

## Gra z architekturą. Tel Awiw i Gdynia w malarstwie Marii Kiesner

### Playing with architecture: Tel Aviv and Gdynia in the painting of Maria Kiesner

Artur Tanikowski

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN  
POLIN Museum of the History of Polish Jews

*Pamięci mojej Mamy*

#### Droga do modernizmów

Próba uchwycenia istoty modernistycznego idiomu środkami malarskimi, wykreowania przestrzeni architektury modernistycznej w dwóch wymiarach – na papierze lub płótnie – wymusza wybór jednego z zapośredniczeń wizualnych lub całego ich ciągu. Niegdyś był to bezpośredni ogląd malarza-plenerzysty, dziś niebagatelną rolę odgrywa przekaz cyfrowy, w tym fotografia (także archiwalna) i powielany rysunek projektowy, które porządkują wyobraźnię artysty i narzucają szkielet konstrukcyjny kompozycji, nie zastępując malarskiego widzenia. Jeśli obraz z modernistycznym obiektem architektonicznym jako motywem naczelnym ma pozostać po prostu autentycznym malarstwem, a nie ilustracyjną narracją o architekturze, jego twórca musi uruchomić arsenał środków zbliżających go do architekta. Budynek jako motyw malarski nie istnieje bez malarskiej przestrzeni, która go otacza. Jedno w równym stopniu odcina się od drugiego, dopełnia je i dopowiada.

Zapytana o to, czy malarstwo może opowiadać o architekturze pozostając malarstwem, a jeśli tak, jakie musi spełnić warunki, Maria Kiesner odpowiada: „Bryła w świetle jest podstawowym motywem malarskim realizowanym np. w martwej naturze czy pejzażu. Moja interpretacja architektury jest wariantem tego samego. Kompozycja musi spełniać warunki takie jak zawsze, gdy konstruujemy obraz. Musi mieć gamę, proporcje, jasno określoną konstrukcję, nastrój”<sup>1</sup>. Architektura, w szczególności modernistyczna, jest tematem czy wręcz osią twórczości Marii Kiesner od wczesnych lat po obronie dyplomu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jarosława Modzelewskiego w 2002 roku<sup>2</sup>. Aneks do dyplomu,

z plakatu, malarka przygotowała pod kierunkiem Mieczysława Wasilewskiego. Dokonany przez studentkę wybór pracowni dyplomujących prowadzonych przez dwóch wybitnych w swych dziedzinach artystów ma znaczenie, którego nie da się przecenić. Obaj są mistrzami w posługiwaniu się obrazowym skrótem, wymowną umownością, co niesie niemałe konsekwencje w przypadku kogoś kto, jak Kiesner, eksploruje świat modernizmu i socmodernizmu, oczyszcza kadr i główny motyw z wszystkiego co zbędne, szuka porządku w prostocie i powściągliwości. „Umowności nie uważam za wadę – daje ona szansę na jakiś ład przed oczami” – twierdzi Modzelewski<sup>3</sup>.

Droga Marii Kiesner do obrazów z Tel Awiwu i Gdyni wiodła przez mnogość miejsc i motywów, w poprzek przed- i powojennej historii architektonicznego modernizmu, studiowanej w jego centrach i na peryferiach: w Dessau, Katowicach, Mediolanie, Legionowie, Rzymie, Busku Zdroju, Krakowie, Zurychu, Warszawie, Kolonii czy Łodzi. Artystka przedstawiała i przedstawia ośrodki wypoczynkowe, hale sportowe, osiedla mieszkaniowe, hotele, budynki sklepowe i urzędy, widoki modernistycznych wnętrz i place budowy, parki, stacje benzynowe, kampusy uczelnie (Bauhaus), fabryki i ośrodki sportowe. Wreszcie domy własne – pracownie artystów, przynajmniej dwa z nich – zdecydowanie nieprzypadkowe: malarza Gerharda Richtera w Kolonii oraz architekta Bohdana Lacherta na warszawskiej Saskiej Kępie. W obu przypadkach nie chodzi wyłącznie o modernistycznego *genius loci*, odczutego i odczytanego przez Kiesner *in situ* albo z dokumentacji fotograficznej, uwidocznionego następnie w serii jej obrazów, ale także o kwestie warsztatowe. Podobnie jak niemiecki malarz, Kiesner gromadzi bogaty materiał dokumentacyjny, w procesie twórczym wtórnie wykorzystuje fotografie, choć w sposób odmienny od Richtera nadmalowującego fotograficzne odbitki w wielu swych wedutach.

1. Wszystkie wypowiedzi Marii Kiesner, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z korespondencyjnego wywiadu z malarką, przeprowadzonego przez autora tekstu na przełomie 2019 i 2020 roku. Inne autokomentarze można znaleźć w: Janota-Bzowska Magdalena, *Moje światy są sobie bliskie. Rozmowa z Marią Kiesner*, [w:] Maria Kiesner, *Miasto przed burzą*, Warszawa 2018, s. 93–113.

2. Dyplom, który dotyczył wydarzeń 11 września 2001 roku w Nowym Jorku, został wyróżniony nagrodą im. Józefa Szajny za poszukiwanie nowej formy wypowiedzi.

3. Por. Tarabuła Marta, *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego*, [w:] Małgorzata Kurzac, Jan Michalski, *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, red. Maryla Sitkowska, Marta Tarabuła, Kraków 2006, s. 33.



1. Kiesner, „Czerwony szkic do obrazu z Domem Lacherta”, 2018, papier, 30 x 21 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Stefan Paruch)

1. Maria Kiesner, "Red sketch for the image of the Lachert House", 2018, paper, 30 x 21 cm (source: property of the artist, photo Stefan Paruch)

### Z Saskiej Kępy do Gdyni i Tel Awiwu

Bliski kontakt z twórczością Lacherta nie polega w przypadku Kiesner li tylko na możliwości naoczno-ego eksplorowania warszawskiego domu własnego architekta przy ulicy Katowickiej 9–11a, projektu spółki Bohdan Lachert – Józef Szanajca z 1928 roku<sup>4</sup>. Malarka potrafiła twórczo wyzyskać rysunki projektowe Lacherta, ukazujące nieistniejącą już willę Szyllerów, zrealizowaną wspólnie z Szanajcą w tym samym 1928 roku przy Wale Miedzeszyńskim 756: „Praca z rysunkami archiwalnymi przyszła niedawno, podczas przygotowywania wystawy w domu Lacherta na Katowickiej. Fascynujące jest przyglądanie się procesowi wymyślenia koncepcji, idei innych [twórców]. Podobnie jak w starych pocztówkach, rysunki architektoniczne mają poźółkły papier, smak minionych czasów. (...) Te proste kompozycje zawierają to, czego poszukuję w bryle poprzez malarskie zabiegi: uproszczenie, syntezę, wyeliminowanie zbędnych detali, ale bez zatracenia najważniejszych cech bryły. Naoczny kontakt

4. Najlepszym kompendium wiedzy o dokonaniach tych wybitnych architektów jest wydana przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk książka Katarzyny Uchowicz *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Warszawa 2017.

z obiektem jest ciekawy, ale często nadchodzi po sportretowaniu danego budynku. Nie jest mi tak bardzo potrzebny”<sup>5</sup> (il. 1).

Rok 2018, w którym powstały m.in. takie obrazy jak *Saska Kępa* z widokiem wspomnianej willi Szyllerów, *Bauhaus bez okien* – wizerunek jednego z domów profesorskich w Dessau (*Meisterhäuser*, 1925–1926) projektu Waltera Gropiusa czy pierwsza kompozycja z nieformalnego cyklu telawińskiego (*Tel Aviv*, z czerwonym tłem) zaznaczył się ważną cezurą w twórczości malarski. Oto właśnie wtedy po raz pierwszy artystka wyjęła portretowane każdorazowo w indywidualnych ujęciach budynki z kontekstu otoczenia, architekturę wyodrębniła z urbanistyki. Unicestwiając linię horyzontu i osadzając portretowany obiekt na arbitralnie wybranym co do koloru, niemal gładkim tle, nie tylko oderwała bryłę od gruntu, ale też wyodrębniła ją definitywnie z jakichkolwiek pozostałości atmosfery, powietrza, nieba. Tym samym zmieniła hierarchię gatunkową swych obrazów: modernistyczny pejzaż, od zarania twórczości Kiesner pozbawiony sztafażu ludzkiego, awansował do rangi portretu modernistycznej architektury.

5. Artystka wspomina swoją wystawę „Dom własny. Katowicka 9”, która miała miejsce w Domu Bohdana Lacherta / Domu Holenderskim w Warszawie od 27 kwietnia do 5 maja 2019 roku.



2. Maria Kiesner, „Gdynia”, 2019, akryl na płótnie, 121 x 100 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Muzeum POLIN)

2. Maria Kiesner, "Gdynia", 2019, acrylic on canvas, 121 x 100 cm (source: property of the artist, photo POLIN Museum)



3. Maria Kiesner, „Tel Awiw”, 2018, akryl na płótnie, 80 x 100 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Stefan Paruch)

3. Maria Kiesner, „Tel Aviv”, 2018, acrylic on canvas, 80 x 100 cm (source: property of the artist, photo Stefan Paruch)

Kierując się modernistycznym paradygmatem oczyszczania formy ze wszystkiego, co zbędne malarzka zbliża się do tego, co nazwać by można malarzkim emblematem architektury nowoczesnej. W procesie tym posuwa się niekiedy niemal do zbeczczenia procederu architekta, gdy na przykład zamalowuje sekwencję modernistycznych okien. Wystarczy porównać obraz z budynkiem biurowym Zakładu Ubezpieczeń Społecznych z 2010 roku z jego repliką z 2019 roku (oba zatytułowane *Gdynia*)<sup>6</sup>. Bryła budynku we wcześniejszej wersji jest wciąż w miarę wyraziście osadzona na szaro-błękitnym tle wobec budynków sąsiednich, w perspektywie skrzyżowania ulic 10 Lutego i 3 Maja, a pionowe podziały wstęgowych okien da się jeszcze odczytać. W późniejszym ujęciu okna oplatające długie, pięciopiętrowe skrzydło od ul. 10 Lutego stają się niemal jednolitymi, srebrno-szarymi pasami, natomiast zupełnie pozbawiony okien został sześciopiętrowy, wertykalny blok budynku od ul. 3 Maja (il. 2). Cała bryła dawnej siedziby ZUS zdaje się samotnie lewitować w oceanie czarnego, płasko założonego tła. Znający topografię miasta i bliskie sąsiedztwo „Bankowca” mogliby wieszczyć

niechybne zderzenie i katastrofę obu ikon gdyńskiego modernizmu, gdyby nie abstrakcyjne, białe, odwrócone „L”, którym autorka wyraziście odcięła główny motyw późniejszej wersji *Gdyni* od dolnej krawędzi obrazu, jakby nie pozwalając „transatlantykowi” wypłynąć poza kadr.

#### Między wedutą a portretem architektonicznym

W wykreowaniu przez Kiesner modernistycznego idiomu w odniesieniu do obiektów zlokalizowanych w „białych miastach”, jak Tel Awiw i Gdynię zwą nie tylko historycy architektury, niebagatelną rolę odgrywa założony płaską plamą kolor. Z jednej strony jest on przede wszystkim służebny wobec ukazanego w różnych odcieniach przełamanej bieli motywu centralnego – portretowanego budynku; ma go uwydatnić, wizualnie wzmocnić jego bryłę i konstrukcję. Z drugiej ma za zadanie utrzymać całość kompozycji w ryzach obrazu malarzkiego (il. 3). Oddajmy ponownie głos artystce: „Pierwszy obraz z cyklu telawiwskiego przedstawia samotny budynek na gładkim czerwonym tle, trudno mi dzisiaj powiedzieć, dlaczego tło jest czerwone. Na pewno doskonale eksponuje to, co chciałam uzyskać: bryłę sprowadzoną do surowej skorupy, do wydumskiej budynku, oczyszczonej z detali mocniej niż dotychczas. Budynek stał się prawie bunkrem, bez

6. Reprodukacja obrazu *Gdynia* z 2010 r. <https://artinfo.pl/artinformacje/zaplanuj-z-artinfo-16-22-wrzesnia,lot-46>; reprodukacja obrazu *Gdynia* z 2019 r. w: *Gdynia – Tel Awiw*, katalog wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, koncepcja i redakcja Artur Tanikowski, Warszawa 2019, s. 135.



4. Maria Kiesner, „Willa Rubla”, 2019, akryl na płótnie, 80 x 120 cm, (źródło: zbiory własne autorki, fot. Muzeum POLIN)

4. Maria Kiesner, "Rubel's villa", 2019, acrylic on canvas, 80 x 120 cm (source: property of the artist, photo POLIN Museum)

drzwi, okien jedynie z otworami zionącymi do środka, abstrakcyjna czerwień podbiła przekaz. (...) Po raz pierwszy tak zdecydowanie zrezygnowałam z pejzażu na rzecz płaskiego tła. Sam jakby wycięty budynek i abstrakcyjne tło to doskonała kombinacja. Takie oddziaływanie barw jest dla mnie ważne, bo służy motywowi”.

Ta malarska strategia od czasu pierwszego jej użycia nie jest stosowana permanentnie. Niekiedy Kiesner zatrzymuje się w pół drogi: aplikuje tło arbitralnie wybraną, nie odnoszącą się do natury barwę,

5. Maria Kiesner, „Makieta projektu dworca kolejowego w Gdyni projektu Władysława Strzemińskiego na okładce bloku rysunkowego”, 2019, papier, 30 x 21 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Stefan Paruch)

5. Maria Kiesner, "Mock-up of Władysław Strzemiński's Gdynia railway station design on the cover of a drawing block", 2019, paper, 30 x 21 cm (source: property of the artist, photo Stefan Paruch)



niemal pozbawiając je jakiegokolwiek przedstawieniowości, ale nie rezygnuje z tektonicznego osadzenia obiektu w syntetycznie zasugerowanym terenie ze zdawkowo zarysowaną linią horyzontu. Tak dzieje się w przypadku gdyńskiej *Willi Rubla* (il. 4) czy *Makiety Strzemińskiego* (il. 5), ukazującej konkursowy projekt dworca kolejowego w Gdyni, a także dwóch wersji *Domu Rubinsky'ego* (il. 6), widoków *Liebling House* (il. 7, 11)) czy *Ronda Ziny Dizengoff* (il. 8).

Projektujący willę gdyńskiego przedsiębiorcy Juliusza Rubla Władysław Grodzieński stanął przed zadaniem wkomponowania budynku w nierówność terenu i rozwiązał je między innymi poprzez uniesienie elewacji północnej na filarach. Specyfika dynamicznie rozczłonkowanej bryły willi dała Marii Kiesner okazję do sugestywnej rytmizacji prostokątów, rombów i trapezów, określających ściany domu i rzucane przez nie cienie, ogrodzenie posesji i płaszczyznę gruntu (il. 4). Widok modernistycznego domu na Działkach Leśnych został ujęty w bladnoróżową bordiurę, zgodną z chromatyczną temperaturą motywu centralnego, jakby chodziło o malarską wersję nieco wypłowiałej pocztówki sprzed lat.

Wyjątkowe w tej grupie jest *Rondo Ziny Dizengoff*, obraz, który w odróżnieniu od innych w pełni zastąpił na miano wedyuty – pejzażu miejskiego. Malarka wykadrowała fragment kolistego placu z widokiem fasady Hotelu Kina Estera oraz uciekającej z jego lewej strony perspektywy ulicy rabiego Reinesa (HaRav Reines Street) (il. 8). Ascetyczna powściągliwość formy i koloru oscylującego między beżami i szarościami, w oddaniu wycinka urbanistycznego założenia jest równie wymowna i dojmująca, co pustka



6. Maria Kiesner, „Szmaragdowy szkic do obrazu z Domem Rubinskiego”, 2019, akryl na płótnie, 40 x 40 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Stefan Paruch)

6. Maria Kiesner, "Emerald sketch for the image of the Rubinsky House", 2019, acrylic on canvas, 40 x 40 cm (source: property of the artist, photo Stefan Paruch)

placu zazwyczaj ożywianego ruchem pieszym i kołowym. Obraz Kiesner można opisać słowami, którymi posłużono się wobec dzieła o ponad wiek starszego: „Halucynacja, jakby miasto zostało ewakuowane, a czas się zatrzymał”<sup>7</sup>. Amerykański badacz użył ich dla oddania klimatu wedut Kopenhagi malowanych na przełomie XIX i XX wieku przez Vilhelma Hammershøia (il. 9). Choć neoklasycyńska architektura w obrazach Duńczyka jest skrajnie odmienna od modernizmu ukazywanego przez Kiesner, telawiwski plac w jej ujęciu z *Widokiem placu Amalienborg* (1896) czy *Budynkami Kompani Azjatyckiej* (1902) Hammershøia łączy geometryczny rygor kompozycji, niemal achro-

matyczna tonacja i grobowy nastrój miasta pozbawionego mieszkańców. Kwarantanna trwa od wieków.

Tajemnicza pustka w obu przypadkach nakazuje widzowi zadawać kolejne pytania i kierować uwagę na to, co jest poza kadrem, czego nie widać. Konkretny motyw architektonicznego przeistacza się w emanację nastroju, skąd już prosta droga do metafizycznych pejzaży Giorgia de Chirico<sup>8</sup>. Kiesner konfrontuje się z malarstwem Włocha wymownym komentarzem: „Ostre skosy czy długie cienie rzucone na ulicę budują niepokój. Wprowadzają odbiorcę w nieoczywisty świat. (...) Arsenal środków malarskich zastosowanych w obrazie ma wywoływać określony nastrój. Tak jak u Giorgia de Chirico, gdzie obrazy z pozoru są realistyczne i obiektywne, a jednak niebo jakby za ciemne, cienie

7. Rosenblum Robert, *Vilhelm Hammershøi, at Home and Abroad*, [w:] Anne-Birgitte Fonsmark, Mikael Wivel (in collaboration with Henri Loyrette and Robert Rosenblum), *Vilhelm Hammershøi 1864–1916: Danish Painter of Solitude and Light*, Copenhagen – New York 1998, s. 39.

8. Ibidem.



7. Maria Kiesner, „Złoty Dom Liebvinga” (wg rysunku z wystawy w Muzeum Polin), 2020, akryl na płótnie, 100 x 100 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Stefan Paruch)

7. Maria Kiesner, „Liebling House in Gold” (according to the drawing from the exhibition at the Polin Museum), 2020, acrylic on canvas, 100 x 100 cm (source: property of the artist, photo Stefan Paruch)

za długie, a słońce słabo świeci; język malarski dominuje i dookreśla pejzaż. Lubię budować te różne napięcia i myśleć o obrazie jak o scenografii”.

### Kiesner a tradycja mimetycznej powściągliwości

Skonfrontowanie obrazów warszawskiej artystki z malarskimi wizjami Hammershøia warto przeprowadzić jeszcze na jednej płaszczyźnie. Ukazywane przez Duńczyka ekstremalnie puste, wyizolowane z ludzkiego życia wnętrza („jakby lokator umarł, a meble zostały usunięte”<sup>9</sup>), tak jak obrazy podziwianego przezeń Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera, miały wyrażać sprzeciw wobec profuzji wiktoriańskiego ornamentu i wszechobecności mebli. Odwrót od wiktoriańskiego smaku zaproponowali w swych programach reformatorzy architektury i designu, m.in. Charles Rennie Mackintosh, Adolf Loos i Josef Hoffmann, „propagując styl minimalistycznego ornamen-

tu i oczyszczającą biel”<sup>10</sup>. Tym samym torowali drogę do powstania architektury modernistycznej i białych miast.

Malarska tradycja portretowania pojedynczych budynków sięga północnego romantyzmu i Caspara Davida Friedricha<sup>11</sup>, a po nim tych, którzy na własny sposób ją oswojali, interpretowali i rozwijali co najmniej po pierwsze dekady XX wieku<sup>12</sup>. Mamy tu na myśli przede wszystkim Vincenta van Gogha, wspomnianego Vilhelma Hammershøia, Pieta Mondriana, Lyonela Feiningera czy Amerykanina Edwarda Hoppera. Trudno oczywiście w ich wypadku mówić o portretowaniu architektury jako o celu samym w sobie. Jednakowoż w ich pracach główny motyw wykracza poza realistyczną dominantę pejzażu, najczęściej wy-

10. Ibidem, s. 40.

11. Mam tu na myśli takie obrazy z wizerunkami budowli i ruin gotyckich, jak *Krzyż i katedra w górach* (ok. 1813, Kunstmuseum, Düsseldorf), *Ruiny opactwa w Eldenie* (ok. 1824, Nationalgalerie, Berlin), *Opactwo wśród dębów* (ok. 1810, Schloss Charlottenburg, Berlin).

12. Rosenblum Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London 1994.

9. Ibidem.



8. Maria Kiesner, „Rondo Ziny Dizengoff”, 2019, akryl na płótnie, 70 x 140 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Muzeum POLIN)

8. Maria Kiesner, "Zina Dizengoff Circle", 2019, acrylic on canvas, 70 x 140 cm (source: property of the artist, photo: POLIN Museum)

abstrahowany z otoczenia, z czasem coraz bardziej zredukowanego mimetycznie, nierzadko ewokując znaczenia symboliczne. Tak dzieje się choćby w przypadku kilku malowanych przez Van Gogha w latach 1884–1885 widoków przysadzistej gotyckiej wieży wiejskiego kościoła w holenderskim Nuenen. Te malarskie notacje bryły świątyni ułożonej zazwyczaj w bezludnym pejzażu, w geometrycznym centrum kompozycji należy, jak pisze Rosenblum, „uznać za wypowiedź na temat idei a nie percepcji”<sup>13</sup>.

Do tradycji Friedricha w odniesieniu do struktury pejzażu z motywem architektonicznym sięgał Edward Hopper. Nieustannie powracał „do sugestywnej polaryzacji przestrzeni wykreowanej przez płytki pierwszy plan, który zobowiązuje widza do zatrzymania się nagle na krawędzi i kontemplowania stamtąd widoku rozległego, pustego terenu, łatwiej dostępnego z pomocą wrażeń i emocji niż pieszej wędrówki”<sup>14</sup>. Tak dzieje się choćby w przypadku *Zachodu słońca nad torami* (*Railroad Sunset*) z 1929 roku.

Nie może dziwić, że związany z kulturą niemiecką Lyonel Feininger wielokrotnie nawiązał do Friedrichowskiego motywu architektury gotyckiej. W obrazie z 1930 roku kościół Najświętszej Marii Panny w Halle ukazał jako nieziemski symbol o niebotycznej wysokości i wolumenie, otoczony przez nieliczne sylwetki ludzkie o bardziej niż znikomej skali. Dzięki symetrycznej kompozycji obraz ten nabiera charakteru emblematycznego, przypominając drzeworytniczy frontispis Feiningera do manifestu Bauhausu z 1919 roku, zatytułowany *Katedra Socjalizmu*<sup>15</sup>.

Ale artystą, który na początku XX wieku najbardziej przekonująco i twórczo nawiązał do tradycji sztuki północnego romantyzmu – jej ikonografii, sposobu kreowania przestrzeni, wreszcie eksponowania pierwiastka emocjonalnego – okazał się Piet Mondrian. Dowodem na to, że malarz potrafił przekształcić najskromniejszy obiekt w symbol o niemal

religijnej konotacji, jest *Czerwony młyn* (*The Red Mill*) z około 1911 roku (il. 10). Nawiązując tytułowym motywem do tradycji ikonograficznej swych dawnych i nowych holenderskich antenatów, Mondrian ustawia wieżę z przypominającymi ramiona krzyża, nieruchomymi śmigłami na pionowej osi symetrii. Monumentalizuje przy tym prostą bryłę czerwono-oranżowego budynku do skali przeczącej jego prozaicznej funkcji.

9. Vilhelm Hammershøi, *Budynki Kompanii Azjatyckiej w Kopenhadze – widok z ulicy Św. Anny*, 1902, olej na płótnie, 146,5 x 140,5 cm, Narodowa Galeria Sztuki w Kopenhadze (źródło: fot. domena publiczna / Wikimedia Commons [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Asiatisk\\_Compagnis\\_bygninger%2C\\_set\\_fra\\_St.\\_Ann%C3%A6\\_Gade.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Asiatisk_Compagnis_bygninger%2C_set_fra_St._Ann%C3%A6_Gade.jpg))

9. Vilhelm Hammershøi, *The Buildings of the Asiatic Company, seen from St. Annæ Street, Copenhagen*, 1902, oil on canvas, 146,5 x 140,5 cm, National Gallery of Art in Copenhagen (source: photo public domain / Wikimedia Commons [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Asiatisk\\_Compagnis\\_bygninger%2C\\_set\\_fra\\_St.\\_Ann%C3%A6\\_Gade.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Asiatisk_Compagnis_bygninger%2C_set_fra_St._Ann%C3%A6_Gade.jpg))



13. Ibidem, s. 73.

14. Ibidem, s. 130.

15. Ibidem, s. 160–161.



10. Piet Mondrian, Czerwony młyn, 1911, olej na płótnie, 150 x 86 cm, Muzeum Miejskie w Hadze, (źródło: fot. domena publiczna / Wikimedia Commons [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Piet\\_mondrian%2C\\_il\\_molino\\_rosso%2C\\_1911.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Piet_mondrian%2C_il_molino_rosso%2C_1911.jpg))

10. Piet Mondrian, Red Mill, 1911, oil on canvas, 150 x 86 cm, Kunstmuseum Den Haag, Hague, Netherlands, (source: photo public domain / Wikimedia Commons [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Piet\\_mondrian%2C\\_il\\_molino\\_rosso%2C\\_1911.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Piet_mondrian%2C_il_molino_rosso%2C_1911.jpg))

Błękitne tło to praktycznie abstrakcyjny, pusty krajobraz z niemal niezauważalną linią horyzontu<sup>16</sup>. Stąd już naprawdę niedaleko do obrazów Marii Kiesner o podobnej prostocie kompozycyjnej, zawężonej gamie barwnej i emblematycznej wymowie.

W odniesieniu do mimetycznej powściągliwości w sposobie konstruowania przestrzeni, warto przypomnieć jeszcze jedną tezę Rosenbluma: „Odczucie boskości w bezgranicznych pustkach, z których wykluczone są postaci, przedmioty, a wreszcie sama materia, należy do tradycji romantycznej podtrzymywanej przede wszystkim przez artystów niekatolickich – protestantów, Żydów lub głosicieli takich nowoczesnych światopoglądów religijno-filozoficznych, jak teozofia”<sup>17</sup>. W tym kontekście być może należałoby uznać Marię Kiesner za wyznawczynię, a może i kapłankę

„religii modernizmu”.

Przy ostrożnie wyeksponowanych podobieństwach, łączących prace Kiesner z obrazami przedstawicieli i kontynuatorów tradycji północnego romantyzmu (melancholijna i mimetyczna pustka pejzażu, rzadki lub nieobecny sztafaż ludzki), należy oczywiście pamiętać o zasadniczych różnicach. Romantycy i postromantycy zwracali się zazwyczaj do odległej przeszłości, pusty pejzaż najczęściej obrazował bezkres natury, zaś motywy architektoniczne, nierzadko mocno związane z gotykiem, eksponowały w swym symbolicznym i symetrycznym monumentalizmie kierunek wertykalny. Bryły budynków portretowanych przez Kiesner mają przeważnie oczywistą dla modernizmu orientację horyzontalną, a osadzenie tych miejskich, było nie było, obiektów w przestrzeni obrazowej pustki wynika głównie z malarskiej decyzji o oczyszczeniu kompozycji ze zbędnego sztafażu. Poprzez ten zabieg malarka czyni ze swych wizerunków emblematy pojedynczych budynków, jak nawiązujący do Friedricha Mondrian czy Feininger, uświadamiając przy okazji romantyczne korzenie modernizmu.

### Architektka obrazu i jej warsztat

Malarstwo architektoniczne Marii Kiesner można postrzegać jako wyrazisty i wiarygodny sprzeciw wobec architektonicznego landszaftu, uprawianego w barwnych technikach rysunkowych (ołówki czy tusz podkolorowany gwaszem lub akwarelą) przez architektów, opartego na drobiazgowym „odrabianiu” zarówno wszelkich wyznaczników prawidłowej perspektywy, jak i zgodnej z rzeczywistością ilości szprosów w oknie. Malarka uświadamia różnicę między sztuką i niczym więcej niż manualną sprawnością, ponieważ analogiczną do różnicy między architekturą a budownictwem. Sama nie wciela się w architekta jako takiego, staje się natomiast architektką obrazu jako transpozycji architektury, powołując do życia autonomiczny malarski byt.

Należy przy tym zastrzec, że Kiesner nie odcina się od eksplorowania owoców pracy architekta – ale tego architekta, który pozostaje przy swych rudymenarnych powinnościach. Malarka wielokrotnie korzysta z dokumentacji fotograficznej wykonywanej przez zawodowych fotografów architektury tuż po powstaniu konkretnych obiektów, od pewnego czasu także z dokumentacji rysunkowej, a więc oryginalnych czy – częściej – reprodukowanych rysunków architektonicznych: przekrojów, rzutów, perspektyw, a niekiedy także z architektonicznych makiet 3D. Praktyka wystawiennicza dowodzi, że obrazy warszawskiej malarki prowadzą inspirujący dialog z rysunkami, fotografiami i makietami tych samych obiektów z modernistycznej Gdyni czy Tel Awiwu<sup>18</sup>. Niczego im przy tym nie odbierają, nie wychodzą przed szereg ani też nie tracą ze swej gatunkowej odrębności i wizualnej autonomii.

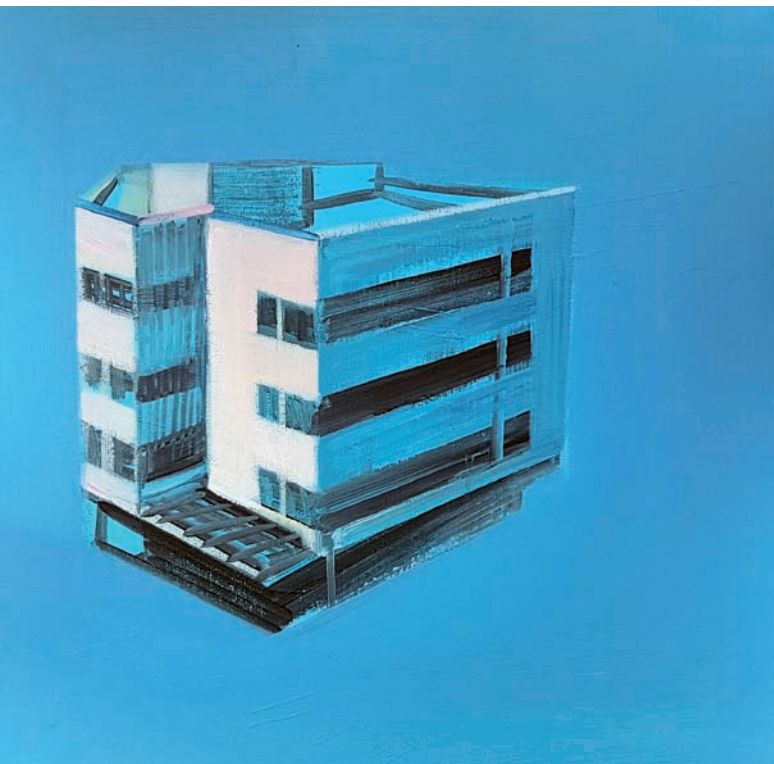
Swój proces twórczy malarka opisuje słowami: „Przed rozpoczęciem pracy poszukuję zdjęć budowli [z ujęciami] możliwie z każdej strony. Jak portrecista

16. Por. Ibidem, ss. 173, 187.

17. Ibidem, s. 212.

18. Poświadczyła to wystawa „Gdynia – Tel Awiw” otwarta w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie w dniach 12 września 2019 – 2 lutego 2020, zorganizowana we współpracy z Muzeum Miasta Gdyni.





11. Maria Kiesner, „Błękitny szkic do obrazu z Domem Lieblinga”, 2020, akryl na płótnie, 40 x 40cm (źródło: zbiory prywatne, fot. Artur Tanikowski)

11. Maria Kiesner, "Blue sketch for the image of the Liebling House", 2020, acrylic on canvas, 40 x 40cm (source: private collection, photo: Artur Tanikowski)

uważnie przyglądam się modelowi. Muszę go ZOBACZYĆ zanim zacznę malować. Zrozumieć jego bryłę. Obecnie wychodzę od małego szkicu, kolażu skomponowanego z fotografii i kolorowych papierów, druków służących wcześniej jako okładki, czy broszury, dodaję do nich rysunek, czasem podmalowuję. Następnie maluję je na dużym formacie. (...) Z własnych zdjęć prawie nie maluję. Bardzo rzadko pracuję w ten sposób, częściej szukam starych zdjęć, pocztówek czy rysunków architektonicznych. Zdarza mi się pracować z fotografią z map Google. Zdjęcia takie są lekko przypadkowe, nieartystyczne. Wydaje mi się, że sztuka fotografowania architektury jest dzisiaj ginącą umiejętnością (Czesław Olszewski)”.

Kolaż z wyciętych i przyklejanych często poza pionową ośią kartonu reprodukcji fotografii czy rysunków jest ważnym, jeśli nie przesądającym etapem dochodzenia do obrazu malarskiego, tak pod względem zakomponowania kadru, jak i wydźwięku chromatycznego (il. 5). Przestrzeń, w której malarka osadza wyciętą bryłę, owo opisane powyżej tło, wydaje się mimetycznie neutralna, pusta, abstrakcyjna, aczkolwiek nabiera wartości malarskiej poprzez podmalowanie wynikające z poszukiwania koloru najbardziej odpowiedniego dla wyeksponowania i kompozycyjnego ulokowania głównego motywu. Niejako intensyfikując swe modernistyczne fascynacje i inspiracje artystka w niektórych przypadkach pozostawia oryginalne podłoże – okładkę bloku rysunkowego czy notatnika – niezamalowanym, by umieścić na nim wykadrowaną nożyczkami bryłę budynku w relacji do zastanej na okładce typografii. Kolaże tego typu przekraczają granicę roboczych szkiców, stając się samoistnymi kompozycjami na temat architektury.

Niekiedy kolaż, dokładniej kolaż fotograficzny, a więc fotomontaż, sam w sobie staje się dla Kiesner malarskim wyzwaniem<sup>19</sup>. Tak dzieje się w przypadku co najmniej kilku kompozycji, jak choćby gigantycznego fryzu *Zacisze* (2,5 x 6 m!), namalowanego akrylem na desce w 2017 roku czy też obrazu zatytułowanego po prostu *Collage* (2018), wykorzystującego ikonografię kilku projektów duetu Lachert – Szanajca, w tym rysunek projektowy pawilonu Centrocementu na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu w 1929 roku. Do grupy tej należy obraz *Gdynia – collage* z 2018 roku, z motywem słynnej „Łosiówki” – willi hrabiny Magdaleny Łosiowej, wzniesionej na gdyńskiej Kamiennej Górze przy ul. Korzeniowskiego 7 według projektu Zbigniewa Kupca i Kazimierza Kossaka (1936) (il. 12). W każdej z tych kompozycji z dowolnie, acz wymownie zestawionymi bryłami różnych budynków lub kilkoma różnymi widokami tego samego obiektu, dość szczerze wypełniającymi malarski kadr – odmiennie niż w przypadku portretów pojedynczych budynków, które zdają się lewitować na dużych obszarach pustki – dominują ciepłe tony ochry, beżu czy brązu.

### Pożółtkie pocztówki z białych miast

Malarskie kolaże Kiesner wydają się być szczególnie mocno zapośredniczone w pocztówkach i rysunkach. Artystka ceni ich uwodzicielski urok: „Podobnie jak w starych pocztówkach, rysunki architektoniczne mają żółtknięty papier, smak minionych czasów”.

19. Warto przypomnieć, że fotomontaż był jedną z ulubionych strategii wizualnych uprawianych przez awangardowych projektantów i fotografików. Gdy spowszedniał, na stałe zagościł w obiegu kultury popularnej, na okładkach i kartach oficjalnych druków i czasopism, pocztówkach i folderach reklamowych. Stał się wówczas nośnikiem treści propagandowych, jak w przypadku obu modernistycznych miast – Tel Awiwu i Gdyni. Nieraz promowały się fotograficznymi kolażami z motywami architektury modernistycznej, by przypomnieć popularną i często reprodukowaną kompozycję *Architektura Gdyni* z około 1938 roku, sygnowaną „Mare Nostrum. Rumia” czy też okładkę czasopisma „Jedijot irjat Tel Awiw” z 1934–1935. Por. Artur Tanikowski, *Fotomontaże*, [w:] *Gdynia – Tel Awiw*, op. cit., s. 316.



12. Maria Kiesner, „Gdynia – collage”, 2018, akryl na płótnie, 100 x 140 cm (źródło: zbiory własne autorki, fot. Muzeum POLIN)

12. Maria Kiesner, "Collage: Gdynia", 2018, acrylic on canvas, 100 x 140 cm (source: property of the artist, photo POLIN Museum)

W odpowiedzi na pytanie o swą malarską fascynację fenomenami Tel Awiwu i Gdyni, ponownie pojawia się pocztówka, tym razem jako metafora modernistycznego miasta: „Rzecz, która wydaje się podobna jest bliskość wody. Oba miasta leżą nad morzem. Gdynia jest portem. Tel Awiw poprzez sąsiedztwo Jafy również. Odbicie tego widzę w architekturze, zwłaszcza w Gdyni, która zasiedlona jest przez domy-okręty. [Tel Awiw] «białe miasto», zbudowane na piasku, po-

łożone wśród skąpej zieleni palm przypomina o niedalekiej obecności Morza Śródziemnego. Światło, które odbijają fasady domów razi, zmusza do zmrużenia oczu, jakbyśmy stali na plaży i patrzyli w słońce. Oba miasta powstały z utopijnej młodzieńczej wiary, że można zbudować świat od podstaw. Według klarownych zasad, wygodnie, nowocześnie. Dziś, po latach, są pomnikami dawnego entuzjazmu, zachowanymi pocztówkami z młodości”.

#### Bibliografia

- Janota-Bzowska Magdalena, *Moje światy są sobie bliskie. Rozmowa z Marią Kiesner*, [w:] Maria Kiesner, *Miasto przed burzą*, Warszawa 2018, s. 93–113.
- Rosenblum Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, London 1994.
- Rosenblum Robert, *Vilhelm Hammershøi, at Home and Abroad*, [w:] Anne-Birgitte Fonsmark, Mikael Wivel (in collaboration with Henri Loyrette and Robert Rosenblum), *Vilhelm Hammershøi 1864–1916: Danish Painter of Solitude and Light*, Copenhagen – New York 1998, s. 31–47.
- Tanikowski Artur (koncepcja i redakcja), *Gdynia – Tel Awiw*, katalog wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN i Muzeum Miasta Gdyni, Warszawa – Gdynia 2019.
- Tarabuła Marta, *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego*, w: Małgorzata Kurzac, Jan Michalski, *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, red. Maryla Sitkowska, Marta Tarabuła, Kraków 2006, s. 8–44.
- Wywiad Artura Tanikowskiego z Marią Kiesner, przeprowadzony na przełomie 2019 i 2020 roku; w posiadaniu autora.

## Playing with architecture: Tel Aviv and Gdynia in the painting of Maria Kiesner

### Summary

Maria Kiesner's art is characterized by restraint in creating the painting space of architecture. She sees the painting process as modernist cleansing and eliminating what is unnecessary. This is why some of the architectural phenomena of white Tel Aviv, such as the Zina Dizengoff circle or Rubinsky's house, and Gdynia, such as the ZUS building or the villa of the Countess Łosiowa, appear in Kiesner's paintings to levitate in a cloud, deprived of the urban context of the surroundings and of the staffage of its inhabitants. Kiesner does not impersonate an architect, but instead becomes an architect of the painting as an autonomous transposition of architecture.

Romantics and post-romanticists usually turned to the distant past, the empty landscape was most often depicted by the vastness of nature, while architectural motifs, often strongly associated with Gothic, displayed a vertical direction in their symbolic and symmetrical monumentalism. The blocks of buildings portrayed by Kiesner usually have a horizontal orientation obvious for modernism, and the embedding of these objects in the pictorial space of the emptiness is mainly due to the process of cleaning the composition from unnecessary detail. Through this procedure, Kiesner makes her paintings emblems of individual buildings, like Mondrian or Feininger. By the way, she realizes the romantic roots of modernism.

Kiesner begins the process of working on a new painting by looking for photographic documentation, including postcards or drawings. Then she makes a small sketch in the form of a collage composed of pho-

tographs or drawings on the ground of prints previously used as covers or brochures. Such a collage is complemented by a drawing or color. The final stage of the work is a large-format image painted mostly with acrylic paint based on an earlier collage sketch.

Sometimes a collage, or more precisely a photographic collage, and thus photomontage, becomes itself a painting challenge for Kiesner. In each of these paintings, the artist sets blocks of different buildings or several different views of the same object. Kiesner quite tightly fills the frame of the composition with warm colors: ochre, beige or brown. The group of such paintings, which resemble postcards with propaganda photomontages, includes the painting *Gdynia - Collage* (2018), with the motif of the famous "Łosiówka", the villa of countess Magdalena Łosiowa, erected on the Kamienna Góra in Gdynia.

When asked about her fascination with the phenomena of Tel Aviv and Gdynia, Kiesner replies: "The thing that seems similar is the proximity of water. Both cities are located by the sea. I see this reflection in architecture, especially in Gdynia, which is inhabited by ship-houses. In Tel Aviv, the light that reflects the facades of houses offends, forces you to squint, as if you were standing on the beach and looking at the sun. Both cities arose from a utopian youthful belief that you can build a new world from scratch, according to clear rules, comfortably and modernly. Today, after many years, both cities are monuments of old enthusiasm, preserved postcards from their youth."

**Keywords:** modernism, romanticism, white cities, painting, architecture, cityscape, melancholy