


Jerzy Malinowski

 ORCID 0000-0002-6801-3268

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Wydział Sztuk Pięknych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DOI 10.18778/2084-851X.07.06

## Akademizm w twórczości Mojżesza Kislinga (1891–1953)

**Streszczenie.** Celem artykułu jest prezentacja twórczości wszechstronnego artysty z formacji *École de Paris* Mojżesza Kislinga (1891–1953). Główny wysiłek badawczy został skierowany na omówienie portretów i aktów malarza powstałych w latach 30., które związane były z nurtem akademickim w jego dorobku. W portretach takich jak *Biała kryza* (1930) i *Ingrid* (1932), artysta ujawnia również zainteresowanie historyzmem, co widoczne jest w kostiumie wzorowanym na stroju z XVII wieku i inspiracji oszczędnym w wyrazie mieszczańskim, północnoeuropejskim portrecie tej samej epoki. Użycie kostiumu i formuły portretu historycznego wprowadziło do malarstwa Kislinga odniesienia do konwencji wizerunku dworskiego a zarazem akademickiego portretu wielkiej burżuazji XIX wieku. Malarz traktował je ironicznie, prowadząc prowokującą grę z konwencjami sztuki salonowej. Grupa tzw. „aktów leżących”, z lat 30. XX wieku (np. *Akt na kwiecistym kobiercu* (1935) czy *Greta* (1937) jak też zespół martwych natur z rybami także reprezentują podobną „akademicką” konwencję dialogu z malarstwem historycznym.

**Słowa kluczowe:** Akademizm, *École de Paris*, sztuka żydowska, Kisling, Montparnasse.

**M**ojżesz Kisling (Kraków 1891 – Sanary 1953) należał do formacji artystycznej, którą na początku lat 20. określono jako *École de Paris*. W szerszym znaczeniu pojęciem *École de Paris* objęto twórczość międzynarodowego środowiska paryskich artystów, którzy nie byli związani z awangardowymi tendencjami sztuki abstrakcyjnej czy surrealizmu. W węższym, historycznym znaczeniu do *École de Paris* zaliczano artystów ukształtowanych pod wpływem postimpresjonizmu i częściowo kubizmu, w których twórczości pojawiły się tendencje ekspresjonistyczne, jak u Marca Chagalla, Chaima Soutine’a czy Julesa Pascina, bądź typ linearnej stylizacji znany z obrazów Amedeo Modiglianego.

Kisling – najwybitniejszy pochodzący z Polski przedstawiciel *École de Paris* – łączył w swoim malarstwie obydwie wspomniane tendencje.

Artysta wyszedł z kręgu awangardy kubistycznej, jednak przez całe twórcze życie poszukiwał nowych formuł realizmu. Dziś można go uznać za prekursora m.in. puryzmu, nowej rzeczowości i hiperrealizmu. Jednostronne przypisanie artysty do *École de Paris* utrudnia do dziś odmienne interpretacje jego malarstwa na tle sztuki XX wieku. Okazał się twórcą instynktownym, niechętnym teoretycznym rozważaniom, który zdołał samodzielnie wypowiedzieć się w sztuce. Choć dzieła Kislinga znajdują się w ważnych światowych kolekcjach muzealnych i często pokazywane są na wystawach, brak dotąd szerszego opracowania jego twórczości<sup>1</sup>.

Jego twórczość do końca lat 20. (pomijając postimpresjonistyczne początki i nietypowe obrazy) wyraźnie podzielić można na okresy: kubistyczny (1912–1914), przejściowy, m.in. związany z ekspresjonizmem (1914–1919), i realistyczny, łączący się z *École de Paris* (dominujący w latach 1919–1928).

Początek zmian w malarstwie Kislinga wiązał się z wizytą w Belgii i Holandii, dokąd pojechał w towarzystwie wybitnego polsko-paryskiego krytyka Adolfa Baslera latem 1914 roku. Zafascynowało artystę malarstwo flamandzkie, które stało się mu bliższe niż dzieła wielkich malarzy florenckich i weneckich. W malarstwie holenderskim zaczął cenić przede wszystkim Vermeera van Delft, Rembrandta i Fransa Halsę<sup>2</sup>. W 1915 roku z kubistycznej koncepcji wyłamał się klasycyzujący, nieco „hiszpański” *Portret Anny Zborowskiej*, malowany w stonowanej, brązowej „muzealnej” tonacji.

Po wojennej przerwie, kiedy służył w polskich oddziałach Legii Cudzoziemskiej i został ciężko ranny, namalował studium *Dwie kąpiące się* (1917) – obraz o statycznej, monumentalnej budowie, który jest wyjątkowym w jego twórczości przykładem inspiracji malarstwem znakomitego artysty akademickiego i współtwórcy symbolizmu Pierre’a Puvis de Chavannesa, świadczącym o wielokierunkowych próbach określenia własnej drogi artystycznej.

Studium postaci i natura nie były odtąd jedynym źródłem inspiracji. Drugim stało się malarstwo „muzealne” i tradycja kulturowa, które złożyły się w jego twórczości na nurt swoistego historyzującego akademizmu. Formułując w 1925 roku „credo” artystyczne, Kisling opowiedział się za tradycją malarską i tradycyjnym

---

<sup>1</sup> Wydany został katalog dzieł artysty: *Kisling*, t. 3, wyd. J. Kisling, wstęp J. Dutourd, Paris 1995 (zawiera obszerny życiorys artysty). T. 1 katalogu, ze wstępem H. Troyata, ukazał się w 1971 (2 wyd. 1989), t. 2, ze wstępem J. Kessela, w 1982. Jediną publikacją książkową, wydaną po śmierci, artysty jest zbeletryzowana biografia (pozbawiona aparatu naukowego): C. de Voort, *Kisling*, Paris 1996. W Polsce postać wybitnego malarza zaprezentowano na dużej ekspozycji *Kisling i jego przyjaciele. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie*, przygotowanej przez Barbarę Brus-Malinowską i autora tekstu w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1996 roku. Obszerny tekst o Kislingu opublikowany został w książce: MALINOWSKI, BRUS-MALINOWSKA 2007.

<sup>2</sup> DE VOORT 1996, s. 70.

warsztatem: „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nowości, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską”<sup>3</sup>.

Postawa Kislinga spotkała się z komentarzem krakowskiego krytyka Henryka Webera:

Kisling – pisał o portretach – swój stosunek uczuciowy wypisuje wprost, płynną i subtelną kaligrafią uczuć: konturem, który obejmuje i określa każdy kształt żywy, każdą formę i dyskretny jej kierunek. Nie zapomni się tu nigdy i nie pośliznie w stronę pustki dekoracyjnej, nie da się skusić abstrakcyjnemu geometryzowaniu, aczkolwiek lubi oszczędny i ogólnikowy zarys. Ogólnikowość jest tu bowiem znowu tendencją do wydobycia z przypadkowego kłębowiska kresek rdzennego i żywego zarazem konturu, jego zasadniczo określającego sensu. Jest to linia platoników Renesansu, którzy konturem cielesnym, żywym w każdym milimetrze, obrysowywali „absolutną ideę” postaci. Kisling wrasta tu nawet jeszcze głębiej w pewne historyczne kategorie<sup>4</sup>.

Portrety (i akty) były zapewne najważniejszym ówczesnym zakresem twórczości Kislinga. Z lat 1919–1927 pochodzi kilkanaście przestawień kobiet w strojach ludowych lub egzotycznych. Niektóre z nich mają charakter portretów rodzajowych, np. *Rzymianka* (1921) – studium starszej wieśniaczki. W innych Kisling ubierał młode kobiety w stroje ludowe lub okrywał je ludową chustą. Tak było w *Portrecie Polki* (1928), w którym kwiecista chusta narzucona na sukienkę identyfikowała narodowo kobietę. Podobnie jest z *Młodą Hiszpanką* (1925) i *Rumunką* (1929). Czasem strój autor dopełniał azjatycką lub latynoską urodą, jak w *Jawajce* (1925) czy *Meksykanke* (1927).

W portretach kobiet stosował bogate efekty deseni tkanin i faktur malarskich (*Kobieta w sukni w niebieskie kropki*, 1926), wprowadzał stylizowane linearne formy do kompozycji, w których kobieca postać została wpisana w zgeometryzowane układy linii (*Portret Reny Lieberman*, 1926), umieszczał postaci na tle pejzażu, malując *Dziewczynę w ogrodzie* (1926) z modelką ujętą na tle zmniejszonego w proporcjach gąszczu ogrodu, otaczającego ją symetrycznie.

Najbardziej jednak interesujący wydaje się zespół portretów Holenderek z lat 1928 (pięć) i 1933 (jeden portret). W tych przedstawieniach Kisling, nawiązując do dawnego malarstwa holenderskiego, stylizował strój, a następnie portretowaną postać. Podkreślał barwność stroju, „dziwność” wykrojów przykrycia głowy – czepca z podwiniętymi „uchami” czy z zadziwiająco szerokim koronkowym rondem.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> WEBER 1932, s. 8.



1. Mojżesz Kisling, *Ingrid* (1932). Źródło: <https://www.polswissart.pl/pl/aukcje/213-aukcja-dziel-sztuki/9496-ingrid> [dostęp: 20.06.2020]

Posłużyło to artyście za pretekst do zastosowania odmiennej kolorystyki obrazu. Te „historyzowane” portrety w linearyzmie konturów, precyzji w ujęciu szczegółów nawiązywały do malarstwa holenderskiego XVII wieku, ale także do obrazów Rafaela czy Ingres. Kolor czasem intensywny, zazwyczaj jednak stonowany, kładziony był dużymi plamami czystych barw, które wtapiały się w płaską, lśniącą, jakby emaliową powierzchnię obrazu. Tło portretów stało się neutralne, ograniczone ścianą; czasem w tle występował pejzaż, płytkie wnętrze czy wzorzysta tkanina.

Najważniejsze portrety i akty Kislinga z lat 30. związane były z tym akademizmem. W portretach *Biała kryza* (wizerunek Eli Braiłowskiej, 1930) i *Ingrid* (1932) historyzm przejawiał się w kostiumie wzorowanym na stroju z XVII wieku i inspirowanym w wyrazie mieszczańskim, północnoeuropejskim portretem tej samej epoki. Użycie kostiumu i formuły portretu historycznego wprowadziło do malarstwa Kislinga odniesienia do konwencji „barokowego” wizerunku dworskiego czy raczej akademickiego portretu wielkiej burżuazji XIX wieku. Traktował je ironicznie, prowadząc prowokującą grę z konwencjami sztuki salonowej. *Portret pani Rouvier* i *Portret Edith Mera* (obydwa z 1932) są znakomitymi pastiszami malarstwa



2. Mojżesz Kisling, *Greta* (1937). Źródło: <https://dantebea.files.wordpress.com/2014/12/moc3afse-kisling-nu-au-canapc3a9-rouge-huile-sur-toile.jpg> [dostęp: 20.06.2020]

akademickiego. Koronkowe, delikatne tkaniny, drogie suknie i wzorzyste zasłony w tle tworzą bogatą dekoracyjną strukturę obrazu. Te portrety oddziałują także dzięki perfekcyjnemu realistycznemu warsztatowi twórcy. Do konwencji biedermeierskiego portretu, przypomnianego przez artystów nowej rzeczowości, nawiązują portrety pisarek Colette de Jouvenel (1933) i Madeleine Sologne (1936), przedstawionych w dekoracyjnych strojach na tle zieleni ogrodu.

Wspomnieć należy o wyjątkowej w twórczości Kislinga dużych rozmiarów klasycyzująca kompozycja *Rozbitkowie* (1927) z nagą kobietą podtrzymywaną przez mężczyznę na tle syntetycznie ukazanych nadmorskich skał (zapowiada on twórczość malarzy neohumanistów lat 30.).

Wśród aktów z lat 30. wyróżnić można grupę leżących aktów, które reprezentują podobną „akademicką” konwencję. Niektóre z nich, jak *Khera lub piękna Julia* (1932), *Akt Arletty* (1933), *Akt na kwiecistym kobiercu* (1935) czy *Greta* (1937) to dużych rozmiarów obrazy z wysmuklonym, jak u Modiglianiego, aktem w swobodnej, prowokacyjnie erotycznej pozycji, spoczywającym na bogatych, barwnych tkaninach o kwiatowych deseniach.

Dwa akty wyróżniają się dzięki motywom pejzażu. W *Akcie leżącym na kanapie* (1934) w tle rozciąga się panoramiczny widok pagórkowatych wybrzeży Morza Śródziemnego z twierdzą na wysepce i płynącym parowcem. Precyzyjny rysunek, stylizacja postaci, chłodny, lecz bogaty koloryt i hedonistyczny nastrój południa sugerują inspirację Ingresem. Z kolei w *Wielkim akcie leżącym na kanapie* (1937)



pojawiła się zaskakująca u Kislinga egzotyczna scena z postaciami nad brzegiem morskiej zatoki.

Także w martwych naturach Kislinga, zwłaszcza w kompozycjach z rybami, langustami i owocami morza, wyczuwalne są inspiracje twórczością holenderskich artystów XVII wieku i naśladowującym je malarstwem pierwszej połowy XIX wieku. Martwe natury około 1920 roku, jasne i bogate kolorystycznie, 10 lat później stały się bardziej stonowane i ściemnione (*Martwa natura z owocami*, 1932).

Spśród wybitnych dzieł Kislinga wymienić trzeba zespół martwych natur z rybami. O martwej naturze wystawionej na Salonie Tuileryjskim w 1924 roku pisał krytyk Edward Woroniecki: „Kisling zaprezentował nam martwą naturę morską z fantastycznym kłębowiskiem ryb, węgorzy i langust, które zdumiewają nas nieprawdopodobnym bogactwem ich barw i nieoczekiwane dziwne ich ruchem”<sup>5</sup>. Najbardziej znaną z nich okazała się *La bouillabaisse* (nazwa prowansalskiej zupy rybnej) wystawiona w 1931 roku na indywidualnej ekspozycji dzieł Kislinga na Biennale Weneckim. Różnorodność kształtów i ruchów zdychających ryb w sieci nadaje temu obrazowi ekspresyjny i dramatyczny wyraz, inspirowany malarstwem holenderskim XVII wieku.

W sierpniu 1939 roku Kisling został zmobilizowany do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni, zagrożony aresztowaniem za postawę antyfaszystowską, wyjechał w 1941 roku do Lizbony, a następnie do Stanów Zjednoczonych. W Ameryce artysta ekspozował swoje obrazy w 1941 roku w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku. Miał wystawę indywidualną w galerii Jamesa Vigeveno w Westwood Hills w Los Angeles w 1942; wstęp do katalogu napisał znany aktor Charles Boyer.

Na zaproszenie swego przyjaciela Artura Rubinsteina w 1942 roku przebywał przez rok w Hollywood. Później wyjechał do Waszyngtonu, gdzie gościł trzy miesiące u surrealistycznej rzeźbiarki Marii Martins, żony ambasadora brazylijskiego, związanej uczuciowo z Marcellem Duchampem<sup>6</sup>. Przebywał jednak głównie w Nowym Jorku, gdzie w swojej pracowni (od 1943 roku) przy Central Park South 222 skupiał artystów i intelektualistów, przybyłych tu na czas wojny z Paryża.

Malował przede wszystkim portrety, często na zamówienia składane mu przez elitę Hollywood oraz w Nowym Jorku. Wśród tych prac wymienić można stylizowane portrety francuskiej aktorki Michèle Morgan (1942) czy Gertrude Lightstone-Mittelmanna (1945). Wyróżniają się zwłaszcza dwa portrety z 1943 roku: *Pani B. Dunn*, młodej, pięknej kobiety w sukni w ostrym ciemnoniebieskim kolorze, który dziś kojarzy się z filmowym stylem Hollywood, a także *Portret* (wspomnianej) *Marii Martins* na tle przestronnych wnętrz rezydencji – kolejny w twórczości Kislinga obraz, który jest pastiszem akademickiego malarstwa.

<sup>5</sup> WORONIECKI 1924, s. 396.

<sup>6</sup> CHARENSOL 1948, s. 18. O Marii Martins m.in. w: TOMKINS 2001.

## Podsumowanie

Scharakteryzowane dzieła Kislinga stanowią część jego twórczości. Wśród pozostałej części interesujące wydają się zwłaszcza widoki miast, m.in. Amsterdamu z lat 30., w których geometryzacja inżynierskich elementów pejzażu (mostów, dźwigów, urządzeń technicznych) wykazywała analogie do twórczości amerykańskich precyzjonistów. Także jego amerykańskie pejzaże miejskie sugestywnie oddawały wrażenie nowej cywilizacji przemysłowej (*Nowy Jork*, 1943).

W twórczości Kislinga wynikające z realizmu tendencje akademizmu i analogie do precyzjonizmu były poszukiwaniem niezależnej drogi w czasach dominacji surrealizmu i abstrakcji w latach 20. oraz (podobnie wychodzącego z realistycznych i akademickich źródeł) malarstwa neohumanizmu z lat 30., którego nazbyt retrospektywna postawa w interpretacji haseł „powrotu do porządku” zapewne była sprzeczna z liberalnym stosunkiem Kislinga do świata.

## Bibliografia

- CHARENSOL 1948 – Georges Charensol, *Moise Kisling*, Paris 1948.
- MALINOWSKI, BRUS-MALINOWSKA 2007 – Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy w Polsce*, Warszawa 2007.
- TOMKINS 2001 – Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewicka, Poznań 2001.
- WEBER 1932 – Henryk Weber, *Mojżesz Kisling*, „Nowy Dziennik” nr z 22 II (1932), s. 8.
- WORONIECKI 1924 – Edward Woroniecki, *L'art polonais à Paris*, „La Pologne PELA”, nr 17–18 z 1–15 IX (1924), s. 396.

## Academism in the works of Moïse Kisling (1891–1953) – an outline of the issue

The aim of this article is to present the work of Moïse Kisling (1891–1953) – versatile artist from the formation of *École de Paris*. The main focus of this research was discussing the painter's portraits and nudes created in the 1930s, which were associated with the academic current in his oeuvre. In portraits such as *Biała kryza* (1930) and *Ingrid* (1932), the artist also reveals his interest in historicism, which is evident in a costume modeled on the seventeenth century dress and inspiration taken from a bourgeois, frugal expression of a northern European portrait of the same era. Both use of costume and historical portrait's formula introduced to Kisling's paintings references to the conventions of court image and also the academic portrait of the great bourgeoisie of the 19<sup>th</sup> century. The painter treated them ironically, playing a provocative game with the conventions of salon art. The group of so-called „Lying Acts”, from the 1930s (eg *The Nude on a Floral Rug* (1935) or *Greta* (1937) as well as a set of still lifes with fish also represent a similar “academic” convention of dialogue with historical painting.

**Keywords:** Academic Art, *École de Paris*, Jewish Art, Moïse Kisling, Montparnasse.