14 marca 1904 r. oraz Sury – 19 sierpnia 1906 r. Tym razem jednak nie podpisał aktów stwierdzając, że jest niepiśmienny, co skrętnie odnotował urzędnik spisujący księgi¹⁴.

Czas narodzin dzieci Lipmana i Bruchy to okres afery Dreyfusa. Kapitan artylerii armii francuskiej Alfred Dreyfus, oskarżony w październiku 1894 r. o zdradę stanu na podstawie sfałszowanego dokumentu, został skazany na dożywocie i zesłany na Wyspę Diabelską, by tam odbyć karę¹⁵. Wydarzenie to było punktem zwrotnym dla poglądów Theodora Herzla, dziennikarza, twórcy ruchu syjonistycznego. Uznawszy, że asymilacja Żydów to mrzonka, skłonił się ku idei utworzenia państwa żydowskiego. Swoje poglądy przedstawił w książce *Państwo żydowskie. Poszukiwanie nowoczesnego rozwiązania kwestii żydowskiej*, wydanej w 1896 r. Stała się ona programową książką ruchu syjonistycznego. W 1897 r. w Bazylei odbył się pierwszy kongres syjonistyczny. Ruch ten dotarł do Skierniewic, gdzie zaczął zyskiwać zwolenników. Wśród nich był Lipman Karp i jego żona. W połowie 1905 r., na fali rewolucji i liberalizacji przepisów prawnych, powołano w mieście Partię Syjonistyczno-Socjalistyczną¹⁶. W sierpniu 1905 r. w Skierniewicach zawiązało się nielegalne żydowskie koło młodzieży. Organizowało ono zbiórki pieniędzy na potrzeby ruchu syjonistycznego i emigracji, które dostarczano do Warszawy¹⁷. Wśród społeczności polskiej w Skierniewicach doszło do wystąpień patriotycznych. Strajkowała młodzież szkolna domagająca się nauczania w języku polskim. Protestowali robotnicy i urzędnicy pocztowi. W dniu 5 listopada 1905 r. kilkutysięczny pochód manifestujących przeszedł przez miasto. Śpiewano patriotyczne pieśni

wyznania rzymskokatolickiego liczba zgonów wynosiła odpowiednio: 1893 r. – 306, 1894 r. – 707, 1895 r. – 305. Do dziś po epidemii pozostało w mieście kilka kapliczek – jedna przy ul. Skłodowskiej, a dwie przy ul. Rawskiej.

¹³ APW, Oddział w Grodzisku Maz., op. cit., sygn. 73/1034/0/-/62.

¹⁴ Ibidem, sygn. 73/1034/0/-/74.

¹⁵ W obronie żydowskiego oficera Emil Zola napisał list otwarty, opublikowany w prasie pod znanym tytułem „Oskarżam” w 1898 r., podpisany przez wielu intelektualistów francuskich. Dreyfus został niewinny w 1906 r.

¹⁶ J. Józefcki, op. cit., s. 223.

¹⁷ Ibidem, s. 228.

i wygłaszano przemówienia. Tymczasem żołnierze garnizonu skierniewickiego brali udział w tłumieniu strajków w Łodzi¹⁸. Wysłano ich także przeciw chłopom w Jaktorowie, którzy wycięli drzewa w lasach hrabiego Jakuba Potockiego¹⁹.

Kiedy Estera miała 15 lat, 29 lipca 1912 r., zmarła jej siostra Sura. W akcie zgonu zapisano, że miała roczek. Zapis jest mylący. Sura miała prawie sześć lat w chwili śmierci. Być może to świadkowie podający informacje o zgonie popełnili błąd. Najmłodsza z córek Karpa, Rojza, miała wówczas 2 lata. Urodziła się 15 kwietnia 1910 r., ale akt spisano dopiero w 1920 r. Rodzina Karpów mieszkała wówczas przy ul. Pamięckiej 1²⁰ (obecnie ul. Żwirki).

Dziewczynki dorastały w otoczeniu fotografii, malarstwa i muzyki. Ojciec artysta starał się swoimi pasjami zainteresować córki, ale też utrzymać rodzinę dzięki swym talentom. Niewiele wiadomo o jego dokonaniach malarskich. Zapewne udzielał pierwszych lekcji rysunku Esterze. Wśród pamiątek rodzinnych znajdujących się w kolekcji Fabiena Bouglé, prezesa Société des amis d'Esther Carp (Stowarzyszenia Przyjaciół Estery Karp) we Francji, zachowały się szkice portretowe: jeden z nich sygnowany L. Karp został wykonany 10 września 1914 r. Na kolejnym, niesygnowanym, mniej udanym szkicu głowy, widnieje poprawiona data 23 września 1914. Prawdopodobnie również jej autorem jest Lipman. Szkic portretowy brodatego starca z datą 24 sierpnia 1914, podpisany

innym charakterem pisma, którego autorstwo przypisuje się Esterze Karp, to najprawdopodobniej najstarszy zachowany jej rysunek, podobnie jak kilka studiów portretowych narysowanych zdecydowanym, szybkim gestem na liście napisanym po rosyjsku z prośbą o przesłanie przesyłki do Andrzeja Iwanowicza Wiszniewskiego, mieszkającego w Saratowie.

Lipman wykonał w darze dla kahalnego bet midraszu ozdobny gzyms nad aron ha-kodesz (świętą arką) z unoszącymi się w chmurze dwoma lwami „trzymającymi złotą koronę z diamentami nad tablicami ze wspólnie wygrawerowanymi dziesięcioma przykazaniami”²¹. W czasie II wojny światowej próbował uratować go Elias Menachem Szpigel ze zdevastowanej synagogi, po tym jak wydany został rozkaz przekształcenia na spichlerze żydowskich domów modlitwy²².

Z pewnością w 1908 r. Lipman Karp zajmował się robieniem zdjęć²³. Być może już wtedy miał swoje atelier fotograficzne w domu Bindra na Senatorskiej 25, a potem na rogu Rynku i Senatorskiej 2, usytuowane w głębi dziedzińca. Zakład był duży. Mieścił się w idealnym punkcie miasta, na początku reprezentacyjnej ulicy, która była ulubionym miejscem spacerów zarówno młodzieży żydowskiej jak i polskiej. Parę kroków dalej, po tej samej stronie ulicy znajdowała się sala Bindra, gdzie na przełomie lat 20. i 30. po raz pierwszy w historii miasta w sztuce teatralnej na scenie wystąpiły aktorki żydowskie. Nigdy wcześniej w Skierniewicach kobiety żydowskie nie

¹⁸ *Strejk powszechny w Łodzi. Relacja działacza Polskiej Partii Socjalistycznej z łódzkiego strajku powszechnego z 1 stycznia i lutego 1905 roku*, 2017-05-15 <https://rewolucja1905.pl/strejk-powszechny-w-lodzi/> [dostęp: 26.07.2023].

¹⁹ J. Józefcki, op. cit., s. 229.

²⁰ APW, Oddział w Grodzisku Maz.: op. cit., sygn. 73/1034/0/-/97.

²¹ A. Kuczyński, *Ostatni społeczny Skierniewic i ich ofiarność*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 552-553, tłum. K. Koprowska.

²² Ibidem.

²³ APW, Oddział w Grodzisku Maz., op. cit., sygn. 73/1034/0/-/74.

grały w sztukach. W role żeńskie wcielali się aktorzy zdobywając z siebie piskliwe głosy²⁴.

Ojciec Estery był dość postępowy w kwestii roli kobiet i ich miejsca w społeczności. Na miarę swoich możliwości zadbał o edukację córek. W dokumentach urzędowych zachowała się informacja, że Szejwa ukończyła 6 klas²⁵. Lipman starał się zapewnić swoim córkom jak najlepszy byt, ale także przekazać im umiejętności, które sam posiadał. Z czasem wprowadził córki w arkaną sztuki fotograficznej, aż w końcu zaczęły mu pomagać w prowadzeniu zakładu i same stały się fotografkami. Zdjęcia Karpa z czasów carskich zrobione w jego atelier mają wytłaczaną nazwę firmy zapisaną cyrylicą. Na tych wykonanych w czasie pierwszej wojny światowej pojawia się nazwa zakładu pisana alfabetem łacińskim: „L. Karp Skierniewice”. Po wojnie na odwrocie fotografii obok nazwy pojawiła się informacja o filii w Rawie, a potem także o filiach w Nowym Mieście i w Białej²⁶ oraz profile pionierów fotografii: Louisa Jacquesa Daguerre’a, Williama Foxa Talbota, Josepha Nicéphora Niépce’a. Całość dekorowały secesyjne wzory. W swoim atelier Karp wykonywał portrety mieszkańców miasta – pojedyncze i zbiorowe zdjęcia pozujących na neutralnym tle. Czasami pojawiają się na jego zdjęciach inne elementy scenograficzne – stolik, krzesło, balustrada, pulpit do nut. W 1913 r. Lipman Karp zrobił zdjęcie skierniewicera Zalmana Holca, siedzącego przy stole, nad rozłożonymi gazetami w języku jidysz. Młody człowiek patrzy w obiektyw. Jedna z gazet zsuwa się ze stołu tak, że widać artykuł o uniewinnieniu rosyjskiego Żyda, byłego

żołnierza, Menahema Mendela Bejlisa z jego zdjęciem²⁷. Na podstawie fałszywych zeznań został on oskarżony o mord rytualny na chłopcu, który zginął 23 marca 1911 r. w okolicach cegielni, gdzie Bejlis był kierownikiem. Przesiedział w areszcie 2 lata bez wyroku. W Kijowie odbył się proces, który trwał od 25 września do 28 października 1913 r. i odbił się szerokim echem w całej Europie. Ostatecznie ława przysięgłych uniewinniła Bejlisa. Wśród jej członków nie było ani osób pochodzenia żydowskiego, ani też osób wykształconych.

Do 15-letniej wówczas Estery z pewnością docierały niepokojące wieści, które kształtowały tożsamość społeczną jej pokolenia, z jednej strony rodząc nadzieję na sprawiedliwość, z drugiej obnażając mechanizmy społecznych niechęci, wykluczenia i wyobcowania.

Lipman miał artystyczną duszę. Oprócz malarstwa i fotografii zajmował się muzyką, która była jego pasją i sposobem na podreperowanie budżetu domowego. Grał na skrzypcach w miejscowym zespole klezmerów. Kapela była znana i ceniona w mieście. Bez niej nie mogły się obyć śluby, bar micwy, uroczystości i święta. Zachowało się zdjęcie, na którym Lipmanowi Karpowi towarzyszyli: Marszelik z Żyrardowa, Jerachmiel Grinberg, Josele Klezmer, Lipman Lenczner, Szmuel basista, Ćwierczak i jeszcze jeden muzyk nieznan z nazwiska²⁸.

Lipman starał się zainteresować córki muzyką. Uczyl je grać na skrzypcach, zadbał nawet, by uwiecznić te lekcje. Na jednej ze znajdujących się w archiwach YIVO fotografii, datowanej na 1921 r., z czułością, ale i stanowczością objaśnia Rojzie jak grać utwór, nad któ-

²⁴ A. Cidkoni, *Nasze miasto*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 153, tłum. M. Sowińska.

²⁵ APŁ, [Zakład fotograficzny przy Al. Kościuszki 9, właściciel Szejwa Karp] sygn. 39/221/0/4.19/121567, dostęp dzięki Archiwum Cyfrowemu Skierniewic.

²⁶ Biała to zapewne Biała Rawska.

²⁷ Fotografia znajduje się w zbiorach YIVO, ilustruje notę biograficzną Bejlisa: www.yivoencyklopedia.org, [dostęp: 28.07.2023].

²⁸ I. Heler, *Trzech uroczych balebatim*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 357, tłum. M. Sowińska.

rym pracują. On ma na głowie kapelusz, w prawej ręce trzyma skrzypce i smyczek, lewą wskazuje na nuty leżące na pulpicie. Córka w skupieniu patrzy na nie. W ręczce trzyma skrzypce. Podobne zdjęcie przedstawia Szejwę i jej ojca w czasie lekcji gry na skrzypcach. Jest też zdjęcie Szejwy w białej sukience, pozującej ze skrzypcami. Lipman jest autorem fotografii sześciu swoich córek znajdującej się w zbiorach YIVO. W atelier powstało też zdjęcie Bruchy, matki Estery – podmalowany portret, sygnowany nazwą firmy. Kiedyś Estera zdradziła Chilowi Aronsonowi²⁹, że jako jedyna z sióstr nie przejawiała talentu do grania na instrumentach. Za to od dziecka rysowała. To w atelier odkrywała magię zdjęć, tworzenia obrazu za pomocą światła i odczynników, kiedy obraz zaczynał pojawiać się na jednolitej powierzchni.

WOJNA I SYJONIŚCI

Kiedy Estera miała 17 lat, wybuchła I wojna światowa. W październiku 1914 r. Niemcy zajęli miasto bez walki. Kilka dni później znalazło się ono ponownie w rękach Rosjan. 24 października 1914 r. zażądali od proboszcza parafii św. Jakuba, ks. Żaboklickiego, deklaracji lojalności w imieniu mieszkańców miasta. Ksiądz odmówił poręczenia za ludność żydowską, wówczas Rosjanie przeprowadzili brutalną akcję wysiedlenia Żydów ze Skierniewic³⁰. To wydarzenie wstrząsnęło mieszkańcami sztetla. W piątek przed szabatem ogłoszono, że Żydzi muszą opuścić miasto do następnego dnia do godziny 12.00.

Ludzie w pośpiechu zaczęli ładować na wozy dobytek, zabezpieczać domy, ukrywać cenne rzeczy, których nie dało się wywieźć. Kto mógł, prosił polskich sąsiadów o zaopiekowanie się opuszczonym domem. Żydzi mieli się udać w kierunku Warszawy. Pierwszym etapem był Bolimów. W strugach deszczu dotarli do miasteczka, ale niewiele osób mogło liczyć na nocleg. Na pomoc przyszli Żydzi z Wiskitek, którzy wyjechali naprzeciw wypędzonym. Zadbali o nocleg i pożywienie. Stąd organizowano transport do Warszawy, gdzie powstał Komitet Pomocy³¹. W grudniu miasto ponownie zostało zajęte przez Niemców. Na przepływającej niedaleko rzece Rawce ustabilizowała się linia frontu. Niemcy pod karą śmierci zabronili się do niej zbliżać. Wypędzeni, którzy znaleźli się na terenach zajętych przez Niemców, wrócili do miasta³². Niektórym udało przekraść się przez granicę. Spokój w Skierniewicach nie trwał długo. W nocy z 29 na 30 kwietnia 1915 r. Niemcy zamknęły w koszarach miejskich 700 mężczyzn³³ – Polaków i Żydów. Nocna akcja wywołała ogromny niepokój. Żołnierze wyciągali mężczyzn z domów. Następnego dnia wypuszczono wszystkich powyżej 50. roku życia, a resztę załadowano do pociągów towarowych i wywieziono do obozu w Szczypiornie. Żydzi skierniewiccy zostali zwolnieni z obozu po przejściu Warszawy przez Niemców³⁴.

Lipman Karp uniknął internowania. W kwietniu 1915 r. wykonał zdjęcie księcia Leopolda Bawarskiego, mianowanego 16 kwietnia dowódcą 9 Armii, który w to-

²⁹ Ch. Aronson, *Esther Carp, une artiste originale*, w: idem, *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963, cyt. za: A. Weil, *Estera Karp (Esther Carp) (1897-1970): od Skierniewic do Paryża*, tłum. E. Bobrowska, „Rocznik Skierniewicki. Studia z dziejów miasta i regionu”, t. II, 2022, s. 139-155.

³⁰ J. Józefcki, op. cit., s. 238.

³¹ S. Spiegiel, *Lech-Lecha*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow s. 184-192.

³² Z. Holtz, *Wypędzenie ze Skierniewic*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 179-182.

³³ J. Józefcki, op. cit., s. 239.

³⁴ E. Rozenchojm-Wardi, *Szczypiorno*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 233.

warzystwie gen. Reinharda von Scheffer-Boyadela i oficerów sztabu wizytował lazaret w Skierniewicach³⁵. Miesiąc później, 31 maja 1915 r., wojska niemieckie użyły gazów bojowych w Bolimowie. Latem, 5 sierpnia 1915 r. Niemcy zajęli Warszawę.

Jesienią do Lipmana Karpa przybył Aron Rozenbaum z misją utworzenia w Skierniewicach legalnej organizacji syjonistycznej. Zaangażował go w to dzieło jego wujek Izrael Szpichler, znany w Skierniewicach przedsiębiorca i filantrop, który podobnie jak Aron Rozenbaum i wielu Żydów zmuszonych opuścić Skierniewice, schronił się w Warszawie. Aron przyjechał do Skierniewic ze stosownym pismem założycielskim. Potrzebował podpisu 10 sygnatariuszy. W pierwszych krokach skierował się do Lipmana Karpa, którego znalazł z jego syjonistycznych poglądów. Kilka lat wcześniej Lipman wraz z żoną przygotowali powitanie pociągu, którym jechali uczestnicy wycieczki do Izraela zorganizowanej przez redakcję dziennika „Hajnt”. Był wśród nich pisarz, poeta i tłumacz Dawid Frishman oraz Szmuel Jankew Jackan, dziennikarz „Ha-Cefiry” i założyciel popularnego pisma „Hajnt”. Aron, przypomniał sobie jak wraz z innymi chłopcami i dziewczynkami z niebiesko-białymi kokardkami we włosach machał niebiesko-białymi chusteczkami na stacji. Postanowił udać się prosto do Lipmana. Kiedy przedstawił cel wizyty, gospodarza dopadły wątpliwości, wahał się i ostatecznie nie zdecydował się na złożenie swojego podpisu jako pierwsza osoba. Jego córce Rywce, zaangażowanej w ruch syjonistyczny, bardzo zależało

na tym, aby ojciec podpisał dokument. Była przyjaciółką Arona. Przekonała go, żeby powtórnie poszedł do jej ojca³⁶. Aron wspomina:

„– Nu? – przyjął mnie pierwszym pytaniem – Przychodzicie już po ostatni podpis?

– Nie. Po środkowy... – odpowiadam – Nie jestem przekonany, że wy, reb Lipman, będziecie ostatni... – i pokazuję mu cztery podpisy.

Reb Lipman nic nie odpowiada, bierze pióro i podpisuje. Wtedy mówi z żalem:

– Wiecie? Żałuję, że nie powiedziałem Wam zaraz w piątek wieczorem „najse we-niszme”³⁷, jak każdy Żyd powinien powiedzieć. Dlatego sam sobie wymierzam karę, żeby namalować obraz olejny Herzla dla organizacji. Jeszcze dziś zaczynam pracę!³⁸.

Podpis Lipmana Karpa znalazł się na akcie założycielskim. Tak doszło do powstania w Skierniewicach organizacji Ahawat Syjon (Miłość Syjonu). Siostra Estery, Rywka zaangażowała się w jej działalność od początku. Namawiała swoje koleżanki do pomocy przy organizacji spotkania założycielskiego. Odbyło się w domu Bezalela Dojczera, znanego i cenionego w mieście felczera i... golibrody. Zorganizowała grupę dziewcząt do udekorowania pomieszczeń udostępnionych przez właściciela. Ozdobione zostały niebiesko-białymi papierowymi łańcuchami, olejnymi obrazami z wizerunkami głównych ideologów syjonizmu: Theodora Herzla i Maxa Nordau’a oraz Dawida Wolffsohna, jednego z liderów ruchu syjonistycznego, prezydenta Światowej Organizacji

³⁵ *Dziennik księcia Leopolda Bawarskiego*, oprac. S. Górzyński, „Rocznik Skierniewicki. Studia do dziejów powiatu”, t. II, s. 52-95. Tekst ilustruje m.in. wspomniane zdjęcie L. Karpa.

³⁶ A. Rozenbaum, *Powstanie pierwszej organizacji syjonistycznej w Skierniewicach*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 193, 198-200, tłum. K. Koperska.

³⁷ Deklaracja posłuszeństwa narodu wybranego wobec Tory: najpierw „będziemy robić”, a potem „będziemy słuchać/rozumieć” (Księga Wyjścia 24:7) przyp. tłum. K. Koperskiej.

³⁸ A. Rozenbaum, op. cit., s. 200.

Syjonistycznej w latach 1905-1911. Przygotowała także wraz z koleżankami niebiesko-białe kotyliony dla zebranych. Specjalnym gościem spotkania był słynny ze swych mów i działalności syjonistycznej rabin Natan Milejkowski (Netanjahu)³⁹. Jego wnuk, Beniamin, jest najdłużej urzędującym premierem Izraela. Syjoniści skupiali się na szerzeniu idei wyjazdu do Ziemi Izraela oraz pomocy finansowej dla społeczności żydowskich, które tam się osiedlały. Skierniewiccy działacze mieli ambitne plany zorganizowania kursów i szkoleń językowych oraz rolniczych dla osób chętnych, by wyjechać do Palestyny oraz całego systemu edukacji.

Rywka Karp, jako jedna z liderek nowo powstałego związku, zorganizowała grupę agitatorów, by przyciągnąć młodzież. Organizacja stała się bardzo popularna. Z entuzjazmem zabrano się za organizację szkoły hebrajskiej. Otwarto ją w domu Łuczynskiego przy ul. Koszarowej, gdzie organizacja wynajęła cztery pokoje. Wkrótce potem powstało przedszkole. W ramach działalności kulturalnej zorganizowano wieczorowe kursy hebrajskiego dla dorosłych. Rywka uczyła się hebrajskiego, wygłaszała wykłady i angażowała się w powstanie biblioteki⁴⁰. Stowarzyszenie organizowało wieczorki artystyczne, występy teatralne⁴¹. Jeszcze w tym samym roku powołano w Skierniewicach stowarzyszenie Tiferet Syjon (Chwała Syjonu). Pierwsza siedziba mieściła się w mieszkaniu wynajętym w domu, gdzie mieszkał Lipman Karp. Stowarzyszenie obrało so-

bie cel szerzenia idei syjonistycznej wśród rzemieślników i drobnych handlarzy w mieście. Szczególnym dniem było ogłoszenie deklaracji Balfoura⁴², listu wyrażającego wolę brytyjskiego rządu utworzenia „żydowskiej siedziby narodowej” w Palestynie.

Kiedy w 1918 r. powstała w Polsce skupiająca ortodoksów organizacja Agudat Izrael (Związek Izraela) do utworzenia jej oddziału w Skierniewicach zaangażowali się miejscowi przedsiębiorcy. Zorganizowano szkołę Tory, która zaczęła służyć w okolicy z dobrego poziomu nauczania. Mieściła się w obszernym domu R. Jacoba Szpichlera przy ul. Piotrkowskiej naprzeciwko szpitala wojskowego. Powstały też oddziały młodzieżowe. W obawie przed negatywnym wpływem ideologii, które odciagały od żydowskich korzeni – religii i języka – powołano szkołę Bet Jaakow, którą odwiedziła założycielka tego ruchu Sara Szenirer⁴³.

W tym czasie Estera przebywała w Warszawie⁴⁴, skąd wyjechała do Łodzi, gdzie mieszkała od 16 maja do 27 września 1917 r. najpierw przy ul. Krótkiej 9, a następnie Krótkiej 14⁴⁵.

W POLSCE

W Polsce ruch syjonistyczny nasilił się wspierany przez władze polskie zainteresowane emigracją społeczności żydowskiej do Palestyny. Na okres międzywojenny przypadają 3, 4 i 5 alija, czyli emigracje do Palestyny w latach 1919-1922, 1924-1931 i najliczniejsza – w latach 1931-1940.

³⁹ Ibidem, s. 202, 205.

⁴⁰ Z. Holtz, *Towarzystwo Postępu*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 170.

⁴¹ A. Rozenbaum, op. cit., s. 206-207, 209.

⁴² T.L. Reichenbach, *Stowarzyszenie Chwała Syjonu*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 276, 278.

⁴³ H.Sz. Gottesgenade, *Agudat Izrael i jej oddziały*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 279, 282.

⁴⁴ Z tym pobytem zapewne należy wiązać znajdujący się w zbiorach F. Bouglé skan spisu ludności Warszawy z 1917 r.

⁴⁵ APL, Spis ludności Łodzi 1916-1921, sygn. 39/221/0/4.12/24722 nr 201. Jak podają M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie psychiatrie”, 1974, nr 9, [s.p.]. Estera w wieku 18 lat opuściła rodzinę, by wyjechać najpierw do Wiednia, a następnie do Francji, osiedlając się w Paryżu.

Dla rodziny Karpów okres powojenny to czas rozluźniania się silnych do tej pory więzi rodzinnych, kiedy dorosłe córki zaczynają decydować o tym, co będą robić w życiu, ale też wzmożonych wydatków związanych z utrzymaniem sześciu dorosłych córek na wydaniu. Lipman zdecydował się otworzyć handel ubraniami, zarejestrowany 26 kwietnia 1920 r. przy ul. Pamięckiej 208⁴⁶.

Rodzina Estery nie była monolitem ideowym, ale z pewnością siostry wyrosły w atmosferze idei emancypacyjnych, dalekich od tradycyjnego postrzegania roli kobiety jako tej, która nie wychodzi poza krąg domu, gdzie pełni tradycyjne role opiekunki domowego ogniska. Były przygotowane do podejmowania samodzielnej aktywności i pracy zawodowej. Rodzina nie mieszkała w dzielnicy żydowskiej, ale czuła więź ze społecznością żydowską, jej kulturą i tradycją. W tym czasie Rywka dojrzewa do wyjazdu do Izraela, Estera też nie zamierza zostać w Skierniewicach. Nie jest zwolenniczką wyjazdu do Palestyny, ale też nie interesują ją kwestie asymilacyjne. Identyfikuje się z kulturą i językiem jidysz. Chce oddać się malarstwu. Ciągnie ją do świata sztuki. Obraca się w kręgu artystów żydowskich. W 1921 r. ukazuje się *Himlen in ogerunt* – poezje Chaima Króla ilustrowane przez Estere⁴⁷. Niezwykle estetyczny tomik sygnowany przez Łódzkie Farlag Achrid (Wydawnictwo Achrid), znane dziś zaledwie z trzech publikacji wierszy poetów związanych z grupą Jung Yidish, ilustrowanych przez młode żydowskie artystki. Oprócz tomiku z pracami Estery Karp ukazały się: *Na wirujące padam dale*

Dawida Zytmana z ilustracjami Idy Brauner i *Między zorzą wieczorną a jutrzeńką* Rachel Lipstein z obrazkami Diny Matus. Artystyczne credo grupy Jung Yidish sformułowane w pierwszym numerze czasopisma, które ukazało się na święto Purim w 1919 r., brzmi młodzieńczo i walecznie: „To co trywialne, zrupieciale, będzie zniweczone w tygłu naszej terażniejszości [...] Z nami jest Bóg, Bóg wieczności, piękna i potężnej prawdy! [...] Za sztukę! Za młody, piękny język jidysz! I za odwieczny język proroków! Bez piękna świat nie może być odmalowany!”⁴⁸. W kręgu działaczy grupy jest Estera Karp – młoda i obiecująca artystka. Jej rysunki są niezwykle nowatorskie. Estera podarowuje tomik w prezencie siostrze Bajli Rywce i Mosze Fogielowi z dedykacją: „Dla Riwke, mojej siostry i/ Dla Mosze, który ma być dla niej jak brat/ Z głębi serca powierzam Ci/ Moją pracę / Wasza Estera”⁴⁹.

Ślub Rywki i Mosze odbywa się w Skierniewicach 8 września 1922 r. Ona ma 27 lat, mieszka przy Pamięckiej 1, jest fotografką. On jest 35-letnim mechanikiem. Pochodzi z Brzezin, mieszka w Mrodze Dolnej⁵⁰. To pamiętny rok. W wyborach prezydenckich zwycięża Gabriel Narutowicz. Narodowcy są oburzeni. General Haller grzmi: „W dniu dzisiejszym Polskę tą, o którą walczyliście sponiewierano”. Wtórzuje mu poseł Sadzewicz: „W roku 1912 Żydzi narzucili Warszawie niejakiego Jagiełłę jako posła do Dumy rosyjskiej. Dziś posunęli się dalej; narzucili pana Narutowicza na prezydenta”⁵¹. 16 grudnia 1922 r. ginie prezydent Gabriel Narutowicz

⁴⁶ Obwieszczenia publiczne. Dodatek do Dziennika Urzędowego Ministerstwa Sprawiedliwości, Warszawa, R. 4, nr 79 z 9.10.1920 r., s. 20.

⁴⁷ *Estera Karp*, Izba Historii Skierniewic, Akademia Twórczości, Skierniewice, folder wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Skierniewic, Skierniewice 2017, s. [2].

⁴⁸ *Jung-Idiszy*, nr 1 z 1919, s. 2, w: *Jung-Idiszy 1919*, reprint, Łódź 2019, s. [113].

⁴⁹ *Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022, s. 45; tomik znajduje się w kolekcji Dariusza Dekierta (por. Kat. 1).

⁵⁰ APW Oddz. w Grodzisku Maz. Akta..., 1 sygn. 73/1034/0/-/99, dostępne dzięki Archiwum Cyfrowemu Skierniewic.

⁵¹ *Narutowicz – Zamojski*, „Gazeta Poranna” nr 337 z 10 grudnia 1922, s. 4.

zastrzelony przez artystę, teoretyka sztuki i urzędnika ministerialnego Eligiusza Niewiadomskiego. Tragiczna scena rozgrywająca się w Zachęcie ma miejsce przed obrazem *Pejzaż zimowy* Teodora Ziomka, artysty wywodzącego się ze Skierniewic.

Dwa lata później, 27 marca 1924 r. umiera w wieku 53 lat Lipman Karp, w domu przy ul. Pamięckiej 1. Jednym ze zgłaszających fakt jego śmierci jest 31-letni Abram Altszuler mieszkający pod tym samym adresem, drugi to Mordka Fersztenberg z ul. Piotrkowskiej 7⁵². Po śmierci ojca Estera, Hana, Rywka i Szejwa kontynuują jego dzieło. „Siostry były inteligentnymi, sumiennymi i interesującymi dziewczynami, nic więc dziwnego, że przyciągały najlepszych młodych mężczyzn w mieście”⁵³.

W 1925 r., rok po śmierci ojca, Estera jest już w tętniącej życiem artystycznym stolicy Francji⁵⁴. Wcześniej przebywa w Wiedniu i Berlinie⁵⁵, ale to z Paryżem wiąże się na stałe. W tym miejscu, przyciągającym malarzy, osiedla się wielu artystów pochodzenia żydowskiego.

W następnym roku, 14 kwietnia 1926 r. w wieku 26 lat, kolejna siostra Estery, „fotografistka” Perla Karp, wychodzi za mąż za Szmula Abramowicza, artystę malarza i fotografa rodem z Nowogródka. Estera przebywa

w Polsce w latach 1931-1935⁵⁶. Wiosną 1933 r. Estera prezentuje swoje prace w Warszawie i Łodzi. Jest uznaną artystką. Krytycy wyrażają się pochlebnie o jej twórczości. Jej prace można było zobaczyć w siedzibie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie obok metaloplastyki Arie Merzera. W czerwcu tego roku odbywa się jej indywidualna wystawa w siedzibie loży B'nai B'rith (Synowie Przymierza) w Łodzi. W tym czasie mieszka w Łodzi przy ul. Zachodniej 59a⁵⁷. Prasa łódzka informowała: „W sali towarzystwa humanitarne przy ul. Piotrkowskiej 90 wystawia obecnie p. Estera Karp kilkadziesiąt płócien”⁵⁸.

Po śmierci męża Brucha Karp wraz z córkami Haną i Szejwą przenosi się z mieszkania nr 2 przy Pamięckiej 1 na ul. Galeckiego 16. Nowe lokum dzieli z sublokatorką Ruchlą Altszuler z domu Herszkorn⁵⁹. 16 listopada 1935 r. umiera Brucha z Fersztenbergów⁶⁰. Wraz ze śmiercią matki kończy się pewna epoka w historii Karpów. Nie ma już domu rodzinnego, do którego wraca się jak do siebie. Hana zostaje w Skierniewicach. Szejwa, która prowadzi studio fotograficzne na Senatorskiej 3 w Skierniewicach, przenosi się w 1937 r. do Łodzi, gdzie przy al. Kościuszki 9 otwiera zakład

⁵² USC Skierniewice, Księga urodzeń, małżeństw i zgonów wyznania możeszowego Skierniewickiego Bożniczego Okręgu w Skierniewicach 1924, nr 19.

⁵³ A. Cidkoni, op. cit., s. 144.

⁵⁴ Ch. Aronson, op. cit., s. 633. Tę informację podaje wielu autorów, m.in. A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 226.

⁵⁵ M. Geler, *Malarka Ester Karp i metaloplastyk Arie Merzer. Z okazji ich wystawy w Żydowskim Towarzystwie Sztuki*, „Wochnschrift far literatur, kunst un kultur”, 1933, nr 16, s. 6, tłum. K. Koprowska.

⁵⁶ Ch. Aronson, op. cit., za: A. Weil, *Estera Karp*, s. 145.

⁵⁷ M. Cholewiński, *Dawniej i dziś*, „Kalejdoskop”, styczeń 1/2017, s. 62.

⁵⁸ *Wystawa prac Estery Karp*, „Ilustrowana Republika”, R. 11, nr 161 z dn.11.06.1933, s. 11.

⁵⁹ APW Oddział w Grodzisku Maz., Akta miasta Skierniewice. Księgi ludności stalej miasta Skierniewice 1846-1950, sygn. 143, 153, dostępne dzięki Archiwum Cyfrowemu Skierniewic.

⁶⁰ USC Skierniewice, Księga..., 1935, nr 50.

fotograficzny „Relief”⁶¹. Estera wraca do Paryża. Rywka wyjeżdża do Izraela w 1921. Najpierw jest w kibucu Ein Harod, potem w 1925 r. przenosi się do Jerozolimy, gdzie otwiera atelier fotograficzne. Jest zaliczana do pierwszych fotografek Jerozolimy⁶². Jej mąż Mosze ginie od ran zadanych podczas eksplozji na Ben Yehuda Street w 1948 r. Rywka umiera w 1988.

W 1931 r. do Izraela wyjeżdża Rojza, gdzie koncertuje, tworzy muzykę i pracuje jako przedszkolanka. W 1942 r. ukazują się drukiem jej utwory *10 piosenek dla przedszkolaków*, wydane pod nazwiskiem Varda Karp, z popularną w Izraelu piosenką urodzinową ze słowami Benciona Raskina, do której napisała melodię. W oryginalne słowa piosenki kierowane są do Estery. Tak miała

na imię córka Benciona Raskina. Późniejsze utwory pianistka publikuje pod nazwiskiem Varda Gilboa. Jej mąż, Jacob Gilboa⁶³, zajmuje się kopiowaniem partytur dla najsłynniejszych wykonawców izraelskich⁶⁴. W 1999 r. i 2007 r. Rojza zgłasza do Yad Vashem jako ofiary holokaustu dwie siostry – Szejwę, opisując, że była zamężna i w czasie wojny była w Łodzi, oraz Hanę, fotografkę, i jej córeczkę, Bruchę (Brakę), mieszkające w Skierniewicach⁶⁵. Ich nazwiska widnieją w Centralnej Bazie Danych Nazwisk Ofiar Zagłady. Rojza umiera w 2003 r. Jej grób znajduje się na cmentarzu Nahalat Yitzhak w Tel Awiwe. Na nagrobku, zaprojektowanym przez jej syna Eliezera, widnieje zapis nutowy i słowa urodzinowej piosenki dla Estery⁶⁶.

⁶¹ APŁ, [Zakład fotograficzny przy Al. Kościuszki 9, właściciel Szejwa Karp], sygn. 39/221/0/4.19/121567, dostęp dzięki uprzejmości Radosława Stefanka.

⁶² *The Camera Men. Women and Men Photograph Jerusalem 1900-1950*, S. Lev, red. i kurator, Exhibition Catalog, 2016, The Tower of David Jerusalem Museum, s. 41.

⁶³ T. Zigman, [*Wszystkiego najlepszego, panie i pani Ammi*], The Librarians, National Library of Israel 11.06.2018, W swoim artykule wskazuje na zbieżność nazwisk męża Rojzy i Jacoba Gilboa, izraelskiego kompozytora, https://blog.nli.org.il/hyom_yom_huledet/ [dostęp: 29.07.2023].

⁶⁴ B. Bamberger, *Ra'anana Carpentier with mission*, The Jerusalem Post, 20.09.2013, <http://m.jpost.com/metro/lifestyle/raanana-carpentier-with-mission-326628> [dostęp: 29.07.2023].

⁶⁵ Yad Vashem, *Centralna Baza Danych Ofiar Zagłady*, https://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s_id=&s_lastName=&s_firstName=&s_place=skierniewice&s_dateOfBirth=&cluster=true [dostęp: 15.06.2023].

⁶⁶ T. Zigman, op. cit.



Fot. 3-4, Lipman Karp z córką
Esterą, fotografia Zakład
Lipmana Karpa, ok. 1904-
1905, awers i rewers, własność
Eliezera Gilboa

Lipman Karp avec sa fille Esther,
photographie Atelier Lipman
Karp, vers 1904-1905, recto
et verso, collection Eliezer Gilboa



Estera Karp / Esther Carp (1897 Skierniewice – 1970 Créteil)

EWA BOBROWSKA

Historyk sztuki

Paryż

Urodzona w Skierniewicach malarka Estera Karp, znana później jako Esther Carp, choć wspominana w ogólnych opracowaniach poświęconych artystom żydowskim czy polsko-żydowskim, jak leksykon pod redakcją Nadine Nieszawer¹ czy w publikacjach autorstwa Jerzego Malinowskiego i Barbary Brus-Malinowskiej², pozostawała w mrokach niepamięci. Powodem ku temu były zapewne niezwykle skąpe informacje na temat jej życia i twórczości. Zachowane dokumenty archiwalne, których historia mogłaby być sama w sobie tematem osobnej opowieści³, zebrała w jednym pudelku po butach dozorczyńni ostatniego zajmowanego przez artystkę paryskiego mieszkania⁴.

Podstawowym źródłem informacji o artystce pozostawały dwa teksty, oba trudno dostępne, choć z różnych powodów. Pierwszy z nich, opublikowany w jidysz, to kilka stron poświęconych malarce w książce *Bilder un gesbaltn fun Monparnas* znanego w Paryżu żydowskiego krytyka sztuki rodem z Polski, Chila

¹ *Artistes juifs de l'École de Paris, 1905-1939*, red. N. Nieszawer, Paris 2015, s. 82-83.

² J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris: malarze żydowscy z Polski*. Warszawa 2007; J. Malinowski, *Jewish artists from Poland in post-war France*, w: *Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945-1989*, red. M. Geron, J. Malinowski i J.W. Sienkiewicz, *Studia o sztuce nowoczesnej / Studies on Modern Art*, T./Vol. 6, Toruń 2018, s. 38.

³ Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, Fonds Esther Carp. Zespół ten został ofiarowany przez Nadine Nieszawer do Villi Vassilieff, instytucji kulturalnej w gestii Miasta Paryża, zamkniętej w 2020 r., a stamtąd przekazany do Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu.

⁴ A. Weil, *Esther Carp (1897-1970). Une vie d'artiste de Skierniewice à Paris*, mémoire d'étude, École du Louvre, histoire de l'art sous la direction de M. Gherghescu et D. Schulmann, Paris 2019, s. 52.

Aronsona (1898-1966)⁵. Aronson oparł się na kilku rozmowach i spotkaniach z artystką, na podstawie których w 1955 roku opublikował o niej artykuł⁶, włączony następnie do wspomnianej książki. Drugi to ogłoszony w specjalistycznym, adresowanym do wąskiego grona specjalistów w zakresie neurologii i psychiatrii, czasopiśmie medycznym artykuł dwóch psychiatrów, dra Bouquerela i dra Bregeona⁷, którzy opiekowali się malarką w czasie jej pobytu w szpitalu psychiatrycznym. Autorzy oparli się na wywiadach i rozmowach terapeutycznych przeprowadzanych z pacjentką w czasie jej hospitalizacji. Zwracali przy tym uwagę na jej daleko posuniętą dyskrepcję w ujawnianiu szczegółów dotyczących życia osobistego, podkreślając np., że nie zdawali sobie sprawy, że była ona profesjonalną artystką.

W 2019 roku Agathe Weil obroniła pracę dyplomową poświęconą Esther Carp⁸ w paryskiej École du Louvre. W pracy tej pomocne były fotografie dzieł artystki oraz dokumentów administracyjnych, wykonane przez paryskiego fotografa, kronikarza twórczości artystów

Montparnasse, Marca Vaux⁹, którego spuścizna¹⁰ znajduje się w zbiorach Biblioteki im. Kandinsky'ego w Centrum Pompidou w Paryżu. W przypadku Esther Carp, kolekcja Marca Vauxa zawiera dwieście klisz szklanych, umieszczonych w ośmiu pudełkach¹¹. Data wykonania fotografii jest nieznana, ale na pewno miało to miejsce w latach 1954-1961¹².

Ostatnio pojawiły się nowe informacje na temat malarki dzięki programom badawczym poświęconym żydowskiej awangardzie łódzkiej realizowanym przez Uniwersytet Łódzki, które zaowocowały publikacjami¹³.

Estera Karp przysła na świat w żydowskiej rodzinie malarza, a następnie fotografa Lipmana Karpa w Skierniewicach 17 grudnia 1897 r. Szczegóły z jej dzieciństwa i młodości nadal nie są nam dokładnie znane¹⁴. Nie wiadomo, co rozbudziło u niej ciekawość świata i chęć podróży. Kanoniczna wersja młodości artystki i jej wychowania w rodzinie, w której każdy z członków, z wyjątkiem niej, grał na instrumencie muzycznym, a ojciec o artystycznej duszy zarabiał na utrzymanie robieniem

⁵ Ch. Aronson, *Bilder un geshtaltm fun Montparnas (Scènes et visages de Montparnasse)*, Paris, 1963, s. 633-636 (w jidysz, niepublikowane tłumaczenie na francuski B. Vaisbrot, b.p.).

⁶ Ch. Aron [Aronson], *Di gestaltm fun Montparnasse. Di talantfule malerin Ester Karp [Postacie z Montparnasse. Utalentowana malarzka Estera Karp]*, „Naje Prese”, 26.02.1955, s. 5 (por. D. Dekiert w niniejszym tomie).

⁷ M. Bouquerel, 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.].

⁸ A. Weil, *Esther Carp...*

⁹ Szerzej o fotografii: A. Weil, *Estera Karp (Esther Carp) (1897-1970): od Skierniewic do Paryża* (tłum. E. Bobrowska), „Rocznik Skierniewicki. Studia z dziejów miasta i regionu”, t. II, 2022, s. 140-142.

¹⁰ Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, lot A, Esther Carp, MV0343-MV0350.

¹¹ A. Weil, *Estera Karp...*, s. 142.

¹² Świadczy o tym z jednej strony data sfotografowanych dokumentów administracyjnych, z drugiej daty na odwrociu kilku odbitek fotograficznych.

¹³ *Tańczęmy zaszarowani tancie młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022.

¹⁴ Por. M. Rafińska, s. 25-36, w niniejszej publikacji.

fotografii, pochodzi od Aronsona¹⁵. Stamtąd też pochodzą informacje o półtorarocznych studiach Esther w jednej ze szkół artystycznych w Wiedniu, oraz o wyjeździe do Paryża. Jednak dotychczasowe badania w szkołach wiedeńskich, w szczególności w Kunstgewerbeschule Wien i Akademii für bildenden Künste nie potwierdziły tych informacji¹⁶. Nie jest też jasne, dlaczego Estera miała studiować w Wiedniu? Czyżby tylko dlatego, że Skierniewice były ważnym węzłem kolei warszawsko-wiedeńskiej? Ciekawym tropem okazało się „zaplątane” w archiwach Esther Carp w Musée du Judaïsme zdjęcie autoportretu innej malarki, wykonane również przez Marca Vauxa i opisane na odwrocie jako *Mme Hart Frania/ Autoportret*¹⁷. Jest to zapewne zdjęcie autoportretu, jaki malarka Frania Hart, mieszkająca u Karp¹⁸, wystawiła na paryskim Salonie Jesiennym w 1930 roku. O Frani Hart (wł. Francisca vel Franciszka Hartzylber, urodzona w 1896 r. w Warszawie, deportowana przez Niemców z Paryża w 1943 r.)¹⁹ niewiele wiadomo. Ukończywszy pensję Kazimierzy Kochanowskiej w Warszawie w latach 1907-1913²⁰ uczyła się

malarstwa prywatnie u Miłosza Kotarbińskiego. W latach 1915-1920 studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Stanisława Lentza i Edwarda Trojanowskiego. Z powodu zamknięcia SSP wyjechała do Wiednia, gdzie kontynuowała studia w państwowej Szkole Sztuki Stosowanej (którą zapewne trzeba identyfikować z Kunstgewerbeschule) w latach 1920-1921 roku na wydziale ceramicznym²¹, by w 1923 roku zapisać się ponownie do warszawskiej SSP jako wolna słuchaczka. W latach 1921-1928, aż do wyjazdu do Paryża, Hart związana była z wiedeńskim poetą Fritzem Carpem²². Nie ma, jak na razie żadnej przesłanki, by Fritz Carp i Estera Karp byli ze sobą związani rodzinnie. Natomiast losy Frani wydają się mieć cały czas Esterę w tle. Być może Frania i Estera znały się z Warszawy, gdzie Karp bywała w czasie I wojny światowej i razem wybrały się do Wiednia, a nazwisko wiedeńskiego partnera Frani zainspirowało Esterę do zmiany pisowni swojego nazwiska.

W ten możliwy scenariusz wpisać należy także pobyt Esther w Łodzi od 1917 roku²³, gdzie cztery lata

¹⁵ Ch. Aronson, op. cit.

¹⁶ Email od Beate Huber do autorki z dnia 7 IX 2023 o negatywnym rezultacie poszukiwań w bazie danych studentów wiedeńskiej Kunstgewerbeschule; brak trafień także w bazie danych studentów Akademii der bildenden Künste Wien <https://archive.akbild.ac.at/resultatliste.aspx> [dostęp: 9.09.2023].

¹⁷ Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, Fonds Esther Carp.

¹⁸ H. Bartnicka-Górska i J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw: artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884-1960*. Warszawa 2005, s. 196 i 311.

¹⁹ Ibidem, s. 311.

²⁰ Informacje o przebiegu nauki Frani Hart pochodzą z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, teczka akt studenckich, Hartzylber Franciszka, nr 280, Zbiór akt studenckich sprzed IX 1939 r.

²¹ W archiwach wiedeńskiej uczelni brak jednak informacji na temat Frani Hart, por. baza danych <https://kunstsammlungundarchiv.at/en/university-archive/student-database/> [dostęp: 14.09.2023].

²² *Artistes juifs...*, s. 152; brak szerszych informacji na temat poety.

²³ I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz*, w: *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*, red. M. Geron i J. Malinowski, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13, s. 101; *Tańczymy zaczarowani...*, s. 62.

później, w 1921 roku ukazuje się tomik poezji Chaïma Króla przez nią ilustrowany²⁴. Związek Esther Carp ze środowiskiem żydowskiej awangardy w Łodzi, a w szczególności z grupą Jung Idysz (*Jung Jidyś*) nie jest do końca wyjaśniony. Zaprzyjaźniona z członkiniami grupy, sama jednak nie jest do niej zaliczana²⁵. Jednocześnie jednak tomik, który opublikowała z Królem uważany jest obecnie za główne osiągnięcie tego ugrupowania²⁶. Czy zawarte wówczas w Łodzi przyjaźnie pozwoliły jej na pobyt w Berlinie i czy skłoniły ją do wyjazdu do Paryża?

O przybyciu Esther do Paryża w 1925 roku, a więc rok po śmierci ojca²⁷, informuje nas raz jeszcze Chil Aronson, dodając, że zamieszkała w dzielnicy Montparnasse, w pobliżu avenue du Maine²⁸. Niestety, brak jak na razie jakichkolwiek innych źródeł, by potwierdzić lub zaprzeczyć tym faktom. Pierwsze informacje o paryskiej działalności artystki pochodzą dopiero z 1930 roku, kiedy to wystawiła dwa obrazy na Salonie Niezależnych, podając adres przy ulicy Perceval 17²⁹, która faktycznie jest niedaleko avenue du Maine. Kilka miesięcy później mieszkała już pod nr. 7 impasse du Rouet³⁰.

Decyzja o wyjeździe z Polski do Paryża w 1925 roku miała zupełnie inny charakter niż wcześniejsze polskie migracje do stolicy Francji. O ile wyjazdy polskich artystów, a tym bardziej artystek miały swoje głębokie przyczyny w sytuacji rozbiorowej, braku wolności poli-

tycznych, braku możliwości kształcenia artystycznego, w szczególności dla kobiet, ogólny brak perspektywy w zawodzie artysty, o tyle połowa lat 20-tych XX wieku odznacza się zupełnie inną dynamiką³¹. Początek lat 1920. to okres powrotu artystycznych emigrantów do kraju. Odzyskanie przez Polskę niepodległości było dla nich wielką szansą, zwłaszcza dla kobiet, których sytuacja w odrodzonym państwie zasadniczo się zmieniła. Uzyskały one m.in. prawa wyborcze, a kobiece stowarzyszenia artystyczne – dobre warunki rozwoju. W okresie kilku lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości liczba polskich artystów w Paryżu zdecydowanie spadła. Jedynie osiedlone we Francji od wielu lat lub związane z nią rodzinnie twórczynie, jak Olga Boznańska, Mela Muter, Sarah Lipska, Zofia Piramowicz czy Alicja Halicka zdecydowały się pozostać nad Sekwaną. Wielu twórców powróciło do kraju, licząc na sprzyjającą artystom nową polską rzeczywistość.

Jednocześnie w perspektywie międzynarodowej był to okres, kiedy Montparnasse stał się światowym centrum nowoczesnego malarstwa i młodzi ludzie tłumnie tam przybywali³². Tak było w przypadku Kapistów, grupy studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zachęconych przez profesora Józefa Pankiewicza do wyjazdu do Paryża. Udali się tam w 1924 roku z zamiarem krótkiego pobytu, który się znakomicie prze-

²⁴ Por. Reprint tomiku w *Tańczymy zaczarowani...* oraz P. Rypson, „*Tańczymy zaczarowani taniec młodości*”. *Trzy książki awangardowe zaprojektowane przez żydowskie artystki w Łodzi w 1921 roku*, w: *Tańczymy zaczarowani...*, s. 15-29.

²⁵ Por. I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”...*, s. 95-103.

²⁶ P. Rypson, op. cit., s. 22-23; A. Weil, *Estera Karp...*, s. 143.

²⁷ Por. M. Rafińska w niniejszym tomie, s. 32-33.

²⁸ Ch. Aronson, op. cit.

²⁹ Bartnicka-Górska i J. Szczepińska-Tramer, op. cit., s. 95.

³⁰ Ibidem, s. 196.

³¹ E. Bobrowska, *L'indépendance politique et créatrice : les artistes polonaises à Paris s'affirment* ; „Folia Sociologica”, 2022, nr 80, p. 95-104.

³² Ch. Aronson, op. cit.

dłużył. Tak było również w przypadku wielu artystów pochodzenia żydowskiego, jak Efraim Mandelbaum, Zofia (Sonia) Bornstein, Alicja Hoherman, Maurice Blond (Maurycy Blumenkrac), Jakub Mącznik czy Józef Pressman³³. W 1921 roku wyjeżdżała do Paryża, a potem tam mieszkała znana Esther z Łodzi, członkini grupy Jung Idysz, graficzka i rzeźbiarka Pola Lindenfeld³⁴.

Co robiła Esther Carp w okresie pomiędzy przybyciem do Paryża a paryskim debiutem wystawienniczym na Salonie Niezależnych w 1930 roku pozostaje jak na razie tajemnicą. Nie znaleziono śladów jej kontaktów w środowisku polskim, np. z Kapistami, którzy dotarli do Paryża w podobnym okresie³⁵, z innymi artystami żydowskiego pochodzenia z Polski, ani starszymi, jak Halicka czy Mutter, ani rówieśniczkami, jak Hoherman czy Lindenfeld, za wyjątkiem wspomnianej już Frani Hart. Czy poznała w Paryżu Efraima Mandelbauma i Arie (Arieh) Merzera, z którymi będzie wystawiać w Warszawie w 1933 roku, nie wiadomo. Dowodem na łączące ją relacje żydowskimi kręgami artystycznymi jest znajomość z Chilem Aronsonem, będącym nie tylko krytykiem sztuki, ale i dyrektorem paryskiej Galerii Bonaparte. Aronson, choć interesował się przede wszystkim artystami żydowskimi, to obracał się także w kręgach polskich. W 1929 roku zorganizował w kierowanej przez siebie galerii Wystawę Polskiej Sztuki Nowoczesnej (Exposition art polonais moderne), której towarzyszyła publikacja z jego przedmową. Przy tej okazji sportretował go polski artysta żydowskiego pochodzenia,

Roman Kramsztyk³⁶. Przy jakiej okazji sportretowała go Esther Carp, nie wiadomo, ale wśród fotografii dzieł artystki wykonanych przez Marca Vauxa znajduje się zdjęcie portretu, który zidentyfikować można z dużym prawdopodobieństwem jako wizerunek Aronsona³⁷.

Początek lat 30. XX wieku zdaje się być przelomowy w karierze artystki. W 1930 r. nie tylko debiutowała na scenie artystycznej Paryża, ale włącza się do akcji pomocy powodzianom na południu Francji ofiarowując na zorganizowaną na ich rzecz loterię³⁸ obraz *Martwa natura*, który dzięki temu stał się częścią francuskich kolekcji publicznych. Rok później młoda malarka miała mieć wystawę w galerii słynnego marszanda paryskiego rodem z Polski, Leopolda Zborowskiego³⁹. Przybyły do Paryża w czerwcu 1914 roku z zamiarem podjęcia studiów na Sorbonie i pisania poezji Zborowski, nie mając z czego żyć w czasie wojny, zajął się najpierw pośrednictwem, a następnie właściwym handlem sztuką. Przeszedł do historii jako postać kontrowersyjna, wielbiona lub znienawidzona, obrosła legendą. Jego wysiłki, by wypromować twórczość Amadeo Modiglianego, Chaima Soutine'a czy Maurice'a Utrilla są nie do przecenienia. Przez długi czas Zborowski prowadził działalność handlową jako tzw. *marchand en chambre* (handlarz pokojowy). Dopiero w 1926 roku otworzył regularną galerię pod nr. 26 rue de Seine w Paryżu. Nadal proponował klientom dzieła wielkich, wylansowanych już wtedy twórców, promując równocześnie młode talenty. W tym kontekście miał się zająć

³³ J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu...*, s. 173-175.

³⁴ I. Powalska, *Wokół „Tańczącego Ognia”...*, s. 99.

³⁵ A. Weil, *Esther Carp...*, s. 23.

³⁶ R. Kramsztyk, *Portret Chila Aronsona, 1929*, aukcja Desa Unicum. *Sztuka Dawna. Modernizm i Międzywojnie*, 21 czerwca 2018, nr 210, <https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/sztuka-dawna-modernizm-i-miedzywojnie/portret-chila-aronsona-1929-r/> [dostęp: 24.06.2023].

³⁷ Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, lot A, Esther Carp, MV0350_015.

³⁸ Archives nationales de France, série F21/6729 ; Esther Carp, *Nature morte* ; lokalizacja tej pracy jest nieznana.

³⁹ Ch. Aronson, op. cit.

twórczością Carp. W swoim krótkim tekście o artyście Aronson wspomina Zborowskiego dwukrotnie, sugerując, że zorganizował on jej pierwszą paryską wystawę (w domyśle indywidualną) w swojej galerii przy rue du Maine⁴⁰. Jednak intensywne badania nad działalnością galerii Zborowskiego nie potwierdziły, jak na razie, osobnej wystawy Esther Carp. Jej nazwisko nie pojawia się wśród nazwisk artystów promowanych przez galerię, publikowanych w ogłoszeniach w prasie artystycznej (m.in. „Montparnasse”, ale i w innych tytułach). Brak też informacji na temat dalszych kontaktów pomiędzy Carp i Zborowskim. Wzmiankując tego ostatniego, Aronson pozwala sobie na nieco kąśliwą uwagę: co prawda, wystawa u niego była na pewno wielką zachętą dla młodych artystów, ale słynny marszand był znany z tego, że jego entuzjazm dla tychże talentów szybko opadał⁴¹. Wydaje się, że krytyk skorzystał tutaj z okazji, by przypiąć łatkę swojemu konkurentowi na polu handlu sztuką. Przypomnijmy, że lata 1929-1931 to okres wielkiego kryzysu. W 1930 roku Zborowski, choć cały czas prowadził swoją galerię⁴², był zmuszony odsprzedać ją mieszkającemu w Stanach Zjednoczonych bratu. Nękanie problemami finansowymi i zdrowotnymi zmarł w marcu 1932 roku w wieku 43 lat. Nasuwa się natomiast inne pytanie o to, co zrobił Aronson jako dyrektor galerii dla młodej artystki, którą tak podziwiał? Nazwisko Carp nie pojawiło się na liście nazwisk 34 polskich artystów, których prace pokazał na wspomnianej wielkiej wystawie w Galerii Bonaparte w 1929 roku⁴³. Dlaczego?

O ile wystawa u Zborowskiego pozostaje pod znakiem zapytania, o tyle wiadomo, że artystka pokazała swoje prace w galerii Alice Manteau w czerwcu 1932 roku. Pokaz ten umknął dotychczas uwadze badaczy. Wzmiankuje go krytyk Maximilien Gauthier relacjonując nowości w paryskich galeriach. Pisząc o galerii Alice Manteau⁴⁴, donosi o malowanych przez Esther Carp martwych naturach i pejzażach pełnych „delikatnej szczeroci”. Powstała w styczniu 1927 pod nr. 2 na ulicy Jacques-Callot, w 6-tej dzielnicy Paryża, a więc dwa kroki od galerii Zborowskiego, galeria od początku promowała głównie młodych artystów z zagranicy. Byli wśród nich m.in.: Dora Bianka, inna artystka z Polski, Rosjanin Victor Barthe, Abraham Mintchine z Ukrainy, Frits van den Berghe z Belgii, Brytyjka Paule Vézelay czy urodzony w Tarnowie Moshe Mokady.

Dotychczas sądzono, że w 1931 roku Esther Carp udała się do Polski⁴⁵. Wystawa w galerii Alice Manteau przesuwa tę datę na rok 1932. Przyczyny wyjazdu artystki z Francji nie są znane. Być może poczuła się ona pewnie jako artystka i chciała pokazać swoim ziomkom, czego nauczyła się w Paryżu? Może zbyt boleśnie dotknął ją kryzys ekonomiczny? Być może wreszcie pojechała tam z powodów rodzinnych: pogorszenia stanu zdrowia matki, która umrze w 1935 roku? A może w ogóle nie planowała pozostać w Paryżu na stałe?

Pobyty w Polsce znaczyły wystawy. Pierwsza z nich miała miejsce od 9 kwietnia do 19 maja 1933 r. w Warszawie w salonach Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) przy ul. Wierzbowej 7.

⁴⁰ Jest to oczywisty błąd, galeria Zborowskiego mieściła się pod nr. 26 rue de Seine.

⁴¹ Ch. Aronson, op. cit.

⁴² M. Restellini, *Le cas Zborowski*, w: *Modigliani : l'ange au visage grave*, red. M. Restellini, kat. wystawy, Paris, 2002, s. 281.

⁴³ *Art polonais moderne*, préface Ch. Aronson, Paris 1929.

⁴⁴ M. Gauthier, *Les expositions*, „L'Art vivant : revue bimensuelle des amateurs et des artistes”, nr 162, VII 1931, s. 376, 379.

⁴⁵ A. Weil, *Estera Karp...*, s. 145.

Jak zauważa Renata Piątkowska⁴⁶, na ponad osiemdziesięciu mężczyzn jedynie siedem kobiet pokazało swoje prace w ramach wystaw indywidualnych w ŻTKSP. Spośród tych siedmiu aż cztery „opromieniała” sława Paryża: Alicję Hoherman, Zofię Bornstein, Polę Lindenfeld i Carp właśnie. Ta ostatnia wystawiała w towarzystwie członków tzw. Grupy Paryskiej, w której skład wchodziła, oprócz Carp, Efraim Mandelbaum (1884-1943), Arie (Arieh) Merzer (1905-1966). Merzer, wychowanek warszawskiej ASP, wyjechał do Paryża w 1930. Starszy od Estery Mandelbaum udał się tam podobnie jak ona w 1925 roku. Wszyscy troje związała swoje życie na stałe ze stolicą Francji. O tym, co pokazała Carp na warszawskiej wystawie donosił „Robotnik”: „Pani Estera Karpówna wystawia ładne kwiaty, owoce, pejzaże i motywy architektoniczne z Francji, utrzymane w dyskretnych, spokojnych harmoniach kolorystycznych”⁴⁷. Niedługo po wystawie warszawskiej miała miejsce wystawa jej prac w Łodzi, przy ul. Piotrkowskiej. Ilustrowany tygodnik „Panorama” wspominał o tej ekspozycji, reprodukując dwie prace artystki, którym towarzyszył krótki podpis: „Fragment małego kościoła”⁴⁸. Zamieszczoną w „Ilustrowanej Republice” recenzję warto przytoczyć: „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 najjaszawsze 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, dyskretnie, jakby zażenowane. Jest to malarstwo na wskroś niewieście, może w sensie już dziś trochę nieaktualnym tego określenia. Inaczej jest z martwymi naturami. Do owej aureoli, otaczającej obiekty na płótnach p. Karp, nie mamy drogi”⁴⁹. Ponieważ prace z wczesnego okresu nie są znane, warto zwrócić uwagę na podkreślony przez krytyka ciemny koloryt i smutny nastrój. Jest to zaskakujące w porównaniu z barwnością i świetlistością korpusu dzieł, które znamy obecnie. Dziwi też nieco ich zasadniczy temat – pejzaż, do którego artystka zdaje się niechętnie wracać w późniejszej twórczości. Imponująca jest również wspomniana ilość – kilkadziesiąt płócien.

⁴⁶ R. Piątkowska, *Artystki i miłośniczki sztuki – kobiety w żydowskim życiu artystycznym międzywojennej Warszawy. W kręgu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Studia Judaica” 24 (2021), nr 1 (47), s. 194-195.

⁴⁷ M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Wystawa obrazów A. Gierymskiego (Dom Sztuki). Grupa paryska (Żydowskie Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych)*, „Robotnik”, 1933, nr 158 (11 V), s. 5, cyt. za A. Weil, *Estera Karp...*, s. 146.

⁴⁸ *Z wystawy prac malarskich Estery Carp, ul. Piotrkowska 95*, „Panorama” 1933 (11 VI), s. 7.

⁴⁹ *Wystawa prac Estery Karp*, „Ilustrowana Republika”, R. 11, nr 161 z dn.11.06.1933, s. 11., cyt. za A. Weil, *Estera Karp...*, s. 145.

Co się z nimi stało? Czy pozostały w Polsce? Jeśli tak, to gdzie się dzisiaj znajdują?

Dwa lata później Esther Carp wzięła udział w osiemdziesiątej wystawie zbiorowej zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie. Na podstawie relacji Michała Weinziehera, zamieszczonej w dzienniku żydowskim „Nasz Przegląd”, możemy wnioskować, że malarka odnowiła swój sposób malowania (uderzenie pędzla) po 1933 r., w związku z nowym źródłem inspiracji, jakim stało się dla niej malarstwo francuskiego malarza Maurice’a de Vlamincka⁵⁰.

Pomimo udanych wystaw w Polsce Carp powróciła jednak do stolicy Francji. Wydaje się, że powrót nastąpił nie w 1935⁵¹, a w 1936 roku, bo jeszcze w tym roku odnotowana jest jej przynależność do łódzkiej sekcji Związku Zawodowych Artystów Plastyków⁵². Równocześnie spis powszechny we Francji wskazuje na jej obecność w 1936 r. w Paryżu pod nr. 18 ulicy Pierre Leroux w dzielnicy École Militaire⁵³. W 1938 roku artystka wzięła udział w wystawie⁵⁴ w założonym przez Louisa Aragona, francuskiego poetę związanego z surrealizmem i członka Francuskiej Partii Komunistycznej, Maison de la Culture (Dom Kultury) przy ulicy Anjou

w Paryżu, wraz z Jeanem Aujamem, André Fontainas i in. Po wakacjach pokazała swe prace w Salonie Je-siennym. Mieszkała wówczas pod nr. 7 rue de Savoie, w dzielnicy Saint-Germain-des-Prés. Nie pozostała tam jednak długo, bo w 1940 roku przeniosła się do hotelu pod nr 32 ulicy Guénégaud⁵⁵, gdzie mieszkała z przerwami do 1954 r.

Artykuł opublikowany przez prowadzących artystkę psychiatrów dodaje kilka szczegółów dotyczących jej życia prywatnego, m.in. dowiadujemy się, że była wegetarianką⁵⁶, a także, że nie żyła samotnie, ale pozostawała w związku z mężczyzną, który po wybuchu wojny we wrześniu 1939 roku podjął decyzję o wstąpieniu do polskiej armii, opuścił Carp i Francję i udał się do Wielkiej Brytanii, gdzie ponoć zmarł⁵⁷. Wśród rysunków w kolekcji Fabiena Bouglé znajduje się szkic przedstawiający artystkę w ciąży. W jej spuściźnie znajduje się również kilka prac poświęconych macierzyństwu. Kod kolorystyczny tych prac, zastosowany przez malarkę, m.in. specyficzny zielony kolor, jakiego używała do malowania postaci zmarłych i ludzi, którzy odeszli z jej życia, w obrazie przedstawiającym postacie leżące na łóżku (Kat. 42) i w scenach macierzyństwa oraz ich

⁵⁰ M. Weinzieher, *Wystawa Żyd. Tom. Krzem. Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd”, 1935, nr 30 (30 I), s. 9, za A. Weil, *Estera Karp...*, s. 147.

⁵¹ Ibidem, s. 148.

⁵² *Tańczymy zaczarowani...*, s. 62.

⁵³ Archives de Paris; Recensement de la population 1936, https://archives.paris.fr/arkotheque/visionneuse/visionneuse.php?arko=YTo2OntzOjQ6ImRhdGUiO3M6MTA6IjIwMjMtMTAtMDgiO3M6MTA6InR5cGVfZm9uZHMiO3M6MTE6ImFya29fc2VyaWVsljtzOjQ6InJlZjEiO2k6MTE7czo0OjlyZWYyIjtpOjQ1MzY7czoXNjoidmlzaW9ubmV1c2VfaHRtbCI7YjoxO3M6MjE6InZpc2lvbm5ldXNlX2h0bWxibW9kZS17czo0OjIjwcm9kIjI9#uielem_move=-103%2C104&uielem_rotate=F&uielem_islocked=0&uielem_zoom=95 [dostęp: 15.09.2023].

⁵⁴ J.-G. Gros, *Art et tradition, Quelques artistes contemporains*, „Paris-midi” 1938, nr 3806 (28 I), s. 2. Maison de la Culture (Dom Kultury) został założony jako agenda l’Association des écrivains et artistes révolutionnaires (Stowarzyszenia Pisarzy i Artystów Rewolucyjnych) w kontekście rządów lewicowego Front Populaire w latach 1936-1938 we Francji.

⁵⁵ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, op. cit., s. 284.

⁵⁶ M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, op. cit.

⁵⁷ Ibidem.

przygnębiająca atmosfera sugerują, że jej potencjalne macierzyństwo (Kat. 37), jeśli faktycznie miało miejsce, to zakończyło się nieszczęśliwie.

W czasie II wojny światowej artystka ukrywała się w szpitalach i klinikach. Ten okres swojego życia nazwała piekłem⁵⁸. Jeszcze w kwietniu 1940 roku pokazała swoje prace, wraz z innymi twórcami żydowskimi pochodzącymi z Polski, jak Mela Muter czy Simon Mondzain, na salonie, który w sytuacji wojennej zgrupował trzy Salony: Jesieniny, Towarzystwa Artystów Dekoratorów i Tuileries. Wtedy jeszcze nikt nie zdawał sobie sprawy, że dwa miesiące później, w czerwcu, Niemcy zajmą Paryż. A jednak Muter, Żydówka z pochodzenia, pomimo przejścia na katolicyzm w 1923 roku, opuściła Paryż i udała się na południe Francji w okolice Awinionu. Simon Mondzain był bezpieczny we francuskiej Algierii. Esther przetrwała w okupowanym Paryżu ponad rok, unikając tragicznego losu swej przyjaciółki, Frani Hart i innej malarzki żydowskiej Alicji Hoherman, deportowanych do obozów koncentracyjnych, gdzie obie zginęły w 1943 r. Dotknięta wielkimi trudnościami psychologicznymi i materialnymi⁵⁹ Carp, samotna żydowska artystka bez środków do życia, w obcym kraju, w którym miały miejsce polowania na Żydów, przyjęta została do szpitala psychiatrycznego w Villejuif pod Paryżem 9 sierpnia 1941 roku. W marcu 1942 r. przeniesiono ją do zakładu w Saint-Maurice, również w regionie paryskim. Szpital opuściła dopiero w październiku 1944 roku⁶⁰, czyli

po wyzwoleniu Francji. W szpitalu artystka nie przestała malować i rysować. Szkicowanie dodawało jej odwagi do życia i przetrwania⁶¹. Aronson odwiedził jej pracownię niedługo po wojnie i skonstatował głęboką przemianę w jej malarstwie, które przedstawiało teraz wnętrza z kobietami siedzącymi przy stole albo zajętej swoją toaletą, ale także dzieci w Ogrodzie Luksemburskim na karuzeli czy na kucykach. Krytyk pisał o tych pracach z podziwem: „Wszystkie te kompozycje miały niezwykle wymiar, były przystępne, pełne wdzięku, eleganckie, a magia kolorów, ich świetlista siła, kontrasty, głęboko mnie poruszyły i zachwycały. I nawet jeśli w obrazach, które powstały w czasie okupacji hitlerowskiej, znalazłem dalekie echo Van Gogha, dostrzegłem także jej prawdziwie osobisty styl”⁶².

Okres powojenny był dla malarzki okresem ożywionej działalności artystycznej. Wystawiała w rozmaitych kontekstach. Regularnie pokazywała swe prace na salonach paryskich: Jesiennym (1945-1946; 1948-1950), Niezależnych (1945, 1947-1951; 1954-1955) i Tuileries (1946-1947). W 1946 roku wzięła udział w wystawie Groupement des Artistes Juifs en France (Grupy Artystów Żydowskich we Francji) w towarzystwie 27 innych twórców, w tym wielu rodem z Polski, którym udało się przeżyć Zagładę, jak Alfred Aberdam, Jankiel Adler, David Garfinkiel czy Robert Pikelny⁶³. Muzeum Bezalel w Jerozolimie zakupiło wówczas jedną z jej prac⁶⁴. Z tą samą grupą wystawiała przynajmniej raz jeszcze, w 1947 roku w lokalu

⁵⁸ Ch. Aronson, op. cit.

⁵⁹ M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, op. cit.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ch. Aronson, op. cit.

⁶² Ibidem.

⁶³ *Une exposition des artistes juifs*, „Le Monde Juif”, 1946/5 nr 4, s. 18-19, <https://www.cairn.info/revue-le-monde-juif-1946-5-page-18.htm> [dostęp: 24.06.2023].

⁶⁴ *Esther Carp (pas à copier) 8 mars 2022 – 15 janvier 2023*, Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris, broszura towarzysząca pokazowi prac artystki.

Federacji Stowarzyszeń Żydowskich we Francji przy ulicy Saint-Lazare nr 19 w Paryżu, m.in. w towarzystwie Marca Chagalla, Mané-Katza, Michela Kikoina czy Kate Munzer⁶⁵.

Jesienią 1947 roku Carp wzięła udział w wystawie poświęconej dziełom artystów zafascynowanych maszyną w Galerii Berry-Raspail w Paryżu, m.in. w towarzystwie słynnych przedstawicieli awangardy, głównie kubistów: Pabla Picassa, André'a Lhote'a, Fernanda Légera, Alberta Gleizesa, Marcela Gromaire'a, Jeana Metzingera, Léopolda Survage'a, a spośród jej rodaków Henryka Haydena i Louisa Marcoussisa⁶⁶. Choć nie wiemy, jakie prace artystka tam wystawiła, to możemy sobie wyobrazić, że zainteresowana ruchem i jego mechaniką, jak o tym świadczą np. jej obrazy poświęcone zawodom kolarskim, znalazła tam swoje miejsce. W tymże roku państwo francuskie zakupiło jej obraz *Wnętrze*⁶⁷.

Na początku następnego roku artystka wzięła udział w wystawie polskich artystów w paryskiej Galerie des Beaux-Arts⁶⁸. Wystawa była hołdem złożonym artyście zmarłemu, jak Olga Boznańska, Józef Pankie-

wicz, Louis Marcoussis, Leopold Gottlieb, Eugeniusz Zak i Tadeusz Makowski, a także prezentowała prace żyjących, m.in.: Alicji Halickiej, Meli Muter, Alfreda Aberdama, Thomasa Gleba, Marka Szwarca. Jeden z francuskich krytyków podkreślił duże postępy Carp, w szczególności jej wysmakowane harmonie kolorystyczne⁶⁹. Inny dziwił się, że paryski Salon Majowy, na którym najwyraźniej również pokazywała swoje prace, nie uczynił z niej swojej gwiazdy⁷⁰. Był to jeden z rzadkich momentów, kiedy malarka brała udział w życiu polskiej społeczności we Francji, choć jej zachowane listy prywatne wskazują, że na co dzień posługiwała się językiem polskim, jidysz, a także francuskim, którym władała jednak dosyć słabo i obracała się głównie w kręgach Żydów pochodzących z Polski.

W tym samym 1948 roku artystka wzięła udział w trzech paryskich Salonach: Niezależnych, Majowym i Jesiennym. Przy okazji tego pierwszego raz jeszcze zauważył ją Georges Pillement w sali nr 3, poświęconej, jak pisał „muzykalistom, abstrakcjonistom i nie-figuratywnym rozmaitego autoramentu”⁷¹, skupionym wokół kubistów Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera. Nie wiadomo, jakie pra-

⁶⁵ *La Vie Juive en France*, „Hehaloutz : bulletin intérieur édité par le Mércakz Hehaloutz en France”, 1 I 1948, s. 26.

⁶⁶ G. Pillement. *Les Arts. Des artistes de l'âge mécanique à Bethelo, peintre de Lisbonne*, „Les Lettres françaises”, 23 X 1947, s. 4.

⁶⁷ Esther Carp, *Intérieur* [Wnętrze], 1937 ; baza danych Vidéomuseum <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne#/artworks/authors/CARP%20Esther%E2%86%B9CARP%20Esther?layout=grid&page=1&filters> [dostęp: 16.06.2023].

⁶⁸ *Exposition des Artistes Polonais résidant en France, organisée par l'Amitié Franco-Polonaise*, S. Fumet (introduction), Galerie des Beaux-Arts, Paris 1948. Por. E. Bobrowska, *Polska sztuka w Paryżu w II połowie XX w. i jej wsparcie instytucjonalne: zbiory, galerie, stowarzyszenia. Próba wstępnego rozpoznania*, w: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice*, red. T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, A. Tolysz, Warszawa 2015, s. 98; eadem, *Les associations artistiques polonaises en France dans la seconde moitié du XXe siècle : vers une intégration du milieu*, in : *Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989*, red. M. Geron, J. Malinowski, J.W. Sienkiewicz, *Studia o sztuce nowoczesnej / Studies on Modern Art*, T. / Vol. 6, Toruń, 2018, s. 15-28.

⁶⁹ G. Pillement, *Les Arts. Villon et Hillaireau entre l'abstrait et le concret. Gischia. Les artistes polonais. Gaudeaux*, „Les Lettres françaises”, 5 II 1948, s. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745514w/f4.item.zoom> [dostęp: 17.06.2023].

⁷⁰ M. Gauthier, *Les Polonais de Paris*, „Gavroche”, 4 II 1948, s. 5.

⁷¹ G. Pillement, *Les Arts. Les Indépendants sans indépendance*, „Les Lettres françaises”, 11.03.1948, s. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745519z/f4.item.zoom> [dostęp: 17.06.2023].

ce wystawiła tam Carp, ale jej poszukiwania plastyczne w obrazach o tematyce muzycznej były bliskie pracom obu francuskich kubistów.

Na Salonie Niezależnych w 1949 roku artystka wystawiła dwie prace, z których jedna była hołdem oddanym Francisowi Gruberowi, francuskiemu malarzowi, zmarłemu rok wcześniej na gruźlicę w wieku 36 lat. Nie wiadomo, dlaczego Gruber, zaprzyjaźniony z Albertem Giacomettim, uważany za twórcę Nowego Realizmu (Nouveau Réalisme) i idący pod prąd współczesnych mu kierunków malarskich, zmierzających ku abstrakcji, był bliski dążącej w odwrotną stronę Carp. Czy łączyły ich relacje towarzyskie? Czy też poglądy polityczne? Gruber był zdeklarowanym komunistą. Ponoć Carp była członkinią Union des Femmes Françaises⁷², organizacji kobiecej, którą Francuska Partia Komunistyczna założyła po wojnie w celu zdobycia poparcia niepracujących zawodowo kobiet.

Przy okazji jakiej wystawy zauważył twórczość Karp krytyk podpisujący się pseudonimem Mar-Chal? W artykule monograficznym opublikowanym w gazecie „Echo sioniste”, można nie tylko zobaczyć reprodukcję jednej z kreacji artystki o znamienym tytule *Izrael*, ale także przeczytać subtelną analizę jej twórczości, która podkreśla artystyczną niezależność malarki⁷³. Być może chodziło tu o tę samą wystawę, której wernisaż uwiecznił David Garfinkiel, dobry znajomy Carp, na obrazie namalowanym w 1950 roku? Artystka siedzi tu elegancko ubra-

na, w kapeluszu, wśród tłumu artystów i gości, wśród których można rozpoznać Chila Aronsona oraz malarzy Mané-Katza i Mordechaia Perelmana⁷⁴. W tym okresie Esther Carp utrzymywała żywe kontakty ze społecznością żydowską Paryża, jak o tym świadczy korespondencja⁷⁵ z Muzeum Sztuki Żydowskiej (Musée d'Art Juif), w którego wystawach brała udział w 1957 i 1959 roku.

W 1954 roku artystka trafiła ponownie do szpitala psychiatrycznego z powodu ostrego epizodu urojeniowego. Była przekonana, że jest prześladowana przez swojego hotelarza, oskarżała go o antysemityzm i utrudnianie jej sprzedaży obrazów⁷⁶. Wtedy też zmieniła mieszkanie i od grudnia 1954 zainstalowała się pod nr. 152 bulwaru Saint-Germain w małym, bo liczącym 9 m² pokoju bez wygod, światła i ogrzewania, uważając się za jego właścicielkę.

W 1956 roku wzięła udział w wystawie zorganizowanej przez Marca Vauxa z okazji dziesiątej rocznicy powstania jego Domu Artystów i Intelktualistów [Foyer d'entraide aux artistes et intellectuels], założonego w trudnym dla artystów powojennym okresie, gdzie wydawano nawet posiłki. Był on też miejscem spotkań i życia towarzyskiego⁷⁷.

Chociaż nie ma dowodów na to, że Carp była feministką, to jednak brała udział w oddzielnych wystawach kobiet. Pierwszą z nich była Wystawa Współczesnej Sztuki Kobiecej⁷⁸ w 1939 roku w paryskiej Galerie d'Anjou, gdzie wystawiała w gronie tak uznanych twór-

⁷² A. Wierzbicka, op. cit., s. 226; *Tańczymy zaczarowani...*, s. 62.

⁷³ Mar-Chal, *Un peintre de talent. Esther Carp*, „Écho sioniste”, I 1950, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, Fonds Esther Carp, wycinek prasowy.

⁷⁴ D. Garfinkiel, *Vernissage*, 1950, olej na płótnie, kol. Edith Chomentowsky.

⁷⁵ Korespondencja w archiwach artystki, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż, Fonds Esther Carp.

⁷⁶ M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, op. cit.

⁷⁷ Więcej o tej inicjatywie w A. Weil, *Estera Karp...*, s. 141.

⁷⁸ *Petites annonces*, „L'Œuvre”, 19 IV 1939.

czyn, jak Marie Laurencin, Suzanne Valadon czy Marie Vassilieff. W latach 50. XX w. brała też udział w wystawach organizowanych przez Union Féminine Artistique Internationale⁷⁹.

Pomimo tak ożywionej działalności artystycznej, jej obrazy nie znajdowały amatorów. Artystka miała poważne trudności materialne i żyła w wielkim niedostatku. W czasie przymusowej hospitalizacji, wobec braku jakichkolwiek środków do życia korzystała z niewielkiego zasiłku, wypłacanego jej przez Comité juif d'action sociale et de reconstruction (COJASOR – Żydowski Komitet Pomocy Społecznej i Rekonstrukcji). Udział Esther Carp w życiu artystycznym zakończył się w 1963 roku. Wyeksmitowana z lokalu zajmowanego pod nr. 152 bulwaru Saint Germain, m.in. na skutek skarg sąsiadów na brak higieny i wrogą postawę wobec otoczenia, a także zalegania z opłatą czynszu⁸⁰, resztę życia spędziła w zakładach psychiatrycznych. Bezpośrednią przyczyną jej internowania było rozpoznanie psychozy urojeniowej⁸¹. W pierwszym roku hospitalizacji, ponieważ nikt jej nie odwiedzał, została umieszczona w szpitalach oddalonych od Paryża, najpierw w departamencie Vaucluse na południu Francji, a następnie w Bretanii. W 1964 roku, dzięki pomocy profesora Baruka⁸², dyrektora szpitala, w którym przebywała w czasie II wojny światowej, a który był także członkiem Komitetu Honorowego Muzeum Sztuki Żydowskiej w Paryżu, została przeniesiona do państwo-

wego domu dla rekonwalescentów w podparyskim Saint-Maurice. Jej mania prześladowcza koncentrowała się na zawodzie artystki, twórczości i talencie, którego jej prześladowcy zazdrościli. Uważała, że chcieli jej zaszkodzić, żeby wejść w posiadanie jej obrazów, ukraść artystyczne pomysły i malować tak, jak ona. Stąd na odwrocie swoich licznych prac naniosła zastrzeżenie „nie do kopiowania”. Swoim prześladowcom zarzucała również antysemityzm⁸³. Po zamknięciu w szpitalu artystka postanowiła, że dopóki tam będzie, nie będzie malować olejniami, ale ograniczy się do używania kolorowych długopisów⁸⁴. Decyzja ta podyktowana była prawdopodobnie łatwością ukrycia rysunków wykonywanych długopisem przed szpitalnym otoczeniem, które źle znosiła. W przypadku użycia farb olejnych byłoby to niemożliwe. W 1970 r. ze względu na stan zdrowia przeniesiono ją do szpitala ogólnego w Créteil w regionie paryskim, gdzie zmarła 11 czerwca 1970 r., w wieku 73 lat.

Na podstawie zachowanych skromnych dokumentów archiwalnych, dotyczących jedynie okresu po II wojnie światowej, trudno jest odtworzyć paryskie otoczenie Esther Carp, krąg jej przyjaciół. Prowadzący ją psychiatrzy podkreślali, że ich pacjentka była bardzo skryta. Nigdy nie mówiła o swoich rodzicach i siostrach, dopiero przez osoby trzecie dowiedzieli się o losach rodziny⁸⁵. Przez długie okresy hospitalizacji nikt jej nie odwiedzał. Zachowane dokumenty, związane z jej kontaktami towa-

⁷⁹ Data wystawy nieznana, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż, Fonds Esther Carp, druk ulotny.

⁸⁰ A. Weil, *Esther Carp*, s. 46.

⁸¹ M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, op. cit.

⁸² Profesor Henri Baruk (1897-1999), psychiatra francuski, uczeń Józefa Babińskiego, dyrektor domu dla rekonwalescentów w Saint-Maurice w latach 1929-1970, wybitny specjalista w swojej dziedzinie, a także wielka postać francuskiego Ruchu Oporu w czasie II wojny światowej.

⁸³ M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, op. cit.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, według autorów jedna siostra zginęła w czasie wojny, jedna mieszkała w Izraelu, a dwie w Rosji – informacje te nie są ścisłe.

rzyskimi bądź zawodowymi, są sporządzone w językach jidysz, polskim i francuskim. Jej związki ze środowiskiem polskim w Paryżu wydają się ograniczone w porównaniu z kontaktami w międzynarodowym środowisku żydowskim stolicy Francji, ożywionymi w latach 50. XX wieku po tragicznych wydarzeniach Zagłady czasu II wojny i żałobie, która po niej nastąpiła. Zachowane listy dotyczą działalności powstałego w 1948 roku w dzielnicy Montmartre Muzeum Sztuki Żydowskiej (Musée d'Art Juif), czy transakcji kupna jej obrazów przez prywatnych kolekcjonerów. Transakcje te były przeprowadzane głównie przez znajome Esther Carp ze środowiska żydowskiego, posługujące się często językiem polskim.

Twórczość artystki miała też admiratorów w środowisku francuskim⁸⁶. W archiwach artystki znajdują się też luźne kartki ze spisami alfabetycznymi jej kontaktów, których jak dotąd nie udało się zidentyfikować.

Gromadzone głównie w licznych kolekcjach prywatnych we Francji, Polsce i Izraelu obrazy Esther Carp znaleźć można w muzeach we Francji: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu, w Izraelu⁸⁷: Mishkan Le'Omanut – Muzeum Sztuki w kibucu Ein Harod i Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, oraz w Polsce: Muzeum Historycznym Skierniewic im. Jana Olszewskiego, Villi La Fleur w Konstancinie, w kolekcjach państwowych we Francji (Centre National des Arts Plastiques).

⁸⁶ Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, Fonds Esther Carp.

⁸⁷ J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017, s. 107-109.



Fot. 5 Estera Karp w Paryżu,
lata 50. XX wieku, fotografia,
własność Eliezera Gilboa
Esther Carp à Paris, les années
1950, photo, collection
Eliezer Gilboa

Elementy religijne i biblijne w twórczości Estery Karp

DARIUSZ DEKIERT

Uniwersytet Łódzki
Łódź

Estera Karp była malarką, której życiowa podróż artystyczna jest historią tragicznej przemiany, prowadzącej od awangardowych poszukiwań artystycznych do głęboko zakorzenionych motywów religijnych i biblijnych. Choć jej twórczość w początkowym okresie zdominowana była przez tematy nieżydowskie, religia i elementy kulturowe związane z judaizmem były w niej stale obecne. Ona sama również w sposób jednoznaczny przez całe życie definiowała się jako artystka żydowska. *Jidisze kunstmaler* [żydowska malarka artystyczna] – tak podpisała datowany na marzec 1966, wykonany ołówkiem rysunek, przedstawiający scenę z *Rosz Haszana* [Nowy Rok] – dmącego w róg Żyda w szalu modlitewnym¹. Takie nawiązania pojawiają się szczególnie często po roku 1963 w ostatnim okresie jej twórczości, gdy podczas przymusowej hospitalizacji postanowiła nie malować już więcej farbami, tylko rysować kolorowym długopisem, flamastrem i ołówkiem². W tym czasie powstało kilkaset prac różnego formatu, z których zdecydowana większość w sposób mniej lub bardziej bezpośredni nawiązuje do tradycyjnych zwyczajów lub motywów religijnych.

AWANGARDOWE POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI

W początkowej fazie swojej działalności artystycznej Estera Karp eksperymentowała z formami abstrakcyjnymi, czerpiąc inspiracje głównie z malarstwa francuskiego twórców takich jak Claude Monet, Alfred Sisley czy Paul Cézanne

¹ Estera Karp, ołówek na papierze, z kolekcji prywatnej Dariusza Dekiarta.

² M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie psychiatrie” nr 9, 1974, nlb.

oraz twórczości Pabla Picassa³. Choć sama podkreślała, że nie wszystkie dzieła tego ostatniego są dla niej jednakowo istotne, jego wpływy w postaci geometryzacji, tendencji do kubizmu, deformacji czy prymitywizmu pozostały obecne w jej twórczości do samego końca. Nie oznaczało to jednak odcięcia się od własnych korzeni, wręcz przeciwnie, od samego początku w jej dziełach można dopatrzeć się nawiązań do żydowskich motywów ludowych. Wyraźnie widać to w prezentowanej na wystawie, opracowanej przez Karp graficznie książce artystycznej *Himlen in opgrunt* [Niebios a w otchłani] z wierszami w jidysz autorstwa Chaima Króla⁴. Ręcznie kolorowane ilustracje oraz wycięte przez młodą artystkę w linoleum poetyckie teksty charakteryzują się niezwykle kolorystyką i ekspresyjnym stylem, nawiązując jednocześnie do tradycyjnych żydowskich wycinanek z papieru czy hebrajskiej kaligrafii. Wpisywały się one w założenia działającej na początku lat 20. XX w. w Łodzi awangardowej grupy artystycznej Jung Idysz⁵. Jednym z jej głównych założeń artystycznych była integracja żydowskiej tożsamości oraz nowoczesnych światowych trendów, jak również holistyczne podejście do sztuki jako całości – wizualnej, literackiej, a nawet dźwiękowej.

TWÓRCZOŚĆ PO ZAGŁADZIE

Można przypuszczać, że to właśnie tragedia Holocaustu, w której zginęła duża część licznej rodziny Karp oraz zniknął znany z dzieciństwa świat żydowskich

miasteczek, spowodowała zwrot w jej twórczości. Ona sama wspomina okres wojny jako bardzo trudny. Udało jej się przetrwać w szpitalach i ośrodkach dla umysłowo chorych, jednak czas ten skutkować będzie kolejnymi nawrotami choroby i ostatecznie przymusową hospitalizacją w roku 1963. W wywiadzie udzielonym w roku 1955⁶ dla *nota bene* komunistycznego paryskiego dziennika w jidysz „Naje Prese” mówi: „To było za sprawą zasług praojców naszych, że się z tego wyszło żywym”. Użyte przez nią hebrajskie sformułowanie *zechus ones* – „zasługi praojców” – zasługuje na szczególną uwagę, stanowi bowiem klucz do wielu z jej dzieł. Koncepcja ta oznacza w judaizmie, że Bóg jest miłosierny dla ludu Izraela nie przez wzgląd na nich samych, lecz na zasługi ich praojców: Abrahama, Izaaka i Jakuba. Bywa także rozumiana bardziej ogólnie jako zasługi wszystkich przodków. Termin ten pojawia się wielokrotnie w piśmiennictwie religijnym, a jego artystyczne opracowania są jednym z najciekawszych elementów religijnej twórczości Karp, dotyczą bowiem bardzo istotnych dla ocalałych z Zagłady kwestii relacji ze Stwórcą oraz samego faktu ujęcia z życiem z tak wielkiej katastrofy.

W okresie powojennym obok portretów, scen rodzajowych czy martwych natur zaczynają pojawiać się motywy jednoznacznie religijne i biblijne. Już od lat 40. XX w. jednym z ważnych, choć niekoniecznie dominujących wątków jej twórczości stają się prezentowane na niniejszej wystawie rozmodlone postacie ze wzniesionymi

³ Ch. Aron [Aronson], *Di gestaltn fun Montparnasse. Di talantfule malerin Ester Karp* [Postacie z Montparnasse. Utalentowana malarka Estera Karp], „Naje Prese”, 26.02.1955, s. 5.

⁴ Wydanie oryginalne Łódź 1921. Przedruk w wydaniu zbiorowym z tłumaczeniem poezji na j. polski zob. *Tańczymy zaczaronani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, K. Radziszewska, I. Gadowska, Łódź 2022.

⁵ Zob. *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Kołodziej, D. Dekiert, E. Wiatr, M. Kucner, K. Radziszewska, A. Warda, Łódź 2022, s. 153-156, zob. również, *Każdą iskrą rozpaleni... Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, red. A. Świętosławska, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022.

⁶ Ch. Aron [Aronson], *Di gestaltn fun Montparnasse*, op. cit.

do góry rękami, brodaci żydowscy starcy w szalu modlitewnym i filakteriach⁷ czy biblijna opowieść o Dawidzie i Batszebie. Jednakże to ostatni okres życia artystki przyniósł najbardziej fascynującą zmianę. Podczas przymusowego pobytu na oddziale zamkniętym w szpitalu psychiatrycznym motywy religijne i biblijne zaczynają dominować w jej dziełach, nabierając głębokiego osobistego charakteru. Jednym z ważnych wątków w twórczości Karp tego okresu były żydowskie święta oraz sceny rodzinne. Ukazywały one Żydów podczas studiowania Tory oraz obrzędów religijnych – jak w prezentowanych na wystawie pracach przedstawiających zapalanie świec na święto Chanuka⁸ czy zabawy i maskarady z okazji święta Purim⁹. Na innych, znanych rysunkach widnieją Żydzi jedzący macę na Pesach, tańczący ze zwojami Tory podczas święta Simchat Tora¹⁰ czy obchodzący żałobę podczas święta Tisza Beaw¹¹. Niektóre z nich przedstawiały żydowską rodzinę przy stole, czasem świętującą, czasem spędzającą zwyczajnie czas na grze w karty¹².

Niezwykłe interesujące są ukazane przy tej okazji autoportrety, świadczące o tym, że artystka interpretowała niektóre motywy religijne w sposób bardzo osobisty. Przykładem jest cykl prac przedstawiający praktykowany podczas święta Purim, zwyczaj zwany w jidysz *szlachmone*, polegający na wysyłaniu bliskim i rodzinie prezentów w postaci smakolików. Na niektórych rysunkach posłańcem niosącym dary jest chłopiec, na innych osoba o rysach twarzy artystki. Można przypuszczać, że właśnie to święto, obchodzone na cześć jej imienniczki, królowej Estery, było jej szczególnie bliskie. Nie bez znaczenia jest również jego specyficzna, radosna konwencja, gdy przestają obowiązywać zwyczajowe reguły i normy, a dostojni starcy przywdziewają maski błaznów. Jednak w prezentowanej na wystawie pracy¹³ radość ta podszyta jest niewypowiedzianą katastrofą. Co prawda czerwona postać w stroju arlekina wydaje się śpiewać jakąś radosną piosenkę, jednak twarz starca obok jest smutna

⁷ Filakterie (hebr. *tefilin*) zakładane podczas modlitwy skórzane pudełka mocowane rzemieniami, w których znajdują się zwitki pergaminu z zapisanymi cytatami z Tory.

⁸ Chanuka, zwana również Świętem Świąteł ustanowiona została na pamiątkę zwycięstwa Judy Machabeusza nad greckim władcą Antiochem IV dążącym do desakralizacji Świątyni Jerozolimskiej. Po zdobyciu przez powstańców sanktuarium znaleziono jedynie jedno nienaruszone naczynie z oliwą, co pozwoliło na wznowienie kultu przez jeden dzień. Jednak za sprawą cudu oliwa paliła się przez dni osiem, co dało czas na przygotowanie nowej, zdatnej do kultu. Podczas święta zapala się osiem lampek w specjalnym lichtarzu chanukowym oraz spożywa tłuste, smażone potrawy.

⁹ Purim – święto ustanowione na pamiątkę ocalenia Żydów przed zagładą z rąk perskiego króla Achaszwerosa za sprawą nienawidzącego Żydów urzędnika dworskiego Hamana, którego historia opisana została w odczytywanej podczas tego święta Księdze Estery. Za sprawą jej bohaterki Żydzi zostają ocaleni, a Haman oraz jego synowie straceni. Święto ma charakter karnawalowy, zalecana jest dobra zabawa, maskarada oraz spożywanie alkoholu.

¹⁰ Simchat Tora (heb. *Radość Tory*), święto przypadające na początek rocznego cyklu czytania Tory podczas nabożeństwa w synagodze. Czytane podczas niego są ostatnie wersy Starego Testamentu, a zaraz po nich pierwsze, kontynuując w ten sposób cykl czytania na kolejny rok. Ze względu na radość z posiadania Tory jako centralnego elementu religijnej i duchowej życia społeczności żydowskiej jest to jedno z najbardziej radosnych świąt, podczas którego odbywają się procesje, gdzie tańczy się ze zwojami.

¹¹ Tisza Beaw (heb. *Dziewiątego Aw*) – post przypadający na 9. Aw, upamiętniający zburzenie Świątyni Jerozolimskiej przez Rzymian.

¹² Z kolekcji prywatnej Dariusza Dekierca.

¹³ Kat. nr 75.

i zamyślona. Trzymana przez niego czerwona maska jest straszna i przypomina oblicze diabła, a mocujące ją tasemki jak upiorne zielone macki oplatają jego dłoń. Widnieje na niej gwiazda Dawida, przywodząca swym wyglądem na myśl znaki na ubraniach noszone przez Żydów w gettach. W innym, nieprezentowanym tu wariantcie tego samego świątecznego motywu obie te postacie są zdeformowane, przypominające kosmitów – postać arlekina ma długą, jajowatą głowę, a starzec nosi przypominającą gogle maskę, zaś jego prawe oko jest czerwone¹⁴. Artystka, eksplorując motywy maski i zabawy oraz odnosząc się do tradycji przebierania się i celebracji zwycięstwa nad wrogiem, przelamuje jednocześnie tę konwencję umieszczając w swej pracy wskazówki, że prezentowany świat naznaczony jest piętnem Zagłady i egzystuje wyłącznie w jej wyobraźni. Nieprzypadkowo to właśnie Purim z jego konwencją zamiany ról jest tłem do wyrażania tak bolesnych treści i ukazania głębokiego smutku skrywanego za noszoną na co dzień groteskową karnawałową maską.

MOTYWY BIBLIJNE

Oprócz licznych scen świątecznych ostatni okres twórczości Estery Karp obfituje w nawiązania do Starego Testamentu, którego artystyczne interpretacje świadczą o jej niezwykle osobistym i głębokim związku z judaizmem oraz tradycją biblijną. W pracach tych artystka często powraca do dzieciństwa, jak w nieprezentowanym na wystawie cyklu rysunków¹⁵ przedstawiających małą dziewczynkę karmiącą, a niekiedy pojącą stado gołębi. Stoją nad nią dwie postacie Żydów, w szalach

modlitewnych, prawdopodobnie praojcowie Abraham i Izaak, z nieba zaś zstępuje niesiona przez te ptaki otwarta księga w formie Tablic Przymierza. Cały rysunek wypełniony jest gołębiami, przez co sprawia wrażenie wręcz idyllicznego.

Biblijne konotacje widoczne są również w prezentowanej na wystawie pracy przedstawiającej gołębia, którego kształt skrzydeł przywodzi na myśl tablice z Dziesięcioma Przykazaniami. Jest to jeden z wielu stworzonych przez Karp różnokolorowych wariantów. Widać, że motyw ten bardzo zajmował artystkę i długo nad nim pracowała – oprócz kolorowych rysunków powstały również szkice ołówkiem, na których próbuje ona uchwycić proporcje i odpowiednio oddać układ skrzydeł.

Inną, bardzo osobistą pracą jest prezentowany rysunek przedstawiający wypuszczenie pary białych gołębi z Arki po potopie. Widoczna na nim postać, zwielokrotniona w ruchu, ma jednak zdecydowanie kobiece, zbliżone do artystki rysy twarzy. Widzimy więc, że to właśnie ona, podobnie jak biblijny Noe, próbuje odnaleźć się w nowej rzeczywistości, a gołębie, symbol pokoju i Boskiej opieki, są posłańcami jej nadziei.

Pracą łączącą motywy biblijne z osobistymi jest również prezentowany na wystawie rysunek przedstawiający trzyosobową kapelę, w której wkomponowane są hebrajskie litery tworzące napis *Šzġr bamaalot* – dosł. „Pieśń stopni” – psalmu śpiewanego na cześć szabatu: „Gdy Pan odmienił los wygnańców Syjonu, ogarnęło nas jakby senne marzenie. Mieliśmy wszyscy roześmiane oblicza, język nasz radością rozbrzmiewał”¹⁶. Muzykanci mają radosne twarze, a jeden z nich śpiewa z wielkim zaangażowaniem. Choć sama artystka, jak przyznawała jedyna w rodzinie

¹⁴ Z kolekcji prywatnej Dariusza Dekierca.

¹⁵ Z kolekcji prywatnej Dariusza Dekierca.

¹⁶ Ps. 126, 1-2, tłumaczenie za Biblia Warszawsko-Praska.

nie miała muzycznego talentu¹⁷, to motywy muzyczne, śpiew, grajkowie oraz wizerunki instrumentów często pojawiają się w jej twórczości. Szczególnie interesujący jest motyw instrumentów smyczkowych, przewijający się w wielu jej pracach, w tym jako odbicie w lustrze w jednej z prezentowanych martwych natur czy w innym z nieprezentowanych rysunków, gdzie kobieca postać zlewa się w jedną całość z wiolonczelą¹⁸.

OFIAROWANIE IZAAKA

Biblijna historia ofiarowania Izaaka jest najbardziej poruszającym tematem w twórczości Estery Karp pod koniec jej życia. Poświęciła mu cykl kolorowych rysunków przedstawiających, niejako minuta po minucie przebieg najważniejszych zdarzeń. Jak wspomniano powyżej ten zaczerpnięty z Księgi Rodzaju motyw miał dla niej wielkie znaczenie jako symbol jej własnych doświadczeń i przemyśleń. Według przekazu biblijnego Bóg zdecydował się sprawdzić wiarę Abrahama i zażądał od niego, by przyprowadził swego jedyne go syna Izaaka na górę Moria, po czym złożył go tam w ofierze. Posłuszny Bogu Abraham udał się wraz z synem we wskazane miejsce i przygotował wszystko, co było potrzebne do złożenia ofiary. Związał Izaaka i już był gotów do zadania śmiertelnego ciosu, gdy na skutek boskiej interwencji został powstrzymany. Anioł przekazał mu, że Bóg widział jego posłuszeństwo i nie wymaga już ofiar z ludzi. Abraham zauważył baranka zapłatanego w krzaki i złożył go na ołtarzu jako ofiarę zamienną.

W jednym z nieprezentowanych rysunków ukazany jest właśnie moment nadprzyrodzonej interwencji¹⁹. Abraham krzycząc z bólu unosi nóż, a jego twarz

zastyga w potwornym grymasie, przypominając maskę lub jakiegoś upiornego ptaka. Nagle cały świat rozpada się, zmieniając w chaotyczny układ linii, wśród których widoczne są jakieś oczy, części ciała, niewyraźne postacie. Na innym rysunku przedstawiającym scenę tuż po tym zdarzeniu widać siedzącego, wystraszonego Izaaka, nad którym stoi Abraham z wyciągniętymi rękami. Jego twarz nie zmieniła się, nadal jest zastygłą w krzyku maską, jednak w tle widoczne są zwierzęta, które zostaną złożone w ofierze zamiast jego syna. Podobną scenę przedstawia inny, prezentowany na wystawie rysunek – zatrzymany w ruchu i krzyku Abraham, obok niego zwierzę ofiarne, jednak na miejscu Izaaka siedzi artystka, jakby zdziwiona całym zajściem. Ten biblijny motyw można interpretować jako odniesienie do boskiej ingerencji w ludzkie sprawy. Rozpatrując go w kontekście zamiany ról można przypuszczać, że dla Karp ofiarowanie Izaaka symbolizowało także jej własny los. Jako ocalona z Zagłady pozostała na swój sposób religijna, zapewne więc zadawała sobie pytania o obecność lub nieobecność Boga podczas rzezi jego wybranego narodu oraz swój udział w tych wydarzeniach i powody, dla których to właśnie ona ocalała i przetrwała. Jedyne interpretacja absolutu jako czegoś zupełnie nieprzewidywalnego, z ludzkiego punktu widzenia wręcz chaotycznego, a co za tym idzie niepojętość boskich decyzji mogła tłumaczyć wystawienie jego ukochanego ludu na tak ciężkie próby. Przez takie przedstawienie biblijnego opowiadania, artystka wyrażała swoje przemyślenia na temat ludzkich losów i doświadczeń w kontekście Zagłady, starając się w ten sposób szukać ukojenia i odpowiedzi na dręczące ją pytania.

¹⁷ Ch. Aron [Aronson], op. cit. Jej siostra, Varda (Róża) Gilboa, która również przeżyła wojnę, była w Izraelu kompozytorką, napisała m.in. melodię do hebrajskiej piosenki śpiewanej w dniu urodzin.

¹⁸ Z kolekcji prywatnej Dariusza Dekierta.

¹⁹ Z kolekcji prywatnej Dariusza Dekierta.

PODSUMOWANIE

Jedna z prezentowanych na wystawie prac przedstawia postać o krótko obciętych włosach rzeźbiącą kobietą maskę²⁰. Wewnątrz niej znajdują się inne kobiety, niektóre uczestniczą w procesie kreacji, inne wręcz przeciwnie, są smutne i zamyślane, a niektóre wręcz odwrócone tyłem i spoglądające wstecz. Ta dogłębna metafora opisuje kreację jako proces wycofania się twórcy ze swego dzieła, pozostawiając w nim jednak część samego siebie. Przywołuje ona na myśl kabalistyczną ideę *cimcum* – skurczenia się Boga, by dać miejsce nowo powstałemu światu w przestrzeni, którą wcześniej wypełniał w całości. Podobnie jak Stwórca nadawał kształt każdemu swemu dziełu, a następnie wycofywał się z niego uznając za dobre i skończone, Estera opatrywała rewers każdej z prac francuskim napisem *pas à copier* – [nie do kopiowania]

i przechodziła do następnej. Jej twórczość w ostatnim okresie życia stanowi fascynujący przykład ewolucji artystycznej, od form awangardowych do wyrażenia głębokich motywów religijnych czy wręcz mistycznych. Jej prace były nie tylko wyrazem artystycznego eksperymentu, poszukiwania nowych sposobów wyrazu, ale także osobistego rozwoju duchowego. Interpretowany w kontekście Zgłady motyw ofiarowania Izaaka oraz odniesienia do innych biblijnych historii i żydowskich świąt stanowiły główne elementy w jej refleksjach nad boską ingerencją, przemianą oraz duchową tożsamością. Wykorzystanie figurywności, deformacji i innych awangardowych narzędzi do ekspresji religijnej w jej dziełach jest przykładem siły i wszechstronności sztuki jako narzędzia wyrażania najtrudniejszych i najgłębszych ludzkich emocji, przemyśleń oraz więzi z dziedzictwem kulturowym i religijnym.

²⁰ Kat. nr 70.

Wystawa: Estera Karp / Esther Carp. Katalog dzieł. Skierniewice 21 stycznia - 7 kwietnia 2024

EWA BOBROWSKA

Historyk sztuki,

Paryż

Wystawa *Estera Karp / Esther Carp* jest pierwszą tak znaczną prezentacją twórczości artystki w Polsce, od czasu kiedy opuściła ona definitywnie kraj rodzinny w połowie lat 30. XX wieku. Obecna, skierniewicka ekspozycja jest też pierwszą, której towarzyszy katalog wystawionych prac. Jest to pierwsza próba nie tylko podsumowania wciąż skromnej wiedzy o malarce, ale także udokumentowania i systematyzacji jej twórczości. Przedsięwzięcie to jest poważnym wyzwaniem badawczym ze względu na rozproszenie spuścizny twórczej, znajdującej się głównie w prywatnych kolekcjach.

Kolejne utrudnienie wynika z praktyki samej artystki, która niezwykle rzadko datowała swoje prace. Carp nie miała też za życia żadnej wystawy indywidualnej udokumentowanej katalogiem, a reprodukcje jej dzieł w ówczesnej prasie są rarytasem, co bardzo utrudnia prace nad systematyzacją spuścizny twórczej. Równocześnie trzeba jednak pamiętać, że dzieła Carp mają w znacznej mierze charakter autobiograficzny, a postęp badań nad historią życia malarki pozwala na chronologiczne uporządkowanie jej twórczości. Niestety, jak już wspomniano, zasób dokumentów archiwalnych dotyczących artystki jest niewielki, a praca nad ich tropieniem przypomina, jak to nazwała jedna z badaczek, raczej poszukiwania archeologiczne¹, niż te, które są zwykle udziałem historyka sztuki. W tym kontekście dokumentacja fotograficzna prac Carp, wykonana przez Marca Vauxa² jest niemal jedynym

¹ A. Weil, *Estera Karp (Esther Carp) (1897-1970): od Skierniewic do Paryża* (tłum. E. Bobrowska), „Rocznik Skierniewicki. Studia z dziejów miasta i regionu”, t. II, 2022, s. 142.

² Por. E. Bobrowska w niniejszym tomie, s. 38.

źródłem pozwalającym na wyciągnięcie ogólnych wniosków, m.in. na temat rozmiarów spuścizny czy podejmowanych motywów ikonograficznych. Na dwustu szklanych kliszach fotograf uwiecznił ponad 460 prac artystki, w tym niewielką liczbę rysunków ołówkiem. Na ich podstawie wnioskować można, że zainteresowania artystki skupiały się na własnej osobie i na otaczającym ją bezpośrednio świecie – malowała autoportrety i wnętrza, w których mieszkała i pracowała, portretowała ludzi wokół siebie, tworzyła dekoracyjne martwe natury złożone z owoców, warzyw, chleba czy kwiatów. Częstym motywem były również zajęcia dnia codziennego, ludzka praca, często związana z ogrodnictwem i uprawą roli, ale także praca szewca czy krawcowej, wykonywanie utworów muzycznych, ruch i przemieszczanie się różnymi środkami transportu, a nawet sceny symbolistyczne. Artystka wracała do tych tematów w różnych okresach stylistycznych swojej twórczości. Często występowały u niej zwierzęta: kozy, byki, ryby, ptaki, koty. Osobne miejsce zajmowały sceny ze szpitala psychiatrycznego³. Wykonywane podczas hospitalizacji w różnych okresach życia, przedstawiają one niekiedy sceny o dużym negatywnym napięciu emocjonalnym, nieuchronnie związanym z zamkniętym światem zakładów psychiatrycznych w połowie XX wieku. Odrębną są także kompozycje obrazujące tradycje i obrzędy religii żydowskiej. Te jednak, jako że w większości wykonane w okresie internowania artystki w zakładzie psychiatrycznym³, nie zostały już sfotografowane przez Marca Vauxa. Nie wiadomo też, co stało się z kilkudziesięcio-

ma pracami⁴ wystawionymi przez malarkę podczas jej pobytu w Polsce na początku lat 30. XX w. Czy zostały one w Polsce, czy też Carp przywiozła je, przynajmniej w części, do Francji?

W sumie spuściznę artystki można ocenić na co najmniej 1000 prac, na ogół niewielkich formatów, rysunków, gwaszy i prac olejnych, malowanych na różnych podłożach, głównie na płótnie i tekturze. Wybór formatów, jak i technik malarskich, i podłoża podyktowany był z pewnością trudnymi warunkami materialnymi autorki. Na obecnym etapie badań wydaje się, że twórczość artystki można podzielić na okres przed II wojną światową, kiedy to uprawiała sztukę zasadniczo realistyczną, okres wojny oraz okres powojenny. Jak dotąd brak dokładniejszych informacji na temat jej edukacji artystycznej przed przybyciem do Paryża. Czego nauczyła się w rodzinnych Skierniewicach? Co studiowała i co miała okazję widzieć w Wiedniu? Wiadomo, że zetknęła się na początku lat 20. XX wieku z łódzką awangardą żydowską. Nie jest jednak pewne, czy zetknęła się też w tym czasie z ożywioną sceną artystyczną Berlina. Według jej własnych słów, na początku jej pobytu we Francji ogromne wrażenie zrobiła na niej kolekcja Isaaca de Camondo, którą mogła podziwiać w Luwrze⁵. Kolekcja ta była niezwykle bogata i różnorodna, i obejmowała sztukę zachodnią od średniowiecza do XIX w., a także sztukę Dalekiego Wschodu. Obcowanie ze sztuką francuską otworzyło jej drogę do nowych poszukiwań. Twórcy, których inspiracje były najważniejsze dla młodej Carp, to malarze francuscy, związani z impresjonizmem, jak Edouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne

³ Lekarze psychiatrzy oszacowali ilość prac, wykonanych w okresie internowania artystki w strukturach psychiatrycznych na 60 (por. M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie psychiatrie”, 1974, nr 9, [s.p.]), wydaje się jednak, że było ich dużo więcej, ok. 200 (por. F. Bouglé w niniejszym tomie, s. 18, 20).

⁴ Por. *Wystawa prac Estery Karp*, „Ilustrowana Republika”, R. 11, nr 161 z dn.11.06.1933, s. 11, cyt. za: A. Weil, *Estera Karp...*, s. 145.

⁵ Ch. Aronson, *Bilder un gesbaltin fun Montparnas (Scènes et visages de Montparnasse)*, Paris 1963, s. 633-636. (w jidysz, tłumaczenie na francuski B. Vaisbrot, b.p.).

i Alfred Sisley. Wspominała także Pabla Picassa zaznaczając jednak, że nie wszystkie jego prace ceniła.

Choć twórczość Carp była przez wiele lat zapomniana, to aktualnie dzieła artystki zaczęły pojawiać się coraz częściej na rynku sztuki. Dobrze rozpoznawalne pod względem stylistycznym cieszą się one powodzeniem wśród kolekcjonerów, co z kolei stopniowo wzbudziło zainteresowanie muzealników. W 2017 roku Towarzystwo Przyjaciół Skierniewic zorganizowało niewielki pokaz jej prac⁶ opatrzony folderem. W 2021 roku paryska Biblioteka Polska pokazała, z inicjatywy prezesa Stowarzyszenia Przyjaciół Esther Carp, Fabiena Bouglé, zespół prac artystki z jego kolekcji jako ilustracje do jego wykładu. Przez ponad rok, od marca 2022 do grudnia 2023, można było oglądać prace Esther Carp w salach Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu, pochodzące zarówno ze zbiorów tej instytucji, jak i kolekcji prywatnych. Obecna wystawa skierniewicka prezentuje niemal 80 prac malarzy z różnych okresów jej twórczości, wykonanych w rozmaitych technikach, starając się tym samym oddać całe jej bogactwo. Rezultatem podjętych prób systematyzacji jej twórczości było pogrupowanie jej w dwunastu działach.

Pokaz inauguruje wyjątkowe w twórczości artystki dzieło, jakim jest książka artystyczna, w której Carp jest autorką układu graficznego, dziesięciu ilustracji i siedmiu inicjałów, które towarzyszą dziesięciu wierszom

Chaima Króla, wydanych pod wspólnym tytułem *Himlen in oþrunn*⁷. Praca ta, wykonana w technice linorytnicznej i ręcznie kolorowana przez dwudziestotrzy- czy dwudziestoczteroletnią artystkę, zaskakuje nowoczesnością plastycznego myślenia, czerpiąc inspiracje z fascynującego piękna form alfabetu hebrajskiego, które nie tylko kształtują poszczególne litery, ale też wpływają na uproszczenia i stylizacje innych kształtów. Kompozycja Carp operuje wyrafinowaną kolorystyką, którą będzie można odnaleźć w jej późniejszej twórczości. Tom ten jest niewątpliwie świadectwem bliskich kontaktów młodej twórczyni z kręgami żydowskiej awangardy w Łodzi, w szczególności z członkami awangardowej grupy Jung Idysz. Grupa istniała w Łodzi w latach 1919-1921, założona przez poetę Mojżesza Brodersona wraz z malarzami Jankielem Adlerem i Markiem Szwarcem oraz literatem Icchokiem Kacnelsonem. Twórczość związanych z nią artystów⁸, wyzwolonych z ortodoksyjnie pojętej religii⁹, „wyrażała ideę nowej sztuki i poezji żydowskiej, która stanowić miała istotny element w procesie konstruowania narodowej kultury opartej na lokalnych tradycjach języka jidysz i specyficznym, oryginalnym stylu inspirowanym folklorem Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej. Idea ta pozostawała w opozycji do syjonistycznej koncepcji powrotu do ‘ziemi obiecanej’ Izraela”¹⁰. Ważnym terenem działalności grupy było edy-

⁶ *Estera Karp*, Izba Historii Skierniewic, Akademia Twórczości, Skierniewice, folder wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Skierniewic, Skierniewice 2017, s. [2].

⁷ Chaim Król (tekst), Estera Karp (kompozycje), *Himlen in oþrunn*, Achrid, Łódź 1921.

⁸ M.in. Henocho (Henryk) Barciński (Barczyński), Icchok i Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Jecheskiel Mojżesz Najman. Więcej na temat grupy Jung Idysz i jej członków w J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987; שידיא-גוני | *Yung-Idish = Jung-Idish = Yung-Yidish 1919*, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowka, Łódź 2019.

⁹ *Tańczęmy zacierawani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022, s. 8.

¹⁰ Ibidem.

torstwo: ilustrowane wydania poezji i dramatów czy czasopism literackich, w tym czasopisma „Jung Idysz”. Wrazem tych zainteresowań były trzy książki artystyczne, będące efektem współpracy młodych twórców: poetek i poetów z artystkami graficzkami, wydane w 1921 roku w specjalnie do tego celu założonym w Łodzi wydawnictwie Achrid. Obok opisaney wyżej *Himlen in opgrund* Króla i Carp, ukazała się tam *Ojff wajtkajten krajznde fal ich* [Na wirujące padam dale] Dawida Zytmana, opracowana graficznie przez Idę Braunerównę, oraz *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* Rahel Lipstein, opracowana przez Dinę Matus. To wydawnicze przedsięwzięcie było przełomowym wydarzeniem w dziejach żydowskiej awangardy w Polsce nie tylko dlatego, że podkreślało rolę artystów wizualnych jako współtwórców „ostatecznego produktu”, ale także dlatego, że realizacji tego zadania podjęły się młode kobiety. Wydane tomy odznaczały się wysokim poziomem artystycznym. Carp musiała znakomicie zdawać sobie sprawę, jak ważne było to wydawnictwo dla jej kariery, skoro przywiozła ze sobą do Francji jeden z 200 wydanych egzemplarzy, zleciła sfotografowanie wszystkich jego kart Marcowi Vauxowi, a w 1956 roku podarowała go Muzeum Sztuki Żydowskiej w Paryżu¹¹. Nie wiadomo jednak, czy w pierwszych latach jej pobytu w Paryżu potrafiła się nim posłużyć jako kartą wizytową jej wyjątkowego talentu.

Przyjęty układ wystawy podejmuje próbę usystematyzowania chronologicznego prezentowanych dzieł, proponując widzowi odkrywanie kolejnych etapów życia artystki, które znajdują swe odbicie w jej malarstwie, począwszy od scen, malowanych zapewne w latach 20. XX wieku, oddających atmosferę jej młodych lat, spędzonych w Skierniewicach, po wyjazd do Paryża i jej tam-

tejsze losy (por. Kat. 5. *Wieśniaczki przy pracy*; Kat. 7. *Baraki na Sekwanie w Paryżu*). Dużo miejsca w twórczości Carp zajmują kompozycje realistyczne, oparte na solidnym, ale pełnym ekspresji rysunku (por. Kat. 3. *Koń ciągnący wózek*). Artystka często wykonuje najpierw szkice rysunkowe, opracowywane następnie w innych technikach, w kolorze (por. Kat. 4. *Zaprzęg (Prace polowe)*).

Akt twórczy i pracownia jako uprzywilejowane miejsce jego realizacji powraca wielokrotnie w pracach malarskich Esther Carp. W pierwszej połowie XX wieku o pozycję kobiety artystki, zwłaszcza wywodzącej się ze społeczności żydowskiej przestrzegającej tradycji, wciąż jeszcze trzeba było walczyć. Kwestia samookreślenia jako twórczyni i uznania jej statusu artystki przez innych jest najwyraźniej dla Carp niezwykle istotna. Artystka portretuje się przed sztalugami w różnych technikach w trakcie rysowania czy malowania, tak, jakby stale musiała się upewniać, że ma prawo uprawiać zawód, który wybrała. O ile w rysunku ołówkiem koncentruje się ona na samej – własnej – postaci twórczyni (por. Kat. 9-12), o tyle w pracach w kolorze, najczęściej gwaszach i olejach, przedstawia swoją przestrzeń twórczą – skromny pokój, będący jednocześnie miejscem do życia i wytchnienia, jak i teatrem jej artystycznych zmagania (por. Kat. 13-16). Artystka jest częścią przedstawianych scen, stanowiąc ich integralny, ale nie dominujący element. Prace te to barwne, ale równocześnie przejmujące świadectwa trudnej sytuacji materialnej, będącej jej udziałem w Paryżu. Sztalugi, szafa z lustrem, pozwalającym uzyskać odpowiednią odległość, potrzebną do kontrolowania przestrzeni i głębi w malowanym obrazie, łóżko i szereg ustawionych wzdłuż ścian płócien ukazują spartańskie warunki, w jakich przyszło artystce żyć i tworzyć, a także o jej cał-

¹¹ Obecnie w Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu <https://www.mahj.org/en/decouvrir-collections-betsalel/himlen-un-opgrund-66376> [dostęp: 15.09.2023].

kowitym oddaniu czy wręcz zapamiętaniu w twórczości. Autoportrety w ołówku rysowane są mocną, zdecydowaną kreską, powracającą z uporem w to samo miejsce w poszukiwaniu najwłaściwszej formy. Silne szrafowania, podkreślające kontrasty światłocieniowe, wydobywają grę walorową, nadając formom odpowiednią brylowatość. Rysowane w latach 50. XX w., są one stylistycznie niezależne od poszukiwań, czynionych przez artystkę w tym okresie w malarstwie i świadczą o tym, że rysunek był dla niej solidną bazą do utrwalania motywów, z którymi następnie eksperymentowała w kolorze.

Portrety zajmują stosunkowo niewiele miejsca w jej zachowanej spuściźnie. Te pokazane na wystawie pochodzą prawdopodobnie z lat 30. XX w. i świadczą, podobnie jak wspomniane widoki pracowni, o lekcji kubizmu, jaką malarka odebrała w Paryżu, obcując z malarstwem Pabla Picassa, Georges'a Braque'a czy Jeana Metzinger'a. (por. Kat. 18-20). Artystka zaczyna tu nieśmiało eksperymentować z conceptualną dekonstrukcją widzialnej rzeczywistości. Powoli rezygnuje z perspektywy linearnej na rzecz zwielokrotnionych punktów widzenia na ten sam przedmiot. Przedmioty tracą swoje naturalne kształty i zbliżają się do form geometrycznych, załamują się pod kątem. Malarka odchodzi też od przedstawienia koloru lokalnego na rzecz arbitralnie dobranych harmonii barwnych, w których jest mistrzynią.

Prawdopodobnie już od lat 20. XX wieku Carp maluje martwe natury. Są to najczęściej bezpretensjonalne zestawienia codziennych przedmiotów, kwiatów, owoców, chleba, ustawionych na udrapowanych na stole serwetach. Niewielkich rozmiarów, wykonane są najczęściej gwaszem i akwarelą na papierze. Niektóre odznaczają się wyjątkową dbałością o aspekt dekoracyjny, stonowanymi układami barwnymi, szlachetną, delikatną, niemal

kaligraficzną linią, zwłaszcza w szczegółowym oddaniu kwiatów, ich kielichów i liści. Prace te były poszukiwane przez amatorów, jak o tym świadczy kilka zachowanych w archiwach twórczyni listów¹², a ich sprzedaż była prawdopodobnie jednym z zasadniczych źródeł jej utrzymania. Jest możliwe, że Carp malowała je równolegle z pracami o bardziej eksperymentalnym charakterze. Choć i w tym gatunku artystka ewoluowała, jak o tym świadczy *Martwa natura z bukietem kwiatów* (por. Kat. 25), malowana bardziej „nowocześnie”, w której malarka wydobywa formy za pomocą ciemnej, zdecydowanej, grubej linii, podczas gdy kwiaty maluje syntetycznie, abstrahując od nieistotnych szczegółów. Wyjątkowym obrazem w tej grupie jest *Martwa natura z bukietem kwiatów, maską i rękawiczkami* (por. Kat. 21). Wyróżnia się ona zarówno dużymi rozmiarami (81 x 60 cm), techniką – olej na płótnie, a nie na tekturze, podpisem – artystka używa tu jeszcze wersji podpisu „Ester Carp”, a także rozbudowaną, narracyjną kompozycją, na którą składa się bukiet częściowo spowitych w papier kwiatów w wazonie, rękawiczki i maska, jakby niedbale rzucone zmęczonym gestem po powrocie z zabawy. Zastanawia wreszcie przekrzywione w tle lustro, które niby krzywe zwierciadło nadaje scenie symbolicznego wymiaru.

Choroba psychiczna (mania prześladowcza) naznaczyła życie Esther Carp, zmuszając ją do długich pobytów w szpitalach psychiatrycznych. W czasie II wojny światowej szpital stał się dla niej kryjówką, dzięki której udało się jej przetrwać. W latach 50. XX wieku trafiła do szpitala okazjonalnie, w przypadku ostrych napadów urojeniowych. Wreszcie ostatnie siedem lat życia spędziła tam przymusowo. Znaczna część jej produkcji plastycznej, w szczególności gwaszy, ilustruje specyficzny mikroświat, jakim charakteryzowały się azyłe psy-

¹² Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż, Fonds Esther Carp.

chiatryczne jeszcze w połowie XX wieku. Zamknięcie i izolacja od świata zewnętrznego, ograniczenie wolności osobistej, brak intymności, tego tak bardzo ważnego dla chorej, jak widzieliśmy wyżej, poczucia bycia „u siebie”, stała obecność innych chorych, ingerencja obcych ludzi, lekarzy i pielęgniarek w najbardziej osobiste sytuacje, zabiegi medyczne (por. Kat. 43-44), przemoc fizyczna i psychiczna, jak na przykład zakładanie kaftana bezpieczeństwa w stanach pobudzenia, obowiązkowa toaleta czy karmienie na siłę (por. Kat. 47-49; 51), z pewnością dla dobra pacjenta, ale wbrew jego woli, wiązały się z silnymi negatywnymi emocjami, które raz jeszcze artystka oddawała za pomocą pędzla lub ołówka (por. Kat. 44-49), tworząc przejmujące sceny, wzbudzające u widza zarówno lęk, jak i współczucie i empatię. Najbardziej przejmującą pracą z tej serii jest gwasz, przedstawiający moment przyjęcia artystki w charakterze pacjentki na oddział psychiatryczny (por. Kat. 43). Nie wiadomo, w jakich okolicznościach to przyjęcie miało miejsce i czy było to po raz pierwszy. Natomiast przedstawiona scena z udziałem lekarza, pacjentki i pielęgniarki, u której boku wiszą pęki kluczy, wyraźnie wskazuje, że artystka nie zdawała sobie sprawy z tego, co oznacza przyjęcie na oddział zamknięty, gdzie drzwi pozbawione są klamek i tylko personel medyczny posiada klucz, dosłownie i w przenośni, który pozwala wrócić do świata wolnych, decydujących o sobie ludzi. Uczestniczący w scenie lekarz jest zapewne w trakcie tłumaczenia oszalonej pacjentce obowiązujących reguł. Jak podaje Aronson, artystka bardzo źle zniosła swój pierwszy, kilkuletni pobyt w szpitalu w czasie wojny¹³. Przetrwiała tę ciężką próbę jedynie dzięki ucieczce w swój własny świat twórczości plastycznej, gdzie miała możliwość swobodnego wyraża-

nia emocji. Dość dosłownie przedstawia to praca, w której pacjentka w kaftanie bezpieczeństwa stawiająca czoła postaciom symbolizującym zagrożenia, sublimuje swe lęki pod postacią malującej artystki. (por. Kat. 50).

Wydarzenia z życia osobistego malarki w okresie poprzedzającym wybuch II wojny światowej zajmują stosunkowo mało miejsca w znanej nam jej twórczości. Wydaje się, że związek z nieznanym nam mężczyzną i jej ewentualne macierzyństwo są ujęte jedynie marginalnie, jakkolwiek sceny macierzyństwa powracają w pracach wyraźnie kubizujących, o uproszczonych, zgeometryzowanych formach, pozbawionych detali, a tym samym możliwości dokładnej identyfikacji (por. Kat. 37). W okresie II wojny światowej, w czasie pobytu w szpitalu następuje wyraźna zmiana w twórczości Esther Carp. Już po wojnie zauważył to Aronson¹⁴. Obok serii gwaszy przedstawiających sceny ze szpitala powstaje wówczas seria prac wykonanych w technice mieszanej, malowana z pamięci, poświęcona różnym pracom, głównie połowym czy ogrodowym, jak sadzenie roślin, pilowanie drzewa (*Drwałe*), obcinanie gałęzi czy prowadzenie koni w pole. (por. Kat. 26-30). W tych niezwykle dekoracyjnych pracach, artystka porzuca zamiar przedstawienia trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Formy ulegają spłaszczeniu i zostają rozbite na drobne, różnokolorowe elementy czy figury geometryczne, tworzące rodzaj gry kolorystycznej, której artystka nadaje rytm, stosując odpowiednie układy linii i barw. Podobne zabiegi, czyli geometryzację, swoistą „kancjaństwo” i spłaszczenie form stosowała już nieco wcześniej Zofia Stryjeńska w swoich przedstawieniach strojów i scen ludowych. Świetlistość barw, wynikająca z zastosowania technik wodnych, jak gwasz i akwreła, dążenie

¹³ Ch. Aronson, op. cit.

¹⁴ Ibidem; por. E. Bobrowska, s. 45.

do dekoracyjności przedstawień, „podskórne” inspiracje kubizmem, wprowadzanie elementów zaczerpniętych ze sztuki ludowej pozwalają na zbliżenie twórczości obu artystek. W niektórych pracach z tego okresu pojawia się już zwielokrotnianie linii i form, którego celem było oddanie ruchu i energii, co świadczy o tym, że artystka musiała uważnie przyglądać się pracom futurystów.

Skłonność do rozbijania kolorowych płaszczyzn, żeby zamienić je w płaszczyzny wypełnione równoległym szrafowaniem (por. Kat. 48-49), jest obecna także w innych pracach artystki z lat 40. XX w. (Kat. 38-42). Czy to chorobie i związanym z nią omamom i urojeniom należy przypisać tendencję do uwielokrotniania elementów postrzegalnej rzeczywistości w obrazach, czy też był to zabieg czysto estetyczny, za pomocą którego artystka pragnęła oddać ruch w jego sekwencji czasowej i dynamiczną głębię, niemożliwych do przedstawienia w statycznej, dwuwymiarowej przestrzeni? Na to pytanie już chyba nie uda się dzisiaj odpowiedzieć. *Wielokrotności* w pracach Esther Carp, które można zbliżyć do serii *Transparences (Przejrzystości)* Francisca Picabii, są dla nas wyzwaniem. Picabia pracuje nad serią *Przejrzystości* w latach 1927-1933. Jego celem jest wpisanie w istniejące dzieła, należące do klasyki artystycznej, nowych treści za pomocą linearnego, stylizowanego rysunku. Picabia ingeruje w ikoniczne dzieła włoskiego malarstwa renesansowego, m.in. Botticellego, w które wprowadza własne rysunki. Postępowanie Carp jest nieco inne – rozpoczyna ona obraz od pojedynczego przedstawienia, które stopniowo uwielokrotnia wprowadzając weń widziane z różnych punktów widzenia kolejne linearne reprezentacje. W efekcie otrzymujemy jakby poruszony, zwielokrotniony portret, składający się z czterech czy pięciu konturowych wariantów. Seria *Wielokrotności* prezentuje bardzo osobiste przedstawienia portretowe mężczyzny i kobiety, które zdają się być echem relacji, którą artystka przeżyła

tuż przed II wojną światową. Są one jednak traktowane z dystansem, spowodowanym przez dramatyczne przeżycia wojenne malarki, i mają raczej charakter reminiscencji. Warto również zwrócić uwagę na kolorystykę tych obrazów – są one niezwykle barwne, a ich żywa gama kolorystyczna, z użyciem czerwieni, fioleto, żółci, pomarańcza, zieleni, seledynu zdaje się nawiązywać do folkloru Łowicza i jego okolic, nieodległych od Skierniewic. (por. Kat. 39-42). Zwielokrotnione formy wciągają widza w głąb obrazu, zachęcając go do poszukiwania i odkrywania kolejnych, ukrytych w nim kształtów.

Rozbicie powierzchni barwnych w poszukiwaniu ekspresji ruchu i dynamiki postępuje w latach 50. XX wieku. Przecinające się barwne linie dzielą kolorowe płaszczyzny na małe kawałki, które przywodzą na myśl szkło witrażowe lub elementy mozaiki. Carp skupia się wówczas na reprezentacji ruchu *par excellence*, maluje np. rybaków w łódce tańczącej na wodzie (por. Kat. 52), wioślarki (por. Kat. 53), konia wierzchowego, przewożonego w ciągniętej przez traktor przyczepie (por. Kat. 54), jeźdźców (por. Kat. 55), czy wreszcie kolarzy, biorących udział w wyścigu *Tour de France* (por. Kat. 57). Kompozycje bywają oparte na przekątnych czy na koncentrycznych kolach, jak u Bolesława Biegasa w jego obrazach sferycznych, i podobnie, jak u niego, budowane są one z drobnych, barwnych elementów, które układają się w rozpoznawalne formy. U Carp nie wynika to jednak, jak u Biegasa, z przecinania się barwnych kół. U niej rozdzierana powierzchnia obrazu przypomina coraz bardziej mozaikę, i być może jest reminiscencją ekspresjonistycznych grafik Marka Szwarca, Henocha (Henryka) Barcińskiego czy Jankiela Adlera, które artystka zapamiętała z kart czasopisma „Jung Idysz”, czy z linorytów Poli Lindenfeld. Coraz częściej też malarka wprowadza w obraz coraz to mniejsze warianty sceny zasadniczej, niczym uciekające w głąb obrazu echo. Podobnie, jak

w przypadku serii *Wielokrotności* i tu mamy do czynienia z multiplikacją form. Tym razem jednak ulegają one pomniejszeniu, ale ich cel zdaje się być taki sam – wciągnięcie widza w głąb wizualnego świata autorki.

Jednym z najsilniejszych bodźców twórczych dla Esther Carp była muzyka. Muzyka, która panowała w jej domu rodzinnym, a której ona sama nie była częścią – jako jedyna w rodzinie nie grała na żadnym instrumencie¹⁵. Artystka będzie całe życie kompensować ten brak, produkując liczne przedstawienia koncertów i muzycznych, i wokalnych. Inspirowały ją rozmaite instrumenty, przede wszystkim fortepian, ale także skrzypce, wiolonczela, flet i harfa oraz śpiew (por. Kat. 58-63). Jej specyficzna w latach 50. XX wieku technika rozbijania przestrzeni i form na drobne ułamki pozwalała jej komponować obrazy, które oddają płynność i ruch na wzór rozchodzących się fal dźwiękowych. Tworzą one rodzaj rozwirowanych barwnych motywów, zmierzających coraz wyraźniej ku abstrakcji, którą artystka osiągnęła zresztą w dwóch obrazach udokumentowanych fotograficznie przez Marca Vauxa.

Pod koniec życia ważnym tematem dla Carp stały się motywy religijne, święta i obrzędy żydowskie¹⁶. Pojawiały się one sporadycznie na różnych etapach twórczości, malowane gwaszem czy olejem, jednak z wielką siłą powróciły pod koniec życia, w okresie internowania w szpitalu psychiatrycznym w postaci zespołu prac, który traktować trzeba osobno. Wykonane kolorowymi długopisami na papierze, dość dużych rozmiarów jak na rysunki (najczęściej 50 x 65 cm), koncentrują się one na różnych aspektach przynależności do religijnej społeczności żydowskiej. Artystka, która sama ograniczyła

się, z różnych powodów, do niedającej pełni możliwości artystycznych techniki rysunku długopisem¹⁷, postawiła tym samym kres rozwojowi swojej sztuki, przechodząc w inne rejestry. Te przejmujące, wizyjne przedstawienia, naiwne i prymitywizujące w formie kompozycje przywodzą na myśl dzieła twórców, określanych dziś jako *art brut*. Mamy tu jednak do czynienia z paradoksem, polegającym na tym, że artystka, podkreślająca całe życie swój status artystki profesjonalnej, sama plasuje się po stronie *outsiderów*. Do jakiego stopnia był to świadomy zamysł twórczy, który może być traktowany jako protest przeciwko degradacji jej jako osoby w sytuacji hospitalizacji psychiatrycznej, a do jakiego stopnia był to efekt choroby i jej leczenia, tego chyba nie uda się rozstrzygnąć. W każdym razie prace te nie powinny być traktowane jako synteza jej ewolucji artystycznej, ale raczej jako ekspresja jej tęsknot, lęków, frustracji, związanych z chorobą i starością oraz nieakceptowaną przez artystkę izolacją w szpitalu.

Choć wystawa proponuje odtworzenie drogi artystycznej Esther Carp, to wciąż wiele tajemnic pozostaje niewyjaśnionych. Duża część prac jest rozproszonych w nieznanym i niezlokalizowanym dotąd prywatnym kolekcjach. Zebrane na skierniewickiej ekspozycji dzieła pozwalają nam docenić potęgę i skalę talentu artystki, który rozwinęła samodzielnie, bo nie wiemy, na ile tajemnicze studia w Wiedniu były regularną formacją artystyczną. Wrażliwa plastycznie malarka była uważną obserwatorką rozmaitych przejawów sztuki wokół siebie, zarówno w bogatych muzeach Paryża, jak i na wystawach prac artystów sobie współczesnych, które miała okazję odwiedzać, często sama w nich

¹⁵ Ch. Aronson, op. cit.

¹⁶ Por. D. Dekiert w niniejszym tomie, s. 51-56.

¹⁷ Por. E. Bobrowska, s. 48.

uczestnicząc. Była twórczynią odważną i ciekawą nowości, z którymi następnie nie wahała się eksperymentować, zmierzając konsekwentnie, choć określonymi drogami w kierunku abstrakcji. Stąd zapewne obecność w jej spuściźnie seryjności i stylistycznego zróżnicowania, w którym rozpoznać można echa ekspresji Van Gogha, kubizmu, futuryzmu, orfizmu, art déco i innych kierunków. Jednak pomimo tych różnorodnych inspiracji styl Esther Carp jest głęboko oryginalny, indywidualny i rozpoznawalny. Należy tylko

żałować, że obdarzona tak wielkim talentem twórczyni musiała całe życie walczyć z trudną sytuacją materialną, z przeciwnościami losu, zabiegać nie tylko o swoją pozycję artystki jako Żydówka, jako samotna kobieta, jako imigrantka w obcym kraju, ale wręcz o przetrwanie w czasach Zagłady. Ceną, którą za to zapłaciła, była choroba. Niemniej pozostała spuścizna artystyczna, ciesząca się coraz większym uznaniem, jest dowodem na jej ostateczne, artystyczne zwycięstwo, które było jej najważniejszym celem.

Exposition : Estera Karp / Esther Carp. Catalogue des œuvres. Skierniewice du 21 janvier au 7 avril 2024

EWA BOBROWSKA

Historienne de l'art,
Paris

L'exposition *Estera Karp / Esther Carp* est la première présentation d'une telle ampleur de l'œuvre de l'artiste en Pologne depuis le départ de son pays natal dans les années 1930. L'exposition de Skierniewice est également la première à être accompagnée d'un catalogue des œuvres exposées. Il s'agit non seulement d'une première tentative de résumer les connaissances encore modestes sur la peintre, mais également de documenter et de systématiser son travail artistique. Cette entreprise constitue un défi de recherche majeur en raison de la dispersion des œuvres, principalement conservées dans des collections privées.

Une autre complication découle de la pratique même de l'artiste, qui ne datait quasiment jamais ses œuvres. Carp n'a pas non plus eu d'exposition individuelle documentée par un catalogue de son vivant, et les reproductions de ses œuvres dans la presse de l'époque sont rares, ce qui rend très difficile le travail de systématisation. Cependant, il faut rappeler que sa production artistique est largement autobiographique et que le progrès dans la recherche sur la biographie de la peintre permet d'avancer dans l'établissement d'une chronologie de son travail. Malheureusement, comme nous l'avons déjà mentionné, il ne reste que peu de documents d'archives relatifs à sa vie et la recherche ressemble, comme l'a très justement constaté Agathe Weil, à un travail d'archéologue¹ plutôt qu'à celui mené habituellement par un historien de l'art. Dans ce contexte, la documentation photographique de l'œuvre de Carp effectuée par Marc Vaux²

¹ A. Weil, *Estera Karp (Esther Carp) (1897-1970): od Skierniewic do Paryża* (tłum. E. Bobrowska), „Rocznik Skierniewicki. Studia z dziejów miasta i regionu”, t. II, 2022, p. 142.

² Cf. E. Bobrowska dans ce volume, p. 38.

est presque la seule source qui permette de tirer des conclusions générales notamment sur sa richesse et les thèmes iconographiques abordés. Sur deux cents plaques de verre, le photographe a immortalisé plus de 460 œuvres de l'artiste, dont un petit nombre de dessins au crayon. Sur cette base, on peut conclure que les intérêts de la peintre se concentraient sur sa propre personne et sur le monde qui l'entourait : elle peignait des autoportraits et des intérieurs dans lesquels elle vivait et travaillait, représentait les personnes autour d'elle, créait des natures mortes décoratives composées de fruits, de légumes, de pain ou de fleurs. Un motif fréquent était également les activités quotidiennes, le travail humain, souvent lié à l'horticulture et à l'agriculture, mais aussi le travail de cordonnier ou de couturière, la musique et les concerts, le mouvement et le déplacement par le biais de divers moyens de transport, voire des scènes symbolistes. L'artiste revient sur ces thèmes à différentes périodes stylistiques de sa création. Elle met souvent en scène des animaux : chèvres, taureaux, poissons, oiseaux, chats. Les scènes de l'hôpital psychiatrique occupent une place à part. Réalisées lors des hospitalisations à différents moments de sa vie, elles représentent parfois des scènes de forte tension émotionnelle négative, inévitablement associées au monde clos des établissements psychiatriques du milieu du XX^e siècle. Il existe également des compositions distinctes représentant des traditions et des rituels de la religion juive. Cependant, la plupart de ces dernières, étant donné qu'elles ont été réalisées lors de l'ultime internement de l'artiste dans des établissements

psychiatriques³, n'ont pas pu être photographiées par Marc Vaux. On ne sait pas non plus ce qui est advenu des quelques dizaines d'œuvres⁴ exposées par la peintre lors de son séjour en Pologne au début des années 1930. Sont-elles restées en Pologne ou bien Carp les a-t-elle rapportées, au moins en partie, en France ?

Au total, la production de l'artiste peut être estimée à 1000 œuvres au moins, généralement de petits formats, dessins, gouaches et peintures à l'huile, réalisées sur des supports variés, principalement des toiles et des cartons. Le choix des formats, des techniques picturales et des supports a certainement été dicté par les conditions matérielles difficiles de l'artiste. Au stade actuel des recherches, il semble que son œuvre peut être divisée en trois périodes : la première, avant la Seconde Guerre mondiale, période durant laquelle elle a pratiqué un art essentiellement réaliste, la deuxième, – marquée par la recherche d'un nouveau style plus coloré et simplifié formellement – correspondrait au temps du conflit, et la troisième à l'après-guerre jusqu'à l'internement définitive en service psychiatrique, tendant vers l'abstraction. À l'heure actuelle, nous ne disposons pas d'informations précises sur sa formation artistique avant son arrivée à Paris. Qu'a-t-elle appris dans sa ville natale de Skierniewice ? Qu'a-t-elle étudié et qu'a-t-elle pu voir à Vienne ? On sait qu'elle est entrée en contact avec l'avant-garde juive de Łódź au début des années 1920. Cependant, il est possible qu'elle soit également entrée en contact avec la scène artistique berlinoise, très animée à l'époque. Selon ses propres dires, au début de son séjour en France, elle a été

³ Les médecins ont estimé qu'environ 60 œuvres ont été réalisées lors de l'ultime internement de l'artiste dans des établissements psychiatriques (Cf. M. Bouquerel, 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.]), cependant, il semble qu'il y en ait eu beaucoup plus, environ 200 (Cf. F. Bouglé dans ce volume, p. 18, 20).

⁴ Cf. *Wystawa prac Estery Karp*, „Ilustrowana Republika”, R. 11, nr 161 z dn.11.06.1933, s. 11, cité d'après: A. Weil, *Estera Karp...*, p. 145.

très impressionnée par la collection Isaac de Camondo qu'elle a pu admirer au musée du Louvre⁵. Cette collection était extrêmement riche et variée, et comprenait de l'art occidental du Moyen Âge au XIX^e siècle, ainsi que de l'art d'Extrême-Orient. La découverte de l'art français a ouvert la voie à de nouvelles explorations. Les artistes qui ont le plus inspiré la jeune Carp sont les peintres français associés à l'impressionnisme tels qu'Edouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne et Alfred Sisley. Elle évoquait également Pablo Picasso, tout en précisant qu'elle n'appréciait pas toutes ses œuvres.

Bien que le travail de Carp soit tombé dans l'oubli pendant de nombreuses années, ses œuvres ont commencé, avec le temps, à apparaître de plus en plus sur le marché de l'art. Peintes dans un style bien reconnaissable, elles sont populaires auprès des collectionneurs, ce qui a progressivement suscité l'intérêt du monde des musées. En 2017, la Société des Amis de Skierniewice, sa ville natale, a organisé une petite exposition accompagnée d'une brochure⁶. En 2021, la Bibliothèque Polonaise de Paris a exposé, à l'initiative du président de l'Association des Amis d'Esther Carp, Fabien Bouglé, un ensemble d'œuvres de l'artiste issues de sa collection pour illustrer la conférence de ce dernier. Pendant plus d'un an, de mars 2022 à décembre 2023, les œuvres d'Esther Carp étaient visibles dans les salles du musée d'art et d'histoire

du Judaïsme à Paris, provenant à la fois des collections de cette institution et de collections privées. L'actuelle exposition de Skierniewice présente près de 80 tableaux et dessins, réalisées à différentes périodes de sa carrière, dans des techniques variées, regroupés en douze sections, et tente ainsi de refléter toute sa richesse.

L'exposition débute par un ouvrage unique dans l'œuvre de la peintre, un livre d'artiste dans lequel elle est l'auteur de la mise en page, de dix illustrations et de sept initiales qui accompagnent dix poèmes de Chaim Król, publiés sous le titre *Himlen in opgrunt*⁷. L'ouvrage, réalisé en linogravure et colorié à la main par la jeune artiste d'à peine vingt-trois ou vingt-quatre ans, surprend par sa pensée plastique moderne, s'inspirant de la beauté fascinante des formes de l'alphabet hébraïque, qui, non seulement façonnent les lettres individuelles, mais influencent également la simplification et la stylisation d'autres figures. La composition de Carp s'appuie sur une palette sophistiquée de couleurs que l'on retrouvera dans ses travaux ultérieurs. Ce volume témoigne incontestablement de ses contacts étroits avec les cercles de l'avant-garde juive de Łódź, en particulier avec les membres du groupe Jung Idysz. Ce groupe existait entre 1919 et 1921. Il fut fondé par le poète Moïse Broderson avec les peintres Jankiel Adler et Marek Szwarz ainsi que l'écrivain Icchok Kace-nelson. Le travail des artistes⁸ associés à ce mouvement,

⁵ Ch. Aronson, *Bilder un geshtaltn fun Montparnas (Scènes et visages de Montparnasse)*, Paris 1963, p. 633-636. (en yiddish, traduction en français B. Vaisbrot, s.p.).

⁶ *Estera Karp*, Izba Historii Skierniewic, Akademia Twórczości, Skierniewice, brochure accompagnant l'exposition organisée par la Société des Amis de Skierniewice, Skierniewice 2017, p. [2].

⁷ Chaim Król (texte), Estera Karp (compositions), *Himlen in opgrunt*, Achrid, Łódź 1921.

⁸ Entre autres Henoeh (Henryk) Barciński (Barczyński), Icchok et Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Jecheskiel Mojżesz Najman. Plus au sujet du groupe Jung Idysz et ses membres, cf. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918-1923*, Varsovie 1987; ינג-אידש | *Yung-Idish = Jung-Idisz = Yung-Yidish 1919*, dir. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.

libérés des règles de la religion orthodoxe⁹, « exprimait l'idée d'un nouvel art et d'une nouvelle poésie juive, qui devaient constituer un élément important dans le processus de construction d'une culture nationale basée sur les traditions locales de la langue yiddish et sur un style spécifique et original inspiré du folklore des Juifs d'Europe centrale et orientale. Cette idée s'opposait au concept sioniste d'un retour à la 'terre promise' d'Israël »¹⁰. Un domaine important de l'activité du groupe était l'édition : des publications illustrées de poèmes et de pièces de théâtre ou des magazines littéraires, dont la revue « Jung Idysz ». L'expression de ces intérêts s'est traduite dans la publication des trois livres d'artiste, fruit de la collaboration entre de jeunes créateurs et créatrices : des femmes et hommes poètes et des femmes artistes visuelles. Les ouvrages ont été publiés en 1921 par la maison d'édition Achrid, créée spécialement à cette fin à Łódź. Outre le volume *Himlen in opgrunt* de Król et Carp décrit ci-dessus, sont parus *Ojfe najtkajten krajznde fal ich* de Dawid Zythman, dont la conception graphique a été réalisée par Ida Brauner, et *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* de Rahel Lipstein, illustré et mis en page par Dina Matus. Cette entreprise éditoriale constitue un événement marquant dans l'histoire de l'avant-garde juive en Pologne, non seulement parce qu'elle met l'accent sur le rôle des artistes visuels en tant que co-créateurs du « produit final », mais aussi parce que ce sont de jeunes femmes qui se chargent de cette tâche. Les volumes publiés se caractérisent par leur haut niveau artistique.

Carp devait être parfaitement consciente de l'importance de cette publication pour sa carrière, puisqu'elle

emporta en France l'un des 200 exemplaires tirés, demanda à Marc Vaux d'en photographier toutes les pages et en fit finalement don au Musée d'art juif de Paris en 1956¹¹. On ne sait cependant pas si elle l'a utilisé comme « carte de visite » de son talent au cours de ses premières années à Paris.

Le parcours de l'exposition tente de systématiser chronologiquement les œuvres présentées, offrant au spectateur la possibilité de découvrir les étapes successives de la vie de l'artiste, qui se reflètent dans ses peintures, en commençant par des scènes peintes probablement dans les années 1920, qui rendent l'atmosphère de ses jeunes années passées à Skierniewice, jusqu'à son départ pour Paris et sa vie dans cette ville (Cf. cat. 5. *Paysannes au travail* ; cat. 7. *Péniches sur la Seine à Paris*). Une grande partie de l'œuvre de Carp est constituée de compositions réalistes, basées sur un dessin solide et expressif (Cf. cat. 3. *Cheval tirant une charrette*). L'artiste fait souvent dans un premier temps des esquisses, qu'elle retravaille ensuite dans d'autres techniques, en couleur (Cf. cat. 4. *Un cheval tirant une charrette*).

L'acte de création et l'atelier comme lieu privilégié de son accomplissement reviennent souvent dans les peintures d'Esther Carp. Dans la première moitié du XX^e siècle, la position de la femme artiste, surtout si elle est issue d'une communauté juive fidèle à la tradition, doit encore être défendue. La question de l'autodétermination en tant que créatrice et de la reconnaissance de son statut d'artiste par les autres est vraisemblablement très importante pour Carp. L'artiste se représente devant son chevalet en train de dessiner ou de peindre, comme si

⁹ *Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, dir. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022, p. 8.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Actuellement au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris <https://www.mahj.org/en/decouvrir-collections-betsalel/himlen-un-opgrunt-66376> [accès le 15 septembre 2023].

elle devait constamment s'assurer qu'elle avait le droit d'exercer la profession qu'elle a choisie. Si dans les dessins au crayon, elle se concentre sur sa propre figure de créatrice (Cf. cat. 9-12), dans les œuvres en couleur, principalement des gouaches et des huiles, elle dépeint son espace de création – une modeste pièce qui est à la fois un lieu de vie et de repos, mais aussi le théâtre de ses luttes créatrices (Cf. cat. 13-16). Alors que l'artiste fait partie des scènes représentées tout en étant un élément intégral, elle n'en est jamais la figure dominante. Ces œuvres sont des témoignages colorés, mais aussi poignants de la situation matérielle difficile à laquelle elle a dû faire face à Paris. Un chevalet, une armoire avec un miroir pour créer la distance nécessaire au contrôle de l'espace et de la profondeur dans l'image peinte, un lit et une série de toiles alignées le long des murs révèlent les conditions spartiates dans lesquelles l'artiste a dû vivre et peindre, et témoignent de son dévouement total, voire son abnégation, à son travail. Les autoportraits au crayon sont dessinés d'un trait fort et décisif, revenant avec persistance au même endroit à la recherche de la forme la plus juste. Des lignes accusées, soulignant les contrastes des ombres et des lumières, font ressortir le jeu de clair-obscur, donnant aux formes le volume approprié. Dessinés dans les années 1950, ces portraits sont stylistiquement indépendants des explorations faites par l'artiste en peinture durant cette période et témoignent du fait que le dessin était pour elle une base solide pour capturer des motifs qu'elle expérimentait ensuite dans les techniques en couleur.

Les portraits occupent relativement peu de place dans l'œuvre qu'elle nous a laissée. Ceux présentés dans l'exposition datent probablement des années 1930 et témoignent, comme les vues d'atelier susmentionnées,

des leçons de cubisme que la peintre a reçues à Paris, en communiant avec les peintures de Pablo Picasso, Georges Braque ou Jean Metzinger (Cf. cat. 18-20). Ici, l'artiste commence timidement à expérimenter une déconstruction conceptuelle de la réalité visible. Elle abandonne peu à peu la perspective linéaire pour multiplier les points de vue sur un même objet. Les objets perdent leurs formes naturelles et se rapprochent des formes géométriques, angulaires. La peintre s'éloigne également de la représentation de la couleur locale au profit d'harmonies de couleurs arbitraires, qu'elle maîtrise parfaitement.

Carp peint probablement des natures mortes depuis les années 1920. Il s'agit généralement de juxtapositions, sans prétention, d'objets quotidiens, de fleurs, de fruits, de pain, posés sur des serviettes drapées sur une table. De petite taille, elles sont habituellement exécutées à la gouache et à l'aquarelle sur papier. Certaines se caractérisent par une attention exceptionnelle portée à l'aspect décoratif, à l'harmonie des couleurs, aux lignes nobles et délicates, presque calligraphiques, notamment dans le rendu détaillé des fleurs, de leurs pétales et de leurs feuilles. Ces œuvres étaient recherchées par les amateurs, comme en témoignent plusieurs lettres¹² conservées dans les archives de l'artiste, et leur vente constituait probablement l'une des principales sources de revenus. Il est possible que Carp les ait peintes en parallèle avec des œuvres à caractère plus expérimental. Cela dit, l'artiste a tout de même évolué dans ce genre également, comme en témoigne la *Nature morte au bouquet de fleurs* (Cf. cat. 25), peinte d'une manière plus « moderne », dans laquelle elle fait ressortir les formes à l'aide d'un trait sombre, décisif et épais, tandis que les fleurs sont peintes de manière synthétique, en faisant abstraction des détails non pertinents. Un tableau exceptionnel de ce genre est la *Nature morte*

¹² Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, Fonds Esther Carp.

avec bouquet de fleurs, masque et gants (Cf. cat. 21). Il se distingue à la fois par son grand format (81 x 60 cm), par sa technique – huile sur toile plutôt que sur carton –, par sa signature – l'artiste utilise encore ici une version de la signature « Ester Carp » –, et par sa composition élaborée et narrative qui consiste en un bouquet de fleurs partiellement emballé dans du papier, dans un vase, et des gants et un masque, jetés négligemment sur la table d'un geste fatigué, au retour d'un bal. Enfin, on est intrigué par le miroir posé de travers à l'arrière-plan, qui, comme un miroir déformant, ajoute une dimension symbolique à la scène.

La maladie mentale (la *paranoïa*) a marqué la vie d'Esther Carp, l'obligeant à de longs séjours en hôpital psychiatrique. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'hôpital est devenu pour elle une cachette, grâce à laquelle elle a pu survivre. Dans les années 1950, elle est hospitalisée ponctuellement pour des crises délirantes aiguës. Enfin, elle est forcée d'y passer les sept dernières années de sa vie. Une grande partie de sa production artistique, en particulier ses gouaches, illustre l'univers spécifique qui caractérisait encore les asiles psychiatriques au milieu du XX^e siècle. Le confinement et l'isolement du monde extérieur, la restriction de la liberté personnelle, l'absence d'intimité et du sentiment d'être « chez soi », si important pour la patiente, comme nous l'avons vu plus haut, puis la présence constante d'autres malades, l'ingérence de personnes étrangères, comme des médecins et des infirmières, dans les situations les plus intimes, les actes et soins médicaux imposés (Cf. cat. 43-44), la violence physique et psychologique, comme la mise en place d'une camisole de force en cas d'états d'agitation, la toilette obligatoire ou l'alimentation forcée (Cf. cat. 47-49 ; 51), exercées, certes, pour le bien de la patiente mais

contre sa volonté, étaient associés à de fortes émotions négatives, que l'artiste a une fois de plus rendues avec son pinceau ou son crayon (Cf. cat. 44-49). Elle a créé des scènes poignantes qui suscitent à la fois la peur, la compassion et l'empathie chez le spectateur. L'œuvre la plus bouleversante de la série est une gouache représentant le moment de son entrée dans un service psychiatrique (Cf. cat. 43). On ignore dans quelles circonstances cette admission a eu lieu et s'il s'agissait de la première fois. En revanche, la scène représentée avec un médecin, une malade et une infirmière avec un trousseau de clés accroché à sa ceinture indique clairement que l'artiste ne savait pas ce que signifiait être admise dans une unité de soins close, où les portes n'ont pas de poignée et où seul le personnel médical détient les clés qui permettent, au sens propre comme au sens figuré, de retourner dans le monde des personnes libres et autodéterminées. Le médecin impliqué dans la scène est vraisemblablement en train d'expliquer les règles en vigueur à la patiente abasourdie. Selon Aronson, l'artiste a très mal vécu son premier séjour de plusieurs années à l'hôpital psychiatrique pendant la guerre¹³. Elle n'a survécu à cette épreuve qu'en s'évadant dans son propre monde de création artistique, où elle était libre d'exprimer ses émotions. C'est ce qu'illustre littéralement une œuvre dans laquelle une patiente ligotée dans une camisole et face à des figures symbolisant ses peurs et ses délires, n'a pu les affronter qu'en se transformant en une artiste peintre en train d'exécuter son tableau. (Cf. cat. 50).

Les événements de la vie personnelle de la peintre dans la période qui précède l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale occupent relativement peu de place dans son œuvre telle que nous la connaissons à l'heure actuelle. Il semble que sa relation avec un homme non

¹³ Ch. Aronson, *op. cit.*

identifié et son éventuelle maternité ne soient abordées que de manière marginale, bien que les scènes de maternité reviennent dans ses œuvres clairement cubisantes, aux formes simplifiées et géométriques, dépourvues de détails et donc de la possibilité d'une identification précise (Cf. cat. 37).

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le travail d'Esther Carp se modifie sensiblement¹⁴. À côté du cycle de gouaches représentant des scènes de l'hôpital, une série d'œuvres exécutées dans une technique mixte, peintes de mémoire, voit alors le jour, consacrée à divers travaux, principalement des travaux des champs ou de jardinage, tels que la plantation des cultures, le sciage d'un arbre (*Les Bûcherons*), l'élagage ou la conduite des chevaux dans les champs. (Cf. cat. 26-30). Dans ces œuvres très décoratives, l'artiste renonce à représenter un espace tridimensionnel sur un plan bidimensionnel. Les formes sont aplaties et décomposées en petits éléments multicolores ou en figures géométriques, créant ainsi une sorte de jeu de couleurs, auquel l'artiste donne un rythme en utilisant des arrangements appropriés de lignes et de couleurs. Zofia Stryjeńska avait déjà utilisé un traitement similaire, à savoir la géométrisation, une sorte d'« angularité » et d'aplatissement des formes, un peu plus tôt dans ses représentations de costumes et de scènes folkloriques. La luminosité des couleurs, résultant de l'utilisation de techniques telles que la gouache et l'aquarelle, la recherche de représentations décoratives, le « courant sous-jacent » d'inspiration cubiste, l'introduction d'éléments tirés de l'art populaire, permettent de rapprocher les œuvres des deux artistes. Dans certaines peintures de cette période, on observe déjà une multiplication des lignes et des formes, dont le but est de traduire le mouvement et l'énergie en langage

plastique, ce qui indique que l'artiste a dû suivre de près le travail des futuristes.

La tendance à fragmenter les surfaces colorées pour les transformer en surfaces remplies de hachures parallèles (Cf. cat. 48-49) est également présente dans d'autres œuvres de l'artiste des années 1940 (Cf. cat. 38-42). Faut-il attribuer cette tendance à la multiplication des éléments de la réalité à sa maladie et aux hallucinations qui y étaient associées, ou était-ce simplement une démarche purement esthétique par laquelle l'artiste cherchait à rendre le mouvement dans sa séquence temporelle et la profondeur dynamique impossibles à représenter dans un espace statique et bidimensionnel ? Il semble difficile de répondre à cette question aujourd'hui. Les multiplications dans les œuvres d'Esther Carp, qui peuvent être rapprochées des *Transparences* de Francis Picabia, constituent pour nous un défi. Picabia travaille sur cette série entre 1927 et 1933. Son objectif est d'insérer de nouveaux contenus dans des œuvres existantes appartenant à la tradition artistique classique en utilisant un dessin linéaire stylisé. Picabia intervient dans des œuvres emblématiques de la peinture italienne de la Renaissance, notamment celles de Botticelli, dans lesquelles il introduit ses propres dessins. La démarche de Carp est quelque peu différente : elle commence son tableau en ébauchant une figure unique, qu'elle multiplie progressivement en y introduisant d'autres représentations linéaires successives, vues de différents points. En résulte comme un portrait brouillé et multiplié, composé de quatre ou cinq variantes de contours. La série des *Multiplicités* présente des images très personnelles d'un homme et d'une femme qui semblent être l'écho d'une relation que l'artiste aurait vécue juste avant la Seconde Guerre mondiale. Cependant, elle est traitée avec dis-

¹⁴ Ibidem ; Cf. aussi E. Bobrowska dans ce volume, p. 45.

tance, suite aux expériences dramatiques de guerre, et a plutôt un caractère de réminiscence. Il convient également de remarquer la palette de couleurs de ces tableaux – ils sont extrêmement colorés, et leur gamme très vive qui se compose de rouges, de violets, de jaunes, d’oranges, de vert et de céladons, semble faire allusion au folklore de Łowicz et de ses environs, situés non loin de Skierniewice. (Cf. cat. 39-42). Les formes multipliées dans les tableaux de Carp attirent le spectateur dans leur profondeur, l’encourageant à chercher et à découvrir d’autres formes qui s’y cachent.

La fragmentation des surfaces colorées à la recherche de l’expression du mouvement et de la dynamique progresse dans les années 1950. Des lignes colorées se croisent pour diviser les surfaces en petits morceaux, évoquant des vitraux ou des éléments de mosaïque. Carp se concentre alors sur la représentation du mouvement par excellence, peignant par exemple des pêcheurs dans un bateau dansant sur l’eau (Cf. cat. 52), des rameuses (Cf. cat. 53), un cheval transporté dans une remorque tirée par un tracteur (Cf. cat. 54), des cavaliers (Cf. cat. 55), ou encore des cyclistes participant au Tour de France (Cf. cat. 57). Les compositions reposent parfois sur des diagonales ou sur des cercles concentriques, à la manière de Boleslaw Biegas dans ses tableaux sphériques. Carp les construit comme Biegas, à partir de petits éléments colorés qui se combinent pour composer des formes reconnaissables. Cependant, chez elle, cela ne résulte pas de l’intersection de cercles colorés. Chez elle, la surface agitée de l’image ressemble de plus en plus à une mosaïque, peut-être un écho des gravures expressionnistes de Marek Szwarz, Henoeh (Henryk) Barciński ou Jankiel Adler, que l’artiste a pu voir dans les pages de

la revue « Jung Idysz » ou dans des linogravures de Pola Lindenfeld. De plus en plus souvent, la peintre introduit également dans ses tableaux des variantes de plus en plus petites de la scène principale, comme un écho fuyant vers le fond de l’image. De même que pour la série des *Multiplacités*, nous sommes confrontés ici à une multiplication des formes. Cette fois, cependant, leurs dimensions sont de plus en plus réduites, mais semblent avoir le même objectif : entraîner le spectateur au cœur du monde visuel de l’autrice.

La musique a été l’un des stimuli créatifs les plus puissants pour Esther Carp. La musique qui régnait dans sa famille, et à laquelle elle-même ne participait pas, étant la seule à ne jouer d’aucun instrument¹⁵. L’artiste passera toute sa vie à compenser ce manque en produisant de nombreuses représentations de concerts, de scènes musicales et vocales. Elle était inspirée par divers instruments, notamment le piano, mais aussi le violon, le violoncelle, la flûte et la harpe, ainsi que par le chant. Sa technique particulière dans les années 1950, consistant à fragmenter l’espace et les formes en de petits éléments, lui permettait de composer des images qui reflétaient la fluidité et le mouvement à la manière des ondes sonores qui se propagent. Elles créent une sorte de motifs colorés tourbillonnants, se dirigeant de plus en plus vers l’abstraction, que l’artiste atteindra d’ailleurs dans deux tableaux documentés photographiquement par Marc Vaux (Cf. Cat. 58-63).

Vers la fin de sa vie, les motifs religieux, les fêtes et les rites juifs sont devenus des sujets importants pour Carp¹⁶. Ils apparaissaient sporadiquement à différentes étapes de sa création, peints à l’aquarelle ou à l’huile, mais ils sont revenus avec force à la fin de sa vie, pen-

¹⁵ Ch. Aronson, op. cit.

¹⁶ Cf. D. Dekiert dans ce volume, p. 51-56.

dant son internement dans un hôpital psychiatrique, sous la forme d'un ensemble d'œuvres qu'il faut considérer séparément. Réalisées avec des stylos à bille de couleur sur du papier, d'assez grand format pour des dessins (le plus souvent 50 x 65 cm), elles se rapportent à divers aspects de l'appartenance à une communauté religieuse juive. L'artiste, qui s'est elle-même limitée, pour diverses raisons, à une technique de dessin au stylo à bille¹⁷ qui ne lui permettait pas d'exploiter pleinement ses possibilités artistiques, a ainsi mis fin au développement de son art en passant à d'autres registres. Représentations poignantes et visionnaires, formes naïves et primitives, ces compositions rappellent les œuvres des artistes que l'on qualifie aujourd'hui d'art brut. Il s'agit cependant d'un paradoxe : la peintre, qui a mis en avant durant toute sa vie son statut d'artiste professionnelle, se place du côté de l'*outsider*. Il est probablement impossible de déterminer dans quelle mesure il s'agit d'une intention créatrice consciente, qui peut être considérée comme une protestation contre sa dégradation en tant que personne en situation d'hospitalisation psychiatrique, et dans quelle mesure il s'agit des conséquences de sa maladie et de son traitement. En tout état de cause, ces œuvres ne doivent pas être vues comme une synthèse de son évolution artistique, mais plutôt comme l'expression de ses désirs, de ses craintes et de ses frustrations, liés à la maladie et à la vieillesse, ainsi qu'à l'isolement à l'hôpital qu'elle n'a jamais accepté.

Bien que l'exposition se propose de reconstituer le parcours artistique d'Esther Carp, de nombreux mystères demeurent encore inexplicables. Un grand nombre d'œuvres sont dispersées dans des collections privées

inconnues et non encore localisées. Les œuvres rassemblées à Skierniewice nous permettent d'apprécier la puissance du talent de l'artiste, qu'elle a développé de manière indépendante, car nous ne savons pas dans quelle mesure ses mystérieuses études à Vienne ont constitué une formation artistique régulière. Peintre sensible à l'aspect visuel du monde, elle fut une observatrice attentive des diverses manifestations artistiques qui l'entouraient, tant dans les riches musées parisiens que dans les expositions d'œuvres d'artistes contemporains qu'elle avait l'occasion de visiter et auxquelles elle participait souvent elle-même. C'est une artiste audacieuse et curieuse des nouveautés, qu'elle n'hésite pas à expérimenter, en s'orientant constamment, bien que par des voies détournées, vers l'abstraction. C'est probablement ce qui explique la présence de la sérialité et de la diversité stylistique dans son œuvre, dans laquelle on peut reconnaître des échos de l'expression de Van Gogh, du cubisme, du futurisme, de l'orfisme, de l'art déco et d'autres tendances artistiques. Cependant, malgré ces diverses inspirations, le style d'Esther Carp est profondément original, individuel et reconnaissable. On ne peut que regretter qu'une artiste douée d'un si grand talent ait dû combattre toute sa vie contre une situation matérielle difficile, contre toute sorte d'adversité, luttant non seulement pour sa position d'artiste en tant que femme, juive, immigrée dans un pays étranger, mais aussi pour sa survie pendant la Shoah. Le prix qu'elle a payé pour cela a été la maladie. Néanmoins, la reconnaissance – croissante – de son art, qui était son principal objectif, est la preuve de sa victoire.

[flum. Ewa Bobrowska]

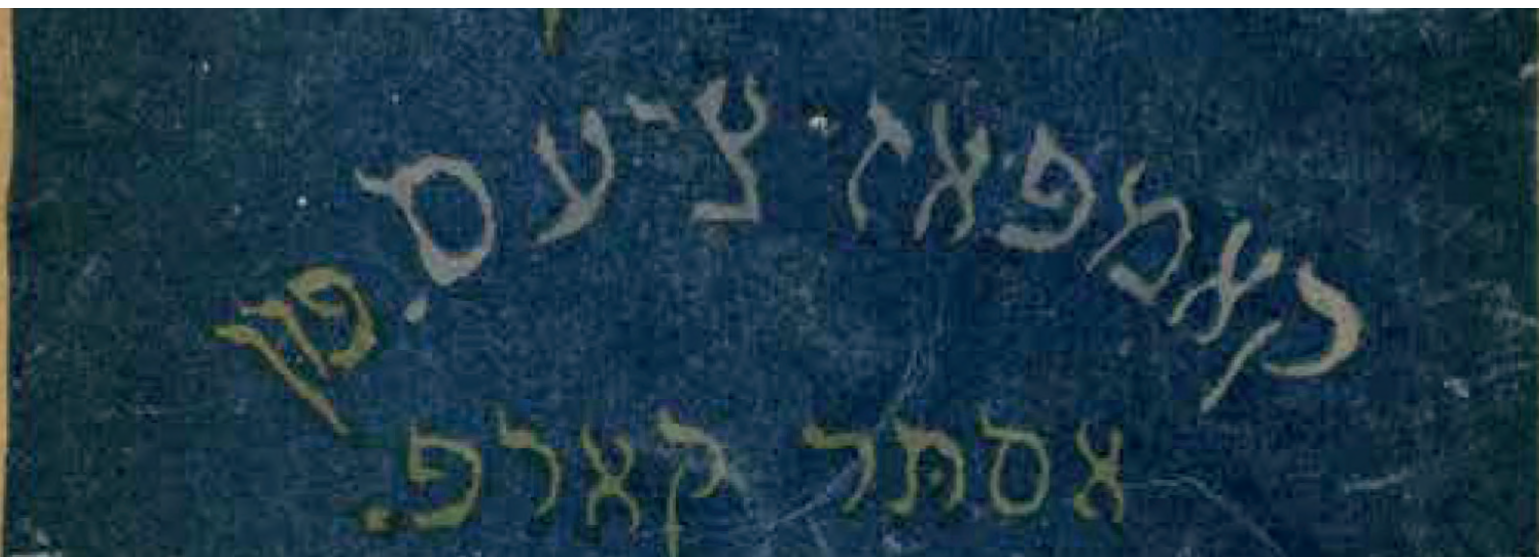
¹⁷ Cf. E. Bobrowska dans ce volume, p. 48.



W kregach awangardy

I

Dans le cercle de l'avant-garde





1. Chaim Król (tekst), Estera Karp (kompozycje), *Himlen in opgrunt*, Achrid, Łódź 1921, Egzemplar nr 2

Dedykacja w Jidysz ręką Estery Karp: *Riwke'n main szwester un Mojsze'n vos zol ihr a brider zain / fun tifn harn fartrou ich / main arbet. / Aier Ester [Dla Riwke, mojej siostry i / Dla Mojsze, który ma być dla niej jak brat / Z głębi serca powierzam Ci / Moją pracę. / Wasza Estera]* oraz u dołu tej samej strony: *Skierniewice VIII / 1921.*

Kolekcja Dariusza Dekierta, wcześniej w rodzinie Karp Gilboa, Izrael



1. Chaim Król (texte), Estera Karp (compositions), *Himlen in opgrunt*, Achrid, Łódź 1921, Exempleire n° 2

Dédicace en Yiddish de la main d'Esther Carp: *Riwke'n main szwester un Mojsze'n vos zol ihr a brider zain / fun tifn harn fartrou ich / main arbet. / Aier Ester [Pour Riwke, ma sœur, et / Pour Mojsze, qui sera comme un frère pour elle / Du fond de mon cœur, je vous confie / mon œuvre. / Votre Esther]* et en bas de la même page : *Skierniewice VIII / 1921.*

Collection Dariusz Dekiert, précédemment, dans la famille Karp Gilboa, Israël



Korzenie i podróże

II

Racines et voyages





**2. Prace polowe (kopanie grządek),
lata 20. XX w.**

Akwarela na papierze; 23 x 28 cm

Sygnowany po prawej na dole: E.Carp

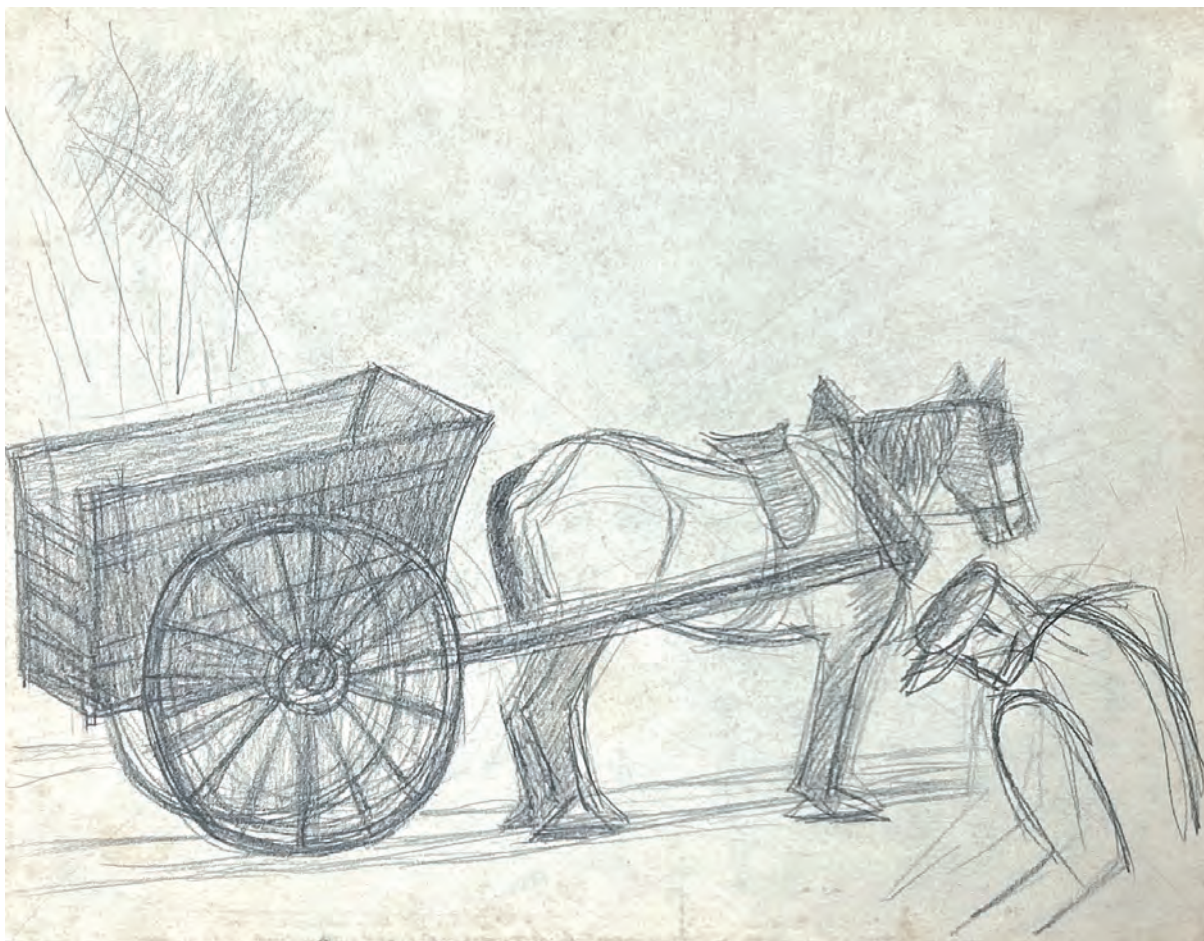
Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

**2. Travaux agricoles (creusement des lits),
les années 1920**

Aquarelle sur papier ; 23 x 28 cm

Signé en bas à droite : E.Carp

Musée Historique de Skierniewice Jan Olszewski



**3. Koń ciągnący wózek,
lata 20. XX w.**

Ołówek na papierze; 24 x 31 cm
Na odwrocie szkic dwóch postaci wykonany ołówkiem
Galeria Marek & Sons, Paryż

**3. Cheval tirant une charrette,
les années 1920**

Mine de plomb sur papier; 24 x 31 cm
Au revers, l'esquisse des deux figures, à la mine de plomb
Galerie Marek & Sons, Paris



4. Zaprzęg (Prace polowe),
lata 20. XX w.

Gwazh na papierze; 25,2 x 32,9 cm

Sygnowany po prawej na dole: E.Carp.

Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

4. Un cheval tirant une charrette,
les années 1920

Gouache sur papier ; 25,2 x 32,9 cm

Signé en bas à droite : E.Carp.

Musée Historique de Skierniewice Jan Olszewski



**5. Kobiety przy
pracy (Obieranie
ziemniaków),
lata 20. XX w.**

Ołówek na papierze;
32,1 x 25,4 cm

Sygnowany na dole
po prawej: E. C
Galeria Marek & Sons,
Paryż

**5. Femmes
épluchant des
pommes de terre,
les années 1920**

Mine de plomb sur papier ;
32,1 x 25,4 cm

Signé en bas à droite : E. C
Galerie Marek & Sons,
Paris



**6. Wieśniaczki przy pracy,
lata 20. XX w.**

Akwarela, gwasz na papierze; 24 x 30,5 cm

Sygnowany po prawej na dole: E. Carp.

Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

**6. Paysannes au travail,
les années 1920**

Aquarelle et gouache sur papier ; 24 x 30,5 cm

Signé en bas à droite : E. Carp.

Musée Historique de Skierniewice Jan Olszewski



**7. Barki na Sekwanie w Paryżu,
ok. 1925**

Olej na tekturze; 40,5 x 32,2 cm

Na odwrocie kompozycja z dwiema postaciami
Kolekcja Bouglé, Wersal

**7. Péniches sur la Seine à Paris,
vers 1925**

Huile sur carton ; 40,5 x 32,2 cm

Au revers, une composition avec deux personnages
Collection Bouglé, Versailles



**8. Ogród Luksemburski w Paryżu,
koniec lat 30., początek lat 40. XX w.**

Olej na sklejce; 60 x 50 cm

Na odwrocie kompozycja z dwiema postaciami, sygnowana
na dole po prawej: E. Carp

Kolekcja Bouglé, Wersal

**8. Le Jardin du Luxembourg à Paris,
fin des années 1930, début des années 1940**

Huile sur isorel ; 60 x 50 cm

Au revers, une composition avec deux personnages, signée
en bas à droite : E. Carp

Collection Bouglé, Versailles



Być artystką, być u siebie

III

Être artiste, être chez soi





**9. Kobieta artystka
(Autoportret),
lata 50. XX w.**

Ołówek na papierze; 59,3 x 44,5 cm
Na odwrocie w prawym dolnym rogu
pieczętka: *Esther Carp Vente
atelier Beaune*
Muzeum Historyczne Skierniewic
im. Jana Olszewskiego

**9. Femme artiste
(Autoportrait),
les années 1950**

Mine de plomb sur papier ;
59,3 x 44,5 cm
Au revers, un cachet en bas
à droite : *Esther Carp Vente
atelier Beaune*
Musée Historique de Skierniewice
Jan Olszewski



**10. Autoportret
przed sztalugą,
lata 50. XX w.**

Ołówek na papierze;
41 x 30,5 cm
Sygnowany po prawej
na dole: E.C.
Galeria Marek & Sons,
Paryż

**10. Autoportrait
devant
un chevalet,
les années 1950**

Mine de plomb sur papier ;
41 x 30,5 cm
Signé en bas à droite: E.C.
Galerie Marek & Sons, Paris



**11. Autoportret
przed sztalugą,
lata 50. XX w.**

Ołówek na papierze;
33,5 x 25,5 cm
Sygnowany po prawej
na dole: E. Carp.
Muzeum Historyczne
Skierniewic im. Jana
Olszewskiego

**11. Autoportrait
devant un chevalet,
les années 1950**

Mine de plomb
sur papier ;
33,5 x 25,5 cm
Signé en bas à droite :
E. Carp.
Musée Historique
de Skierniewice
Jan Olszewski



**12. Autoportret
przed sztalugą,
lata 40. XX w.**

Ołówek na papierze;
28 x 21 cm

Sygnowany na dole
po lewej: E. Carp.
Galeria Marek & Sons,
Paryż

**12. Autoportrait
devant un chevalet,
les années 1940**

Mine de plomb sur papier ;
28 x 21 cm

Signé en bas à gauche :
E. Carp.
Galerie Marek & Sons,
Paris



**13. Pracownia malarki,
ok. 1945 (ok. 1937)**

Olej na tekturze; 33 x 23,8 cm
Sygnowany na dole po prawej:
E. Carp.

Na odwrocie napis odręczny:
pas à copier
[nie do kopiowania]
Muzeum Sztuki i Historii
Judaizmu, Paryż

**13. L'Atelier,
vers 1945 (vers 1937)**

Huile sur carton ; 33 x 23,8 cm
Signé en bas à droite: E. Carp.

Au revers, une inscription
manuscrite : *pas à copier*
Musée d'art et d'histoire
du Judaïsme, Paris



**14. Autoportret z lustrem,
lata 30. XX w.**

Olej na płótnie; 61 x 50 cm
Na odwrocie: *Pólmiski z rybami*,
sygnowany na dole
po prawej: E. Carp.
Kolekcja Ewy i Dariusza
Jodłowskich

BIBLIOGRAFIA:

J. Malinowski, B. Brus-Malinowska,
*W kręgu École de Paris. Malarze
żydowscy z Polski*, Warszawa 2007,
il. kol. 278, s. 311
Fot. odwrocia: Centre Pompidou/
MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fond Marc Vaux, MV_0347_13

**14. L'Autoportrait au miroir,
les années 1930**

Huile toile ; 61 x 50 cm
Au revers *Plateaux de poissons*,
signé en bas à droite : E. Carp.
Collection Ewa et Dariusz Jodłowski

BIBLIOGRAPHIE:

J. Malinowski, B. Brus-Malinowska,
*W kręgu École de Paris. Malarze
żydowscy z Polski*, Warszawa 2007,
il. kol. 278, s. 311
Photo du revers : Centre Pompidou/
MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fond Marc Vaux, MV_0347_13



15. *W pracowni malarskiej,*
1937-1938

Gwasz na papierze; 24 x 32 cm
Kolekcja Bouglé, Wersal

15. *Dans l'atelier,*
1937-1938

Gouache sur papier; 24 x 32 cm
Collection Bouglé, Versailles



**16. Bez tytułu (W pracowni malarskiej),
ok. 1945 (ok. 1937-1940)**
Olej na płótnie; 60 x 73 cm
Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu, Paryż. Dar Nadine
Nieszawer dla upamiętnienia Flavie i Jacquesa Nieszawer

**16. Sans titre (Chambre-Atelier),
vers 1945 (vers 1937-1940)**
Huile toile ; 60 x 73 cm
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris. Don de Nadine
Nieszawer en souvenir de Flavie et Jacques Nieszawer



**17. Autoportret
z paletą przed
sztalugą,
lata 40. XX w.**

Olej, ołówek na papierze;
35,5 x 27,5 cm

Napis na odwrocie:

Esther CARP | (Non Signé)

| Fond [sic!] Atelier CARP |

Provenant de la Succ^o du |

Dr Henri Puget (Garches)

Nalepka: Antiquités Ger-
main à Paris

Galeria Marek & Sons,
Paryż

**17. Autoportrait à la
palette devant un
chevalet,
les années 1940**

Huile, mine de plomb sur
papier ; 35,5 x 27,5 cm

Inscription manuscrite au
dos :

Esther CARP | (Non Signé)

| Fond [sic!] Atelier CARP |

Provenant de la Succ^o du |

Dr Henri Puget (Garches)

Étiquette ancienne :

Antiquités Germain à Paris

Galerie Marek & Sons, Paris



Ludzie wokół

IV

Les gens autour





**18. Portret kobiety
(Zamyślenie),
lata 30. XX w.**

Akwarela i gwasz
na papierze; 32,5 x 25 cm
Sygnowany na dole po
prawej: E. Carp

Na odwrocie pieczęć
w prawym dolnym rogu:
*Esther Carp | Vente atelier |
Beaune*

Muzeum Historyczne
Skierniewic im. Jana
Olszewskiego

**18. Portrait de femme
(La réflexion),
les années 1930**

Aquarelle et gouache
sur papier; 32,5 x 25 cm
Signé en bas à droite :

E. Carp

Au revers, un cachet
en bas à droite : *Esther Carp
| Vente atelier | Beaune*

Musée Historique
de Skierniewice
Jan Olszewski



**19. Portret kobiety
w zielonym berecie,
lata 30. XX w.**

Akwarela, gwasz i ołówek
na papierze; 29,3 x 19,5 cm
Sygnowany na dole
po prawej: E. Carp
Na odwrocie kompozycja
przedstawiająca kobietę
leżącą na leżaku
w ogrodzie oraz pieczętka
w prawym donym rogu
Muzeum Historyczne
Skierniewic im. Jana
Olszewskiego

**19. Portrait de femme
au béret vert,
les années 1930**

Aquarelle, gouache
et mine de plomb sur papier ;
29,3 x 19,5 cm
Signé en bas à droite : E. Carp
Au revers, une composition
représentant une femme
sur un transat au jardin,
ainsi qu'un tampon
en bas à droite
Musée Historique de Skiernie-
wice Jan Olszewski



**20. Kobieta czytająca przy pianinie,
lata 30. XX w.**

Akwarela i gwasz na papierze; 30 x 37 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp
Kolekcja Waldemara Bronicza

BIBLIOGRAFIA:

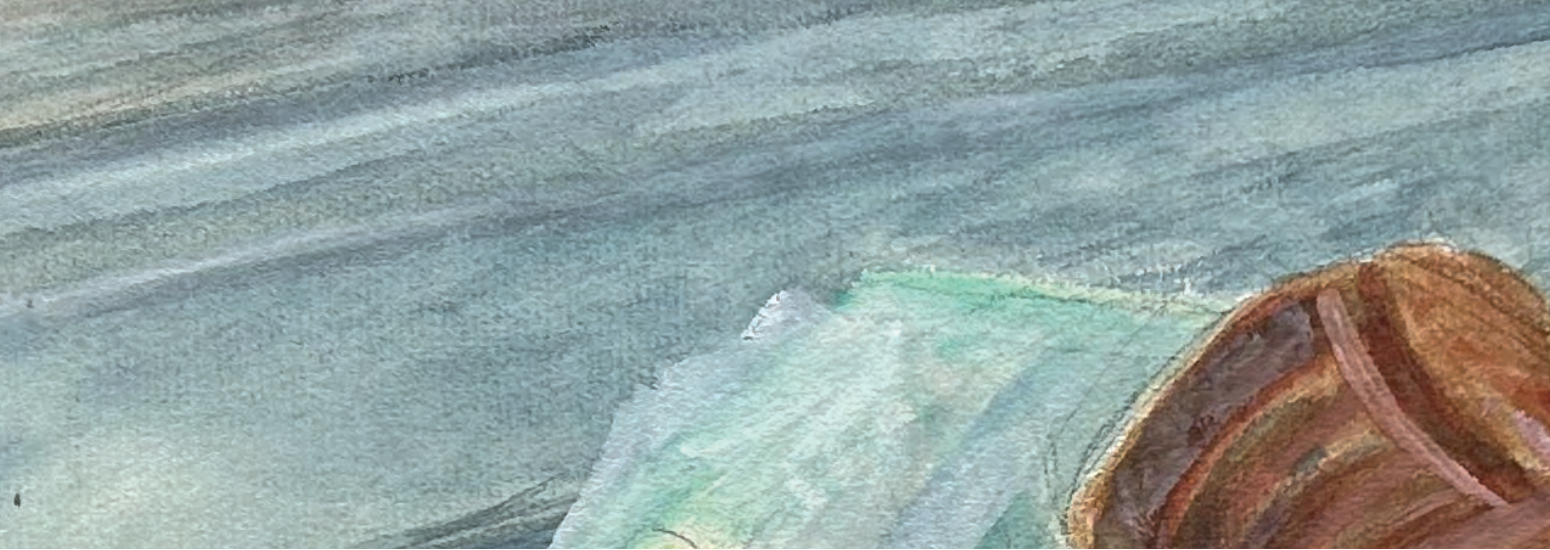
Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0346_11

**20. Femme lisant près d'un piano,
les années 1930**

Aquarelle et gouache sur papier ; 30 x 37 cm
Signé en bas à droite : E. Carp
Collection Waldemar Bronicz

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kan-
dinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0346_11



Okruchy codzienności

v

Des bribes du quotidien





**21. Martwa natura
z bukietem kwiatów,
maską i rękawiczkami,
lata 30. XX w.**

Olej na płótnie; 81 x 60 cm
Sygnowany na dole
po prawej: Ester Carp
Kolekcja Marka Roeflera /
Villa la Fleur

**21. Nature morte
aux fleurs,
masque et gants,
les années 1930**

Huile sur toile ; 81 x 60 cm
Signé en bas à droite :
Ester Carp
Collection Marek Roefler /
Villa la Fleur



**22. Martwa natura z kwiatami i owocami,
lata 30. XX w.**

Gwazsz na papierze; 36 x 48 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Kolekcja Marka Roeflera / Villa la Fleur

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0349_17

**22. Nature morte avec fleurs et fruits,
les années 1930**

Gouache sur papier; 36 x 48 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Collection Marek Roefler / Villa la Fleur

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kan-
dinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0349_17



**23. Martwa natura z pomidorami,
ok. 1935-1937**

Akwarela, gwasz i ołówek na papierze; 31,5 x 48,5 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Galeria Marek & Sons, Paryż

**23. Nature morte aux tomates,
vers 1935-1937**

Aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier ; 31,5 x 48,5 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Galerie Marek & Sons, Paris



**24. Martwa natura z chlebem,
ok. 1935-1940**

Akwarela, gwasz i ołówki na papierze; 32 x 49 cm
Sygnowany na dole po lewej: E. Carp
Galeria Marek & Sons, Paryż

**24. Nature morte au pain,
vers 1935-1940**

Aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier ; 32 x 49 cm
Signe en bas à gauche : E. Carp
Galerie Marek & Sons, Paris



**25. Martwa natura
z bukietem kwiatów,
koniec 1930**

Gwazh na papierze; 24 x 32,5 cm w świetle
passe partout

Sygnowany na dole po prawej: Ester Carp
Kolekcja Dariusza Dekierta

**25. Nature morte aux fleurs,
fin des années 1930**

Gouache sur papier; 24 x 32,5 cm (à vue)

Signé en bas à droite: Ester Carp
Collection Dariusz Dekiert



W ferworze pracy

— VI —

Dans le feu de l'action





**26. Scena w ogrodzie,
koniec lat 30. XX w.**

Gwasz i ołówek na papierze; 24 x 31,5

Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.

Na odwrocie wzdłuż lewej krawędzi napis ołówkiem:
E. Carp.

Na odwrocie, u góry po lewej stronie ołówkiem liczba: 35
Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

**26. Au jardin,
fin des années 1930**

Gouache et mine de plomb sur papier; 24 x 31,5

Signé en bas à gauche: E. Carp.

Au revers, le long du bord gauche l'inscription à la mine
de plomb: E. Carp.

Au revers, en haut à gauche le chiffre à la mine de plomb: 35
Musée Historique de Skierniewice Jan Olszewski



27. *Prace polowe (ogrodnicy),
lata 40. XX w.*

Akwarela, gwasz, ołówek na papierze; 36 x 48,5 cm
Na odwrocie szkic ołówkiem
Galeria Marek & Sons, Paryż

27. *Travaux agricoles (les jardiniers),
les années 1940*

Aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier; 36 x 48,5 cm
Au revers, une esquisse à la mine de plomb
Galerie Marek & Sons, Paris



**28. Drwale,
lata 40. XX w.**

Gwasz, akwarela i ołówek na papierze; 32 x 46 cm
w świetle ramy

Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.

Na odwrocie napis po polsku

Kolekcja Bouglé, Wersal

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0350_03

**28. Les Bûcherons,
les années 1940**

Gouache, aquarelle et mine de plomb sur papier ;
32 x 46 cm (à vue)

Signé en bas à droite : E. Carp.

Au revers, une inscription en polonais

Collection Bouglé, Versailles

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kan-
dinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0350_03



**29. Prace ogrodowe
– przycinanie gałęzi,
lata 40. XX w.**

Akwarela, gwasz, ołówek
na papierze; 39 x 29 cm
w świetle passe-partout
Galeria Marek & Sons,
Paryż

**29. Jardinage
– élagage des
branches,
les années 1940**

Aquarelle, gouache et mine
de plomb sur papier ;
39 x 29 cm (à vue)
Galerie Marek & Sons, Paris



**30. Konie,
lata 40. XX w.**

Akwarela, gwasz, ołówek na papierze;
29 x 39 cm w świetle passe-partout
Sygnowany na dole po lewej: E. Carp
Galeria Marek & Sons, Paryż

**30. Des chevaux,
les années 1940**

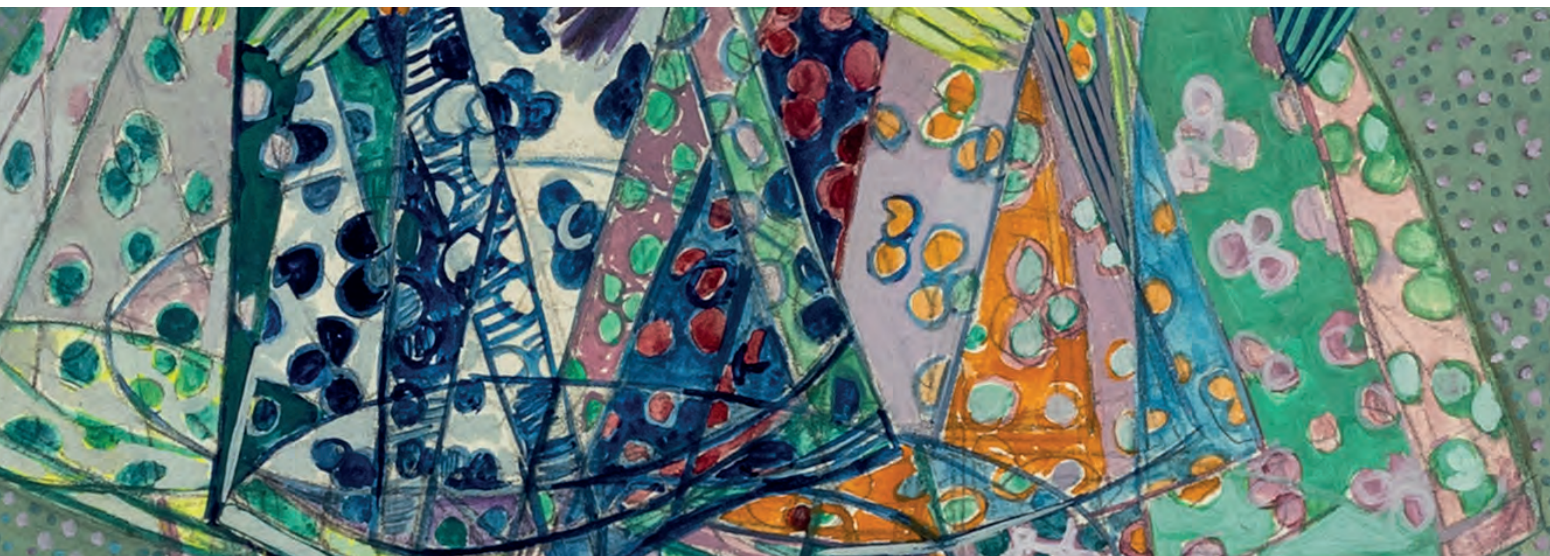
Aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier ;
29 x 39 cm (à vue)
Signé en bas à gauche : E. Carp
Galerie Marek & Sons, Paris



Kobieta, mężczyzna, macierzyństwo

— VII —

Homme, femme, maternité





**31. Kobieta i mężczyzna siedzący na ławce,
koniec lat 30. XX w.**

Akwarela, gwasz i ołówki na papierze; 24,5 x 31,5 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Na odwrocie, *Postać z ptakami*,
akwarela, kredka i ołówek
Galeria Marek & Sons, Paryż

**31. Un homme et une femme sur un banc,
fin des années 1930**

Aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier ; 24,5 x 31,5 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Au revers, *Personnage et oiseaux*,
aquarelle, crayon gras et mine de plomb
Galerie Marek & Sons, Paris



**32. Kobieta
w kwiecistej
spódnicy,
ok. 1940-1944**

Akwarela, gwasz,
ołówki na papierze;
29 x 23,5 cm

Sygnowany na dole
po prawej: E. Carp.
Na odwrocie szkic
ołówkiem
Galeria Marek &
Sons, Paryż

**32. Une femme
en jupe à fleurs,
vers 1940-1944**

Aquarelle, gouache
et mine de plomb sur
papier ; 29 x 23,5 cm
Signé en bas

à droite : E. Carp.
Au revers, une es-
quisse à la mine
de plomb
Galerie Marek &
Sons, Paris



**33. Grupa kobiet,
ok. 1940-1944**

Akwarela, gwasz
i ołówki na papierze;
44,5 x 33,5 cm
w świetle ramy
Sygnowany na dole
po lewej: E. Carp.
Galeria Marek & Sons,
Paryż

BIBLIOGRAFIA:
Fot.: Centre Pompidou/
MNAM-CCI/Bibliothèque
Kandinsky, Fonds Marc
Vaux, MV_0350_024

**33. Un groupe
des femmes,
vers 1940-1944**

Aquarelle, gouache et mine
de plomb sur papier ;
44,5 x 33,5 cm (à vue)
Signé en bas à gauche :
E. Carp.
Galerie Marek & Sons,
Paris

BIBLIOGRAPHIE :
Photo. : Centre Pompidou/
MNAM-CCI/Bibliothèque
Kandinsky, Fonds Marc
Vaux, MV_0350_024



**34. Matka z dziećmi (Rodzina),
ok. 1940-1944**

Akwarela, gwasz i ołówek na papierze;
34 x 45 cm w świetle ramy
Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.
Galeria Marek & Sons, Paryż

**34. Mère avec enfants (Famille),
vers 1940-1944**

Aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier ;
34 x 45 cm (à vue)
Signé en bas à gauche : E. Carp.
Galerie Marek & Sons, Paris



**35. Kobieta jedząca,
lata 1950**

Ołówek na papierze;
47 x 32,5 cm

Na odwrocie pieczętka: *Esther
Carp | Vente atelier | Beaune
Muzeum Historyczne Skierniewic
im. Jana Olszewskiego*

**35. Femme prenant
un repas,
les années 1950**

Mine de plomb sur papier ;
47 x 32,5 cm

Au revers, un cachet :
*Esther Carp | Vente atelier |
Beaune*

Musée Historique de Skierniewice
Jan Olszewski



**36. Tańcząca para,
lata 50. XX w.**

Gwasz i ołówek na papierze
naklejonym na takturę;
50,3 x 34,3 cm
Sygnowany na dole po prawej:
E. Carp.

Na odwrocie napis odręczny
farbą wodną: *ne pas à copier*
[nie do kopiowania]
Kolekcja Ewy i Dariusza
Jodłowskich

**36. Un couple dansant,
les années 1950**

Gouache et mine de plomb
sur papier marouflé sur carton ;
50,3 x 34,3 cm

Signé en bas à droite : E. Carp.
Au dos, une inscription au pinceau :
ne pas à copier
Collection Ewa et Dariusz Jodłowski



**37. Macierzyństwo,
koniec lat 30. XX w.**

Gwazsz, olej, ołówek na papierze; 40 x 49,5 cm
Galeria Marek & Sons, Paryż

**37. Maternité,
fin des années 1930**

Gouache, huile et mine de plomb sur papier; 40 x 49,5 cm
Galerie Marek & Sons, Paris



Wielokrotności

— VIII —

Multiplications





**38. Czytanie
i malowanie,
lata 40. XX w.**

Gwasz i ołówek
na papierze; 40,5 x 31 cm
Sygnowany na dole
po prawej: E. Carp
Na odwrociu *Martwa
natura*, rysunek ołówkiem
Galeria Marek & Sons,
Paryż

**38. La lecture
et la peinture,
les années 1940**

Gouache et mine de plomb
sur papier; 40,5 x 31 cm
Signé en bas à droite :
E. Carp
Au revers, *Nature morte*
à la mine de plomb
Galerie Marek & Sons,
Paris



39. Postać kobiety w ruchu, lata 40. XX w.

Olej na płótnie;
73 x 60 cm

Sygnowany na dole
po lewej: E. Carp.

Na odwrocie napis
odręczny na krosnach:
3 Rue Guenegaud
[sic !] E. Carp.

Nalepka: Mlle Carp,
[3 Rue Guénégaud]
Paris VI | 2 tableaux.

Composition | N • 1
Galeria Marek &
Sons, Paryż

39. Figure de femme en mouvement, les années 1940

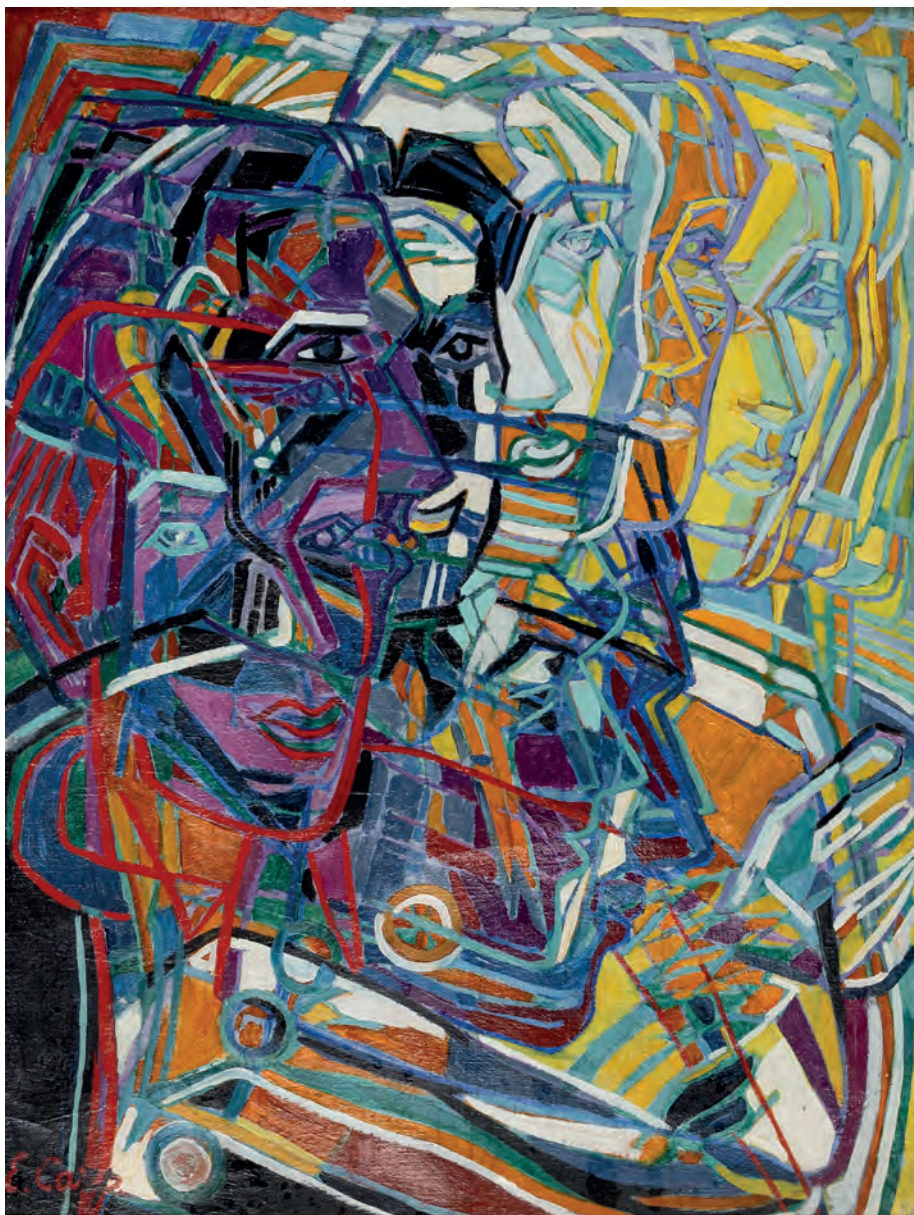
Huile sur toile ;
73 x 60 cm

Signé en bas
à gauche : E. Carp.

Au revers, une
inscription manuscrite
sur le châssis : 3 Rue
Guenegaud [sic !]
E. Carp

Étiquette : Mlle Carp,
[3 Rue Guénégaud]
Paris VI | 2 tableaux.

Composition | N • 1
Galerie Marek &
Sons, Paris



**40. Głowy
(męskie),
lata 40. XX w.**

Olej na płótnie;
60,5 x 46 cm
Sygnowany na dole
po lewej: E. Carp.
Kolekcja Bouglé,
Wersal

**40. Têtes
(d'hommes),
les années 1940**

Huile sur toile ;
60,5 x 46 cm
Signé en bas
à gauche : E. Carp.
Collection Bouglé,
Versailles



**41. Portret wielokrotny,
lata 40. XX w.**

Olej na płótnie; 50 x 61 cm

Sygnowany na odwrocie na dole po prawej stronie: *E. Carp*

Na prawej listwie krosna stempel: 12F

Na listwie środkowej krosna pisakiem liczby: 155/2

Kolekcja Ewy i Dariusza Jodłowskich

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0347_190

**41. Portrait multiple,
les années 1940**

Huile sur toile ; 50 x 61 cm

Signé au revers en bas à droite : *E. Carp*

Sur la latte droite du châssis du milieu, un cachet : 12F

Sur la latte centrale du châssis des chiffres au feutre : 155/2

Collection Ewa et Dariusz Jodłowski

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kan-
dinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0347_19



**42. Postacie leżące na łóżku,
lata 40. XX w.**

Olej na płótnie; 57,5 x 72 cm w ramie
Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.
Kolekcja Bouglé, Wersal

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0343_17

**42. Personnages couchés sur un lit,
les années 1940**

Huile sur toile ; 57,5 x 72 cm avec cadre
Signé en bas à gauche : E. Carp.
Collection Bouglé, Versailles

BIBLIOGRAPHIE :

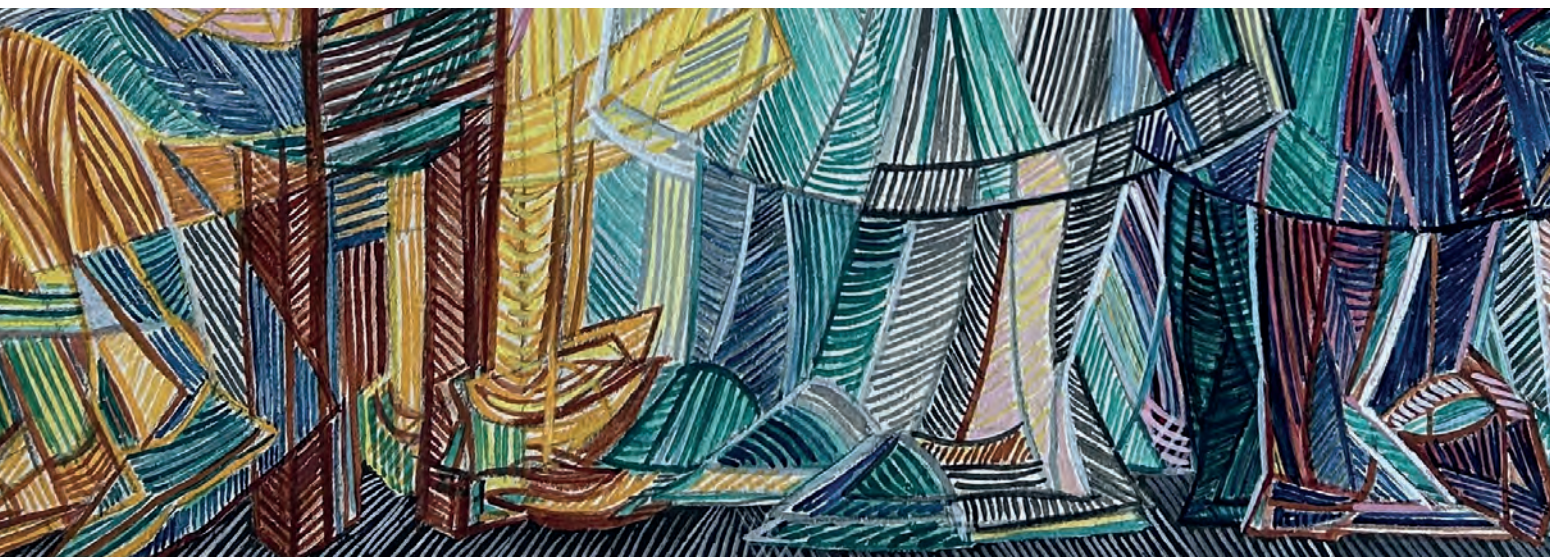
Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kan-
dinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0343_17



Różne oblicza choroby

IX

Différents visages de la maladie





**43. Przyjęcie do szpitala psychiatrycznego,
ok. 1941-1942**

Gwaz, ołówek na papierze;
29,5 x 36,5 cm w świetle passe-partout
Galeria Marek & Sons, Paryż

**43. L'admission dans un hôpital psychiatrique,
vers 1941-1942**

Gouache et mine de plomb ;
29,5 x 36,5 cm (à vue)
Galerie Marek & Sons, Paris



**44. W szpitalu psychiatrycznym,
ok. 1941-1944**

Gwaz, ołówek na papierze;
32 x 44 cm w świetle passe-partout
Sygnowany na dole po lewej: E. Carp
Galeria Marek & Sons, Paryż

**44. A l'hôpital psychiatrique,
vers 1941-1944**

Gouache et mine de plomb ;
32 x 44 cm (à vue)
Signé en bas à gauche : E. Carp
Galerie Marek & Sons, Paris



45. Łóżko,
pocz. lat 40. XX w.
Gwasz, ołówek na papierze; 29 x 41 cm
Galeria Marek & Sons, Paryż

45. Le lit,
début des années 1940
Gouache et mine de plomb sur papier; 29 x 41 cm
Galerie Marek & Sons, Paris



**46. Scena ze szpitala psychiatrycznego,
ok. 1941-1942**

Gwazd i ołówek na papierze;

53 x 74 cm w ramie

Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.

Kolekcja Bouglé, Wersal

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0349_11

**46. Scène de l'hôpital psychiatrique,
vers 1941-1942**

Gouache et mine de plomb sur papier ;

53 x 74 cm avec cadre

Signé en bas à gauche : E. Carp.

Collection Bouglé, Versailles

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kan-
dinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0349_11



**47. Toaleta,
lata 1941-1944**

Gwiaz, ołówek na papierze; 24 x 31 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Galeria Marek & Sons, Paryż

**47. La toilette,
les années 1941-1944**

Gouache et mine de plomb sur papier; 24 x 31 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Galerie Marek & Sons, Paris



**48. U fryzjera (Toaleta),
lata 1941-1944**

Gwiazd, ołówek na papierze; 34,5 x 45,5 cm

Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.

Na odwrocie rysunek przedstawiający grupę postaci, akwarela i pastele

Galeria Marek & Sons, Paryż

**48. Chez le coiffeur (La toilette),
les années 1941-1944**

Gouache et mine de plomb sur papier; 34,5 x 45,5 cm

Signé en bas à gauche: E. Carp.

Au revers, un dessin représentant un groupe de personnages, aquarelle et pastels

Galerie Marek & Sons, Paris

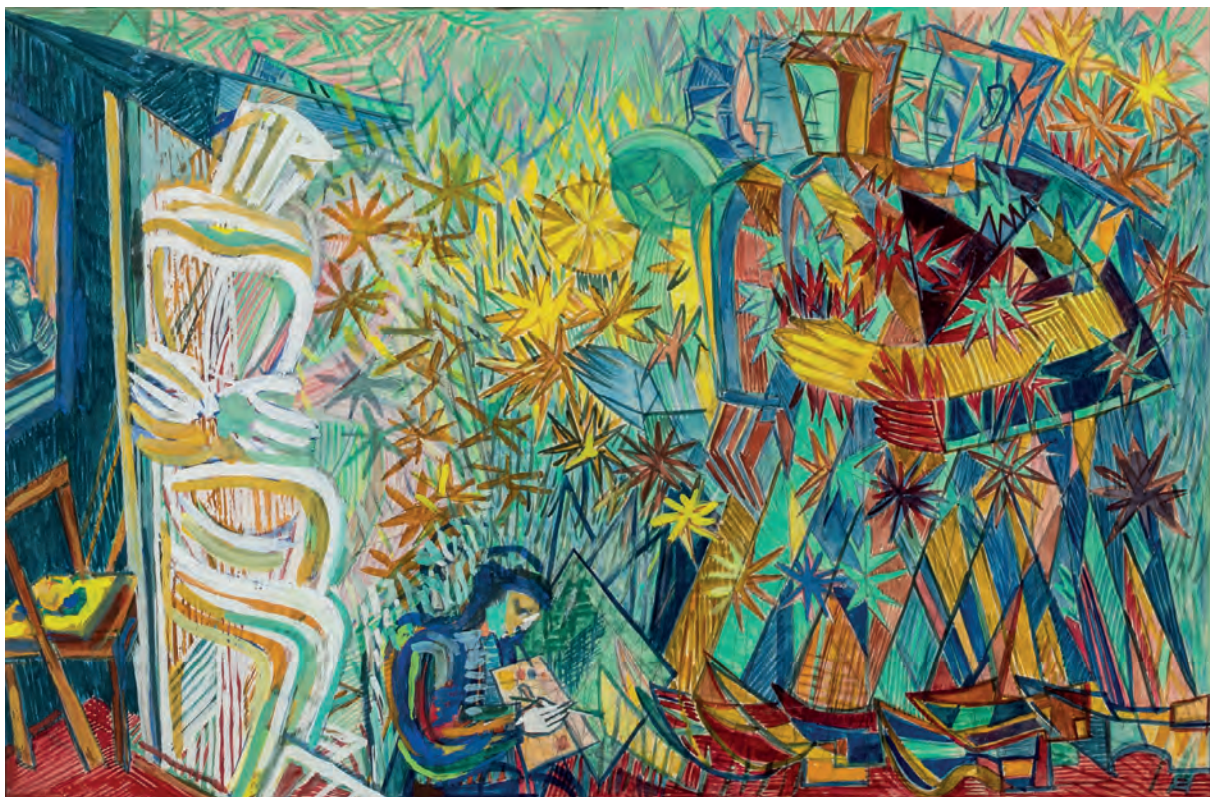


**49. Mycie głowy
(Toaleta),
lata 1941-1944**

Akwarela, gwasz, ołówek
na papierze; 40,5 x 31,5 cm
Szybowany na dole po
prawej: E. C.
Galeria Marek & Sons, Paryż

**49. Le lavage
des cheveux
(La toilette),
les années 1941-1944**

Aquarelle, gouache
et mine de plomb
sur papier ;
40,5 x 31,5 cm
Signé en bas à droite : E. C.
Galerie Marek & Sons, Paris



**50. Artystka wobec swoich lęków,
ok. 1941-1942**

Gwasz i ołówek na papierze; 36 x 54 cm w ramie
Kolekcja Bouglé, Wersal

**50. L'artiste face à ses angoisses,
vers 1941-1942**

Gouache et mine de plomb sur papier; 36 x 54 cm encadré
Collection Bouglé, Versailles



**51. Karmienie chorej
w kaftanie bezpieczeństwa,
po 1963**

Kolorowe długopisy na papierze;

65 x 50 cm

Sygnowany na dole po lewej:

E. Carp

Na odwrociu napis odręczny: *ne pas
à copier* [nie do kopiowania]

Kolekcja Dariusza Dekierca

BIBLIOGRAFIA:

M. Bouquerel, J.-L. Bregeon,

Psychopathologie de l'expression.

*Découverte posthume d'une œuvre
dessinée pendant 6 années d'un in-
ternement, „Neurologie psychiatrie”,
1974 [s.p.].*

**51. L'alimentation
d'une patiente dans une
camisole de force,
après 1963**

Stylo bille de couleur sur papier;

65 x 50 cm

Signé en bas à gauche : E. Carp

Au dos, une inscription manuscrite :
ne pas à copier

Collection Dariusz Dekiert

BIBLIOGRAPHIE :

M. Bouquerel, J.-L. Bregeon,

Psychopathologie de l'expression.

*Découverte posthume d'une œuvre
dessinée pendant 6 années d'un in-
ternement, „Neurologie psychiatrie”,
1974 [s.p.].*

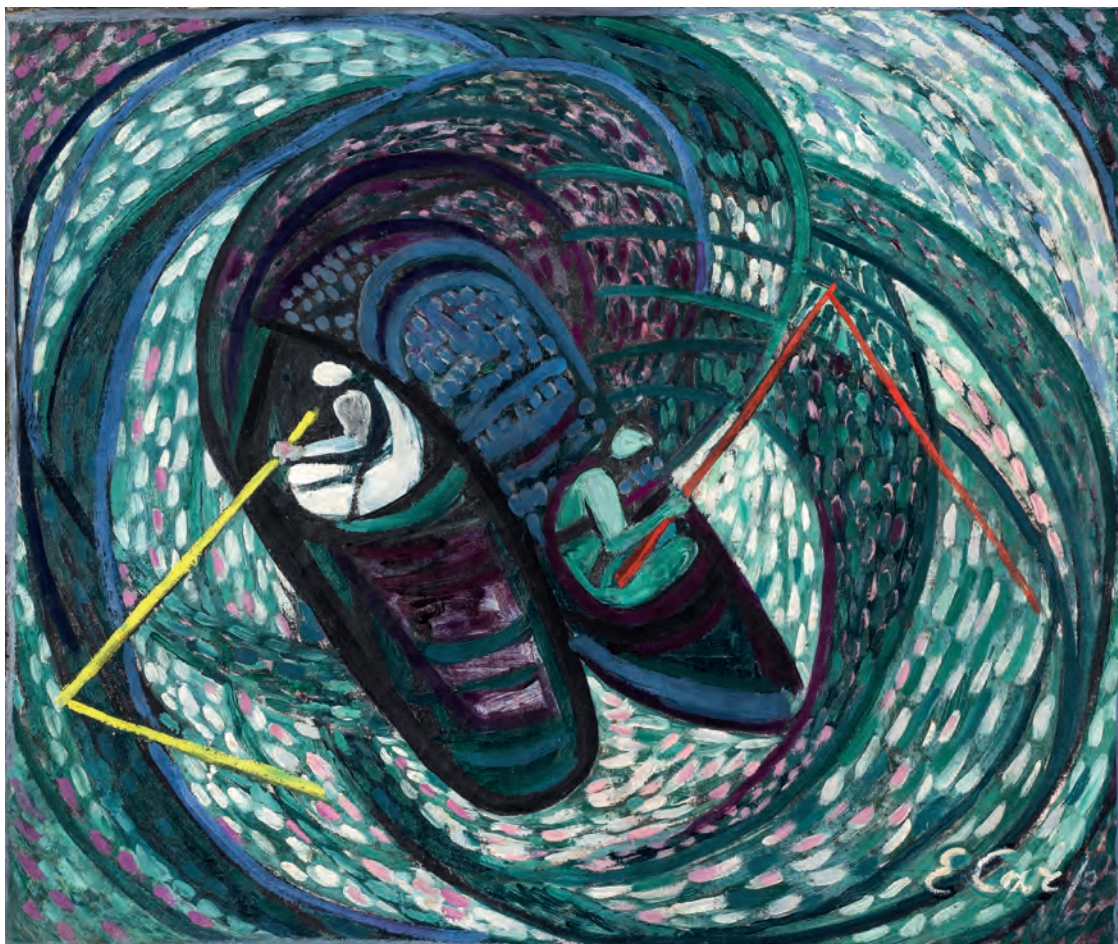


Ruch, dynamizm, ekspresja

x

Mouvement, dynamisme, expression





**52. Rybacy,
1940/1950**

Olej na płótnie; 46 x 54,8 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Kolekcja Bouglé, Wersal

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0347_005

**52. Les pêcheurs,
1940/1950**

Huile sur toile ; 46 x 54,8 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Collection Bouglé, Versailles

BIBLIOGRAFIA :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque
Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0347_005



**53. Wioślarki,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 48 x 63 cm

Sygnowany na dole po lewej: *E. Carp.*

Na odwrociu, na środkowej pionowej listwie zielona pieczęć:
E. Silett 55, rue de Seine, Paris

Na odwrociu nalepki: ARTCURIAL Briest – Boulain – F. Tajan
Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0348_17

**53. Les rameuses,
les années 1950**

Huile sur toile ; 48 x 63 cm

Signé en bas à gauche : *E. Carp.*

Au revers, sur la latte médiane un cachet vert : *E. Silett 55,
rue de Seine, Paris*

Au revers, des étiquettes : ARTCURIAL Briest – Boulain – F. Tajan
Musée Historique de Skierniewice Jan Olszewski

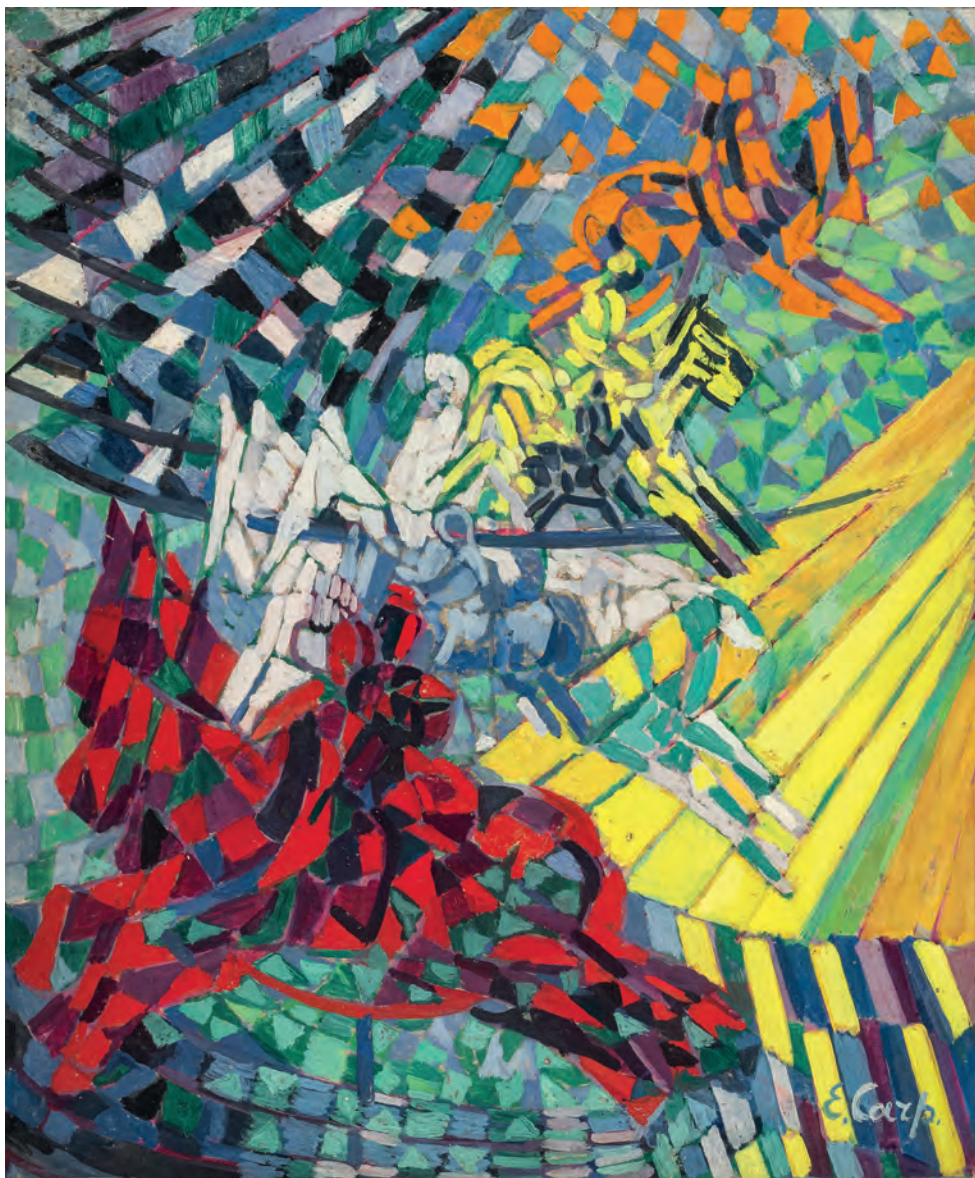
BIBLIOGRAFIA :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque
Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0348_17



54. Kompozycja,
lata 50. XX w.
Olej na płótnie; 50 x 72,5 cm
Kolekcja Waldemara Bronicza

54. Composition,
les années 1950
Huile sur toile ; 50 x 72,5 cm
Collection Waldemar Bronicz



**55. Jeźdźcy,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie;
67 x 77,5 cm
w ramie
Sygnowany na dole
po prawej:
E. Carp.
Na odwrocie
kompozycja
symboliczna
Kolekcja Bouglé,
Wersal

**55. Cavaliers,
les années 1950**

Huile sur toile ;
67 x 77,5 cm
avec cadre
Signé en bas
à droite : E. Carp.
Au revers,
une composition
symbolique
Collection Bouglé,
Versailles



**56. Człowiek i byk,
ok. 1950**

Olej na tekturze; 47,5 x 62 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Kolekcja Waldemara Bronicz

**56. L'homme et le taureau,
vers 1950**

Huile sur carton ; 47,5 x 62 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Collection Waldemar Bronicz



**57. Bez tytułu (Postacie na rowerach
– Tour de France),
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 60 x 73 cm

Sygnowany na dole po prawej: *E. Carp.*

Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu, Paryż. Dar Nadine
Nieszawer dla upamiętnienia Flavie i Jacques Nieszawer

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0349_13

**57. Sans titre (Personnages à vélo
– Tour de France),
les années 1950**

Huile sur toile ; 60 x 73 cm

Signé en bas à droite : *E. Carp.*

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris. Don de Nadine
Nieszawer en souvenir de Flavie et Jacques Nieszawer

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque
Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0349_13



Wszechobecna muzyka

XI

La musique omniprésente





**58. Orkiestra,
lata 50. XX w.**

Gwasz na papierze; 46,2 x 55,2 cm

Na odwrociu na dole po prawej stronie pieczętka:

Esther Carp | vente atelier | Beaune

Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

**58. L'Orchestre,
les années 1950**

Gouache sur papier; 46,2 x 55,2 cm

Au revers, en bas à droite un cachet:

Esther Carp | vente atelier | Beaune

Musée historique de Skierniewice Jan Olszewski

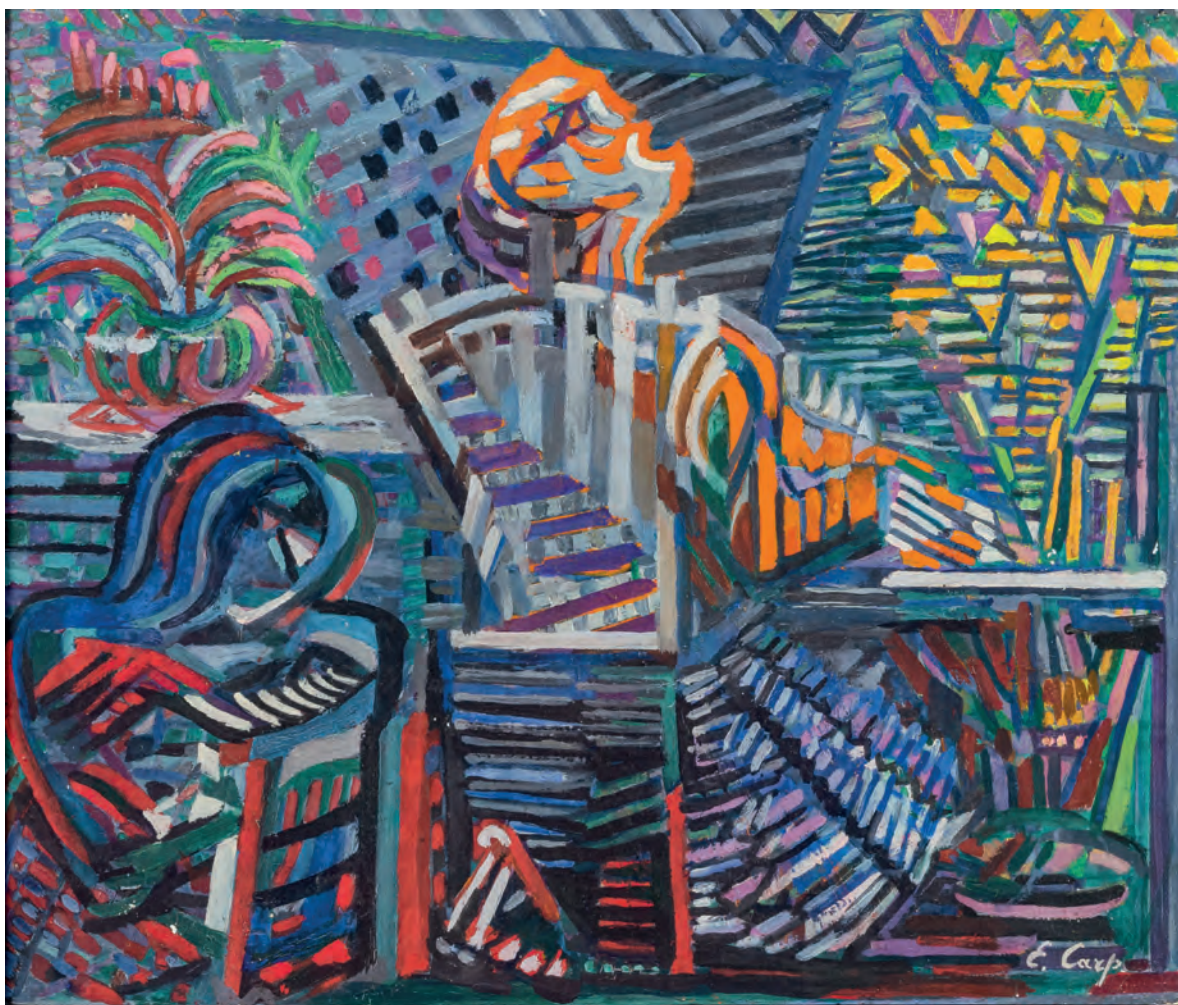


**59. Scena z ptakami,
lata 50. XX w.**

Olej na sklejce;
54 x 36,6 cm w świetle oprawy
Sygnowany na dole
po lewej: E. Carp.
Na odwrocie napis odręczny:
pas à copier
[nie do kopiowania]
Kolekcja Bouglé, Wersal

**59. Scène avec
des oiseaux,
les années 1950**

Huile sur contreplaqué ;
54 x 36,6 cm (à vue)
Signé en bas à gauche : E. Carp.
Au revers, une inscription manuscrite :
pas à copier
Collection Bouglé, Versailles



**60. Śpiewająca pianistka,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 46 x 54 cm

Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.

Na odwrociu, na listewkach dwukrotnie napis:

pas à copier [nie do kopiowania]

Kolekcja Bouglé, Wersal

**60. Pianiste chantant,
les années 1950**

Huile sur toile; 46 x 54 cm

Signé en bas à droite: E. Carp.

Au revers, deux inscriptions manuscrites sur les traverses:

pas à copier

Collection Bouglé, Versailles



**61. Przy fortepianie,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie ; 53,5 x 72 cm

Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.

Kolekcja Bouglé, Wersal

**61. Au piano,
les années 1950**

Huile sur toile ; 53,5 x 72 cm

Signé en bas à gauche : E. Carp.

Collection Bouglé, Versailles



**62. Grająca
na harfie,
lata 50. XX w.**

Olej na papierze
naklejonym na płytę;
54,8 x 45,8 cm
Sygnowany na dole
po prawej: E. Carp.
Kolekcja Bouglé,
Wersal

**62. Joueur
de la harpe,
les années 1950**

Huile sur papier
marouflé sur isorel ;
54,8 x 45,8 cm
Signé en bas
à droite :
E. Carp.
Collection Bouglé,
Versailles



**63. Pianistka,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 67,5 x 80 cm

Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.

Na odwrociu na górnej listewce po lewej stronie nalepka
domu aukcyjnego: ARTCURIAL

BRIEST – POULAIN – F. TAJAN z numerem aukcyjnym
Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego

**63. Pianiste,
les années 1950**

Huile sur toile ; 67,5 x 80 cm

Signé en bas à droite : E. Carp.

Au revers, sur la latte en haut à gauche, l'étiquette
de la maison de ventes avec le numéro du lot :

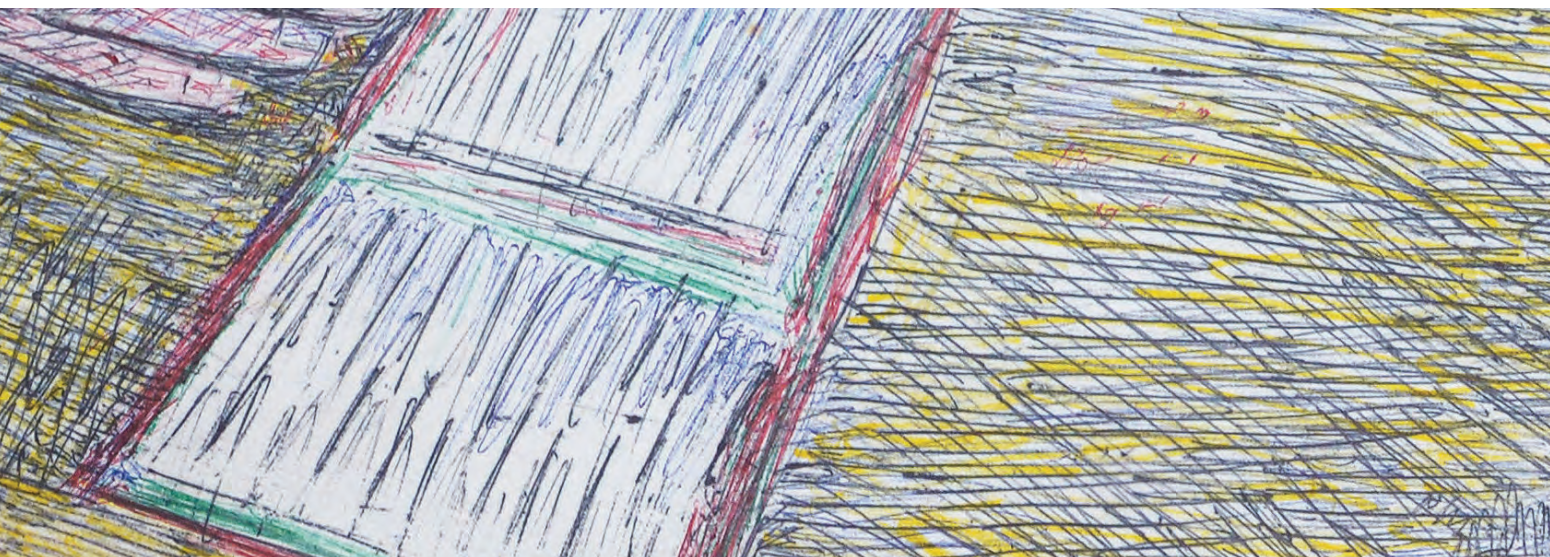
ARTCURIAL BRIEST – POULAIN – F. TAJAN
Musée historique de Skierniewice Jan Olszewski



Religia, tradycja, obrzędy

XII

La religion, la tradition, les rites





**64. Portret,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 46 x 28,5 cm
Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.
Kolekcja Waldemara Bronicza

**64. Portrait,
les années 1950**

Huile sur toile ; 46 x 28,5 cm
Signé en bas à droite : E. Carp.
Collection Waldemar Bronicz



**65. Głowy brodatych mężczyzn,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 37,4 x 54,6 cm
Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.
Na odwrociu zamalowana kompozycja
Kolekcja Bouglé, Wersal

BIBLIOGRAFIA:

Fot.: Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky,
Fonds Marc Vaux, MV_0349_005

**65. Têtes des hommes barbus,
les années 1950**

Huile sur toile; 37,4 x 54,6 cm
Signé en bas à gauche: E. Carp.
Au revers, une peinture badigeonnée
Collection Bouglé, Versailles

BIBLIOGRAPHIE :

Photo : Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque
Kandinsky, Fonds Marc Vaux, MV_0349_005



**66. Bez tytułu (Brodaci mężczyźni),
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 54 x 72,5 cm

Sygnowany na dole po lewej: E. Carp.

Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu, Paryż. Dar Nadine
Nieszawer dla upamiętnienia Flavie i Jacquesa Nieszawer

**66. Sans titre (Hommes barbus),
les années 1950**

Huile sur toile ; 54 x 72,5 cm

Signé en bas à gauche : E. Carp.

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris. Don de Nadine
Nieszawer en souvenir de Flavie et Jacques Nieszawer



**67. Dawid i Batszeba,
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 54,5 x 73 cm
Kolekcja Bouglé, Wersal

**67. David et Bethsabée,
les années 1950**

Huile sur toile ; 54,5 x 73 cm
Collection Bouglé, Versailles



**68. Bez tytułu (Głowy dwóch modlących się postaci),
lata 50. XX w.**

Olej na płótnie; 60 x 73 cm

Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu, Paryż. Dar Nadine Nieszawer dla upamiętnienia Flavie i Jacquesa Nieszawer

**68. Sans titre (Deux têtes en prière),
les années 1950**

Huile sur toile ; 60 x 73 cm

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris. Don de Nadine Nieszawer en souvenir de Flavie et Jacques Nieszawer



**69. Bez tytułu (Postacie ze wzniesionymi rękami),
1945-1960**

Olej na płótnie; 60 x 73 cm

Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu, Paryż. Dar Nadine
Nieszawer dla upamiętnienia Flavie i Jacquesa Nieszawer

**69. Sans titre (Personnages mains en l'air),
1945-1960**

Huile sur toile ; 60 x 73 cm

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris. Don de Nadine
Nieszawer en souvenir de Flavie et Jacques Nieszawer



70. Akt tworzenia

– rzeźba,

po 1963

Kolorowe długopisy i pisaki
na papierze; 65 x 50 cm

Sygnowany na dole po lewej:

E. Carp

Na odwrociu napis odręczny:
ne pas à copier

[nie do kopiowania]

Kolekcja Dariusza Dekierta

BIBLIOGRAFIA:

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

70. L'Acte de création

– la sculpture,

après 1963

Stylos à bille et feutres de couleur
sur papier; 65 x 50 cm

Signé en bas à gauche : *E. Carp*

Au dos, une inscription

manuscrite : *ne pas à copier*

Collection Dariusz Dekiert

BIBLIOGRAPHIE :

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



**71. Arka Noego,
po 1963**

Kolorowe długopisy i pisaki na papierze; 50 x 65 cm
 Sygnowany na dole po lewej: E. Carp
 Na odwrociu napis odręczny:
 !! ne pas a [sic] copier !! [nie do kopiowania]
 Kolekcja Dariusza Dekierta

BIBLIOGRAFIA:

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

**71. L'Arche de Noé,
après 1963**

Stylos à bille et feutres de couleur sur papier ; 50 x 65 cm
 Signé en bas à gauche : E. Carp
 Au dos, une inscription manuscrite :
 !! ne pas a [sic] copier !!
 Collection Dariusz Dekiert

BIBLIOGRAPHIE :

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

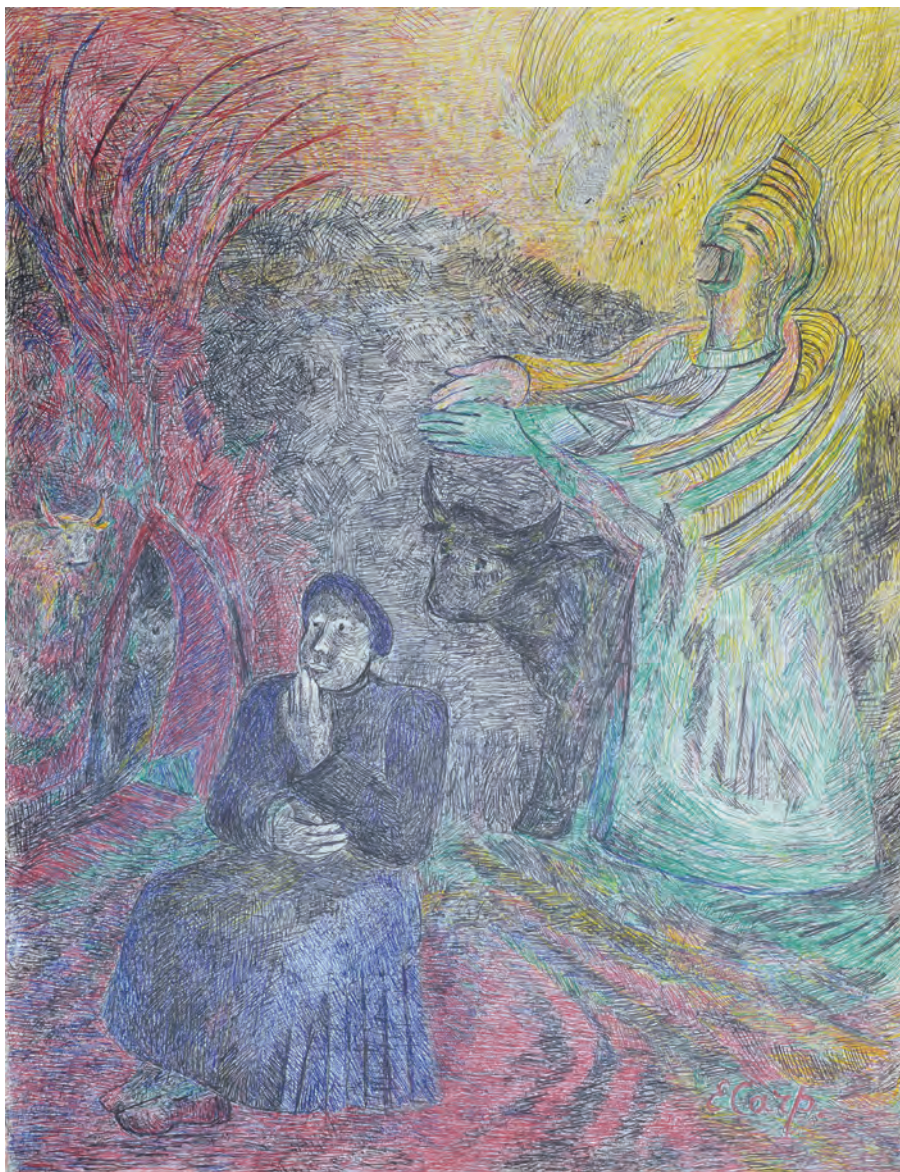


**72. Gofębica z tablicami Dekalogo na skrzydłach,
po 1963**

Kolorowe długopisy i pisaki na papierze; 50 x 65 cm
Sygnowany w dolnej części pośrodku: E. Carp.
Na odwrociu napis odręczny: *ne pas a [sic] copier*
[nie do kopiowania]
Kolekcja Dariusza Dekiarta

**72. Une colombe avec les Tables de la Loi sur les ailes,
après 1963**

Stylos à bille et feutres de couleur sur papier ; 50 x 65 cm
Signé vers le bas au centre : E. Carp.
Au dos, une inscription manuscrite : *ne pas a [sic] copier*
Collection Dariusz Dekiert



**73. Ofiarowanie
Izaaka,
po 1963**

Kolorowe długopisy i pisaki
na papierze; 65 x 50 cm
Sygnowany na dole
po prawej: E. Carp.
Na odwrociu napis odręcz-
ny: *ne pas a [sic] copier*
[nie do kopiowania]
Kolekcja Dariusza Dekiercia

**73. Le Sacrifice d'Isaac,
après 1963**

Stylos à bille et feutres
de couleur sur papier ;
65 x 50 cm
Signé en bas à droite :
E. Carp.
Au dos, une inscription
manuscrite : *ne pas
a [sic] copier*
Collection Dariusz Dekiert



**74. Żyd zapalający świece chanukowe,
po 1963**

Kolorowe długopisy i pisaki na papierze; 50 x 65 cm
Napis odręczny alfabetem hebrajskim na dole po prawej
Na odwrociu napisy odręczne dwa alfabetem hebrajskim
i jeden po francusku: *!! ne pas a [sic] copier !!*
[nie do kopiowania]
Kolekcja Dariusza Dekierta

**74. Un juif allumant les bougies de Hanouka,
après 1963**

Stylos à bille et feutres de couleur sur papier; 50 x 65 cm
Inscription manuscrite en alphabet hébraïque en bas à droite
Au revers, des inscriptions manuscrites, deux en alphabet
hébraïque et une en français: *!! ne pas a [sic] copier !!*
Collection Dariusz Dekiert



**75. Święto Purim,
po 1963**

Kolorowe długopisy i pisaki na papierze; 50 x 65 cm

Sygnowany na dole po prawej: E. Carp.

Na odwrociu napis odręczny: *ne pas a [sic!] copier*
[nie do kopiowania]

Kolekcja Dariusza Dekiercia

BIBLIOGRAFIA:

M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie psychiatrie”, Éditions Sandoz, 1974 [s.p.].

**75. La fête de Purim,
après 1963**

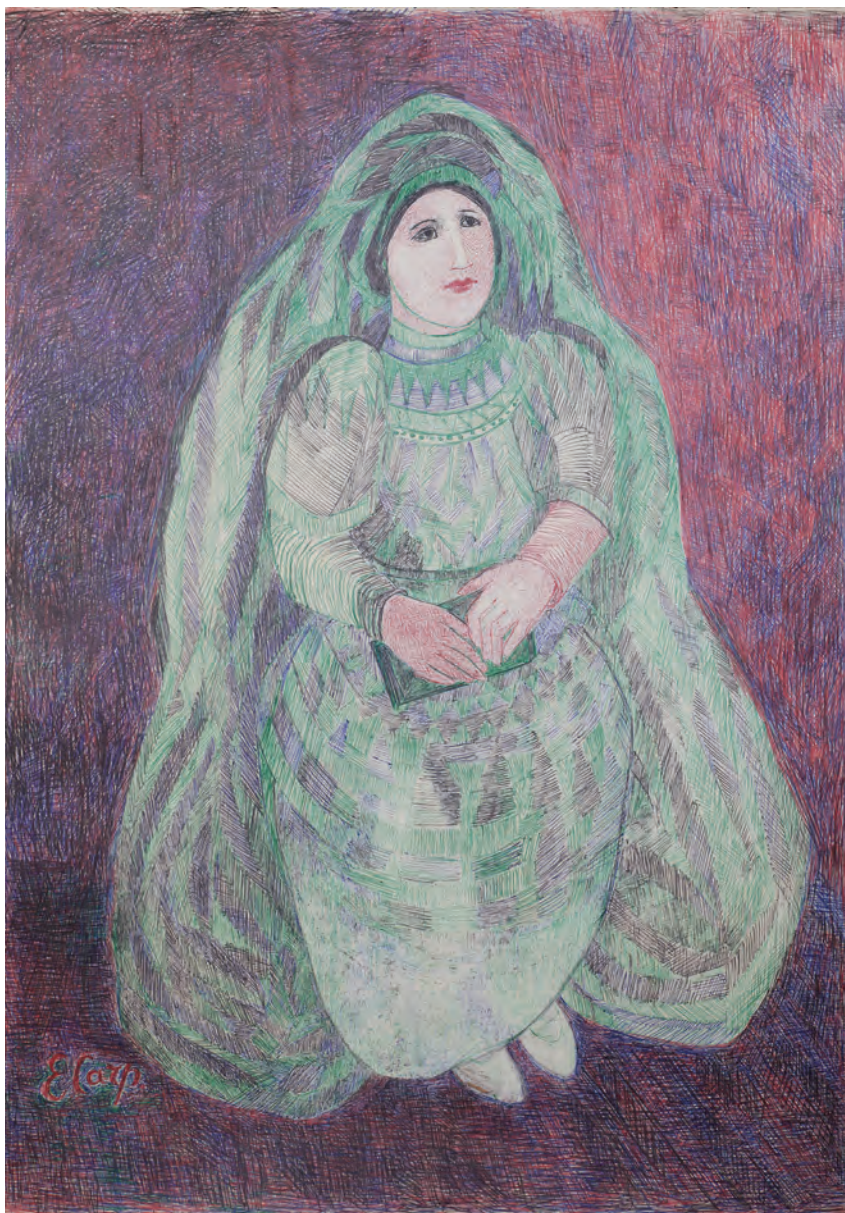
Stylos à bille et feutres de couleur sur papier ; 50 x 65 cm

Signé en bas à droite : E. Carp.

Au dos, une inscription manuscrite : *ne pas a [sic!] copier*
Collection Dariusz Dekiert

BIBLIOGRAPHIE :

M. Bouquerel, J.-L. Bregeon, *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie psychiatrie”, Éditions Sandoz, 1974 [s.p.].



**76. Panna młoda,
po 1963**

Kolorowe długopisy na papierze;
65 x 50 cm

Sygnowany na dole po lewej:
E. Carp.

Na odwrociu napis odręczny:
ne pas a [sic !] copier
[nie do kopiowania]
Kolekcja Dariusza Dekier

**76. La Mariée,
après 1963**

Stylos à bille de couleur sur papier ;
65 x 50 cm

Signé en bas à gauche : E. Carp.
Au dos, une inscription manuscrite :
ne pas a [sic !] copier
Collection Dariusz Dekiert



**77. Koncert kapeli żydowskiej,
po 1963**

Kolorowe długopisy na papierze; 50 x 65 cm
Powtarzający się napis alfabetem hebrajskim „Shir lamaalot”
(Pieśń stopni)
W prawym dolnym rogu napis alfabetem hebrajskim
Na odwrociu napis odręczny:
ne pas a [sic!] copier [nie do kopiowania]
Kolekcja Dariusza Dekierta

**77. Concert des musiciens juifs,
après 1963**

Stylos à bille de couleur sur papier; 50 x 65 cm
Une inscription répétée: „Shir lamaalot” en lettres hébraïques
(Cantique des degrés)
Une inscription en alphabet hébraïque en bas à droite
Au dos, une inscription manuscrite :
ne pas a [sic!] copier
Collection Dariusz Dekiert



**78. Ręce skrzydła,
lata 40. XX w.**

Gwaz i ołówek na papierze; 24,5 x 31,5 cm
Kolekcja Bouglé, Wersal

**78. Les mains ailes,
les années 1940**

Gouache et mine de plomb sur papier; 24,5 x 31,5 cm
Collection Bouglé, Versailles

Lista wystaw

Liste des expositions

- 1930** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1931** – Galeria Zborowskiego / Galerie Zborowski, Paryż / Paris
- 1931/1932** – wystawa prac Esther Carp w Galerie Alice Manteau, Paryż / Paris
- 1933** – wystawa Grupy Paryskiej (Estera Karp, Arieh Merzer, Efraim Mandelbaum), Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa / Varsovie
- 1933** – wystawa prac Estery Karp w sali Towarzystwa B'nai B'rith (Synowie Przymierza), Łódź
- 1935** – 80-ta wystawa zbiorowa zorganizowana przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Warszawa / Varsovie
- 1938** – Salon Jesienny / Salon d'Automne, Paryż / Paris
- 1939** – Salon des Tuileries, Paryż / Paris
- 1939** – *Exposition de l'art féminin*, Galerie d'Anjou, Paryż / Paris
- 1940** – Salon de 1940. Groupement du Salon d'Automne, de la Société des Artistes Décorateurs et du Salon des Tuileries, Paryż / Paris
- 1945** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1945** – Salon Jesienny / Salon d'Automne, Paryż / Paris
- 1945** – wystawa żydowskich artystów we Francji, zorganizowana przez Jewish Welfare Broad, Paryż / Paris
- 1946** – Salon Jesienny / Salon d'Automne, Paryż / Paris
- 1946** – pierwsza wystawa Grupy Artystów Żydowskich we Francji (Groupe des Artistes Juifs en France – GAJEF), Paryż / Paris
- 1947** – wystawa grupowa w Galerie Berri-Raspail, Paryż / Paris
- 1947** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1947** – Salon des Tuileries, Paryż / Paris
- 1947** – wystawa Grupy Artystów Żydowskich we Francji (Groupe des Artistes Juifs en France – GAJEF) w siedzibie Federacji Stowarzyszeń Żydowskich we Francji (Fédération des Sociétés Juives en France), Paryż / Paris

- 1948** – *Exposition des Artistes Polonais résidant en France, organisée par l’Amitié Franco-Polonaise*, Galerie des Beaux-Arts, Paryż / Paris
- 1948** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1948** – Salon Jesienny / Salon d’Automne, Paryż / Paris
- 1949** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1949** – Salon Jesienny / Salon d’Automne, Paryż / Paris
- 1949** – Wystawa zorganizowana przez Union des Femmes Françaises
- 1949** – Salon Majowy / Salon de Mai, Paryż / Paris
- 1950** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1950** – Salon Jesienny / Salon d’Automne, Paryż / Paris
- 1951** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1954** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1955** – Salon Niezależnych / Salon des Indépendants, Paryż / Paris
- 1956** – wystawa artystów, Foyer d’entraide aux artistes et intellectuels, z okazji 10. rocznicy jego istnienia, zorganizowana przez Marca Vauxa, Paryż / Paris
- 1957** – Dessins d’artistes juifs contemporains, Musée d’Art Juif, Paryż / Paris
- 1959** – Aquarelles et gouaches d’artistes juifs de Paris, Musée d’Art Juif, Paryż / Paris
- Bez daty i miejsca** – wystawa Międzynarodowej Unii Artystycznej Kobiet (Union Féminine Artistique Internationale)

WYSTAWY POŚMIERTNE / EXPOSITIONS POSTHUMES

- 2009** – *Violentes femmes*, Musée du Montparnasse, Paryż / Paris
- 2016** – *Groupe Mobile*, Villa Vassiliev, Paryż / Paris
- 2017** – *Estera Karp*, Izba Historii Skierniewic, Akademia Twórczości, wystawa zorganizowana przez Towarzystwo Przyjaciół Skierniewic, Skierniewice
- 2018** – *Kobiety Montparnasse’u*, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna
- 2021** – pokaz prac w Bibliotece Polskiej w Paryżu / Paris
- 2022-2023** – *Esther Carp*, Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paryż / Paris
- 2024** – *Estera Karp / Esther Carp*, Muzeum Historyczne Skierniewic im. Jana Olszewskiego, Skierniewice

Bibliografia

Bibliographie

ARCHIWALIA / ARCHIVES :

Akademie der bildenden Kunst Wien, <https://archive.akbild.ac.at/resultatliste.aspx> [dostęp: 9.09.2023].

Archives de Paris ; Recensement de la population 1936, https://archives.paris.fr/arkotheque/visionneuse/visionneuse.php?ar-ko=YTo2OntzOjQ6ImRhdGUiO3M6MTA6IjIwMjMtMTAtMDgiO3M6MTA6InR5cGVfZm9uZHMiO3M6MTE6Im-Fya29fe2VyaWVsIjtzOjQ6InJlZjEiO2k6MTE7czo0OiJyZWYyIjtpOjQ1MzY7czo0NjoidmlzaW9ubmV1c2VfaHRtbCI7Y-joxO3M6MjE6InZpc2lvbm5ldXNlX2h0bWxlbW9kZSI7czo0OiJwcm9kJt9#uielem_move=-103%2C104&uielem_rotate=F&uielem_islocked=0&uielem_zoom=95 [dostęp: 15.09.2023].

Archives nationales de France, série F/21/6729 ; F/21/6817 (baza danych Arcade).

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,teczka akt studenckich, Hartzylber Franciszka, nr 280, Zbiór akt studenckich sprzed IX 1939 r.

Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Oddział w Grodzisku Maz., Akta miasta Skierniewice. Księgi ludności stalej miasta Skierniewice 1846-1950, sygn. 143, 153.

Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Oddział w Grodzisku Maz., Akta stanu Cywilnego Okręgu Bóźniczego w Skierniewicach, sygn. 73/1034/0/-/45; 73/1034/0/-/48; 73/1034/0/-/62; 73/1034/0/-/74; 73/1034/0/-/97; 73/1034/0/-/99.

Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta stanu Cywilnego Okręgu Bóźniczego w Skierniewicach, sygn. 39/1666/0/-/48; 39/1666/0/-/49.

Archiwum Państwowe w Łodzi, [Zakład fotograficzny przy Al. Kościuszki 9, właściciel Szejwa Karp] sygn. 39/221/0/4.19/121567.

Archiwum Państwowe w Łodzi, Spis ludności Łodzi 1916-1921, sygn. 39/221/0/4.12/24722 nr 201.

Centre National des Arts Plastiques, kolekcje, <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne#/artwork/esther-carp-interieur-140000000033030?page=1&filters=query%3ACarp> [dostęp: 15.09.2023].

Centre Pompidou/MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, lot A, Esther Carp, MV0343-MV0350; MV_0350_024.

Centre Pompidou/MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky, Fonds André Crévits.

Collection and Archive University of Applied Arts Vienna, <https://kunstsammlungundarchiv.at/en/university-archive/student-database/> [dostęp: 14.09.2023].

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, Fonds Esther Carp.

Urząd Stanu Cywilnego Skierniewice, Księga urodzeń, małżeństw i zgonów wyznania mojżeszowego Skierniewickiego Bóźniczego Okręgu w Skierniewicach 1935, nr 50; 1924, nr 19.

Yad Vashem, *Centralna Baza Danych Ofiar Zagłady*, www.yadva-shem.org [dostęp: 15.09.2023].

LITERATURA / LITTÉRATURE :

- Aron Ch. [Aronson], *Di gestalten fun Montparnasse. Di talantfule malerin Ester Karp [Postacie z Montparnasse. Utalentowana malarka Estera Karp]*, „Naje Presse”, 26.02.1955, s. 5.
- Aronson Ch., *Bilder un gesbaltln fun Monparnas (Scènes et visages de Montparnasse)*, Paris, 1963, s. 633-636.
- Art polonais moderne*, preface Ch. Aronson, Paris 1929.
- Artistes juifs de l'École de Paris, 1905-1939*, red. N. Nieszawer, Paris 2015.
- Les arts et les lettres*, „Ce soir”, 21 IV 1939.
- Bamberger B., *Ra'anana Carpentier with mission*, The Jerusalem Post, 20.09.2013, <http://m.jpost.com/metro/lifestyle//raanana-carpentier-with-mission-326628> [dostęp: 29.07.2023].
- Bartnicka-Górska H., Szczepińska-Tramer J., *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw: artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884-1960*, Warszawa 2005.
- Bobrowska E., *Les associations artistiques polonaises en France dans la seconde moitié du XXe siècle : vers une intégration du milieu*, in : *Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989*, red. M. Geron, J. Malinowski, J. W. Sienkiewicz, *Studia o sztuce nowoczesnej / Studies on Modern Art*, T./Vol. 6, Toruń, 2018, s. 15-28.
- Bobrowska E., *L'indépendance politique et créatrice : les artistes polonaises à Paris s'affirment* ; „Folia Sociologica” 2022, nr 80, s. 95-104.
- Bobrowska E., *Polska sztuka w Paryżu w II połowie XX w. i jej wsparcie instytucjonalne: zbiory, galerie, stowarzyszenia. Próba wstępnego rozpoznania*, w: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice*, red. T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, A. Tolysz, Warszawa 2015, s. 94-114.
- Bouquerel M., Bregeon J.-L., *Psychopathologie de l'expression. Découverte posthume d'une œuvre dessinée pendant 6 années d'un internement*, „Neurologie psychiatrie”, 1974, nr 9, [s.p.].
- Bronicz W., *Kufer wspomnień z Chodakowa, a także z Brochowa, Łowicza, Sochaczewa, Skierniewic, Trojanowa, Żelazowej Woli oraz Żyrardowa*, [Sochaczew] 2014.
- Bronicz W., *Lady ze Skierniewic*, <http://www.bronicz.pl/content/lady-skierniewice-0?language=en> [dostęp: 30.06.2023].
- Bronicz W., *Zapomniana Estera Karp – malarka ze Skierniewic*, <http://www.bronicz.pl/content/zapomniana-estera-karp-%E2%80%93-93-malarka-ze-skierniewic?language=pl> [dostęp: 30.06.2023].
- The Camera Men. Women and Men Photograph Jerusalem 1900-1950*, S. Lev, red. i kurator, Exhibition Catalog, 2016, The Tower of David Jerusalem Museum.
- Cholewiński M., *Dawniej i dziś*, „Kalejdoskop”, styczeń 1/2017, s. 62
- Cidkoni A., *Nasze miasto*, w: *Księga Skierniewic. Fragmenty*, przeł. W. Paszkowski, Fundacja wspierania Inicjatyw i Rozwoju Wir, Fundacja Piwnica u Artystów, Skierniewice 2013, s. 48-49.
- Cudkoni A. (Bornsztajn), *Nasza uliczka*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 341-352. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Dziennik księcia Leopolda Bawarskiego*, oprac. S. Górzyński, „Rocznik Skierniewicki. Studia do dziejów powiatu”, t. II, 2022, s. 52-95.
- École de Paris*, Galerie Charpentier, Paris, kat. wystawy, 1954.
- Esther Carp (pas à copier) 8 mars 2022 – 15 janvier 2023*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris (broszura towarzysząca pokazowi prac artystki).
- Esther Carp, *Intérieur* [Wnętrze], 1937; baza danych Vidéomuseum <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne#/artworks/authors/CARP%20Esther%E2%86%B9CARP%20Esther?layout=grid&page=1&filters> [dostęp: 16.06.2023].
- Estera Karp*, Izba Historii Skierniewic, Akademia Twórczości, Skierniewice, folder wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Skierniewic, Skierniewice 2017.

- Les Expositions*, „Regards”, 18 V 1939.
- Une exposition des artistes juifs*, „Le Monde Juif”, 1946/5 nr 4, s. 18-19, <https://www.cairn.info/revue-le-monde-juif-1946-5-page-18.htm> [dostęp: 24.06.2023].
- Exposition des Artistes Polonais résidant en France, organisée par l'Amitié Franco-Polonaise*, S. Fumet (introduction), Galerie des Beaux-Arts, Paris 1948.
- [Gauthier M.], *Le 38e Salon d'automne*, „Gavroche”, 3 X 1946, s. 4.
- Gauthier M., *Les expositions*, „L'Art vivant : revue bimensuelle des amateurs et des artistes”, nr 162, VII 1932.
- Gauthier M., *Les Polonais de Paris*, „Gavroche”, 4 II 1948, s. 5.
- Gauthier M., *Le Salon des indépendants*, „Gavroche”, 10 III 1948, s. 5.
- Gauthier M., *Le Salon d'automne*, „Gavroche”, 4 X 1945, s. 6.
- Gauthier M., *La semaine des quatre Salons*, „Gavroche”, 13 VI 1946, s. 6.
- Gauthier M., *A travers les expositions*, „Gavroche”, 20 II 1947, s. 4.
- Geler M., *Malarka Ester Karp i metaloplastykę Arie Merzler. Z okazji ich wystawy w Żydowskim Towarzystwie Sztuki*, „Wochnszrif far literatur, kunst un kultur”, 1933, nr 16, s. 6, tłum. K. Koprowska.
- Gottesgenade H.Sz., *Agudat Israel i jej oddziały*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 279-282. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Gros J.-G., *Art et tradition, Quelques artistes contemporains*, „Paris-midi” 1938, nr 3806 (28 I), s. 2.
- Harambourg L., *L'École de Paris 1945-1965, Dictionnaire des peintres*. Neuchâtel 2010.
- Heler I., *Trzech uroczych balebatim*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 357. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Holtz Z., *Towarzystwo Postępu*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 170. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Holtz Z., *Wypędzenie ze Skierniewic*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 179-182. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Humanisme et expressionnisme : la représentation de la figure humaine et l'expérience juive*, red. E. Strosberg, Paris 2008.
- Jarassé D., *Existe-t-il un art juif ?*, Paris 2006.
- Jean-Pierre, *Le Salon des indépendants*, „Les Lettres françaises”, 5 IV 1951, s. 7.
- Józefcecki J., *Dzieje Skierniewic 1359-1975*, Warszawa 1988.
- Jung-Idisz*, nr 1 z 1919, s. 2, w: *Jung-Idisz 1919*, reprint, Łódź 2019, s. [113].
- Każdą iskrą rozpaleni... Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, red. A. Świętosławska, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022.
- Kobiety Montparnasse'u*, red. M. Muszkowska i A. Winiarski, kat. wystawy, Konstancin-Jeziorna 2018.
- Kramsztyk R., *Portret Chila Aronsona, 1929*, aukcja Desa Unicum. *Sztuka Dawna. Modernizm i Międzywojnie*, 21 czerwca 2018, nr 210, <https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/sztuka-dawna-modernizm-i-miedzywojnie/portret-chila-aronsona-1929-r/> [dostęp: 24.06.2023].
- Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 5, s. 197.
- Król Ch. (tekst), Karp E. (kompozycje), *Himlen in ogrunt*, Achrid, Łódź 1921
- Kuczynski A., *Ostatni społecznicy Skierniewic i ich ofiarność*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 552-553. Maszynopis tłum. K. Koprowska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987.

- Malinowski J., *Jewish artists from Poland in post-war France*, w *Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989*, red. M. Geron, J. Malinowski i J.W. Sienkiewicz, *Studia o sztuce nowoczesnej / Studies on Modern Art*, T./Vol. 6, Toruń 2018, s. 29-48.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *W kręgu École de Paris: malarze żydowscy z Polski*. Warszawa 2007.
- Mar-Chal, *Un peintre de talent. Esther Carp*, „Écho sioniste”, I 1950.
- Narutowicz – Zamojski, „Gazeta Poranna” nr 337 z 10 grudnia 1922, s. 4.
- Obwieszczenia publiczne. Dodatek do Dziennika Urzędowego Ministerstwa Sprawiedliwości*, Warszawa, R. 4, nr 79 z 9.10.1920 r.
- Petites annonces*, „L'Œuvre”, 19 IV 1939.
- Piątkowska R., *Artystki i miłośniczki sztuki – kobiety w żydowskim życiu artystycznym międzywojennej Warszawy. W kręgu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Studia Judaica” 24 (2021), nr 1 (47), s. 175-211.
- Pillement G., *Les Arts. Des artistes de l'âge mécanique à Bethelo, peintre de Lisbonne*, „Les Lettres françaises”, 23 X 1947, s. 4.
- Pillement G., *Les Arts. Des indépendants sans indépendance*, „Les Lettres françaises”, 11 III 1948, s. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745519z/f4.item.zoom> [dostęp: 17.06.2023].
- Pillement G., *Les Arts. Villon et Hillaireau entre l'abstrait et le concret. Gischia. Les artistes polonais. Gaudeaux*, „Les Lettres françaises”, 5 II 1948, s. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745514w/f4.item.zoom> [dostęp: 17.06.2023].
- Pillement G., *Les expositions*, „Les Lettres françaises”, 3 VI 1948, s. 4.
- Powalska I., *Wokół „Tańczącego Ognia”. Kobiety artystki w grupie Jung Idysz*, w: *Wokół 1918 roku. Niepodległość i awangarda*, red. M. Geron i J. Malinowski, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13, s. 95-103.
- Reichenbach T.L., *Stowarzyszenie Chwała Syjonu*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 276-278. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Restellini M., *Le cas Zborowski*, w: *Modigliani : l'ange au visage grave*, red. M. Restellini kat. wystawy, Paris 2002, s. 273-281.
- Restellini M., *Les peintres de Zborowski, Modigliani, Utrillo, Soutine et leurs amis*, Lausanne 1994.
- Rozenbaum A., *Powstanie pierwszej organizacji syjonistycznej w Skierniewicach*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 193-200. Maszynopis, tłum. K. Koprowska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Rozenchojm-Wardi E., *Szyby piorno*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow, s. 233. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Rypson P., *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości”. Trzy książki awangardowe zaprojektowane przez żydowskie artystki w Łodzi w 1921 roku*, w: *Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022, s. 15-29.
- Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Kołodziej, D. Dekiert, E. Wiatr, M. Kucner, K. Radziszewska, A. Warda, Łódź 2022.
- Spiegel S., *Lech-Lecha*, w: *Księga Skierniewic*, red. I. Perlow s. 184-192. Maszynopis, tłum. M. Sowińska. Praca w zbiorach Muzeum Historycznego Skierniewic.
- Strejk powszechny w Łodzi. Relacja działacza Polskiej Partii Socjalistycznej z łódzkiego strajku powszechnego ze stycznia i lutego 1905 roku*, 2017-05-15 <https://rewolucja1905.pl/strejk-powszechny-w-lodzi/> [dostęp: 26.07.2023].
- Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid, 1921*, red. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska, Łódź 2022.
- La Vie Juive en France*, „Hehaloutz : bulletin intérieur édité par le Mércak Hehaloutz en France”, 1 I 1948, s. 26.
- Wallis M., *Sztuki plastyczne. Wystawa obrazów A. Gierymskiego (Dom Sztuki). Grupa paryska (Żydowskie Tom. Krzewienia Sztuk Pięknych)*, „Robotnik” 1933, nr 157 (11 V), s. 5.

- Weil A., Esther Carp (1897-1970). Une vie d'artiste de Skierniewice à Paris, mémoire d'étude, École du Louvre, histoire de l'art sous la direction de M. Gherghescu et D. Schulmann, Paris 2019.
- Weil A., *Estera Karp (Esther Carp) (1897-1970): od Skierniewic do Paryża*, tłum. E. Bobrowska, „Rocznik Skierniewicki. Studia z dziejów miasta i regionu”, t. II, 2022, s. 139-155.
- Weinzieher M., *Le Groupe de Paris*, „Nasz Przegląd”, 1933, nr 106, (16 IV).
- Weinzieher M., *Wystawa Żyd. Ton. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd”, 1935, nr 30 (30 I), s. 9.
- Wierzbicka A., *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.
- Wystawa prac Estery Karp*, „Ilustrowana Republika”, R. 11, nr 161 z dn.11.06.1933, s. 11.
- שידור-גוני | *Yung-Idish = Jung-Idis̱ = Yung-Yidish 1919*, red. I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska, Łódź 2019.
- Z wystawy prac malarskich Estery Carp, ul. Piotrkowska 95*, „Panorama” 11 VI 1933, s. 7.
- Zborowska A., *Modigliani et Zborowski*, Paris 2015.
- Zigman T., [*Wszystkiego najlepszego, panie i pani Ammi*], The Librarians, National Library of Israel 11.06.2018, https://blog.nli.org.il/hyom_yom_huledet/ [dostęp: 29.07.2023].



Estera Karp,
urodzona w 1897 roku w Skierniewicach, zmarła w 1970 roku w Créteil pod Paryżem, żydowska malarka z Polski, działająca we Francji od 1925 roku.

Jej spuścizna artystyczna to prace olejne, gwasze, rysunki, przedstawiające jej bardzo osobisty, barwny świat.

Esther Carp,
née en 1897 à Skierniewice, décédée en 1970 à Créteil près de Paris, est une peintre juive polonaise, active en France depuis 1925.

Son œuvre se compose de peintures à l'huile, de gouaches et de dessins, qui reflètent son univers très personnel et coloré.

