

ARTUR TANIKOWSKI
Warszawa

W PARYŻU, U PROGU NOWOCZESNOŚCI

W serii wystaw, które w ostatnich latach przybliżyły nam polskie życie artystyczne we Francji¹ ekspozycja *Paryż i artyści polscy 1900-1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a*² zasługuje z kilku powodów na szczególną uwagę. Już sama jej chronologia na pierwszy rzut oka intryguje. Komisarz wystawy, Elżbieta Grabska, ograniczyła interesujący ją okres ramami wyznaczonymi przez daty, z których jedna umownie wyznacza połowę tzw. polskiego modernizmu, a druga – zaranie okresu międzywojennego. Analogiczną chronologię przyjęli także organizatorzy wystawy *Temps de paix – temps de guerre. Les artistes polonais a Paris 1900-1918* – Ewa i Grzegorz Jakubowscy. Ekspozycja miała miejsce w paryskim Muzeum Bolesława Biegasa w Bibliotece Polskiej od października 1996 do stycznia 1997 roku³. Stanowiła ona ciekawe uzupełnienie, a zarazem poszerzenie kontekstu pokazu przygotowanego przez Grabską.

Jeśli każda epoka, styl, tendencja ma swój początek, apogeum i schyłek, to apogeum działalności wspomnianego środowiska paryskiego przypada na lata 1909-1910. To ogniskujący moment. Pankiewiczowie spędzają w Saint-Tropez wspólne wakacje z Bonnardami. Mojżesz Kisling i Szamaj (Simon) Mondzain, bynajmniej nie jako

¹ *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*, Muzea Narodowe w Warszawie i w Poznaniu, 1992; *Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich – Mela Muter. Malarstwo polskie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1994-1995; *Kisling i jego przyjaciele. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie*, Muzea Narodowe w Warszawie i w Krakowie, 1996. Komisarzem wszystkich była Barbara Brus-Malinowska.

² Jej francuska wersja pod tytułem *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900-1918* miała miejsce w Musée Bourdelle w Paryżu, gdzie pokazywano ją od października 1996 do stycznia 1997 roku. W warszawskim Muzeum Narodowym ekspozycja była dostępna od lutego do marca 1997 pt. *Paryż i artyści polscy 1900-1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a*. Autorem koncepcji wystawy i katalogu (dwie osobne wersje językowe, niewielkie korekty w wersji polskiej), komisarzem generalnym była Elżbieta Grabska, z którą współpracowały Barbara Brus-Malinowska (Muzeum Narodowe w Warszawie), Dorota Pieńkowska (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie), Marie-Dominique Crabit i Loic Wibaux (Musée Bourdelle w Paryżu). Wszystkie wymienione w nawiasach instytucje współpracowały przy organizacji wystawy.

³ Omówienie koncepcji i zawartości wystawy w Muzeum Biegasa, pióra jej autorów, zob. na łamach „Art and Business”, 1996, nr 12, s. 55-57.

pierwsi uczniowie Pankiewicza, przybywają nad Sekwanę. Władysław Ślewiński wraca z kraju, ponownie osiadając w Bretanii. Tu odwiedzi go niebawem Bungo-Witkacy, niechętnie ulegając naciskom ojca, idąc w ślady poprzedników i zarazem wydeptując ścieżki co najmniej kilkunastu następców, pozostającym pod egzotycznym urokiem bretońskiej enklawy i szukającym malarskiego autorytetu w przyjacielu Gauguina. W tym samym czasie Emile-Antoine Bourdelle zasiada w jury konkursu na pomnik Chopina w Warszawie. To kolejny dowód jego aktywnej przychylności Polsce i, jak się wtedy mówiło, Sprawie, przychylności wyrosłej z ziarna poezji Mickiewicza. Miała ona różne oblicza, a jednym z ważniejszych jej przejawów było zaangażowanie rzeźbiarza w polskie życie artystyczne, nie tylko w Paryżu.

Przyjmuje się, że polscy moderniści przełomu wieków uwalniali (nie do końca wszakże uwolnili) naszą sztukę od specyficznie polskiego, martyrologicznego balastu, czy – mówiąc mniej pejoratywnie – lokalnego kolorytu historii. Wspomniana wystawa pokazała właśnie ten szczególny moment, ekstremum napięcia dziejowej chwili i niezależniania się od niej sztuki, ale nie artystów. Ci wszakże często angażowali swe siły w Sprawę, by w razie potrzeby stanąć z bronią. Wielu członków kolonii polskiej w Paryżu, w tym – obok malarzy i rzeźbiarzy – także wielu literatów, jak np. Wacław Sieroszewski, Andrzej Strug (Tadeusz Gałeczki), Bolesław Wieniawa-Długoszowski, to członkowie tajnej paryskiej sekcji organizacji bojowej „Strzelec”.

Poza ważkimi wyjątkami wypadki historyczne nie odbiły się jednak w znaczący sposób w malarstwie czy rzeźbie autorstwa „polskich paryżan”. Specyficzny jest tu przypadek Leopolda Gottlieba, „najciekawszego może nowoczesnego polskiego portrecisty”⁴. Setki rysunków, dziesiątki autolitografii o tematyce legionowej wyrobiły mu w Polsce markę przede wszystkim „twórcy legionowego”, a przecież – uznając, że w pracach tych wykazał się znacznie większym talentem niż tuzinkowy, frontowy reportażysta – jego dzieło malarskie i graficzne powstałe przed wstąpieniem do Legionów i po ich opuszczeniu – należy cenić o wiele wyżej.

Prezentacja twórczości poszczególnych artystów nie była jednak zasadniczym zamiarem komisarza omawianej ekspozycji. Toteż obok rzeźb i obrazów wystawa gromadziła liczne fotografie⁵, katalogi, wycinki prasowe oraz wybrane przykłady epistolografii, wydatnie wzbogacające obraz kolonii, jej koneksje i aspiracje, osiągnięcia i dylematy. Przy tej okazji jakby tylko mimowolnie rzuciła światło na poziom polskiej produkcji artystycznej w Paryżu. Głównym celem przedsięwzięcia było natomiast coś, co można by nazwać chemią, chemią socjologiczno-artystyczno-historycznych powiązań, chemią miejsca-czasu, kontekstu politycznego i determinowanej nimi artystycznej świadomości; świadomości, która z bagażem (garbem?) nabytych jeszcze

⁴ E. G r a b s k a, *Obrazy i rzeźby podróżują*, [w:] *Paryż i artyści polscy*, s. 17.

⁵ Na dwie z nich zwracam baczniejszą uwagę w artykule *Kolonia polska, albo osvajanie horyzontu współczesności*, „Art & Business”, 1997, nr 4, s. 44-47.

w krakowskiej czy warszawskiej uczelni nawyków, zaskakiwana (osaczana?) paryskimi nowościami, filtrując, wybierając i odrzucając, dryfowała ku nowoczesności.

Widomym znakiem takiego, a nie innego zamysłu, takiego, a nie innego rozłożenia merytorycznych akcentów przez Grabską, było wydobicie na pierwszy plan założonej przez Gustawa Gwozdeckiego Académie Polonaise. Tę tzw. malarnię „polski fowista”⁶ otwierał w obecności licznych członków kolonii polskiej, ale i szarej eminencji prawobrzeżnej, „starej” emigracji – Władysława Mickiewicza, pielęgnującego mit ojca-Wieszczka. Patronat nad uczelnią objął Bourdelle, a pieczę nad programem studiów sprawować miał André Salmon, znakomity krytyk, przyjaciel Gwozdeckiego i innych polskich artystów. W założeniu swego twórcy dla studentów-przybyszów z Polski stanowiła więc malarnia „miejsce osvajania z horyzontem współczesności”, ale w szerszym oglądzie była jednocześnie bilansem polskiej nowoczesności w Paryżu⁷. Była znakiem, dowodem świadomości tego, co się aktualnie dzieje ze sztuką. Wyznaczyła modus, który podjął po I wojnie Pankiewicz i jego uczniowie z Komitetu Paryskiego.

Paradoksalnie jednak najważniejsza artystycznie manifestacja kolonii polskiej miała miejsce w Barcelonie, w Galerii Jose Dalmau (1912)⁸, wcześniej wystawiającej również dzieła pojedynczych polskich artystów (np. w 1911 roku Meli Muter). Wstęp do katalogu, którego okładkę zdobi *Głowa kobieca w profilu* Eugeniusza Zaka, napisał Michał Mutermilch. Spośród wystawiających w Barcelonie (w sumie sto trzydzieści sześć dzieł) artystów, prace dziesięciu znalazły się na wystawie Grabskiej. Ekspozycja w stolicy Katalonii miała ponoć bardzo przychylne przyjęcie, co potwierdzał w swym sprawozdaniu Adolf Basler: „Wielkim sukcesem cieszą się obecnie portrety Gottlieba na wystawie w Barcelonie, gdzie największym uznaniem darzą tam wystawiającą grupę artystów polskich: Boznańską, Rubczaka, Zaka, Nadelmana i kilku innych”⁹.

Istotną integracyjno-manifestacyjną rolę odegrało w życiu paryskiej kolonii utworzone z inicjatywy Stanisława Kazimierza Ostrowskiego na przełomie 1910 i 1911 roku Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu¹⁰. Skupiało ono całą niemal obecną wówczas nad Sekwaną polską elitę kulturalną. Dość powiedzieć, że wśród członków-założycieli, spośród samych tylko literatów, znajdujemy nazwiska Stefana Żeromskiego, Władysława Reymonta i Oskara Miłosza. W 1912 roku Towarzystwo, nawiązując także do tradycji jasełek, co *fin-de-siècle’owych* krakowskich kabaretów, wystawiło

⁶ Por. A. L i p a, *Gustaw Gwozdecki – polski fowista*, „Art & Business”, 1995, nr 11-12, s. 38-43.

⁷ G r a b s k a, art. cyt., s. 13.

⁸ *EXPOSICIÓN D'ART POLONES. GRUPO D'ARTISTES POLONESOS RESIDENTS A PARIS*, Galeria Jose Dalmau, Barcelona, maj-czerwiec 1912.

⁹ „Sztuka”, Lwów 1912; cyt. za: *Paryż i artyści polscy*, s. 80.

¹⁰ O jego historii, celach i osiągnięciach zob.: E. B o b r o w s k a - J a k u b o w - s k a, *Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu (TAP)*, [w:] *Paryż i artyści polscy*, s. 57-61.

słynną „Szopkę”, której treść, didaskalia i nazwiska *dramatis personae* w satyrycznej, samoprześmiewczej formie wyrażały dylematy artystyczne kolonii polskiej¹¹.

Wystawę *Paryż i artyści polscy 1900-1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a* zaprezentowano najpierw w Paryżu, dopiero zaś potem w Warszawie. I słusznie, bo to wystawa ukazująca miejsca, ludzi i czas, a nie samą (i przede wszystkim) sztukę. Prezentowała ona ważne impulsy na obraz sztuki wpływające, ale przecież nie nazywa się *Paryż i sztuka...*, lecz *Paryż i artyści polscy*. Należy więc powtórnie stwierdzić, iż szacowanie artystycznego poziomu ówczesnej polskiej produkcji na podstawie dzieł wybranych przez komisarzy (jak rzecz postrzegali niektórzy z recenzentów) mija się nieco z ich zamierzeniami.

Czy trzeba zapewniać krytyków¹², że organizatorzy nie pokazali najlepszych z interesującego ich okresu obrazów Tadeusza Makowskiego, Kislinga, Muter czy Zaka (w przeciwieństwie np. do Romana Kramsztyka czy obrazów olejnych Gottlieba), żadnej ze znakomitych rzeźb Eliego Nadelmana (w Warszawie; w Paryżu była jedna płaskorzeźba z nowojorskich zbiorów rodziny artysty). Nie „najbardziej interesujące dzieła polskie z początku wieku, pozostające w bliskiej relacji z Paryżem”, jak piszą Jakubowscy¹³, lecz raczej najważniejszych, działających tam artystów zaprezentowano nad Sekwaną, a potem nad Wisłą.

Trudno zgodzić się z opinią Bogusława Deptuły, który podsumowuje artystyczne wysiłki polskich twórców działających w Paryżu w latach 1900-1918 słowami: „powierzchność rozumienia Cézanne'a, kubizmu i innych osiągnięć nowoczesności; naiwny kubizm sprowadzony do ornamentalnego bryłowania pejzażu; rzekomy fowizm”¹⁴. Po pierwsze, inne niż np. u kapistów pojęcie lekcji Cézanne'a niekoniecznie zasługuje na miano powierzchownego (a może tylko ortodoksyjny kubizm nie był w przyswojeniu tej lekcji powierzchowny?), zważywszy na dalsze takiego pojmowania konsekwencje: pierwszą polską awangardę (formistyczną; tak, tak, bez polsko-paryskich pośredników mistrza z Aix się nie obeszło¹⁵); w dalszej zaś nieco perspektywie – polskie *art déco*, święcące w tymże Paryżu triumfy już w 1925 roku. Ci, którzy je

¹¹ Okoliczności powstania „Szopki” opisała wraz z próbą rekonstrukcji jej treści H. Ostrowska-Grabska w książce pt. *Bric a brac 1848-1939*, Warszawa 1978.

¹² B. Deptuła, „Kubizm brać zaczyna”, „Tygodnik Powszechny”, 1997, nr 12, s. 12.

¹³ E. Bobrowska-Jakubowska, G. Jakubowski-Barthel de Weydenthal, *Côté cour – côté jardin. Polski Paryż artystyczny*, „Art & Business”, 1996, nr 12, s. 55-57.

¹⁴ Deptuła, art. cyt.

¹⁵ „Przebywałem wówczas [w latach 1908-1909 lub w roku 1911 – A. T.] w towarzystwie Zaka, Baslera, Ligockiego” – wspominał o jednym z pierwszych pobytów nad Sekwaną Tytus Czyżewski (J. Śpiewak, *Jak kształtował się polski futurizm. Rozmowa z Tytusem Czyżewskim*, „Czas”, 1939, nr 187, s. 5 – cyt. za: A. Bałuch, *Wstęp*, [w:] T. Czzyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, Wrocław 1992, s. XVI).

uksztalowali, podejmowali (właśnie za pośrednictwem Cézanne'a!) dialog z tradycją śródziemnomorską, przyodziewając wywiedzioną z niej ikonografię w formalny kostium stylizowanego kubizowania.

„Kubizm brać zaczyna” – powtarza za Kislingiem cytowany wyżej Deptuła. Wedle tego właśnie autora kubizm zaledwie zaczął oddziaływać na polskich twórców, nie wpływając na nich w sposób znaczący (nie jest to prawdą w odniesieniu do Louisa Marcoussisa, Nadelmana czy Haydena), Kisling zaś i inni polscy przybysze nad Sekwanę (trudno zgadnąć o kogo chodzi), nie dopracowawszy się jeszcze (w 1916 roku) własnego stylu, „nie byli pewni, jaki obrać za własny”¹⁶. Błąd logiczny takiego rozumowania polega na tym, że własnego stylu raczej się dopracowuje niż go wybiera, bo wówczas nie jest już własny... Oddajmy głos Grabskiej: „Istotnie, z dwu możliwości – naśladowania i dystansowania się od pierwszoplanowych mistrzów nowoczesności – ta druga opcja była [wśród Polaków – A. T.] bardziej praktykowana. Był to dystans szczególny, który buforowali zastępczo pośrednicy, odsuwający jakby w tło Picassa, Braque'a czy Matisse'a. Nie tylko zresztą polscy artyści instynktownie brali za przewodników Deraina, Vlamincka, Gromaire'a i Friesza”¹⁷. Owszem, Polacy byli w Paryżu poza awangardami, na ich obrzeżu, w ich tylnej straży¹⁸, ale przecież nie sposób zgodzić się z tezą o ówczesnym „pozostawianiu polskiej sztuki poza obiegiem sztuki europejskiej”¹⁹. By posłużyć się językiem sportowym, powiedzmy: nie być w czołówce nie znaczy jeszcze nie być aktywnym w peletonie.

Czy Polacy mieli szczęście do krytyków, czy może na tych, a nie innych zasługiwali? Liczne artykuły i wstępy do katalogów wystaw członków kolonii polskiej, pisane przez Guillaume'a Apollinaire'a i Salmona nie są, wbrew temu, co czytamy u wspomnianego krytyka, „tylko historycznymi świadectwami”. Są raczej dowodem jak można było komentować „sztukę żywą”²⁰. Uświadamiają dziś, że sztukę tę na wiele lat zepchnięto w otchłań zapomnienia, odrzucając ją ze względu na międzynarodowy i nieawangardowy charakter, które to kryteria (zwłaszcza drugie z nich) są – jak wiadomo – cierniem w oku badaczy hołdujących przyjętemu powszechnie modeli historiografii artystycznej XX wieku.

Nawet jeśli pokazane na wystawie dzieła uznamy tylko – i zaledwie – za dowód „złotego środka nowoczesności”, to zaiste trudno będzie znaleźć w tym jednym okreś-

¹⁶ Deptuła, art. cyt.

¹⁷ Grabska, art. cyt., s. 23.

¹⁸ Mianem „arriergardy awangardy” określiła kiedyś postawę polskich artystów działających w Paryżu na początku wieku Grabska w swoim artykule pt. *L'arrière-garde de l'avant-garde: la colonie artistique polonaise à Paris 1905-1914*, [w:] *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, sous la direction de G. Monnier et J. Vovelle, Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), Paris 1994.

¹⁹ Deptuła, art. cyt.

²⁰ Tytuł książki André Salmona, w której wiele miejsca poświęcił Polakom, brzmi *L'Art vivant* (Cres 1920).

leniu wspólny mianownik dla twórczości Muter²¹ i Henryka Haydena, Jana Wacława Zawadowskiego i Henryka Epsteina, Alicji Halickiej i Szamaja Mondzaina, trudno będzie sprowadzić ich dokonania do przyswojenia sobie „kilku wyróżników sztuki wówczas nowoczesnej” i, co najgorsze, przyznawać w tej dziedzinie arcymistrzostwo Kramsztykowi, jak czyni to właśnie Deptuła²². Inna sprawa, że wielu z wymienionych twórców dojrzałość artystyczną osiągnęło w czasie zaledwie zahaczającym o górną granicę chronologii ekspozycji. W takim razie może lepiej nie oceniać sztuki na podstawie epizodów? Wracając na chwilę do Kramsztyka przyznać należy, że oba pokazane na wystawie Grabskiej płótna przewyższały klasą prawie wszystkie obrazy zgromadzone na monograficznej ekspozycji tego artysty w warszawskiej Zachęcie²³.

Parysko-warszawskiej wystawie towarzyszył obszerny katalog²⁴, który zawierał w części wstępnej cztery teksty zasadnicze dla jej scenariusza i koncepcji. Są to: Grabskiej *Obrazy i rzeźby podróżują*, Marii-Teresy Diupero *Bourdelle w kręgu polskim*, Joanny Żurowskiej *Literaci polscy w Paryżu* oraz Ewy Bobrowskiej-Jakubowskiej *Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu (TAP)*. Zostały one bogato obudowane często nie znanymi dotąd, adekwatnymi do poruszanego problemu przykładami epistolografii i artykułami z epoki, dotyczącymi polsko-paryskiego środowiska. Najciekawsze z nich wydają się te, które rzucają światło na wzajemne relacje Bourdelle'a i Miecislasa Golberga, pochodzącego z Polski filozofa i literata, oraz, jakby z przeciwnego bieguna, z socjologiczno-obyczajowo-humorystycznego punktu widzenia, listy Mońka do Szamajka, czyli Kislinga do Mondzaina. Noty biograficzne, uzupełnione wybraną bibliografią, wyszły spod piór siedemnastu autorów badających dawniej lub obecnie życie i twórczość bohaterów wystawy, co w przypadku „tematyki paryskiej” wydaje się owocnym w skutkach przełamaniem dotychczasowego monopolu²⁵.

²¹ Twórczość tej artystki wzbudza ostatnio naukowe zainteresowanie nie tylko na kontynencie europejskim. Dowodem jest interesująca praca *The Works of Mela Muter. Images of „Humanité” (1900-1930)*, obroniona w 1997 roku przez Urszulę Lazowski na poziomie Master of Arts w Hunter College of the City University of New York.

²² Deptuła, art. cyt.

²³ *Roman Kramsztyk 1885-1942. Wystawa monograficzna*, komisarz: R. Piątkowska, współpraca: M. Tarnowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, luty-marzec 1997 roku.

²⁴ Dwa „kosmetyczne” sprostowania: Nadelman na nowojorskiej Armory Show (1913) wystawił nie jedną, lecz dwie rzeźby; ta druga została w trakcie lub po wystawie zniszczona (por.: M. W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York 1988, s. 298). „Czwartym rozbiorem Polski” nazwał swój pojedynek z Leopoldem Gottliebem, a dokładniej ranę ciętą nosa w nim odniesioną, sam Mojżesz Kisling. Dopiero za nim powtórzyli ten zwrot Salmon i Apollinaire. Nim chwycono za szablę, oddano po jednym strzale z pistoletu (por.: B. Klüver, J. Martini, *Kiki's Paris. Artists and Lovers 1900-1930*, New York 1989, s. 54-55; zdjęcia!).

²⁵ Por. przypis 1.

Jacqueline Gojard, monografistka Salmona stwierdziła, iż „sztuka polska, zasilona przez myśl żydowską, urzekła go pewną mieszaniną pierwiastka zmysłowego i pierwiastka rozumowego [...]”²⁶. To ważna w dwójnasób uwaga. Chwyta wspólną cechę, ślad, piętno, jakim nasza ówczesna twórczość była w Paryżu naznaczona. Charakteryzuje Szkołę Polską (*vide*: wystawa w Barcelonie), bo i takie określenie pojawiło się w międzywojennych słownikach artystów. Jej typowym reprezentantem miałby być Rubczak, którego „realistyczny de facto temperament chłonie dość ostrożnie wzory postimpresjonizmu, ożywiając przede wszystkim paletę pod wpływem prowansalskiego światła”²⁷. Ważniejsze wszakże wydaje się spostrzeżenie dotyczące owej „myśli żydowskiej”. Wielu artystów w środowisku kolonii polskiej miało żydowskie pochodzenie. Niektórzy po latach przyjęli obywatelstwo francuskie (m.in. Kisling, Hayden, Marcoussis) czy amerykańskie (np. Nadelman). Ale w okresie objętym chronologią omawianej wystawy, a często także później, identyfikowali się oni z kulturą polską, wystawiali na polskich wystawach i przynależeli do polskich grup i stowarzyszeń. Przypomnienie Francuzom narodowej i obywatelskiej tożsamości tych twórców, ich korzeni i ich artystycznych wyborów to ważna zasługa Grabskiej i osób z nią współpracujących²⁸.

Nie ma się zresztą co spierać. „Pogmatwana przynależność” była, jak słusznie uważał Salmon, raczej bogactwem niż ułomnością. Bogactwem, na którym polegał fenomen, ale i niedookreśloność zjawiska zwanego École de Paris. Wystawa Grabskiej pokazała polski w nią wkład²⁹. Bo przedprożem, jednym z kilku, Szkoły Paryskiej była właśnie kolonia polska.

²⁶ J. G o j a r d, *André Salmon i artyści polscy na początku wieku*, [w:] *Paryż i artyści polscy*, s. 78.

²⁷ E. G r a b s k a, *Jan Rubczak*, [w:] *Paryż i artyści polscy*, s. 140.

²⁸ Aż ośmiu obecnych swymi dziełami w Paryżu i Warszawie artystów prezentowano w 1985 roku w Nowym Jorku jako „żydowskich artystów z kręgu Montparnasse`u”, mimo że niektórzy za życia nie wzięli udziału w żadnej wystawie, skupiającej wyłącznie twórców pochodzenia żydowskiego, nie podejmowali nawet żydowskiej ikonografii, współtworząc polskie życie artystyczne w Paryżu i w kraju. Kryterium narodowościowe okazało się niestety wystarczające; por. katalog wystawy *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*, The Jewish Museum, New York 1985.

²⁹ Wystawa miała przychylny odbiór nad Sekwaną. Najobszerniejszym, znanym mi francuskim jej omówieniem był artykuł A. Calonne’a pt. *Bourdelle et les artistes polonais (1900-1918)*, „Valeurs de l’art”, 1997, nr 18. Inne recenzje bądź wzmianki: F. M e n a g e r, [b. tyt.], „Les Petites Affiches”, 1 XI 1996; N. L. [b. tyt.], „Les Petites Affiches”, 27 XII 1996; [b. a.], [b. tyt.], „Eaux Vives”, XII 1996; [b. a.], [b. tyt.], „Arts, Antiques, Auctions”, XII 1996-I 1997; J.-L. P., *Les Polonais de Paris. Une peinture libre*, „Le Figaro”, 15 I 1997; M. C u s s o, *Bourdelle et les artistes polonais*, „Le Figaro Magazine”, 18 I 1997.