





# Urszula Broll

malarstwo  
(lata 50. i 60.)

## WYSTAWA

19 X - 29 X 2004, Galeria Czas” Będzin



3 XI - 16 XI 2004 Galeria Nautilus, Kraków



# URSZULA BROLL-URBANOWICZ

Urodziła się w 1930 roku w Katowicach. Dyplom ASP w Katowicach w roku 1955.

W roku 1953 była współzałożycielką grupy ST-53 i brała udział we wszystkich wystawach grupy podczas jej istnienia. Związana z ruchem neoawangardy i Galerią Krzywego Koła w Warszawie. Od roku 1967 brała udział w działaniach kręgu Oneiron, którego była współzałożycielką. W latach siedemdziesiątych aktywnie uczestniczyła w pierwszej w Polsce grupie buddyjskiej.

Od roku 1983 mieszka pod Jelenią Górą, jakkolwiek nadal jest związana z katowickim środowiskiem artystycznym. Brała udział w wielu wystawach krajowych i zagranicznych. Prace w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych.



## Urszula Broll i Grupa St – 53

Sztuka rozwijająca się dynamicznie bezpośrednio po II wojnie światowej bardzo szybko stała się niewygodna dla aparatu władzy wkraczającego coraz głębiej w dziedzinę myśli i kultury. Narzucona odgórnie doktryna socrealizmu podporządkowała sobie wszystkie instytucje państwowe, uniemożliwiając artystom niezależną pracę twórczą. Stąd najważniejszą formą istnienia sztuki w pierwszej połowie lat 50., była wewnętrzna sieć ukrytych połączeń między artystami, umiejscowiona pod powierzchnią oficjalnej kultury. Powstające wówczas tajemne miejsca spotkań, ośrodki pracy twórczej, prywatne wystawy, galerie, ręcznie składane wydawnictwa, zawierające oryginalne dzieła (grafiki, rysunki), ulotne druki, fotografie, teksty przepisywane na maszynie, powielane rękopisy kolportowane poza cenzurą, stały się modelowym działaniem undergroundowej kultury, przywoływanym następnie w zależności od zmieniających się sposobów państwowej dominacji w latach 60., 70. i 80. Istnienie sztuki niezależnej, było możliwe dzięki ukrywaniu za oficjalnymi sztyldami działań, którym dziś zawdzięczamy istnienie współczesnej kultury polskiej. Historia tych podziemnych wystąpień ciągle jeszcze nie została do końca ujawniona, nadal nie chcemy pamiętać jakie były narodziny i komu zawdzięczamy, możliwość w pełni swobodnych artystycznych wypowiedzi. Jedną z wyjątkowo ważnych osobowości twórczych kultury niezależnej jest bez wątpienia Urszula Broll.

Decyzję o widzeniu innej rzeczywistości, niż ta, która wpajana była przez doktrynę socrealizmu, podjęła Broll na początku lat 50. W tym pierwszym, najwcześniejszym okresie twórczości malowała tematy śląskie, syntetyzowała ich naturalną ekspresję. Przyjaźń z Konradem Swinarskim, wywodząca się jeszcze z okresu studiów i jego fascynacja osobowością Władysława Strzemińskiego, zwróciła jej uwagę na sposób analizowania formy i teorię widzenia mistrza międzynarodowej awangardy. Tragiczna śmierć Strzemińskiego stała się symbolem losu artysty w państwie komunistycznym. Swinarski zaraził ją bezkompromisową postawą przedwcześnie zmarłego twórcy. Notowane przez studentów wykłady, z których wyłoniła się później Teoria widzenia,<sup>1</sup> traktowane były jak tajna bibuła, umożliwiająca uzupełnienie wiedzy o procesie kształtowania sztuki nowoczesnej, a szczególnie świadomości wzrokowej artysty. Członkowie, powołanej w 1953 roku w Katowicach (wówczas Stalinogród), początkowo studyjnej Grupy St-53 m.in.: Urszula Broll, Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofiak, Maria Obręba, Zdzisław Stanek, Konrad Swinarski, postanowili sprawdzić w praktyce przedstawione założenia teoretyczne.

Zaleceniem, najczęściej przekazywanym przez Strzemińskiego, była sugestia odnajdywania drogi „ewolucyjnego rozwoju sztuki”, pogłębiania wiedzy o kształtowaniu się języka wizualnego. Właśnie te zagadnienia tworzyły zrab podstawowych problemów zawartych w Teorii widzenia. Rozpoznawanie natury, kodowanie doświadczeń wzrokowych, podsumowane jest analizą „widzenia ruchomego”.<sup>2</sup> W sposób niezwykle prosty Strzemiński wyjaśniał zasadę procesu obrazowania biorąc jako punkt wyjścia malarstwo Cézanne’a i Van Gogha. Badając budowę poszczególnych dzieł ujawniał istotę przedstawiania otaczającej rzeczywistości. W jego rozumieniu, obaj artyści określili założenia nowoczesnego widzenia stając się nieświadomie prekursorami rewolucji kubistycznej. Niestety doskonałe opracowania struktury obrazów Cézanne’a i Van Gogha kończą znaną nam część Teorii widzenia. Wydanie z 1958 roku nie obejmuje tematów składających się na, najważniejszą dla Strzemińskiego, wiedzę o sztuce XX wieku. Przechowywany w archiwum łódzkiej ASP program nauczania przewidywał dalej: „Zagadnienia, związane z nasyeniem widzenia składnikami poza-widzeniowymi (intelektualizacja procesu wzrokowego). Świadomość wzrokowa, wynikająca z widzenia ejdetycznego i widzenia asocjatywnego. Zakres: kubizm (w pojęciu rozszerzonym), surrealizm”.<sup>3</sup> Wprowadzenie pojęć „widzenie ejdetyczne” i „widzenie asocjatywne” znacznie rozszerza zakres problemów zawartych w Teorii widzenia. Związek między budową, konstrukcją i fakturą, rozdzielanie funkcji formy i barwy, przeżywanie wyobrażeń równie wyrazistych i żywych jak obrazy rzeczywiste, kojarzenie abstraktów i realnych odniesień, wreszcie odnajdywanie związków między różnorodnymi założeniami poszczególnych przedstawień, wszystko w oparciu o analizę i syntezę, wynikającą z wielowarstwowych możliwości języka kubizmu, charakteryzuje się, jak pisał Strzemiński: „wzrastającym znaczeniem składników poza-widzeniowych i nasyeniem dzieła sztuki treścią, nie wynikającą z bezpośrednio danego znaczenia przedmiotowego”.<sup>4</sup> W innej wersji założeń teoretycznych, wśród zagadnień kubizmu Strzemiński wymienił „neoplastycyzm, surrealizm, unizm”.<sup>5</sup> Dlaczego więc nie możemy przeczytać o istocie „rozszerzonego widzenia kubizmu” w Teorii widzenia? Z bardzo prostego powodu, wydanie nie objęło wykładów przygotowywanych dla ostatniego roku studiów. Brak w nim błyskotliwych analiz obrazów Braque’a, Picassa, Malewicza, Mondriana, Arpa, które młodzi artyści pamiętają z wielogodzinnych dyskusji. Nie ma autorskich omówień Kompozycji unistycznych, Powidoków, a także wielu komentarzy krytycznych dotyczących dzieł innych twórców. Spisywane przez studentów wykłady nie zdążyły uzyskać koniecznej do wydania adiustacji i pogłębionego opracowania artysty. W listach Swinarskiego do Krystyny i Urszuli Broll, temat „dalszego ciągu Teorii widzenia”, „skryptu z kubizmu” powtarza się wielokrotnie.<sup>6</sup>

Podkreślanie znaczenia kubizmu, pojmowanego jako podstawa szeroko rozumianych przeobrażeń sztuki XX wieku, można odnaleźć w wielu tekstach Strzemińskiego, pisanych w okresie międzywojennym. „Zdecydowaną granicę sztuki nowoczesnej stanowi kubizm – głosił artysta – nie ma dostępu do pełnego zrozumienia epoki obecnej ten, kto nie zdobył trwałej dyscypliny kubizmu”.<sup>7</sup> Między 1907 a 1914 rokiem kubiści dokonali aktu kreacji nowego obrazowego języka, który odtąd może być odnajdywany we wszystkich współczesnych prądach sztuki. Wskazali twórcom kierunek prowadzący do określenia podstawowych kryteriów formy. Udowodnili możliwość łatwego przywoływania i kojarzenia ze sobą organicznych i nieorganicznych materii, a także realnych zdarzeń wyodrębnionych spośród

nieskończonej ilości swobodnie transponowanych zapisów. Zapoczątkowali kolażowy system przekazu rzeczywistości, złożony z często przeciwstawianych sobie relacji, przenikających się przedmiotów, figur czy też wyabstrahowanych bytów. Zdaniem autora Teorii widzenia osiągnięcie świadomości twórczej musiało prowadzić przez „konkrety kubizmu”.<sup>8</sup>

Próby oznaczania pędzlem, niemożliwych do zatrzymania, ciągle uciekających konturów, rozwijających się w przestrzeni kształtów, możemy odnaleźć w wielu rysunkach, kolażach i obrazach Broll. Przywrócenie twórcom właściwości indywidualnego widzenia, zagubionych początkowo w perspektywie linearnej, świadome odrzucanie mylących oko iluzji wyobrazonego ideału, doprowadziło do odkrywania dotykanej, wielowymiarowej rzeczywistości, stworzenia obrazu-struktury, obserwowanego w różnych aspektach istnienia. Ucząc się od Strzemińskiego artystka starała się uzyskać efekt niedookreślenia, przezroczystości form. Konstrukcje miękkich, krzyżujących się płaszczyzn stanowiły instrument umożliwiający badanie ściśle uzależnionych od siebie kształtów czy też „paradoksów przestrzeni”.

Znaczenie kubizmu dla całokształtu sztuki nowoczesnej, nakreślone w pracy teoretycznej Strzemińskiego, znajduje potwierdzenie, w współczesnych rozważaniach historyków sztuki. W wnikliwym opracowaniu *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Mieczysław Porębski przedstawia kubizm jako „demonstrację wolności w sferze widzenia”, główną siłę dokonań współczesności. „W dziejach sztuki jest on zjawiskiem bez precedensu, ponieważ ustosunkowuje się do całości dziejów, do całej historii plastycznego języka” – kontynuuje autor: „Kubizm zajmując własną pozycję wobec całej wizualnej tradycji ludzkości, wobec całych dziejów wizualnego języka, zdobywał sobie miejsce w teraźniejszości o znaczeniu najbardziej chyba ze wszystkich kreacji twórczych XX w. uniwersalnym. To dzięki niemu marzenia o oderwanym języku form i kolorów mogły się skonkretyzować nie w jednym, ale w kilku równocześnie systemach. Dzięki niemu surrealizm mógł przystąpić do konstruowania swoich modeli wewnętrznych w nowych halucynacyjnych i onirycznych przestrzeniach, dzięki niemu nowoczesność mogła w końcu uchwycić właściwy sobie rytm fragmentarycznie porządkowanego zgiełku wrażeń.”<sup>9</sup>

Właśnie dlatego rozpoznanie istoty kubizmu i wynikających z niego konsekwencji, stanowiło dla Broll i Grupy St-53 podstawowy problem artystyczny. Bezpośrednim rezultatem odkryć kubizmu były wystąpienia awangardy odwołujące się do logiki pracy twórczej, składające się na racjonalny nurt sztuki. Inny wymiar kreacji wynikał ze swobodnego łączenia obrazów, według zasady najprostszyszej skojarzeń, umożliwiających kształtowanie znaczeń według podświadomych dążeń umysłu. W tym ekspresyjno - emocjonalnym wyrażaniu odczuć, znakomicie mieszcza się dojrzałe dzieła ekspresjonistów, dadaistów, surrealistów. Ale istnieje jeszcze jeden ważny sposób poszukiwania sensu twórczego istnienia, odnajdywania podstawowych wartości, umożliwiający artystom przywoływanie do realnej rzeczywistości uzmysłowionych abstraktów. Twórca wykracza wówczas poza granice obowiązujących schematów oznaczeń, dzięki ciąglemu rozszerzaniu wyobraźni symbolicznej, kreuje hipostazy, ikony współczesności, sygnały doznań duchowych. Właśnie na tej drodze rozwija się dojrzała, mistyczna twórczość Urszuli Broll.

---

<sup>1</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

<sup>2</sup> W. Strzemiński, *Program nauczania historii sztuki z lat 1945-1949*, Archiwum ASP w Łodzi.

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> *ibidem*

<sup>5</sup> W. Strzemiński, *Program nauczania historii sztuki z 6 listopada 1945*, Archiwum Stanisława Fijałkowskiego w Łodzi.

<sup>6</sup> K. Swinarski, *Listy do Krystyny i Urszuli Broll*, w: J. Majcherek, Konrad Swinarski i Grupa St-53, *Teatr*, nr 6, 1999: „miałem zamiar przesłać dalszy ciąg Teorii widzenia” (26.10.1953); „kubizm prześlę za tydzień maksimum, bo inaczej nie dam rady” (6.04.1954); „zmartwieniem moim jest skrypt, który potrzebny jest strasznie. Orzechowska [Hanna Orzechowska, uczennica Strzemińskiego] szaleje – dzwoni do szkoły – zostawia mi kartki – więc błagam, jak najszybciej” (II połowa 1954); „skrypt z kubizmu powinna Wam przesłać Barbara [żona Konrada Swinarskiego] – jeżeli sama z nim nie przyjedzie”. (9.09.1954).

<sup>7</sup> W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.

<sup>8</sup> W. Strzemiński, *Widzenie Greków*, *Przegląd Artystyczny*, 1947 nr 4-5.

<sup>9</sup> M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, PWN, Warszawa 1966.

## Malarstwo Urszuli Broll

Te obrazy, obrazki, malowidła, czy jak to jeszcze nazwiemy, które Urszula Broll wydobywa skądś i przenosi na papier albo płótno, od kiedy je oglądam, od lat trzydziestu lub czterdziestu, coś mi przypominają. Mówią o czymś bliskim choć niejasnym, jak zapach pieczywa pochwycony kiedyś w dzieciństwie: a może światło słońca na wagarach w parku, aromat pierwszego papierosa? Coś jakby skądś znanego. Już kiedyś widzianego, lub choćby tylko przeczuwanego. Wśród tych obrazów zawsze czuję się tak jakbym zabłądził na chwilę w lesie znaków zapytania, z których każdy posyła mi porozumiewawcze znaki, jakieś mrugnięcie i obietnicę rychłej odpowiedzi....,

Wszystko to brzmi dość niejasno, relatywnie i zagadkowo. Ale najlepiej mówi mi się o obrazach Urszuli, gdy mam w zapasie odpowiedni zasób zaimków względnych. Nie potrafię do tego tematu podchodzić ze słowami grubiańskiej prostoty, albo z dźwięczącym pustką żargonem, artystycznych ekspertów.

Zanim w starożytności Grecy nazwali pięknem to, co w ich oczach było resztką boskości na ziemskim padole: zanim to uczynili, musiało istnieć już od dawna to, co dzisiaj nazywamy sztuką. Istniała już na pewno wspaniała plastyka Dalekiego i Bliskiego Wschodu. Egiptu, Indian Amerykańskich. Nikt tam sobie nie zaprzątał myśli kwestiami piękna czy sztuki. Wszystko natomiast podlegało nakazom ducha lub duchów, wyręczających - w pewnym sensie - człowieka w trudzie decydowania. A mimo to, jego dzieło było dorzecznie i mądre.

Widzimy nawet - patrząc na to dzisiaj - że nie brakowało tym kulturom ani piękna, ani technicznego kunsztu. Są one - wraz z niektórymi przejawami folkloru czy religijnych obrzędów - ocalałymi dowodami tego, że twórczość może znakomicie obejść się bez tych wszystkich wybujałych teorii. Bez zakłamanego obrządku artystycznego i wątpliwej ważności wygłupów i bohomołów.

Gdy staję przed obrazami, malowidłami - czy jak to jeszcze nazwać - Urszuli, czuję - jestem pewny - że odnoszą się one do czegoś ważnego, choć zapomnianego. Do czasów, gdy czynem artystycznym - jak go dziś nazywamy - rządził duch, umiar i skromność. Dzisiaj są to wartości coraz bardziej upragnione i pożądane. Ale - niestety - coraz mniej dostrzegane. Nie przesadzę chyba mówiąc, że twórczość Urszuli jest niejako powrotem do tamtych, przebrzmiałych czasów.

To co wydawało się być dla sztuki bezpowrotnie utracone, zostaje przypomniane i powraca do nas poprzez te obrazki, poematy, modlitwy, czy jak byśmy to jeszcze nazwali.

Sięgam do pewnego tekstu, który napisałem kiedyś, usiłując określić swój stosunek do jej twórczości. Nie jestem skłonny przeceniać wartości tych słów, ale chcę je tutaj powtórzyć w pewnym skrócie, bo, po pierwsze, nie straciły aktualności, po drugie zaś warto pamiętać o tym, na jakim tle pojawia się jej malarstwo i jaka jest jego ważność w kontekście otaczającej nas błogości.

Urszula, biorąc rzecz w dużym uproszczeniu, posługiwała się językiem abstrakcji, ale używała go jednak na sposób kwalifikujący ją do wyjątków między „abstrakcjonistami”. Przynajmniej dlatego, że jej własna wiara w istnienie abstrakcji była ograniczona. Po gruntownym doświadczeniu języka sztuki nowoczesnej, co zbiegło się w czasie z jej aktywnym udziałem w grupie artystycznej ST-53 (lata pięćdziesiąte), a następnie po okresie jej indywidualnej pracy, w twórczości Urszuli dokopała się sublimacja środków ekspresji osiągająca kulminację we wspaniałych akwarelach, które zawsze oglądałem z podziwem i szczyptą zazdrości. Podglądałem jak pracuje, z nadzieją, że sam czegoś się nauczę.

W tradycji polskiej sztuki można znaleźć kilku wybitnych akwarelistów. Jest ich niewiele, gdyż za dyktatem sztuki francuskiej, która jest ślepa na wszystko, co nie zostało namalowane na płótnie farbami olejnymi, akwarelę uważano za technikę podrzędną. W przypadku Urszuli wybór techniki akwarelowej można uznać za przejaw indywidualnej odmienności.

Jej prace w powierzchownym spojrzeniu mogą się kojarzyć ze wzorami i fakturą orientalnych tkanin. Ale bo też były na swój sposób „tkane” jako gobeliny, dywany czy dekoracyjne brokaty. Albo kunsztownie zdobione jak batik. Składały się na nie kolejne warstwy barw w rozlewających się współdziałaniach, by ostatecznie zastęgać w zgeometryzowanej konstrukcji. Powiedziałem wyżej o ich związkach z abstrakcją. Ale w istocie jej obrazy bardziej należą do rodziny świętych ideogramów niż do niegdyś modnej manieri malarskiej. Urszula czasem - choć częściej w rysunkach niż w akwarelach - jakby podkreślając, że sens jej obrazów nie ogranicza się do wizualnych abstraktów, dopełniała je elementami symboli i znaków przedstawiających.

W każdym razie, obcy był jej dogmat wyłącznej „abstrakcyjności”, a w sensie pozytywnym jej twórczość była użytecznym wskazaniem drogi wychodzenia poza despotyzm artystycznych mód. Nie trzeba dowodzić, że takie wykroczenie było koniecznością w czasie, gdy malowanie czegokolwiek poza „abstrakcją” było uważane za zgniły konserwatyzm. Czas, który nadszedł, pokazał jak wiele słuszności było w takim jej wyborze. Sam wielki apologeta sztuki niefiguratywnej, a przy okazji apologeta grupy ST-53, Julian Przyboś miał tę świadomość, pisząc i publikując z końcem lat pięćdziesiątych esej pod znanym tytułem Abstrakcja i jak z niej wyjść? Lecz wśród twórców tamtej epoki nie było zbyt wielu (jeśli byli w ogóle?) chcących wziąć sobie ten problem pod odpowiedzialną rozważę. Najbardziej sfrustrowani, nie widząc w ogóle żadnej drogi, odrzucili sztukę i skapitulowali jako „konceptualiści”.

Przykład Urszuli wskazywał na możliwość zachowania równowagi między radykalną nowoczesnością a zdrowym rozsądkiem, który awangarda odrzucała. Ten balans nie tylko nie zaszkodził jej twórczej wolności, ale nawet wspomagał w przejściu na terytorium sztuki głębokiej, tajemnej i podtrzymującej wiarę w wielkość obrazu malarskiego, jako przekazu duchowego.

## Ważniejsze wystawy:

- 1953 do roku 1958 udział w wystawach Grupy ST-53. Brada, Stalinogród, Warszawa, Poznań, Katowice
- 1957 II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa
- 1959 wyst. indywidualna, Galeria Krzywego Koła, Warszawa
- 1959 III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa
- 1961 wystawa indywidualna, BWA Katowice
- 1960 wystawa indywidualna, Sztokholm
- 1963 wystawa indywidualna, Krzysztofory, Kraków
- 1970 wystawa indywidualna, Galeria Współczesna, Warszawa
- 1970 wystawa indywidualna, BWA Katowice
- 1971 wystawa indywidualna, Salon Marcowy, Zakopane
- 1973 wystawa indywidualna, Galeria Katowice w Katowicach
- 1974 Marzenia, Mity, Wtajemniczenia”, BWA Kłodzko
- 1979 wystawa indywidualna, Library Gallery, NJ, USA
- 1985 wystawa indywidualna, Galeria KMPiK, Jelenia Góra
- 1987 wystawa indywidualna, BWA Kłodzko
- 1989 Medytacja i sztuka”, Kraków
- 1994 wystawa indywidualna, Ars Cameralis, G.M.K., Katowice
- 1997 wystawa indywidualna, Galeria Na Żywo, Katowice
- 1997 wystawa indywidualna, BWA Jelenia Góra
- 1998 “Kurtz Zen”, Centrum Manggha, Kraków
- 2003 Katowicki Underground Artystyczny po roku 1953, BWA Katowice
- 2004 Urszula Broll, Malarstwo (lata 50. i 60.), Galeria „Czas” Będzin, Galeria „Nautilus”, Kraków

# Katalog

## Obrazy olejne

1. „Stara Ślązaczka”, 1953 r., ol./pł., w.: 99 x 80 cm
2. „Martwa natura kubistyczna (brązowa)”, 1953-54 r., ol./pł., w.: 45 x 37,5 cm
3. „Martwa natura kubistyczna” (zielono - brązowa), 1953 r., ol./pł., w.: 56 x 41 cm
4. „Martwa natura kubistyczna” (zielona), 1954 r., ol./pł., w.: 66 x 45 cm
5. „Martwa natura z wazonami”, lata 50-te, ol./pł., w.: 54 x 72 cm
6. „Martwa natura kubistyczna” (z wazonami), 1954 r., ol./pł., w.: 49 x 69 cm
7. „Martwa natura postkubistyczna” (żółto - oranżowa), 1954-55, ol./pł., w.: 47,5 x 39 cm
8. „Łódzie”, 1956, ol./pł., w.: 86 x 123 cm,
9. „Kompozycja przemysłowa”, 1956 r., ol./pł., w.: 100 x 100 cm
10. „Pejzaż” 1957, ol./pł., w.: 55 x 73 cm. Praca wystawiana na: II Wyst. Sztuki Nowoczesnej
11. „Kompozycja przestrzenna” 1957 r., ol./pł., w.: 96 x 124 cm
12. „Sieci”, 1956, ol./pł., 38,5 x 70 cm
13. „Kompozycja”, 1957, ol./pł., w.: 41 x 56 cm
14. „Kompozycja różowa”, (obraz dwustronny), lata 50-te., ol./pł., w.: 49 x 69 cm
15. „Kompozycja monochromatyczna jasna I”, ok. 1965 r., ol./pł., w.: 110 x 51 cm
16. „Kompozycja monochromatyczna jasna II”, ok. 1965 r., ol./pł., w.: 100 x 50 cm
17. „Kompozycja czerwona” (Pe Zade), 1966 r., ol./pł., 135 x 55 cm
18. „Alikwoty I”, 1962 r., ol./pł., 80 x 60 cm
19. „Alikwoty II”, 1962 r., ol./pł., 100 x 70 cm
20. „Obraz strukturalny”, 1959/60 r., ol./pł., 50 x 69 cm
21. „Kompozycja taszystowska czerwona”, 1956/57, ol./pł., w. 49,5 x 49,5 cm
22. „Martwa natura z dzbankiem i owocem”, 1953 r., ol./pł., w.: 44,5 x 54,5 cm

## Akwarele

23. „Kompozycja”, 1953, akw., tusz, werniks, papier, w.: 43 x 49 cm
24. „Kompozycja”, 1953, akw., tusz, werniks, papier, w.: 43 x 49 cm
25. „Kompozycja”, 1953, akw., tusz, werniks, papier, w.: 43 x 61 cm
26. „Kompozycja”, 1953, akw., tusz, werniks, papier, w.: 43 x 61 cm
27. „Kompozycja”, 1956, akw., tusz, werniks, papier, w.: 28 x 44 cm
28. „Kompozycja”, 1956, akw., tusz, werniks, papier, w.: 28 x 44 cm
29. „Kompozycja”, 1956, akw., tusz, werniks, papier, w.: 29 x 45 cm
30. „Kompozycja”, 1956, akw., tusz, werniks, papier, w.: 29 x 45 cm
31. „Kompozycja”, 1964, akw., tempera, papier, w.: 48 x 31 cm
32. „Kompozycja”, 1966, akw., tempera, papier, w.: 48 x 31 cm
33. „Kompozycja”, 1964, akw., tempera, papier, w.: 48 x 31 cm
34. „Kompozycja”, 1966, akw., tempera, papier, w.: 48 x 31 cm



„Stara Ślężaczka”, kat. 1



„Martwa natura kubistyczna (brązowa)”, kat. 2



„Martwa natura kubistyczna” (zielono - brązowa), kat. 3  
12.



„Martwa natura kubistyczna” (zielona), kat. 4



„Martwa natura z wazonami”, kat. 5



„Martwa natura kubistyczna” (z wazonami), kat. 6



„Martwa natura postkubistyczna” (żółto - oranżowa), kat. 7



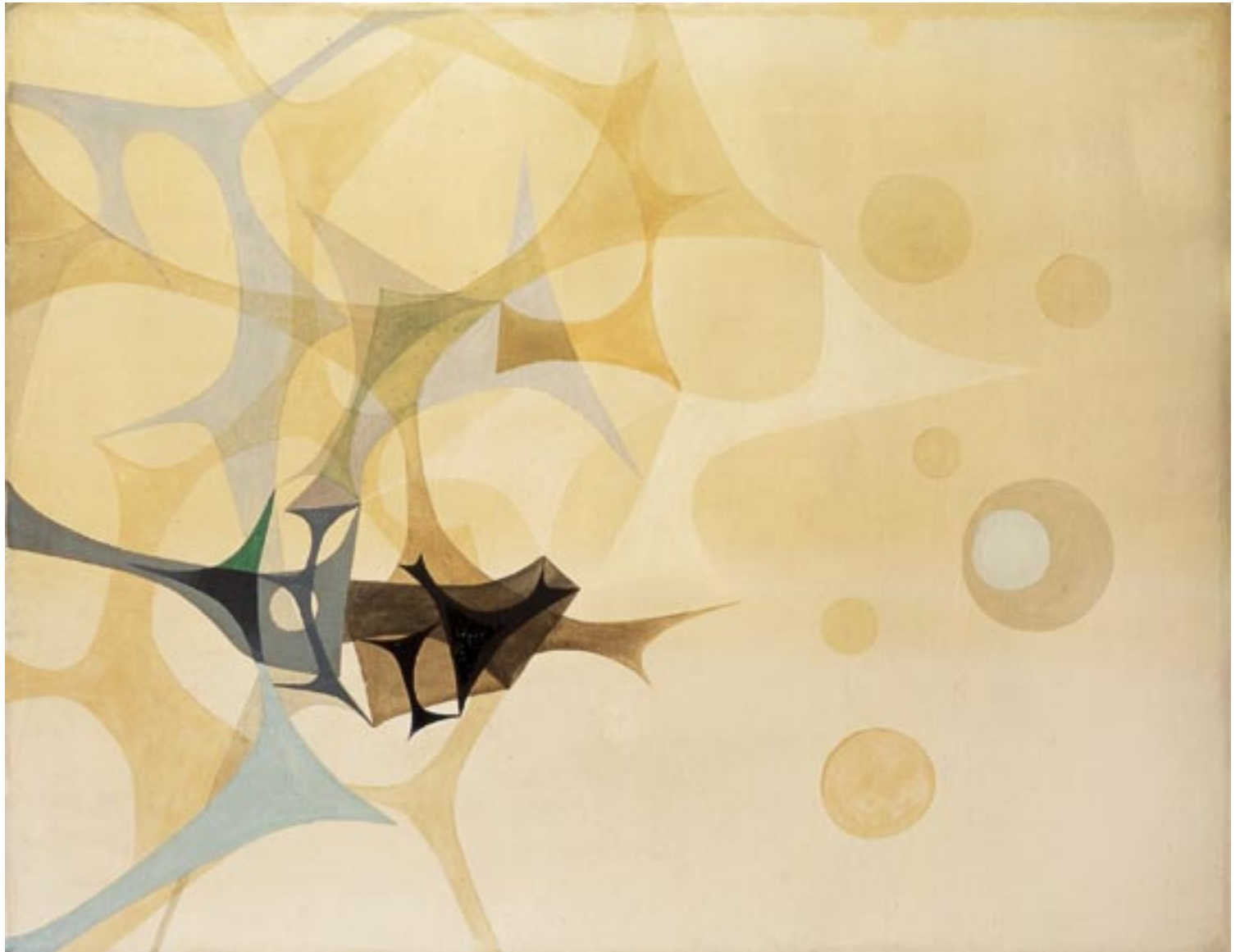
„Łódź”, kat. 8



„Kompozycja przemysłowa”, kat. 9



„Pejzaž“, kat. 10



„Kompozycja przestrzenna”, kat. 11



„Kompozycja”, kat. 13



„Kompozycja różowa”, kat. 14





„Kompozycja monochromatyczna jasna I”, kat. 15



„Kompozycja monochromatyczna jasna II”, kat. 16



„Kompozycja czerwona” (Pe Zade), kat. 17



„Alikwoty I”, kat. 18





„Obraz strukturalny”, kat. 20



„Kompozycja taszystowska czerwona”, kat. 21



„Kompozycja”, kat. 23



„Kompozycja”, kat. 24



„Kompozycja”, kat. 25

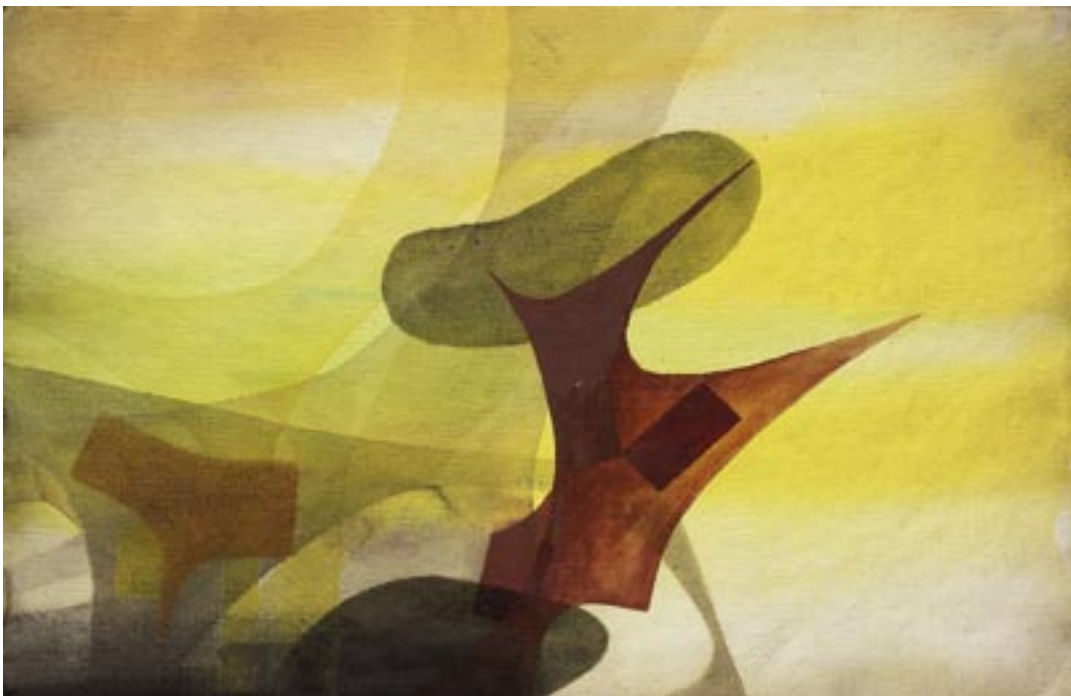




„Kompozycja”, kat. 27



„Kompozycja”, kat. 28



„Kompozycja”, kat. 29



„Kompozycja”, kat. 30



„Kompozycja”, kat. 31  
34.



„Kompozycja”, kat. 32



„Kompozycja”, kat. 33



„Kompozycja”, kat. 34

OPRACOWANIE

Michał Maksymiuk  
Edward Szczepańczyk  
Maciej Żywolewski

TEKSTY DO KATALOGU:

Janusz Zagrodzki  
Henryk Waniek

ORGANIZACJA:



✉ Galeria „Czas”  
ul. Bema 1, Będzin 42-500  
☎ +48327615284  
📞 +48 32 7615284  
✉ galeriaczas@poczta.onet.pl  
🌐 www.galeriaczas.terramail.pl



✉ NAUTILUS Salon Antykwareczny  
ul. Św. Tomasza 8, 31-014 Kraków  
☎ +48 12 4229160  
📞 +48 12 4229160  
✉ nautilus@antique.com.pl  
🌐 <http://www.antique.com.pl>

PROJEKT, SKŁAD, FOTOGRAFIE:

Maciej Żywolewski

DRUK:

Drukarnia SKLENIARZ