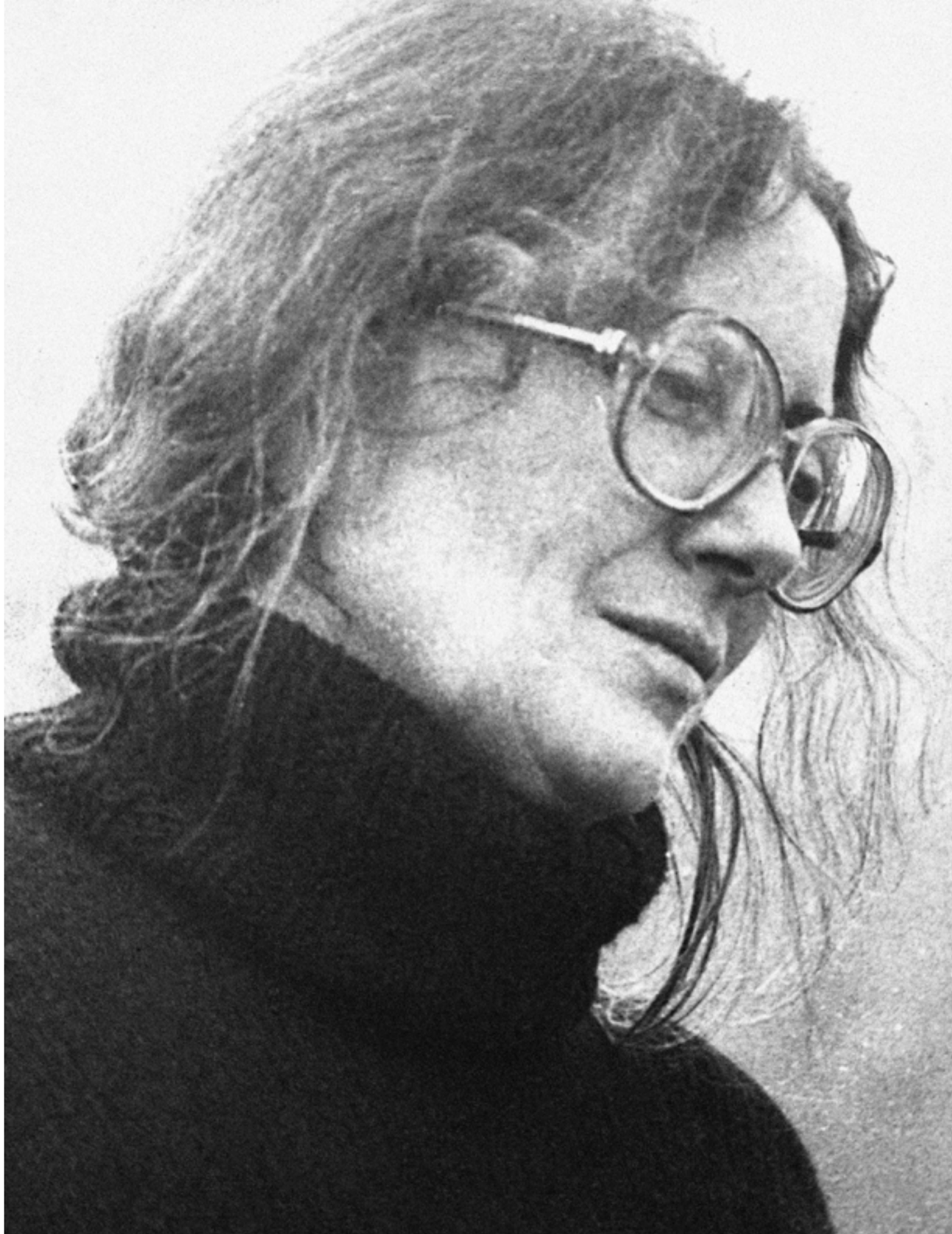
Broll

Urszula
Broll

Atman znaczy Oddech



Fundacja
Katarzyny Kozyry

Urszula Broll

Atman znaczy Oddech

pod redakcją / edited by:
Katarzyna Kucharska
Janina Hobgarska

Urszula Broll.
Atman Means Breath

Om asato ma sad gamaja

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Katarzyna Kucharska
8 Wstęp i podziękowania
10 Preface and acknowledgments

12 Urszula Broll.
Atman znaczy Oddech
16 Urszula Broll.
Atman Means Breath

Eseje / Essays

Mira Marcinów
20 Tajemnica bez tajemnicy.
Wokół *Starej Ślązaczki*
Urszuli Broll
30 Mystery without Mystery.
Urszula Broll's *Old*
Silesian Woman

Ewelina Krzeszowska
40 Urszula Broll – dokonania
artystyczne w latach 50.
i 60. XX wieku. Od *Kobiet*
śląskich do *Alikwotów*
54 Urszula Broll artistic achievements
in the fifties and sixties of
XX century. From *The Silesian*
Woman to *Aliquots*

Justyna Balisz-Schmelz
68 Odwrotność rzeczywistości.
O alternatywnym modernizmie
Urszuli Broll
76 The Reverse of Reality.
On Alternative Modernism
of Urszula Broll

Katarzyna SIkora
84 Ja jako mandala
100 Me as a Mandala

Katalog / Catalog

117 Czarny Śląsk i Grupa St-53 /
Black Silesia and Group St-53

163 Malarstwo materii,
Alikwoty i pierwsze *Mandale* /
Matter painting, *Aliquots*
and first *Mandalas*

215 Śnialnia. Strych podziemia /
Dreamarium, The Loft
of the Underground

247 Sztuka jako joga /
Art as Yoga

322 Kalendarium
340 Calendar

354 Spis prac
360 List of Works

Wstęp i podziękowania

Fundacja Katarzyny Kozyry od lat koncentruje swoje działania na wspieraniu aktywności kobiet w obszarze kultury i sztuki. Jeden z wieloletnich projektów Fundacji – *Discovering and Rediscovering Female Artists* – jest skoncentrowany na podkreślaniu obecności kobiet oraz działaniach mających sprawić, że są one bardziej widoczne na polskiej i światowej scenie artystycznej. W latach 2019–2020 Fundacja Katarzyny Kozyry, przy wsparciu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, we współpracy z Muzeum Historii Katowic, Muzeum Śląskim w Katowicach oraz Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, przeprowadziła badania związane z całościowym opracowaniem dorobku artystycznego Urszuli Broll (ur. 1930 r.). Efektem podjętych przez Fundację prac jest zorganizowana w MNW Królikarnia pierwsza instytucjonalna wystawa retrospektywna Urszuli Broll w Warszawie. Wystawa obchodzącej w tym roku swoje 90. urodziny artystki, zatytułowana *Urszula Broll. Atman znaczy Oddech*, będzie miała swoje kolejne odsłony w 2020 roku w muzeach w Jeleniej Górze i Katowicach.

Wydana z okazji wystawy książka, którą macie Państwo przed sobą, to uszeregowany chronologicznie katalog blisko stu pięćdziesięciu prac Urszuli Broll. Kolejne rozdziały katalogu: *Czarny Śląsk i Grupa St-53*, *Malarstwo materii, „Alikwoty" i pierwsze „Mandale„* i *Sztuka jako joga* odpowiadają kolejnym rozdziałom wystawy i zawierają wybór obrazów olejnych, akwareli, rysunków tuszem i szkiców artystki odzwierciedlających jej życiowy dorobek. Katalogowi prac towarzyszy opracowane przez Janinę Hobgarską kalendarium, które stanowi chronologiczną oś całej publikacji *Urszula Broll. Atman znaczy Oddech*.

Kolejnym etapom twórczości Broll poświęcone są zawarte w pierwszej części książki teksty i eseje; pierwszym z nich jest dedykowany jednemu z przełomowych obrazów artystki esej Miry Marcinów *Tajemnica bez tajemnicy. Wokół „Starej Ślązaczki" Urszuli Broll*. Następny, pt. *Od „Kobiet śląskich" do „Alikwotów"* autorstwa Eweliny Krzeszowskiej, stanowi próbę analizy dokonań artystycznych artystki w latach 50. i 60. XX wieku, zaś eseje *Odwrotność rzeczywistości. O alternatywnym modernizmie Urszuli Broll* Justyny Balisz-Schmelz i *Ja jako mandala* są wprowadzeniem do najobszerniejszego rozdziału książki *Sztuka jako joga*.

***

Chciałabym podziękować wszystkim, którzy pomagali mi w trakcie badań do wystawy i przygotowań do tej książki. Największe podziękowania kieruję przede wszystkim do dwóch artystek: Urszuli Broll, za wielkie zaufanie i otwartość oraz niestrudzoną wytrwałość w odpowiadaniu na niekończące się pytania, a także do Katarzyny Kozyry, która wspierała na wielu poziomach prace nad wystawą i publikacją książki od pierwszego dnia, a bez której ani wystawa, ani książka po prostu nigdy by nie zaistniały.

Dziękuję całemu niesamowitemu zespołowi kobiet, kuratorek, kustoszek, historyczek sztuki, naukowczyń, autorek tekstów i projektów graficznych oraz architektek, które zaangażowały swój czas, wiedzę i umiejętności w realizację tego projektu; Joannie Szeligowskiej-Farquhar i Annie Barczyk z Muzeum Śląskiego w Katowicach, Ewelinie Krzeszowskiej z Muzeum Historii Katowic, Gabrieli Zawile z Karkonoskiego Muzeum w Jeleniej Górze, Agnieszce Tarasiuk z MNW Królikarnia, Janinie Hobgarskiej, Justynie Balisz-Schmelz, Mirze Marcinów, Katarzynie Sikorze, Magdalenie Kowalskiej, Ewelinie Jaskulskiej, Joannie Aleksandrowicz, Monice Nalewajko, Iwonie Makówce, Hannie Korolczuk, Katarzynie Szumskiej, Adzie Szmulik, Agnieszce Błaszczyńskiej i Kai Gliwie.

Szczególne podziękowania kieruję do Marka Zaliwskiego oraz całego grona Przyjaciół Fundacji Katarzyny Kozyry — FRIENDS, dzięki którym Fundacja może podejmować się realizacji wielu ważnych w wymiarze społecznym oraz artystycznym projektów.

Katarzyna Kucharska
Dyrektorka Fundacji Katarzyny Kozyry

Preface and Acknowledgements

Katarzyna Kozyra Found has been focused on supporting women active in the field of art and culture. One of the long-lasting projects of the Foundation – *Discovering and Rediscovering Female Artists* – is devoted to boosting women's presence in the scene of art in Poland and abroad. In the years 2019–2020 Katarzyna Kozyra Foundation supported by The Ministry of Culture and National Heritage, The Historical Museum of Katowice, The Silesian Museum in Katowice and The Karkonoskie Museum in Jelenia Góra carried out research on complete works of Urszula Broll (born 1930). It resulted in the first complex retrospective exhibition of Urszula Broll, organized by The National Museum in Warsaw at Królikarnia Palace. The exhibition of the artist who is celebrating her 90th birthday this year is entitled *Urszula Broll. Atman Means Breath* and it will be also shown in museums Jelenia Góra and Katowice.

The book you are holding in your hands was published on the occasion of the exhibition and contains chronological catalogue of almost one hundred and fifty works of Urszula Broll. The following chapters in the book: *Black Silesia and the Group St-53*, *The Matter Painting and the "Aliquots" and the First "Mandalas"* and *Art as Yoga*, are related to the chapters of the exhibition and present a collection of oil paintings, watercolours, ink drawings and sketches of the artist and reflect her works. There is also a calendar developed by Janina Hobgarska and it makes a chronological axis of the entire publication *Urszula Broll. Atman Means Breath*.

There are texts and essays devoted to the subsequent stages of Broll's artistic career. The first one is dedicated to a groundbreaking picture and was written by Mira Marcinów. It is untitled *Mystery without Mystery. Urszula Broll's "Old Silesian Woman"*. The next one, written by Ewelina Krzeszowska *From "The Silesian Woman" to "Aliquots"* concerns the achievements of the artist in the fifties and sixties of XX century. The two essays: *The Reverse of Reality. On Alternative Modernism of Urszula Broll* by Justyna Balisz-Schmelz and *Me as a Mandala* by Katarzyna Sikora are an introduction to the vastest part of the book *Art as Yoga*.

***

I would like to acknowledge and thank all the people who helped me with the research connected with the exhibition and the book. I would like to address my greatest thanks to Urszula Broll for trust, frankness and tireless perseverance in answering all the endless questions and to Katarzyna Kozyra who supported us on many levels from the very beginning of the project; without her it might have never happened.

I want to thank the incredible team of women, curators, custodians, art historians, scientists, writers, graphic designers and architects who devoted their time, knowledge and skills into the project: Joanna Szeligowska-Farquhar and Anna Barczyk from the Silesian Museum in Katowice, Ewelina Krzeszowska from the Historical Museum of Katowice, Gabriela Zawiła from the Karkonoskie Museum in Jelenia Góra, Agnieszka Tarasiuk from the National Museum in Warsaw Królikarnia, Janina Hobgarska, Justyna Balisz-Schmelz, Mira Marcinów, Katarzyna Sikora, Magdalena Kowalska, Ewelina Jaskulska, Joanna Aleksandrowicz, Monika Nalewajko, Iwona Makówka, Hanna Korolczuk, Katarzyna Szumska, Ada Szmulik, Agnieszka Błaszczyńska and Kaja Gliwa.

I would also like to address special thanks to Marek Zaliwski and the circle of Katarzyna Kozyra Foundation — FRIENDS who made realization of many important projects, both social and artistic, possible.

Katarzyna Kucharska
Director of Katarzyna Kozyra Foundation

Katarzyna Kucharska

Urszula Broll
Atman znaczy Oddech

Retrospektywa malarstwa Urszuli Broll w Królikarni to rozpięta na przestrzeni wielu dekad opowieść o życiu i twórczości wielkiej i ważnej, ale niesłusznie zapomnianej artystki. Początki twórczości urodzonej w 1930 roku w Katowicach Urszuli Broll przypadły na trudne dla artystów powojenne lata. Pomimo wielu przeszkód, które napotkała w życiu, Broll jako jedna z nielicznych kobiet brała aktywny udział w kształtowaniu powojennej awangardy artystycznej i tzw. katowickiego undergroundu.

Punkt zwrotny w malarstwie Urszuli Broll nastąpił w latach sześćdziesiątych, kiedy zaczęła malować obrazy medytacyjne. Nowe podejście do aktu twórczego odróżniało sztukę Broll zarówno od sztuki szytej na miarę oczekiwań władz partyjnych, jak i ówczesnej neoawangardy. Popchnęło artystkę w zupełnie nowe obszary. Malowała mandale, które z samej swojej istoty nie są tworzone po to, aby je oglądać. Są jedynie ekspresją tego, co działo się w wewnętrznym świecie artystki. Próbą nadania formy procesom, które trudno ująć w słowa.

Tytułowy Atman pojawił się w twórczości Broll w 1967 roku i ma związek z działalnością Grupy Oneiron. Najważniejszym dziełem grupy katowickich artystów, spotykających się przy ul. Piastowskiej, stał się *Leksykon (Encyklopedia symboli)*. Składał się on z 30 czarnych kartonów, z których każdy przypisany był do jednej z liter polskiego alfabetu. Poszczególne strony leksykonu, określone później jako *Czarne Karty* (znane również pod określeniami *Nowe Bezpretensjonalne Pismo Święte w Obrazkach* lub *Nowy Bezpretensjonalny Chaos w Obrazkach*), były wspólnym dziełem całej grupy. Powstawały przez dwa lata. Asumptem do powstania kolejnych kart było każdorazowo osobne hasło: *Atman*, *Ból*, *Cefalus*, *Drzewo*..., dopełniane przez artystów nowymi słowami i rysunkami według ściśle określonego harmonogramu. Sposób nanoszenia własnych pomysłów i oznaczeń przypominał gry surrealistów, kolejność ustalano przez losowanie. Jedynym ograniczeniem twórców był dobór kolorów, oprócz bieli dopuszczalna była barwa boskiej światłości – srebrna lub złota. Kwadrat pierwszy, A, który przypadł Broll, miał odnosić się do pojęcia Atman (z sanskrytu „oddech"), oznaczającego pierwiastek życia, osiągnięcie pełnej świadomości, umożliwiającej jednostce u szczytu indywidualnego rozwoju, nawiązanie duchowej więzi z boską jaźnią, oddechem Brahmy.[1]

Pracownia na Piastowskiej, którą Broll prowadziła wspólnie z mężem, Andrzejem Urbanowiczem, przemieniła się z czasem w swoiste laboratorium eksperymentów duchowych i artystycznych. Była miejscem spotkań, podczas których dyskutowano o filozofii, religii, magii, okultyzmie czy gnozie. Zaciekawienie artystów budziły te obszary kultury, które stanowiły białe plamy polskiego pejzażu kulturowego. Podczas gdy Urbanowicz coraz bardziej zgłębiał tajniki zachodniego okultyzmu, ezoteryki i alchemii, Broll tłumaczyła oryginalne teksty Junga. Odkrywała dla siebie mistykę Indii, taoizm, filozofię zen i tantrę. Pod wpływem lektur i dalekowschodnich praktyk medytacyjnych, w tle inspirujących rozmów o duchowości rozwijała się nowa twórczość Urszuli Broll.

W latach osiemdziesiątych artystka opuściła Katowice, podążając za wspólnotą buddyjską, która pod Jelenią Górą objęła w czasowe posiadanie Stary Młyn. Urszula zamieszkała w Przesiece – niewielkiej wsi w centrum Karkonoszy w Dolinie Czerwienia, Podgórnej i Myi. Nowe miejsce, w którym życie toczyło się według innego rytmu, nazwała swoim „miejscem odnalezionym". Obchodząca w tym roku 90. urodziny artystka nadal mieszka w Przesiece. Tam, w niewielkim domu na wzgórzu, w otoczeniu dzikiego ogrodu tworzyła przez lata obrazy medytacyjne, barwne mandale i misterne czarno-białe rysunki tuszem. Oddawała się medytacjom w naturze. Malowała pejzaże gór, które nazywała „stanami emocjonalnymi". Artystkę łączyła z jej pracami szczególna więź. Tworzyła je właściwie tylko dla poznania siebie. W spokoju i ciszy artystka odnalazła równowagę.

Malarstwo Urszuli Broll, pozbawione utylitarnych funkcji, a zarazem odległe od sztuki rozumianej kategoriach produktu-fetyszu, ewoluowało w kierunku, który sama artystka opisywała używając określenia sztuka jako joga. Medytacyjna twórczość była dla Urszuli Broll próbą zmiany jej statusu jako artystki. Uwolniła ją ostatecznie od trzymania się sztucznie ustalonych wzorców, zachowań i kryteriów, ale być może również usytuowała ją na lata poza wielkimi narracjami głównego nurtu polskiej sztuki.

Obcowanie z malarstwem Urszuli Broll wymaga uważności, otwartego umysłu i pewnego duchowego partnerstwa. Znaczenie intymnych obrazów Urszuli Broll zdaje się wykraczać poza materialną formę. Skłania do przemyślenia relacji z naturą i metafizycznym wymiarem

rzeczywistości. Jak pisze K. Sikora w tekście zamieszczonym w niniejszym katalogu, mandale Urszuli Broll, współczesne tanki dla ludzi Zachodu, budzą w odbiorcy pewien szczególny rodzaj pozbawionej niepokoju tęsknoty. Dla człowieka, doświadczającego dzisiaj uważnego kontaktu z medytacyjnym malarstwem Broll, nie ma znaczenia jej płeć, historia, przynależność do tego czy innego środowiska, dotychczasowa droga rozwoju artystycznego ani osiągnięcia twórcze. Tym, co ma znaczenie, jest autentyczność doświadczenia.

Katarzyna Kucharska
kuratorka wystawy

1 J. Zagrodzki, *Miejsce śnienia*, [w:] *Urszula Broll* [kat. wyst.], Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra 2005, str. 15.

Katarzyna Kucharska

Urszula Broll Atman Means Breath

The retrospective exhibition at Królikarnia Palace is designed as a long story encompassing many decades of life and creative activity of a great and important, yet a bit unfairly forgotten, artist. Urszula Broll, born in Katowice in 1930, started her artistic career in difficult postwar period. Despite many obstacles, she was one of few women who actively participated in the postwar vanguard movement, also known as Katowice Underground.

The turning point in her painting could be observed in the sixties when she started her meditative pictures. The new attitude towards the creative process was cutting edge and was far from the expectations of the party authorities. Neither was it close to the neo-vanguard of that time. The artist was exploring totally new territory. She painted mandalas which a priori were not designed to be watched. They expressed what was going on in the artist's inner world. She made an attempt to give form to apparently inexpressible phenomena.

The Atman appeared in her works in 1967 and it had much to do with the activity of Oneiron, the group established by the artists from Katowice. Their most important work was called *Lexicon (The Encyclopedia of Symbols)*. It consisted of 30 sheets of black cartridge paper and each of them was ascribed to a letter from the Polish alphabet. The particular pages of the *Lexicon*, later called the *Black Cards* (also known as: *New Unpretentious Holy Scripture in Pictures* or *New Unpretentious Chaos in Illustrations*) were collectively created by members of the group. It took two years to accomplish the work. Each card was induced by a specific headword: *Atman, Pain, Cefalus, Tree...* and the artists referred to it by developing the inscription or drawing, according to a defined agenda. The method they employed resembled the games of the surrealists, the sequence was established by drawing lots. The only limitation they had was the set of colours: black, white and silver or golden which represented divine luminosity. The first square which was drawn by Urszula Broll started with the word Atman ("breath" in Sanskrit). It meant the element of life, achievement of full consciousness, allowing the utmost development of an individual and connection with divine atman, the breath of Brahma.[1]

The studio in Piastowska street run by Urszula Broll and her husband Andrzej Urbanowicz turned into a specific lab of spiritual and artistic experiments. Philosophy, religion, magic and gnosis were discusses

there. The artists were curious about the areas of culture which were simply blank spots in Polish cultural landscape. Urbanowicz was particularly fond of investigating western occult, esotericism and alchemy. Whereas Broll, who translated Jung's texts, was discovering mysticism of India, philosophy of Zen and Tantra. The inspiring conversations concerning spirituality, reading matters and Far Eastern meditative practices were decisive for new works of Urszula Broll.

In the eighties the artist left Katowice and moved to Przesieka, a small village in the heart of The Karkonosze, situated in the Czerwień, the Podgórna and the Myja Valley. She followed the Buddhist community that earlier had settled there in the Old Mill. She called her new setting, where life had its own, different pace, "a retrieved place". The artist who is celebrating her ninetieth birthday still lives in Przesieka. There, in a small house situated on a hill, surrounded by the wild garden, she created her colourful meditative mandalas and black and white ink drawings. She meditated in nature. She also painted mountain landscapes, which reflected her "emotional states". The artist has very special attitude to her works. They were created to help her know herself better. She managed to find balance in peace and silence.

Urszula Broll's painting is definitely not utilitarian. It evolved towards practicing *art as yoga*, the artist used such expression to define it. Such practice is far from understanding art as creating an artistic object which functions as a product-fetish. Meditative art of Urszula Broll was an attempt to change her status as an artist. It helped her to get rid of artificial patterns of behaviour or rigid criteria but it possibly might have placed her on the margin of the mainstream of Polish art.

One needs awareness, open mind and a sort of spiritual partnership when approaching Urszula Broll's pictures. The meaning of those intimate works seem to cross the material form. It makes one reconsider the relationship with nature and be open to the metaphysical aspect of reality. K. Sikora writes in her text for the catalogue to this exhibition that mandalas of Urszula Broll are nothing but contemporary tankas (a Tibetan religious painting on fabric) for westerners which evoke a kind of gentle longing. For people who experience attentive contact with Broll's meditative painting, such matters as sex, history,

affiliation to particular social groups, the path of artistic development or achievements, are meaningless. This what really matters is the authenticity of the experience.

Katarzyna Kucharska
Curator

1 J. Zagrodzki *Dream Place* at the catalogue for the exhibition at BWA Gallery, Jelenia Góra, 2005, p. 15.

Mira Marcinów

Tajemnica bez tajemnicy

Wokół *Starej Ślązaczki* Urszuli Broll

1

Stare kobiety / są jajem / są tajemnicą bez tajemnicy / są kulą która się toczy. Tak pisał w *Opowiadaniu o starych kobietach* Tadeusz Różewicz. I właśnie jego słowa przychodzą mi do głowy, kiedy wpatruję się w *Starą Ślązaczkę* Urszuli Broll. Jej mocny korpus wystaje poza obraz. Ciasny kadr nie objął nic poza mięsistym brzuchem, zwalistymi ramionami i nalaną twarzą. Ale jaka to twarz! Jakie ciało! Stara kobieta przysiadła przed nami w całej swej nieoczywistej zagadkowości. Na pierwszy rzut oka widzimy przecież jedynie ciało. Jego ciężar. Zbytkowny, pornograficzny nadmiar. Tę obfitość wzmacnia coś jeszcze: kolor, bo mimo, że tułów ma inną barwę niż twarz, to wciąż jest cielisty. Broll kolorystycznie niepokoi. Przecież widzimy, że stara kobieta jest ubrana, i to ubrana jak prawdziwa „chopionka". Śląskie wzorce mówią, że kobieta powinna być „fest szyroka", by to osiągnąć należy włożyć cztery warstwy sukien. W celu poszerzenia sylwetki kobiety śląskie zakładały więc kolejno: „futerbarchankę", „sztrafrok", „moiyrok" i „wierchnio kieckę". Na kieckę Ślązaczki tradycyjnie nakładały dodatkowo „zopaskę" (na co dzień) lub „chiński fartuch" (od święta). Noszenie tak wielu warstw odzieży było niewątpliwie uciążliwe, szczególnie w czasie upałów. Wymagało też czasochłonnych zabiegów, ale i budziło zaufanie. Oznaczało, że kobieta została wychowana zgodnie ze śląską tradycją, a te Ślązaczki, które zmniejszały liczbę warstw ubrań z czterech do dwóch nie cieszyły się dobrą opinią – nazywano je „szulajami". Ślązaczka na obrazie z pewnością nie zostałaby tak nazwana. Tylko dlaczego jej „wierchnio kiecka" pozbawiona została koloru? Skąd się wzięła ta przeźroczystość? Chyba, że transparentność ciała to tylko złudzenie? Okaże się, że padliśmy ofiarą oszustwa, bo dzięki kunsztowi artystki portret starej kobiety tylko wydaje się bezpośredni. Złudnie odsłania życie prywatne przed spojrzeniem publicznym i tylko z pozoru posiada rzadką cechę przeźroczystości, o której tak pięknie pisali Jean-Jacques Rousseau, Milan Kundera czy Marek Bieńczyk.

Oto więc ona, stara kobieta, i to kobieta ze Śląska. Oto więc ona, toporna, grubo ociosana, grubo odziana, śląska baba, wygadana matka o niezwykłych możliwościach wprowadzania w minorowe nastroje, skruszona, ujarzmiona matrona, *Stara Ślązaczka*. Tak bardzo materialna. Tłusta jak jajko wysmarowane olejem. Nosi swoje żółtko, swój ciężar i swoje sekrety. Bo je ma.

Ślązaczka z portretu Urszuli Broll tylko na pierwszy rzut oka nie ma nic do ukrycia. Tak jak jedynie pozornie nie mają tajemnic zmęczone starsze panie.

2
„Kolorowo możesz sobie malować prywatnie” – miał powiedzieć Urszuli Broll profesor Dołżycki o *Starej Ślązaczce*. Wykładowca historii sztuki, partyjny politruk, dopatrzył się w tym obrazie, zamiast koloru lokalnego, śladów formalistycznych tonacji. I choć malarce trudno było uwierzyć po latach, że ten bury portret ktoś określił jako „kolorowy”, to przecież od razu widać, że z jego barwą coś jest nie tak. Młoda Urszula dostała w końcu naganę za to ubarwienie. A i mnie niepokoi ociosany korpus Ślązaczki w kolorze skorupy jaja. Po co artystka wzmocniła kobiece ciało sinym odcieniem? Nie wiem. Ale tego ciała, które trzeba nosić, dźwigać, wydaje się dzięki temu zabiegowi więcej. Przy czym malarka nie pozbawia swojej bohaterki siły. Pomimo koniecznej przeszkody – ciężaru skóry i innych, zwykle mniej lubianych, tkanek. Siła Ślązaczki idzie z brzucha. Obraz kończy się tam, gdzie zaczynają uda. Brzuch jest więc u Broll, można powiedzieć, pierwszoplanowy. A o brzuchach można by długo. Na przykład tak jak w innym dziele Tadeusza Różewicza, być może bardziej przystającym do portretu Ślązaczki,

Stara kobieta wysiaduje:

Brzuch to rzecz wspaniała,
ale traktowana po macoszemu.
Jest to rzecz wspaniała, ogromna
Cała kraina
Jest to kraina
bezbronna niewinna
rozległa
odsłonięta
miękka uległa zamknięta
otwarta obejmująca
nasz żywot
wieczny
a tyle w nim pocisków odłamków
tyle noży bagnetów dzid strzał
te wasze męskie brzuchy wypełnione są żelastwem
a nasze jeszcze biedniejsze
jeszcze pojemniejsze
różne obce ciała w nich
dodatkowe instrumenty

członki
dzieci
nasze brzuchy
ty biedny mule
to prawdziwe młyny
to wielkie białe poematy
to duże miękkie ciepłe
bochny
noworodki z bitej śmietany

Może ten kożuch z brzucha nie jest głównym bohaterem obrazu Broll. Ale z pewnością jest jego punktem ciężkości. Duży, miękki, ciepły kobiecy bebech. Jego fałdy leniwie opadają na uda. Pod piersiami zaokrąglony wygląda naprawdę solidnie. Po portrecie nie poznasz, jaki stosunek do swojego brzucha ma Ślązaczka. Czy tak, jak w dzisiejszym świecie, ten brzuch należy do najbardziej znienawidzonych przez kobietę części ciała? Czy należy „do rzeczy traktowanych po macoszemu”? O tym Ślązaczka nic nam nie mówi, dlatego po słowa znowu wracam do innej starej kobiety. Bo stara kobieta u Różewicza nie tylko wysiaduje, ale ma jeszcze wiele do powiedzenia w temacie brzucha i w innych pokrewnych kwestiach:

człowiek powinien nosić
na brzuchu pancerz
brzuch powinien podlegać
ochronie międzynarodowej
powinien być chroniony
przed wszelkimi ciosami
z dołu i z góry
z prawej i lewej
cała ludzkość to brzuch
pulsujący ciepło
pomarszczony jak figa
napięty jak wojenny bęben
ciekawa jestem co też
o brzuchach myślą generałowie
o brzuchach oni nigdy
oni tylko o starcach kobietach
i dzieciach
niech pan zwróci uwagę

na przemówienia generałów
mówią o tarczy parasolu mieczu
mówią o odwecie
o miażdżącym ciosie
o broni jądrowej
(żeby im jądra spuchły)
tymczasem te ich wszystkie
rakiety pociski wynalazki
są skierowane w łagodny
biały odkryty rozległy
bezbronny ślepy
brzuch kobiety
brzuch matki
ziemi

To, co uderza w przedstawieniu Broll – i w zestawionym z nią poemacie Różewicza – to łaskawość wobec brzucha. Wdzięczność. Nawet jeśli brzuch to nie jest wcale cała ludzkość, jak pisał poeta, ale brzuch tej konkretnej, sportretowanej przez malarkę kobiety jest dogłębnie i przerażająco ludzki.

3

Stare kobiety są / niezniszczalne / uśmiechają się pobłażliwie. Czytamy dalej w *Opowiadaniu o starych kobietach.* A na obrazie Urszuli Broll pojawił się uśmiech. Na twarzy kobiety zmęczonej i tęgiej. Stara Ślązaczka patrzy w jednym kierunku. *Vulgata* komunikacji niewerbalnej mówi, że spojrzenie – od dawna wiadomo, że po spojrzeniu najłatwiej poznać melancholika. *Wzrok ponurowatej bywa zwrócony do ziemi, wyraża podejrzenie i niespokojność* – pisał w 1845 roku autor pierwszego polskiego podręcznika psychiatrii, ordynator żeńskiego oddziału Szpitala Dzieciątka Jezus w Warszawie, Bartłomiej Frydrych, i dodawał, że zmiany w sposobie patrzenia antycypują zdrowienie. Jedna z jego pacjentek, Joanna O., po leczeniu *nosi głowę prosto, patrzy na ludzi.* A Ślązaczka z obrazu Urszuli Broll, nie poddana terapii, to postać ze spuszczoną głową i nieobecnym wzrokiem. Może to jest właśnie słynne Beckettowskie *widzieć nic* (*voir le rien*)?

W *Starej Ślązaczce* nader istotną rolę odgrywają więc oczy i to, co pod nimi. Opuchlizna, cienie, worki pod oczami, czyste zmęczenie. Spojrzenie Ślązaczki zdaje się dostosowane do zwalistego ciała, które wypełnia większość obrazu. Ma siłę przenikania przez warstwy nie-

malże cielistego ubrania, moc nadawania rzeczom przeźroczystości. Oczy widzą nic. Wzrok utkwiony w jednym punkcie, jakby w innej przestrzeni, w przerwach między nami. Pomijające ludzi spojrzenie śląskiej melancholiczki nie jest jedynym elementem, który niepokoi w tym obrazie, ale na nim się koncentruję, szukając kontaktu ze sportretowaną kobietą. Tyle że stara kobieta nie przebiega po mnie wzrokiem. Wydaje mi się, że po prostu nie chce podejmować wysiłku patrzenia. Kolejnego wysiłku. Bo jaka jest sportretowana postać u Urszuli Broll? Zmęczona, zapracowana, zagadana, zaganiana i zaskakująca. To prawy kącik ust podniesiony za wysoko intryguje – pobłażliwy uśmiech. Ale nie on jeden. Na twarzy o zwiotczałych policzkach coś jeszcze przyciąga moją uwagę. W okolicach czoła skóra zamienia się w futro czepca albo to włosy rosną dziko na boki. Głowa podzielona przez łysinę, odrost, coś równego jak przedziałek. Ale jeśli jest przedziałkiem – rzecz typowa dla śląskiej fryzury – to jego szerokość urąga nieco anatomii. Dlatego ten zaczerniony obszar nad czołem jest bardziej nakryciem głowy niż czymkolwiek innym. I obojętnie czym jest, to przecież widać w nim udręczenie, jakiego nie ma w żadnej innej koafiurze. W tym miejscu obraz czernieje. Jakby jeszcze tu, na głowie, malarka chciała pokazać *tajemnicę bez tajemnicy.*

4

Na pierwszy rzut oka *Stara Ślązaczka* jest więc portretem kobiety, i to kobiety ze Śląska. To prawda. Ale zarazem i uogólnienie, bo ten obraz jest tłusty, ciężki, ciemny i pochłaniający. Dwudziestotrzyletnia Urszula maluje na niemalże metrowym płótnie kobietę, która mogłaby być jej matką, jej babką, widmem jej samej w przyszłości. Widmem, którego boi się każdego dnia. A może jest całkiem inaczej i Broll, zafascynowana ciężarem starości, maluje samą siebie – malarkę ze Śląska – za kilkadziesiąt lat. Kobietę w wieku już nie młodym, jeszcze nie dość starym. W wieku niewidzialnym. Bo przeźroczystość sportretowanej Ślązaczki jest ewidentna. To transparentność, o której mówią i piszą starsze kobiety. I jeśli to rzeczywiście widmo przyszłości, to trzeba przyznać, że odmalowane zostało z czułością, nawet gdy na Ślązaczkę nikt już nie patrzy. Nikt oprócz młodej artystki. W dodatku nie wszystko da się opisać. Część z tego, co na obrazie, pobudza do refleksji, ma intuicyjny sens. Tak jakby *Stara Ślązaczka* wyprzedzała to, co dwadzieścia lat później malarka miała wyartykułować w słowach: *Stało się że zobaczyłam SIEBIE JAK WAS / to było najtrudniejsze / było człowiecze.*

5
Urszula Broll maluje kobiety śląskie, i choć malarstwo od dawna nie musi mieć doniosłego obiektu, żeby być ważne, to Broll należy do tych artystek, które wybrały temat o nieprzeciętnej wadze. Obraz *Stara Ślązaczka* rozszczepia się na przynajmniej kilka równorzędnych wątków, które wzajemnie przeplatają się, uzupełniają i komentują. Ta twarz, ta kobieta, ten portret nie namalował się w próżni, ale w konkretnym miejscu i czasie – na Śląsku lat pięćdziesiątych. Niezwykły czas, o którym trzeba by napisać osobny esej i już niejeden został napisany. Podobnie o Śląsku, a nawet o kobietach ze Śląska. Ale z tak wielu opracowań najbardziej pomocne dla zrozumienia tematu okazało się dla mnie dzieło badaczki Elżbiety Górnikowskiej-Zwolak *Szkic do portretu Ślązaczki. Refleksja feministyczna*. Gdzie, dzięki przyjęciu perspektywy feministycznej dowiedziałam się wiele o tradycyjnej rodzinie śląskiej, z innej strony niż do tej pory, gdy kartkując opracowania badaczy – mężczyzn – czytałam jedynie o wyczerpującej pracy ojców robotniczych śląskich rodzin. Tym razem głos oddano Ślązaczkom. Dzięki temu kobieta z portretu Broll zaczęła do mnie mówić własnym językiem. *Szkic do portretu Ślązaczki* to rekonstrukcja pewnej zbiorowej historii życia kobiet na Śląsku, ale i wiele zgromadzonych wywiadów z konkretnymi mieszkankami tego rejonu Polski. Słyszę więc, jak *Stara Ślązaczka* mówi: *Jak chop wstowoł do roboty, to jesce pryndzy musiała wstać baba, coby mu narychtować chlyb do roboty”. I dalej opowiada: Miyszkali my w dwóch izbach, w kamiynicy, bez żodnych wygód. Ustymp mieli my na dworze – a i tak mieli my się dobrze. Inksze rodziny miyszkały ino w jedny izbie. Kuchnia mieli my srogo*. I jeszcze o mężu mi mówi: *Boł dobry mój chop, ale jak niy pioł. Jak się naproł, to dopiyro było... Jak wypioł, to awantury robioł, tak że zech i musiała wyjś z domu z dziećmi. Dobrze, że ta nojstarszo córka mogła juzaś tymi modszymi się zaopiekować, jak jo zech wyszła do roboty*. Zarówno badaczka Elżbiety Górnikowskiej-Zwolak, jak i malarka Urszula Broll przedstawiają nam zatem świat kobiet, które nie nawykły do opowiadania o swoim życiu lub nie miały do tej pory okazji tego uczynić. Obie są autorkami autentycznych przedstawień Ślązaczek, choć każda na inny sposób.

6
Stare kobiety wstają o świcie / kupują mięso owoce chleb / sprzątają gotują / stoją na ulicy z założonymi / rękami/ milczą / stare kobiety / są nieśmiertelne. Dziesięć lat po powstaniu obrazu Urszuli Broll,

Różewicz rozpoczyna wspomniane *Opowiadanie o starych kobietach* wyznaniem: *Lubię stare kobiety*. Czy poeta mógł widzieć obraz młodej malarki? Wątpię, ale z pewnością taki podpis pasowałby do obrazu *Starej Ślązaczki*. A może jeszcze bardziej pasowałby tu dobrze znany dramat tego samego pisarza: *Stara kobieta wysiaduje*? Oczywiście w twórczości Różewicza można doszukiwać się żonglowania stereotypami, stawiania znaku równości między tymi, które mają podobną metrykę. I niektórzy tak to widzą. Na przykład poetka Elżbieta Binswanger-Stefańska pisze*:*

Nie lubię tego starego poety Różewicza Tadeusza
Tadeusza który pisze że lubi stare złe brzydkie kobiety
stare kobiety tak jak wszystkie inne kobiety

nie lubię gdy stary poeta pisze o starych kobietach
jakby wszystkie znienacka stały się jednakowe
jakby wiek zrównywał wszystkie tak różne światy

jakby nie miały swoich odrębnych opowieści
nagle wszystkie wychodzą do sklepów
i wszystkie kupują mleko chleb i mięso

Ale trudno się z tym zgodzić. W wierszu poety na próżno szukać krępujących paternalistycznych opinii o jednakowych paniach w podeszłym wieku. Bo to, co uderza w twórczości Różewicza, to przede wszystkim fascynacja starością, i to starością kobiet – nieosiągalną dla pisarza. Stara kobieta uosabia w sztuce Różewicza samą Naturę, zagrożoną przez klęski cywilizacji i przez jakże aktualną katastrofę ekologiczną. Może *Stara Ślązaczka* jest właśnie najdoskonalszym przedstawieniem tak zwanej obecnie depresji klimatycznej, na którą cierpimy od czasu, gdy ogłoszono, że świat nam się skończy w 2050 roku? Może to jest najodpowiedniejsze przedstawienie współczesnej zbiorowej melancholii? Bardziej aktualna wersja *Melancholii I* Albrechta Dürera? W dodatku, może opanowujący lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku w Polsce *Zeitgeist*, powodował, że starość intrygowała tak, jak dziś inspiruje młodość, stąd te stare kobiety w twórczości omawianych artystów? Tego nie wiemy. Pozostają nam więc jedynie literackie aluzje – lepiej bądź gorzej opisujące nastrój *Starej Ślązaczki*. Jak choćby ten fragment ze wzmiankowanego *Opowiadania o starych kobietach*, najmocniejszy dla mnie, najbardziej bolesny:

Umiera człowiek
stare kobiety
myją zwłoki
grzebią umarłych
sadzą kwiaty
na grobach

7
Trudno tak namalować człowieka, żeby oddać jego monadyczność, a Urszuli Broll to się udało. Prócz wzroku, krzyża ciała i mrocznej tonacji *Stara Ślązaczka* ma do zaoferowania refleksję iście filozoficzną. Kobieta ze Śląska to bezokienna monada. Bo to spojrzenie, w którym znikają rzeczy dziwne, niechciane. Czy ona w ogóle na coś patrzy? Oczy zamknięte. To spojrzenie do środka jest wręcz introspekcyjne. Powiedziałabym, że intelektualne. A artystka by może sprostowała, że duchowe. W tym sensie wczesna twórczość Broll, którą dobrze reprezentuje *Stara Ślązaczka,* jest zapowiedzią jej dojrzałych, mistycznych prac z mandalami w roli głównej. Choć piszę o tym z podejrzliwością wobec liniowego, progresywnego i uwikłanego widzenia twórczości malarki.

Decyzję o widzeniu innej rzeczywistości niż ta, która wpajana była przez doktrynę socrealizmu podjęła Broll na początku lat 50. W tym pierwszy najwcześniejszym okresie twórczości malowała tematy śląskie, syntetyzowała ich naturalną ekspresję – taką opinię o pierwszych pracach malarki wydał Janusz Zagrodzki. A przyjaciel artystki, Wojciech Skrodzki, dopowiadał: *Urszula Broll realizuje koncepcję sztuki, w której twórczość to sposób życia, a nie sposób bycia, to trudna i wąska ścieżka, wiodąca przez intuicyjne zbliżenie do tego, co najbardziej nas niepokoi*. I tak też niepokoi mnie *Stara Ślązaczka*, jej naturalna ekspresja i intuicyjne przybliżenie bytu duchowego, który jest zarazem tak bardzo ziemski, materialny. Bo w tym obrazie jest cisza, pustka, niemoc, żal i tęsknota za bytem, którego nie możemy dotknąć, a którego Broll jest portrecistką. Ale jest tu też kobieta, którą dobrze znamy. Może czyjaś matka, córka, babka, ciotka, teściowa, żona, siostra, niańka, sąsiadka, nieznajoma? Ta, na punkcie której ma się obsesję. Moją obsesją zawsze były babcie klozetowe, jak potocznie określano starsze kobiety pracujące w ubikacjach publicznych w charakterze kasjerek i osób odpowiedzialnych za zachowanie czystości w tych miejscach. To je widzę w *Starej Ślązaczce*. Babcie lub babki klozetowe wytworzyły w polskiej kulturze *topos*. Co najmniej od lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku babcie klozetowe pojawiają się w literaturze, filmie i malarstwie. W 1956

roku Leszek Szymański tak rozpoczyna opowiadanie *Klozet babcia*: *Babcia przychodzi do pracy bardzo wcześnie. W lecie, zanim słońce zdąży ocieplić powietrze. W zimie, zanim zrobi się jasno. Siada na stołku. Ściany łyskają bielą tafli. Jest chłodno. Jest czysto. Muszle wyglądają jak potworne, rozwarte ostrygi. Ludzie ciągle się zmieniają. Nie widzi twarzy. Każdy załatwia swoją sprawę. Odchodzi. Nie dziękuje*. Panie, bo panowie jakoś nie garną się do tej roboty, pracujące w szaletach miejskich miały być tymi, które znają życie. Nieco prześmiewczo pokazał to Roman Polański w inspirowanej nowelą Szymańskiego etiudzie *Gdy spadają anioły* z 1959 roku. Bo babki klozetowe szczególnie łatwo poddają się romantyzacji. Widać to choćby w poglądzie wspomnianego reżysera, który przewrotnie pisze: *Nikomu nigdy nie przyszłoby na myśl przyglądać się siedzącej nad żałosnym spodkiem z monetami staruszce, o twarzy bez wyrazu, ze wzrokiem wbitym w pustkę. Któż mógłby przypuszczać, że życie tej kobiety pełne było namiętności i dramatów?* Czy to nie brzmi, jak opis obrazu Urszuli Broll albo podpis pod jednym z licznych innych portretów melancholiczek? Babcia klozetowa jest w tym sensie topiczna niczym melancholia. Ale *Stara Ślązaczka* jest czymś znacznie więcej. Nie tylko wyliczonymi tu kobietami. Choć nimi z pewnością też.

8
Przewrotnie na koniec chciałam więc zadać czułe pytanie: jak pisać o obrazach Urszuli Broll, żeby ich nie zagłuszyć? A szczególnie jak mówić o *Starej Ślązaczce*, skoro nawet zaopatrzona w narzędzia filozoficzno-psychologiczne, które miały mi posłużyć do rozbrojenia siły tego portretu, skapitulowałam. Może jest tak, jak twierdzi Joanna Mielech w tekście *Światło i cisza* o obrazach Broll *Próba analizy tej twórczości z samej idei skazana jest na klęskę ze względu na ułomność słów, niemożność przekładu sztuki na język mowy i niemożliwością oddania istoty cudu. Zjawiskiem jest sama materia, z której zostały wykreowane albo objawione obrazy Urszuli: jest tak subtelna, że należałoby porzucić nazewnictwo z teorii sztuk wizualnych i spróbować odnaleźć odpowiednie słowa w obszarze magii, poezji, muzyki czy nawet modlitwy. (...) Można te obrazy odczuwać intuicyjnie, mogą stać się one rodzajem wehikułu, który przeniesie nas w inne obszary poznania siebie. Można, jak się wydaje, zbliżyć się za ich pośrednictwem do przeczucia tajemnicy istnienia*? Dla mnie jest właśnie tak. I jeszcze, patrząc na portret, który starałam się opatrzeć komentarzem, doświadczam jego transformującej siły. Bo *Stara kobieta jest jajem, jest tajemnicą bez tajemnicy, jest kulą która się toczy.*

Mira Marcinów

Mystery without Mystery

Urszula Broll's *Old Silesian Woman*

1

Old women / are the egg / mystery without mystery / a rolling ball wrote Tadeusz Różewicz in his *Tale of Old Women*. These words came to my mind when I watch Urszula Broll's *Old Silesian Woman*. Her big body protrudes from the picture. The frame covers only fleshy belly, hefty arms and puffy face. Yet, what a face! What a body! The old woman squatted in front of us, quite unobvious, mysterious. Seemingly we perceive only her body, its weight. Rich, pornographic excess. Such abundance is enhanced by the colour. Even though the torso is of different shade, it is still nude. The colour in Broll's works brings anxiety. After all, we can see that the woman is dressed. What is more, she is dressed as a proper "chopionka" (a woman wearing folk costume). According to Silesian fashion, a woman should be "pretty wide". In order to achieve it, she should wear four layers of frock. Therefore, women used to wear accordingly: "futerbarchanka", "sztafrok", "moiyrok" and "wierchnio kiecka" (inner and outer frocks). Then, there was a kind of an apron, a "zopaska" (everyday clothes) and "chiński fartuch" (Sunday clothes). Wearing so many layers must have been awkward. Particularly during the heat waves. It also required time-consuming procedures. On the other hand, it inspired confidence. It meant that a woman was brought up in alignment with the Silesian tradition. Women who reduced the number of their frocks from four to two, did not enjoy a good reputation. They were called "szulajas" (goers). The Silesian from the picture definitely would not deserve such a nick. But why her "outer frock" has been deprived of colour? What is that transparency for? Or is that transparency a hoax? It is due to the author's artistry that the portrait seems so explicit. It apparently discloses private life of the portrayed woman. Yet, that mysterious transparency, so beautifully described by Jean-Jacques Rousseau, Milan Kundera or Marek Bieńczyk, is illusive.

Therefore, there is that old woman. The Silesian one. There she is, coarse, rough-hewn, thickly clad, Silesian broad, a smooth-tongued mother, who can easily make you lugubrious, an experienced dame, *an Old Silesian Woman*. So much material she is. Fat as an egg greased with olive oil. She hides her yolk, her weight and her secrets. For sure, she does have the secrets.

The Silesian woman from Urszula Broll's picture only apparently has nothing to cover. Such old tired ladies must have their mysteries.

2
“Privately, and only privately, you may use colour” – told Urszula Broll professor Dołżycki, commenting the portrait of *Old Silesian Woman*. The political commissar who was a teacher of art history found it inappropriate, influenced by formalistic tones. It is difficult to believe after so many years that this drab picture was once considered “colourful”. But then, the young painter was formally reprimanded. As far as I am concerned, that eggshell coloured, rough-hewn torso of the Silesian woman, makes me feel uneasy. Why is the female body underlined with blue shade? I do not know. But this for sure made the body heavier. Yet, the heroine seems to be strong. The power of the woman comes from her belly, not from the other parts, which may even be offending. The picture ends in the place where the thighs start. Therefore, the belly is in the foreground. Bellies can be discussed endlessly. There is another poem of Różewicz, which may refer to the portrait of the Silesian,

The Old Woman Broods:

Belly is a great thing
but so mistreated
It is so big and so great
The whole land
It is the land
insecure innocent
vast
uncovered
soft meek closed
open encompassing
our life
eternal life
so many bullets shrapnels within
so many knives bayonets spears arrows
those male bellies of yours are filled with iron
ours are poorer
more capacious
foreign bodies are there
additional instruments
limbs
children

our bellies
you poor mule
they are real mills
they are great white poems
big soft warm
loaves
infants of whipped cream

The belly skin might not be the main hero of Broll’s picture. However, it is the balance point. Big, soft, warm female gut. Its pleats idly fall on the thighs. Bulged under the breasts, the tummy looks really solidly. It is not possible to grasp what the woman’s attitude to her belly is. It might be, like often nowadays, that it belongs to the most hated parts of her body. But is it so? What is “mistreated”? The Silesian does not answer that. Therefore, I refer to another old women from Różewicz’ s poems. The old woman not only broods, she has got much to say about belly and the like:

a man should wear
an armour on the belly
belly should be guarded
internationally
it should be protected
against all possible blows
from on high and from below
from the right and from the left
all humanity is abdomen
pulsating warmly
wrinkled as a fig
strung as a warlike drum
I wonder what
generals think of that
they don’t discuss bellies
only greybeards women
and children
draw attention please
to their speeches
they speak about a shield, an umbrella, a sword
they speak about revenge
about the crushing blow

about nuclear weapons
(may their testes swell)
for the time being all these
rockets bullets inventions
are directed to this gentle
white uncovered broad
naked blind
woman's belly
mother's belly
the mother Earth's

What is striking, Broll in her depiction and Różewicz in his contrasting poem, they both – treat belly kindly. They show gratitude. Even if belly does not stand for the whole humanity, as Różewicz used to write. Well, the thing is that the belly of the woman from the picture is so profoundly, direly human.

3
Old women are / imperishable / they smile indulgently. We read in *Tale about Old Women*.

The smile appears in Broll's picture. On the face of that fleshy and tired woman. Her gaze is directed downwards. According to non verbal communication gazing down and to the right suggests a lie concerning one's position. What is the Silesian piously silent about? She might lie that she is not cold at all, that her life is not tough or brutal, or that she is not lonely. Or, I should not care so much for physiognomy. Yet, gazing down is definitely a symbol of melancholy. Broll's picture could have been called *Melancholic Woman*. It has always been known that wistful gazing gives the melancholic away. *The gloomy woman directs her sight down and it expresses suspicion and anxiety* – wrote Bartłomiej Fydrych in 1845. He was the author of the first Polish psychiatry manual and a department head of the Female Ward of Baby Jesus Hospital in Warsaw. He suggested that changing the way of looking anticipate recovery. One of his patients called Joanna O. *keeps her head straight and looks at people* after treatment. But the Silesian of Urszula Broll definitely did not get any treatment, so she looks down with her eyes vacant. Could it refer to the well known Beckett's phrase "see nothing" (*voir le rien*)?

Eyes play an important role in *Old Silesian Woman*. And that what is below. Puffiness, dark circles, bags under the eyes, pure fatigue.

Her gaze seems to fit the bulky body which fills most of the picture. It permeates the layers of flesh-coloured attire, it has the power to make things transparent. The eyes see nothing. The eyes fixed in one spot, in some other space. The eyes of the Silesian melancholic avoid people and it is not the only element causing my anxiety. Yet, I will focus here. I'll look for the contact with that woman. But the old woman does not care for me, she does not feel like making an effort to look at me. Not another effort. What is she like? Tired, overworked, fast-talked, busy and surprising. The slightly lifted corner of her mouth is intriguing, and that indulgent smile. There is something more attracting my attention. Around the forehead the skin changes into the bonnet or just hair grows riotously. The head is divided by the baldness or grey roots or a kind of parting. If it is parting, it is abnormally wide. That black area above the forehead seems to be rather a headgear. In fact, no matter what it really is, it indicates lifelong affliction. The picture gets dark in that place. As if the author wanted to show *mystery without mystery* there, on the head.

4
At first sight *Old Silesian Woman* is just a portrait of a woman, a woman from Silesia. That is true. But at the same time it is generalization for the picture is greasy, heavy, dark and absorbing. The twenty-three years old Urszula paints on a large canvas a woman who could have been her mother, her grandmother, her phantom from the past. The phantom she is afraid of every day. Or differently, Broll fascinated with old age paints herself, a Silesian painter, in several dozen years. An elderly woman, yet not very old. Her age is invisible. Though her transparency is sure. This is the kind of transparency old women speak and write about. So, if it is a phantom from the future, it was painted affectionately. Even if nobody looks at the Silesian. Except the young artist. Not everything can be expressed with words. What causes reflexion is intuitive. It is as the Silesian anticipated what the painter said twenty years later: *It happened that I saw MYSELF AS IF I WERE YOU /it was the most difficult / it was human*.

5
Urszula Broll paints Silesian women. Even though painting does not have to depict a momentous object in order to be important, Broll is an artist who chose truly distinguished theme. The picture *Old Silesian Woman* splits into at least few threads which are interlaced, which

comment upon and complete one another. That face, that woman, that portrait was not painted in the vacuum. It was made at particular time and place – in the fifties, in Silesia. Amazing time worth a separate essay. Some have already been written. Also about Silesia. Even about Silesian Women. However, the work I found the most useful for understanding the subject matter was a book by Elżbieta Górnikowska-Zwolak *On the Portrait of a Silesian Woman. Feminist Reflection.* I could learn much about traditional Silesian family from a feminist perspective. In other works, written by man, I could only read about hard and exhausting work of Silesian working men. Here, the women spoke. So, the woman from Broll's portrait started to speak to me. *On the Portrait of Silesian Woman* is a reconstruction of collective history of women in Silesia. There are also many interviews with women of that region. So, I can hear the *Old Silesian Woman* speaking: *When a man woke up for work, a woman had to wake up hurriedly to make him bread for work*. Then, she continues: *We lived in two chambers – so it was not bad. Other families lived in one chamber only. Our kitchen was big*. And, she adds: *My man was good when sober. When he was drunk, it was quite a show... When he drank, he used to kick up a row, and I had to leave the flat with the children. Fortunately my oldest daughter could care for the younger kids when I was at work* (the original language – Silesian dialect). Both Elżbieta Górnikowska-Zwolak and Urszula Broll present the world of women who are not used to speaking about their life, or at least they did not have a chance to do it. Each author presents real depictions of the Silesian Women. Each of them does it her way.

6

Old women wake up at dawn / buy meat fruit bread / clean cook / stand in the street / their hands / crossed / silent /old women / are immortal. Ten years after Urszula Broll had painted *Old Silesian Woman* Różewicz started his *Tale about Old Women* confessing: *I like old women*. Is it possible that he saw the picture of a young painter? I doubt. But surely such an inscription would fit the picture perfectly. Or even better would be the well-known drama of the old writer *The Old Woman Broods*? One might consider Różewicz's works as juggling with stereotypes and thinking that people of the same age are the same. Some people hold such an opinion. For example Elżbieta Binswagner-Stefańska writes:

I don't like that old poet Tadeusz Różewicz
Tadeusz who writes he likes bad ugly old women
old women as much as all the other women

I don't like when an old poet writes about old women
as if all of them became instantly the same
as if age could make all diverse worlds equal

as if they didn't have their own stories
surprisingly all of them go shopping
and all buy milk bread and meat

It is difficult to agree with her. There are no traces of paternalistic or embarrassing opinions about alike ladies advanced in years. What is striking about Różewicz's writing is his fascination with old age. Particularly with old age of women. The old woman could have embodied Nature threatened by civilizational disasters or the ecological catastrophe we have been experiencing since we were told that the world might end in 2050. Or, could it present the contemporary collective melancholy? A kind of more actual version of Albrecht Dürer's *Melancholy I*? Or maybe, the *Zeitgeist* of the fifties and sixties of XX century Poland caused interest in old age comparable to contemporary interest in youth and that is why old women appeared in works of the artists I mentioned? We do not know that. Yet, there are still literary allusions describing in better or worse way the mood of *Old Silesian Woman*. Let us recall the fragment of the *Tale of Old Women*, I find it really powerful and at the same time painful:

A man dies
old women
wash the corps
bury the dead
plant flowers
on the graves

7

It is difficult to express human monadic character in painting. Urszula Broll managed. Besides gazing and somber tones there is something more that the Old Silesian Women can offer, a veritably philosophical reflexion. The woman from Silesia is a windowless monad. That

gazing of hers absorbing unwonted and weired things. Does she look at anything? Her eyes closed. Looking inward, introspectively. I would even say intellectually. The artist would probably prefer – spiritually. In a way early works of Broll foretell her later, mature, mystical paintings with mandalas in leading role. At the same time I would question looking at her works in a linear, progressive and mired way.

Broll decided to perceive different reality than indoctrination of pervasive socialist realism in the beginning of the fifties. It was the time when she painted Silesian themes and synthesized their natural expression – such was Janusz Zagrodzki's opinion about her early works. A friend of the artist Wojciech Skrodzki added: *Urszula Broll realizes such concept of art where creating process is the way of life, not the way of existence. It is a difficult and narrow path that leads intuitively to things which are the most disturbing*. I am disturbed by the *Old Silesian Woman.* The manner the artist intuitively approaches spiritual being, which is at the same time very mundane and very material, seems intriguing. For, there is silence there, emptiness, powerlessness, grief and longing for an entity we cannot touch but the artist is able to portrait. There is also quite a familiar woman. Possibly someone's daughter, grandmother, aunt, mother-in-law, wife, sister, nanny, neighbour, stranger? The one we are obsessed with. I have always been obsessed with lavatory attendants. In Polish they are colloquially called toilet grandmas or grandmothers. Women who work in public toilets as cashiers and cleaners. A scent of that I can see in the *Old Silesian Woman*. Lavatory attendants created in Polish culture a *topos*. They have been present in literature, film and painting since at least the fifties of the XX century. In 1956, Leszek Szymański wrote a short story *Lavvy Grandma*: *Grandma comes to work very early. In the summer, before the sun warms the air up. In the winter before it gets bright. She sits on the stool. The white walls shine. It is cool. It is clean there. The toilette bowls look like monstrous yawning oysters. People come and go. She does not see the faces. Everybody does his/her business and leaves. Nobody says thank you*. Ladies, for gentlemen do not find the job attractive, who worked at public toilets were supposed to know the life. Roman Polański showed it in his mocking étude inspired by Szymański's story and untitled *When the Angels Fall* in 1959. Lavvy grandmas tend to be romanticized. That is what Polański writes about them: *It would never come to anyone's mind to watch an old woman with lifeless face and eyes glued to the floor sitting over a pathetic saucer with coins. Who would suspect her of having life full of passion and drama?* Doesn't is sound like a good name for Urszula Broll's picture or any other portrait of a melancholic woman? In that sense lavvy grandma is a topos like melancholy. But, *Old Silesian Woman* is something more than that. She has much in common with the women mentioned, yet there is more in her.

8

I would like to ask a perversive but kind question: how one should write about Urszula Broll's paintings without jamming them? Especially, how to write about *Old Silesian Woman* when even I, having philosophical and psychological tools to encounter that picture, eventually gave up. Joanna Mielech who wrote about Urszula Broll's pictures in her essay *Light and Silence* might be right saying: *An attempt to analyse her works is doomed to fail for the words are disable in that matter, we are not able to translate visual art into the language for it cannot describe the miracle of it. The phenomenon here is the very matter, Urszula's pictures are created of, is so subtle that we should abandon the names usually applied for theory of visual art and try to find out the proper words in the field of poetry, music or even prayer. ... These pictures can be felt intuitively, they may become a kind of a vehicle which could carry us into the area of self-cognition. They seem to make approaching the mystery of life feasible*"? It is exactly so, as far as I am concerned. What's more, when looking at that picture I attempted to comment upon, I experience transformation and power of it. For: *Old woman is an egg, a mystery without mystery, a rolling ball*.

Ewelina Krzeszowska

Urszula Broll – dokonania artystyczne w latach 50. i 60. XX wieku

Od *Kobiet śląskich* do *Alikwotów*

Urszula Broll – jedna z najciekawszych i najważniejszych polskich artystek po II wojnie światowej – w strasznych czasach epoki stalinowskiej odważnie podejmująca niełatwe zadanie realizowania własnej niezależnej drogi artystycznej wbrew przymusowo narzucanej oficjalnej wizji świata i sztuki. Znamienne jest, że na wystawie *Kobiety nowoczesne*[1] jej obrazy zawisły obok prac takich polskich artystek jak: Janina Kraupe-Świderska, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Arika Madeyska, Jadwiga Maziarska, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Teresa Rudowicz, Maria Stangret i Teresa Tyszkiewicz. Jak napisano w komentarzu do ekspozycji: *‚Wystawa ma na celu zaprezentowanie różnorodnych postaw artystycznych kobiet, których twórczość miała istotny wpływ na rozwój polskiej sztuki współczesnej. Związane z najważniejszymi ośrodkami artystycznymi w Polsce, jednocześnie stały się przeciwniczkami istniejących ówcześnie porządków, zjawisk i trudności na polu sztuki. Dzieląc doświadczenia swojego pokolenia, każda z kobiet współtworzyła oddolne ruchy artystyczne, wpisując się tym samym w karty historii powojennej awangardy. Śmiałość wyborów twórczych, ale i odwaga wystąpień oraz krytyki, pozwoliła zachować im niezależność artystyczną. Wystawa zbiorcza artystek, wciąż na nowo odkrywanych, nieodwołalnie prowadzi do refleksji nad należnym im miejscem w historii sztuki.*

W twórczości Urszuli Broll wyróżnić można kilka kluczowych momentów mających znaczenie w jej rozwoju osobistym oraz artystycznym.

W 1949 roku rozpoczęła studia w powstałym zaledwie dwa lata wcześniej katowickim oddziale Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Po krótkim okresie autonomii w 1951 roku uczelnia została włączona do ówczesnej Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie jako II Wydział Grafiki Propagandowej z siedzibą w Katowicach, i to właśnie ten Wydział Urszula Broll ukończyła z wyróżnieniem w 1955 roku. Jej nauczycielami byli znakomici artyści: Leon Dołżycki – malarstwo, Bogusław Górecki – plakat i Aleksander Rak – grafika artystyczna i rysunek. Koniec lat 40. i początek 50. XX wieku w Polsce to okres znacznych ograniczeń swobody twórczej, odgórnie nakazanych ideologicznych i artystycznych reguł. Rutynę uczelnianej „skostniałej” codzienności urozmaicały Urszuli spotkania w kręgu przyjaciół oraz dyskusje o sztuce. Zbliżała ich wspólna niechęć do narzucanej wizji powojennej plastyki w duchu realizmu socjalistycznego. Po latach tak wspominała ten czas: *Niepostrzeżenie na socrealistycznym betonie*

wyłaniała się mała wysepka pełna olśnień. (...) Było nabożne oglądanie przemyconych z Zachodu pocztówek z reprodukcjami impresjonistów. Fascynujące rozmowy o zgniłej zachodniej literaturze, nostalgiczne piosenki płynące z gitar. A był to czas, kiedy socrealistyczny demon zawładnął poza małymi wyjątkami, całą artystyczną Polską[2]. (...) *mimo szczelnej otoczki marksizmu-leninizmu, w małym gronie przyjaciół zaiskrzyło zgniłym formalizmem*[3]. W 1950 lub 1951 roku Broll poznała Konrada Swinarskiego, który wcześniej krótko studiował w Katowicach, przeniósł się jednak najpierw do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, a następnie do PWSSP w Łodzi. Tam zetknął się z Władysławem Strzemińskim – wybitnym artystą przedwojennej polskiej awangardy, który przez jakiś czas na łódzkiej uczelni prowadził zajęcia z historii sztuki. Swinarski, odwiedzający często Katowice, postanowił zaznajomić grupkę tutejszych studentów ze skryptem *Teorii Widzenia* Strzemińskiego – serią autorskich wykładów z zakresu historii malarstwa, gdzie w sposób nowatorski analizował historię sztuki w kontekście zmieniającej się na przestrzeni wieków formy. Pozwoliło to przyszłym artystom poszerzyć wiedzę na temat rozwoju sztuki i języka wizualnego, a także zdobyczy europejskiego malarstwa początku XX wieku (ze szczególnym uwzględnieniem kubizmu) i w bardziej oryginalny i nowatorski sposób spojrzeć na własne twórcze dokonania. Działająca w ten sposób w Katowicach grupa samokształceniowa[4] już w 1953 roku zorganizowała pierwszą wystawę swoich prac w prywatnym domu jednego z jej uczestników. Kolejna odbyła się rok później. Dopiero jednak w 1956 roku miała miejsce pierwsza oficjalna wystawa awangardowej – w polskich realiach lat 50. – grupy, która przyjęła nazwę St-53. Wystawę pokazano w Klubie Pracy Twórczej przy ul. Warszawskiej 37 w Stalinogrodzie (taką nazwę nadano Katowicom na cześć Józefa Stalina krótko po jego śmierci w marcu 1953 roku, obowiązywała do grudnia 1956 roku). Nazwę St-53 można odczytać uwzględniając pierwsze litery słów: Stalinogród, Strzemiński, Studyjność oraz rok powstania grupy[5].

Urszula Broll od początku bardzo aktywnie brała udział w działaniach zespołu, systematycznie przechodzącego przez kolejne etapy *świadomości widzenia*, począwszy od epoki kamienia, poprzez kultury starożytne, średniowiecze, renesans, barok, aż po impresjonizm i postimpresjonizm. Dlatego w jej obrazach z początku lat 50., a dokładniej z 1953 roku – tak bowiem datowane są obrazy: *Stara Ślązaczka*, *Kobiety śląskie*, *Martwa natura* – widać postimpresjonistyczny sposób

malowania, budowanie form i brył za pomocą światła i koloru, jasnymi, nasyconymi barwami i wyraźnymi krótkimi pociągnięciami pędzla. Można też zauważyć lekcję cézanne'owskiego sposobu konstruowania przestrzeni i zanegowanie tradycyjnej metody przedstawiania rzeczywistości.

Kolejnym istotnym etapem wtajemniczenia grupy samokształceniowej stał się kubizm. Broll zrealizowała serię kompozycji kubistycznych stanowiących wyraźnie odwołanie do kubizmu analitycznego w wydaniu niemal podręcznikowym. Cechowała je monochromatyczna paleta ograniczona do czerni, brązów i szarości. Pojawiające się na płótnach zgeometryzowane formy wydają się być rozbite na drobne fragmenty, złożone na powrót niezgodnie z ich wcześniejszą pozycją, ale odpowiadające widzeniu artystki. W nieco późniejszym cyklu *Martwych natur*, powstających około połowy lat 50. – przedstawiających najczęściej dzbany lub wazony – można zauważyć już inny sposób obrazowania. Formy nie są już rozbijane na wiele drobin, wprost przeciwnie, są to duże jednorodnie opracowane kształty poddane dekompozycji. Oglądamy je z kilku stron jednocześnie, nakładają się na siebie, przenikają, tworzą wielobarwne struktury. Wyraźne czarne linie i kontury płynnie oddają zaokrąglenia naczyń. Pomiędzy opisanymi wyżej odmianami kubizmu sytuuje się jej *Autoportret*. Z kolorowego (szaro-niebiesko-żółtego) tła, rozbitego na niewielkie prostokątne elementy, wyłania się postać (ukazana en face, do pasa) opracowana bardzo syntetycznie, szczegóły twarzy to również przeważnie geometryczne figury. Zarys twarzy i sylwetki podkreśla gruba czarna linia.

Ważnym wydarzeniem w życiu grupy samokształceniowej był wyjazd kilku osób, w tym Broll, do Łodzi w 1954 roku. Celem było przywiezienie kilku prac mistrza Strzemińskiego na wystawę w Katowicach, przy okazji odwiedzili pracownie jego uczniów: Lecha Kunki, Stefana Krygiera i Stanisława Fijałkowskiego. Byli pod wielkim wrażeniem ich dokonań. W niedługim czasie Kunka i Krygier przyłączyli się do katowickiej grupy. Broll tak wspomina ten moment: *Pamiętam wielki zjazd całej grupy, który odbył się chyba w 1955 r., w domu moich rodziców przy Klonowej 18* (w Katowicach – przyp. E.K.). *Trwał dwa dni. Została zaproszona Bożena Kowalska, historyk i krytyk sztuki. (...) Potężny Lech Kunka przywiózł mnóstwo swoich prac. Było to niezwykle dynamiczne i odświętne spotkanie*[6].

Około 1956 roku następuje kolejny etap w malarstwie Urszuli Broll. Artystka coraz bardziej upraszcza i syntetyzuje formy. Równocześnie porzuca malowanie martwych natur na rzecz pejzaży, najczęściej przemysłowych. W omawianych kompozycjach zauważyć można charakterystyczne elementy, takie jak: tory kolejowe, kominy, domy, wieżowce – odgadujemy ich znaczenie, choć są to niemal abstrakcyjne, płaskie, geometryczne znaki, najczęściej w czarnym kolorze na jaśniejszym tle zbudowanym z nakładających się na siebie kolorowych płaszczyzn. Te symboliczne pejzaże – choć ich pierwowzorem, jak się domyślamy, był krajobraz przemysłowy Górnego Śląska lat 50. – są dziełami niezwykle efektownymi i finezyjnymi zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym.

Pejzaże oraz *Kompozycje* z roku 1957 stanowią przykłady dalszego – prowadzącego do abstrakcji – upraszczania form. Kolorystycznie i kompozycyjnie są to bardzo interesujące, wręcz wyrafinowane dzieła. Prezentują przenikające się wzajemnie nieregularne, wieloboczne kształty rozmieszczone w kilku planach. Tła są jasne, w różnych odcieniach pastelowych kolorów, co daje efekt głębi, nieskończonej przestrzeni. Nieliczne wyraziste akcenty barwne – drobne czarne kwadraty czy pomarańczowe, czerwone lub żółte kółka kojarzące się ze słońcem, a także misterne czarne konstrukcje – przypominają, że obrazy te zostały namalowane jako synteza pejzażu. Cykl *Powidoki* z kolei przywodzi na myśl obrazy Władysława Strzemińskiego z końca lat 40. XX wieku, w których artysta nawiązał do zjawiska optycznego, jakim jest powidok, czyli obraz wewnętrzny powstający na siatkówce oka po chwili patrzenia na słońce lub na inne źródło światła. Siatkówka niejako „zapamiętuje" widok, mimo że odbiorca zdążył już odwrócić od niego wzrok, a w konsekwencji obrazy nakładają się na siebie i mieszają. Broll ukazywała tego typu wrażenia wzrokowe przede wszystkim jako nieregularne, zwiewne i przenikające się formy zawieszone w nieokreślonej przestrzeni. Poszczególne obrazy charakteryzowały się zmienną kolorystyką opartą na żółciach, czerwieniach, szarościach przechodzących w różne odcienie czerni.

Urszula Broll uczestniczyła w kolejnych wystawach Grupy St-53, m. in. w 1956 roku w Krakowie w Pałacu Sztuki, w Warszawie w Galerii Krzywe Koło; w 1957 roku w Poznaniu i Szczecinie (razem z poznańską Grupą R-55 i warszawską Grupą 55) oraz ponownie w Katowicach. Ostatnia wystawa w bardzo okrojonym składzie odbyła się w 1959 roku w Domu Kultury w Nowej Hucie.

W 2. połowie lat 50. zmieniały się stopniowo zainteresowania artystyczne Urszuli Broll, ewoluując w kierunku informelu i taszyzmu. Po II wojnie światowej były to dwa główne nurty abstrakcji niegeometrycznej, charakteryzujące się wykorzystywaniem przypadku, niekontrolowanego działania farby, spontanicznym gestem artysty. Andrzej Urbanowicz[7] tak wspominał ten moment w jej twórczości: *Pierwsze lata razem to jednocześnie okres rozwoju wrażliwości wobec materii (...). Już chyba kapiści stosowali takie pojęcie jak „materia obrazu". Ale teraz chodziło o coś więcej. O wrażliwość właśnie na różne „materie", często dotychczas uznawane za „nieartystyczne". Od lat pięćdziesiątych niektórzy malarze (...) zaczęli dostrzegać, zauważać istotowość, »materialność« różnych powierzchni i struktur, będących dotąd jakby poza zasięgiem zainteresowań sztuki. Wcześniej można było ostatecznie namalować jakiś zaciek (mniej lub bardziej iluzyjnie), ale z pewnością to nie on był celem czy tematem obrazu. Pojawili się tacy artyści jak Tapies, Burri czy Fontana. (...). Pierwsze zmagania z „przypadkiem" Urszula podjęła dość wcześnie, jeszcze przed naszym spotkaniem. Ten „przypadek" był dość ściśle z początku kontrolowany i zestawiany ze strukturami quasi geometrycznymi. Byłem natomiast już świadkiem niezbyt długiego jej okresu „taszystowskiego", prób tworzenia struktur malarskich przy użyciu zarówno tradycyjnych farb artystycznych, jak i środków dotychczas nie stosowanych lub stosowanych w inny sposób, jak pokost, lakiery, suche proszki barwne, piasek. Te i inne eksperymenty w pobliżu malarstwa „informel" z czasem doprowadziły do powstania niezwykle sugestywnej serii prac pod zbiorczą nazwą Alikwoty. Te obrazy o bogatej fakturze, niezbyt odległe od zasad unizmu, charakteryzowały się hieratyczną strukturą osiową, której Urszula w dużym stopniu pozostała wierna do dzisiaj (...)*[8]. Wczesne prace, o których wspomina Urbanowicz, to być może *Kompozycje biologiczne* z około 1955 roku, w których artystka zastosowała kolaże, łącząc kolorowe elementy geometryzujące z rysunkami wykonanymi tuszem lawowanym, przy czym pewne detale przypominają dekalkomanie surrealistów. Prawdopodobnie późniejsze o rok są niewielkie prace abstrakcyjne na papierze, będące jednymi z pierwszych przykładów malarstwa informel w wykonaniu malarki, w których zastosowała zgrubienia farb i skupiła się przede wszystkim na wydobyciu ciekawych efektów kolorystycznych. Trudno stwierdzić z całą pewnością, kiedy Urszula tak naprawdę zaczęła eksperymenty z materią malarską. W jej wypowiedziach, a także w lakonicznych omówieniach jej twórczości najczęściej bardzo ogólnikowo podaje się 2. połowę lub koniec

lat 50. XX wieku. W zbiorach Muzeum Historii Katowic znajduje się kilka prac na papierze z cyklu *Kompozycje biologiczne*, datowanych na 1953 rok, w których rysunki tuszem wzbogacone zostały efektami działań polegających na rozlewaniu bądź rozdmuchiwaniu tuszu[9]. Byłyby to zatem pierwsze prace, w których Broll zastosowała zabiegi niekontrolowanego do końca, spontanicznego czy automatycznego działania wprowadzone przez surrealistów jako instrumenty artystycznej kreacji i wykorzystywane później przez artystów uprawiających ten rodzaj malarstwa nieprzedstawiającego.

Kwestią niezwykle interesującą, a w zasadzie trudną do rozstrzygnięcia jest geneza zainteresowań Urszuli Broll. W pewnym momencie nie wystarczała jej już *Teoria widzenia* Strzemińskiego oraz grupowe studiowanie dziejów form w sztuce. Wybrała własną drogę[10]. Artystka bardzo lakonicznie wypowiada się o tamtych czasach, o fascynacji materią malarską. Z nielicznych wspomnień wyłuskać można pojedyncze elementy, ale czy budują one pełny obraz tego, co robiła w 2. połowie lat 50. i 1. połowie lat 60.? Broll opowiada raczej o ogólnej atmosferze tamtych czasów, o większej swobodzie, która oznaczała m. in. możliwość eksperymentowania. Jak sama mówi: „to było w powietrzu". Urszula Broll, jako bardzo otwarta na nowe doświadczenia artystka, wyłapywała wszelkie ciekawostki, które pozwoliłyby jej pogłębić możliwości plastycznej ekspresji, rozwinąć warsztat artystyczny, znaleźć odpowiednią formę autorskiej wypowiedzi. Opowiadała, jakim odkryciem dla niej był widok kilku kartek z reprodukcjami obrazów Jeana Miró, które przy jakiejś okazji zobaczyła. Szczególnie katowiccy artyści „poszukujący" zmagali się z dużymi trudnościami. Nie mieli praktycznie dostępu do informacji na temat nowych trendów w sztuce światowej. Ograniczony, przede wszystkim ze względów finansowych, był kontakt z innymi środowiskami artystycznymi. Członkowie Grupy St-53, zwłaszcza na początku działalności, wykazywali nie lada odwagę i zdecydowanie w przeciwstawianiu się obowiązującej wówczas ideologii i schematom. W Katowicach praktycznie nie istniało w tamtym czasie środowisko plastyczne, trudno też mówić o tradycjach artystycznych. Uczelnia powstała kilka lat wcześniej i miała kształcić przede wszystkim „ludzi od propagandy". W działaniach Broll należy docenić determinację w kroczeniu własną drogą, w poszukiwaniu indywidualnego języka plastycznej wypowiedzi. Jej twórczość może nie była nowatorska w skali europejskiej czy światowej. Artystka funkcjonowała trochę na uboczu, poza najważniejszymi ośrodkami, jednak podejmowała

dialog z aktualnymi tendencjami w polskiej sztuce, konfrontując swoje działania z ważnymi postaciami ówczesnego życia artystycznego. Konsekwencja i wewnętrzny impuls w tworzeniu malarstwa wynikały z przeświadczenia, że oto dysponuje właściwą formą artystycznej wypowiedzi odpowiednią do jej postawy i czasów, w których przyszło jej działać. W jej pracach odczytujemy szczerość i adekwatność użytych środków wyrazu, a także ogromne wyczucie kolorystyczne, znakomity warsztat, a przy tym, a może dzięki temu, wielki ładunek energii i siły, które z tych prac emanują.

Urszula Broll tylko sporadycznie miała okazję na kontakt ze środowiskiem polskiej awangardy, najczęściej w związku z organizacją wystaw St-53. Pierwsza oficjalna wystawa w 1956 roku zwróciła uwagę na katowicką grupę m. in. Juliana Przybosia oraz Tadeusza Kantora. Ten ostatni, korzystając z postalinowskiej odwilży, popularyzował informel i taszyzm w Polsce, jeżdżąc z odczytami i pisząc artykuły prasowe. Po swojej drugiej już wizycie w Paryżu w 1955 roku był zafascynowany najbardziej aktualnymi wówczas nurtami artystycznej awangardy światowej i przyczynił się do przeszczepienia informelu i taszyzmu na grunt polskiej sztuki. Urszula Broll stanowczo jednak zaprzecza wpływowi Kantora na jej twórczość.

Inny trop może prowadzić do Warszawy, gdzie w październiku 1957 roku artystka wzięła udział indywidualnie w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej. W opinii badaczy wystawa stanowiła apogeum polskiej odwilży 2. połowy lat 50. i miała ogromne znaczenie w wykrystalizowaniu się nowoczesnych tendencji w sztuce polskiej po 1950 roku. Udział Broll, która pokazała wówczas m.in. cykl *Pejzaże*, również mógł mieć wpływ na jej wybory i zainteresowania. Na pewno zetknęła się tam z pracami Jadwigi Maziarskiej – jednej z czołowych przedstawicielek malarstwa materii w Polsce. Wokół wystawy rozbrzmiewały różne polemiki i dyskusje. Mieczysław Porębski – wówczas wielki zwolennik taszyzmu i informelu – wbrew sceptykom dowodził, że tych kierunków nie można pominąć w pejzażu artystycznym współczesności[11] i z entuzjazmem pisał o całym wydarzeniu: *Wystawa obejmuje malarstwo, rzeźbę i plastykę przestrzenną, a także przykłady eksperymentalnych poszukiwań w zakresie fotografii oraz projekcji filmowej i innej. Eksponowane są wyłącznie prace z ostatnich dwóch lat. Przyjęte kryteria doboru obejmują wszystkie aktualnie istniejące w polskiej plastyce nowoczesne kierunki poszukiwań, od czystej abstrakcji geometrycznej,*

poprzez abstrakcję niegeometryczną i struktury niefiguratywne oparte na współczynniku przypadkowości, aż po sztukę figuratywną operującą środkami rozwiniętej plastycznej metafory[12].

Urszula Broll skierowała uwagę na ten rodzaj malarstwa podobnie jak wielu polskich artystów w tym czasie. Aleksander Wojciechowski, analizując omawiane tutaj zjawisko, pisał nawet o „eksplozji nowoczesności" w latach 1956–1960[13].

Wymienić można wielu plastyków włączających się w nurt taszyzmu, informelu oraz malarstwa materii. Każdy twórca oczywiście realizował indywidualny model, choć badacze, starając się nieco uporządkować i usystematyzować przedstawione tendencje, wyodrębniają pewne cechy i elementy nadrzędne. Aleksander Wojciechowski, kwitując twórczość Jana Lebensteina, Wandy Winnickiej, Aleksandra Kobzdeja, Zbigniewa Tymoszewskiego, Bronisława Kierzkowskiego oraz Jadwigi Maziarskiej, pisze o malarstwie biologicznym, przez które rozumiał działania fakturą wykorzystujące *efekty chropowatości tynku, lepkość gliny, twardość zastygłej lawy, sypkość piasku, rozciągłość skóry (...). Grubo kładziona farba stwarzała złudzenie pulsującej tkanki. Czasem przybierała konkretne określone kształty (...); czasem forma niezdefiniowana, plazmowata, mięsista pełna gruzełkowatych narośli – wiodła samodzielny byt żywej materii (...). Odrębną kategorię stanowiły prace budowane z kawałków blachy, szmat, drewna, z plastiku czy gipsu (Zdzisław Beksiński, Stefan Krygier, Teresa Rudowicz, Marian Warzecha, Zdzisław Głowacki)*[14]. Piotr Majewski w publikacji *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności*[15] zaznaczył twórczość Urszuli Broll, uznając, że należy do grona artystów – obok Jana Lebensteina, Aleksandra Kobzdeja, Jerzego Tchórzewskiego – którym bliskie były tradycje koloryzmu, a równocześnie autonomiczne traktowanie materii malarskiej łączonej z elementami figuracji[16].

W latach 1957 i 1958 w Galerii Krzywe Koło w Warszawie lubelska Grupa Zamek, a przede wszystkim: Tytus Dzieduszycki, Włodzimierz Borowski, Jan Ziemski – *demonstrowała malarstwo o wyraźnych cechach rzeźby*[17]. Była to jedna z najciekawszych grup artystycznych podejmujących zagadnienia malarstwa materii oraz postulujących zakończenie sztucznego kopiowania świata widzialnego i tworzenie dzieł sztuki pozbawionych jakiejkolwiek iluzji. W tej samej galerii w marcu 1959 roku prace z serii *Przekształcenia* (powstające w latach 1958–1959) pokazała

Urszula Broll. Janusz Zagrodzki tak oto opisał abstrakcyjne kompozycje z tego cyklu (oznaczane kolejnymi numerami np.: *P-9, P-18, O-2, O-13*): *Materia obrazów Broll wynika bezpośrednio z kolejnych etapów kreacji, jest następstwem wewnętrznych połączeń powstającej mikrostruktury. Refleksy czerwieni, zieleni i żółci wydobywają się z niespokojnej fakturalnej powierzchni, ukształtowanej z werniksów i farb olejnych, zastygających zgodnie z naturalnymi prawami tworzywa. Artystka świadoma zasad uruchamiających mechanizm postępującego procesu, nazywa swoje prace „Przekształceniami (...). Materia zostaje utożsamiona z energią określającej się dynamicznie formy, z jej barwą, płaszczyzną, liniami, pasmami, punktami lśnienia. Staje się w tym samym stopniu przestrzenią wizualną co poetycką, magiczną*[18]. Na kolejnej III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie we wrześniu 1959 roku Broll pokazała obrazy, w których farby olejne i lakiery tworzyły fakturalne nawarstwienia, zaskakujące przypadkowymi efektami i ekspresyjnymi formami.

W tym czasie w Krakowie intensywną działalność prowadziła już powstała w 1956 roku Grupa Nowohucka, w skład której weszli: Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Danuta i Witold Urbanowiczowie, Jerzy Wroński[19]. Pod koniec tego roku grupa przyjęła program malarstwa materii[20]. Piotr Krakowski we wstępie do katalogu ich pierwszej wystawy w Galerii Krzysztofory w 1960 roku napisał: *Nie ulega kwestii, że ich malarstwo to jakaś faza sztuki informel. Jest to jednakże ten już jej etap, kiedy twórca porzuca ewokacyjną siłę i bezpośrednią gwałtowność materialnie działającego koloru, wyciskanej wprost z tuby farby, rozlanego plastiku czy lakieru. Miejsce nieprzewidzianej przygody, którą dyktuje przypadek i automatyczny gest, zajmuje medytacja. To jest cecha, która przede wszystkim łączy naszych młodych z najnowszą postawą w malarstwie zachodnioeuropejskim*[21].

Opisane wyżej okoliczności towarzyszące wykrystalizowaniu się postaw i osobowości twórców działających w ramach Grupy Nowohuckiej bardzo dobrze przystają do procesów, które można dostrzec w twórczości Urszuli Broll. Bardzo ciekawe jest tutaj spostrzeżenie Krakowskiego na temat przemiany czysto plastycznych zainteresowań artystów skupiających całą uwagę na materii malarskiej i efektach fakturowych i zastąpienie niekontrolowanego automatyzmu działaniami znacznie bardziej świadomymi, przemyślanymi, odznaczającymi się większą dyscypliną formy.

W ten sposób można wprowadzić również rozgraniczenie pomiędzy wcześniejszym etapem twórczości Urszuli Broll samodzielnie realizującej pewne pomysły plastyczne, a późniejszym, z początku lat 60., kiedy wspólnie z Andrzejem Urbanowiczem podejmowali problemy obrazowania oraz integralności dzieła sztuki, gdzie materia jest zarazem środkiem i celem przedstawienia, a eksperymenty ze strukturą nabrały dodatkowego znaczenia. Twórcy stopniowo zaczęli wprowadzać do obrazów elementy „nieartystyczne". Oprócz nawarstwiającej się na powierzchni płótna farby stosowali materiały pozamalarskie, takie jak: tkanina (szmata), piasek, gips, pokost. W pracach z tego okresu idea, tworzywo i struktura stanowią integralną całość, są tak samo ważne, przenikają się. Poprzez abstrakcyjną formę, „gęstą tkankę" obrazu starali się wyrazić głębsze refleksje. Obiekt jak najbardziej materialny był równocześnie metaforą. Urszula Broll około 1961 roku zaczęła tworzyć obrazy, w których nawarstwiająca się materia malarska skoncentrowana pionowo przybierała zwykle cechy figuratywne kojarzące się z kształtem organicznym lub znakiem-totemem. Te symetryczne kompozycje z hieratycznymi figurami osiowymi są prawie monochromatyczne, utrzymane w ciemnych tonacjach kolorystycznych z przewagą brązów i czerni o różnym stopniu nasycenia i niuansów barwnych, pełne zgrubień materii, a z czasem również wzbogacone tworzywami niemalarskimi: jutą, drewnem, gipsem. Broll skojarzyła swoje działania w tym zakresie z muzyką i nazywała te prace najczęściej *Alikwotami* (w teorii muzyki alikwoty oznaczają tony składowe dźwięku, których częstotliwość pozostaje w określonej proporcji do częstotliwości tonu podstawowego), sugerując wielość znaczeń i niuansów materii malarskiej, ale też wymowy ideowej obrazów.

W 1963 roku artystka uczestniczyła w I Międzynarodowym Studium Pleneru Koszalińskiego w Osiekach zorganizowanego przez Mariana Bogusza. Spotkali się tam twórcy awangardowi polscy, czescy i węgierscy. Plenery (odbywające się do 1981 roku) stały się miejscem manifestacji nowych tendencji w sztuce polskiej.

Urszula Broll ok. połowy lat 60. zakończyła cykl *Alikwotów*. Był to czas głębokich przemyśleń, poszukiwań duchowych i filozoficznych – przede wszystkim fascynacja wschodnią filozofią buddyjską oraz teorią archetypu C. G. Junga. Artystka dokonała przewartościowań również w sztuce – realizowane wówczas obrazy, przeważnie przez nią nazywane *Mandalami* – poprzez przedstawione symbole stały się niemal rytualnymi obiektami.

Pracownia przy ul. Piastowskiej 1 stopniowo przekształcała się w ważny punkt na mapie kulturalnej Katowic, zwłaszcza nieoficjalnej, undergroundowej. Odbywały się tam interesujące spotkania, dyskusje, wymiana myśli, a także happeningi. Grupka twórców zainteresowanych filozofią, magią, okultyzmem i religiami skupiająca: Urszulę Broll, Andrzeja Urbanowicza, Henryka Wańka, Zygmunta Stuchlika i Antoniego Halora, zaczęła ściślej ze sobą współpracować. Najważniejszym aktem twórczym, w którym wspólnie brali udział, było wykonanie 30 tzw. Czarnych Kart znanych pod różnymi określeniami: *Leksykon*, *Encyklopedia*, *Nowe Bezpretensjonalne Pismo Święte w Obrazkach* lub *Nowy Bezpretensjonalny Chaos w Obrazkach.* Czarne Karty powstawały od końca 1967 roku przez dwa lata. Każda miała format kwadratu o wymiarach 70 × 70 cm i odpowiadała jednej literze polskiego alfabetu. Poszczególni uczestnicy wykonywali na czarnych kartonach dowolne rysunki przy użyciu przede wszystkim farby białej, ewentualnie srebrnej lub złotej. Wymieniali się nimi następnie, tak że każdy egzemplarz przeszedł przez ręce wszystkich artystów. Przypominało to działania surrealistów i automatyzm twórczy pozwalający wydobyć z nieświadomości autora pewne nieujawnione, głęboko ukryte wyobrażenia poprzez symbole. Artyści nie formułowali żadnego programu, ani nie deklarowali się oficjalnie jako grupa. Połączyła ich przyjaźń oraz podobne duchowe i religijne poszukiwania. Pierwotnie tworzyli Tajną Kronikę Pięciu Osób lub Ligę Spostrzeżeń Duchowych, po jakimś czasie dopiero przyjęła się nazwa: Krąg Oneiron (gr. *oneiro* – sen, śnić)[22]. Grupa zaprzestała wspólnych działań artystycznych na początku lat 70., przekształcając łączące ich więzy i działalność w sferze duchowej w pierwszą w Polsce wspólnotę buddyjską.

W późniejszym czasie Urszula Broll zasadniczo ograniczyła malowanie, skupiła się na duchowych kwestiach. Sporadycznie też brała udział w wystawach. W 1983 roku przeprowadziła się do Przesieki koło Jeleniej Góry.

PRZYPISY

1 Wystawa zorganizowana przez Cezarego Pieczyńskiego w Galerii Piekary w Poznaniu w 2015 r.

2 U. Broll, *Krąg* St-53, [w:] St-53*: twórcy, postawy, ślady. Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. A. Niesyto, Katowice 2003, s. 47

3 U. Broll, *Zdzisław – impresje*, [w:] *Zdzisław Stanek. Prace z lat 50. i 60.*, [kat. wyst. w Galerii „Czas"], Będzin 2009, s. 6.

4 Pierwotny skład grupy to: Irena Bąk, Urszula Broll, Zdzisław Biliński, Stefan Gaida, Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofiak, Maria (Mara) Obremba, Tadeusz Ślimakowski, Zdzisław Stanek, Konrad Swinarski, nieco później dołączyła poetka Krystyna Broll – siostra Urszuli.

5 O grupie St-53 więcej można znaleźć m.in. w publikacjach: St-53*: twórcy, postawy, ślady... op.cit.* oraz J. Szeligowska-Farquhar, St-53 – *awangarda w dobie socrealizmu* [w:] *Oblicza sztuki na obszarze obecnego województwa śląskiego w latach 1945–1975*, Katowice 2017.

6 U. Broll, Krąg St-53, op. cit., s.48.

7 Urszula Broll przez wiele lat związana była prywatnie i zawodowo z Andrzejem Urbanowiczem – malarzem, performerem, animatorem kultury niezależnej i życia artystycznego Katowic. Poznali się przy okazji wystawy St-53 w 1956 roku. Ich wspólna pracownia mieszcząca się w kamienicy przy ulicy Piastowskiej 1 od 1960 roku stanowiła ważne miejsce kreowania sztuki awangardowej i duchowych odkryć, azyl wolności goszczący przez wiele lat wyjątkowych ludzi.

8 A. Urbanowicz, *Urszula*, [w:] Urszula Broll, [kat. wyst. w BWA w Jeleniej Górze], Jelenia Góra 2005, s. 22.

9 Problemem do dalszego rozpoznania pozostaje prawidłowe datowanie wymienionych prac, ponieważ w mojej ocenie w 1953 r. Urszula Broll nie mogła jeszcze stosować opisanych technik. W tym czasie, wraz z pozostałymi członkami grupy samokształceniowej pozostawała na etapie zgłębiania Teorii widzenia Strzemińskiego i studiowania kolejnych epok w historii sztuki. Dopiero w październiku 1955 r. zajęli się zagadnieniami kubizmu i tutaj, według Klaudiusza Jędrusika, wyróżniała się U. Broll. Zatem przypuszczalnie prace wykraczające poza działania grupy mogły powstać najwcześniej pod koniec 1955 r. lub na początku 1956 r. Na błędne datowanie tych prac wskazuje również obraz pochodzący z 1956 r., w którym znalazły się bardzo podobne geometryzujące elementy.

10 Klaudiusz Jędrusik odszedł z Grupy przed pierwszą oficjalną wystawą w 1956 r. właśnie z powodu pojawiających się tendencji do nadmiernej indywidualizacji działań poszczególnych jej członków.

11 Por.: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 50.

12 M. Porębski, *II Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, [kat. wyst. w „Zachęcie"], Warszawa 1957, za: Urszula Broll, [kat. wyst. w BWA], Katowice 2005, s. 33.

13 A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983, s. 68.

14 *Ibidem*, s. 82.

15 P. Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności, Lublin 2006. Publikacja Piotra Majewskiego jest pierwszym całościowym i wnikliwym opracowaniem malarstwa materii w Polsce. Duże znaczenie dla odkrycia na nowo tego tematu miały też wystawy w latach 2000 i 2001 w krakowskiej Galerii Zderzak. Pierwsza dotyczyła Grupy Nowohuckiej w latach 1959–1963, druga środowiska warszawsko-lubelskiego i obejmowała lata 1957–1963.

16 Por.: P. Majewski, op.cit., s. 103, 115-117.

17 *Ibidem*, s. 130.

18 J. Zagrodzki, *Urszula Broll i Grupa St-53*, [w:] Urszula Broll, op.cit., s. 14.

19 A. Baranowa w artykule Grupa Nowohucka. Innowacja i pamięć, [w:] Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie. Praca zbiorowa na Jubileusz Prof. Mieczysława Porębskiego, red. T. Gryglewicz i in., Kraków 2001, omawiając genezę powstania ugrupowania, zauważa, że wymienieni artyści przeżyli socrealizm w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie i szczęśliwie doczekali „odwilży". Jeszcze przed uzyskaniem dyplomów w 1955 r. podjęli decyzję o założeniu grupy i w następnym roku do Zarządu Okręgowego ZPAP w Krakowie przesłali pismo informujące o tym fakcie i celach, jakie im przyświecają: wzajemnej pomocy i zespołowej pracy nad rozwiązaniami plastycznymi odpowiadającymi ich rozumieniu współczesności; autonomii artystycznej oraz wielości poszukiwań; wymianie doświadczeń i dyskusji; pracy na rzecz rozwoju awangardowej sztuki w Polsce; stworzeniu klimatu do nowych poszukiwań. Czyż nie przypomina nam to o kilka lat wcześniejszych działań Grupy St-53, przy czym nie deklaratywnych, ale faktycznych?

20 Zdaniem Anny Baranowej był to w zasadzie wariant szerszego nurtu malarstwa informel.

21 Cyt. za: A. Baranowa, op.cit., s. 53.

22 *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, Katowice 2006.

Ewelina Krzeszowska

Urszula Broll artistic achievements in the fifties and sixties of XX century

From *The Silesian Woman* to *Aliquots*

Urszula Broll is one of the most interesting and most important artists of Polish art after the second world war. She undertook important matters and realized her own independent artistic path during dreadful times of the Stalin epoch and was in opposition to the compulsorily imposed vision of the world and art. It is meaningful that her pictures were presented at the exhibition *Modern Women*[1] together with such Polish artists as: Janina Kraupe-Świderska, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Arika Madeyska, Jadwiga Maziarska, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Teresa Rudowicz, Maria Stangret and Teresa Tyszkiewicz. In the commentary to that exhibition we can read: *The exhibition is designed o present various artistic attitudes of women whose works greatly influenced development of Polish contemporary art. The artists were connected with the most important art centers of Poland. They shared the experiences of their generation and opposed to the order of the status quo, therefore they became creators of the vanguard movement in postwar Poland. Their bold choices, their courage to present their utterances, their resistance to criticism let them eventually be independent. The collective exhibition of the women artists who have been discovered again and again inevitably leads to reflexion over their place in the history of art.*

There are a few moments in Urszula Broll's creative activity which are decisive for her artistic and personal development.

In 1949 she started her education at the Katowice Department of the Fine Arts College in Wrocław. After a short period of autonomy the school became the Department of the Academy of Fine Arts in Cracow and they had the Faculty of Graphic Art and Propaganda. It was the Faculty Urszula Broll graduated from with a Distinction in 1955. She had excellent teachers such as: Leon Dołżycki – painting, Bogusław Górecki – poster, Aleksander Rak – graphic art and drawing. The end of the forties and the beginning of the fifties of XX century in Poland is the time when there are significant limitations concerning artistic freedom. There are certain ideological rules imposed to fine arts. Meeting friends and discussing the history of art was a certain relieve for everyday "fossilized" reality. Her friends were not particularly fond of so called socialist realism either and they disliked the imposed vision of visual arts. The artist recalls it after many years: *The little island of glares, unexpectedly appeared on the concrete world of the socialist realism (...) There was reverent watching of the postcards with reproductions*

of the impressionists. There were fascinating conversations about rotten western literature, nostalgic songs with a back-up of the guitar. It was the time when the socrealistic demon ruled almost entire artistic Poland[2]*. (...) despite ubiquitous veil of Marxism-Leninism, in a small circle of friends, a sparkle of that rotten formalism could be noticed.*[3]
In 1951 or 1952 Broll met Konrad Swinarski, who earlier studied in Katowice but then he moved to the College of Fine Arts in Sopot, and later to the similar College in Łódź. He met Władysław Strzemiński there – a remarkable artist of the postwar vanguard, who taught history of art at the Łódź College. Swinarski, who used to visit Katowice regularly, decided to introduce Strzemiński's *Theory of Vision* to his friends. It was a series of lectures on history of painting with innovative approach to form which, according to Strzemiński, was constantly changing. The future artists could broaden their knowledge concerning the visual language of art and the achievements of the European painting of the XX century (including Cubism). They could also change the perspective of perceiving their own accomplishments.

Therefore, a group of self-study was originated in Katowice.[4] In 1953 they organized their first exhibition which was held in a private house at one of the members. The next show was organized a year later. However, the first official vanguard exhibition of the group St-53 took place in Stalinogród (Such was the name of Katowice at that time. It was imposed to commemorate Stalin's death and was used until December 1956) at Creative Work Club, at 37 Warszawska street. Therefore, the name St-53 can be read as the first two letters from the words: Stalinogród, Strzemiński, Studio, plus -53, the year of its origination.[5]

Urszula Broll participated in the activities of the group from the very beginning, systematically going through the subsequent stages of *conscious perception*, from the stone age, through ancient cultures, Middle Ages, Renaissance, Baroque, and eventually Impressionism and Post-Impressionism. That is why in her early pictures from the early fifties, or more precisely from 1953, we can observe post-impressionistic way of painting, building forms by means of light and colour, using bright, not concentrated colours with short strokes of a brush. These are paintings such as *Old Silesian Woman*, *Silesian Women* and *Still life*. We can notice that reality in these pictures is not presented in a traditional manner, the author seems to employ Cezanne's way of constructing space in the picture.

Another meaningful involvement of the self-study group was Cubism. Broll realized a series of cubist works, which definitely referred to analytical Cubism, it can be even said that they are a textbook example of that. The colours are limited to black, brown and grey. Geometric forms seem to be split into small fragments and then set together at random order according to artist's vision. In her later cycle of still lives from the second half of the fifties the jugs and vases are the main theme. The way of depicting them is different, they are not divided into small fragments but presented as solid forms shown from different point angle at the same time. Their layers intermingle and create colourful structures. Clear black contours of the shapes underline the round forms of the dishes. The *Self-portrait* of the artist can be situated just between these two kinds of Cubism. The figure of the artist (presented en face, to the waist) emerges from the grey, blue and yellow background which is divided into small elements. The figure is composed of geometric forms and the silhouette is marked with black thick line.

An important event in the life of the self-study group was a trip of a few people, including Broll, to Łódź in 1954. Their goal was to bring a few works of Strzemiński to the exhibition in Katowice. On the other hand, there was also a chance to visit studios of Strzemiński's students: Lech Kunka, Stefan Krygier and Stanisław Fijałkowski. The self-study group was really impressed with their achievements. Pretty soon Kunka and Krygier joined the group. That is how Broll recollects that event: *I remember that there was a gathering of all the group members, it might have been in 1955 at my parents' house at 18 Klonowa Street* (in Katowice – note K.K.)*. It lasted two days. Bożena Kowalska, an art historian and critic was invited, too. (...) Great Lech Kunka brought a lot of his works. It was a very dynamic and festive meeting.*[6]

About 1956 a new stage of Broll's painting is being formed. The artist simplifies and synthesizes her forms. At the same time she gives up painting still lives and takes to landscape painting, most often the industrial ones. These compositions are filled with such typical for highly developed areas elements as: railway tracks, chimneys, houses, skyscrapers – we can rather guess their meaning, for they are almost abstract, flat geometric signs, most often black with brighter background composed of colourful surfaces which overlap one another. Such symbolic landscapes, inspired by the industrial landscape of the

Upper Silesia of the 50-ties, are still independent works, remarkably effective and sophisticated, at least as far as colour and composition are concerned.

Landscapes and *Compositions* from 1957 are examples of the process leading to abstraction by simplifying the form. These works are very interesting and refined, particularly when we consider their form and colour. We can find there irregular, multilateral shapes which overlap one another and create different planes. Their backgrounds, usually in bright pastel colours, create impression of deep, endless space. Few colour accents such as small black or orange squares, red or orange circles resembling the sun and intricate black constructions, seem to be a synthesis of the landscape. The cycle *Afterimages* in a way brings to mind pictures of Władysław Strzemiński from the late forties of the XX century, where the artist related to the optical phenomenon called afterimage. It is a picture which appears in the retina just after watching straightly into the sun or other source of light. Retina in a way "memorizes" the image even though the person who looked at it has already turned his eyes away, therefore, the images overlap. Broll showed such phenomena as something ephemeral, irregular and permeating forms suspended in vague space. The colours used by the artist vary and often change, yet the main tones are red, yellow, and different shades of grey or black.

Urszula Broll participated in several exhibitions of the group St-53, including the one in Cracow at the Palace of Art in 1956, the exhibition at Krzywe Koło Gallery in Warsaw also in 1956. In 1957 there were shows in Poznań and Szczecin (together with a group from Poznań R-55 and a group from Warsaw called Group 55) and eventually in Katowice. The last exhibition of St-53 was held in 1959 in Nowa Huta at the Cultural Centre and not all the members of the group participated in it.

In the second half of the sixties the Urszula Broll's artistic interests changed and she leaned towards art informel and tachisme. These were two streams of non-geometric abstraction after the World War II which used random, uncontrolled spilling of paint and spontaneous gesture of an artist. That is how Andrzej Urbanowicz mentions that period[7] : *In the first years of our being together we developed sensitivity towards matter (...). The Kapists probably already used such term as "the matter of a picture". Yet, there was something more essential*

about it, sensitivity to different kinds of "matter", even those considered as "non-artistic". That was in the fifties that some painters (...) started to notice the inwardness of matter, the "material" aspect of different surfaces and structures which art had not earlier been interested in. Earlier, it had been possible to paint a splash of liquid, yet it could not be the objective or a subject matter of the picture. Then, there were such artists as Tapies, Burri or Fontana (...). Urszula had undertaken the first struggle with "accident" relatively early, before we met. That "accident" was at first strictly controlled and combined with quasi geometric structures. I witnessed a short period of her fascination with tachisme, when she tried to create paintings with traditional paints integrated with materials such as varnish, lacquer, coloured powders or sand. These experiments resulted in a very vivid cycle called "Aliquots". The pictures of that series were quite close to unism. They had very rich texture and hieratic, axial composition, Urszula has been using to date (...)[8]. Urbanowicz could refer to earlier works called "Biological Compositions" from about 1955, where the artist used collages blending colourful geometric elements with ink and wash drawings. Some of their components resembled decalcomania used by the surrealists. The works on paper, the artist probably created a year later, included elements of spilled or blown ink.[9] Therefore, these were the first works where Broll played with uncontrolled, spontaneous or automatic action similarly to surrealists who introduced it as instruments of artistic creation. Later on the non-figurative artists followed.

An interesting, yet difficult to answer question is the genesis of Urszula Broll's interests. At some point Strzemiński's *Theory of Vision* or discussions with friends over the history of form in fine arts were not enough. She chose her own way.[10] The artist curtly speaks about that time, about her fascination with matter painting. There are only few memories concerning her career during the late fifties and early sixties. Broll speaks rather about the atmosphere of that time, about greater freedom and possibilities to experiment. As she notices " it was in the air". Urszula Broll was carefully tracing all the trivia that could be useful for development of her painting technique and her artistic expression. She was open to new experiences. Once she saw postcards with reproductions of Joan Miró and it turned to be a great discovery. The artists from Katowice had particularly limited access to information concerning the world trends in art. The contact with other artistic circles was also limited, mostly due to financial reasons. The members

of St-53 were bold enough to be in opposition to the trends and patterns operating at that time. The artistic community in Katowice was almost non-existent so were the artistic traditions. The Art College was founded a few years earlier and was designed to educate the "propaganda people". Therefore, Broll's determination to choose her own way, to look for her unique artistic language should be particularly appreciated. Looking from the European or world's perspective, her works might not be defined as cutting edge. The artist remained a bit aloof of the mainstream, yet she undertook the dialogue with new tendencies in Polish art and confronted herself with important figures of contemporary artistic life. She was consequent and had confidence that her artistic creation took the right form and was suitable for that time and that situation. Her works, endowed with energy and strength, are frank; the means of expression are used adequately and her rare sense of colour as well as perfect technique should definitely be admired.

Urszula Broll's contacts with Polish vanguard were occasional, most often connected with exhibitions of St-53. The first official exhibition of the group in 1956 was noticed by Julian Przyboś and Tadeusz Kantor. There was a post-Stalinist thaw and Kantor could popularize art informel and tachisme in Poland, so he had lectures and wrote numerous articles. After his second visit to Paris he became really fond of the artistic vanguard he became acquainted with and he contributed to introducing art informel and tachisme to Polish art. However, Urszula Broll claims that Kantor did not influence her art.

Another possible influence leads to Warsaw where the artist participated in the II Exhibition of Modern Art in 1957. According to art historians the exhibition was the high point of the Polish thaw of the second half of the fifties and it was meaningful for new trends in Polish art after 1950. Urszula Broll, who showed her cycle *Landscapes* could also be influenced by the show. For sure she could see the works of Jadwiga Maziarska, one of the most prominent representatives of the matter painting in Poland. The exhibition arose controversy and discussion. Mieczysław Porębski, at that time a great supporter of tachisme and art informel, claimed that these trends cannot be missed in the contemporary artistic landscape and he wrote enthusiastically about the event[11]: *The exhibition includes painting, sculpture, visual space compositions and also examples of experimental photography, film etc.*

The works presented at the show are not older than two years. The selection criteria encompass all the areas of search, form geometric abstraction, through non-geometric abstraction, non-figurative structures based on randomness factor and eventually figurative art using elaborate metaphor.[12]

Urszula Broll, similarly to many Polish artists, focused her attention on that kind of painting. Aleksander Wojciechowski writing about young Polish painters speaks about *explosion of modernity* in the years 1956–1960.[13]

There were many painters who joined the mainstream of tachisme, art informel and matter painting. Yet, each artist realized his/her own model of it. The researchers who try to describe that variety of styles, differentiate certain tendencies. Aleksander Wojciechowski, writing about Jan Lebenstein, Wanda Winnicka, Aleksander Kobzdej, Zbigniew Tymoszewski, Bronisław Kierzkowski and Jadwiga Maziarska speaks about biological painting based on texture where the authors use *roughness of plaster, tenacity of clay, toughness of petrified lava, looseness of sand, stretch of leather (...) Thick layer of paint made an impression of pulsating tissue. Sometimes it took particular shapes (...) sometimes it was undefined, plasma-like, fleshy, full of tuberculous enations – it lived its own life of living matter (...). Works made of fragments of sheet metal, rugs, wood, plastic or plaster made another category (Zdzisław Beksiński, Stefan Krygier, Teresa Rudowicz, Marian Warzecha, Zdzisław Głowacki).*[14] Piotr Majewski in his text *Matter Painting in Poland as a formula of modernity*[15] considers Urszula Broll one of the artists who, similarly to Jan Lebenstein, Aleksander Kobzdej, Jerzy Tchórzewski, were fond of colourism and at the same time wanted to treat painting matter autonomously and included figurative motives[16] .

There were artists connected with Krzywe Koło Art Gallery in Warsaw and with a Group Zamek in Lublin, particularly Tytus Dzieduszycki, Włodzimierz Borowski and Jan Ziemski, whose painting – *showed distinctive features of a sculpture*[17]. It was one of the most interesting artistic groups dealing with the matter painting. They postulated the end of copying the visible world and creating art deprived of any illusion. Urszula Broll showed the cycle "Transformations" (from 1958–1959) at Krzywe Koło Gallery in March 1959. Janusz Zagrodzki

described her compositions (marked by numbers, for example: “P-9”, P-18”, O-2”, “O-13”) as follows: *The matter of Broll’s pictures is a result of the subsequent stages of creation; it shows a microscopic structure of connected elements. The reflexes of red, green and yellow emerge from the uneven textural surface of the painting. The matter is made of solidifying naturally varnishes and oil paints. The artist is conscious of the rules that launch the process of transformation. That is why the cycle is simply called: “Transformations”. (...) The matter relates to energy of the dynamic form, colour, surface, lines, zones and luminous points. It becomes not only a visual space but also a poetic and magical one*[18]. At the III Exhibition of Modern Art in Warsaw in 1959 Broll showed pictures with layers of paints and lacquers creating a surprisingly interesting and expressive texture.

At the same time the Nowohucka Group, founded in 1956, was very active in Cracow. The following artists belonged to their circle: Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Danuta and Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński[19]. At the end of that year they adopted the matter painting programme[20]. Piotr Krakowski wrote in the text for their catalogue: *It is evident that their painting is a phase of art informel. However, that phase rejects evocative force and violent colour where the paint is squeezed from the tube and plastic or lacquer is spilled at random. Instead of unexpected adventure and automatic gesture they employ meditation. Such attitude links our young artists with the Western European painting*[21].

The circumstances concerning the creative processes the members of the Nowohucka Group went through are compatible to development of Urszula Broll’s works. The remark of Krakowski that the artists started to replace pure matter painting with its uncontrolled automatism by more conscious, profound activity and they introduced more disciplined form.

We can differentiate between the early stage of Urszula Broll’s works where she realized her own visual ideas and later period, in the beginning of the sixties, when she cooperated with Andrzej Urbanowicz. They attempted to create integral works where matter was a means and an objective of depiction. Therefore, their experiments with structure got some new meaning. Soon they started to introduce some “not-artistic” elements. They used layers of paint and fabric (rags),

sand, plaster, varnish. The idea, material and structure made an integral unity, they mutually permeated one another and were equally important. The artists tried to express more profound emotions through abstract form and “thick tissue” of the picture. The object, quite material, was also a metaphor. Around 1961 Urszula Broll started creating pictures with many layers of paint where figurative shapes started to emerge and they resembled organic shapes or signs – totems. These symmetrical compositions with hieratic figures situated on an axis were almost monochromatic, the tones were dark, mostly brown and black with some colour nuances. Their thick texture was obtained by not-artistic materials such as hemp, wood or plaster. Broll associated her artistic works with music and they obtained the name *Aliquots* (in theory of music aliquots are component tones of a sound where their frequency is at certain proportion to the frequency of the basic tone). That may suggest multilateral meaning and multiple ideological purport.

In 1963 the artist participated in the 1st International Koszalin Plain-air in Osieki organized by Marian Bogusz. It was a meeting of Polish, Czech and Hungarian vanguard artists. The following plain-airs (up to 1981) became the area of manifestation of new tendencies in Polish art.

The cycle *Aliquots* was completed in the second half of the sixties. That was the time of a deep philosophical and spiritual consideration. The artist was fascinated with eastern philosophy of Buddhism and theory of archetype by C.G. Jung. That was translated to her art. She started painting pictures called *Mandalas* which were almost ritual objects due to their symbols.

The studio in Piastowska Street became an important spot on the cultural map of Katowice, particularly as far as underground and unofficial events were concerned. There were discussions, exchange of thoughts and happenings. The group of artists interested in philosophy, magic, occultism and religion started to cooperate. These were: Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek, Zygmunt Stuchlik and Antoni Halor. The most important creative activity of the group was creation of 30 *Black Cards*, known as *Lexicon*, *Encyclopedia*, *New Unpretentious Holy Scripture in Pictures* or *New Unpretentious Chaos in Pictures*. The *Black Cards* were created from 1965 to 1967. Each of them measured 70 cm x 70 cm and represented a letter of a Polish alphabet. Each participant created free drawings mostly with white, sometimes silver or golden, paint. Then, they

changed, so that every artist had his say on every card. It resembled actions of Surrealists and creative automatism allowing the unconscious of an author to emerge through symbols. The artists did not formulate any programme nor they formally declared being a group. It was friendship as well as similar spiritual and religious interests that were decisive. First, they created the Secret Chronicles of Five People or League of Spiritual Insights, then eventually the name Oneiron Circle was accepted (Greek *oneiro* – a dream, to dream). As far as artistic projects were concerned, the group stop being active in the beginning of the seventies, yet it changed into the first Buddhist community in Poland.

Later on, Urszula Broll limited painting, she focused on spiritual issues. She participated in exhibitions only occasionally. In 1983 she moved to Przesieka near Jelenia Góra.

ANNOTATIONS

1 The exhibition organized by Cezary Pieczyński at Piekary Gallery in Poznań in 2015

2 U. Broll *The St-53 Circle* at *St-53: artists, attitudes, traces. The Katowice Underground after 1953*, editor A. Niesyto, Katowice 2003, p. 47

3 U. Broll *Zdzisław – Impressions at Zdzisław Stanek. Works from the 50-ties and 60-ties*, Catalogue for the exhibition at Czas Gallery, Będzin 2009, p. 6

4 The first members of the group are as follows: Irena Bąk, Urszula Broll, Zdzisław Biliński, Stefan Gaida, Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofiak, Maria (Mara) Obremba, Tadeusz Ślimakowski, Zdzisław Stanek, Konrad Swinarski, a bit later Krystyna Broll, a poet and Urszula's sister, joined the group.

5 More information on St-53 can be found in a paper: *St-53: artists, attitudes, traces* ... and at J. Szeligowska-Farquhar, *St-53 – a vanguard in the era of socialism at The Art the Silesian Voivodship in the years 1945–1975*, Katowice 2017.

6 U. Broll, *St-53 Circle*, op. cit., p. 48.

7 Urszula Broll was for a long time a life partner of Andrzej Urbanowicz – a painter, performer, organizer of independent cultural events and artistic life of Katowice. They met at the exhibition of St-53 in 1956. Their studio at 1 Piastowska Street was an important place of vanguard art, spiritual research, discoveries and a sanctuary of freedom frequently visited by many special people.

8 A. Urbanowicz, *Urszula* at Urszula Broll (catalogue for th exhibition at BWA Jelenia Góra), Jelenia Góra, p. 22.

9 There is a problem with dates of several works. In my opinion, Urszula Broll couldn't have used the techniques described above in 1953. At that time, she, and other members of the self-study group were focused on Strzemiński's Theory of Vision and other issues concerning different epochs in the history of art. They started to deal with Cubism in 1955 and as Klaudiusz Jędrusik believes, Broll was particularly active. Therefore, the new works appeared probably at the end of 1955 or at the beginning of 1956. One picture from 1956 contains geometric elements seems to be also incorrectly dated.

10 Klaudiusz Jędrusik left the group before their official exhibition in 1956 due to the trend to create very individual works.

11 Compare: P. Piotrowski *The Meaning of Modernism. Towards Polish Art after 1945*. Poznań 1999, p. 50.

12 M. Porębski *II Exhibition of Modern Art* (catalogue for the exhibition at Zachęta Gallery) Warsaw, 1957, after *Urszula Broll* (catalogue for the exhibition BWA) Katowice 2005, p. 33.

13 A. Wojciechowski *Young Polish Painting 1944–1974*, Wrocław, Warsaw, Cracow, 1983, p. 68.

14 *Ibidem*, p. 82.

15 P. Majewski *Matter Painting in Poland as a formula of modernity*, Lublin, 2006.
Piotr Majewski's publication is the first complex study on matter painting in Poland. The exhibitions in the years 2000 and 2001 at Zderzak Gallery in Cracow were also meaningful. The first one concerned the Nowohucka Group in the years 1959–1953, the second one was about the circle from Lublin and Warsaw in the years 1957–1963.

16 Compare P. Majewski, op. cit. pp. 103, 115–117.

17 *Ibidem*, p. 130.

18 J. Zagrodzki, *Urszula Broll and Group St-53* at *Urszula Broll*, op. cit., p. 14.

19 A. Baranowa in her article *Nowohucka Group. Innovation and Memory* dedicated to *Mieczysław Porębski – the students*. Collective work edited by T. Grylewicz and others, Cracow, 2001. Describing the origins of the group notices that those artists went through socialist realism at the Academy of Fine Arts in Cracow and fortunately lived to see the "thaw". Before graduating they established the group and next year they informed about it the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP). They also described the objectives of the group: mutual help, collective work over the visual solutions, meeting the requirements of the times, artistic autonomy, multiple search, exchange of experiences and discussion over development of the vanguard art in Poland, creating favourable atmosphere for new search. Doesn't it resemble the real goals of St-53?

20 According to Anna Baranowa it was in fact a variation of art informel painting

21 After A. Baranowa, op. cit. p. 53.

22 *Oneiron the Esoteric Circle of the Katowice Artists*, Katowice 2006.

Justyny Balisz-Schmelz

Odwrotność rzeczywistości

O alternatywnym modernizmie Urszuli Broll

Na weneckim Biennale w 2013 roku kurator Massimiliano Gioni przypomniał utopijny projekt *Pałacu Encyklopedycznego* wykoncypowany (a może wyśniony?) w połowie lat 50. przez włosko-amerykańskiego samorodnego artystę Marino Auritiego. W zamyśle Auritiego, nasuwający skojarzenia z biblijną wieżą Babel stożkowaty gmach pomieścić miał w sobie cały dotychczasowy dorobek intelektualny ludzkości wraz ze szczytowymi osiągnięciami myśli technicznej i inżynieryjnej – od wynalazku koła po satelitę. W ostatecznie nigdy niezrealizowanym modelu *Pałacu*, Gioni dostrzegł metaforę głęboko zakorzenionego, manifestującego się w rozmaitych mniej lub bardziej straceńczych para- i artystycznych przedsięwzięciach, pragnienia ludzkości, aby skumulować w jednym miejscu kompletną wiedzę, unaocznić aporyczną naturę wszechświata, czy wreszcie odnaleźć wizualny kod, który umożliwiłby dotarcie do tajemnicy bytu.

Jak przekonywał Gioni, podejmujący to wyzwanie śmiałkowie, w tym także artyści i artystki, to nie tyle egzystujący na marginesach rzeczywistości ekscentrycy, co uwrażliwieni na niepokoje i bolączki (po) nowoczesności wizjonerzy, przez co ich prace zyskują na aktualności zwłaszcza *dziś, gdy zmagamy się z nieustającym przepływem informacji*[1]. Z kolei wspólna tej międzynarodówce marzycielek i marzycieli wiara w siłę oddziaływania obrazu bliska jest ustaleniom współczesnej kultury wizualnej, która, prócz dostrzeżenia wiodącej roli ikonosfery w kształtowaniu środowiska życia człowieka, dowartościowuje jako pełnoprawny przedmiot badań obrazy nieoczywiste, niedoceniane bądź pogardliwie wręcz lekceważone w dotychczasowym dyskursie historyczno-artystycznym, takie jak *złudzenia optyczne, mapy, schematy, sny, halucynacje, spektakle, projekcje, wiersze, wzory, wspomnienia*[2]. Przypisaniu wiodącej roli kulturotwórczej szeroko pojmowanej obrazowości towarzyszy spostrzeżenie, że zarówno myśli, jak i wyobraźnia utkane są z obrazów, co sprawia, że są one istotnymi aktywizatorami rozpoczynających się od czysto wyobrażeniowego pragnienia zmian, także tych w sferze politycznej i społecznej[3]. Najbardziej bezpośrednim medium, które obrazy generuje, przechowuje, absorbuje i przetwarza jest ciało człowieka[4]. Zdarza się również i tak, że to obrazy przejmują nad ciałem władzę, obierając je sobie za pośrednika w komunikacji z tym, co pierwotne, niepojęte, nieznane.

Znakomitym przykładem rejestracji takich wymykających się racjonalizacji wizji jest stylizowana na ilustrowany średniowieczny manuskrypt

Czerwona książka (znana także jako *Liber Novus*) Karla Gustava Junga. Zawarte w niej zapiski sąsiadują z symbolicznymi przedstawieniami inkrustowanymi abstrakcyjną ornamentyką. W celu zrekonstruowania organizujących zbiorową podświadomość archetypów Jung zwrócił się w stronę religii, mitologii i folkloru. Stwierdziwszy, że to właśnie mit odgrywa kluczową rolę w procesie indywiduacji jednostki, wyruszył w samotną podróż w głąb własnej psyche, aby odnaleźć w niej tropy naprowadzające na relikty duchowych prapoczątków ludzkiej egzystencji. Efektem tego prowadzonego od 1913 roku ryzykownego, wciągającego momentami w odmęty szaleństwa eksperymentu, były intensywne, dantejsko-apokaliptyczne fantazje, którymi Jung podzielił się na kartach *Czerwonej książki*. Po latach przyznał: *Wszystkie moje prace, cała moja aktywność twórcza zaczęła się wraz z tymi inicjalnymi fantazjami i marzeniami*[5]. Prywatne zrazu ćwiczenia duchowe okazały się mieć dla niego przełomowe znaczenie, nie tylko doprowadziły go do wiedzy, lecz w równiej mierze wiedzę tę wytwarzały.

To właśnie pisma Junga, na długo przed ukazaniem się ich pierwszego polskojęzycznego przekładu[6], będą jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla katowickiej grupy *Oneiron* i współtworzącej ją od samego początku Urszuli Broll. Niektóre z jej obrazów wykazują zresztą uderzające stylistyczne podobieństwa z ilustracjami *Czerwonej książki*. *Właściwie wszystko zaczęło się od Junga. Tłumaczyłam Andrzejowi* (Urbanowiczowi, przyp. J.B.) *Junga na żywo i nawet robiłam takie numery: jak przychodzili do nas ludzie, to tłumaczyłam na żywo, czytając od razu po polsku (...). Jung był w zasadzie pierwszym, który poruszył mnie tak głęboko* – relacjonowała po latach artystka[7]. Prócz tych jungowskich, pojawiają się w kręgu oneironowym także inne fascynacje, pomagające w przekierowaniu wektorów eksploracji w stronę nadrzeczywistości i do wewnątrz siebie. Katowicka pracownia Broll i Urbanowicza przemieniła się z czasem w swoiste laboratorium eksperymentów duchowych, mentalnych i artystycznych, w żywe miejsce spotkań, podczas których dyskutowano o filozofii, religii, magii, okultyzmie czy gnozie. Zaciekawienie budziły zwłaszcza te obszary kultury, które stanowiły wówczas białe plamy polskiego pejzażu kulturowego. Podczas gdy Urbanowicz coraz bardziej zgłębiał tajniki zachodniego okultyzmu, ezoteryki i alchemii, Broll odkrywała dla siebie mistykę Indii, taoizm, filozofię zen i tantrę. Od tamtego czasu ojczyznami duchowymi i niewyczerpanym źródłem wiedzy będą dla artystki Chiny, Japonia i Tybet[8].

Pod wpływem heterogenicznych lektur i dalekowschodnich praktyk medytacyjnych, w oparach inspirujących rozmów, rodziła się sztuka tworząca w ówczesnej Polsce zupełnie nową jakość. Poszukiwania rozwoju w sferze duchowej nie tylko pomagały w zdobywaniu kompetencji do lepszego zrozumienia własnej osobowości, równie istotny był formacyjny wpływ tych praktyk na kształtowanie się nowych środków wyrazu artystycznego, kontrastowo różnych zarówno od języka ówczesnej neoawangardy, jak i od sztuki szytej na miarę oczekiwań władz partyjnych: *ustrój, wraz z całą oblepioną wokół niego ideologią, był czymś nie do przyjęcia, najgłębiej niegodziwym. Nigdy nie wierzyliśmy w możliwości jakiejkolwiek naprawy na tym marksistowsko-leninowskim gruncie*[9] – deklarował Urbanowicz. W takiej perspektywie zwrot do wewnątrz miał znaczenie na wskroś etyczne i był wyrazem radykalnego sprzeciwu wobec źle pojętego idealizmu i materializmu okresu PRL, z którego wyrugowano niedające się wtłoczyć w sztywne ramy ideologicznej pragmatyki obszary metafizyki i duchowości. Utylitarnemu rozumieniu sztuki w służbie doraźnej polityki i społeczeństwa, lecz także sztuce jako produktowi-fetyszowi, katowiccy artyści przeciwstawili *modus* tworzenia daleki od wymogów rywalizujących ze sobą powojennych uniwersalizmów estetycznych. W komentarzu pomieszczonym w katalogu towarzyszącym wystawie Broll w katowickim BWA z 1970 roku Urbanowicz pisał: *Akt kreacji należy łączyć raczej z erupcją energii niż z produkcją przedmiotów artystycznych. Potrzebna jest rewizja statusu artysty. Uporczywe trzymanie się ustalonych wzorców zachowań i kryteriów odwraca uwagę od doświadczania świata. Każdy jest dla siebie miarą. Sztuka jako joga w przeciwstawieniu do sztuki jako wytwórczyni dóbr – tak można streścić sens tych wywodów*[10].

Jednym ze szczytowych osiągnięć takiego podejścia do sztuki są *Mandale* malowane przez Broll od połowy lat 60. Tak oto proces ich powstawania opisywała sama artystka: *Mam bardzo głęboki kontakt z własnymi pracami, tworzę je właściwie dla siebie, dla poznania tego, czego o sobie nie wiem... W ciszy, spokoju, w obcowaniu z mandalą i własnym przeżyciem odnajduję równowagę psychiczną*[11].

Podczas tworzenia mandali artystka staje się czymś na kształt czułego sejsmografu, odbierającego sygnały z głębin własnej psychiki, w czym pomocne bywają stany transu bądź medytacji: *Nauczyłam się »odwrotności rzeczywistości«, patrzenia nie z siebie, tylko w siebie* – wyjaśnia Broll[12]. Przypomnijmy, że etymologia słowa

„imaginacja" sięga łacińskiego *imago*, co wskazuje na bezpośredni związek wyobraźni z obrazotwórczymi zdolnościami umysłu; słowo „inspiracja" zaś pochodzi od łacińskiego *inspirare,* czyli dosłownie „wdychać powietrze", sugerując tym samym, że jest to organiczny, wiążący się z uczuciem wyzwolenia i odzyskiwania wewnętrznej harmonii proces[13]. Celebrowanie stanów maksymalnego skupienia niekoniecznie jest przejawem eskapizmu, może to być równie dobrze forma buntu poprzez „odzyskiwanie oddechu" pośród spazmatycznej zadyszki otaczającego nas świata.

Postawa i osobowość twórcza Broll bliskie są poniekąd wzorcowi artysty/artystki niemieszczącemu się w wielkich narracjach historii sztuki głównego nurtu. Modernistyczną wiarę w autonomiczny podmiot twórczy zastępuje w nim przeświadczenie, że artysta/artystka jest tylko i aż podporządkowanym siłom wyższym pośrednikiem. Tacy twórcy/twórczynie posiadają rzadkie zdolności transcendowania rzeczywistości poprzez wgląd w to, co ponadrealne. Jest to zupełnie inne spojrzenie na postulat wzywający do ponadindywidualnej kreacji artystycznej, diametralnie różne choćby od tego zaproponowanego w kontekście sztuki partycypacyjnej.

W drugiej połowie lat 60., gdy zrewoltowani, chcący zerwać z awangardowym elityzmem artyści wybierali często pracę w kolektywach, Roland Barthes obwieścił „śmierć autora", upominając się o nową formę krytyki literackiej, w której intencje i biografia piszącego zostaną unieważnione na rzecz prawdy samego tekstu. Posłużył się w tym celu przykładem kwestionującego sprawczość twórcy automatyzmu, techniki stosowanej przez surrealistów.

Na skutek niezawinionej ignorancji bądź w obawie przed utratą akademickiej wiarygodności, Barthes spuścił jednak zasłonę milczenia na genezę automatyzmu, a są nią dziewiętnastowieczne seanse spirytystyczne. W ten oto sposób przyczynił się do zerwania nici łączącej modernizm artystyczny z niekonwencjonalnymi praktykami duchowymi. Takie znaczące przeoczenia odbywają się ze szkodą dla humanistyki albowiem w polu alternatywnego modernizmu, gdzie dyskursy nowoczesności przecinają się nie tylko z dyskursami nauki, lecz również religii, okultyzmu, filozofii Dalekiego Wschodu oraz mistycyzmu, wykrystalizowało się wiele wzbogacających współczesną kulturę zjawisk, bez których niepodobna zrozumieć jej rozwoju[14]. Co znamienne,

zainteresowanie spirytyzmem, antropozofią czy teozofią intensyfikowało się w węzłowych dla procesów modernizacyjnych momentach. Podczas gdy uproszczona definicja modernizmu każe łączyć go z Weberowskim „odczarowaniem świata": prymatem racjonalności, wiarą w naukę i sekularyzacją, symboliczne „zabicie Boga" w korelacji z narastającymi niepokojami współczesności, zrodziło potrzebę poszukiwania nowych rodzajów religijności. Powstające w tym nurcie oryginalne formy wyrazu artystycznego bywają zwykle kategoryzowane jako *sui generis* „inne" niekwestionowanego kanonu modernistycznego, służą co najwyżej doprawieniu go efektowną nutką tajemniczości[15].

Takimi „Innymi" sztuki modernistycznej były długo również kobiety. Te tworzące w alternatywnym paradygmacie, odbiegającym od zachodnioeuropejskiego racjonalizmu, skazane były niejako na podwójne wykluczenie.

Niezwykle zmysłowe, wysublimowane kolorystycznie i kompozycyjnie obrazy-medytacje Broll można byłoby uszeregować obok twórczości takich artystek-wizjonerek jak Emma Kunz (1892–1963) czy Hilma af Klint (1862–1944). Ich prace zaprezentowane zostały zresztą podczas przywołanego na początku tekstu weneckiego Biennale. Posiadają-ca zdolności paranormalne Kunz tworzyła przy pomocy wahadełka precyzyjne rysunki na papierze milimetrowym, przy czym sama nie uważała ich bynajmniej za obiekty *par excellence* artystyczne. Pełniły one natomiast ważną funkcję podczas spotkań z pacjentami – służyły transformowaniu negatywnych sił i generowaniu sprzyjającego pola energetycznego. Urzeczony rysunkami Kunz Harald Szeemann włączył jej postać do swojego uniwersum „prywatnych mitologii". Zobaczył w niej również doskonałą antytezę artystów-kawalerów, których uczynił (anty)bohaterami legendarnej wystawy *Junggesellenmaschinen,* opowiadającej *o mężczyźnie, który wierzy, że maszyna może zastąpić naturę i relacje międzyludzkie albo przynajmniej może je pojąć, uwięzić w obrazie, o mężczyźnie, który jest przekonany, że wynalezienie motoru rozwiązuje problem energii (...). Emma Kunz dzięki swoim zdolnościom jako medium jest biegunem przeciwnym maszyn kawalerów (...). Prace mężczyzn wydają się być projekcjami i spekulacjami umysłu. Ona była pośredniczką otaczających nas energii, których oddziaływanie chciała przekazać dalej. W ten oto sposób powstały symbole odsyłające do sekretnej prawdy, podając w wątpliwość błędne koła mężczyzn, artystów, profesjonalistów*[16].

Niezwykłe prace Hilmy af Klint stworzone zostały z kolei w kontekście jej intensywnego zaangażowania w spirytyzm, teozofię i nauki przyrodnicze. Af Klint związana była ze środowiskami okultystycznymi i już jako nastolatka wykazywała zdolności mediumiczne. Jej imaginarium rozwinęło się podczas seansów spirytystycznych i było pochodną powstających podczas nich rysunków. Uważane za apogeum twórczości tej artystki abstrakcyjno-symboliczne *Obrazy dla świątyni* (1906–1915) namalowane zostały na polecenie i według wskazówek otrzymanych przez duchy. Jak twierdziła Klint: *Obrazy były malowane bezpośrednio przeze mnie, bez rysunków przygotowawczych i z ogromną siłą. Nie miałam pojęcia co mają one przedstawiać, mimo tego pracowałam szybko i pewnie, nie zmieniając ani jednego pociągnięcia pędzla*[17].

Podobnie jak w przypadku Kunz i af Klint źródłem twórczości Broll jest to, co ukryte pod powierzchnią widzialnego, czego dotknąć można jedynie w stanach wyższej świadomości.

Przyznanie prymatu tak rozumianej duchowości wymaga pokory wobec aktu twórczego i rezygnacji z części artystycznej autonomii, co w efekcie nie oznacza bynajmniej utraty wolności – wręcz przeciwnie – pozwala na nieograniczoną swobodę, na mentalne przekroczenie granic geopolitycznych i kulturowych, wyzwolenie się z konwencji formalnych obowiązujących w danym momencie historycznym. Powstaje w ten sposób wysoce zindywidualizowany język wizualny, oparty na harmonijnej orkiestracji geometrycznych i biomorficznych form, kontrapunktowanych enigmatycznymi ideogramami. Ćwiczenia duchowe służą wypracowaniu nowych, bardziej efektywnych narzędzi epistemologicznych, albowiem podejmując próby odpowiedzi na pytania dotyczące ludzkiej natury rychło rozbijamy się o granice *ratio*, podobnie jak wielu otaczających nas fenomenów nie sposób wyjaśnić bez uruchomienia myślenia pozazmysłowego i pozarozumowego. W świecie rywalizujących ze sobą partykularnych dyskursów intymna twórczość Broll i jej duchowych sióstr skłania nas do tego, abyśmy przemyśleli raz jeszcze fundamentalne kwestie tożsamości artystycznej, schematów i nawyków poznawczych, relacji człowieka z naturą i metafizycznym wymiarem rzeczywistości.

PRZYPISY

1. M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, w: *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internationale d'Arte. Short Guide*, Vernice 2013, s. 18.
2. W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 9.
3. K. Sabolius, *Proteusz albo radykalna wyobrażeniowość*, przeł. K. Pecela, J. Tabor, Kraków 2015.
4. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.
5. *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internationale d'Arte*, s. 105–106.
6. C.G. Jung, *Psychologia a religia. Wybór pism*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1970.
7. https://magazynszum.pl/o-katowickiej-grupie-oneiron/ (dostęp: 10. 12. 2019).
8. A. Urbanowicz, *Urszula*, w: *Urszula Broll*, [kat. wyst.], Jelenia Góra 2005, s. 23.
9. *Ibidem*, s. 22.
10. A. Urbanowicz, *Komu wolno malować?*, cyt. za: *Oneiron. Ezoteryczny krąg z Katowic*, Katowice-Ratingen 2006, s. 101.
11. Cyt. za: J. Zagrodzki, *Urszula Broll i Grupa* St-53, w: *Urszula Broll, op.cit.*, s. 18.
12. Cyt. za: J. Zagrodzki, *Urszula Broll, op. cit.*, s. 19.
13. Por. Franco Bifo Berardi, *Breathing: Chaos and Poetry*, New York 2019.
14. T. M. Bauduin i H. Johnsson, *Introduction: Conceptualizing Occult Modernism, w: The Occult in Modernist Literature, Art and Cinema*, red. T. M. Bauduin i H. Johnsson Palgrave 2018, s. 4.
15. *Ibidem*, s. 7.
16. H. Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985, s. 141.
17. J. Voss, *Hilma af Klint*, w: *World Receivers. Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz* [kat. wyst.], München 2018, s. 87.

Justyny Balisz-Schmelz

The Reverse of Reality

On Alternative Modernism of Urszula Broll

At the Biennial in Venice its curator Massimiliano Gioni recalled a Utopian project of a self mastered artist Marino Auriti devised (or dreamt) in the mid-fifties and concerning *The Encyclopedic Palace*. The conical form of the designed palace resembled the Tower of Babel and was supposed to encompass the entire intellectual heritage of humanity, including the cutting edge achievements of engineering – from invention of a wheel to a satellite. Gioni understood Auriti's design, which eventually has never been realized, as a metaphor of a deep desire, often manifested in many more or less desperate artistic attempts, to accumulate in one place the total knowledge, to make evident the aporetic nature of the universe and discover a visual code which might make getting to the mystery of existence possible.

Gioni was convinced that the daredevils, some of them also artists, who undertook the challenge, were not the eccentrics existing on the margins of reality but rather sensitive visionaries who understood the anxiety and maladies of (post) modern times. Their work is even more actual now because *today we strain with relentless flow of information*.[1] Those Dreamers International deeply believe in enormous influential power of pictures and such attitude is typical for the rules of contemporary visual culture. The culture which not only appreciates the leading role of iconography in shaping human environment but also boosts, as an outright object of research, unobvious, unappreciated or despised, in historic and artistic discourse, pictures such as: *optical illusion, maps, schemes, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories*.[2] Widely understood depicting has a leading role in culture-making, because thought and imagination are woven of pictures. Hence, they stem from desire of changes in different areas, possibly political and social as well.[3] The most direct medium which generates, absorbs and preserves pictures is human body.[4] It may happen that pictures gain control over the body and it becomes just go-between in communication with agents which are primary, incomprehensible and unknown.

A perfect example of the record which escapes rational vision is a stylized as an illuminated medieval manuscript *The Red Book* (also known as *Liber Novus*) by Karl Gustav Jung. The jottings are set together with pictures composed of abstract ornaments. In order to reconstruct the archetypes which organize collective subconsciousness Jung reached for religion, mythology and folklore. He believed that myth is crucial

for the process of individuation and decided to set on a lonely journey towards his own psyche. He wanted to discover the early traces of the primaeval spirituality of human kind. So, he dived into that risky, bordering on madness, experiment and it resulted in very intensive, Dantean, apocalyptic visions which can be found in the *Red Book*. Later on, he admitted: *All my works, all my creative activity started with those primaeval phantasies and dreams*.[5] Apparently private spiritual exercises seemed to be crucial and led him to knowledge. What is also equally important, they created knowledge.

These were Jung's works, long before they were translated into Polish,[6] that had inspired the Katowice based group *Oneiron*. Urszula Broll co-created it from the very beginning. Some of her pictures show striking stylistic resemblance to the illustrations from *The Red Book*. *In fact, everything started from Jung. I translated his works for Andrzej* (Urbanowicz, annotation J.B.) *live. There were situations, when we had visitors, that I simply read it in Polish (...). Jung was the author who moved me deeply* – said the artist much later.[7] Except for Jung, there are other fascinations the group *Oneiron* is fond of. Their focus is on exploration of the surreal areas and on getting inward. The studio of Urszula Broll and Andrzej Urbanowicz in Katowice became a peculiar laboratory designed for spiritual, mental and artistic experiments. It was also a place for meetings where the guests discussed philosophy, religion, magic, occult or gnosis. They were particularly interested in those areas of culture which had not been penetrated in Polish cultural landscape. Whereas Urbanowicz focused on arcana of the western occult, esoteric teachings and alchemy, Broll was discovering the mysticism of India, taoism, Zen philosophy and tantra. China, Japan and Tibet have been the endless source of knowledge for her since that time.[8]

The heterogeneous reading matters, Far Eastern meditative practices and inspiring conversations were the seedbed for the new Polish art which had entirely new quality. Spiritual development not only helped them to understand themselves better but was in addition essential for creating new means of expression which were by far different from the language of the contemporary neo-vanguard. It was also different from the tailor-made art designed to meet the expectations of the party authorities: *the whole system plastered with its ideology was something unacceptable, there was something deeply wicked about it. We have never believed in any possibility of any improvement on the basis of Marxism-Leninism* – declared Urbanowicz.[9] In such situation looking inwards had ethical meaning and was meant to be a radical opposition against wrongly understood idealism and materialism of that People's Poland. The country was then deprived of metaphysics and spirituality for they definitely did not fit the ideological pattern. Utilitarian character of art, where it serves politicians, society and is a kind of product-fetish was far from how the Katowice artists understood it. On the contrary, their modus of creating was completely different from the post-war, competitive and based on universal aesthetics patterns. Urbanowicz wrote in the comment for the catalogue of Broll's exhibition in Katowice: *The act of creation should be associated more with eruption of energy than with production of artistic objects. The status of an artist should be revised. Persistent sticking to established motifs and criteria turns attention from experiencing the world. Everybody has got his own measure. Art treated as yoga, in opposition to art as producing goods – that is how it could be summarized*.[10]

One of the culminating achievements based on such attitude to art are Broll's *Mandalas* which she started to paint in the mid-sixties. That is how she described the very process of their creation: *I have a very deep contact with my works, in fact, I create them for myself, in order to learn what I do not know about myself... In silence, in peace, being one with the mandala and with my feeling, I find my mental balance.*[11]

When creating mandalas the artist becomes a kind of sensitive seismograph, receiving the signals from within and a trance state or meditation can be very helpful in such moments: *I have learnt to see the 'reverse of reality', not by looking from the outward in but from the inward out* – she explains.[12] Let us look at the word "imagination". It comes from the Latin word *imago*, what may refer to the quality of mind responsible for creating pictures. The word "inspiration" comes from Latin *inspirare* and literally means "breathe in", suggesting organic process, connected with the feeling of liberation and regaining inner harmony.[13] Celebrating deep focusing does not have to be the symptom of escapism. It can stand for a kind of rebellion by "regaining breath" in the midst of convulsive haste of the surrounding world.

Both attitude and personality of Broll place her amongst the artists who are beyond the mainstream of art history. In her approach the

modernistic belief in autonomous creative entity is replaced by the idea that an artist is only a go-between subordinated to higher forces. Yet, he is not meaningless. Such authors as Broll posses that rare ability to transcendent reality for they have insight into the surreal. Their approach, even when promoting collective activities, is much different from the one of participating art.

In the late sixties when mutinous artists who wanted to break with vanguard elitism suggested collective work, Roland Barthes declared "The Death of the Author" demanding new form of literary criticism, where the intention and biography of the author are overturned and the only essential thing is the text as such. He recalled automatism, technique which questioned the authors' influence and was often used by Surrealists, as an example.

Barthes, due to not culpable ignorance, possibly being afraid of his academic credibility, failed to mention the real genesis of automatism, which can be derived from the nineteenth century channelling. Barthes, however, broke that link between the artistic modernism and unconventional spiritual practices. Such omission was definitely to the detriment of humanism. There are many discourses in the field of alternative modernism and they encounter not only discourses of science but also those of religion, occult, philosophy of the Far East and mysticism. They result in many phenomena that enrich contemporary culture and make it more comprehensible.[14] What is significant, the interest in spiritism, anthroposophy, or theosophy was particularly intensive in the crucial moments of modernization processes. Simplified definition of modernism refers to Weber's "disenchantment of the world", to primacy of rationality, belief in scientific approach, secularization and symbolic act of "killing God". However, in the face of increasing disturbances of modern times, there is the need to sear for a new kind of devotion. The new forms of expression which appear in that stream are usually qualified as *sui generis* "different" from the uncontradicted modernist cannon and they only give it some scent of mystery.[15]

For a long time women were those "different" for modernist art. The ones who worked on the basis of alternative paradigm could meet even double exclusion.

Strikingly sensual, full of subtle colour and having sophisticated composition pictures-meditations of Broll could be placed amongst works of such visionary artists as Emma Kunz (1892–1963) or Hilma af Klint (1862–1944). Their works were presented at the mentioned above Biennial of Venice. Kunz, who had some paranormal skills, created precise drawings on a graph paper using pendulum and she nowise considered them as artistic objects *par excellence*. They played a crucial role during her meeting with her patients – they transformed negative forces and created friendly energetic field. Harald Szeemann, who was enchanted with these drawings, included them to his universe of "individual mythologies". He perceived Kunz as a perfect antithesis of artists-bachelors who became the (anti) heroes of the legendary exhibition *Junggesellenmaschinen* telling *about the man who believes that the machine can replace nature and human relationships. He believes that nature can at least be trapped in the picture. He is convinced that inventing a motor can solve the problem of energy (...). Emma Kunz, as a skillful medium, stands for the opposite pole to the artists-bachelors (...) The works of men seem to be designs and speculations of mind. Whereas she is the one who transmits further the energies which influence us. That is how the symbols which are rooted in secret truth, and which call into question erroneous circles of male professional artists, came into being.*[16]

Unusual works of Hilma af Klint were created with her deep involvement in spiritism, theosophy and natural science. Af Klint was connected with occult circles. As a teenage she evinced psychic abilities. Her imaginary skills developed during the channelling and was derived from the drawings which were created then. Symbolic and abstract pictures *Paintings for the Temple* (1906–1915) which are considered the high spot of the artist's works were created on recommendation of the ghosts and according to their guidance. As the author says: "The pictures were painted directly by me, without any preliminary sketches and with great vitality. I had no idea what they depicted and despite that I worked fast and firmly without changing a single stroke of my brush."[17]

Like in the case of Kunz and af Klint, the source of Urszula Broll's works, is hidden and invisible. It can be accessed only in the state of higher consciousness. When spirituality understood that way becomes principal, being an artist requires humility towards the act of creation

and then precious artistic autonomy is lost, at least to some extent. It does not mean, however decline of freedom. On the contrary, it allows to achieve unlimited freedom, to mentally cross the geopolitical and cultural boundaries and get rid of the conventions typical for particular historical moment. Therefore, a very individual visual language is created. It is based on harmonious composition of geometric and biomorphic forms which are contrasted with enigmatic ideograms. Spiritual exercises are designed to work out new, more effective epistemological tools since making an attempt to answer the questions concerning human nature we pretty soon get to the borders of rationality. There are many phenomena which cannot be explained without launching extrasensory and irrational perception. In the world where particular discourses compete with one another, the intimate, syncretic works of Broll and her spiritual sisters make us think over the fundamental matters of artistic identity, our cognitive habits, our relationship with nature and metaphysical aspect of reality.

ANNOTATIONS

1 M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, at: *La Biennale di Venezia. 55. Espozione Internationale d'Arte. Short Guide*, Vernice 2013, page 18.

2 W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, page 9.

3 K. Sabolius, *Proteusz i radykalna wyobrażeniowość*, translated by K. Pecela, J. Tabor, Cracow 2015.

4 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, translated by M. Bryl, Cracow 2012.

5 *La Biennale di Venezia. 55. Espozione Internationale d'Arte*, page 105–106.

6 C.G. Jung, *Psychologia a religia. Wybór pism*, translated by J. Prokopiuk, Warsaw 1970.

7 https://magazynszum.pl/o-katowickiej-grupie-oneiron/ (access 10th December 2019).

8 A Urbanowicz, *Urszula*, at *Urszula Broll*, catalogue for the exhibition, Jelenia Góra 2005, page 23.

9 *Ibidem*, page 22.

10 A. Urbanowicz *Who is allowed to paint?* After *Oneiron. Ezoteryczny krag z Katowic*, Katowice – Rattingen 2006, page 101.

11 Quotation after: J. Zagrodzki, *Urszula Broll I Grupa* St-53, at: *Urszula Broll*, page 18.

12 Quotation after: J. Zagrodzki, *Urszula Broll*, page 19.

13 Compare Franco Bifo Berardi, *Breathing: Chaos and Poetry*, New York 2019.

14 T. M. Badunin and H. Johnson, *Introduction: Conceptualizing Occult Modernism*, at *The Occult in Modernist Literature, Art and Cinema*, edited by T.M. Badunin and H. Johnson, Palgrave 2018, page 4.

15 *Ibidem*, page 7.

16 H. Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985, page 141.

17 J. Voss, *Hilma af Klint*, at: *World Receivers. Georgina Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*, catalogue for the exhibition, Munich 2018, page 87.

Katarzyna Sikora

Ja jako mandala

Ale w jaki sposób ja, marne stworzenie upadłe w czas i mogące zginąć w każdej chwili, potrafię ujrzeć wpisany we mnie schemat wiecznego przepływu rzeczy, a nade wszystko odnaleźć w sobie owo światło, którego szukam? – zastanawia się w swoim klasycznym opracowaniu Giuseppe Tucci (1969/2002, str. 128). Zapytajmy inaczej: w jaki sposób człowiek Zachodu może przeżyć doświadczenie, którego charakter wymyka się kategoriom jego kultury, a którego zapisem i zarazem narzędziem jego przeżycia jest mandala? Czy wystarczy zaufać *archetypom wrodzonym ludzkiej duszy (...) pojawiającym się w kształcie podobnym w najrozmaitszych miejscach i epokach, ilekroć tylko człowiek usiłuje przywrócić w sobie ową jedność, już rozbitą skutkiem dominacji tej bądź innej części jego osobowości, albo zagrożoną upadkiem* (tamże, str. 7)? Czy my, ludzie współcześni, tyleż ograniczeni, ile niesieni kulturą, która nas ukształtowała, powinniśmy raczej wyruszyć na poszukiwanie własnych, odrębnych zachodnich symboli?

Carl Gustav Jung, przez niektórych zwany „Mędrcem z Zurychu" (por. Trzciński 1986, str. 4), jest postrzegany jako jeden z tych, którzy jako pierwsi dostrzegli uniwersalnych charakter symboliki Wschodu, a zatem jej przystawalność do opisu doświadczenia psyche człowieka Zachodu. Niezależnie od tego, jaką wartość przypisuje się jungowskiej psychologii, jest ona ważnym elementem nie tylko naukowej, ale przede wszystkim duchowej tradycji kultury zachodniej. Pisząc „duchowej", nie mam na myśli wyłącznie jej interpretacji ezoterycznej, choć tak właśnie umiejscawia się najczęściej Jungowską koncepcję mandali. Ma ona szczególne miejsce w myśli Junga. W niej, jak w zworniku sklepienia, stykają się różne, często – pozornie? – sprzeczne fragmenty psychologii analitycznej, zarówno te o charakterze naukowym czy filozoficznym, jak i te, których klimat można określić jako mistyczno-inicjacyjny.

U źródeł każdej koncepcji psychologicznej leży pewna wizja świata, człowieka i poznania – przekonania o charakterze filozoficznym: ontologiczne i epistemologiczne. Nie mniej ważne są przekonania egzystencjalne autora, jego własne rozumienie sensu i celu ludzkiego życia. Podstawy Jungowskiej koncepcji mandali mają mozaikowy charakter – składają się na nie perspektywy tak różne, jak filozofia Kanta, Fichtego, Schopenhauera, von Hartmanna, naukowy paradygmat medyczny, bardzo młoda podówczas psychologia akademicka jako fascynacja – jeszcze młodszą – psychoanalizą, teoria ewolucji, początki naukowej

myśli humanistycznej, tradycja gnostycka i alchemiczna, a wreszcie parapsychologia (praca doktorska Junga dotyczyła zjawisk paranormalnych, por. GW I). Koncepcja, która na tych podstawach stanęła, nie jest i nie może być całkowicie spójna, nie tracąc jednak ani na atrakcyjności, ani – jak na to wskazuje niegasnące zainteresowanie myślą Junga – na specyficznie rozumianej aktualności. Jung nie był filozofem (por. Rosińska 1982), ale w swoich pracach podejmował tradycyjne problemy filozoficzne, balansując między pozytywizmem a antypozytywizmem, między ostrożnością w formułowaniu celów poznawczych a budowaniem Wielkiej Teorii, poruszając się swobodnie po samej krawędzi naukowego myślenia. Ten ostatni aspekt jest wyraźnie widoczny w podstawowym założeniu ontologicznym Junga – idei *unus mundus*.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, na ile idea *unus mundus* jest stanowiskiem ontologicznym, a na ile zapisem indywidualnego doświadczenia człowieka, być może samego Junga. Jest to doświadczenie zasadniczej niedwoistości świata, *nirdvandva*, które zdaniem Junga jest właściwe dojrzałej osobowości. Spostrzegane sprzeczności współistnieją wewnątrz jednej całości jako *coincidentia oppositorum*. Aby tego doświadczyć, trzeba jednak najpierw pokonać dwoistość w sobie – stać się jednym człowiekiem. Zdaniem Junga, nieświadomość nie spostrzega przeciwieństw, nawet tych, zdawałoby się, najbardziej podstawowych. Uważa *ducha i materię nie tylko za równoważniki, lecz za coś tożsamego* (GW IX/I par. 555). Skąd zatem złudzenie dwoistości świata? Pochodzi ono od ego, świadomego elementu indywidualnej *psyche*. *To przede wszystkim nasza świadomość określa różnice między rzeczami, ocenia je, a nawet tworzy w sytuacji, gdy wręcz nie dają się one spostrzec* (GW IX/II, par. 112). Pełna integracja osobowości pozwala widzieć świat takim, jaki jest, jako jedną całość.

Podobnie jak uniwersum, również i człowiek istnieje jako *coincidenia oppositorum*. *Tradycyjny* zachodni podział na ciało i duszę jest w równym stopniu złudzeniem, jak podział na ducha i materię, czy *ja* i *świat*. W świetle koncepcji *unus mundus* ontologia i antropologia nie są od siebie w sposób ostry oddzielone. Wprowadzenie tych podziałów przez zachodnie poznanie sprawiło, że człowiek Zachodu, identyfikując się przede wszystkim ze swoją świadomą stroną czy z intelektem, doświadcza wewnętrznego rozdarcia, niepokoju, braku.

Oświeceniowa racjonalność i świadomość nie jest tym samym, co jasne światło umysłu. Podział na ciało i duszę odbiera ciału duchowość, a duszy – realność. Skutkiem tego musi być redukcjonizm, a dokładnie: złudzenie redukcji. Jung pisze: *„inter faeces et urinam nascimur" jest prawdą wieczną, choć niepłodną. Powtarzanie jej wydaje się monotonne, a przede wszystkim nieapetyczne. Donikąd nie prowadzi objaśnianie dążenia duszy tylko z punktu widzenia macicy* (Jung 1994, str. 110). Powrót do naturalnego doświadczenia jedności jest jednak trudny – sam Jung nie uniknął tych trudności, z jednej strony postulując jako stanowisko antropologiczne radykalnie neutralny monizm, z drugiej – opisując swoje doświadczenie *psyche* poprzez bardzo skomplikowaną strukturę i wieloetapowy proces rozwoju o kolistym (sic!) charakterze. Zrodzona jako Jaźń (s. Selbst), niezróżnicowane, monistyczne istnienie, istota ludzka przechodzi proces indywiduacji: poprzez początkowe różnicowanie się struktury osobowości i doświadczanie w związku z tym napięć i sprzeczności, aż do powrotu do Jaźni. W pierwszej fazie indywiduacji z Jaźni wyłania się *ego,* świadome Ja jednostki, energia psychiczna zaś obiera swój zasadniczy kierunek – introwertywny bądź ekstrawertywny. Kształtuje się układ dominujących funkcji psychicznych i osoba ludzka, okrzepła w tym, co uważa za swoją osobowość, zajmuje swoje miejsce w świecie, nie przeczuwając jeszcze, że *w życia wędrówce, na połowie czasu, straciwszy z oczu szlak niemylnej drogi,* w drugiej fazie indywiduacji zmuszona będzie poznać i doświadczyć nieznanej dotąd, nierozpoznanej *reszty* swojego Ja. Spostrzegając i oceniając rzeczywistość z ograniczonej perspektywy własnej świadomości, ulega złudzeniu dwoistości świata i wprowadza sztuczne podziały wewnątrz samej siebie.

Wydaje się, że opisane przez Junga złudzenia poznawcze nie mają uniwersalnego charakteru, a dotyczą tylko kultury Zachodu. Losy tej kultury, a szczególnie nagłe wszczepienie chrześcijaństwa dokonały rozłamu w doświadczeniu Ja, a świadoma psyche, oddzielona od nieświadomości, *została poddana domestyfikacji (...). I tak oto staliśmy się wysoce zdyscyplinowani, zorganizowani i racjonalni* (Jung 1992, s. 116). Tymczasem Wschód poszedł inną drogą. Tucci pisze: *w Indiach intelekt nigdy nie przeważył do tego stopnia, by zdominować wszelkie inne władze duszy i oderwać się od nich, wywołując głęboki rozdział między sobą a psyche, co jest chorobą, na którą cierpi Zachód* (Tucci 1969/2002, str. 11). Również i Junga pociągało to, że na Wschodzie *przeciwieństwa, nie do pogodzenia w chrześcijaństwie,*

były nie zamazane *czy ignorowane, lecz widziane w całej ich ostrości i pomimo to, a może dzięki temu, wniesione razem do jedności* (Jung 1992, str. 81). To właśnie Wschód stworzył/odkrył symbolikę jedności, przekroczenia złudzenia wielorakości świata – mandalę.

Czym jest mandala dla człowieka Zachodu, jeśli nie tylko abstrakcyjnym (i z pewnością atrakcyjnym) wzorem, kojarzącym się z najszerzej pojętą estetyką bliżej nieokreślonego *Dalekiego Wschodu* i antystresową kolorowanką, dostępną w każdej sieciowej księgarni? Czym była mandala dla Junga?

Pojęcie to pojawia się w jego pracach dopiero w roku 1929, w *Kommentar zu „Das Geheimnis der Goldenen Blute"* (GW XIII), dziele rozpoczynającym najbardziej płodny literacko okres życia Junga. Temat mandali pojawia się w tym czasie niemal w każdej pracy „mędrca z Zurychu", i to zarówno w jego pracach o bardziej naukowym charakterze, jak i w notatkach autobiograficznych. Myliłby się jednak ten, kto chcąc poznać całą Jungowską koncepcję mandali, sięgnąłby tylko do prac, których tytuły bezpośrednio się do niej odnoszą – czyli do *Uber Mandala-symbolik* z roku 1938 czy *Mandalas* z roku 1955 (obie pozycje patrz GW IX/I). Rzec można, że Jungowskie ujęcie mandali zawarte jest w zgoła innych jego pracach: *Psychologie und Religion* (GW XI), *Mysterium coniunctionis* (GW XIV), *Psychologie und Alchemie* (GW XII) oraz *Ein moderner Mythus. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden* (GW X).

Jung oczywiście ani nie stworzył pojęcia mandali, ani nawet nie był tym, który wprowadził je do zachodniego języka. Z całą pewnością jednak to on rozszerzył zakres tego pojęcia daleko poza ten wynikający z jego zastosowania, tak w religijnym języku hinduizmu i buddyzmu, jak i w opisach nowej podówczas dziedziny nauki – religioznawstwa.

Mandala to krąg, a ściślej: krąg magiczny – pisze Jung (GW XII, par. 31). Mandale to obrazy w kształcie koła, które mogą być narysowane, namalowane, wyrzeźbione lub tańczone (GW IX/I, par. 713). Co ciekawe, Jung utożsamiał pojęcie mandali i jantry, już tym samym dając wyraz przekonaniu, że charakter mandali – w jego rozumieniu – wyraża się raczej w formie geometrycznej, niż w treści ikonograficznej. Jednak kiedy podaje listę formalnych elementów formy mandalicznej, nie stroni od ikonografii. Są nimi: *kulisty, sferyczny lub eliptyczny kształt, okrąg przetworzony w kwiat (różę, lotos) lub koło, centrum wyrażone*

poprzez słońce, gwiazdę lub krzyż z czterema, ośmioma lub dwunastoma promieniami. Koła, sfery lub mające kształt krzyża figury często przedstawione w obrocie (swastyka), koło reprezentowane przez węża owiniętego wokół centrum albo w kształcie pierścienia) (...) lub spirali; ukwadratowienie koła, przyjmujące kształt koła w kwadracie lub odwrotnie; motywy zamku, miasta lub podwórka, kwadratowe lub koliste; oko (źrenica i tęczówka) (GW IX/I, cyt. za Jung 1993, str. 86–87). Mandala wschodnia, będąca instrumentem ułatwiającym adeptowi zjednoczenie z samą podstawą rzeczywistości, a równocześnie wspomagającym wyrwanie się z kręgu samsary, zainspirowała Junga do tego stopnia, że wprowadził ją do zachodniej psychologii, równocześnie znacznie poszerzając jej zakres. Miała na to wpływ również jego fascynacja jogą, którą uważał za równorzędną alternatywę dla zachodniej psychologii, jeśli chodzi o poznanie człowieka. *Zachodnia psychologia osiągnęła tyle, co joga* – pisze Jung – *jest bowiem w stanie naukowo wykazać istnienie głębszej, jednolitej warstwy świadomości (...) Ze względu na godną uwagi zgodność poglądów jogi z rezultatami badań naukowych, na określenie centralnego symbolu wybrałem sanskrycki termin mandala* (Jung 1992, str. 165–166). Postawił zatem znak równości między tradycyjną mandalą wschodnią a pewną kategorią symboli jedności i całkowitości, obecnych w tradycji Zachodu, tak w jej historycznych wytworach, jak i w marzeniach sennych i twórczości współczesnego człowieka. Zachodnie mandale to przedstawienia Chrystusa w mandorli z Ewangelistami (lub równoważny symbol Krzyża i Czworga Zwierząt), rysunki Hildegardy z Bingen i Jakuba Boehme, ale również motywy sztuki ludowej i etnicznej, spontaniczne rysunki, wykonywane przez ludzi w stanach napięcia emocjonalnego, czy wreszcie – „nowoczesny mit", jakim są „pojawienia się" UFO w formie obracających się świetlistych kręgów.

Na podstawie własnych obserwacji klinicznych, a także w oparciu o osobiste doświadczenie kryzysu egzystencjalnego Jung stwierdził, że stan zaburzenia integracji psychiki, jakim jest poważny kryzys czy zaburzenie psychiczne, skłania pacjentów do spontanicznego wykonywania rysunków, noszących cechy mandali – w rysunkach tych występuje motyw czwórcy, *quadratura circuli*, motywy kwiatu o wielu płatkach, ognistego kręgu, miasta o wielu bramach etc.

Podobieństwo motywów symbolicznych skłoniło Junga do określenia mandali – już teraz jako zjawiska uniwersalnego – jako *ideogramu*

treści nieświadomości (Jung 1993, s. 66), *symbolu naturalnego, któremu przypada w udziale znaczenie pojednania przeciwieństw* (Jung 1995, str. 119), *symbolu jedności i całkowitości* (GW IX/II, par. 59) czy wręcz *obrazu Boga* (GW IX/II, par. 60) czy *wiecznego odradzania się Wiecznego Umysłu* (GW/Suplement, tom III, cyt. za Jaffe 1979, s. 78). Symbol ten jest rozumiany przede wszystkim jako zjawisko psychiczne, wyrażone w materialnym znaku. Mandala tyleż jest, ile nie jest obrazem; ważniejsze od jej formy jest znaczenie, rozgrywające się – jak to widział Jung – pomiędzy obrazem a czytającą go świadomością. Nieodczytany, symbol wydaje się pozostawać jedynie znakiem, a jednak, tracąc moc wyrażania, nie traci mocy oddziaływania. *Mandale są jakby samoszkicami niejasno wyczuwanych zmian (...) uwidocznione zostają za pomocą ołówka i pędzla takimi, jakimi są: niejasnymi i niezrozumiałymi* (Jung 1993, str. 66).

Jung pisze o mandali również jako o schemacie – wskazując na funkcję mandali jako drogowskazu czy mapy procesu indywiduacji. Podążanie w kierunku centrum, od wielości form do jednego, centralnego motywu jest zgodne z ideą *unus mundus*, jedności przeciwieństw, zrównoważenia sprzeczności w akcie doświadczenia siebie jako istoty daleko wykraczającej poza ciasne granice świadomego obrazu Ja.

Jungowskie rozumienie mandali wykracza poza tradycyjne ramy tego pojęcia – z symbolu kultury Wschodu staje się ona symbolem uniwersalnym, z symbolu religijnego – fenomenem psychologicznym, z tworu kolektywnego (jeśli tak ujmiemy obraz kulturowy) do skrajnie indywidualnego obrazu, mapy dla samotnego wędrowca. Mandala Junga to zarówno fenomen psychologiczny, jak i religijny czy duchowy (do tego ostatniego obszaru można zaliczyć zarówno indywidualną duchowość współczesnego człowieka, jak i dawne nauki gnozy czy alchemii). Co więcej, w dziele Junga różnice te są nieostre, co pozostaje w zgodności z podstawowymi twierdzeniami ontologicznymi psychologii analitycznej. W ramach tej psychologii funkcjonuje swoiste rozumienie symbolu, różne od ujęcia klasycznej psychoanalizy Freuda. Symbol według Junga funkcjonuje przede wszystkim w przestrzeni „pomiędzy", w przestrzeni zerwanej relacji między świadomym a nieświadomym, jako język, w którym archetypy kolektywnej nieświadomości wypowiadają się, manifestują, nauczają, kompensują braki świadomości. Najpotężniejsze symbole nazywa Jung naturalnymi symbolami jednoczącymi, a spośród nich wyjątkową rolę przypisuje właśnie symbolowi Jaźni – mandali.

Jaźń jako taka wymyka się opisowi, bo może on być dokonany jedynie z perspektywy świadomego Ja, niezdolnego do spostrzeżenia jedności przeciwieństw. Nie da się jej zatem ująć inaczej niż językiem symboli. Symbole jednoczące, pozwalające dostrzec przebłysk archetypu Jaźni poprzez zasłonę świadomego Ja, pojawiają się spontanicznie szczególnie w sytuacjach kryzysu, rozpadu dotychczasowej tożsamości, poszukiwania nowej drogi. Działają według zasady kompensacji, przywracają chwiejną równowagę między świadomym a nieświadomym biegunem osobowości. Rzeczywistym podmiotem działania jest tutaj kolektywna nieświadomość, to ona organizuje *psyche* wokół nowego centrum – Jaźni, to ona inicjuje i koordynuje drugą fazę procesu indywiduacji. Ona też jest jej rzeczywistym podmiotem, bohaterem indywiduacji, różnym od złudnej podmiotowości świadomego Ja.

Mandala jest zatem obrazem Jaźni zarówno jako wszechogarniającej całości, jak i jako centrum tej całości. Stąd koło i czworca, i podkreślenie centrum, i ruch obrotowy wokół tego centrum. *Na płaszczyźnie empirycznej* (czyli w spostrzeżeniu świadomego *ego* – przyp. K.S.) *Jaźń jawi się w marzeniach sennych, mitach i bajkach w formie „osobowości nadrzędnej", na przykład króla, herosa, proroka, zbawiciela itd., czy też jako symbol Całkowitości, na przykład koło, czworokąt, quadratura circuli, krzyż itd. Ponieważ przedstawia ona complexio oppositorum, może się tez jawić jako zjednoczona dwójnia. (...) oznacza to, że na płaszczyźnie empirycznej Jaźń jawi się jako gra światła i cienia, mimo że pojęciowo ujmowana jest jako Całkowitość – jedność, w której przeciwieństwa się jednoczą* (GW VI, par. 815).

Symbolika Jaźni jest bogata, mandala jest tylko jedną z możliwości, jednak ze względu na swoją strukturę i geometryczną, często całkiem abstrakcyjną formę wydaje się szczególnie dobrze wyrażać zjednoczenie przeciwieństw, kolistą czy też raczej spiralną drogę do nieświadomości. Równocześnie doskonale wpisuje się w (nie tylko) zachodnią tradycję topograficznego ujęcia psychiki, metafor przestrzennych w konstruowaniu opisów duszy, a także w motyw wędrówki jako metaforę wewnętrznego rozwoju osoby.

Najważniejszą funkcją mandali jest zdaniem Junga jej funkcja kompensacyjna. Mandale *służą do wytwarzania wewnętrznego porządku, następują często po stanach chaotycznych, odznaczających się konfliktami i niepokojami. Wyrażają ideę bezpiecznego schronienia,*

wewnętrznego pogodzenia się i pełni (Jung 1993, str. 112). Nie muszą przy tym powielać schematu mandali tybetańskiej czy hinduistycznej, ani form mandalicznych spotykanych w zachodniej kulturze. Mogą przyjmować skrajnie indywidualną postać – są symbolami dla jednej, konkretnej osoby i tylko ona je może odczytać. *Podczas gdy rytualne mandale zawsze przedstawiają określony styl i pewną ilość charakterystycznych motywów, indywidualne mandale korzystają z nieograniczonej ilości motywów i symbolicznych aluzji* (GW IX/I, par. 717). Jednak równocześnie *mandale indywidualne, wydają się być swobodnymi wytworami fantazji, lecz zdeterminowane są pewnymi ideami archetypowymi, których ich twórca nie zna. Z tego powodu podstawowe motywy powtarzają się tak często, że na rysunkach ludzi bardzo od siebie różnych występują wyraźne podobieństwa* (Jung 1993, str. 85).

Jung zachęcał swoich pacjentów do zaufania własnej nieświadomości i podjęcia wysiłku tworzenia mandali na podstawie ich własnych snów czy doświadczenia wewnętrznego. Nie zawsze był to proces łatwy i przyjemny i nawet utalentowane i wykształcone artystycznie osoby miewały tu znaczące trudności: *malowanie rzeczy zewnętrznych to zupełnie co innego, niż malowanie polegające na uzewnętrznianiu tego, co wewnętrzne* – pisze Jung (1994, str. 66). Świadome zaangażowanie w proces tworzenia mandali, refleksja nad nią, sprzyjają integracji psychiki poprzez ułatwienie kontaktu *ego* z nieświadomością. Już samo uświadomienie sobie istnienia kolektywnej nieświadomości to ważny etap procesu indywiduacji, ponieważ pozbawia *ego* złudnego poczucia dominacji nad całością życia psychicznego.

Pisząc o kompensacyjnej i jednoczącej funkcji mandali, Jung bynajmniej nie redukuje jej sensu tylko do obszaru psychologii czy wręcz psychopatologii. Z wielkim szacunkiem wyraża się o mandali jako symbolu religijnym – nie tylko społecznym, ale i indywidualnym. Doświadczenie religijne nie podlega tu redukcji – Jung (1995, str. 136) pisze: *Doświadczenie religijne jest absolutne, nie podlega dyskusji. Można tylko powiedzieć, ze nigdy się go nie miało, na co oponent stwierdzi: przykro mi, ale ja je miałem. I na tym koniec dyskusji. Nieważne, co świat sądzi o doświadczeniu religijnym; ten, kto go doznał, posiada wielki skarb, który jest dla niego źródłem życia, sensu i piękna*.

Prawdą jest jednak i to, że z pism samego Junga trudno jest wywnioskować cokolwiek wiążącego na temat linii demarkacyjnej pomiędzy

tym, co należy do sfery *sacrum*, a tym, co do *profanum*, między mandalą jako obrazem Boga, a mandalą jako obrazem psyche. Ta nieostrość granic jest spójna z monistyczną koncepcją, w świetle której nie tylko symbole, ale ich znaczenie jest tożsame. Bóg nie jest różny od duszy, atman od Brahmana, *sacrum* i *profanum* stanowią jedność. Stwierdzenie tożsamości „obrazu Boga" i nieświadomości nie jest ani psychologizowaniem Boga, ani ubóstwieniem nieświadomości – Jaźń zawiera w sobie również i te przeciwieństwa.

W mandalach ludzi Zachodu Jung stwierdził brak jednoznacznych odniesień religijnych w znaczeniu powszechnie uznanych symboli kulturowych – nie było w ich np. postaci Chrystusa, świętych, chrystogramu, tetragramu etc. W miejsce znaku (nie: symbolu) Boga pojawiały się za to motywy kwiatu, kielicha, gwiazdy, słońca, klejnotu, węża, a nawet postaci ludzkiej – czyli symbole o bardziej uniwersalnym charakterze. Desakralizacja zachodniej mandali sprawia, że staje się ona bardziej indywidualnym symbolem, odnoszącym się do Ja raczej niż do Boga, o ile takie rozróżnienie uznamy w ogóle za zasadne. Jung pisze, że we współczesnych mandalach *miejsce bóstwa zajęła Całkowitość człowieka* (1995, str. 106). Nie jest to jednak zarzut ani utyskiwanie Junga na upadek religijnych wartości we współczesnym mu świecie. Można sądzić, że większym zagrożeniem dla symboliki mandali jest utrata przez nią indywidualnego charakteru, zmiana w sztywny znak, pozbawiony siły oddziaływania, powielany w nieskończonej liczbie pozbawionych ducha kopii, martwy.

***

Jung uważany jest za tego, który dokonał przełożenia symboliki mandali na język zachodniej psychologii. Nie można jednak powiedzieć, że mandala została rozpoznana jako fenomen psychologiczny tylko i wyłącznie na Zachodzie. Pojęcie to odgrywa ważną rolę w mało znanym w Europie nurcie rdzennej psychologii azjatyckiej, przeciwstawiającej się dominacji zachodniego modelu nauki. I tak, przykładowo, Hwang (2011) proponuje *mandaliczny model Ja*, opisujący dobrze funkcjonującą jednostkę, zdolną do osiągnięcia *najwyższego szczęścia,* rozumianego przede wszystkim jako harmonia i spokój ducha. Model ten wykracza poza obszar psychologii, ma również konotacje duchowe, niemniej jednak skutki tak rozumianego stanu Ja będą widoczne na płaszczyźnie psychologicznej – w postaci wysokiego poczucia satysfakcji z życia oraz zdrowia psychicznego. Model ten ma być alternatywą wobec

wąskiego rozumienia Ja w kulturach Zachodu, które, nie bez pewnej uszczypliwości, Hwang opisuje jako *WEIRD (Western, Educated, Industrialized, Rich and Democratic)*, a które odpowiadają za autorstwo 96% publikacji naukowych w najbardziej szanowanych czasopismach. Głos *non-WEIRD cultures* z trudem może się przebić i być usłyszany. Hwang przeciwstawia się tradycyjnemu już w zachodniej nauce podziałowi na kultury indywidualistyczne i kolektywistyczne, za którymi idzie rozróżnienia na Ja niezależne, charakterystyczne jakoby dla tych pierwszych, i Ja współzależne, właściwe tym drugim. Podział taki, twierdzi Hwang, mógł powstać tylko w zachodnim umyśle.

Model, który proponuje Hwang, graficznie odwołuje się do klasycznej formy mandali jako koła wpisanego w kwadrat, gdzie koło symbolizuje Ja, a kwadrat – środowisko życia (*life-world*). Tak ujęte Ja podlega działaniu czterech sił, które autor określa słowami: jednostka, wiedza/mądrość, działanie/praktyka, osoba (odpowiednio *individual, wisdom, action/praxis, person*). Jednostka ma charakter biologiczny, indywidualny, w znaczeniu bycia pojedynczym egzemplarzem gatunku. Osoba to twór społeczny czy kulturowy, pojęcie to odnosi się do człowieka powiązanego więziami społecznymi, identyfikującego się ze swoją kulturą, pragnącego osiągać swoje cele w zgodzie z oczekiwanym, akceptowanym czy dopuszczalnym w danej społeczności sposobem postępowania. Wiedza/mądrość to zasób wiedzy, z którego wypływa działanie; każda kultura tworzy własne definicje akceptowanych zachowań, w kontekście których to definicji dokonuje się działanie człowieka.

Ja jest ośrodkiem doświadczenia i działania, podejmuje aktywność w kontekście społecznym i angażuje się w samorefleksję, kiedy nie może zrealizować swoich celów. Działanie człowieka w danym momencie podlega wpływowi wszystkich czterech sił, jest dokonywane z pozycji: po pierwsze indywidualnych potrzeb czy wręcz popędów biologicznych, po drugie obowiązujących norm i wymogów ról kulturowych, po trzecie wiedzy i obrazu świata występujących w danej kulturze, po czwarte: sposobu funkcjonowania w świecie i spostrzeganych przeszkód w realizacji celów. W obliczu przeszkód Ja angażuje się w proces samorefleksji, w tym również, podlegając wpływowi *osoby/person,* samorefleksji o charakterze religijnym, duchowym, egzystencjalnym, moralnym. Angażując się w ukierunkowaną społecznie samorefleksję (*socialized reflexivity)*, ale również w samomonitorowanie, samokontrolę oraz wysiłek w kierunku rozwiązania problemów (*self-exertion*),

Ja osiąga homeostazę psychospołeczną, równowagę czterech sił, co na poziomie psychologicznym przejawia się w dobrostanie psychicznym, wysokiej satysfakcji z życia i braku zaburzeń psychicznych.

Mandaliczny model Ja znalazł potwierdzenie w badaniach empirycznych. Shiah i Hwang (2019) stwierdzili, że osoby osiągające wysokie wyniki w stworzonej przez nich Skali Mandalicznego Ja rzeczywiście cechuje wyższy dobrostan psychiczny, wyższa satysfakcja z życia i lepsze radzenie sobie z codziennymi zadaniami. Co więcej, w przeprowadzonym przez nich badaniu podjęli oni próbę opisania skutków świadomej „praktyki Ja" w jej dwóch głównych aspektach: *socialized reflexivity* i *self-exertion*. Wyniki wskazują na to, że „praktyka Ja" (w opisanym badaniu prowadzona w duchu buddyzmu) pozytywnie wpływa na równowagę czterech sił wyróżnionych w mandalicznym modelu Ja, a zatem sprzyja zdrowiu i dobremu funkcjonowaniu. Do podobnych wniosków dochodzi w swoich rozważaniach Wu (2017), opierając się na doświadczeniach kultur konfucjańskich. Na określenie praktyki Ja używa pojęcia *self-cultivation*, oznaczającego nie tylko kultywowanie (dla człowieka Zachodu kojarzące się z troska o siebie, ale i z samouwielbieniem), ale bardziej nawet „uprawę" swojego Ja, tak jak uprawia się ziemię, pracę nad sobą poprzez wytrwały wysiłek z jednej, a skupioną refleksję z drugiej strony.

W rozpoczynającej swoją samodzielną drogę rdzennej naukowej psychologii Wschodu przyjęcie mandali jako graficznego modelu ludzkiej tożsamości i osobowości ma nie tylko praktyczny charakter – jest również nawiązaniem do tradycji, do symbolu pełni i doskonałości, w której nie ma już podziału na Ja i świat, na mikro- i makrokosmos. Stwierdzana przez azjatyckich psychologów zależność między równowagą w obrębie *mandali Ja* a dobrostanem psychicznym ma również potencjał uniwersalny. Być może człowiek Zachodu, którego Ja bardziej angażuje się w indywidualność i aktywność niż w samorefleksję i zanurzenie w tradycji swojej kultury, mógłby – poprzez spojrzenie na siebie jako na mandalę – zyskać spokój i równowagę wewnętrzną, której zakłócenie jest znakiem naszych czasów.

Mandaliczny model Ja ma – w oczach jego propagatorów – uniwersalny charakter. Oznacza to, że w każdej kulturze żyją ludzie harmonijnie kształtujący/kultywujący swoje Ja, znajdujący równowagę pomiędzy tym, co indywidualne, a tym, co wspólne, pomiędzy sięganiem do zasobów mądrości a działaniem, będącym zawsze sięganiem w nieznane.

***

Czym jest, czym staje się mandala, kiedy do jej tworzenia przystępuje artysta? Jung twierdził, że w konfrontacji z treściami kolektywnej nieświadomości artysta nie znajduje się na uprzywilejowanej pozycji w stosunku do zwykłego „zjadacza chleba". Jung twierdził wręcz, że w przypadku artysty talent może wręcz utrudniać tworzenie mandali. Mandala, zdaniem „mędrca z Zurichu", nie jest dziełem *ego*, raczej staje się, ukazuje się, niż jest tworzona. Umysł bardziej otwiera się na nią, niż ją konstruuje. Wobec potężnych sił odkrywającej siebie Jaźni fakt bycia artystą w pewnym sensie nie ma znaczenia, podobnie jak nie ma znaczenia przynależność do tego czy innego środowiska, dotychczasowa droga, historia rozwoju artystycznego czy osiągnięcia twórcze. Tym, co ma znaczenie, jest autentyczność doświadczenia.

Mandala nie jest tworzona w pierwszym rzędzie po to, aby być wystawianą czy oglądaną – jest raczej ekspresją tego, co dzieje się w wewnętrznym świecie artysty, jest próbą nadania formy procesom, które trudno ująć zarówno w słowa, jak i w realistyczne obrazy. Forma ta zawsze będzie miała indywidualny charakter, czytelny – o ile w ogóle – wyłącznie dla jej twórcy. Świadek powstawania mandali może podlegać jej urokowi, ale nie może doświadczyć tego samego, co jej autor.

Między mandalą a jej twórcą powstaje szczególna więź – obraz wyraża toczący się proces rozwoju artysty, a zarazem wskazuje jego przyszły kierunek. Początkowo mandale przyjmują postać rysowanych bezwiednie kół czy kwadratów, dopiero później w sposób intencjonalny powstają złożone wzory, przemyślana kolorystyka czy program ikonograficzny, a mandale zaczynają pojawiać się w seriach, w cyklach. Obecność mandali w życiu człowieka może być czasowa, związana z kryzysem lub przejściem z jednego etapu rozwojowego w inny; kiedy nowy porządek zostanie osiągnięty, a równowaga przywrócona, wówczas motywy mandaliczne spontanicznie, stopniowo zanikają.

Mandale współczesnego człowieka mają najczęściej względnie trwałą formę, po ukończeniu procesu twórczego pozostaje dzieło, materialny znak przemiany, jaka się dokonała. Nie są dekonstruowane, jak sakralne mandale tybetańskie, więc mogą pozostać i oddziaływać zwrotnie tak na swojego twórcę, jak i na tego, który mandalę ogląda. Nie są rozdzielane między ludzi w postaci garstek kolorowego piasku – ale jeśli będą dostępne, oglądane, doświadczane, mogą stać się narzędziem

współczucia, chęci podzielenia się z innymi doświadczeniem, które stało się udziałem twórcy. Zachowują moc „prowadzenia duszy".

W taki właśnie sposób mogą oddziaływać mandale Urszuli Broll. Ich znaczenie wydaje się wykraczać poza ich materialną formę. Są świadectwem intymnej więzi, jaka łączy twórcę i dzieło. Według słów samej artystki, więź ta ma nieporównywalny z niczym charakter, a poprzez malowanie mandali możliwa jest obserwacja własnych procesów duchowych, bycie świadkiem własnej przemiany. Dla człowieka doświadczającego kontaktu z jej pracami jest to przeżycie, którego istotę najlepiej opisać można słowem: przeczucie. Przeczucie rzeczywistości wymykającej się słowom i obrazom, a przecież aż nadto realnej. Utkanej ze światła, półprzejrzystej, a przecież tak konkretnej. Opierającej się ujęciu w sztywne ramy, nieuchwytnej, a równocześnie jakby obdarzonej własną wolą i dążącej do ujawnienia się.

Mandale Urszuli Broll, tanki dla ludzi Zachodu, budzą w odbiorcy jeszcze jedno: pewien szczególny rodzaj tęsknoty, pozbawionej niepokoju – a tęsknota pozbawiona niepokoju jest… nadzieją? Nadzieja, że w duchowej rzeczywistości nie jesteśmy zostawieni samym sobie. Mówi Jung: *przecież można byłoby zostawić wszystko tak, jak było, gdyby ta droga nie domagała się bezwarunkowo, żeby ją odkryć*, a Mistrz Eckhart powiada: *To, czego szukasz, szuka Ciebie*.

***

Om asato ma sad gamaja.

LITERATURA

K. Hwang, The Mandala Model of Self. *Psychological Studies. Official Publication of the National Academy of Psychology, India.* Springer, Vol 56, 2011, s. 329–334 (1)

A. Jaffe, *Jung. Word and Image,* Princeton University Press, Princeton 1979.

C.G Jung., *Gesammelte Werke,* Walter Verlag, Zurich 1978.

C.G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego,* Wydawnictwo Brama – Książnica Włóczęgów i Uczonych, Poznań 1993.

C.G. Jung, *Zasadnicze problemy psychoterapii*, wyd. KR, Warszawa 1994.

C.G. Jung, *Psychologia a religia*. Wydawnictwo KR – Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1995.

C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, wyd. Pusty Obłok, Warszawa 1992.

Z. Rosińska, *Jung,* Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

Y. Shiah, K. Hwang, Socialized reflexivity and self-exertion: Mandala Model of Self and its role in mental health, *Asian Journal of Social Psychology* Vol 22, 2019, s. 47–58.

Ł. Trzciński, *Mandala,* Wyd. KAW. Kraków 1986.

G. Tucci, *Mandala,* Wydawnictwo Znak, Kraków 1969/2002.

M. Wu, The process of self-cultivation and the mandala Model of Self. *Frontiers in Psychology,* Vol 8, 2017, s. 24.

Katarzyna Sikora

Me as a Mandala

How it is possible that I, a miserable fallen creature, which can die at any moment, can perceive that pattern of eternal flow of things and above all else how can I find the light I look for? – ponders Giuseppe Tucci in his classical study (1969/2002, page 128). So, let us ask this question differently: How a Westerner can go through an experience which is not present in his culture? How can he encounter a mandala which is both a tool and a record of the experience? Is it enough to rely on *archetypes inherent to human soul (...) which have similar shape and appear in different places and epochs whenever a man tries to regain his unity, often destroyed by domination or other feature of his personality, or endangered of collapse.* (ibidem page 7)? Or shall we, contemporary people, depart for a journey to search for our own, separate Western symbols?

Carl Gustav Jung, often called a "Sage of Zurich" (compare Trzciński 1986, page 4) is perceived as the one who was the first to acknowledge the universal character of Eastern culture and understood its compatibility to western experience of psyche. No matter what value is attributed to Jung's psychology, it is an important element of scientific and spiritual tradition of the western culture. When I write "spiritual", I do not have in mind only its esoteric interpretation, however Jung's concept of the mandala is usually classified as such. The concept plays significant role in Jung's thought. Like a keystone it joins different – apparently? – contradictory elements of analytical psychology, those of scientifically philosophical character and the ones which can be defined as initiatory mystical.

There is always a certain vision of the world, there are certain philosophical and epistemological beliefs in the origins of every psychological conception. The existential aspect, the way how one understands the sense and purpose of life also matters. The Jung's concept of a mandala has also got a character of a mosaic – it consists of such different outlooks as philosophy of Kant, Fichte, Schopenhauer, von Hartmann, scientific medicine paradigm, academic psychology – young at that time, or even younger fascination of psychoanalysis, the theory of evolution, the beginning of scientific humanism, tradition of gnosis, alchemy and eventually parapsychology (Jung's doctoral thesis concerned paranormal phenomena (compare GW I). The concept is not, and cannot be, consistent, yet Jung's thought is still very attractive and, to some specific extend, actual. Jung was not a philosopher

(compare Rosińska 1982), yet he undertook philosophic problems, he balanced between positivism and anti-positivism, between caution when formulating cognitive objectives and building Great Theory, he was moving on the edge of scientific reasoning. His Theory is based on the principal ontological assumption – the idea of *unus mundus*.

It is difficult to explicitly state whether the idea of *unus mundus* is an ontological attitude or just a record of an individual, possibly even Jung's, experience. It assumes experiencing the non-duality of the world, *nirdvandva*, what according to Jung is typical for mature personality. The contradictions which are perceived coexist within oneness as *coincidentia oppositorum*. However, in order to experience it, one must overcome duality within oneself – and become one person. According to Jung unconsciousness does not recognize oppositions, even those seemingly fundamental. He considers *spirit and matter as equivalents, as the same thing* (GW IX/I para. 555). Then, where does illusion concerning duality of the world come from? It comes from the ego, the conscious element of individual *psyche. It is mostly our consciousness that defines differences between things and judges them, it can even create distinctions in situations where they are difficult to be noticed* (GW IX/II para. 112). Complete integration allows perceiving the world as it is, as a wholeness.

Similarly to universe, the man also exists as *coincidentia oppositorum*. Traditional western division into body and soul is as much an illusion as the division between spirit and matter, or *me and the world*. In the light of concept *unus mundus* ontology and anthropology are not clearly divided. Western cognition, which introduced these differentiations, was the reason why the Westerners experience inner split, anxiety and lack.

The rationality of the Enlightenment and consciousness do not mean clear light of mind. The division into body and soul deprives body of spirituality and soul is not real any more. It results in reductionism, to be more precise: in the illusion of reduction. Jung writes about it as follows: "*inter faeces et urinam nascimur" might be eternal, yet effete, truth. Repeating it, seems monotonous and essentially unsavoury. Explaining the soul's desire from the point of view of uterus leads nowhere.* (Jung 1994, page 110). Returning to the natural experience of unity can be difficult and Jung did not evade the trouble. On the one hand, his anthropological stand was represented by neutral monism,

on the other hand, he described his psyche experience using very complicated structure. It was a multistage process and it had circular (sic!) character. Born as a Self (Swiss: Selbst), undifferentiated, monistic being, human being, undergoes the process of individuation and Ego, the conscious me, emerges from the Self in the first phase of the process. Just then psychic energy finds its way – towards extravertion or introvertion. The dominating psychic functions are shaped and a human being becomes solidified in this what he/she considers his/her personality and starts functioning in the world. However the person is not aware that *midway along the journey of life I woke to find myself in the dark wood,* for I had wandered *off from* the *straight path.* In the second phase of individuation *the rest* of the unrecognized *Self* must be recognized and experienced. The ego which perceives and judges reality from the perspective of its own consciousness is deluded by duality of the world and introduces artificial divisions within itself.

It seems that cognitive illusions described by Jung do not have universal character and refer exclusively to Western culture. The fate of this culture, particularly the sudden injection of Christianity, split the experience of Self and conscious psyche separated from subconsciousness *was domesticated (...) and we became highly disciplined and rational* (Jung 1992, page 116). Meanwhile, the East chose different path. Tucci writes: *In India the intellect never prevailed over the soul and it never got separated from it. Such division, however, is in the West a common disease*. (Tucci 1969/2002, page 11). Jung also found it attractive in the East that *contradictions, irreconcilable in Christianity, were not indistinct or ignored but clearly perceived and brought together to unity* (Jung 1992, page 81). As a matter of fact, the East created/discovered that emblem of unity, the symbol of overcoming the illusion of the multifariousness of the world – the mandala.

What is a mandala for a Westerner? Isn't it only an abstract (surely attractive) pattern, associated with some aesthetics of some fuzzy *Far East*, or simply an anti-stress picture for colouring accessible in every popular bookshop? What was a mandala for Jung?

The notion of a mandala appears for the first time in his works in 1929 at *Kommentar zu "Das Geheimnis der Goldenen Blute"* (GW XIII). Then, begins the most prolific period in his literary career. The theme of a mandala appears regularly in almost every work of the "*Sage of*

Zurich", both in scientific works and also in autobiographical jottings. One could be mistaken, however, by assuming that the titles concerning mandala – *Uber Mandalasymbolik* form 1938 or *Mandalas* from 1955 (both positions look at GW IX/I) cover the whole concept of it. One might say that Jung's idea of a mandala is even better defined in his other works: *Psychologie und Religion* (GW XI), *Mysterium coniunctionis* (GW XIV), *Psychologie und Alchemie* (GW XII) and *Ein moderner Mythus. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden* (GW X).

Of course, Jung did not create the notion of a mandala, neither was he the one who introduced it to the western language. Yet, he definitely broadened the range of the idea by far. He exceeded the traditional understanding of that term by the language of Hinduism, Buddhism and, quite new at that time, religious studies.

Mandala is a circle, more precisely: a magic circle – writes Jung (GW XII, para. 31) Mandalas are pictures in the shape of a circle. They can be drawn, painted, engraved or danced (GW IX/I, para. 713). What is interesting, Jung related mandala to yantra, believing that character of a mandala manifests rather in its geometric form than in iconography. However, when he presents a list of formal elements of a mandala, iconography is definitely there. These are the following elements: *spheroidal, spherical or elliptical shape, a circle transformed into a flower (rose, lotus) or a wheel, a center expressed by the sun, a star, or a cross with four, eight or twelve rays. Circles, spheres or crosses are often presented in rotation (swastika), a wheel represented by a serpent wrapped around the center or a ring (...) or a spiral; squaring the circle, a circle within the square or vice versa; motives of a castle, a town or a yard, square or circular; an eye (a pupil and an iris)* (GW IX/I, quotation after Jung, page 86-87). Eastern mandala was an instrument helping a man to unite with the very basis of reality, and facilitating liberation from samsara. Jung introduced the idea of a mandala into the western psychology in the wide extent of the notion. As far as human cognition is concerned, Jung considered yoga as an equal alternative for western psychology. *Western psychology achieved as much as yoga* – writes Jung – *since it is able to point out, in a scientific manner, the existence of deeper homogeneous layer of consciousness (...) Having regard to congruency of yoga scriptures and results of scientific research, I chose Sanskrit term mandala as a central symbol* (Jung 1992, page 165–166). Therefore, Jung acknowledged eastern mandala

as equal to certain categories of symbols present in western tradition, such as historical artefacts, dreams and contemporary art. Western mandalas depicting Christ in mandorla with the evangelists (or an equal symbol of the Cross and Four Animals), drawings of Hildegard of Bingen and Jacob Boehme, motifs of folk and ethnic art, spontaneous drawings made by people in states of emotional tension and eventually – such modern myth as "appearance" of the UFO in the form of luminous spinning circles.

On the basis of clinical observations and also due to experiencing his own existential crisis, Jung claimed that the state of dysfunctional psychic integration during a crisis or mental disorder makes patients spontaneously make drawings which have some features of a mandala. The motifs of quaternity, *quadratura circuli*, flowers with many petals, fiery circle, town of many gates etc. are often present in these drawings.

Jung decided to define a mandala as a universal phenomenon, as an *ideogram expressing the unconscious* (Jung 1993, page 66) due to similarities of these symbols. He also called it a natural symbol *responsible for the unity of opposites* (Jung 1995, page 119), t*he symbol of unity and wholeness* (GW IX/II, para. 59) or even the *picture of God* (GW IX/II, para. 60) or *perpetual rebirth of the Eternal Mind* (GW/Supplement, volume 3, quoted after Jaffe 1979, page 78). The symbol is primarily understood as a psychic phenomenon expressed by a material sign. Therefore, mandala is and is not exactly a picture; more important is the meaning of what is happening between the picture and the consciousness involved in reading it. The symbol which has not been read thoroughly seems to be only a sign, however, even unexpressed, it has still the power of influence. *Mandalas are a kind of self-sketches of vaguely sensed changes (...) they become displayed, with the help of a pencil and a brush, such as they are: vague and incomprehensible* (Jung 1993, page 66).

Jung also treats mandala as a scheme – suggesting that it functions as a road sign, or a map of the individuation process. Heading towards the center, from multitude to one central motif, it is in alignment with the idea of *unus mundus*, the unity of opposites, balancing contradictions when a person experiences oneself as a being exceeding the narrow frames of conscious Self.

Jung understands mandala not only as a religious sign belonging to eastern culture but rather as a universal symbol, a psychological phenomenon which can be treated as a map for a lonely wanderer. He sees mandala as a religious or spiritual phenomenon (including individual spirituality of a contemporary man as well as old teachings of gnosis or alchemy) on the one hand and as a psychological experience, on the other hand. What is more, these differences are soft. Such attitude is typical for basic ontological theorems of analytical psychology where a symbol is perceived differently than in classical Freudian psychoanalysis. Jung's symbol functions in the space "between" the conscious and the unconscious and performs the function of a language, where the archetypes of collective unconsciousness speak, manifest, teach and compensate what the consciousness lacks. The most powerful symbols are natural unifying symbols, and mandala – the Self stands for one of the most remarkable ones.

It is difficult to describe the Self for it can be done only from the perspective of a conscious Me, which is unable to see the unity of contradictions. Therefore, the only way it can be expressed is by symbols. The unifying symbols, which let us notice the glimpse of an archetype of the Self though the curtain of conscious ego, appear spontaneously, particularly in the situations of a crisis, a breakup of existing personality or a search for a new patch. They work according to the rule of compensation, for they retrieve the balance between the conscious and the unconscious pole of our personality. The real subject here is the collective unconsciousness because it organizes the *psyche* around the new circle – the Self. It initiates and coordinates the second phase of the process of individuation. It is also the true subject of it for it, different than illusive subject of the conscious Me.

Mandala is therefore a picture of the Self and it represents both the all-pervasive wholeness and the very center of it. So then, we have the circle, the quaternity and the highlighted center and the spinning movement around that center. *On the empiric plane* (i.e. when the conscious ego is perceived – note K.S.) *the Self appears in dreams, myths, fairy tales as a "superior personality", for example a king, a demigod, a prophet, a redeemer etc. or as a symbol of the Wholeness, for example a circle, a square, quadratura circuli, a cross etc. Because it depicts complexio oppositorum, it can appear as united duality (...) what means that on the empiric plane the Self seems to be a game of light and shadow, even though it appears as the Wholeness – the unity, where oppositions get united* (GW VI, para. 815).

The imagery of the Self is abundant, mandala is only one of many possibilities, yet its geometric structure and abstract form seem to perfectly express the circular or rather spiral path to the unconscious. It also perfectly fits the western (and not only) tradition of topographical description of psyche, where one can find spacial metaphors in constructing the picture of soul as well as the motif of wandering as a metaphor of personal growth.

However, the most important is, according to Jung, the compensating function of a mandala. Mandalas are *designed for creating inner order, they often follow chaotic states connected with conflict and anxiety. They express the idea of a safe refuge, inner conciliation and fullness* (Jung 1993, page 112). What is more, they do not have to resemble Tibetan or Indian scheme, nor the images often present in our western culture. They can adopt extremely individual form for they are symbols of a particular human being and they can be read only by that person. *Whereas the ritual mandalas present defined style and they contain certain motifs, the individual ones can use unlimited number of motifs and symbolic allusions* (GW IX/I, para. 717). But at the same time *individual mandalas seem to be products of free fantasy, yet they are ruled by the archetypes unknown to their creator. That is why basic motifs keep repeating over and over, it is also common that quite different people draw very similar pictures* (Jung 1993, page 85).

Jung encouraged his patients to trust their subconsciousness and take an effort to create a mandala based on their own dreams and inner experiences. It was not always a pleasant or easy process and even people with artistic talents or education found it pretty difficult: *painting external things is something immeasurably different than externalizing what what is internal* – writes Jung (1994, page 66). Conscious involvement in creating mandala, contemplating it, fosters contact of the ego with the unconscious. The very awareness of collective unconsciousness becomes an important stage of the individuation process for it deprives ego of that dominating attitude.

When he writes about compensating function of a mandala, Jung does not reduce it to the area of psychology or even psychopathology. He appreciates mandala as a religious symbol – not only in its social but also in its individual aspect. Religious experience cannot be reduced – Jung (1995, page 136) writes as follows: *Religious experience is absolute, so it falls outside discussion. You can say you have never had it and your opponent may state: sorry, but I have had it. That is the end of discussion. No matter, what the world thinks about religious experiences, the one who had it possesses a great treasure, and it can be for him a source of life and beauty.*

The truth is also, that it is difficult to draw coherent conclusions from Jung's writings about what is *sacred* and what is *profane* or when a mandala represents God and when psyche. That indistinctness of borderlines is, however, coherent with monistic concept, where not only the symbols but also their meaning is identical. There is no difference between God and soul, between atman and Brahman, *sacrum* and *profanum* are one. Claiming identity of "God's picture" and the unconscious is not an attempt to psychologize God or deify the unconscious – for the Self encompasses these contradictions as well.

Jung did not find univocal reference to religion in mandalas created by the Westerners. There were no common cultural symbols in the figure of Christ, or the saints, in Christogram or in tetragram. In the spot of a sign (not a symbol) of God there were motifs of a flower, a goblet, a star, the sun, a jewel, a serpent or even a human figure – in other words more universal symbols. Desacralisation of the western mandala makes it even more an individual symbol, referring to Self rather than to God, assuming this differentiation is legitimate at all. Jung writes that in contemporary mandalas *God was replaced by the Wholeness of a man* (1995, page 106). Jung, however, does not complain about decline of religious values in modern world. The threat can be connected with loss of individual character of a mandala. Being so popular and multiplied, it becomes nothing but a rigid sign, deprived of influence and life.

***

Jung is regarded as a person who translated the symbols of a mandala into the language of western psychology. Yet, we cannot say that a mandala was recognized as a psychological phenomenon only in the

West. The notion is also well known in Asian indigenous psychology, which is basically against domination of western model of science. For example, let us take Hwang (2011) who suggests a mandalic model of Self, describing a well functioning person, capable of achieving the highest happiness, understood as harmony and peace of soul. Such model exceeds the area of psychology, it has some spiritual connotations, yet, the consequences of such a state for Self can be observed on psychological plane – as the feeling of satisfaction with life and good mental health. Such model is supposed to be an alternative for narrow understanding of Self in western culture. Hwang waspishly describes it as *WEIRD (Western, Educated, Industrialized, Rich and Democratic)* and claims that they cover 96% of scientific publications in the most prominent magazines. The *non-WEIRD cultures* can hardly break through and be heard. Hwang believes that division of cultures into individualistic, where Self is independent, and collective, with interdependent Self, is substantially wrong. Such division could have appeared only in the western mind.

The model Hwang suggests relates to the classical form of a mandala where a circle is written into a square. The circle represents the Self whereas the square the environment of life *(life-world)*. The Self is subjected to the four forces, and the author calls them as follows: an individual, wisdom, action/praxis, person. The individual has biological character, it is an individual in the sense that it is a single representative of the species. The person is a social or cultural phenomenon, the notion refers to a man within society, the one who identifies himself with his culture and wants to achieve his goals in alignment with the way typical for his culture. He chooses the way accepted and tries to meet the expectations accordingly. Wisdom stands for knowledge, the activity is originated there; each culture creates its own definitions of behaviour which should be followed by a man.

The self is the center of experiencing and acting. It is involved in activity in the social context. When it is not able to realize its objectives, it becomes self-reflective. Human activity at particular moment is under the influence of these four forces, yet from the position of: firstly individual needs or even biological impulses, secondly, existing standards and cultural requirements, thirdly, wisdom and the view of the world that is in operation within that culture, fourthly functioning in the world and noticing the obstacles to the objectives. When confronting

the obstacles, the Self becomes involved in the process of Self-reflection, accepting the influence of the person. The reflection has religious, existential and moral character. Being involved in *socialized reflexivity* but also practicing self-monitoring, self-control and making an effort to fix the problems (self-exertion), the Self achieves psychosocial homeostasis, the four forces become balanced and psychic wellbeing and satisfaction in life are manifested on psychological plane.

The Mandala Model of Self was confirmed in empirical research. Shiah and Hwang (2019) stated that people who have high score at invented by them Mandala Model of Self Scale are more satisfied in life, have better psychic wellbeing and better cope with everyday problems. What is more, they tried to describe the results of conscious "practice of Self" in its two basic aspects: socialized reflexivity *and self-exertion.* The results show that "practice of Self" (the research was held according to Buddhist approach) has positive effect on balancing the four forces mentioned in the mandalic model of Self, therefore, it fosters good health and functioning. Wu (2017) in his research based on experiences of Confucian cultures gets very similar results. He employs the term self-cultivation to describe the practice of Self, which does not only mean cultivating (the Westerners understand it rather as self-care and even self-admiration), but rather "cultivating" of Self in the manner one cultivates the soil, by working over oneself with perseverant effort on the one hand and focused reflection on the other hand.

The academic indigenous eastern psychology has just launched their new research. Employing the Mandala Model understood as the graphic model of human identity and personality has practical character and refers to tradition, to the symbols of fullness and perfection, where the division between Self and the world, micro and macrocosm does not exist. The relationship between balance in the frame of a mandala and psychic wellbeing, what the Asian psychologists clearly noticed, has also universal potential. It gives the Westerners, who are more focused on individuality and activity than on self-reflexion and involvement in their own culture, a chance to look at themselves as Mandalas and then get equanimity and inner balance, which is so often disturbed in our times.

The Mandala Model of Self, according to its propagators, has universal character. It means that in every culture, there are people who

harmoniously shape/cultivate their Selves, who are able to find balance between the individual and the common, between wisdom and acting, what always means heading towards the unknown.

***

What is, or rather what happens when a mandala is created by an artist? According to Jung, the artist's position was not favourable at all, it was even worse that the one of an everyman. He claimed that talent can be a hindrance in creating mandalas. The *Sage of Zurich* believed that mandala is not a creation of *ego*, it is rather the process of becoming, it emerges rather than is created. The mind just opens to it, it does not construct it. The fact of being an artist is meaningless in the face of powerful forces that accompany the act of discovering the Self. The affiliation to this or that social circle, the past one has endured or artistic achievements are also of no importance. What matters is the authenticity of the experience.

Primarily, mandala is not created to be exhibited or watched – it is rater the expression of what is going on in the artist's internal world. It is an attempt to find a form for the things that are difficult to be expressed by words or realistic pictures. The form will always have that individual character readable only, if at all, to its author. The one who witnesses the process of its creation can feel enchanted, yet he/she is not able to have the same experience the as the artist who made it.

There is a special bond between a mandala and its author – the picture expresses the process of inner development and indicates its direction. At first, mandalas take forms of unconsciously drawn circles or squares, then, as a result of conscious design, complicated patterns, deliberate colours and specific iconography are introduced and mandalas appear as series. The presence of a mandala in life can be temporary, it may appear due to a crisis or it may accompany a person at a certain stage of development; when the new order is achieved, mandalic forms spontaneously and gradually disappear.

Mandalas of contemporary people often have rather permanent form, the picture is left as a trace of the transformation process the author has gone through. They are not deconstructed like the sacral Tibetan mandalas, therefore, they can remain and influence their creator and those who watch them. They are not dismantled and given away in the

form of a fistful of colourful sand – when they are accessible, watched, experienced, they may cause compassion. The viewers can share the experience of the artist who made them. And they still have that power to “lead the soul”.

Such can be the influence of Urszula Broll’s mandalas. Their meaning seems to exceed their material form. They are the testimony of the intimate bond which is between the author and the work. According to the artist that bond has a character incomparable with anything else. Painting gives a chance to observe spiritual processes and transformation. The best word to describe the experience of the viewer who meets her works, is premonition. The premonition of elusive reality which cannot be described by words and pictures but still is exceptionally real. The reality woven of light, half-transparent but so specific. Resisting framing, yet imponderable and at the same time filled with will and ready to expose itself.

Mandalas of Urszula Broll, Tanka poems for the Westerners, can also awaken the viewer to a kind of longing which lacks anxiety. Can such longing... bring hope? Hope, that we are not left alone in our spiritual reality. Jung says: *things could have been left as they used to be, if not the path that unconditionally demands to be discovered*. While Meister Eckhart quoths: *This what you look for looks for You*.

***

Om Asato Maa Sad Gamaya.
(Om, from the unreal, lead me to the real)

LITERATURE

K. Hwang, The Mandala Model of Self. *Psychological Studies. Official Publication of the National Academy of Psychology. India*. Springer, Vol. 56, 2011, 329–334 (1)

A. Jaffe, *Jung. Word and Image*. Princeton University Press. Princeton 1979

C.G. Jung, *Gesammelte Werke*. Walter Verlag, Zurich 1978

C.G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*. Wydawnictwo Brama – Książnica Włóczęgów i Uczonych, Poznań 1993

C.G. Jung, *Zasadnicze problemy psychoterapii*, Wydawnictwo KR, Warsaw 1994

C.G. Jung, *Psychologia a religia*, Wydawnictwo KR – Wydawnictwo Wrota, Warsaw 1995

C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warsaw 1992

Z Rosińska., *Jung.* Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warsaw 1982

Y. Shiah, K. Hwang. , Socialized reflexivity and self-exertion: Mandala Model of Self and its role in mental health. *Asian Journal of Social Psychology* Vol. 22, 2019, 47–58

Ł. Trzciński, *Mandala*. Wydawnictwo KAW, Cracow 1989

G. Tucci, *Mandala.* Wydawnictwo Znak, Cracow 1969/2002

M. Wu, The process of self-cultivation and the Mandala Model of Self. *Frontiers in Psychology*. Vol. 8, 2017, 24

Katalog / Calatog

Czarny Śląsk i Grupa St-53

Black Silesia and Group St-53

↦

Stara Ślązaczka, 1953
olej, płótno, 99 × 80 cm

Old Silesian Woman, 1953
oil on canvas, 99 × 80 cm

Bez tytułu, 1950
rysunek, papier, 30 × 21 cm

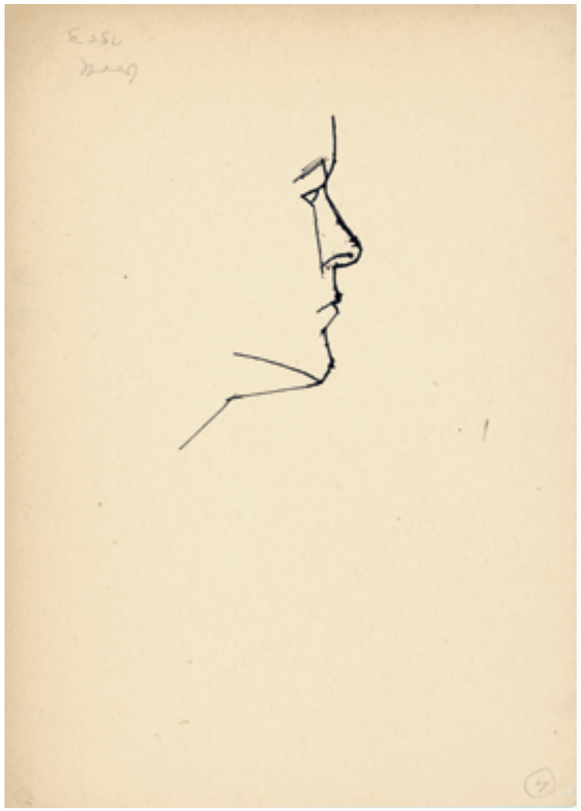
Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm

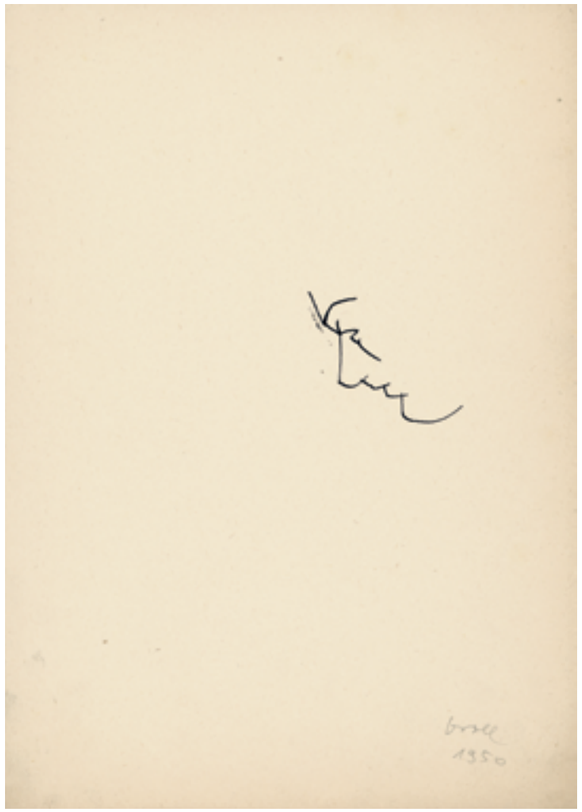
Bez tytułu, 1953
rysunek, papier, 30 × 21 cm

Untitled, 1953
drawing, paper, 30 × 21 cm

Bez tytułu, 1950
rysunek, papier, 30 × 21 cm

Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm





Bez tytułu, 1950
rysunek, papier, 30 × 21 cm

Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm

Bez tytułu, 1950
rysunek, papier, 30 × 21 cm

Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm

Bez tytułu, 1952
rysunek, papier, 30 × 21 cm

Untitled, 1952
drawing, paper, 30 × 21 cm

Bez tytułu, 1953
rysunek, papier, 30 × 21 cm

Untitled, 1953
drawing, paper, 30 × 21 cm

↦

Portret niani, 1950
gwasz, tempera, papier
39,5 × 29,5 cm

Portrait of a nanny, 1950
gouache, tempera, paper
39,5 × 29,5 cm

Bez tytułu, 1950
tusz, tempera, papier
29,5 × 24 cm

Untitled, 1950
ink, tempera, paper
29,5 × 24 cm

Bez tytułu, 1950
technika mieszana, papier
29,5 × 24 cm

Untitled, 1950
mixed technique, paper
29,5 × 24 cm

Bez tytułu, 1950
gwasz, papier
29 × 24 cm

Untitled, 1950
gouache, paper
29 × 24 cm

Martwa natura, 1953–1954
olej, płótno, 75 × 54 cm

Still Life, 1953–1954
oil on canvas, 75 × 54 cm

Kobiety śląskie, 1953
olej, tektura, 43 × 57,5 cm

The Silesian Women, 1953
oil, cardboard, 43 × 57,5 cm

↤

Kompozycja (Martwa natura), 1955
olej, płótno, 62 × 46,7 cm

Composition (Still Life), 1955
oil on canvas, 62 x 46,7 cm

↤

Bez tytułu, 1953
technika mieszana
29,5 × 21 cm

Untitled, 1953
mixed technique
29,5 × 21 cm

↦

Kompozycja (Scena figuralna)
1955–1957, technika mieszana,
płótno, 78 × 56 cm

Composition (Figurative composition),
1955–1957, oil on canvas,
mixed technique, 78 × 56 cm

↦

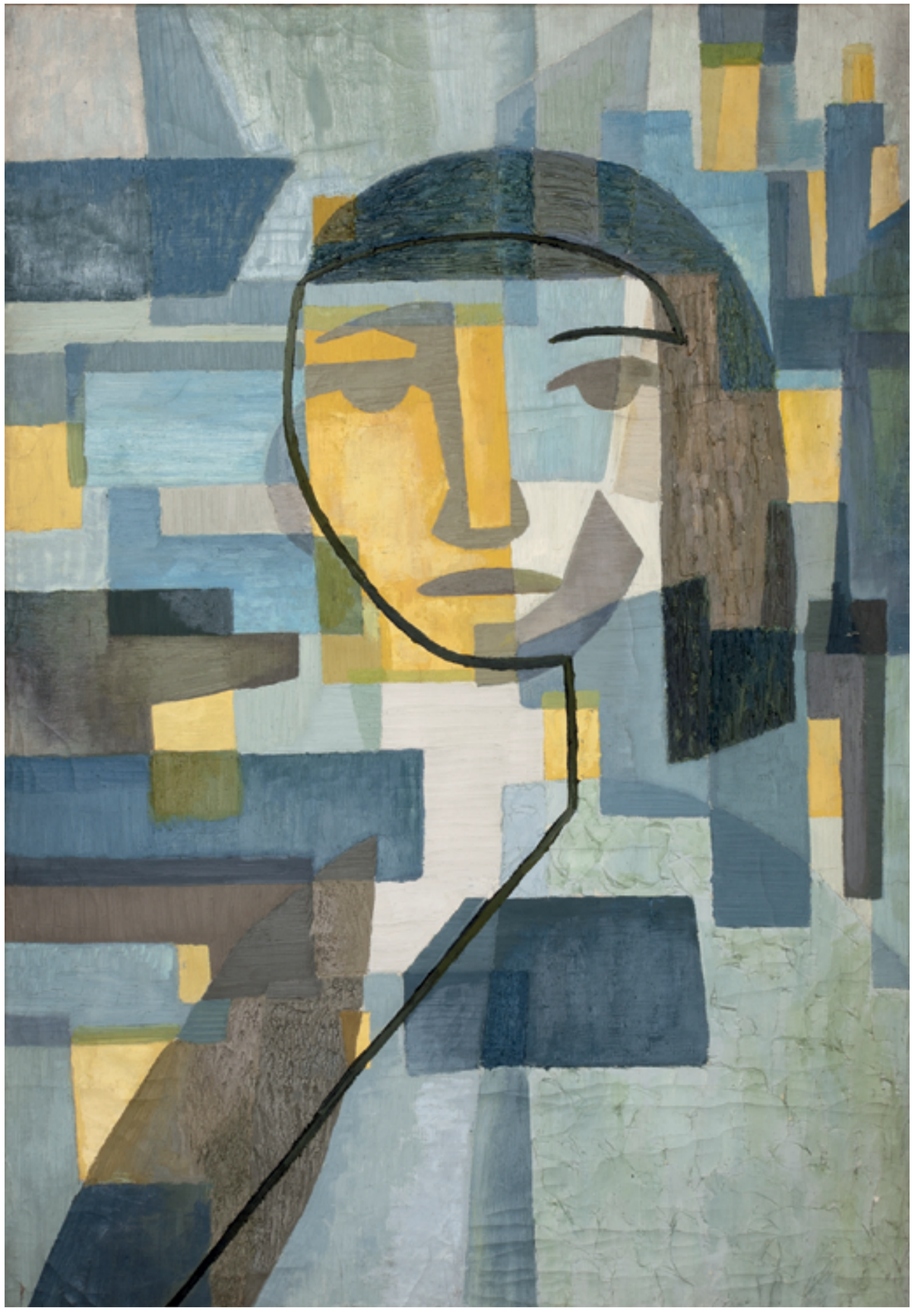
Bez tytułu, 1953
technika mieszana
29,5 × 21 cm

Untitled, 1953
mixed technique
29,5 × 21 cm

↦

Pejzaż przemysłowy, 1956
olej, płótno, 54 × 65 cm

Industrial Landscape, 1956
oil on canvas, 54 × 65 cm



↤

Autoportret, 1955–1957
olej, płótno, 98 × 68,2 cm

Self portrait, 1955–1957
oil on canvas 98 × 68,2 cm

↦

Powidoki znad morza, 1957
olej, płótno, 104 × 89,5 cm

Afterimages form the Seaside, 1957
oil on canvas 104 × 89,5 cm

Kompozycja III
(z cyklu *Powidoki*), 1956–1959
technika mieszana, papier
22,3 × 31,5 cm

Composition III
(from the cycle *Afterimages*),
1956–1959, paper, mixed technique,
22,3 × 31,5 cm

Kompozycja II
(z cyklu *Powidoki*), 1956–1959
technika mieszana, papier
20,5 × 29 cm

Composition II
(from the cycle *Afterimages*),
1956–1959 paper, mixed technique
20,5 × 29 cm

Kompozycja IV
(z cyklu *Powidoki*), 1956–1959
technika mieszana, papier
20,2 × 28,8 cm

Composition IV
(from the cycle *Afterimages*),
1956–1959, paper, mixed technique,
20,2 × 28,8 cm

Powidoki, 1956
olej, płótno, 48 × 70 cm

Afterimages, 1956
oil on canvas, 48 × 70 cm

↤

Powidoki, 1957,
117 × 67 cm

Afterimages, 1957
117 × 67 cm

↦

Pejzaż przemysłowy, 1956
olej, płótno, 53,5 × 65 cm

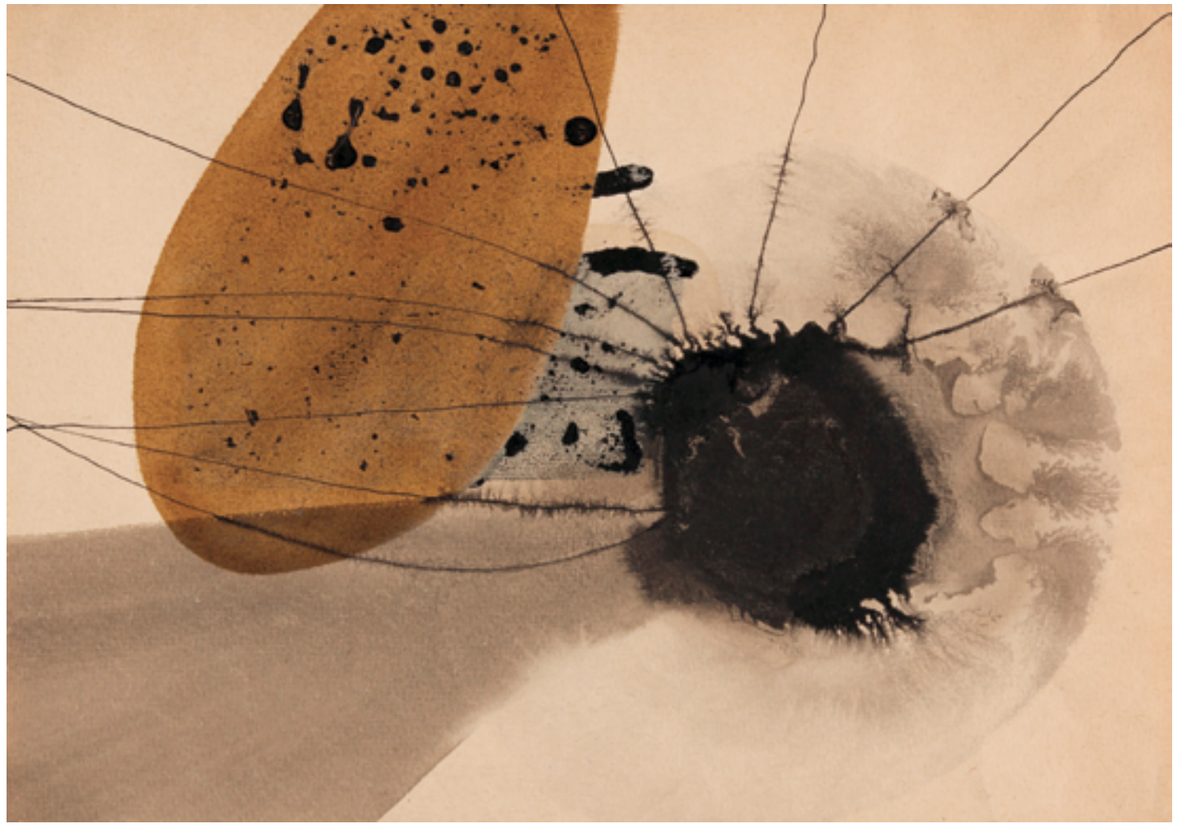
Industrial Landscape, 1956
oil on canvas, 53,5 × 65 cm

Kompozycja biologiczna I
2 poł. lat 50. XX w.
tusz lawowany, akwarela, papier
20,5 × 29,5 cm

Biological Composition I
second half of the fifties
washed ink, watercolour, paper
20,5 × 29,5 cm

Kompozycja biologiczna II
2 poł. lat 50. XX w.
tusz lawowany, akwarela, papier
21 × 29,7 cm

Biological Composition II
second half of the fifties
washed ink, watercolour, paper,
21 × 29,7 cm



Kompozycja biologiczna III
2 poł. lat 50. XX w.,
tusz lawowany, akwarela, papier
21 × 29,6 cm

Biological Composition III
second half of the fifties
washed ink, watercolour, paper
21 × 29,6 cm

Kompozycja biologiczna IV
2 poł. lat 50. XX w., tusz, gwasz,
papier, collage, kalkomania
29,5 × 41,5 cm

Biological Composition IV
second half of the fifties, gouache,
paper, collage, calcomania
29,5 × 41,5 cm

Kompozycja biologiczna V
2 poł. lat 50. XX w., tusz, gwasz, papier, collage, kalkomania
29,5 × 41,7 cm

Biological Composition V
second half of the fifties
washed ink, watercolour, paper
21 × 29,6 cm

↦

Obraz abstrakcyjny, 1959
olej, płótno, 50 × 75 cm

Abstract Picture, 1959
oil on canvas, 50 × 75 cm

↦

Pejzaż, 1956
olej, płótno, 49,5 × 70 cm

Landscape, 1956
oil on canvas, 49,5 × 70 cm

Malarstwo materii, *Alikwoty* i pierwsze *Mandale*

Matter painting, *Aliquots* and first *Mandalas*

↦

P-9, 1958
technika mieszana, płótno
54,5 cm × 77,5 cm

P-9, 1958
mixed technique, canvas
54,5 × 77,5 cm

↦

Kompozycja, 1958
technika mieszana, płótno
50 × 70 cm

Composition, 1958
author's technique, canvas
50×70 cm

↦

Kompozycja, 1960
olej, płótno, 90 × 65 cm

Composition, 1960
oil on canvas, 90 × 65 cm

↤

Obraz (Malarstwo materii)
lata 60. XX w., olej, płótno
65 × 90 cm

Picture (Matter Painting)
the sixties, oil on canvas
65 × 90 cm

↤

Alikwoty 8, 1962
technika mieszana, płótno
110 × 75 cm

Aliquots 8, 1962
mixed technique, canvas
110 × 75 cm

↦

Possy (z cyklu *Alikwoty*), 1962
olej, płótno, 120 × 70 cm

Aliquots, 1962
mixed technique, canvas
100 × 85 cm

↥

Bez tytułu (z cyklu *Alikwoty*), 1962
olej, płótno, 160 × 40 cm

Untitled (from the cycle *Aliquots*), 1962
oil on canvas, 160 × 40 cm

↦

Z cyklu *Alikwoty*, 1962
olej, płótno, 100 × 69 cm

From the cycle *Aliquots*, 1962
oil on canvas, 100 × 69 cm

↦

Z cyklu *Alikwoty*, 1962
olej, płótno, 100 × 70 cm

From the cycle *Aliquots*, 1962
oil on canvas, 100 × 70 cm

←↤

Z cyklu *Alikwoty*
pocz. lat 60. XX w.
akwarela, papier
35 × 16,7 cm

From the cycle *Aliquots*
beginning of the sixties
watercolour, paper
35 x 16,7 cm

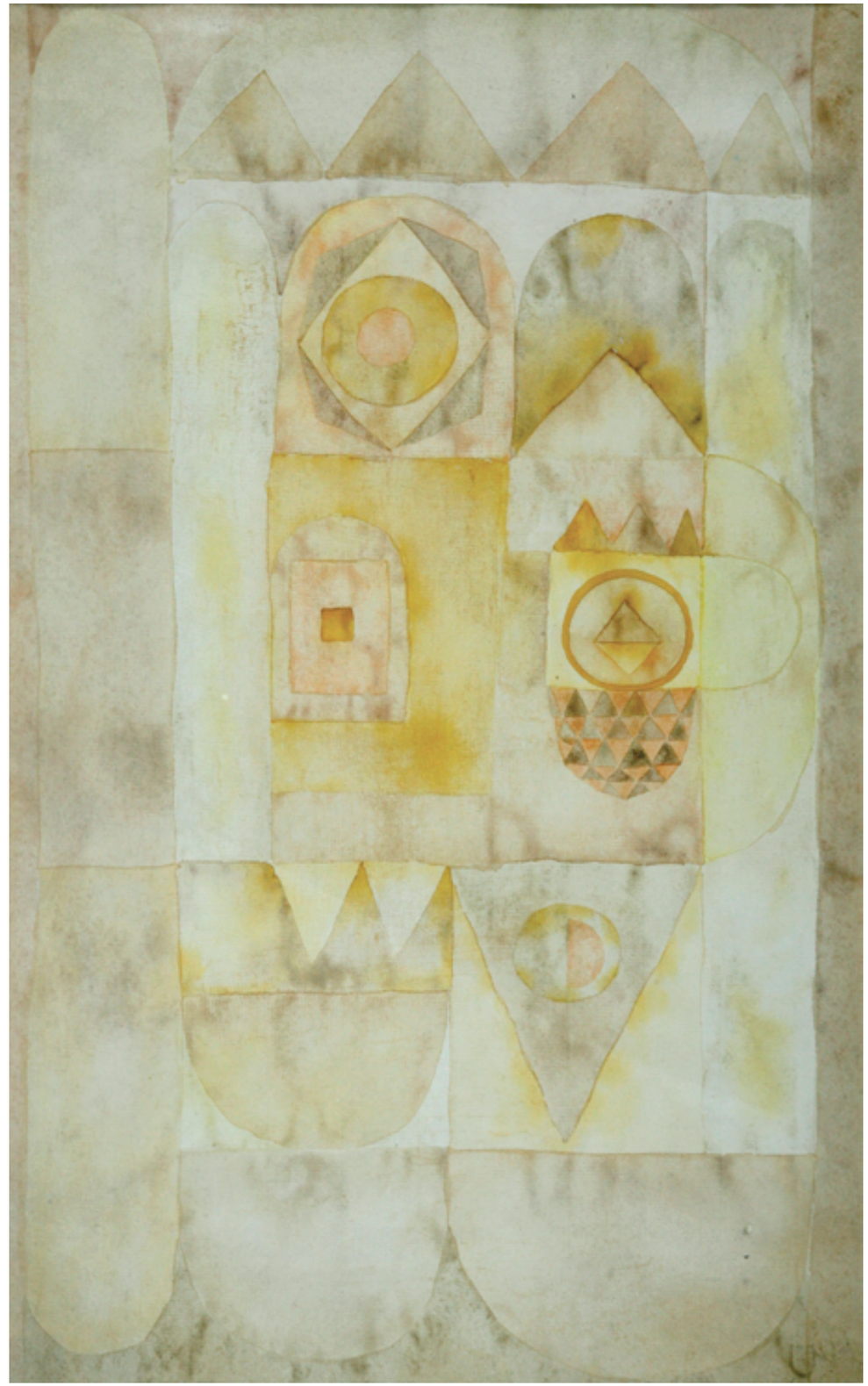
↤

Z cyklu *Alikwoty*
pocz. lat 60. XX w.
akwarela, papier
34,8 × 17,8 cm

From the cycle *Aliquots*
beginning of the sixties
watercolour, paper
34,8 × 17,8 cm

↦
Mandala, lata 60. XX w.
akwarela, papier
47,7 × 29,4 cm

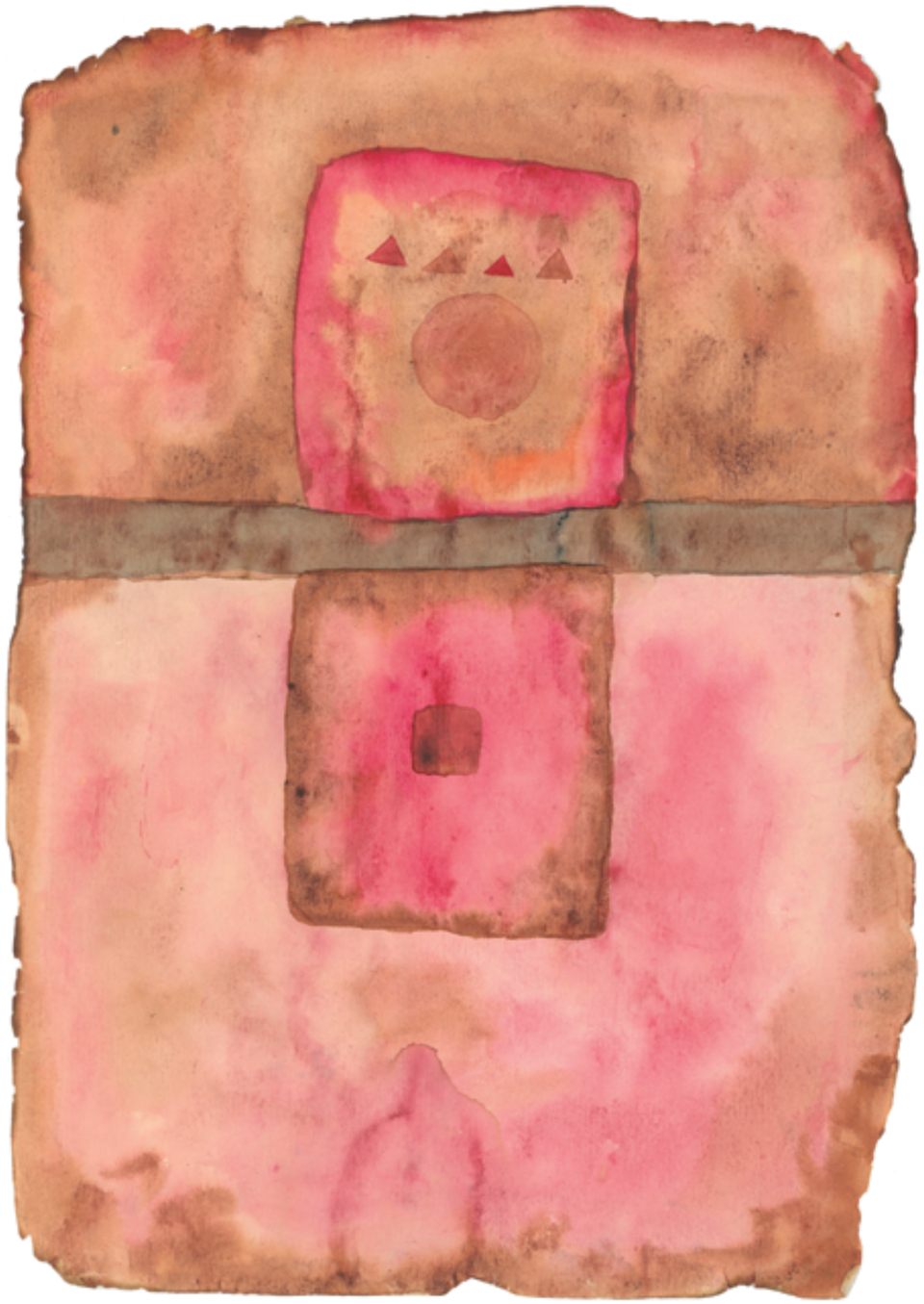
Mandala, the sixties
watercolour, paper
47,7 × 29,4 cm



↦

Bez tytułu, 1962
akwarela, papier
49 × 31 cm

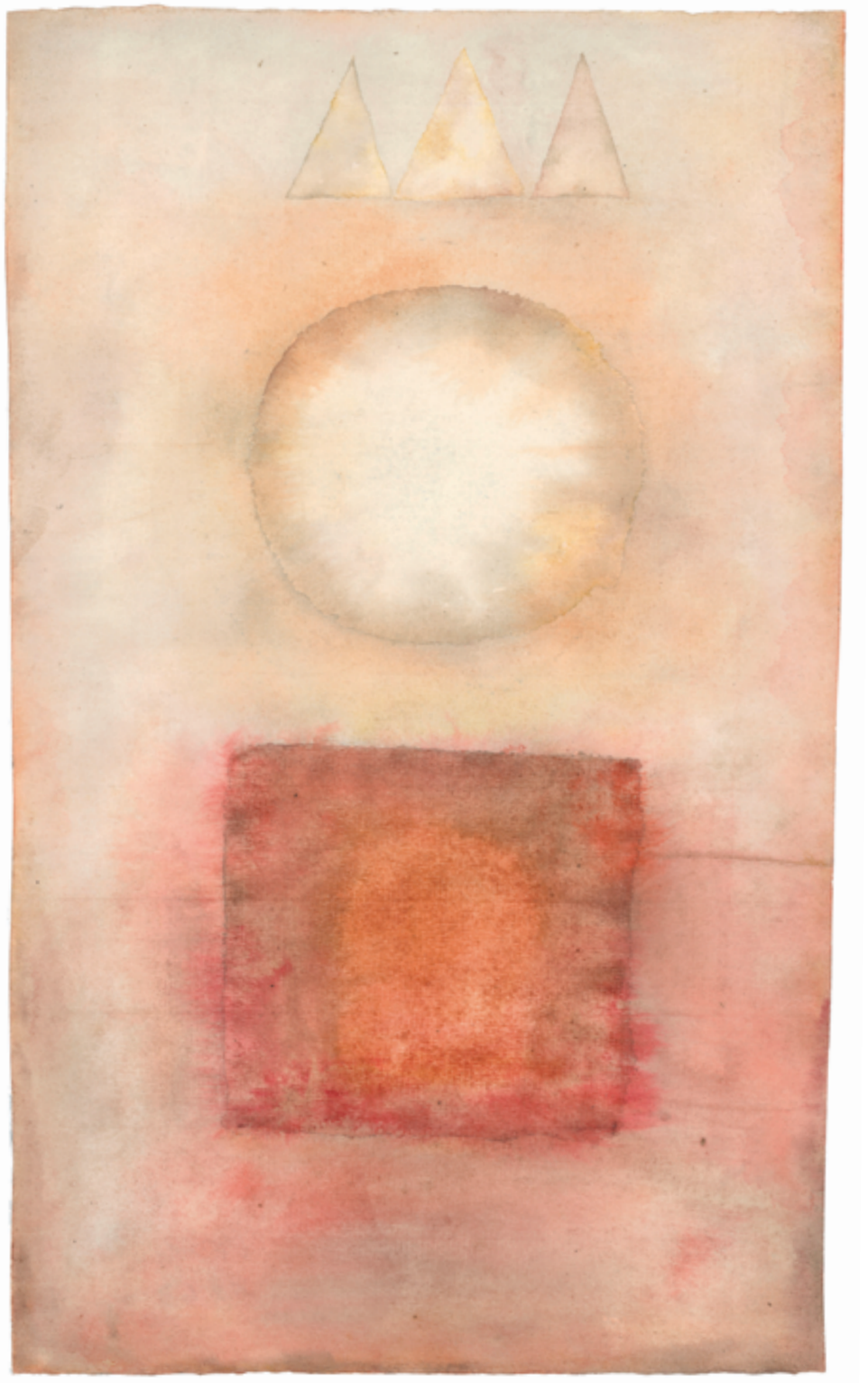
Untitled, 1962
watercolour, paper
49 × 31 cm



↤

Bez tytułu, 1962
akwarela, papier
30 × 21 cm

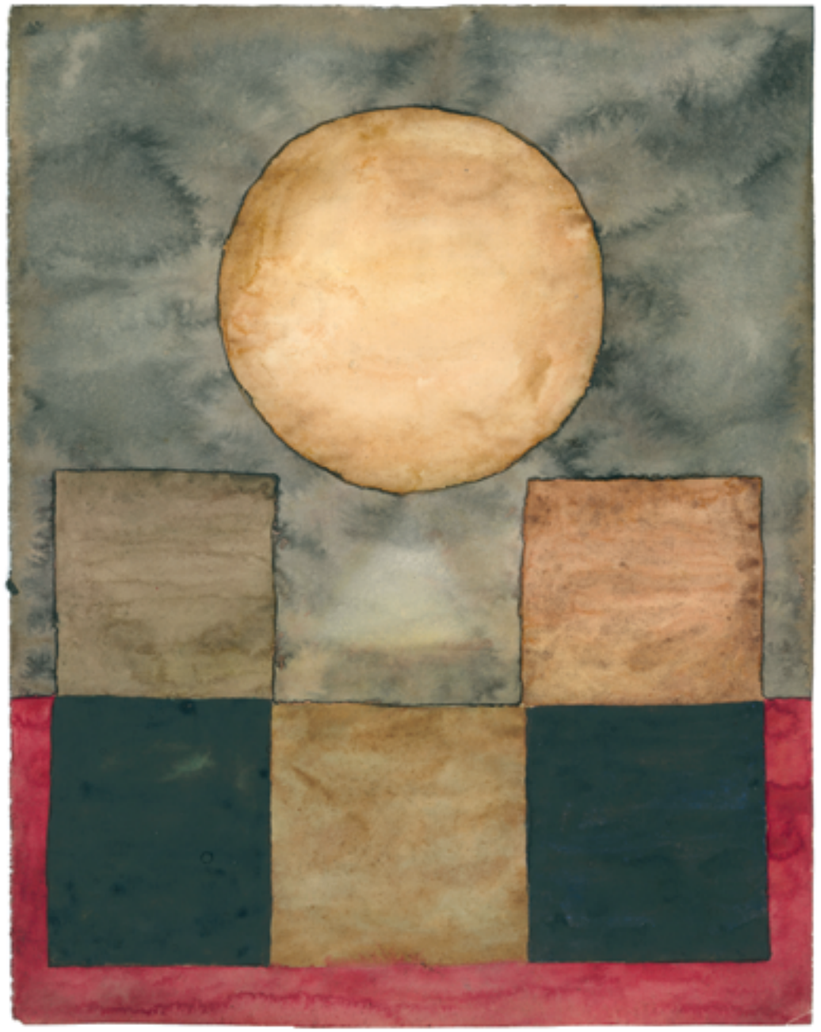
Untitled, 1962
watercolour, paper
30 × 21 cm



↤

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier
31 × 29 cm

Untitled, 1963
watercolour, paper
31 × 29 cm



↥

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 24 cm

Untitled, 1963
watercolour, paper, 31 × 24 cm

↦

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 19 cm

Untitled, 1963
watercolour, paper, 31 × 19 cm

↤

Bez tytułu, 1966
akwarela, papier, 48,5 × 31 cm

Untitled, 1966
watercolour, paper, 48,5 × 31 cm

↥

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 24 cm

Untitled, 1963
watercolour, paper, 31 × 24 cm

↥

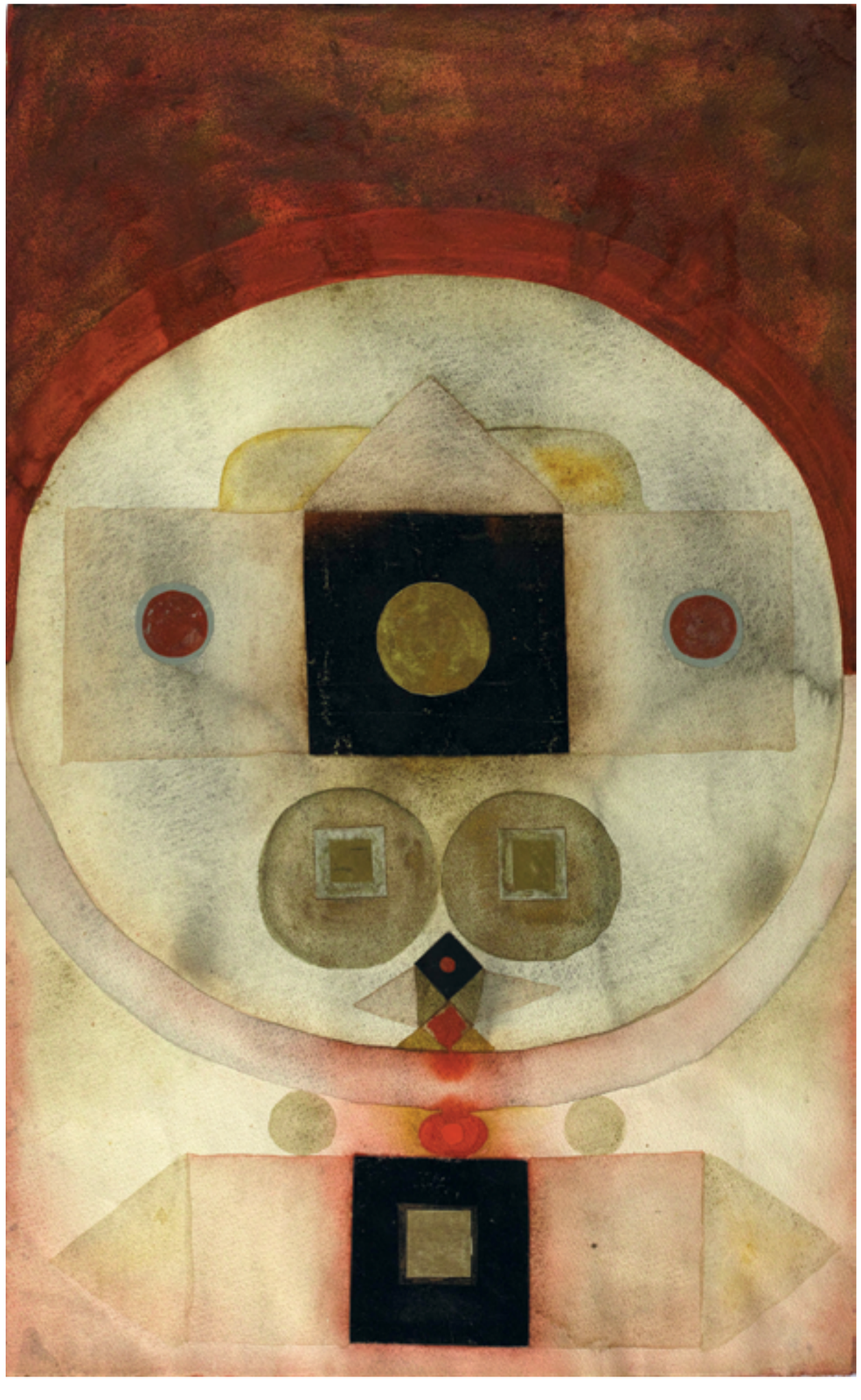
Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 24 cm

Untitled, 1963
watercolour, paper, 31 × 24 cm

↦

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 49 × 26 cm

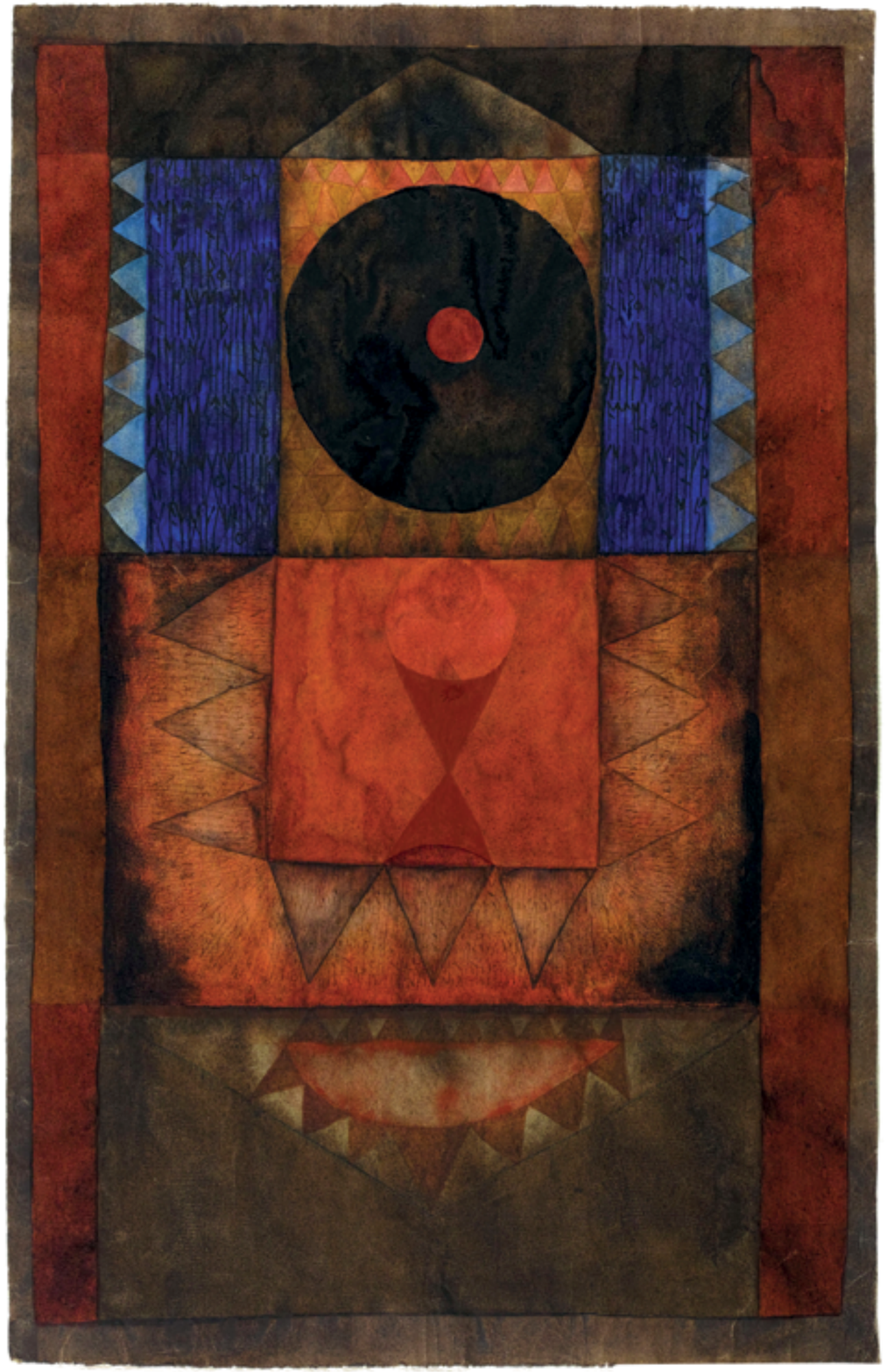
Untitled, 1963
watercolour, paper, 49 × 26 cm



↤

Bez tytułu, 1964
akwarela, papier
49 × 31 cm

Untitled, 1964
watercolour, paper
49 × 31 cm



↦

Bez tytułu, 1964
akwarela, papier
49 × 30 cm

Untitled, 1964
watercolour, paper
49 × 30 cm

↤

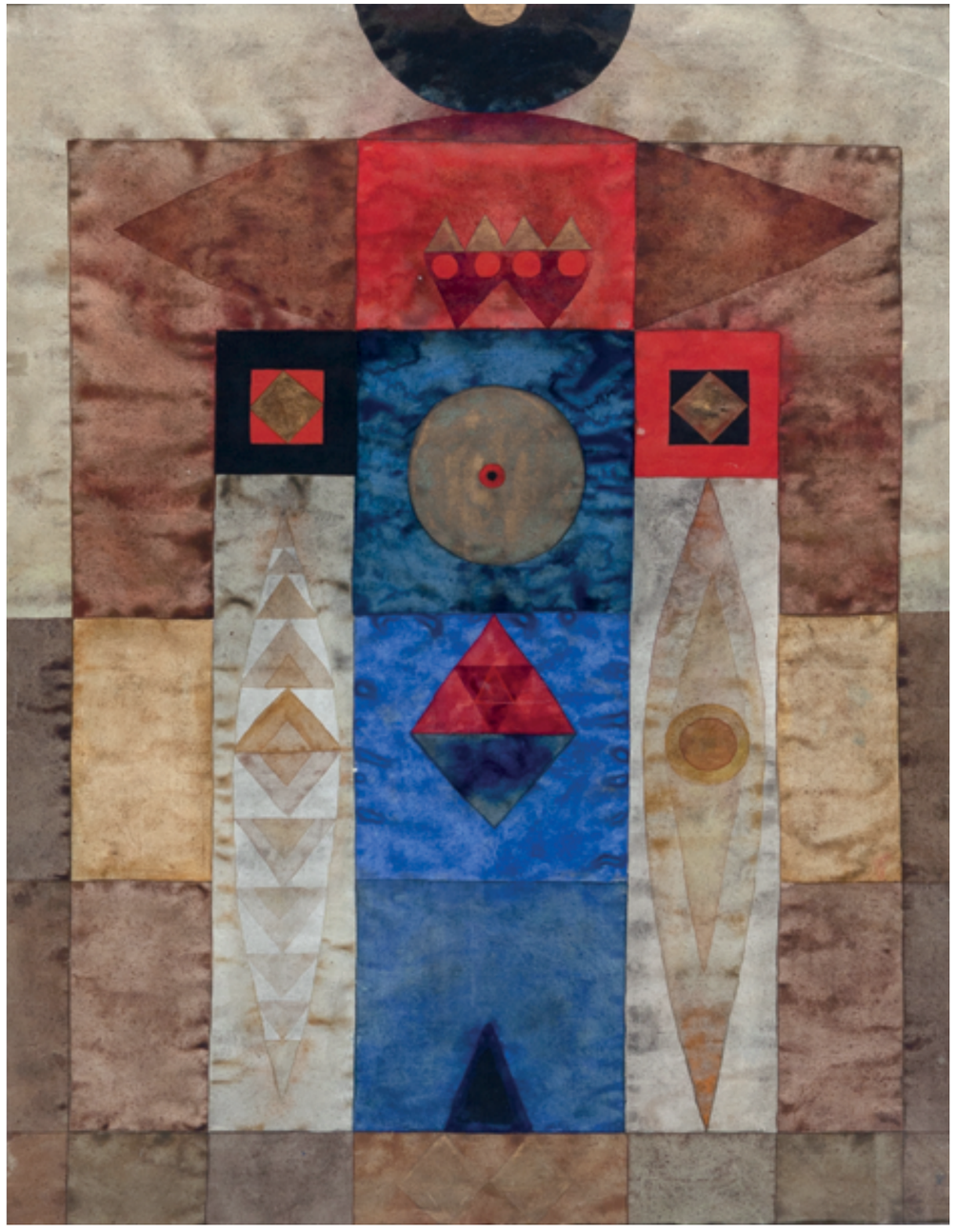
Bez tytułu, 1964
akwarela, papier
36 × 48,5 cm

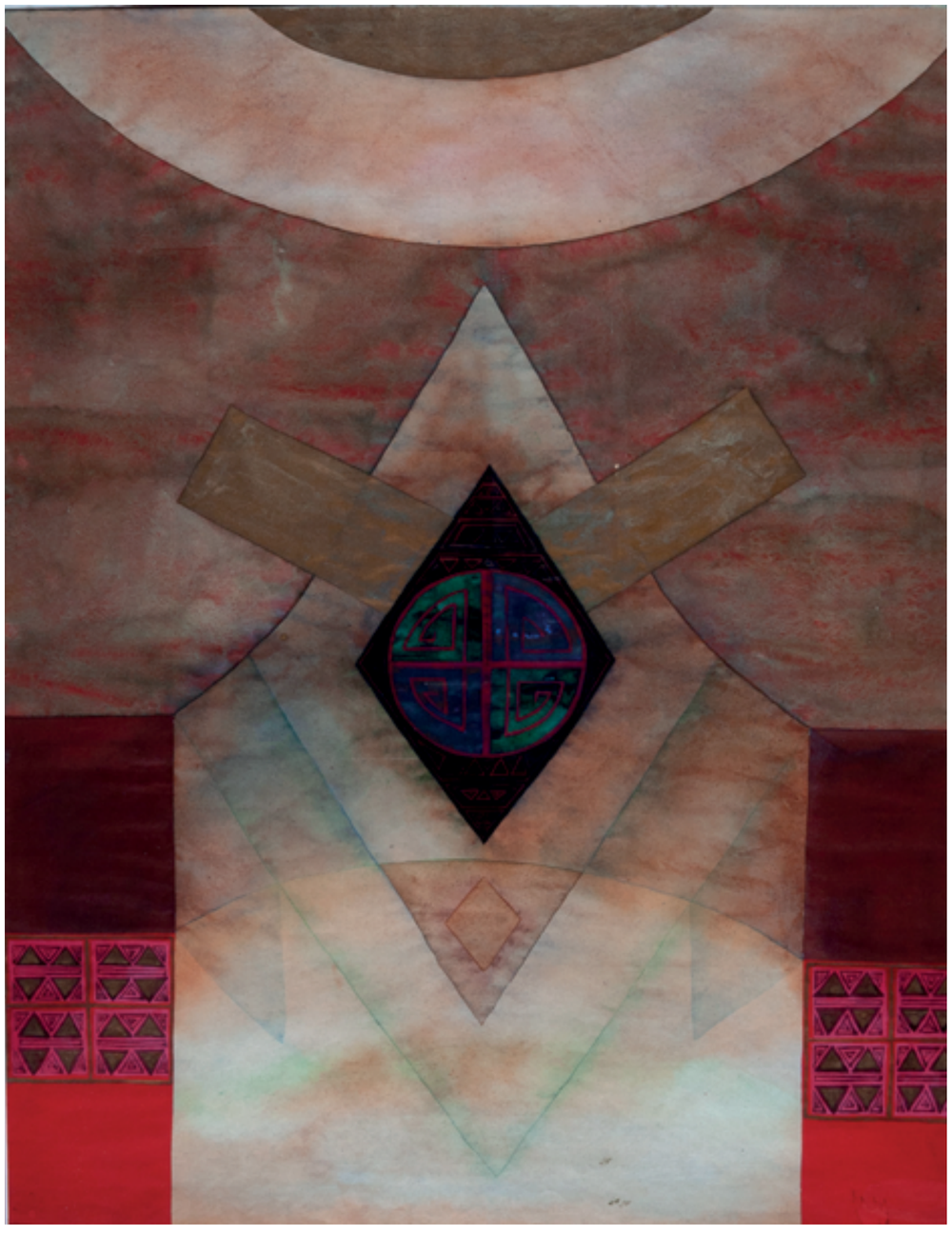
Untitled, 1964
watercolour, paper
36 × 48,5 cm

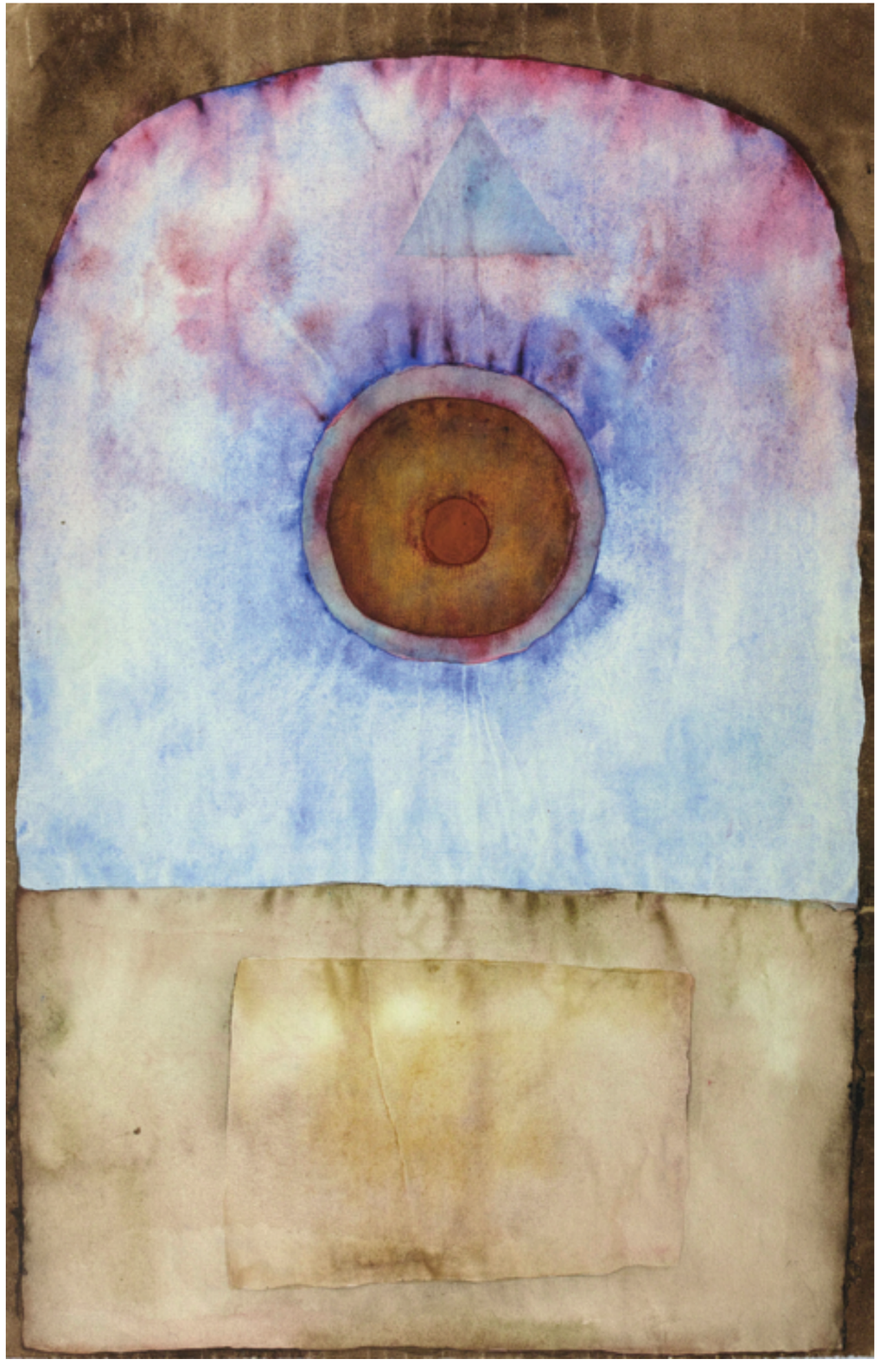
↦

Bez tytułu, 1967
akwarela, papier
49 × 31 cm

Untitled, 1967
watercolour, paper
49 × 31 cm







←↤

M, 1967
akwarela, papier
61,5 × 47,2 cm

M, 1967
watercolour, paper
61,5 × 47,2 cm

↤

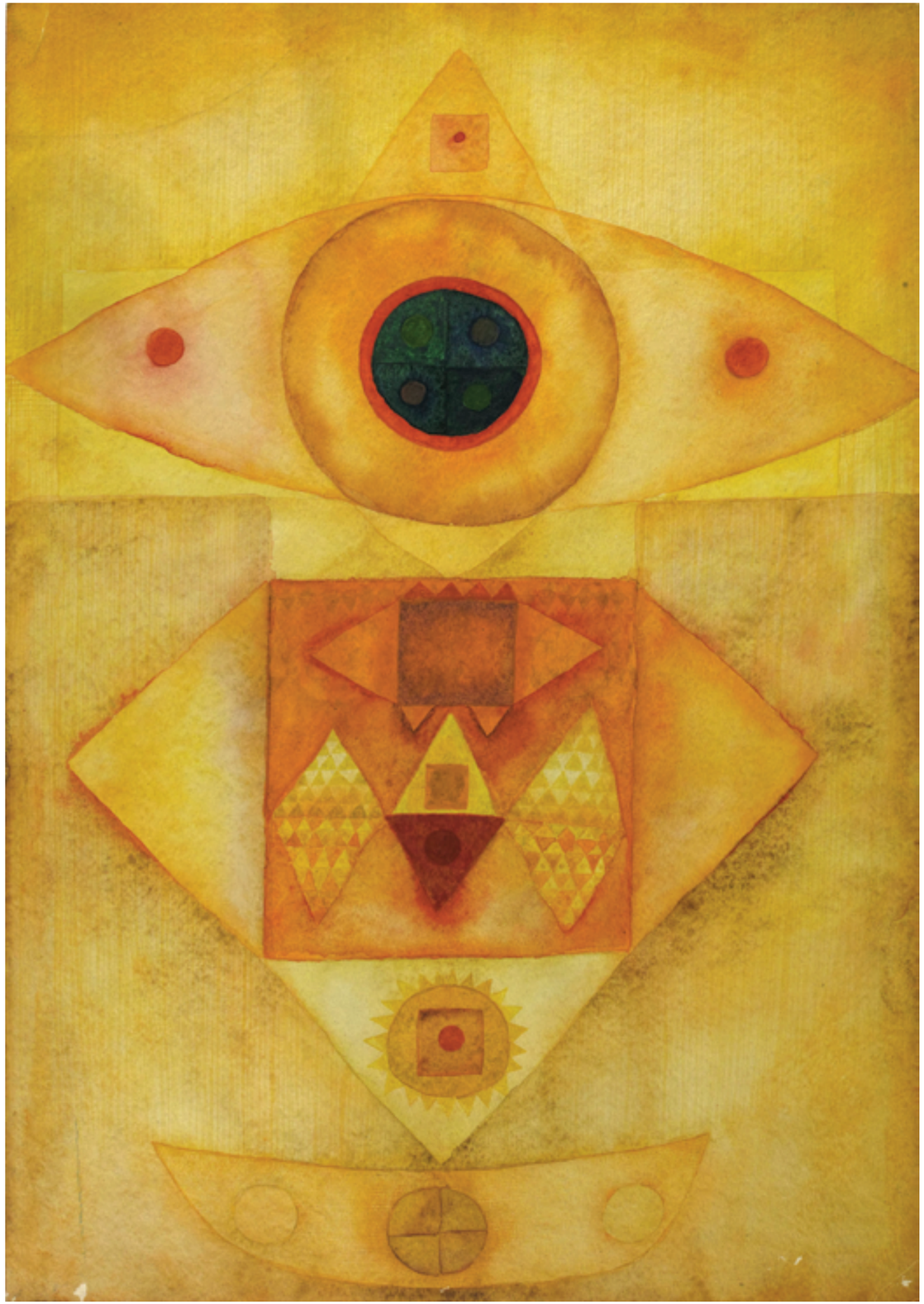
Ogień, 1968
akwarela, papier
62,4 × 48,8 cm

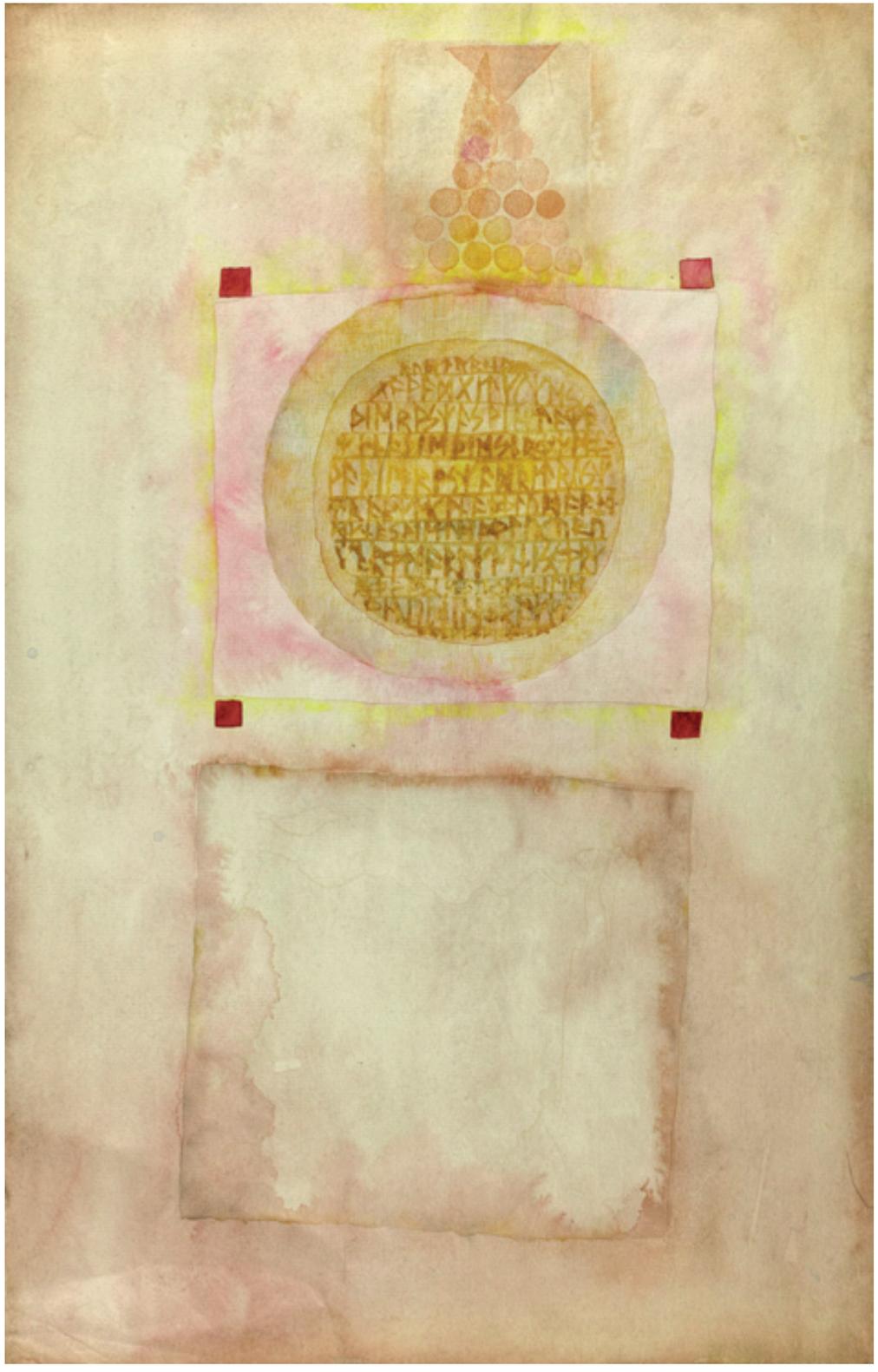
Fire, 1968
watercolour, paper
62,4 × 48,8 cm

↦

Bez tytułu, 1967
akwarela, papier
50 × 36 cm

Untitled, 1967
watercolour, paper
50 × 36 cm





↦

Kompozycja monochromatyczna I
1965, olej, płótno
110 x 51 cm

Monochromatic Composition I
1965, oil on canvas
110 x 51 cm

↦→

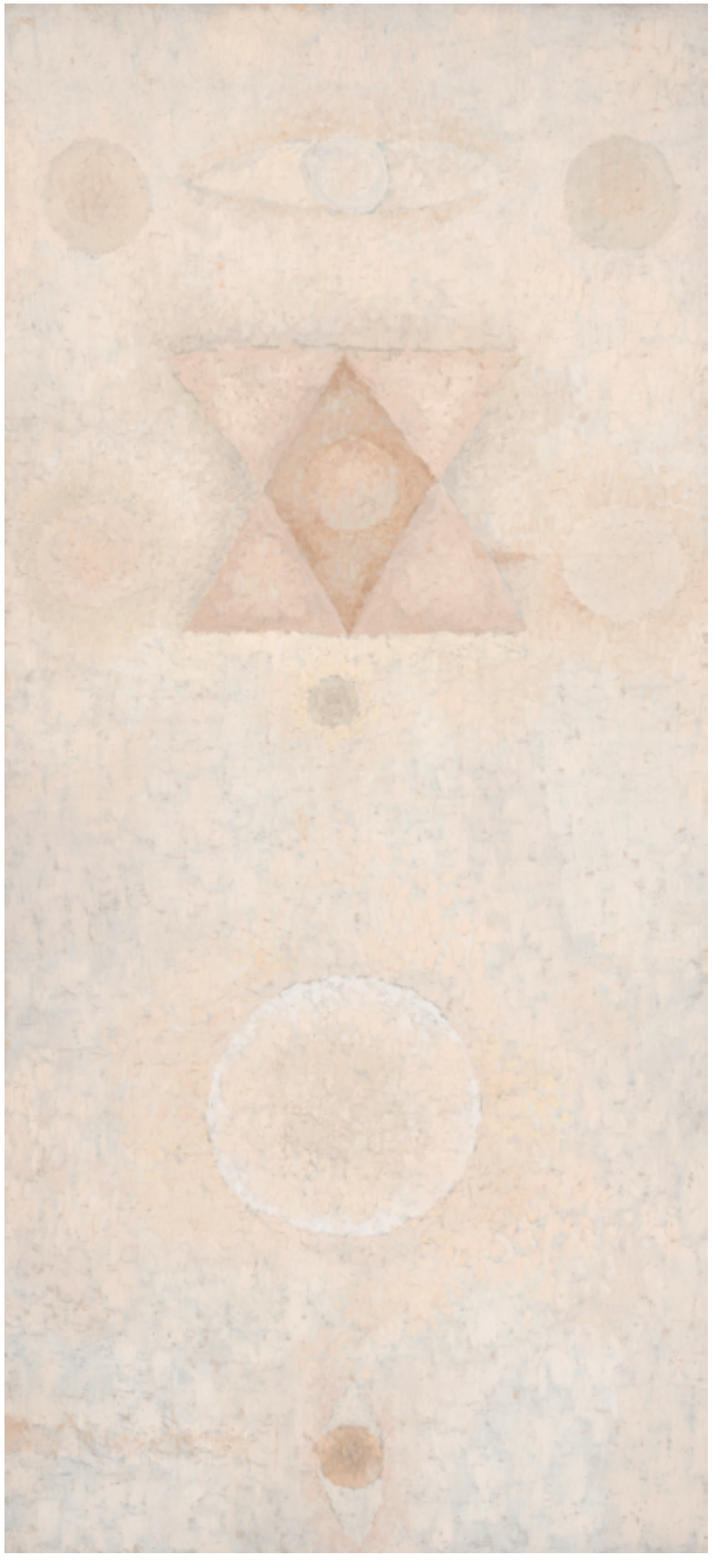
Kompozycja monochromatyczna I
1965, olej, płótno
100 x 50 cm

Monochromatic Composition I, 1965
oil on canvas
100 x 50 cm

↤

Bez tytułu, 1969
akwarela, papier
49 × 31 cm

Untitled, 1969
watercolour, paper
49 × 31 cm



Śnialnia. Strych podziemia

Dreamarium, The Loft of the Underground

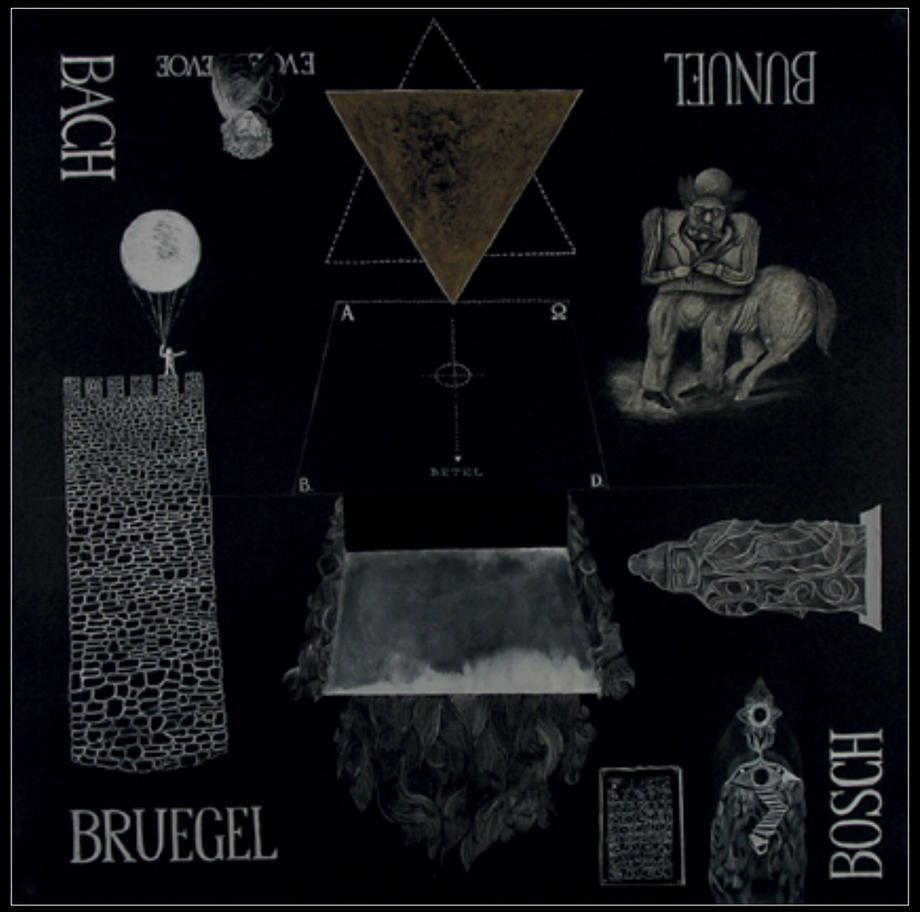
↦

Czarność, 1969
olej, płótno, 55 × 31 cm

Blackness, 1969
oil on canvas, 55 × 31 cm

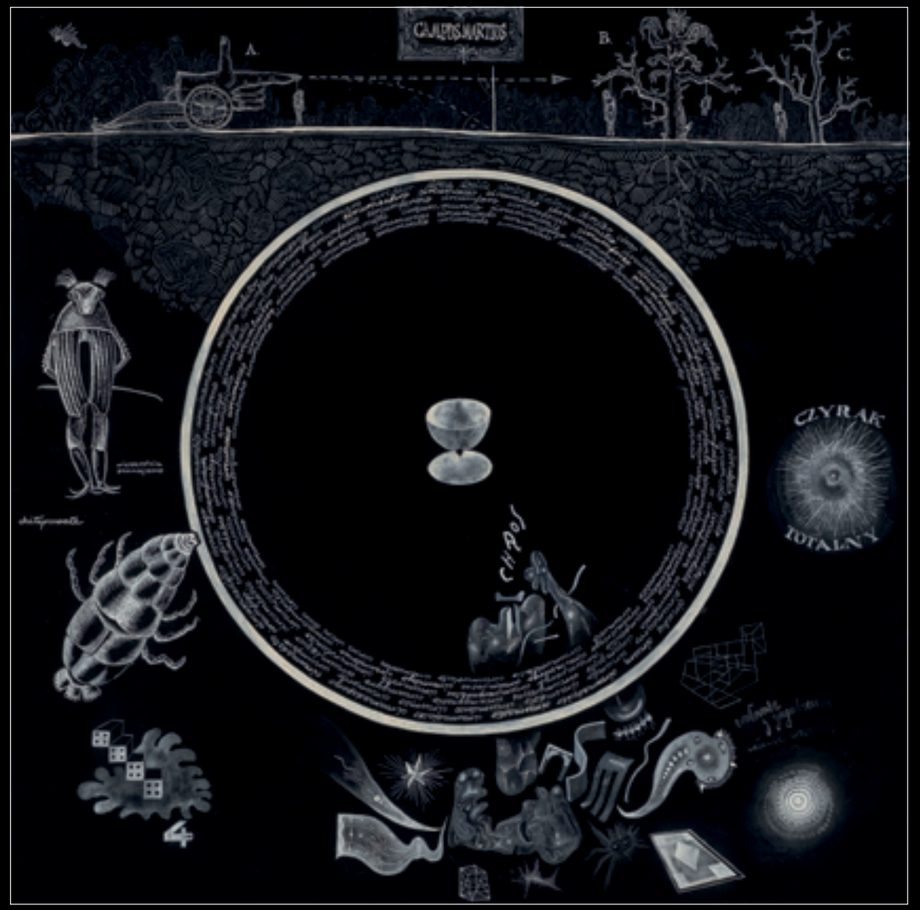
Oneiron, *Czarne Karty – A*, 1967–1969
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – A*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm



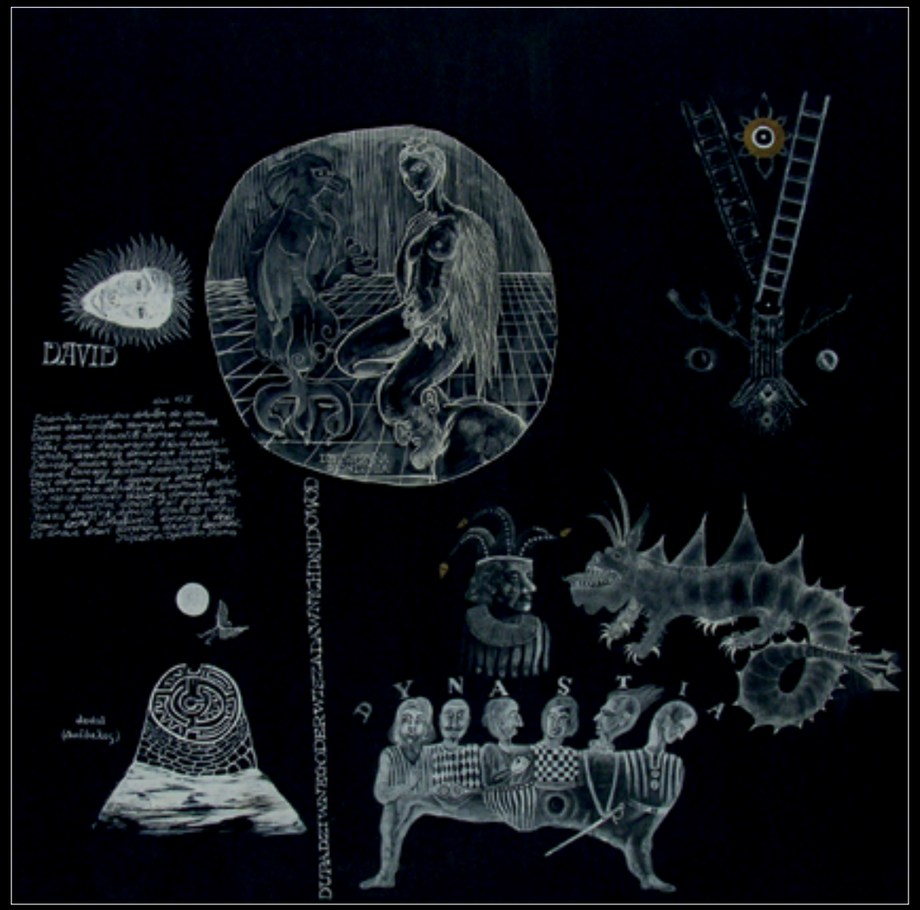
Oneiron, *Czarne Karty – B*, 1967–1969
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – B*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm,



Oneiron, *Czarne Karty – C*, 1967–1969
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – C*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm



Oneiron, *Czarne Karty – D*, 1967–1969
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – D*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – E*, 1967–1969
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – E*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – F*, 1967–1969
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – F*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – G*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – G*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – J*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – J*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – K*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – K*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – L*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – L*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – Ł*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – Ł*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – M*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

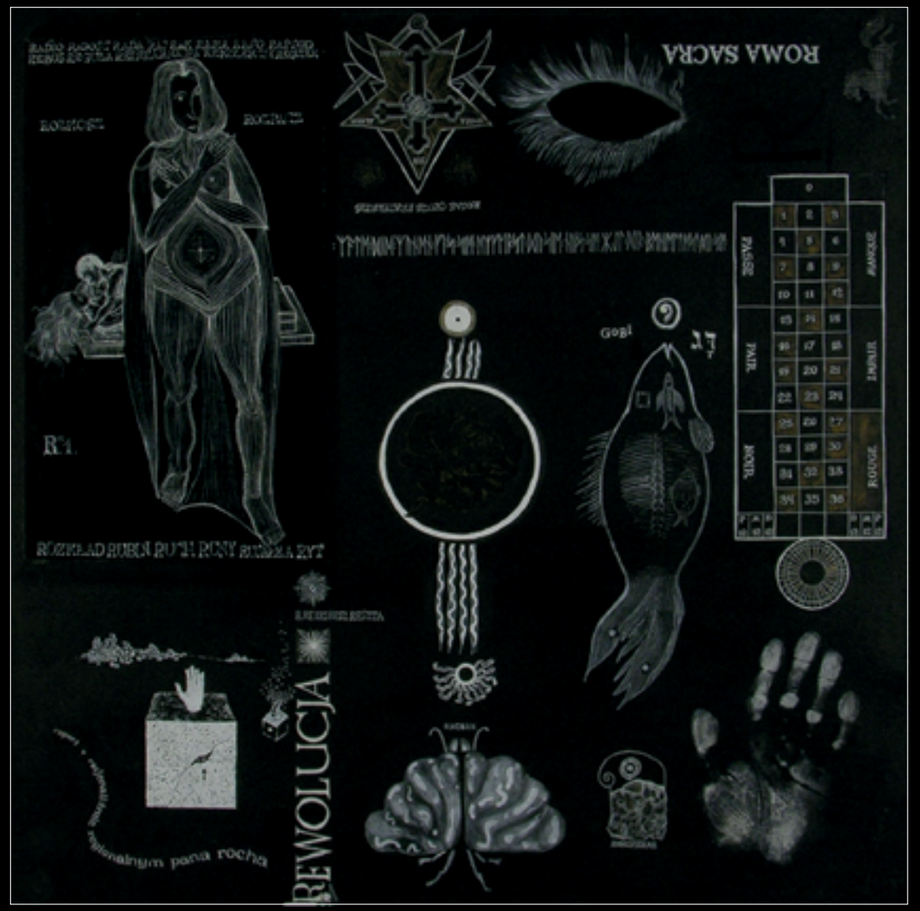
Oneiron, *Black Cards – M*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – N*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – N*, 1967–1969,
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – P*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – P*, 1967–1969,
mixed technique, paper, 70 × 70 cm



Oneiron, *Czarne Karty – R*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – R*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – S*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – S*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – Ś*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – Ś*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – U*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – U*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – W*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – W*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – V*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

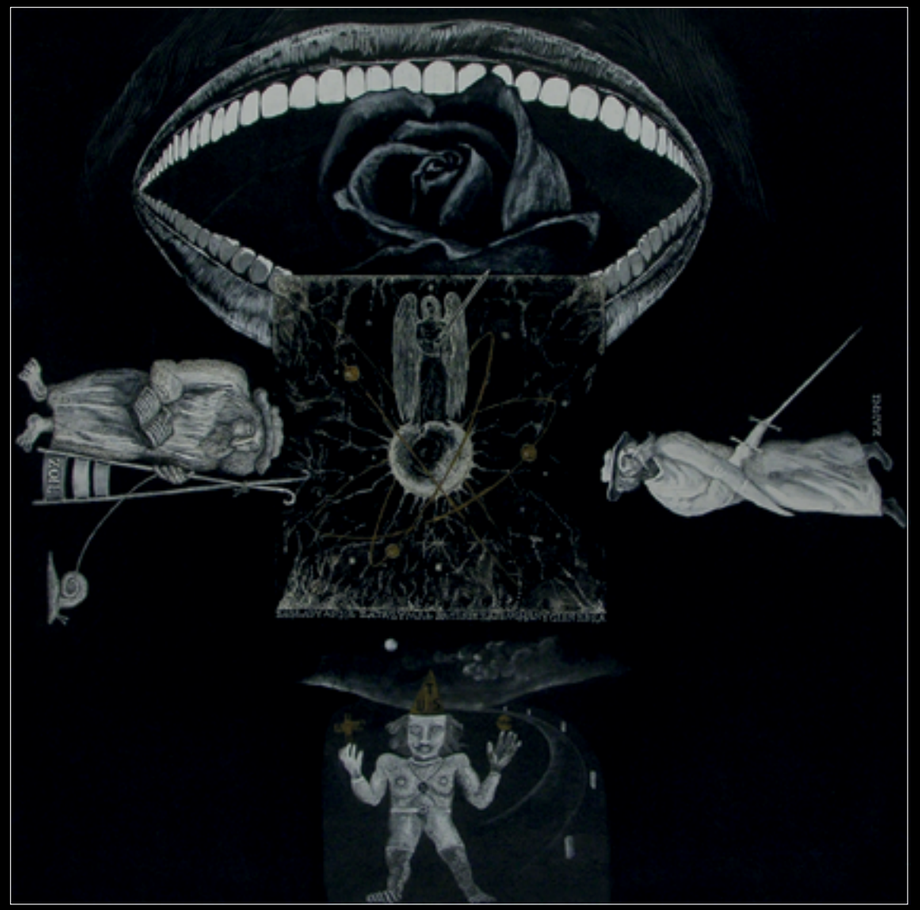
Oneiron, *Black Cards – V*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – X*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – X*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – Y*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – Y*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm



Oneiron, *Czarne Karty – Z*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – Z*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – Ź*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – Ź* 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

Oneiron, *Czarne Karty – Ż*, 1967–1969,
technika mieszana, karton, 70 × 70 cm

Oneiron, *Black Cards – Ż*, 1967–1969
mixed technique, paper, 70 × 70 cm

↦

Góra oddechu, 1969–1970
olej, deska, 91,6 × 55,7 cm

The Mountain of Breath, 1969–1970
oil on board, 91,6 × 55,7 cm

Sztuka
jako joga

Art as Yoga

↦

Bez tytułu, 1965
akwarela, papier
64 × 50 cm

Untitled, 1965
watercolour, paper
64 × 50 cm

↦

Bez tytułu, 1965
akwarela, papier
64 × 50 cm

Untitled, 1965
watercolour, paper
64 × 50 cm

↤

Ogród, 1970
akwarela, papier
49 × 62 cm

Garden, 1970
watercolour, paper,
49 × 62 cm

↦

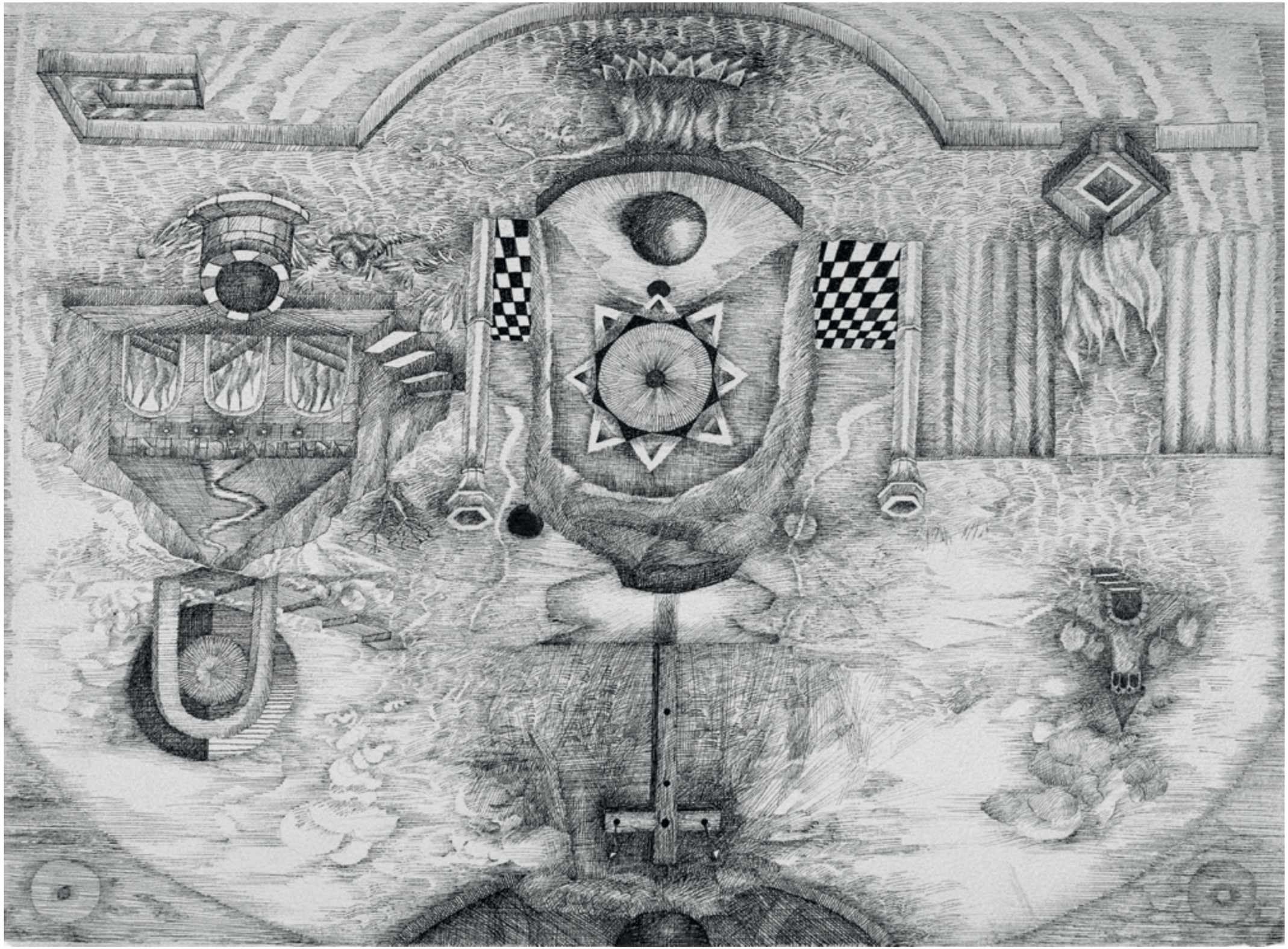
Bez tytułu, 1967
akwarela, papier
62 × 49 cm

Untitled, 1967
watercolour, paper
62 × 49 cm

↦

Chodźmy na drugi brzeg, 1967
akwarela, papier
62 × 49 cm

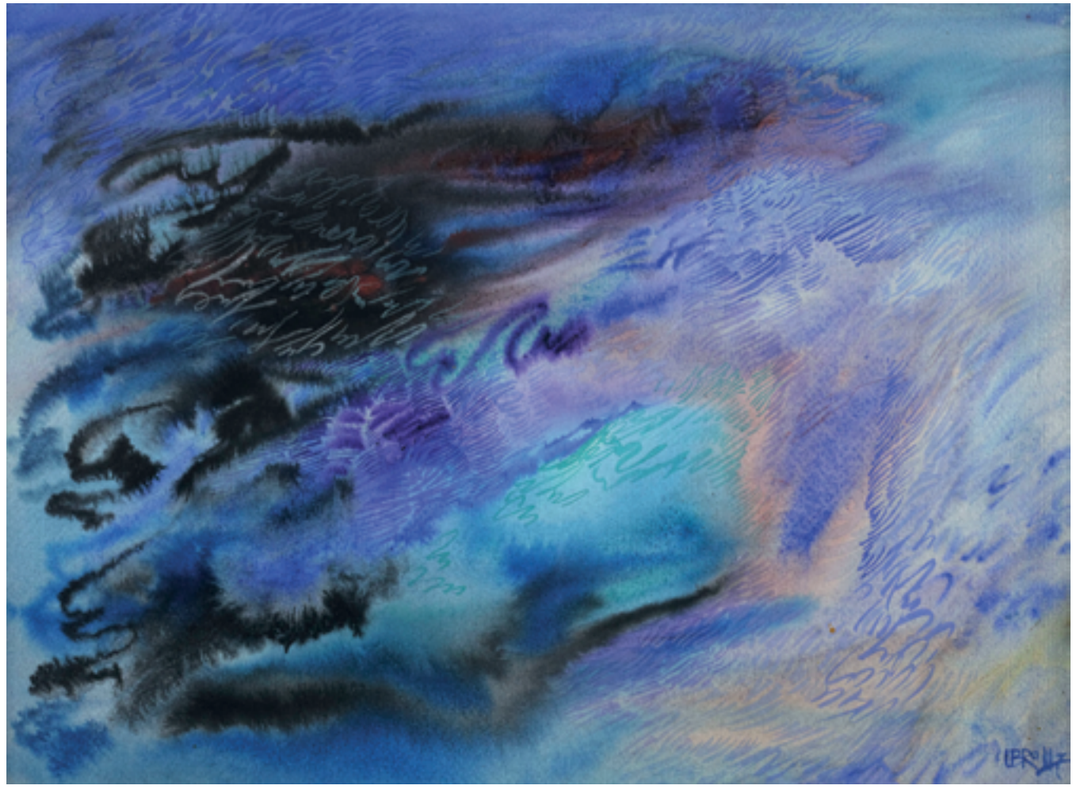
Let's go to the other side, 1967
watercolour, paper
62 × 49 cm



↤

Mana, 1969
tusz, papier, 28 × 38 cm

Mana, 1969
ink, paper, 28 × 38 cm



↤

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 28 × 38 cm

Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 28 × 38 cm

↥

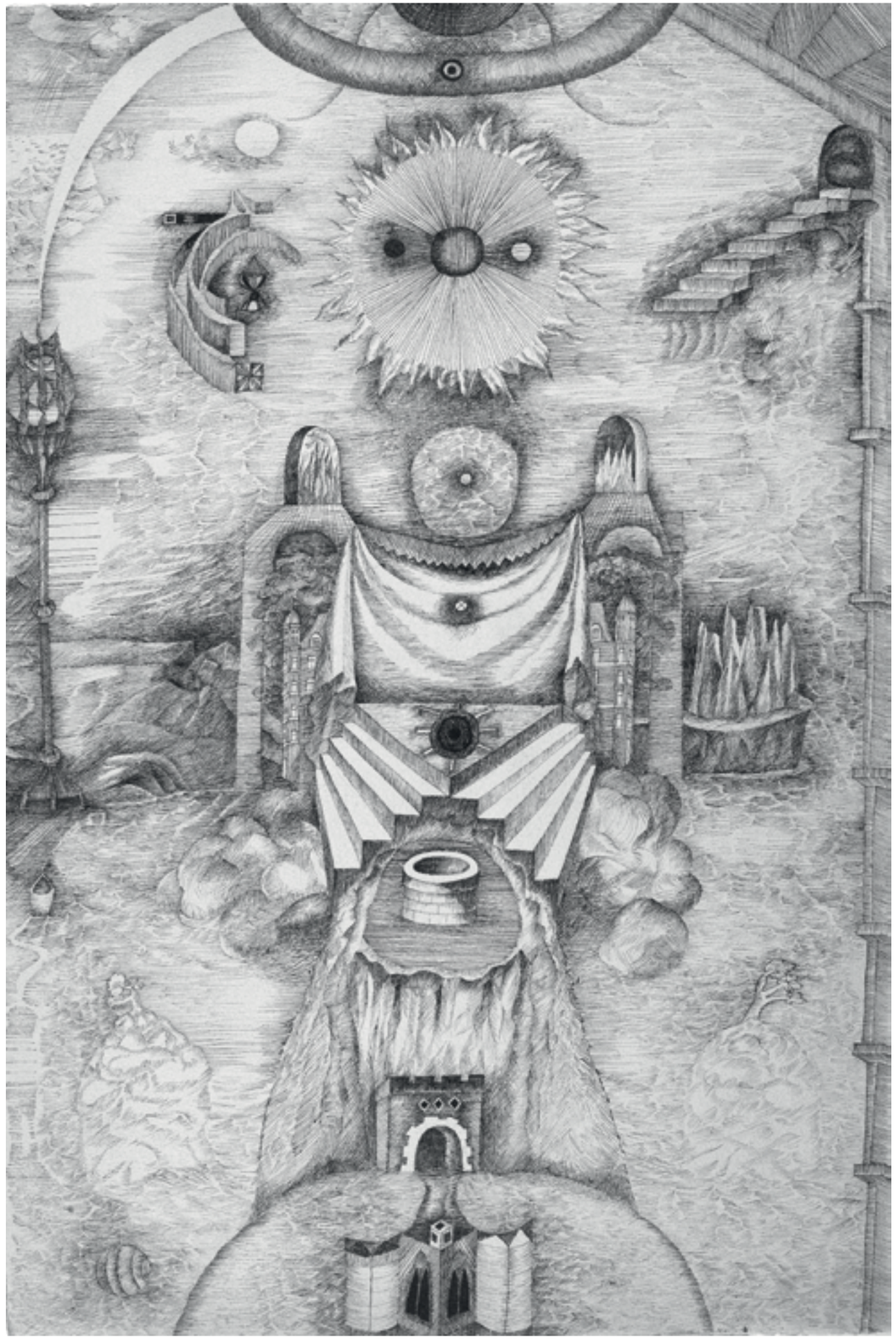
Bez tytułu
akwarela, papier, 26,7 × 35,1 cm

Untitled
watercolour, paper, 26,7 × 35,1 cm

↦

Twarz, 1968
tusz, papier, 56 × 37,8 cm

Face, 1968
ink, paper, 56 × 37,8 cm



↤

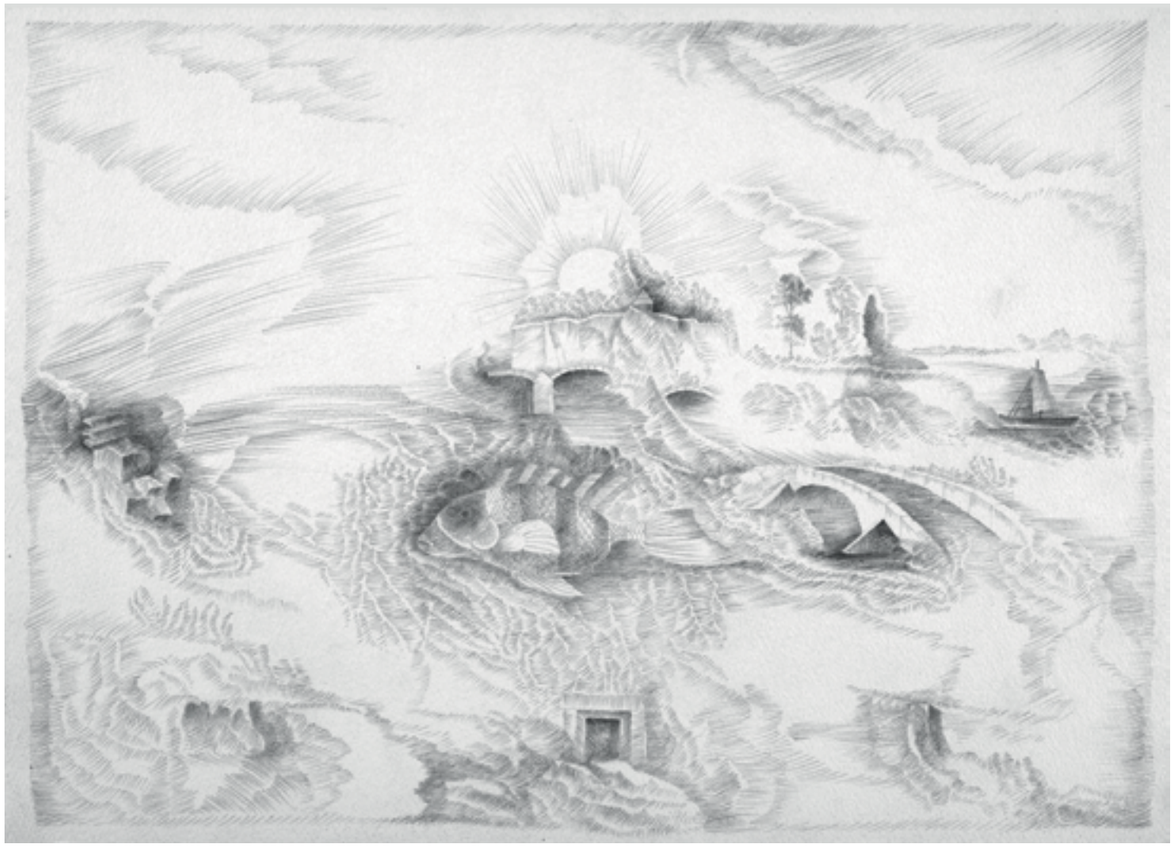
Bez tytułu
tusz, papier, 39,7 × 25,8 cm

Untitled
ink, paper, 39,7 × 25,8 cm

↥

Bez tytułu
akwarela, papier, 21,5 × 29,5 cm

Untitled
watercolour, paper, 21,5 × 29,5 cm



↥

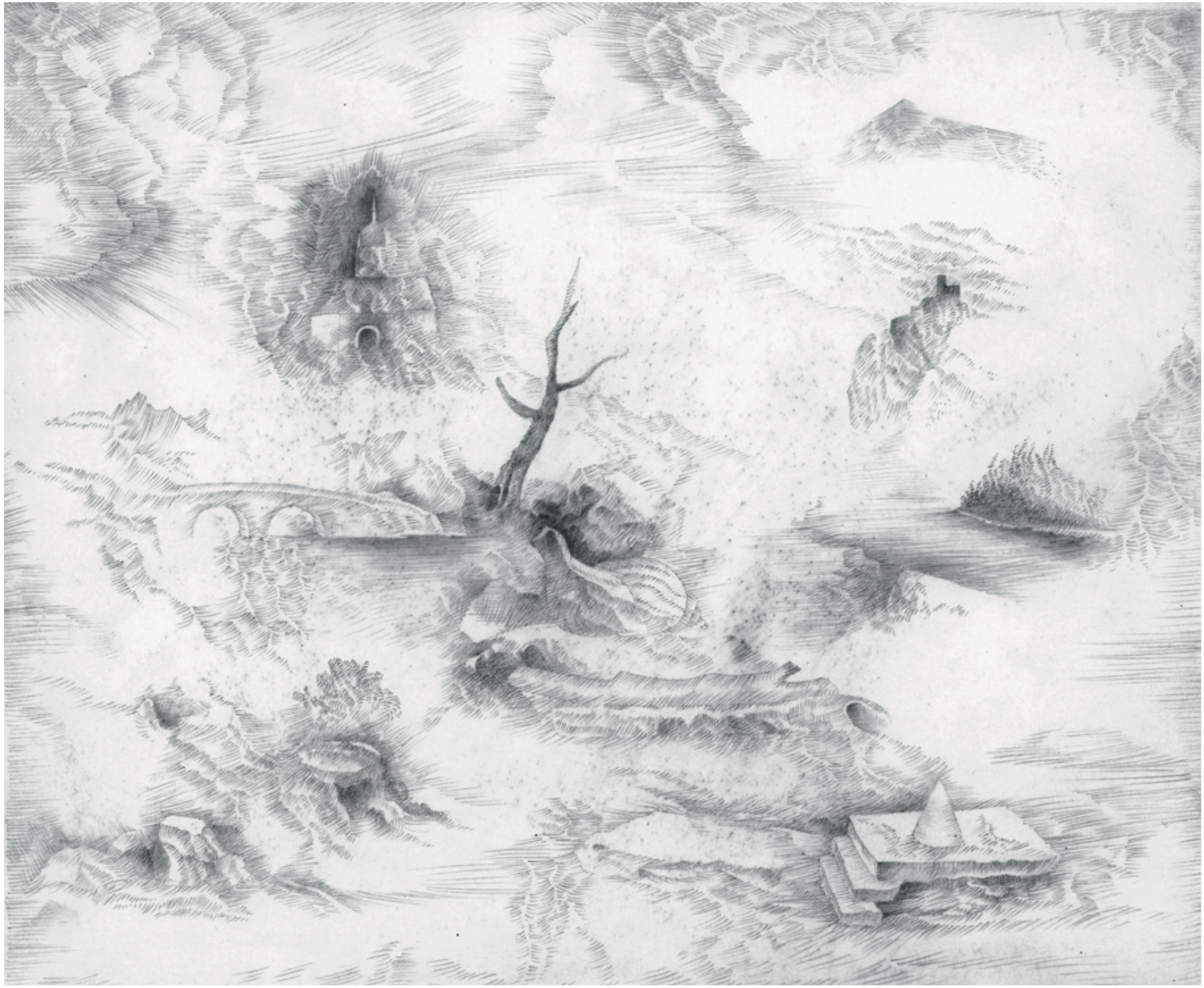
Przesieka
tusz, papier, 20 × 38 cm

Przesieka,
ink, paper, 20×38 cm

↦

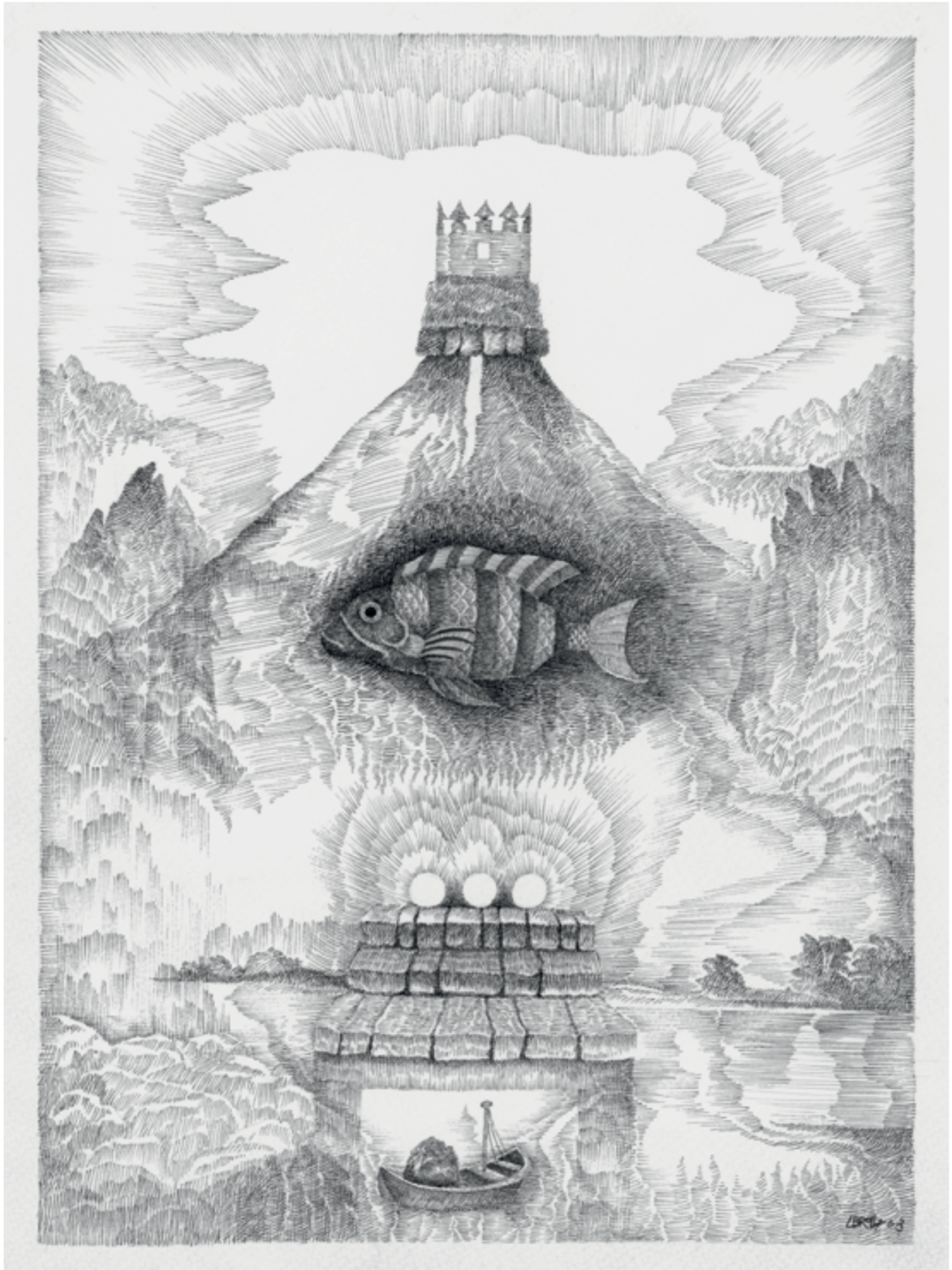
Bez tytułu
olej, płótno, 100 × 51 cm

Untitled
oil on canvas, 100 × 51 cm



Bez tytułu, 1998
tusz, papier, 23 x 28 cm

Untitled, 1998
ink, paper, 23 × 28 cm



↤

Bez tytułu, 1998
tusz, papier, 29,8 × 21,6 cm

Untitled, 1998
ink, paper, 29,8 × 21,6 cm

↥

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 23,8 × 31,8 cm

Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 23,8 × 31,8 cm

↦

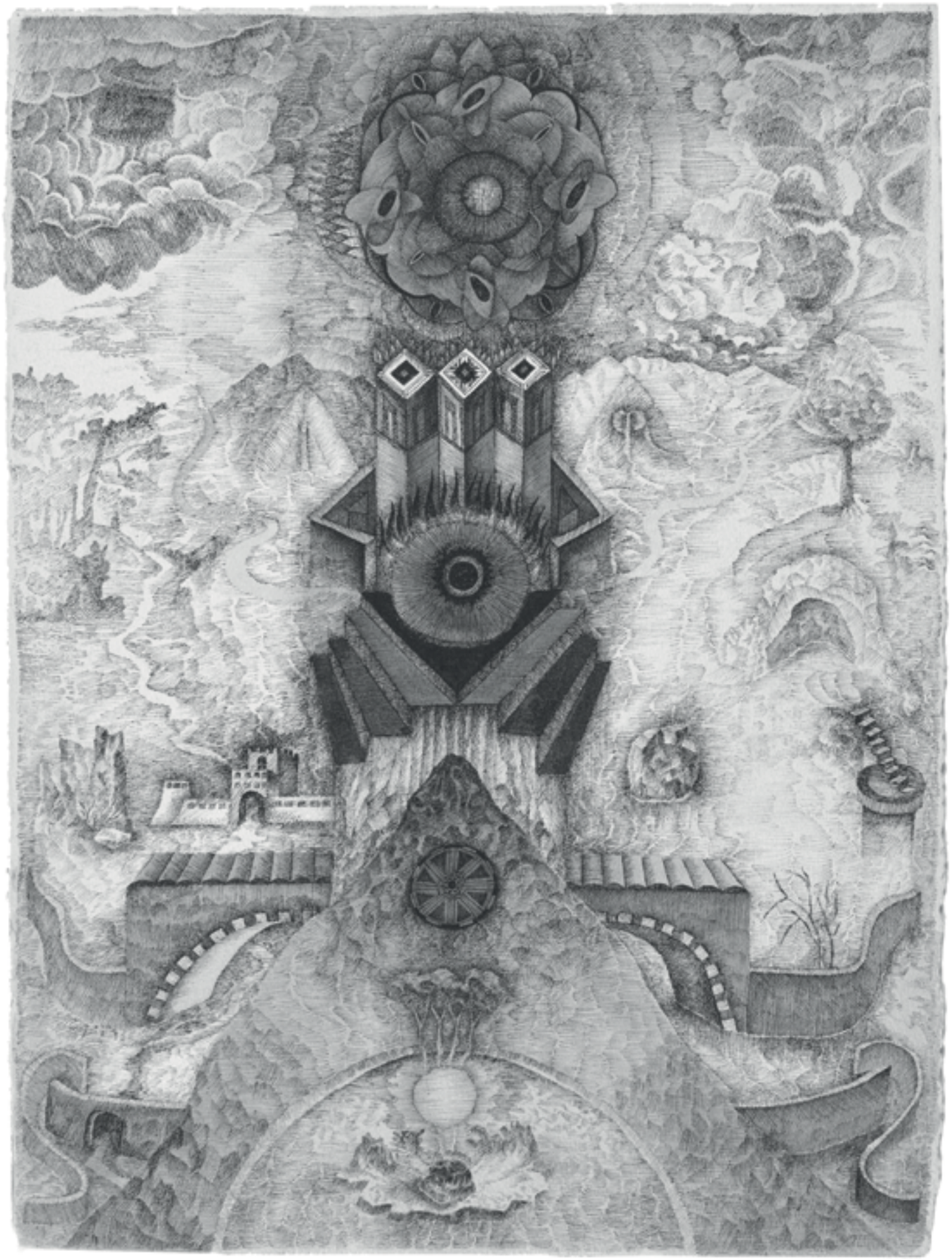
Bez tytułu
akwarela, papier, 39,7 × 29,7 cm

Untitled
watercolour, paper, 39,7 × 29,7 cm

↥

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 22 × 32,4 cm

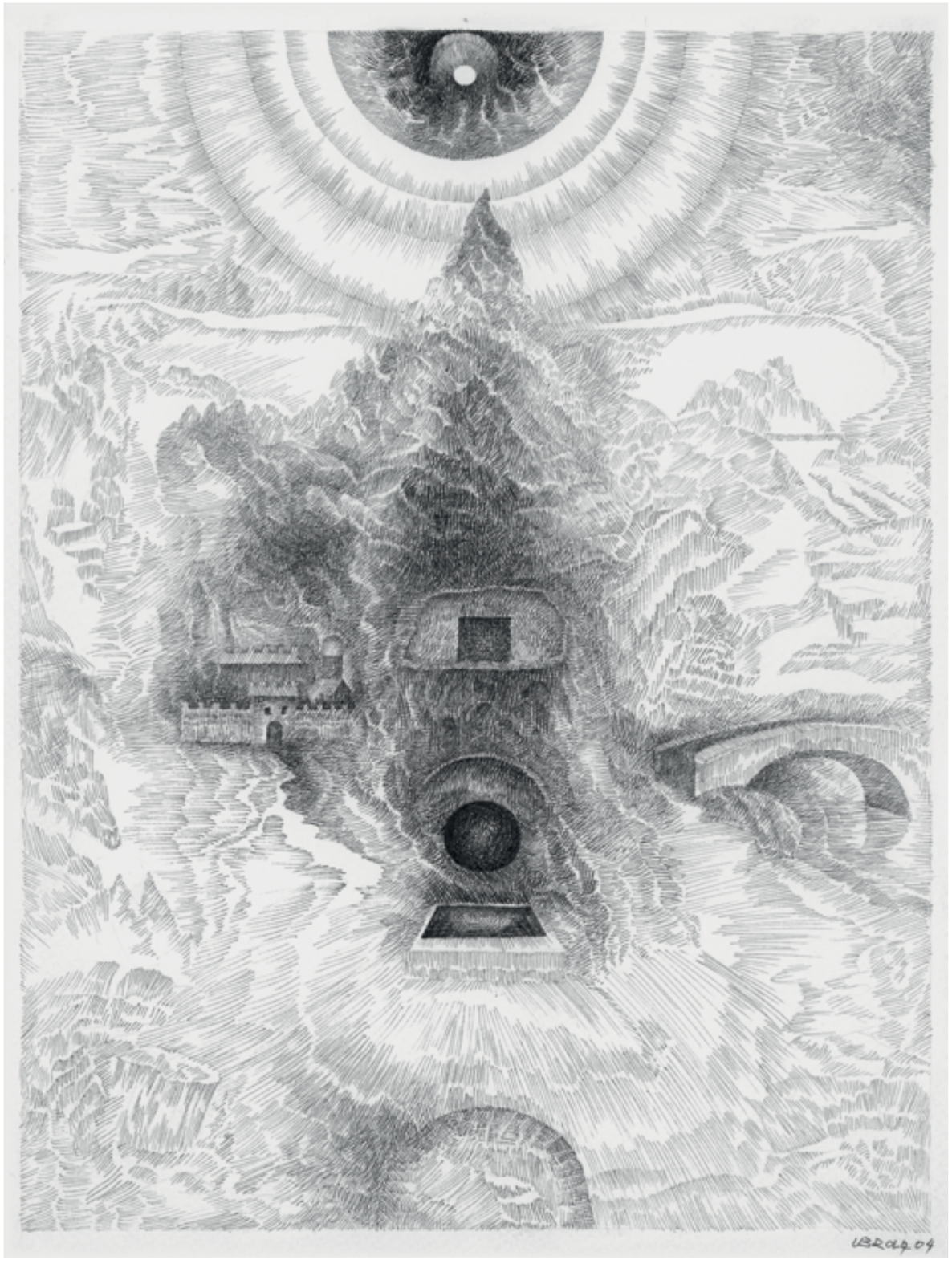
Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 22 × 32,4 cm

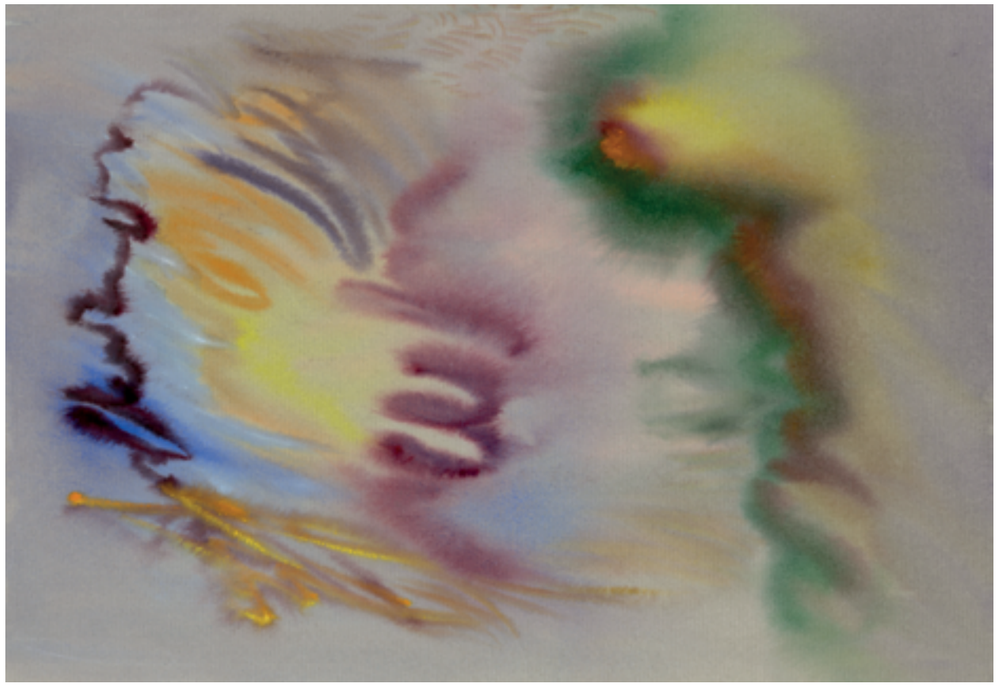


↦

Deszcz, 1969
tusz, papier, 38 × 28 cm

Rain, 1969
ink, paper, 38 × 28 cm





↤

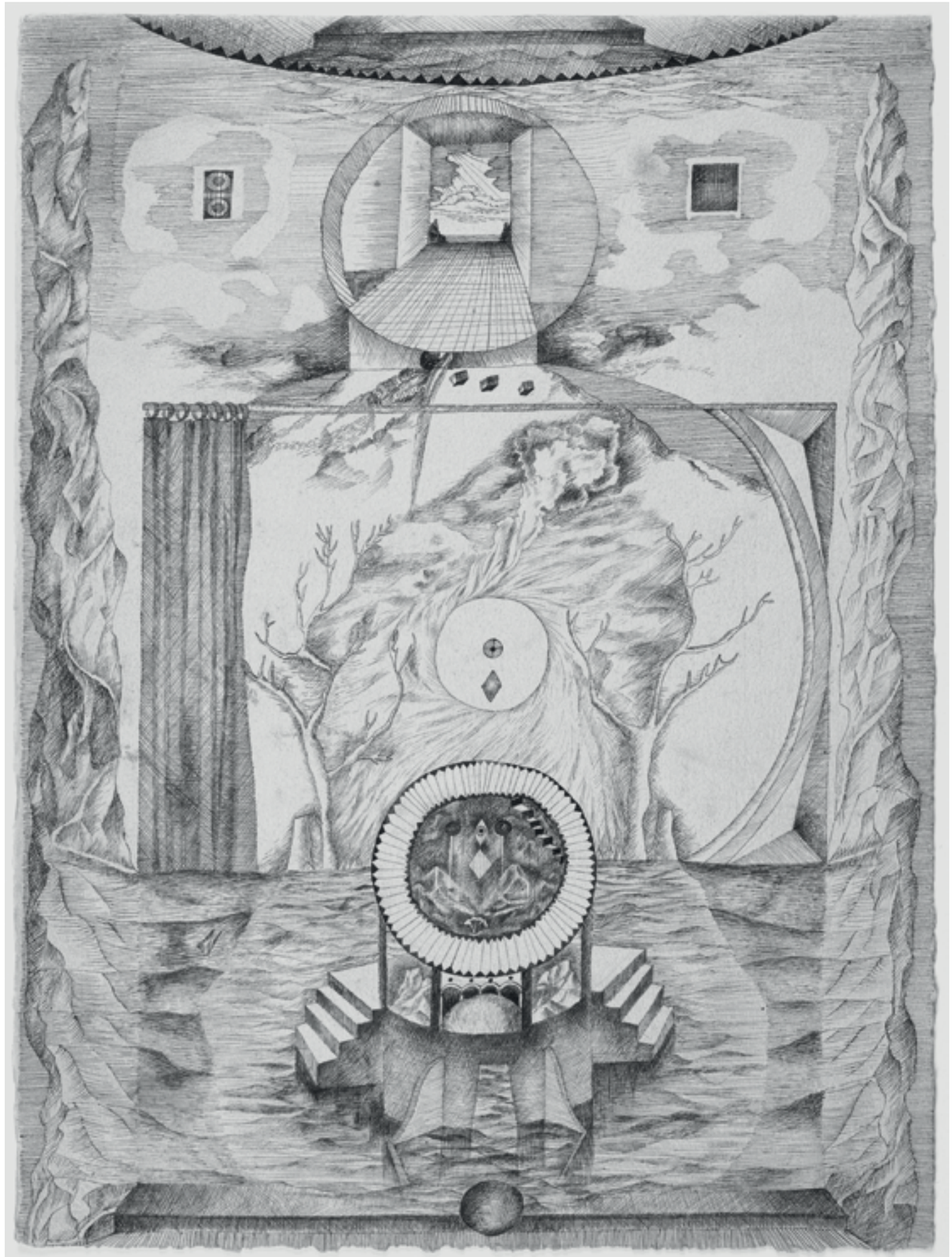
Bez tytułu, 2004
tusz, papier, 30 × 23 cm

Untitled, 2004
ink, paper, 30 × 23 cm

↥

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 32,3 × 22,5 cm

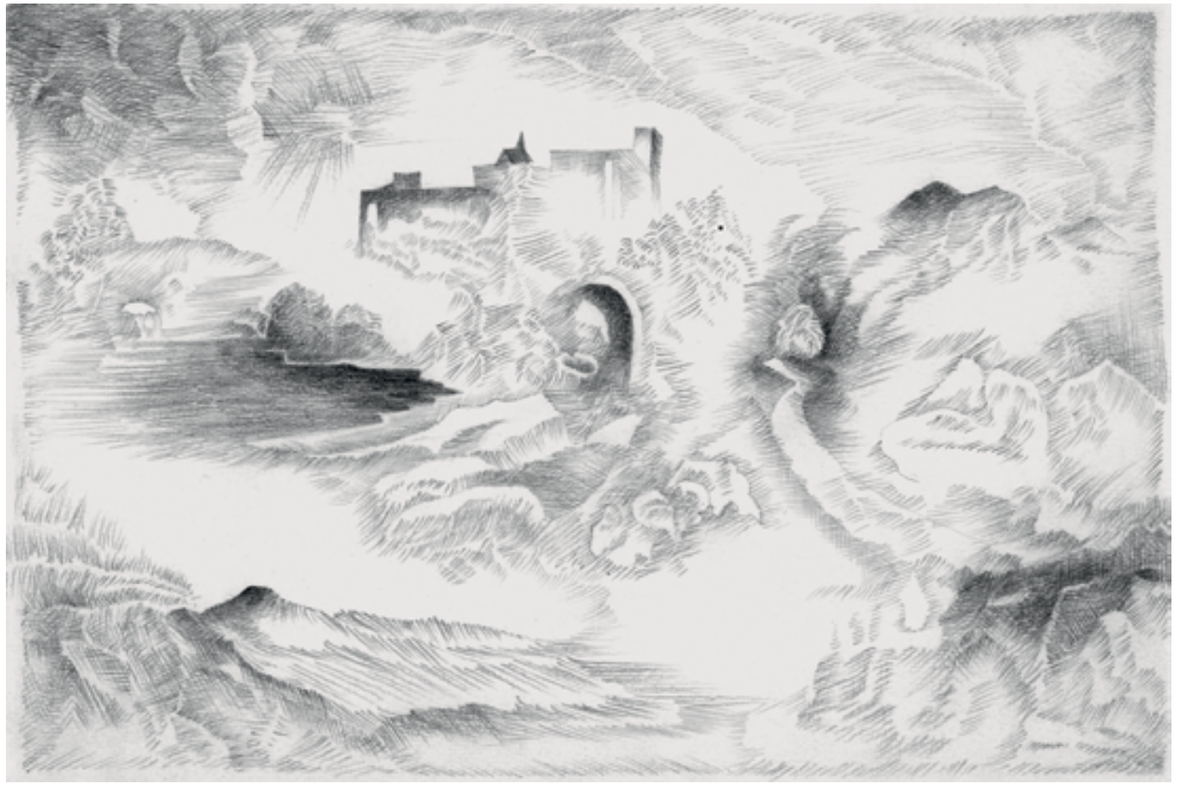
Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 32,3 × 22,5 cm



↦

Bez tytułu, 1968
tusz, papier, 37,8 × 28,2 cm

Untitled, 1968
ink, paper, 37,8 × 28,2 cm



↤

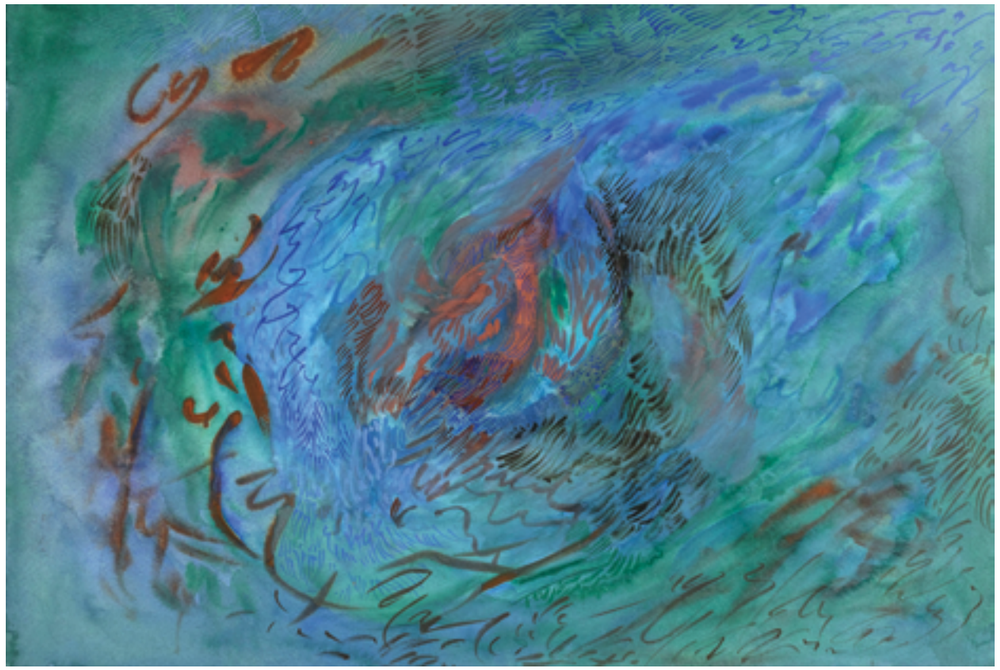
Bez tytułu
tusz, papier, 22,9 × 22,6 cm

Untitled
ink, paper, 22,9 × 22,6 cm

↥

Bez tytułu, 1988
tusz, papier, 13,5 × 20,2 cm

Untitled, 1988
ink, paper, 13,5 × 20,2 cm



↥

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 30,3 × 45,2 cm

Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 30,3 × 45,2 cm

↦

Bez tytułu
tusz, papier, 25,3 × 17,5 cm

Untitled
ink, paper, 25,3 × 17,5 cm

↦

Bez tytułu
gwasz, papier, 24 × 13 cm

Untitled
gouache, paper, 24 × 13 cm

↦

Bez tytułu
gwasz, papier, 17,5 × 10,5 cm

Untitled
gouache, paper, 17,5 × 10,5 cm

↦

Bez tytułu, 1970
tusz, papier, 48 × 29,5 cm

Untitled, 1970
ink, paper, 48 × 29,5 cm

↥

Bez tytułu
akwarela, papier, 33 × 48 cm

Untitled
watercolour, paper, 33 × 48 cm

↦

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 23,2 × 30,1 cm

Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 23,2 × 30,1 cm

↤

Bez tytułu (z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier, 39,5 × 29,5 cm

Untitled (from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper, 39,5 × 29,5 cm

↦

Awalokiteśwaro, 1972
akwarela, papier, 64 × 50 cm

Avalokiteshvara, 1972
watercolour, paper, 64 × 50cm

↤

Nie dwa, 1983–1994
akwarela, papier, 64,5 × 48 cm

Not two, 1983–1994
watercolour, paper, 64,5 × 48 cm

↦

Bez tytułu, 1998
akwarela, papier, 65 × 47 cm

Untitled, 1998
watercolour, paper, 65 × 47 cm

↦

Bez tytułu
akwarela, papier, 62 × 48 cm

Untitled
watercolour, paper, 62 × 48 cm

↦

Wewnętrzny płomień, 1996–1997
akwarela, papier, 65 × 47,5 cm

Inner Flame, 1996–1997
watercolour, paper, 65 × 47,5 cm

↤

Bez tytułu
akwarela, papier, 62 × 48 cm

Untitled
watercolour, paper, 62 × 48 cm

↤

OKO, 1985
akwarela, papier, 64,5 × 48 cm

EYE, 1985
watercolour, paper, 64,5 × 48 cm

↦

Strefy III, 1989
akwarela, papier, 64 × 48 cm

Zones III, 1989
watercolour, paper, 64 × 48 cm

↤

Bez tytułu, 1999
akwarela, papier, 61,5 × 47,5 cm

Untitled, 1999
watercolour, paper, 61,5 × 47,5 cm

↤

Jedno, 1987
akwarela, papier, 65 × 48 cm

One, 1987
watercolour, paper, 65 × 48 cm

↦

Wszystkie kierunki, 1974–1975
akwarela, papier, 65 × 50 cm

All Directions, 1974–1975
watercolour, paper, 65 × 50 cm

↦

Studnia wiatru, 1969
akwarela, papier, 75 × 65 cm

The Well of Wind, 1969
watercolour, paper, 75 × 65 cm

↤

Bez tytułu, 1988
akwarela, papier, 69 × 50 cm

Untitled, 1988
watercolour, paper, 69 × 50 cm

↤

Góra przeznaczenia, 1973
akwarela, papier, 64 × 50 cm

The Mountain of Destiny, 1973
watercolour, paper, 64 × 50 cm
owned by the artist

↦

Bez tytułu, 1974
akwarela, papier, 65 × 50 cm

Untitled, 1974
watercolour, paper, 65 × 50 cm

Janina Hobgarska

Kalendarium

1930
17 MARCA
Urszula Broll urodziła się w Katowicach w rodzinie ze śląskim rodowodem, gdzie mieszały się wpływy polskie i niemieckie. Ojciec, Jan Broll, pochodził z polskojęzycznej rodziny z Zabrza. Był uczestnikiem Powstań Śląskich, naczelnikiem gminy Wełnowiec (obecnie Katowice). Matka, Katarzyna Loch, urodzona w Berlinie, wywodziła się z niemieckojęzycznej, śląskiej rodziny. Urszula była najmłodszą z trzech ich córek.

1937
Urszula rozpoczyna naukę w polskiej szkole w Katowicach.

1939
Wybuch wojny stawia rodzinę Brollów w trudnej sytuacji. Ojca Urszuli umieszczono na niemieckiej liście likwidacyjnej, co zmusiło go do emigracji. Do kraju i rodziny wrócił dopiero po wojnie. Matka odmówiła przyjęcia przysługującego jej statusu Reichdeutscha. W konsekwencji tego ich dom pozostaje w dyspozycji SS, rodzinie pozwolono zamieszkać w jednym z pokoi. Matka decyduje wysyłać Urszulę do rodziny we Wrocławiu, w celu podjęcia nauki w szkole niemieckiej.

1941
Wraca do Katowic po rocznym pobycie we Wrocławiu, bo źle znosi rozłąkę z rodziną i niemiecką szkołę.

1945
Kontynuuje naukę w polskiej szkole w Katowicach.

1949
Zdaje maturę w żeńskim liceum przy ul. 3 Maja w Katowicach. Humanistyczny profil szkoły i sprecyzowany obszar zainteresowań pozwalają jej na świadomy wybór studiów. Pomyślnie zdaje egzaminy na krakowską ASP – Oddział w Katowicach – i rozpoczyna studia na kierunku grafika propagandowa, plakat. Jej nauczycielami byli: prof. Leon Dołżycki (kapista) – malarstwo, prof. Bogusław Górecki – plakat, prof. Aleksander Rak – grafika artystyczna i rysunek. Program studiów i aura tamtych czasów nie sprzyjały swobodnej twórczości. Rozmaite ograniczenia młoda artystka przyjmowała niechętnie, z czasem z wyraźnym sprzeciwem, jednocześnie poszukując własnych ścieżek rozwoju artystycznego. Jak sama wspomina: „(...) miałam być relegowana z uczelni. Pewnego dnia zostałam wezwana do gabinetu dziekana Leona Dołżyckiego. Szeptem poinformował mnie, że nagana której mi udzieli, została wymuszona przez wykładającego historię sztuki pod kątem marksizmu-leninizmu, pana Grolla, partyjnego politruka. Przypadkowo zobaczył on mój obraz „Portret Ślązaczki". Dopatrzył się w nim zamiast koloru lokalnego śladów formalistycznych kolorów. Zdradzało to moją przynależność do zgniłej kultury Zachodu. Prof. Dołżycki prosił mnie, abym się nie wychylała, bo sytuacja jest trudna. Poradził mi, abym kolorowo malowała prywatnie. Kiedy po latach zobaczyłam ten obraz aż trudno było uwierzyć, że określono go jako »kolorowy«"[1]. Niezgoda na tę rzeczywistość objawiała się także w poszukiwaniu kontaktów z osobami myślącymi podobnie. Niemal na początku studiów Urszula zaprzyjaźniła się z Klaudiuszem Jędrusikiem, studiującym dwa lata wyżej i osobami z jego roku: „Klaudiusz, Świerzy, Napieralski i Sylwester Wieczorek swoim stylem ubierania się – chodzili w kapeluszach – a także z gitarą i winem, próbowali wsączyć leciutkie opary zgniłego zachodniego formalizmu w śmiertelną powagę realizmu socjalistycznego. I choć dawki były delikatne, czułam się nimi oszołomiona"[2].

1951–1952
W tym okresie dzięki Katarzynie Schiele, koleżance z roku, która przeniosła się z łódzkiej Akademii do Katowic, Urszula Broll poznała Konrada Swinarskiego. Późniejszy wybitny kreator teatru, studiował w Łodzi u Władysława Strzemińskiego. Potencjał intelektualny Swinarskiego i jego przywiązanie do rodzinnego Śląska zbliżyło oboje artystów. Poprzez Broll Swinarski poznał jej przyjaciół i udostępnił im fragmenty „Teorii widzenia" Strzemińskiego. To dzieło inspirowało ich i pobudzało do wnikliwego badania rozwoju sztuki, języka wizualnego, a także praktycznego wcielania zawartych tam idei. Był to rodzaj prywatnych studiów, pewnej formy samokształcenia, która dawała solidną podbudowę do rozwoju własnego widzenia i osobistych preferencji.

1953
SIERPIEŃ
Broll uczestniczy w pierwszej wystawie grupy przyjaciół – wspólnie ze Zdzisławem Bilińskim, Klaudiuszem Jędrusikiem, Walterem Napieralskim, Tadeuszem Ślimakowskim, Zdzisławem Stankiem, Waldemarem

Świerzym, Konradem Swinarskim, Sylwestrem Wieczorkiem – w domu tego ostatniego w Bradzie. Wystawa doprowadziła do uformowania się Grupy St-53, w skład której nie weszli: Świerzy, Napieralski, Wieczorek. Z inspiracji Swinarskiego, który radził poszerzeniu Grupy o poetów, dziennikarzy, architektów, nieco później do grupy dołączyli: Krystyna Broll (poetka), Irena Bąk (artystka tkaniny), Stefan Gaida, Hilary Krzysztofiak, Mara (Maria) Obrembianka (koleżanka z uczelni, późniejsza żona Sławomira Mrożka).

1954
CZERWIEC
Druga nieoficjalna wystawa grupy w tym samym składzie, w mieszkaniu Mary Obremby przy ul. Warszawskiej w Katowicach. Na tę wystawę przywiezione zostały rysunki Strzemińskiego z Łodzi, po które pojechali: Urszula Broll, Krystyna Broll, Stefan Gaida, Klaudiusz Jędrusik. Artyści z Katowic spotkali się z uczniami Strzemińskiego: Lechem Kunką, Stefanem Krygierem, Stanisławem Fijałkowskim.

1956
Urszula Broll kończy studia z wyróżnieniem.

Intensywnie uczestniczy w pracach grupy, do której dołączył dziennikarz Andrzej Wydrzyński, a także łódzcy artyści Lech Kunka i Stefan Krygier.

MAJ
Pierwsza oficjalna wystawa Grupy St-53 odbyła się w Klubie Pracy Twórczej, przy ul. Warszawskiej 37 w Stalinogrodzie (ówczesna nazwa Katowic). Uczestniczyli w niej: Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gaida, Stefan Krygier, Lech Kunka, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski, Mara Obremba. Prezentację poprzedziło dwudniowe spotkaniem Grupy w domu Urszuli Broll przy ul. Klonowej, na które z Łodzi przyjechali Kunka i Krygier, a z Warszawy Bożena Kowalska. „Wystawa w roku 1956 była – jak mówi Broll – jakby wyjściem z podziemia w świat jeszcze nie całkiem przyjazny, ale już chwiejący się w swojej dotychczasowej wrogości”[3]. Po otwarciu wystawy przyjechali na spotkanie z Grupą (które trwało kilka dni): Julian Przyboś, Tadeusz Kantor i Andrzej Wajda.

LIPIEC
Po raz pierwszy Grupa pokazuje swoje prace poza Katowicami – w krakowskim Pałacu Sztuki przy pl. Szczepańskim.

GRUDZIEŃ
Odbywa się warszawska wystawa St-53 w Galerii Krzywe Koło.
Tę prezentację tak skomentował Julian Przyboś: „(...) Katowiczanie natomiast mają ambicję połączoną ze skromnością i chęcią sumiennego opanowania nowych sposobów kształtowania i zestroju kolorów, sposobów nowoczesnych. Oni obok niewielu młodych ludzi w Polsce pracują nad przyswojeniem sobie zdoby-czy europejskiej sztuki XX wieku”[4].

1957
STYCZEŃ – LUTY
Poznańska wystawa trzech głównych grup twórczych: St-53, Grupy R-55, Grupy 55, podsumowująca ich dokonania. Ekspozycja odbyła się jednocześnie w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, Związku Polskich Artystów Plastyków, Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Poznaniu. St-53 reprezentowali: Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gaida, Mara Obremba, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski.

MARZEC
Przeniesienie wystawy do Szczecina, gdzie była eksponowana w Biurze Wystaw Artystycznych.

KWIECIEŃ
St-53 w Katowicach (Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gaida, Mara Obremba, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski). Wystawa w Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Związek Polskich Artystów Plastyków.

18 PAŹDZIERNIKA – 17 LISTOPADA
Uczestniczy w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Jej zestaw zawiera cykl obrazów olejnych pn. „Pejzaże”. Oprócz artystki w wystawie uczestniczą inni członkowie Grupy St-53: Z. Stanek i T. Ślimakowski. „Wystawa obejmuje malarstwo, rzeźbę i plastykę przestrzenną, a także przykłady eksperymentalnych poszukiwań w zakresie fotografii oraz projekcji filmowej i innej. Eksponowane są wyłącznie prace z ostatnich dwóch lat. Przyjęte kryteria doboru obejmują wszystkie aktualnie istniejące w polskiej plastyce nowoczesne kierunki poszukiwań, od czystej abstrakcji geometrycznej, poprzez abstrakcję niegeometryczną i struktury niefiguratywne oparte na współczynniku przypadkowości, aż po sztukę figuratywną operującą środkami rozwiniętej plastycznej metafory”[5].

1958
CZERWIEC
Zawiera związek małżeński z Andrzejem Urbanowiczem, którego poznała w 1956 roku na wystawie Grupy w Katowicach, będąc tuż po dyplomie, on zaś dopiero zamierzał rozpocząć studia na Akademii. Świadkami ślubu, który odbył się w Krakowie, byli: Krystyna Broll – poetka, siostra artystki i Józef Szajna, młody scenograf z Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Małżeństwo zamieszkuje na krótko w domu rodzinnym Urszuli przy ul. Klonowej.

1959
MARZEC–KWIECIEŃ
Broll wystawia swe obrazy w Galerii Krzywe Koło w Warszawie (równocześnie z Marą Obrembą). Galeria ta, prowadzona przez Mariana Bogusza, była wówczas miejscem o wyjątkowym znaczeniu dla środowiska twórczego z całej Polski, gdyż tylko ona była otwarta na sztukę niezależną. Artystka prezentuje tam obrazy olejne z cyklu „Przekształcenia”. Jak napisał Janusz Zagrodzki: „Forma obrazów Broll jest bezpośrednim odzwierciedleniem kolejnych etapów kreacji, następstwem wewnętrznych połączeń, wzajemnego przenikania kolorów. Refleksy czerwieni, zieleni i żółci wydobywają się z niespokojnej fakturalnej powierzchni, ukształtowanej z werniksów i farb olejnych, zastygających zgodnie z naturalnymi prawami tworzywa”[6].

8–11 WRZEŚNIA
Bierze udział w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie (zamkniętej po trzech dniach). Poza nią Śląsk reprezentują Hilary Krzysztofiak i Zdzisław Stanek.

1960
Na początku roku Urbanowiczowie przenoszą się do pracowni przy ul. Piastowskiej, o której Andrzej Urbanowicz pisze: „Spośród różnych miejsc i możliwości wybraliśmy strych przy Piastowskiej, o której mało kto wtedy słyszał. Niemal rzut kamieniem od Rynku, środek Katowic, a jednocześnie (wówczas) ich koniec. Piastowska była zabudowana tylko z jednej strony. Tu właściwie, imponującym rogowym budynkiem, z demonicznymi kotami nad wejściem, kończyło się miasto, przynajmniej śródmieście. Przez rok lub półtora rozkoszowaliśmy się najwspanialszymi na świecie śląskimi zachodami. Nie trwało długo, nim naprzeciw nas wyrósł rozległy biurowiec zwany Separatorem, a później Polmagiem, z adresem Armii Czerwonej 2 (dziś Korfantego). Nieco później nasza pracownia stała się śląską wyspą, na której dostępne były lornetki na zachód, wciąż umykający lub zasłaniany. Dość szybko stała się miejscem szczególnym, sceną dla odmieńców i poszukiwaczy, których długą listę trudno byłoby zamknąć”[7].

1961
WRZESIEŃ – PAŹDZIERNIK
Wystawa indywidualna w Sztokholmie (Svea – Galleriet, Sveavagen 41), gdzie artystka prezentuje 15 prac olejnych, wcześniej eksponowanych w Galerii Krzywe Koło.

LISTOPAD 1961 – STYCZEŃ 1962
Wystawa malarstwa „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL” w Warszawie, pokazywana w salach Muzeum Narodowego, do której katalog opracowało i wydało CBWA. Przewodniczącym Komisji Kwalifikacyjnej do wystawy był Alfred Lenica. W katalogu pokazano prace 123 artystów (do wystawy zakwalifikowano ich znacznie więcej), w tym pracę olejną Urszuli Broll-Urbanowicz pt. „Obraz pionowy VII” (110 × 60 cm).

1963
19 MARCA – 9 KWIETNIA
Indywidualna wystawa Urszuli Broll w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach, na której artystka pokazała 19 prac olejnych z cyklu „Alikwoty”. Jak napisał Alfred Ligocki: „Obrazy jej odzwierciadlają jakieś skupione obcowanie z urodą wizualną, a zwłaszcza kolorystyczną pozornie niekształtnej i brzydkiej materii i rzucają na nią światło emocji i poezji”[8].

MAJ
„Alikwoty” prezentuje Galeria Grupy Krakowskiej Krzysztofory w Krakowie (równocześnie z wystawą Jerzego Kałuckiego). Jak pisze Janusz Zagrodzki: „Zmiana założeń procesu twórczego, a zarazem budowa formy w sposób zbliżony do budowy dzieła muzycznego, staje się rozpoznawalną cechą komponowanych w tym czasie obrazów. Z minimalizmu środków wyłania się, niemal monochromatyczna, magiczna, kreacja malarstwa materii (...) oraz wynikająca z niej myśl metafizyczna”[9].

6 LIPCA – 31 SIERPNIA
„Wystawa „Konfrontacje 1963” w Galerii Krzywe Koło w Warszawie z udziałem m. in.: Urszuli Broll i innych artystów katowickich. Janusz Zagrodzki przypisuje udziałowi w tym wydarzeniu, jak i spotkaniu z M. Tchorkiem i J. Prokopiukiem duże znaczenie dla drogi twórczej i rozwoju duchowego Urszuli

i Andrzeja Urbanowiczów. „Obrazy artystów katowickich oparte na osi kompozycyjnej odnosiły się do budowy i ewolucji istnienia, stanowiły scalone uporządkowane struktury, przeciwieństwo kosmicznego chaosu, ogniwo łączące świat dotykalny i ponadczasowy. Ciało i dusza obrazu tworzyły jedność”[10].

2–15 WRZEŚNIA
Urszula Broll i Andrzej Urbanowicz uczestniczą w I Międzynarodowym Studium Pleneru Koszalińskiego w Osiekach z udziałem artystów węgierskich i czeskich. Artystka wspomina go następująco: „Pamiętam Mariana Bogusza i Kajetana Sosnowskiego, państwa Boguckich, Janusza i Marię, Hilarego Krzysztofiaka i Zbyszka Makowskiego, którego prace najbardziej mnie poruszyły (...). Jemu zaś podobało się moje jak to określił, »artystyczne« nazwisko”[11]. Urszula Broll uczestniczy także w II Plenerze w Osiekach w 1964 rok.

19 PAŹDZIERNIKA
W Galerii EL w Elblągu Gerard Kwiatkowski (Gerhard Jürgen Blum Kwiatkowski) zaprezentował I Paradę Sztuki Współczesnej z udziałem m. in. U. Broll, A Urbanowicza i H. Krzysztofiaka.

1965
Urbanowiczowie (po roku dołączył do nich Henryk Waniek) zaczynają w swej pracowni na ul. Piastowskiej działalność wydawniczą. Ich zainteresowania koncentrują się wokół pozycji książkowych istotnych dla światowej kultury, które nie były wydane w kraju i nie miały szans na wydanie w bliskiej przyszłości. Były to książki C. G. Junga, Mircei Eliadego, Tybetańska Księga Umarłych i inne. Przekładów dokonywali sami zainteresowani, których wspierali: Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Jerzy Prokopiuk, Tadeusz Sławek. Książki przepisywano na maszynie w kilku kopiach, z czasem korzystano z nielegalnej powielarni. Około roku 1975 zmienia się profil ich działalności na ściśle buddyjski.

Pracownia w owym czasie jest miejscem istniejącym poza oficjalną kulturą, laboratorium rozmaitych doświadczeń, płaszczyzną swobodnego przepływu myśli i poszukiwań artystyczno-poznawczych.

23 LISTOPADA
Na świat przychodzi syn Urszuli i Andrzeja Urbanowiczów – Roger, późniejszy absolwent Columbia University, N.Y. także buddysta, konsultant opata Misji Buddyjskiej w Szczecinie. Pojawienie się dziecka w sposób naturalny ogranicza aktywność artystyczną Urszuli.

1967
GRUDZIEŃ
W pracowni Broll i Urbanowicza powstaje grupa Oneiron, będąca wynikiem spotkań pięciorga przyjaciół o zbliżonych zainteresowaniach i postawach, są nimi: Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Henryk Waniek i Urbanowiczowie. Początek działalności dokumentuje wpis z 23 grudnia w Tajnej Kronice Grupy Pięciu Osób. Oneiron był kręgiem dyskusyjnym, w którym dotykano problemów filozofii, psychologii, sztuki, miejscem poszukiwań i doświadczeń duchowych. Było to swoiste studio eksperymentów wizualnych i mentalnych, otwarte na odkrywanie mechanizmów osobowościowych, istoty marzeń sennych. Fascynacje wiedzą tajemną kierowały ich ku magii i alchemii. Ich uwagę skupiała filozofia i religia Dalekiego Wschodu. Broll, pierwotnie pod wrażeniem psychologii C. G. Junga, poszukiwała plastycznych przełożeń własnej świadomości i odmienności w postrzeganiu świata zewnętrznego. Jej zainteresowania wkraczają na tereny sztuki o wymiarze duchowym. Efektem tych spotkań w wymiarze wizualnym są tzw. Czarne Karty jako zespołowe dzieła grupy, poprzedzone opracowaniem i przyjęciem „Leksykonu symboli”. Aktywność grupy trwała do 1971 roku.

1969
10–11 PAŹDZIERNIKA
W klubie przy ul. Warszawskiej odbywa się II Katowickie Spotkanie Twórców i Teoretyków Sztuki. Towarzyszą mu trzy wystawy: pierwsza pt. „Spotkania”, w Galerii Katowice, w której pokazano kilka indywidualności artystycznych ze Śląska, w tym Urszulę Broll. W BWA pokazano „VI wystawę grupy Arkat” , trzecia wystawa odbyła się w pracowni na Piastowskiej dla zamkniętego grona. Uczestniczyli w niej członkowie Grupy Oneiron oraz m. in.: Jerzy Illg, Zdzisław Stanek, Jerzy Ludwiński, Stefan Morawski, Wojciech Skrodzki, Jerzy Lewczyński, Aleksander Wojciechowski, Zofia Rydet, Andrzej Kostołowski, Jan Karwot, Mariusz Tchorek, Stanisław Fijałkowski. Eksponowano tam „Leksykon symboli” (tzw. Czarne Karty), autorstwa Grupy oraz specjalnie przygotowany rodzaj misterium, którego autorami byli Waniek i Urbanowicz.

28 PAŹDZIERNIKA
W Galerii „133 Schody”odbył się zbiorowy pokaz 12 śląskich artystów, w tym Urszuli Broll. Dokumentem wystawy był rodzaj ręcznie wykonanego plakatu (w kilkudziesięciu egzemplarzach) ze zdjęciem strychu i podpisami artystów na stronie zewnętrznej, a strona wewnętrzna była wyklejona fragmentami reprodukcji prac i ręcznymi wpisami autorów. Wystawa, dostępna dla wtajemniczonej publiczności, funkcjonowała poza oficjalnym obiegiem. Wszystkie dzieła tam przedstawione nawiązywały do sztuki symboliczno-magicznej i surrealnej.

1970
KWIECIEŃ
W Galerii Współczesnej u państwa Boguckich (Plac Zwycięstwa 9) w Warszawie odbywa niewielka wystawa malarstwa Broll. Artystka pokazuje akwarele, „w których szczególnego rodzaju „magiczna” geometria wiąże się z formami o charakterze symbolicznym i przedmiotowym (...) Są malarstwem bardzo osobistym o subtelnej urodzie koloru i poetyckiej wymowie skojarzeń wyobraźni. Są świadectwem działania dojrzałej i żywej indywidualności”[12], jak w katalogu napisał Janusz Bogucki. Oddzielną częścią wystawy była prezentacja Czarnych Kart grupy Oneiron (Broll, Halor, Stuchlik, Urbanowicz, Waniek).

17 CZERWCA – 5 LIPCA
Indywidualna wystawa w BWA w Katowicach, na której artystka pokazuje, pierwszy raz w tak dużym wyborze, akwarele i rysunki z lat z 1967–1970. Mandale Broll były nowością i wielkim zaskoczeniem dla publiczności. W katalogu wystawy zamieszczono tekst Andrzeja Urbanowicza pt. „Komu wolno malować”, który wzbudził wiele kontrowersji. Po latach autor komentuje to następująco: „Zaproponowałem Urszuli umieszczenie mojej wypowiedzi pozornie bez związku z jej sztuką. Pozornie, ponieważ właśnie jej postawa artystyczna (podobnie jak Henryka i Zygmunta) była w dużym stopniu ilustracją postulatów wygłaszanych w tekście. Akt kreacji należy łączyć raczej z erupcją energii niż z produkcją przedmiotów artystycznych. Potrzebna jest rewizja statusu artysty. Uporczywe trzymanie się ustalonych wzorców zachowań i kryteriów odwraca uwagę od doświadczania świata. Każdy jest dla siebie miarą”[13]. Do dziś ta wykładnia nic nie traci ze swojej trafności, brzmi wciąż świeżo i jest zgodna z poglądami Urszuli Broll na sztukę.

1971
13 MARCA
„6 Salon Marcowy 71” – Zakopane, Salon wystawowy BWA (ul. Krupówki 41). Ideą Salonu, którego komisarzem był Tadeusz Brzozowski, było pokazanie realizmu fantastycznego, mocno akcentowanego w ówczesnej sztuce. Udział w wystawie wzięli: Z. Beksiński, H. Waniek, J. Dobkowski, A. Urbanowicz, A. Wiśniewski, N. Skupniewicz, E. Narkiewicz, A. Wojciechowski a w Galerii Pegaz (w Domu Turysty) miała miejsce wystawa indywidualna Urszuli Broll złożona z 34 prac z ostatniego okresu: akwarel geometrycznych, obrazów olejnych i rysunków piórkiem.

MAJ
Udział w zbiorowej wystawie „Marzenia, fantasmagorie, rojenia” w galerii „Pryzmat” ZPAP w Krakowie. Komisarzem wystawy był Jacek Waltoś, który pod pseudonimem J. Buszyński pisze: „Wystawa mogłaby nazywać się różnie: wizje, przeczucia, kaprysy. Nie była bowiem to prezentacja określonej grupy artystycznej ani programowy wybór jednej z postaci sztuki fantastycznej, lecz wskazanie rysującej się w dzisiejszej plastyce polskiej tendencji. Dalej autor, omawiając postacie uczestników, napisał: „w tej chwili najbardziej kompetentni u nas znawcy sztuki fantastycznej, psychodelicznej i wszelkiej wiedzy tajemnej to: Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek”[14]. Wystawa pokazała te tendencje, a szczególnie wyeksponowała nurt metaforyczny.

WRZESIEŃ
Zielonogórskie „Złote Grono” 71 prezentuje w siedzibie BWA problemową wystawę „Nowe zjawiska w sztuce polskiej w latach 1960–1970”. Autorzy wystawy: Janusz Bogucki i Zbigniew Dłubak zaprosili do udziału w niej Urszulę i Andrzeja Urbanowiczów, którzy dopełnili „niezwykle bogato i rozmaicie manifestującą się nową figurację”[15].

1972
4–27 PAŹDZIERNIKA
I Ogólnopolska Wystawa Akwareli i Gwaszy „Ars Aquae” w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach. Urszula Broll pokazuje tam swoje akwarele. Uczestniczy także w kolejnej edycji wystawy w 1976 roku.

1973
15 MAJA
Zamknięcie trzech indywidualnych wystaw: Urszuli Broll, Andrzeja Urbanowicza, Henryka Wańka

w poznańskim BWA, tuż przed ich oficjalnym otwarciem. Pokaz urządzono z inspiracji Andrzeja Kostołowskiego, a łącznikiem trzech postaw było miejsce, czas i wspólny katalog. Wzmianka prasowa zarzucająca obecność pornografii na wystawie spowodowała naciski ze strony urzędników Wydziału Kultury na zdjęcie czterech prac z wystawy autorstwa A. Urbanowicza. Wobec niezgody autorów na te zmiany, zamknięto ją tuż przed wernisażem.

WRZESIEŃ – PAŹDZIERNIK
Wystawa indywidualna w Galerii „Propozycje" (Klub Związków Twórczych) w Opolu.

24 LISTOPADA – 13 GRUDNIA
Wystawa malarstwa w Galerii „Katowice" w Katowicach (ul. Warszawska 37), na której autorka przedstawia 20 prac (akwarele i gwasze). O artystce Jarosław Markiewicz pisze, że „osiągnęła głębię spontanicznej manifestacji symbolu"[16].

Zainteresowania Broll i Urbanowicza kierują się w stronę buddyzmu. Pracują nad przekładem i wydaniem po polsku dwóch książek P. Kapleau: *Trzy Filary Zen* i *Koło Śmierci*. W pracach tych uczestniczą: U. Broll, A. J. Korbiel, G. Leszczyńska, H. Waniek. Andrzej koordynuje i upublicznia te działania, pisze przedmowę do wydania. Organizuje praktyki zen i rozmaite przedsięwzięcia o charakterze ezoterycznym. Ich pracownia staje się miejscem powstania pierwszej grupy buddyjskiej w Polsce.

1974
LUTY
Ukazuje się pierwszy numer pierwszego w PRL periodyku buddyjskiego. Do wiosny 1978 wydano dziewięć zeszytów, pierwsze cztery pod tytułem „Droga", następne jako „Droga Zen". Jako wydawcy pierwszych numerów figurują Urszula i Andrzej Urbanowiczowie z adresem na Piastowskiej. Przy przygotowaniu publikacji pracują: Henryk Waniek, Tadeusz Sławek, Jerzy Illg, Stanisław Kasprzyk i inni.

KWIECIEŃ – MAJ
Udział w zbiorowej wystawie „Marzenia, Mity, Wtajemniczenia" w Biurze Wystaw Artystycznych w Kłodzku razem z Z. Beksińskim, T. Brzozowskim, S. Fijałkowskim, T. Makowskim, E. Rosenstein, P. Trybalskim, A. Urbanowiczem, H. Wańkiem i innymi.

CZERWIEC – LIPIEC
Kamieńczyk staje się coraz ważniejszym miejscem. Jest to letniskowy dom Urbanowiczów w Górach Świętokrzyskich; w nim i w sąsiednim domu w budowie, należącym do Janusza Korbela, grupa przyjaciół chce stworzyć miejsce sprzyjające rozwojowi duchowemu zgodnie z praktyką zen i według wskazań Philipa Kapleau. Goście mają przebywać tam na kilkudniowych spotkaniach warsztatowych, skoncentrowanych na grupowym zazen.

1975
SIERPIEŃ
Na Piastowską przybywa P. Kapleau, aby poprowadzić tam warsztat i pięciodniowe spotkanie (28 sierpnia – 1 września), które bywa określane jako pierwsze sessin Zen w Polsce. Uczestniczą w nim 22 osoby: w tym Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek, Jacek Ostaszewski, Małgorzata Ostaszewska, Tomasz Hołuj, Włodzimierz Nowak (Nyogen Nowak). Po tym spotkaniu odbywa się zebranie założycielskie Koła Zen. Formalnie powstaje pierwsza grupa buddyjska w Polsce.

1976
MAJ
Wystawa Rodziny Urbanowiczów pt. „Obrazy z ostatnich lat" w kłodzkim Biurze Wystaw Artystycznych. Oprócz twórczości Urszuli i Andrzeja Urbanowiczów pokazano tam prace ich syna Rogera, który wykazywał duże zdolności plastyczne.

1977
Trwają intensywne prace przy budowie domu przewidzianego jako miejsce praktyki zen na Kamieńczyku. Odbywają się grupowe spotkania medytacyjne. Uczestniczą w nich m. in. Tomasz Hołuj, Jacek Ostaszewski, Jarosław Markiewicz, Henryk Smagacz, Adam Sobota, Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, Włodzimierz Nowak, Barbara Kaniuga, Bolesław Rok.

1978
Rozwód Urszuli i Andrzeja Urbanowiczów, po którym Andrzej wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, gdzie zakłada nową rodzinę. W życiu Urszuli coraz ważniejsza staje się praktyka duchowa. Pojawia się Henryk Smagacz, najpierw jako pomocnik w pracowni, później domownik, a następnie partner życiowy.

1979
Indywidualna wystawa rysunków i akwarel w Library Gallery Randolph, New Jersey (USA), do której komentarz W. Skrodzkiego brzmiał: „Urszula Urbanowicz jest artystką o niezwykle wyczulonej i rozwiniętej intuicji, dzięki czemu jej myślenie o świecie i o filozoficznych aspektach egzystencji człowieka osiąga niespotykaną głębię. W połączeniu z jej ogromnym talentem malarskim daje to niemal unikalny obraz twórczości, w której przez walory artystyczne wielkiej klasy ujawnia się intuicyjnie pojmowana prawda o strukturze świata i kosmosu i wpisanej w nią ludzkiej egzystencji. Jest to wielka i fascynująca sztuka, o tym charakterze, który spełnia najistotniejsze i najgłębsze potrzeby duchowe współczesnego człowieka"[17].

1983
Artystka opuszcza Katowice, pozostawiając pracownię w dyspozycji buddystów. Wyjeżdża z synem i swoim przyjacielem, Henrykiem Smagaczem, malarzem i tłumaczem literatury psychologiczno-duchowej, do Przesieki koło Jeleniej Góry w ślad za wspólnotą buddyjską, która w Przesiece obejmuje w czasowe posiadanie Stary Młyn. Wśród wspólnoty znajdują się m. in. Małgorzata i Jacek Ostaszewscy, Tomasz Hołuj, Joanna Lasota. Urszula z Henrykiem zamieszkują w niewielkim domu na wzgórzu przy ul. Słonecznej, w otoczeniu pięknego dzikiego ogrodu. „To moje miejsce odnalezione – mówi Broll – tutaj jest inny rytm życia. Taki jaki lubię najbardziej"[18]. Z czasem wspólnota opuszcza Przesiekę, ale pojawi się w okolicy inna – z Małgorzatą Braunek i Andrzejem Krajewskim.

1984
PAŹDZIERNIK – LISTOPAD
Pierwsza prezentacja prac artystki w Kotlinie Jeleniogórskiej. Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej „EMPIK" (pl. Ratuszowy 50) w Jeleniej Górze, na której pokazuje ona akwarele, rysunki, olejne pejzaże z lat 1968–84. W katalogu wystawy pod red. Henryka Szymczaka zamieszczono teksty Wojciecha Skrodzkiego, Henryka Wańka i Zdzisława Beksińskiego.

1987
MARZEC
Wystawa indywidualna w Biurze Wystaw Artystycznych w Kłodzku prezentująca akwarele i rysunki, o których nieco wcześniej J. Markiewicz napisał: „Jej rysunki i akwarele – niezmiernie fantazyjne, wyrafinowane i niezwykłe – obrazują jakby umysł otwarty czy zawieszony (...). Jednakże każda kompozycja Urszuli Broll osiąga zadziwiającą równowagę i wyciszenie, prowadzi do swoistego milczenia. Obrazy te nie dzielą, nie wskazują na przeciwieństwa, i choć czasem składają się z czerni i bieli, osiągają jedność"[19].

MAJ – CZERWIEC
Udział w zbiorowej wystawie pt. „Krąg" w BWA w Kłodzku, która była jedną z cyklu wystaw „Tendencje metaforyczne w polskiej sztuce współczesnej".

1988
WRZESIEŃ
Artystka uczestniczy w 6. Prezentacjach Jeleniogórskiego Środowiska Plastycznego w Biurze Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze (ul. 15 Grudnia 8). W Prezentacjach bierze udział także Henryk Smagacz, uprawiający malarstwo olejne, bliskie stylistycznie i programowo twórczości Urszuli. Od tej wystawy zaczyna się jej współpraca z jeleniogórskim BWA, polegająca na udziale artystki w programie wystawienniczym i promocyjnym Galerii, zbiorowych wystawach środowiska pokazywanych za granicą (Homel, Valkeakoski, Aachen, Landau, Monschau).

1989
WRZESIEŃ
Wystawa „Medytacja i sztuka" w Krakowie, Galeria „Kramy Dominikańskie", z udziałem U. Broll, J. Kraupe-Świderskiej, R. Kudlińskiego, T. C. Wiktora.

1994
Wystawa indywidualna zorganizowana w ramach Festiwalu Kameralistyki w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach, gdzie autorka pokazała zestaw akwarel i rysunków.

1995
WRZESIEŃ – PAŹDZIERNIK
W Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie pokazana została wystawa „Polscy surrealiści" w autorskim wyborze Mariana Panka. Katalog towarzyszący wydarzeniu otwierały eseje Krystyny Janickiej i Piotra Krakowskiego, a każdy z 80 artystów był w tym wydawnictwie reprezentowany reprodukcją jednej pracy. W wystawie uczestniczyli Urszula Broll, Zygmunt Stuchlik, Henryk Waniek, Andrzej Urbanowicz.

1996
LUTY – CZERWIEC
Wspólne prezentacje Urszuli Broll,

Nyogena Nowaka, Ewy Hadydoń w Tokio i Sendai w Japonii.

MAJ – CZERWIEC
Indywidualna wystawa w Galerii „Promocje" ODK w Jeleniej Górze. Broll pokazuje akwarele geometryczne i rysunki powstałe w latach 80. i 90.

PAŹDZIERNIK
Wystawa „Oeuvres des peintres de Katowice des annees 1960–1996", La Ma la Ville de Saint-Etienne, na której pokazane zostały prace 17 artystów ze zbiorów Muzeum Historii Katowic. Broll reprezentowana była pracami z cyklu „Alikwoty" z 1962 roku.

1997
4 CZERWCA – 24 CZERWCA
Indywidualna wystawa w Biurze Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze. Wybór z lat 1968–1996 obejmuje mandale i rysunki tuszem. Wystawie towarzyszy katalog z tekstem H. Wańka. Podczas ekspozycji pokazywany jest także film biograficzny o artystce nakręcony przez P. Lipińskiego i jeleniogórską TV Aval w 1993 roku.

30 PAŹDZIERNIKA
Wystawa indywidualna prezentująca akwarele i rysunki w Galerii Na Żywo Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach. Teksty do katalogu wystawy napisali Zdzisław Beksiński i Wojciech Skrodzki.

1998
MARZEC
Wystawa „Kurz Zen", w której uczestniczyli: Nyogen Nowak – zenga (malarstwo Zen), Ewa Hadydoń – mikkyoga (malarstwo ezoteryczne) Urszula Broll-Urbanowicz (akwarela), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (ul. M. Konopnickiej 26).

W katalogu tej wystawy artystka wyjaśnia źródła swoich mistycznych akwarel. „Początek lat sześćdziesiątych był dla mnie pod wieloma względami okresem przełomowym. Osobista sytuacja była trudna, a jednocześnie zetknięcie się z pierwszymi polskimi tłumaczeniami wschodnich nauk duchowych otworzyło przede mną całkowicie inną przestrzeń. Wewnętrzne napięcie było duże i kiedy siadałam do malowania na papierze pojawiały się proste formy geometryczne – koła, trójkąty, kwadraty. Nie wiedziałam, o co chodzi, ani co to jest. Pozwalałam swojej intuicji wyrażać się poza kontrolą racjonalnej świadomości. Z biegiem czasu te proste układy geometryczne rozrastały się w rozbudowane struktury kolorów i kształtów, w których odnajdywałam swój własny świat. Wielkim zaskoczeniem było dla mnie, kiedy w kilka lat później dostałam książkę z reprodukcjami hinduskiej sztuki tantrycznej. Dowiedziałam się, jak wiele poziomów, ukrytych znaczeń i żywych sił kryją w sobie formy geometryczne. Okazało się, że moja dotychczasowa intuicja mieści się w nurcie sztuki, którą uprawiali praktykujący medytacje już od tysiącleci. Odkrycie to było dla mnie bardzo inspirujące. Odnalazłam się we wspólnocie duchowej, która nie ma granic"[20].

29–31 MAJA
Zbiorowa wystawa pt. „Oczy widzą więcej, niż wie o tym serce" towarzysząca debacie nt. sztuki, mistyki i Williama Blake pt. „Realność świata wizji" z udziałem Urszuli Broll, Michała Fostowicza, Henryka Smagacza, Kamili Karst, Jarosława Markiewicza, Henryka Wańka w Stowarzyszeniu na Rzecz Człowieka ITON w Świdnicy.

1999
MAJ – SIERPIEŃ
Wystawa „Wspaniały krajobraz. Kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku". Obszerna prezentacja przedwojennej i współczesnej sztuki związanej z Karkonoszami, pokazywana najpierw w Muzeum Okręgowym w Jeleniej Górze (część historyczna) i w BWA (część współczesna), a później we Wrocławiu; Berlinie w 1999 roku, a w następnym roku w Ratingen, Hoesel, Goerlitz, Alfeld, Harzburg (Niemcy). Razem z wystawą powstała bogato ilustrowana książka w dwóch wersjach językowych (400 stron, format A4, nakład 1000 egz.), pod red. Klausa Bździacha, wydana przez: Gesselschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V., Berlin i Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze. Wiele miejsca poświęcono tam współczesnym artystom mieszkającym w Kotlinie Jeleniogórskiej, wśród nich Urszuli Broll i Henrykowi Smagaczowi. Tekst o artystach sztuk wizualnych w latach 80. i 90. oraz ich „powrocie" w Karkonosze napisały Janina Hobgarska i Joanna Kozioł (obecnie Mielech). One także opracowały scenariusz części współczesnej wystawy. Projekt ten był dużym przedsięwzięciem niemiecko-polskim, angażującym wiele osób i instytucji. Pozostaje do dzisiaj bodaj najpełniejszym kompendium wiedzy o kulturze artystycznej regionu Karkonoszy ostatniego stulecia.

GRUDZIEŃ
„Wizjonerzy końca wieku" – zbiorowa wystawa z udziałem m. in. U. Broll, Z. Beksińskiego, J. Gaja, K. Skórczewskiego, A. Strumiłły, J. Waltosia, H. Wańka. Kuratorka wystawy, Irena Klisowska-Filipczuk zaprosiła, do udziału w niej artystów, których „wizje ukazywane za pośrednictwem ich dzieł są nasycone znaczeniami. Za wizjonerską, niekiedy psychodeliczną formą kryją się zawsze treści proste, ale niekiedy głęboko skrywane, do których potrzebny bywa klucz wiedzy i tajemnicy bądź podobieństwo odczuć twórcy i odbiorcy (...)."

„Oniryczny świat wypowiedzi tworzy krąg zainteresowań Urszuli Broll i Henryka Wańka – napisała Klisowska – (...) Mistyczne ideogramy w obrazach Broll znaczą swoją obecnością otwieranie się artystów XX wieku na szeroki nurt kultury i duchowości Wschodu"[21]. Prezentację zorganizowało Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

2000
WRZESIEŃ
„Wokół Wielkiej Góry" – wystawa prezentująca sztukę terytorium przylegającego do Śnieżki z czasów przedwojennych i współczesnych. Broll pokazała na tej wystawie nowe prace – metaforyczne obrazy olejne. Premierowy pokaz odbył się w BWA w Jeleniej Górze (część współczesna) i Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze (część historyczna), a w 2001 roku w Zabrzu, Herrnhut (Niemcy), Vrchlabi (Czechy). Projektowi towarzyszył album z tekstami prof. Jacka Kolbuszewskiego, dr Piotra Łukaszewicza, Miloslava Bartosa, Józefa Liebersbacha, Joanny Mielech, Henryka Wańka i reprodukcjami prac artystów. Kurator wystawy: Janina Hobgarska. W części współczesnej pokazano prace 35 artystów pogranicza (13 z Polski, 10 z Czech i 8 z Niemiec). W ramach projektu powstał także film pt. „Artyści w Karkonoszach" z udziałem Urszuli Broll, zrealizowany przez Jolantę Ciesielską, Witosława Czerwonkę i Wojciecha Zamiarę.

2001
LISTOPAD
Zbiorowa wystawa, przegląd środowiskowy członków katowickiego okręgu ZPAP, prezentowana w tamtejszym BWA. Artystka pokazuje tam mandale z 1999 roku.

2003
MAJ
V Triennale Sztuki Sacrum w Galerii Miejskiej w Częstochowie. Ekspozycja pokazana także w Sopocie, Elblągu, Legnicy, Wałbrzychu w miejskich galeriach sztuki i Muzeum ASP we Wrocławiu. Hasłem Triennale było „Ku cywilizacji życia", zaś uczestników nominowali członkowie Rady Programowej. Urszula Broll, zaproszona przez Andrzeja Saja, redaktora naczelnego Pisma Artystycznego „Format", pokazała swoje akwarele geometryczne z lat 90. Wystawie towarzyszył obszerny katalog z reprodukcjami prac wszystkich uczestników Triennale i członków Rady Programowej.

PAŹDZIERNIK – LISTOPAD
Monograficzna wystawa „St-53 Twórcy Postawy Ślady", w Muzeum Historii Katowic. Ekspozycja obejmowała prace członków Grupy, w tym duży zestaw prac Broll. W katalogu wystawy (156 str.) zamieszczono teksty: Aleksandry Krypczyk, Joanny Jędrusik, Urszuli Broll, wiersze Krystyny Broll-Jareckiej, zdjęcia archiwalne i wiele reprodukcji prac, w tym 22 reprodukcje dzieł Urszuli Broll z lat 1953–1964.

PAŹDZIERNIK
Wystawa „Widoki ulotne" w Monschau (Niemcy) razem z Teresą Kępowicz i Pawłem Trybalskim, gdzie Broll pokazała swoje imaginacyjne pejzaże w postaci akwarel i rysunków. Tekst o jej twórczości do katalogu napisała Joanna Mielech. Organizatorem wystawy było jeleniogórskie BWA i powiat Aachen.

15 LISTOPADA – 11 GRUDNIA
Zrealizowano wcześniejszy projekt pt. „Katowicki Underground Artystyczny po roku 1953", którego pomysłodawcami byli Andrzej Urbanowicz i Henryk Waniek. Jego główna ekspozycja mieściła się w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach. Pokazano tam bogaty wybór prac od Grupy St-53, poprzez twórczość Grup Arkat i Oneiron, artystów tworzących poza grupami, twórczość z okresu stanu wojennego aż do lat ostatnich. Była to śląska panorama sztuki, funkcjonującej głównie poza oficjalnymi strukturami. Kuratorem wystawy był prof. Janusz Zagrodzki. Jej otwarcie zbiegło się z 50. rocznicą powstania Grupy St-53. Twórczość Broll była na tej wystawie szeroko reprezentowana. Wystawie towarzyszył katalog, 479 stron, opracowany przez Stanisława Rukszę, a wydany przez katowickie BWA.

2004
MARZEC – KWIECIEŃ
Wystawa prac na papierze artystów

środowiska jeleniogórskiego pt. „Z kolekcji BWA". Zestawiono tam dzieła starsze, ze zbiorów galerii z nowymi pracami. Artystka pokazała niedawno powstałe i wcześniejsze rysunki, potwierdzające opinię, że „Urszula Broll tworzy kompozycje, których sens można odczytać podwójnie: rozszyfrowując skomplikowaną .symbolikę i plastyczną grę finezyjnych konstrukcji linearnych"[22].

PAŹDZIERNIK
Wystawa pt. „Urszula Broll. Malarstwo (lata 50. i 60.)" w Galerii Czas w Będzinie.

Pokazano tam 22 obrazy olejne będące świadectwem zainteresowań artystki w ówczesnych latach (prace kubistyczne, pejzaże przemysłowe, alikwoty, kompozycje taszystowskie) oraz 34 akwarele (wczesne abstrakcje i geometryczne z lat 60.). W katalogu wystawy zamieszczono ilustracje 33 prac oraz teksty Janusza Zagrodzkiego i Henryka Wańka.

LISTOPAD
Przeniesienie wystawy do Salonu Antykwarycznego „Nautilus" w Krakowie.

2005
MAJ – CZERWIEC
Retrospektywna wystawa twórczości artystki, obrazująca cały jej dorobek artystyczny. Wystawa była wspólnym przedsięwzięciem jeleniogórskiego i katowickiego BWA, wpisaną w program Dolnośląskiego Festiwalu Sztuki, którego organizatorem był Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Premiera wystawy kuratorowanej przez Janusza Zagrodzkiego była w BWA w Jeleniej Górze. Towarzyszył jej katalog pod redakcją Janiny Hobgarskiej, a wernisaż połączono z benefisem artystki, w którym uczestniczyli jej przyjaciele, m. in. Henryk Waniek, Teresa Biel-Lutosławska, Mieczysław Litwiński.

SIERPIEŃ
Prezentacja wystawy w Katowicach, a w dalszej kolejności w Galeriach Sztuki w Legnicy i w Wałbrzychu.

2006
PAŹDZIERNIK
Galeria Art NEW Media przy ul Wilczej 28 w Warszawie pokazała jej „Prace z lat 1952–1969".

2009
Ukazuje się książka Wojciecha Skrodzkiego pt. „Wizjonerzy i Mistrzowie", wyd. Towarzystwo Więź, Warszawa, będąca zbiorem publikowanych wcześniej tekstów o wybitnych artystach reprezentujących w polskiej sztuce nurt wizjonerski. Jest w niej tekst o Urszuli Broll pt. „Odczytywanie świata". Autor napisał o niej: "(...) realizuje koncepcję sztuki, w której twórczość to sposób życia, a nie bycia. (...) to trudna i wąska ścieżka, wiodąca przez intuicyjne zbliżenie się do tego, co najbardziej niepokoi – tajemnicy świata. Artystka szuka plastycznych znaków dla wyobrażenia sytuacji, w jakie wpisana jest ludzka egzystencja"[23]. Promocja książki odbyła się w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie, 29 kwietnia 2009.

2010
U artystki zdiagnozowano chorobę nowotworową, która towarzyszyć jej będzie w różnych stopniach nasilenia do chwili obecnej.

2011
SIERPIEŃ
Andrzej Urbanowicz umiera podczas pobytu u przyjaciół w Szklarskiej Porębie. Tam też odbywa się ceremonia jego pożegnania w buddyjskim obrządku, w obecności Urszuli Broll, ich syna Rogera, Małgorzaty Borowskiej-Urbanowicz, ostatniej żony Andrzeja, i grona przyjaciół.

Choroba i śmierć Andrzeja zburzyły porządek i spokój życia artystki. Pomimo rozwodu Urbanowiczowie byli sobie bliscy. Łączyły ich więzy przyjaźni, pewna wspólnota artystyczna i rodzina. Te dramatyczne przeżycia wyhamowały jej twórczość, ale nie spowodowały jej zaprzestania. Powstają nowe prace, chociaż z mniejszą częstotliwością, w mniejszych formatach i głównie na papierze. Artystka nadal uczestniczy w ruchu wystawienniczym i mocno wpisuje się życie artystyczne Kotliny Jeleniogórskiej.

LISTOPAD – GRUDZIEŃ
Uczestniczy w wystawie stowarzyszenia „Nowy Młyn – Kolonia Artystów", które skupia artystów regionu i nawiązuje do tradycji dawnych kolonii artystycznych w Karkonoszach. Jej prace zdobywają Grand Prix wystawy, co wiąże się z zakupem do kolekcji malarstwa regionu w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze. W katalogu tej wystawy napisała „Mam bardzo głęboki kontakt z własnymi pracami, tworzę je właściwie dla siebie, dla poznania tego, czego o sobie nie wiem... W ciszy, w spokoju, w obcowaniu z mandalą i .własnym przeżyciem, odnajduję równowagę psychiczną"[24]. Wystawa prezentowana była w Domu Carla i Gerharta Hauptmannów w Szklarskiej Porębie, Oddziale Muzeum Karkonoskiego.

2012
PAŹDZIERNIK – LISTOPAD
Artystka bierze udział w kolejnej prezentacji środowiska artystycznego regionu pt. „Znaki czasu – zapisy przestrzeni", która powstała z okazji 35-lecia istnienia BWA w Jeleniej Górze.

2013
CZERWIEC – LIPIEC
„Akwarele geometryczne (1963–2013)" to tytuł indywidualnej wystawy U. Broll przygotowanej przez Galerię 111 w Szczecinie pod patronatem Muzeum Narodowego w Szczecinie.

25 KWIETNIA – 27 MAJA
„Między biegunami. Polskie kolonie artystyczne" na Biennale Filmu i Sztuki w Worpswede (Niemcy). Polsko-niemiecki projekt poświęcony tradycji kolonii artystycznych i ich współczesnym odpowiednikom. Stronę polską reprezentowały kolonie z Kazimierza Dolnego, Zakopanego i Szklarskiej Poręby. Urszula Broll pokazała tam kilka akwarel geometrycznych. Wystawę przygotowało Stowarzyszenie Nowy Młyn – Kolonia Artystyczna. Kuratorką i redaktorką towarzyszącego jej wydawnictwa była Bożena Danielska.

2013
CZERWIEC
Prezentacja części wystawy „Miedzy biegunami", dotyczącej Karkonoszy w Domu Carla i Gerharta Hauptmannów w Szklarskiej Porębie.

2014
KWIECIEŃ
Artystka otrzymuje Odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej", przyznaną jej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

11–14 WRZEŚNIA
W Kazimierzu Dolnym odbywa się Europejski Festiwal Kolonii Artystycznych, w którym miasta Kazimierz Dolny, Zakopane, Szklarska Poręba i Worpswede zaprezentowały dorobek swoich środowisk twórczych. Szklarską Porębę reprezentowało Stowarzyszenie Nowy Młyn – Kolonia Artystyczna z udziałem 9 artystów Kotliny Jeleniogórskiej, wśród nich Urszuli Broll. Ekspozycję przygotowano w Galerii Letniej, oddziale Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym. W dwujęzycznym katalogu wystawy pt. „Tam gdzie więcej sztuki niż świata. Współcześni twórcy kolonii artystycznych" zamieszczono reprodukcje prac artystów i teksty: „Współczesna kolonia artystyczna Karkonoszach i Górach Izerskich" oraz „9 kobiet i mężczyzna" autorstwa Bożeny Danielskiej, kuratorki wystawy, która sporo miejsca poświęciła osobie i twórczości Urszuli Broll.

2015
9 KWIETNIA – 17 MAJA
Wystawa „Urszula Broll – Andrzej Urbanowicz. Niebezpieczne związki", przygotowana przez Instytucję Kultury Katowice - Miasto Ogrodów i Muzeum Historii Katowic, ze zbiorów własnych oraz Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu, a także kolekcji prywatnych prezentowana razem z obszernym katalogiem. Kuratorkami wystawy były: Ewelina Krzeszowska i Małgorzata Borowska-Urbanowicz.

Teksty do katalogu napisali: prof. Janusz Zagrodzki, Henryk Waniek i Villqist (Jarosław Świerszcz), zamieszczono też fragment tekstu Andrzeja Urbanowicza z książki „Katowicki underground artystyczny po 1953 roku" oraz duży wybór prac obojga artystów.

8 MAJA – 12 CZERWCA
W Galerii Piekary w Poznaniu Cezary Pieczyński otwiera wystawę „Kobiety nowoczesne", w której udział biorą: Urszula Broll, Janina Kraupe – Świderska, Maria Ewa Łunkiewicz – Rogojska, Arika Madeyska, Jadwiga Maziarska, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Teresa Rudowicz, Maria Stangret, Teresa Tyszkiewicz. Organizatorzy podkreślali wielki wpływ tych artystek na rozwój sztuki nowoczesnej, ich twórczą niezależność i śmiałość wyborów oraz miejsce w historii sztuki.

21 WRZEŚNIA – 18 LISTOPADA
„Cień tuszu. Inspiracje dalekowschodnie w sztuce polskiej", zbiorowa wystawa w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Jak zapowiadano w informacjach prasowych zaprezentowano prace klasyków polskiej awangardy, działających ponad pół wieku – Urszuli Broll, Jerzego Jaworowskiego, Kojiego Kamojiego, prof. Jana Berdyszaka, Tadeusza Kulisiewicza, Jerzego Stajudy, prof. Andrzeja Strumiłły. Ich droga artystyczna przebiegała równolegle z ścieżką wewnętrznego doskonalenia. Na wystawie znalazły się również

dzieła twórców następnych pokoleń, którzy mają ścisły związek z kulturą Dalekiego Wschodu. Byli to Małgorzata Antoszewska – Moneta, prof. Elżbieta Banecka, Sukhi Barber (Wielka Brytania) – rzeźbiarka, tworząca od 14 lat w Nepalu, Andrzej Bero, Dalia Dokšaitė (Litwa) – mistrzyni malarstwa sumie, Nyogen Nowak – czynny malarz i nauczyciel zen w Japonii, Jarosław Sierek, Paweł Żak, Lech Żurkowski. Ich sztuka czerpie z estetyki i filozofii Dalekiego Wschodu wiele istotnych inspiracji. Ojcem duchowym tego przedsięwzięcia był wybitny znawca, prof. historii sztuki Przemysław Trzeciak, a kuratorowali mu Jarosław Sierek, Lech Żurkowski, Magdalena Ginter"[25]. Urszula Broll pokazała tam kilkanaście prac z różnych lat swojej twórczości, głównie akwarele geometryczne.

18 GRUDNIA 2015 – 22 STYCZNIA 2016
Indywidualna wystawa „Urszula Broll – Malarstwo", przygotowana przez jeleniogórskie BWA i przedstawiona w przestrzeni jego galerii. Katalog do wystawy zawiera 20 reprodukcji prac artystki, większość z nich to akwarele powstałe na początku XXI wieku. Teksty napisały Joanna Mielech i Janina Hobgarska. Wystawie towarzyszył film nakręcony przez Alekę Polis podczas wizyty w pracowni Autorki.

2016
Silesia Art Biennale, program artystyczno-badawczy, realizowany przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu obejmuje swoim zasięgiem artystów Dolnego Śląska. Fotografowie, filmowcy, radiowcy dokumentują projekty i indywidualne postawy twórców tworząc swoistą mapę artystów. Pracownicy Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego prowadzą równolegle prace badawcze pt. „Dolny Śląsk w tworzeniu. Przestrzenie kultury", służące analizie i ocenie twórców regionu w perspektywie społeczno-kulturowej. Wśród postaci, którym projekt był poświęcony znalazła się Urszula Broll; przeprowadzono z nią wywiad, wykonano dokumentację fotograficzną i filmową miejsca życia i twórczości, powstał reportaż radiowy oraz wybrano prace na wystawę. Główne elementy projektu to:

- wystawa zbiorowa pt. „Lokalna tożsamość i świadomość wspólnoty", Dolnośląskie Centrum Fotografii
  Domek Romański we Wrocławiu, 17 listopada – 23 grudnia
- Sympozjum „Dolny Śląsk w tworzeniu. Przestrzenie kultury" (18 listopada)
- książka „Dolny Śląsk w tworzeniu" (nakład 500 egz., 254 str., płyta DVD)

We wszystkich tych elementach obecność Urszuli Broll jest silnie akcentowana. Kuratorem głównym projektu był Andrzej Saj.

2017
LIPIEC
„Elewator sztuki" wystawa artystów Kotliny Jeleniogórskiej, zorganizowana przez Galerię Miejską we Wrocławiu przy współpracy Domu Carla i Gerharta Hauptmannów w Szklarskiej Porębie. Uczestniczyło w niej 14 artystów, wśród nich Urszula Broll. Katalog wystawy (format A4, 150 str.,wersja polska i angielska) zawiera teksty o związkach artystów z krajobrazem, dawnych koloniach artystycznych i ich współczesnych odpowiednikach, przegląd twórców regionu i próby nakreślenia krajobrazu kulturowego regionu. Teksty napisali: Mirosław Jasiński, Joanna Mielech, Marcin Harlender, Przemysław Wiater. Zamieszczono także obszerne noty biograficzne i po kilkanaście reprodukcji prac każdego autora. W przypadku Urszuli Broll było 13 akwarel geometrycznych, rysunki i pejzaże. Kuratorem wystawy był Mirosław Jasiński.

WRZESIEŃ – PAŹDZIERNIK
Zbiorowa prezentacja jeleniogórskiego środowiska artystycznego pt. „Now is here. 40/40" z okazji czterdziestolecia Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze. Wśród czterdziestu artystów prezentowane były także prace Urszuli Broll i zostały zamieszczone w katalogu wystawy.

2017
26 GRUDNIA
Emisja reportażu Doroty Jaśkiewicz-Łebek pt. „Urszula" na antenie Polskiego Radia. Za ten reportaż jego autorka w następnym roku otrzyma tytuł Radiowy Reportażysta Roku (2018), statuetkę Melchiora i nagrodę pieniężną.

2019
19 CZERWCA – 10 LIPCA
Indywidualna wystawa w Sudeckim Centrum Kultury i Sztuki w Szklarskiej Porębie prezentująca 50 prac z różnych okresów twórczości artystki. Podczas wystawy odbyło się spotkanie z autorką i wieczór poetycko-muzyczny z udziałem lokalnych twórców.

PRZYPISY

1. U. Broll, *Uwagi do katalogu St-53*, 2003, maszynopis.
2. U. Broll, *St-53. Nie tak było – jak było*, „Śląsk" 1996 nr 7 (9).
3. *Ibidem*.
4. A. Wydrzyńskim, *Katalog wystawy St-53*, Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 1957.
5. M. Porębski, *II Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, [kat. wyst.] Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957.
6. J. Zagrodzki, *Urszula Broll – Andrzej Urbanowicz. Niebezpieczne związki*, [kat. wyst.], Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 11.
7. A. Urbanowicz, *Katalog wystawy Urszula Broll*, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra 2005, s. 23.
8. A. Ligocki, *Katalog wystawy*, Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 1963.
9. J. Zagrodzki, Katalog wystawy Urszula Broll, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra 2005, s. 14.
10. J. Zagrodzki, *Urszula Broll – Andrzej Urbanowicz. Niebezpieczne związki*, op. cit., s. 13.
11. U. Broll, List do Janiny Hobgarskiej, 22 grudnia 2004.
12. J. Bogucki, *Urszula Broll – malarstwo*, [kat. wyst.] Warszawa 1970.
13. A. Urbanowicz, *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, [kat. wyst.], Muzeum Górnego Śląska w Ratingen i Towarzystwo Bellmer w Katowicach, Katowice 2006, str. 101.
14. J. Buszyński, *Fantasmagorie*, „Kultura" nr 26, 1971.
15. H. Doboszowa, *Złote Grono 71*, „Nadodrze" nr 21 (240).
16. J. Markiewicz, *Urszula Broll – malarstwo*, [kat. wyst.] Galeria Katowice, Katowice 1973.
17. W. Skrodzki, maszynopis z archiwum U. Broll, 14.04.1979.
18. U. Broll, *Widoki ulotne*, Biuro Wystaw Artystycznych, [kat. wyst. w Monschau], Jelenia Góra 2003.
19. J. Markiewicz, *Wystawa Rodziny U – Obrazy z ostatnich lat*, [kat. wyst.], Biuro Wystawa Artystycznych, Kłodzko 1976.
20. U. Broll, *Kurz Zen*, [kat. wyst.], Manggha, Kraków 1998.
21. I. Klisowska-Filipczuk, *Wizjonerzy końca wieku*, [kat. wyst.] Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 1999,
22. W. Wierzchowska, *Słownik malarzy polskich, t. 2*, Arkady, Warszawa 2001, s. 22
23. W. Skrodzki, *Odczytywanie świata*, [w:] *Wizjonerzy i mistrzowie*, Towarzystwo „Więź", Warszawa 2009, s. 27.

Urszula Broll w domu rodzinnym
przy ul. Klonowej 18 w Katowicach,
po prawej matka Urszuli,
początek lat 50., arch. artystki

Urszula Broll at her family home
at 18 Klonowa Street in Katowice,
on the right Urszula's mother, beginning
of the fifties, from the artist's archive

Urszula Broll,
Katowice, lata 50.,
arch. artystki

Urszula Broll,
Katowice, the fifties,
from the artist's archive

Urszula Broll-Urbanowicz
i Andrzej Urbanowicz,
Katowice, lata 70.,
arch. artystki

Urszula Broll-Urbanowicz
and Andrzej Urbanowicz,
Katowice, the seventies,
from the artist's archive

Urszula Broll
i jej ulubiony kot Siddhi,
Przesieka, 1984 r.,
fot. M. Dzierżyńska

Urszula Broll
and her favourite cat Siddi,
Przesieka, 1984,
photo by M. Dzierżyńska

Janina Hobgarska

Calendar

17TH MARCH 1930
Urszula Broll was born in Katowice in a family with Silesian background, where Polish, and German influences merged. Her father Jan Broll came from the family of Polish language speakers from Zabrze. He participated in the Silesian Uprisings, the governor of Wełnowice (today it belongs to Katowice) administrative unit. Her mother, Katarzyna Loch was born in Berlin and she came from a German Silesian family. Urszula was the youngest of their three daughters.

1937
Urszula starts education in a Polish school in Katowice.

1939
The outbreak of the World War II put the Broll family in a difficult situation. Urszula's father was on the list of citizens to be executed by the Germans, so he had to emigrate. He eventually came home after the war. Her mother refused to accept the Reichdeutsch status. Therefore, their house was at disposal of SS. The family was allowed to live in one room. Urszula's mother decides to send her to a German school in Wrocław and live with their family there.

1941
She comes back to Katowice after a year of staying in Wrocław for she finds staying far from the family difficult.

1945
She continues education at Polish school in Katowice.

1949
She graduates from The Female Grammar School at 3 Maja st. in Katowice. The school has got a humanistic curriculum and young Urszula precisely defines her interests when choosing her further education. She decides to study at the Academy of Fine Arts in Katowice. She chooses Department of Information Graphic Art and Poster. Her teachers were: Prof. Leon Dołżycki (a Kapist) – painting, Prof. Bogusław Górecki – a poster, Prof. Aleksander Rak – print and drawing. The curriculum and the atmosphere at the academy of that time were not favourable for free art. The young artist did not like all the limitations and tried to find her own ways. She recalls the situation when she was almost expelled. "I was summoned to the Dean's Office. The dean, Leon Dołżycki informed me in a whisper that the reprimand he was going to give me had been forced by the party political commissar, the art history teacher (consistent with Marxist and Leninist approach) Mr. Groll who saw my picture, "The portrait of a Silesian woman". According to him I used formalistic colours instead of the local ones and suggested I belong to the "Rotten West". Prof. Dołżycki stressed the seriousness of the situation and advised me not to use such colours at the academy. When I saw that picture after some time it was hard to believe it had been labeled as "colourful"[1]. Young Urszula Broll did not accept such attitude, therefore, she was looking for contacts with people who thought likewise. She befriended Klaudiusz Jędrusik, a third year student, and his mates. "Klaudiusz Świerzy, Napieralski, and Sylwester Wieczorek used to wear hats, had guitars and often bottles of wine. They tried to in introduce a bit of rotten western formalism into that deadly serious realistic socialism. Even though the dosages of that stuff were rather tiny, I felt pretty dizzy with them"[2] she said.

1951–1952
It was due to Katarzyna Schiele, a friend who moved from the Academy in Łódź to Katowice, that Urszula met Konrad Swinarski. He, to-be an outstanding theatrical creator, studied in Łódź at Władysław Strzemiński's studio. His intellectual potential and affection to his native Silesia were decisive for their friendship. Urszula Broll met him with her friends and he, for his part, shared Strzemiński's "Theory of Vision" with them. They found it very inspiring, so they became interested in investigating development of art, visual language and practical aspect of Strzemiński's theory. They had a kind of private studies, a form of self-education that made the basis for their own development and their own visions.

1953
AUGUST
Broll participates in the first exhibition of friends – together with Zdzisław Biliński, Klaudiusz Jędrusik, Walter Napieralski, Tadeusz Ślimakowski, Zdzisław Stanek, Waldemar Świerzy, Konrad Swinarski, Sylwester Wieczorek – held in Wieczorek's house in Bardo. The exhibition resulted in creation of the Group St-53 consisting of the following artists: Świerzy, Napieralski, Wieczorek. Swinarski recommended extending the

group by inviting poets, journalists and architects. Later on Krystyna Broll (a poet), Irena Bąk (textile artist), Stefan Gaida, Hilary Krzysztofiak, Mara (Maria) Obrembianka (a student friend and then wife of Sławomir Mrożek).

1954
JUNE
The second, still unofficial, exhibition of friends (the same composition of artists) in Mara Obremba's flat in Katowice (Warszawska St.). There were also Strzemiński's drawings brought to the exhibition. Urszula Broll, Krystyna Broll, Stefan Gaida and Klaudiusz Jędrusik went to Łódź to fetch them. There they met Strzemiński's students: Lech Kunka, Stefan Krygier and Stanisław Fijałkowski.

1956
Urszula Broll graduates from the Academy of Fine Arts with distinction.

She intensively participates in activities of the group. A journalist Andrzej Wydrzyński and two artists from Łódź Lech Kunka and Stefan Krygier joined the group.

MAY
The first official exhibition of the group St-53 was held at Creativity Club at 37 Warszawska St. in Stalinogród (the former name of Katowice). The participants were as follows:

Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gaida, Stefan Krygier, Lech Kunka, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski and Mara Obremba. There was a two days long meeting preceding the exhibition with Kunka and Krygier from Łódź and Bożena Kowalska from Warsaw. It was held at Urszula Broll's house in Klonowa St. The artist comments upon the event: "The exhibition was a kind of getting out of the underground into the world which was not quite friendly, yet not badly hostile either."[3] After the opening of the exhibition there was a three days meeting of the Group with: Julian Przyboś, Tadeusz Kantor and Andrzej Wajda.

JULY
The Group has its first show out of Katowice. The exhibition is held in Cracow, at the Palace of Art in Szczepański Square.

DECEMBER
The exhibition of the Group St-53 in Warsaw, at Krzywe Koło Art Gallery. Such was a comment of Julian Przyboś to the event: "The artists from Katowice combine ambition with modesty and desire to diligently master new, modern way of using colour. They are amongst those few who try to adopt the heritage of the European art of the XX century."[4]

1957
JANUARY – FEBRUARY
An exhibition in Poznań of three important artistic groups: St-53, Group R-55 and Group 55. The exhibition was a review of their achievements. It was held in three locations: the Central BWA Gallery, The Association of Polish Artists and Designers and The International Book and Press Club. St-53 was represented by: Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gaida, Mara Obremba, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski.

MARCH
The same exhibition presented at the BWA Gallery in Szczecin.

APRIL
St-53 in Katowice (Irena Bąk, Urszula Broll, Stefan Gaida, Mara Obremba, Zdzisław Stanek, Tadeusz Ślimakowski) at the Central BWA Gallery (at The Association of Polish Artists and Designers).

18 OCTOBER – 17 NOVEMBER
The artist participates in the II Exhibition of Modern Art in Warsaw. She presents a cycle of oil paintings entitled "The Landscapes". Two other members of St-53 Z. Stanek and T. Ślimakowski also participate in the show. "The exhibition deals with painting, sculpture, space arrangements, experimental photography and film. The works must be created within the last tow years. The selection criteria included all the areas of exploration from pure geometric abstraction, non geometric abstraction, non figurative structures based on randomness quotient as well as figurative art dealing with widely understood visual metaphor".[5]

1958
JUNE
The artist gets married to Andrzej Urbanowicz whom she met in 1956 at the exhibition of the Group in Katowice. She was an Academy graduate whereas he was going to start his artistic education at the same school. Their best woman was the artist's sister, a poet, Krystyna Broll and the best man a young scenographer of the Folk Theatre in Nowa Huta, Józef Szajna. The newlyweds started living in the family house of Urszula, in Klonowa St.

1959
MARCH / APRIL
Broll presents her pictures at Krzywe Koło Art Gallery in Warsaw (together with Mara Obremba). The gallery, run by Marian Bogusz, was an especial place for the artistic circles of Poland for it was open to independent art. The artist presents oil paintings from the cycle "Transformations". Janusz Zagrodzki described them that way: "The form of Broll's pictures directly reflects the stages of creation. It is a result of internal bonds, mutual intertwining of the colours. The reflexes of red, green and yellow emerge from an uneasy texture created by oil paints and varnish solidifying in a way typical for those materials".[6]

8TH-11TH SEPTEMBER
Urszula participates in the II Exhibition of Modern Art in The Zachęta National Gallery of Art (after three days it was closed). Besides her, there were two other artists representing Silesia: Hilary Krzysztofiak and Zdzisław Stanek.

1960
In the beginning of the year The Urbanowicz family moved to their studio in Piastowska St. Andrzej wrote about that place like that: "Out of many possibilities we chose the loft at Piastowska. Which definitely was not a recognizable place. In close proximity of the market place, in the middle of Katowice and at the same time at the outskirts of it. Piastowska St. had buildings only on one side. There was that corner building with demonic cats over the entrance and there was the end of town. For a year or two we could take delight in the most magnificent Silesian sunsets. Then, they built that tall office building called "Separator", later "Polmag" at 2 Armii Czerwonej St. (the Red Army St., nowadays Korfanty St.). Our studio became a Silesian island with binoculars headed towards west, the west that was fleeing that was being covered. Pretty soon it became a very special place, a scene designed for innumerable misfits and explorers."[7]

1961
SEPTEMBER – OCTOBER
An individual exhibition in Stockholm (Svea Gallery, 41 Sveavagen) where the artist presents 15 oil paintings earlier shown at Krzywe Koło Art Gallery.

NOVEMBER 1961 – JANUARY 1962
Exhibition of painting "Polish visual art on the XV anniversary of PRL (The Polish People's Republic)" held in Warsaw at the National Museum. The catalogue for the event was prepared by the Central BWA Gallery. The chairman of the hanging committee was Alfred Lenica. There were works of 123 artists that appeared in the publication (in fact more works were qualified for the exhibition). Urszula presented an oil painting untitled "Vertical picture VII" (110 x 60 cm)

1963
19 MARCH – 9 APRIL
An individual exhibition of Urszula Broll at BWA Gallery in Katowice where the artist showed 19 oil paintings from the cycle "Aliquots". Alfred Ligocki described her works as follows: "Her pictures reflect some kind of intimacy with visual beauty, especially as far as colours are concerned, of apparently ugly and formless matter which is endowed with a hint of light and poetry."[8]

MAY
"Aliquots" are presented at The Art Gallery of the Cracow Group Krzysztofory (together with Jerzy Kałucki's works). As Janusz Zagrodzki wrote: "The premises of the creative process have changed; the form is built similarly to the way how a music piece is composed and that seems to be a distinctive feature of her pictures painted in that period. Using minimal means of expression, magical creation of Matter painting emerges (...) and is followed by a metaphysical thought".[9]

6TH JULY - 31ST AUGUST
Exhibition "Konfrontacje 1963" at Krzywe Koło Art Gallery where Urszula and other artists from Katowice take part. Janusz Zagrodzki believes that meeting M. Tchorek and J. Prokopiuk was very meaningful both for artistic career and spiritual development of Urszula and Andrzej Urbanowicz. "Pictures of the artists from Katowice referred to construction and evolution of existence; these were compact and orderly structures which were in opposition to the cosmic chaos, they encompassed tactile and timeless world. Body and soul of the picture created oneness".[10]

2ND-15TH SEPTEMBER
Urszula Broll and Andrzej Urbanowicz participate in the First International Study of Koszalin Plain-air in Osieki together with Czech and Hungarian artists. The artist recollects: "I remember Marian Bogusz and Kajetan

Sosnowski, Janusz Bogucki with his wife Maria, Hilary Krzysztofiak and Zbyszek Makowski whose works moved me most (...). He, on his part, liked my 'artistic' surname"[11]. Urszula also participated in the second plain-air in Osieki in 1964.

19TH OCTOBER
Gerard Kwiatkowski (Gerhard Jürgen Blum Kwiatkowski) presented the 1st Parade of Contemporary Art at EL Gallery in Elbląg. U. Broll, A. Urbanowicz and H. Krzysztofiak participated in the show.

1965
The Urbanowicz Family start publishing activity in their studio in Piastowska St. (After a year Henryk Waniek joined them). They are interested in books that were essential for the world cultural heritage, yet could not be published in Poland in the nearest future. These were works such as "The Tibetan Book of the Dead" or books written by C.G. Jung, Mircea Eliade, and many others.

They translated the books with great help of: Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Jerzy Prokopiuk and Tadeusz Sławek. The books were typed in a few copies, sometimes an illegal duplicating machine was used. Around 1975 they focused on Buddhist texts.

The studio functions out of official circulation, it becomes a lab of different experiences, a ground for free thoughts and artistic and cognitive search.

23RD NOVEMBER
Roger Urbanowicz is born – the son of Urszula nad Andrzej. He later graduates from Columbia University in the city of New York, becomes a Buddhist, an adviser of the Buddhist Mission in Szczecin.

1967
DECEMBER
A group called Oneiron is founded in Piastowska studio. It is a result of meetings of friends who share similar interests and attitudes. The group members are: Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Henryk Waniek, Urszula and Andrzej Urbanowicz. "The Secret Chronicle of Five People" from December 23rd can be regarded as the beginning of their activity. Oneiron was a discussion group dealing with philosophy, psychology and art. It was also a place of spiritual search. It was a curious study of visual and mental experiments, whose members wanted to investigate the mechanisms of personality and the essence of dreams. Fascination with the occult turned them in the direction of magic and alchemy. They were mainly interested in philosophy and religion of the Far East. Broll, who was originally impressed by the psychological theory of C.G. Jung, searched for visual equivalents depicting her own consciousness and focused on differences in perception of the external world. Therefore, her art gained spiritual dimension. The group created a "Lexicon of Symbols" which was later used in their common work called "The Black Cards". The group was active until 1971.

1969
10TH–11TH OCTOBER
The Meeting of Artists and Theoreticians of Art is held in Warszawska St. It is accompanied by two exhibitions, the first one untitled "Meetings" located in Katowice Gallery. Urszula Broll and other artists from Silesia participate in it. The second exhibition is held in BWA Gallery and it presents: "VI Exhibition of the Arkat Group". The third exhibition was shown in Piastowska studio and was designed for a limited audience. The members of Oneiron and following guests were invited: Jerzy Ilg, Zdzisław Stanek, Jerzy Ludwiński, Stefan Morawski, Wojciech Skrodzki, Jerzy Lewczyński, Aleksander Wojciechowski, Zofia Rydet, Andrzej Kostołowski, Jan Karwot, Mariusz Tchorek, Stanisław Fijałkowski. During the exhibition the guests could see the "Lexicon of Symbols" (so called black cards) and there was also a happening designed by Henryk Waniek and Andrzej Urbanowicz.

28TH OCTOBER
There was a show of 12 Silesian artists at the "133 Stairs" Gallery where Urszula Broll also participated. The exhibition was documented in a form of a hand made poster (several dozen copies) with photographs of the Piastowska loft and signatures of the artists at the front side. On the back, there were fragments of reproduced works and artists' written comments. The exhibition was accessible only to "initiated" audience and functioned out of official circulation. All the works presented there referred to symbolic, magical and surreal art.

1970
APRIL
At the Contemporary Gallery run by Mr and Mrs Bogucki (at 9 Plac Zwycięstwa) in Warsaw there is a small exhibition of Urszula Broll. The artist shows watercolours where "a specific "magical" geometry is combined with symbolic and subject forms... It is a very personal and subtle painting, very poetical and associative. It shows a mature and vivid personality of the artist".[12] – wrote Janusz Bogucki in the catalogue. The separate part of the show was presentation of Black Cards of Oneiron (Broll, Stuchlik, Urbanowicz, Waniek).

17TH JUNE – 5TH JULY
Individual exhibition in Katowice, where the artist shows a wide range of drawings and watercolours from 1967 – 1970. The mandalas of Broll were a novelty and a great surprise. The catalogue of the exhibition contained a very controversial text by Andrzej Urbanowicz untitled "Who is allowed to paint". Urbanowicz commented it as follows: "I suggested that she should include my utterance, apparently without any reference to her art. Apparently, because her attitude towards art (Henryk and Zygmunt believed likewise) was inspired by the opinion presented in the text. The act of creation is rather an eruption of energy than production of an artistic object. We need to revise the status of an artist. Persistent sticking to established patterns and behaviours turns attention from experiencing the world. Everyone is a measure for oneself".[13] Nowadays these words are still sound and accurate, especially as far as Urszula's opinion on art is concerned.

1971
13TH MARCH
"The VI March Salon 1971" – Zakopane, the BWA Art Gallery (14 Krupówki St.). The goal of the salon, run by Tadeusz Brzozowski, was to present Fantastic Realism which was essential for art of that period. These were the participants of the show: Z. Beksiński, H. Waniek, J. Dobkowski, A. Urbanowicz, A. Wiśniewski, N. Skupniewicz, E. Nazarkiewicz, A. Wojciechowski. At the same time an individual exhibition consisting of 34 works of Urszula Broll was held in Pegaz (Pegasus) Gallery. These were mostly geometric watercolours, ink drawings and oil paintings.

MAY
Participation in a collective exhibition entitled "Dreams, daydreams, phantasmagoria" in Pryzmat (Prism) Gallery of ZPAP (The Association of Polish Artists and Designers) in Cracow. The commissioner of the exhibition Jacek Waltoś wrote under a pseudonym J. Buszyński as follows: "The exhibition could have been untitled differently: visions, premonitions, fantasies. It was not a presentation of any defined artistic group, neither was it a choice of a particular fantastic figure but rather showing tendencies in contemporary visual art. (...) nowadays, the most competent connoisseurs of fantastic, psychedelic and esoteric art are: Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz and Henryk Waniek"[14].

The exhibition presented all the tendencies mentioned above emphasizing the metaphoric stream.

SEPTEMBER
"Złote Grono 71"(Golden Circle '71) presents a problematic exhibition at BWA Art Gallery in Zielona Góra untitled: "New phenomena in Polish art in years 1960's– 1970's" The authors of the show Janusz Bogucki and Zbigniew Dłubak invited Urszula and Andrzej Urbanowicz whose works were complementary to "remarkably rich variety of Neo-figurative art"[15].

1972
4TH–27TH OCTOBER
"Ars Aquae"- National Exhibition of Watercolours and Gouaches at BWA Art Gallery in Katowice. Urszula Broll shows her watercolours. She also participates in the next edition of the same show in 1976.

1973
15TH MAY
Three individual exhibitions of Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz and Henryk Waniek at BWA Art Gallery in Poznań were closed just before an official opening. The show was inspired by Andrzej Kostołowski. The catalogue, the place and time of the events were designed to hold together these three sets of works done by the artists mentioned above. Yet, the rumor in the press that the works might contain some pornography made the officials from the Department of Culture remove the works from the exhibition of Andrzej Urbanowicz. As the three authors disapproved of that decision, all the exhibitions were closed before the varnishing day.

SEPTEMBER – OCTOBER
An individual exhibition at “Propopzycje” Gallery (run by the Association of Polish Artists and Designers) in Opole.

24TH NOVEMBER – 13TH DECEMBER
An exhibition at “Katowice” Gallery in Katowice (37 Warszawska St.) where the artist shows 20 works (watercolours and gouaches). Jarosław Markiewicz writes that she “has achieved depth in spontaneous manifestation of a symbol”[16].

Broll and Urbanowicz become more and more interested in Buddhism. They work over translation of two books by Philip Kapleau: *Three Pillars of Zen* and *The wheel of Life and Death*. Also A.J. Korbiel, G. Leszczyńska and H. Waniek participate in the project. Andrzej coordinates their activities, writes the preface for the book. He organizes Zen practice and other esoteric activities. The studio in Piastowska becomes a place where the first Buddhist group in Poland originates.

1974
FEBRUARY
The first issue of the first Buddhist periodical called “The Way” (Droga), then “The Way of Zen” (Droga Zen). By 1978 there were 9 issues of the magazine. The first numbers were published by Andrzej Urbanowicz and Urszula Broll, then Henryk Waniek, Tadeusz Sławek, Jerzy Ilg, Stanisław Kasprzyk and others joined the project.

APRIL – MAY
Participation in the collective exhibition “Dreams, Myths, Initiations” at the BWA Art Gallery in Kłodzko together with Z. Beksiński, T. Brzozowski, S. Fijałkowski, T. Makowski, E. Rosenstein, P. Trybalski, A. Urbanowicz, H. Waniek and others.

JUNE – JULY
Kamieńczyk becomes an important place. It is a summer house of Urszula and Andrzej in the Świętokrzyskie Mountains. Janusz Korbel is their neighbour and they, together with some friends, want to create a place which will promote spiritual development according to Zen tradition with Philip Kapleau’s guidance. The guests are to come there for workshops and group Zazen.

1975
AUGUST
P. Kapleau comes to Piastowska to run a five days workshop and meeting (28th August – 1st September). It is, in fact, the first Zen session in Poland. There are 22 participants: Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek, Jacek Ostaszewski, Małgorzata Ostaszewska, Tomasz Hołuj, Włodzimierz Nowak (Nyogen Nowak) and others. After the meeting the first Zen Buddhist group is born.

1976
MAY
An exhibition of the Urbanowicz Family untitled “The pictures from recent years” at BWA Art Gallery in Kłodzko. Next to Urszula and Andrzej there was also their son Roger who seemed to be also a talented artist.

1977
The house in Kamieńczyk designed for Zen practice is being constructed. There are also group meditations with participation of: Tomasz Hołuj, Jacek Ostaszewski, Jarosław Markiewicz, Henryk Smagacz, Adam Sobota, Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, Włodzimierz Nowak, Barbara Kaniuga, Bolesław Rok.

1978
Andrzej and Urszula get divorced. Andrzej leaves for the USA where he establishes a new family. Urszula concentrates on spiritual practice. Henryk Smagacz appears in her life. At first he helps her in the studio, then he becomes a house-dweller and eventually her life partner.

1979
An individual exhibition of drawings and watercolours at Library Gallery Randolph, New Jersey (USA). W. Skrodzki commented it as follows: “Urszula Urbanowicz is an artist of extremely sensitive intuition and that is why her reflexions on the world and philosophical aspects of human existence reach unusual depths. When we add to that her great painting talent, we obtain unique art of very high quality which reveals the truth about the structure of the Universe and human existence inscribed in it. It is indeed great and fascinating art of the kind that fulfills the most essential and deepest needs of a contemporary man.”[17].

1983
The artist abandons Katowice, leaving the studio at disposal of her Buddhist friends. She goes together with her friend Henryk Smagacz, who is a painter, translator of psychological and spiritual literature. They move to Przesieka near Jelenia Góra, where the Buddhist community settles in the Old Mill. The following people make the Buddhist community: Małgorzata and Jacek Ostaszewski, Tomasz Hołuj and Joanna Lasota. Urszula and Henryk live in a small house on the hill with a wild garden situated in Słoneczna St. “This is the place I discovered – she says – the rhythm of life here is different and I really like it”[18]. The first Buddhist leave after some time, then different ones come to live including Małgorzata Braunek and Andrzej Krajewski.

1984
OCTOBER – NOVEMBER
First presentation of works in Jeleniogórska Valley. An individual exhibition at the EMPIK Gallery of Contemporary Art (50 Ratuszowy Square) in Jelenia Góra, where the artist presents watercolours, drawings and oil landscape pictures from the years 1968–1984. In the catalogue edited by Henryk Szymczak, there are texts written by Wojciech Skrodzki, Henryk Waniek and Zdzisław Beksiński.

1987
MARCH
An individual exhibition at BWA Art Gallery in Kłodzko where the artist presents watercolours and drawings. J. Markiewicz described them as follows: “Her drawings and watercolours – filled with fantasy, sophisticated and remarkable – they show the mind uncovered or suspended (...),. Yet, every composition is prodigiously balanced, quiet and makes one feel silent. The pictures do not divide, they do not indicate oppositions. Even though they might be composed of black and white, they still achieve unity”[19].

MAY – JUNE
Participation in an exhibition entitled “The Circle” at BWA Art Gallery in Kłodzko. The exhibition was a part of a cycle “Metaphoric tendencies in Polish Contemporary Art”.

1988
SEPTEMBER
The 6th exhibition “Presentations” concerning the artistic community of Jelenia Góra at BWA Art Gallery in Jelenia Góra (8, 15 Grudnia St.). Henryk Smagacz also participates in the show. His oil paintings, as far the style is concerned, show some similarities with the pictures of Urszula. From that moment her cooperation with BWA in Jelenia Góra starts. She participates regularly in exhibitions and is promoted by the gallery. She also takes part in the international exhibitions presenting local community abroad (Homel, Valkeakoski, Aachen, Landau, Monschau).

1989
SEPTEMBER
Exhibition “Meditation and Art” in Cracow at “Kramy Dominikańskie” together with J. Kraupe – Świderska, R. Kudliński, T.C. Wiktor.

1994
An individual exhibition during Festival of Chamber Music in Katowice at Górnośląskie Centrum Kultury (art center), where the artist shows a set of watercolours and drawings.

1995
SEPTEMBER – OCTOBER
An exhibition “Polish Surrealists” in Częstochowa, where the works were selected by Marian Panek. The essays for the catalogue were written byKrystyna Janicka and Piotr Krakowski. Each of 80 artists who participated in th exhibition was presented in the catalogue (reproduction of at least one work). Among the participants were: Urszula Broll, Zygmunt Stuchlik, Henryk Waniek, Andrzej Urbanowicz.

1996
FEBRUARY – JUNE
Presentations of works made by Urszula Broll, Nyogen Nowak and Ewa Hadydoń in Tokyo and Sendai (Japan).

MAY – JUNE
An individual exhibition at “Promocje” Gallery in Jelenia Góra where she presents geometric watercolours and drawings from the 80-ties and 90-ties.

OCTOBER
Exhibition: “Oeuvres des peintres de Katowice des annes 1960–1996” La Ma la Ville de Saint-Etienne, where 17 artists from Katowice presented their works from the collection of the Historical Museum of Katowice. Broll presented works from the cycle “Aliquots” from 1962.

1997
4TH JUNE – 24TH JUNE
An individual exhibition at BWA Art Gallery in Jelenia Góra. Works from 1968 – 1996, including mandalas and ink drawings. The text of Henryk Waniek in the catalogue for the show. There is also a presentation of a film form 1993 about the artist shot by Piotr Lipiński for Aval TV of Jelenia Góra.

30TH OCTOBER
An individual exhibition presenting watercolours and drawings at "Na Żywo" Gallery in a Polish Radio Station in Katowice. Texts for the catalogue were written by Zdzisław Beksiński and Wojciech Skrodzki.

1998
MARCH
Exhibition "The Dust of Zen" with participation of: Nguyen Nowak – zenga (Zen) paintings, Ewa Hadydoń – mikkyoga (Esoteric paintings), Urszula Broll (watercolours) at Manggha Centre of Japanese Art and Technology in Cracow (26 Konopnickiej St.).

The artist explains in the catalogue the origins of her mystical watercolours. "The beginning of the sixties was for me groundbreaking in many aspects. My life was turbulent at that time and the first translations of eastern spiritual teachings impressed me greatly. My inner tension was strong and whenever I started painting, simple geometric forms – circles, triangles, squares appeared on my sheet of paper. I did not know what it was or what it was about. I just let my intuition to be expressed without control of consciousness. With time, these simple structures started to grow and I could discover my own world in these colourful shapes.
I was greatly surprised when I once got a book wit reproductions of Indian Tantric Art. I understood how many levels, hidden meanings and lively force can be found in geometric forms. It turned out that my intuition fitted perfectly the art that had been practiced by meditating people for ages. I found it very inspiring.
I belonged to that limitless spiritual community"[20].

29–30 MAY
A collective exhibition "The eyes see more than the heart can see" at the debate concerning art and mysticism devoted to William Blake and entitled "Reality of the World of Vision" with the participation of Urszula Broll, Henryk Smagacz, Kamila Karst, Jarosław Markiewicz, Henryk Waniek. It was held in Association for Man in Świdnica.

1999
MAY – AUGUST
Exhibition "Magnificent Landscape, Artistic Colonies in the Karkonosze in the XX century"It was a large presentation of pre-war and contemporary art connected with the Karkonosze. It was first shown at Jelenia Góra District Museum (historical part) and at BWA Art Gallery (contemporary part). Then it was presented in Wrocław and Berlin. Next year the show was in Ratingen, Hoesel, Goerlitz, Alfred, Harzburg (Germany). There was a profusely illustrated book in Polish and German language (400 A4 pages, printed in 1000 copies) under the editorship of Klaus Bździach, published by Gesselschaft für interregionalen Kulturaustausch e. V in Berlin and Jelenia Góra District Museum. There was much space devoted to contemporary artists living in Jeleniogórska Valley including Urszula Broll and Henryk Smagacz. The text about contemporary visual artists was written by Janina Hobgarska and Joanna Mielech (nee Kozioł). They also developed the scenario for the contemporary part of the exhibition. The Project was a great Polish – German undertaking involving many people and institutions. It is still probably the most comprehensive compendium of art and culture of the region in the previous century.

DECEMBER
"Visionaries of the end of the century" –a collective exhibition with participation of U. Broll, Z. Beksiński, J. Gaja, K. Skurczewski, A. Strumiłło, J. Waltoś, H. Waniek. The curator of the exhibition, I. Klisowska-Filipczuk, invited artists "whose pictures were saturated with meaning and vision. Behind visionary, sometimes psychedelic form, there is always clear and simple content even though it might be deeply hidden. In order to get there we need the key to knowledge and mystery or just empathy (...)".

"Urszula Broll and Henryk Waniek are particularly interested in oneiric visions – Klisowska wrote. (...) Mystical ideograms of Broll's pictures prove that the XX century artists open up to the broad stream of culture and spirituality of the East"[21]. The presentation was held at The Museum of the Lubuskie Region in Zielona Góra

2000
SEPTEMBER
"Around a Great Mountain" – an exhibition presenting artists living in the area of Śnieżka in a pre-war time and at present. Broll showed her new works, metaphoric oil paintings. At first, the exhibition was presented at BWA Art Gallery in Jelenia Góra (contemporary part) and The Karkonoskie Museum (historical part). Then in 2001 it was shown in Zabrze, Herrnhut (Germany), Vrchlabi (Czech Republic). There was also an album published on the occasion of the exhibition with texts written by Prof. Jacek Kolbuszewski, Dr Piotr Łukaszewicz, Miloslav Bartos, Józef Liebersbach, Joanna Mielech, Henryk Waniek and reproductions of the participants' works. Janina Hobgarska was a curator of the exhibition. The contemporary part included 35 works of the artists living in the borderland (13 participants from Poland, 10 from Czech Republic, 8 from Germany). The project included also a film with participation of Urszula Broll "The Artists in the Karkonosze" realized by Jolanta Ciesielska, Witosław Czerwonka and Wojciech Zamiara.

2001
NOVEMBER
A collective exhibition of the Association of Polish Artists and Designers from Katowice presented at BWA Art Gallery in Katowice. Urszula Broll shows her mandalas from 1999.

2003
MAY
V Triennial of Sacred Art at Municipal Gallery in Częstochowa. The exposition was also shown in Sopot, Elbląg, Legnica, Wałbrzych at municipal galleries and at Museum of the Academy of Fine Arts in Wrocław. The slogan of the triennial was "Towards civilization of life" and the participants were chosen by the Programme Council. Urszula Broll was invited by Andrzej Saj, the executive editor of and artistic magazine "Format". She showed geometric watercolours from the 90-ties. There was also the catalogue with reproduced pictures of the participants as well as the works of the the Programme Council members.

OCTOBER – NOVEMBER
A monographic exhibition of "St-53, Artists, Attitudes,Traces"at Historical Museum in Katowice. The exposition is composed of works of the group members, including a large set of Broll's paintings. The catalogue (156 pages) consists of texts written by: Aleksandra Kasprzyk, Joanna Jędrusik, Urszula Broll, poems of Krystyna Broll-Jarecka and archival photographs as well as reproductions of many works (22 works of Urszula Broll from 1953–1964).

OCTOBER
An exhibition "Ephemeral Views" in Monschau (Germany) together with Teresa Kępowicz and Paweł Trybalski. Urszula presented her imaginary landscapes in watercolours and drawings. Joanna Mielech wrote a text for the catalogue. The show was organized by BWA Art Gallery in Jelenia Góra and municipal authorities of Aachen.

15TH NOVEMBER – 11TH DECEMBER
The project untitled "The Artistic Underground of Katowice after 1953" was invented by Andrzej Urbanowicz and Henryk Waniek. The main exposition was shown at BWA Art Gallery in Katowice.

A wide range of St-53 works were presented as well as members of Arkat Group, Oneiron Group and artists working individually. There was also some space for pictures from the martial law to quite recent works. It was a wide panorama of Silesian art functioning mostly out of circulation. Prof. Janusz Zagrodzki was a curator of the exhibition. The opening was held exactly in the 50th anniversary of appearance of St-53. A lot of Broll's works were shown. There was also a catalogue, 479 pages, developed by Stanisław Ruksza and published by BWA Art Gallery in Katowice.

2004
MARCH – APRIL
An exhibition of works on paper by the artists from the region of Jelenia Góra untitled "From the Collection of BWA"The show was composed of older works combined with the newer ones. Her pictures could be defined as "compositions which can be understood in two ways: by deciphering the complicated net of symbols and by observing subtle linear constructions"[22].

OCTOBER
Exhibition untitled "Urszula Broll. Painting (the 50-ties and the 60-ties)" In Czas (Time) Gallery in Będzin.

There were 22 oil paintings from that period (Cubist, industrial landscapes, aliquots, action painting) and 34 watercolours (early geometric abstraction from the 60-ties). The catalogue contained 33 reproductions and texts by Janusz Zagrodzki and Henryk Waniek.

NOVEMBER
The same exhibition is moved to the antique studio "Nautilus" in Cracow.

2005
MAY – JUNE
A retrospective exhibition of the artist. The show was organized by BWA Art Gallery in Jelenia Góra and BWA in Katowice. It was also

included in the programme of The Lower Silesian Art Festival organized by the Center of Art and Culture in Wrocław. Janusz Zagrodzki was a curator of the exhibition and its premiere was held in Jelenia Góra. There was a catalogue edited by Janina Hobgarska and a varnishing day was combined with a benefit party. Many of artist's friends participated in the event, among others: Henryk Waniek, Teresa Biel-Lutosławska, Mieczysław Litwiński.

AUGUST
The exhibition was presented in Katowice, then in Legnica nad Wałbrzych.

2006
OCTOBER
"Works from 1952–1969" were presented at Art NEW Media Gallery in Warsaw at 28 Wilcza St.

2009
A book "Visionaries and Masters" by Wojciech Skrodzki is published by the publishing house Więź in Warsaw. The book is a collection of texts on artists who can be defined as visionaries. There is also a text on Urszula Broll untitled "Reading the World" The author wrote about her as follows:" (...) she realizes the concept of art where creativity is the way of life, not the way of being. (...) it is a difficult and narrow patch leading through intuitive approaching this what disturbs us the most – the mystery of the world. The artist is looking for visual signs to express the situation of human existence"[23].
The promotion of the book was held at Pokaz Gallery of critics in Warsaw on 29th April.

2010
The artist was diagnosed with cancer and the disease has accompanied her more or less intensively since that time.

2011
AUGUST
Andrzej Urbanowicz dies during his visit at his friends' house in Szklarska Poręba. A Buddhist funeral ceremony was also held there. Urszula, their son Roger, the last wife of the artist Małgorzata Borowska-Urbanowicz and a circle of friends were present.

The disease and death of Andrzej caused a turmoil in orderly life of Urszula. Despite the divorce, they were still very close with each other. They were both friends, artists and had family bonds. So, the dramatic events decisively slow down her artistic activity, yet she has not stopped working. She mostly expresses herself in small size pictures on paper. She still participates in exhibitions and is present in the artistic life of the Jelenia Góra region.

NOVEMBER – DECEMBER
She participates in an exhibition of "The New Mill – The Artists' Colony" which gathers the artists from the region and refers to tradition of artistic colonies in the Karkonosze. Her works gain Grand Prix of the exhibition and some are bought by The Karkonoskie Museum in Jelenia Góra. She wrote such words in the catalogue for the exhibition: "I have a deep contact with my works, in fact I create them for myself in order to learn what I do not know about myself... In silence, in a quiet place, in communion with my mandala and my own experience, there I find peace."[24]. The exhibition was presented at Carl and Gerhard Hauptmann House in Szklarska Poręba, a branch of The Karkonoskie Museum.

1012
OCTOBER – NOVEMBER
The artist participates in the next presentation of the artistic circles of the region untitled "Signs of time – records of space" organized on the occasion of 35th anniversary of BWA Art Gallery in Jelenia Góra.

2013
JUNE – JULY
"Geometric watercolours" it is a title of U. Broll's individual exhibition prepared by 111 Gallery in Szczecin under the patronage of the National Museum in Szczecin.

25TH APRIL – 27TH MAY
"Between the Poles. Polish Artistic Colonies" at Biennial of Film and Art in Worpswede (Germany). A Polish – German project devoted to former and contemporary artistic colonies. Polish side was represented by the colonies of Kazimierz Dolny, Zakopane and Szklarska Poręba. Urszula Broll showed a few geometric watercolours. The exhibition was organized by the New Mill Association. The curator of the show and the catalogue was Bożena Danielska.

2013
JUNE
Presentation of the part of the exhibition "Between the Poles", the one concerning the Karkonosze at the House of Carl and Gerhard Hauptmann in Szklarska Poręba.

2014
APRIL
The artist receives a medal "Merited for Polish Culture" granted by the Minister of Culture and National Heritage.

11TH – 14TH SEPTEMBER
The European Festival of Artistic Colonies in Kazimierz Dolny where artists from Kazimierz Dolny, Zakopane, Szklarska Poręba and Worpswede presented their works. Szklarska Poręba was represented by The New Mill Association with 9 artists, including Urszula Broll, from the region of Jelenia Góra. The exposition was presented at Summer Gallery, a branch of The Nadwiślańskie Museum in Kazimierz Dolny. The catalogue for the exposition untitled "Where Art Prevails. Creators of Contemporary Artistic Colonies" was in two languages. It contained reproductions of the presented works and the following texts: "Contemporary Artistic Colony in the Karkonosze and the Izerskie Mountains" and "Nine women and a man" written by Bożena Danielska, who was the curator of the show and devoted a lot attention to Urszula Broll.

2015
9TH APRIL – 17TH MAY
Exhibition "Urszula Broll – Andrzej Urbanowicz. Dangerous Relations" prepared by the Cultural Institution of Katowice – the City of Gardens and Historical Museum of Katowice from their own collections as well as collections of The National Museum in Warsaw, The Silesian Museum in Katowice, the Górnośląskie Museum in Bytom and from private collections. The curators of the exhibition were Ewelina Krzeszowska and Małgorzata Borowska-Urbanowicz. The texts for the catalogue were written by: Prof. Janusz Zagrodzki, Henryk Waniek and Villqist (Jarosław Świerszcz). There were also fragments of the text by Andrzej Urbanowicz from the book "The Artistic Underground of Katowice after 1953" and many reproductions of the two artists.

8TH MAY – 12TH JUNE
Cezary Pieczyński opens the exhibition "Modern Women" at Piekary Gallery in Poznań. The following artists participate: Urszula Broll, Janina Krupe-Świderska, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogojska, Arika Madeyska, Jadwiga Maziarska, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Teresa Rudowicz, Maria Stangret, Teresa Tyszkiewicz. The organizers stressed the influence of these artists on modern art, their independence, their daring choices and their place in the history of art.

21ST SEPTEMBER – 18TH NOVEMBER
"The Shadow of Ink. Far East Inspirations in Polish Art" – a collective exhibition at the Museum of Asia and The Pacific Ocean in Warsaw. As it was earlier announced in the press the exhibition showed the classics of Polish Vanguard, who have been artistically active for over a half century: Urszula Broll, Jerzy Jaworowski, Koji Kamoji, Prof. Jan Berdyszak, Tadeusz Kulisiewicz, Jerzy Stajuda, Prof. Andrzej Strumiłło. Their artistic careers were in alignment with their inner development. There were also younger artists referring to the Far East culture such as: Małgorzata Antoszewska-Moneta, Prof. Elżbieta Banecka, Sukhi Barber (Great Britain) – a sculptor who worked in Nepal for 14 years, Andrzej Bero, Dalia Dokšaitė (Lithuania) an expert of Sumi-e painting, Nyogen Nowak – a painter and a Zen Teacher in Japan, Jarosław Sierek, Paweł Żak, Lech Żurkowski. The spiritual father of the enterprise was an art historian Prof. Przemysław Trzeciak. The curators of the show were: Jarosław Sierek, Lech Żurkowski and Magdalena Ginter. Urszula Broll showed several dozen works, mostly geometric watercolours.

18TH DECEMBER 2015 – 22ND JANUARY 2016
An Individual exhibition "Urszula Broll – Painting" prepared by the BWA Art Gallery in Jelenia Góra and presented there. The catalogue consists of 20 reproductions of her works. Mostly, these are watercolours from the beginning of the 21st century. The texts were written by Joanna Mielech and Janina Hobgarska. There was also a film made by Aleka Polis who shot it during her visit at the artist's studio.

2016
Silesia Art Biennial, an artistic and exploratory project realized by the Art and Culture Centre in Wrocław with participation of the artists from The Lower Silesia. Photographers, film makers and radio journalists record projects and investigate individual creators constructing in a way a map of artists. The workers of Cultural Studies Institute at Wrocław University have research on "The Lower Silesia in Creation. The Areas of Culture" where they make analysis and evaluation of the artistic activity

in the region from social and cultural perspective. Urszula Broll was one of the people included in the project. She was interviewed, photographed and a film record was made. There was also a radio reportage and the works for the exhibition were chosen. The main parts of the project are as follows:

- a collective exhibition untitled: "Local identity and conscious community" held at Domek Romański Photographic Centre in Wrocław, from 17th November to 23rd December
- a symposium on: "The Lower Silesia in Creation. Areas of Culture" (18th November)
- a book "The Lower Silesia in Creation" (500 copies, 254 pages, DVD record)

The presence of Urszula Broll in all these parts was strongly stressed. The curator of the project was Andrzej Saj.

2017
JULY
"The Elevator of Art" an exhibition of the artists from Jeleniogórska Valley organized by the Municipal Gallery in Wrocław in cooperation with the House of Carl and Gerhard Hauptmann in Szklarska Poręba. There were 14 participants, including Urszula Broll. The catalogue for the exhibition (A4, 150 pages in Polish and English) contains texts on relationship of artists and the landscape, old and contemporary artistic colonies, a review of the artists and an attempt to define the cultural landscape of the region. The texts were written by: Mirosław Jasiński, Joanna Mielech, Marcin Harlender, Przemysław Wiater. There are also wide biographical notes and several dozen reproductions of each author. As far as Urszula Broll is concerned, there are 13 watercolours, some drawings and landscapes. The curator of the exhibition was Mirosław Jasiński.

SEPTEMBER – OCTOBER
A collective exhibition of the artistic circle of Jelenia Góra held on the 40th anniversary of BWA Art Gallery. The show was entitled "Now is here. 40/40". Among 40 participants there were also works of Urszula Broll and they can be found in the catalogue.

2017
26TH DECEMBER
Polish Radio broadcasts the reportage by Dorota Jaśkiewicz-Łebek untitled "Urszula". Next year the author will get an award as the best reporter of the year (2018) and obtains a Melchior statuette as well as money award.

2019
19TH JUNE – 10TH JULY
An individual exhibition at The Sudety Centre of Art and Culture in Szklarska Poręba where the artist presented 50 works from different years. There was also a meeting with Urszula Broll and local artists. The programme included music and poetry.

ANNOTATIONS

1. U. Broll, *Remarks for the catalogue St-53*, typescript, 2003
2. U. Broll, *St-53, It was not so – as it was*, "Śląsk", issue 7 (9), 1996
3. *Ibidem*
4. according to A. Wydrzyński, *Catalogue for the St-53 exhibition*, BWA, Katowice
5. M. Porębski, *II Exhibition of Modern Art*, catalogue for the exhibition, Central BWA Art Gallery, Warsaw 1957
6. J. Zagrodzki, *Urszula Broll – Andrzej Urbanowicz, Dangerous Relations*, Cultural Institution of Katowice – the City of Gardens, catalogue for the exhibition, Katowice 2015
7. A. Urbanowicz, *Catalogue for the exhibition of Urszula Broll*, Jelenia Góra 2005, p. 23
8. A. Ligocki, *Catalogue for the exhibition*, BWA Katowice, 1963
9. J. Zagrodzki, *Catalogue for the exhibition of Urszula Broll*, BWA, Jelenia Góra 2005, page 14
10. J. Zagrodzki, *Urszula Broll – Andrzej Urbanowicz, Dangerous Relations*, Cultural Institution of Katowice – the City of Gardens, catalogue for the exhibition, Katowice 2015, p. 13
11. U. Broll, A letter to Janina Hobgarska from 22nd December 2004
12. J. Bogucki, *Urszula Broll – painting*, catalogue for the exhibition, Warsaw 1970
13. A. Urbanowicz, *Oneiron, esoteric circle of artists from Katowice*, Museum of Upper Silesia in Ratingen and Bellmer Association in Katowice, catalogue for the exhibition, p. 101, Katowice 2006
14. J. Buszyński, *Phantasmagorias*, Kultura, 1971, issue 26
15. H. Doboszowa, *Złote Grono 71 (Golden Circle '71)*, "Nadodrze", issue 21 (240)
16. J. Markiewicz, *Urszula Broll – painting*, catalogue for the exhibition, Katowice Gallery, 1973
17. W. Skrodzki, typescript from Urszula Broll's records, 14th April 1979
18. U. Broll, *Ephemeral Views*, BWA Jelenia Góra, catalogue for the exhibition in Monschau, 2003
19. J. Markiewicz, *The exhibition of the U Family – Recent Pictures*, BWA Kłodzko, catalogue, 1976
20. U. Broll, *The Dust of Zen*, catalogue for the exhibition, Manggha, Cracow, 1998
21. I. Klisowska-Filipczuk, *The Visionaries of the end of the century*, The Lubuskie Museum, Zielona Góra, catalogue for the exhibition, 1999
22. W. Wierzchowska, *The Dictionary of Polish Painters*, vol. 2, Arkady Warsaw 2001, p. 22
23. W. Skrodzki, *Reading the World*, from: *Visionaries and Masters*, p. 27, "Więź" Association, Warsaw, 2009
24. U. Broll, *New Mill Artistic Colony*, catalogue for the exhibition, Carl and Gerhard Hauptmann's House, a branch of The Karkonoskie Museum in Jelenia Góra, Jelenia Góra 2011
25. *The shadow of ink. Inspirations of the Far East in Polish Art*, The Museum of Asia and The Pacific Ocean, Warsaw, press records http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Warszawa/1,43,103034,Cien-tuszu----dalekowschodnie-inspiracje-w-sztuce-.html

Spis prac

Stara Ślązaczka, 1953
olej, płótno, 99 × 80 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 119

Bez tytułu, 1950
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 120

Bez tytułu, 1953
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 120

Bez tytułu, 1950
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 121

Bez tytułu, 1953
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 122

Bez tytułu, 1950
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 122

Bez tytułu, 1952
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 123

Bez tytułu, 1953
rysunek, papier
30 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 123

Portret niani, 1950
gwasz, tempera, papier,
39,5 × 29,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 125

Bez tytułu, 1950
tusz, tempera, papier
29,5 × 24 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 126

Bez tytułu, 1950
technika mieszana,
papier, 29,5 × 24 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 127

Bez tytułu, 1950
gwasz, papier, 29 × 24 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 127

Martwa natura, 1953–1954
olej, płótno, 75 × 54 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 128

Kobiety śląskie, 1953 olej, tektura, 43 × 57,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 129

Kompozycja (Martwa natura), 1955
olej, płótno, 62 × 46,7 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 130

Bez tytułu, 1953
technika mieszana
29,5 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 132

Kompozycja (Scena figuralna), 1955–1957
technika mieszana, płótno, 78 × 56 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 135

Bez tytułu, 1953
technika mieszana
29,5 × 21 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 137

Pejzaż przemysłowy, 1956
olej, płótno, 54 × 65 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 139

Autoportret, 1955–1957
olej, płótno, 98 × 68,2 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 140

Powidoki znad morza, 1957
olej, płótno, 104 × 89,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 143

Kompozycja III
(z cyklu *Powidoki*)
1956–1959, technika mieszana, papier
22,3 × 31,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 144

Kompozycja II
(z cyklu *Powidoki*)
1956–1959, technika mieszana, papier
20,5 × 29 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 145

Kompozycja IV
(z cyklu *Powidoki*)
1956–1959, technika mieszana, papier
20,2 × 28,8 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 146

Powidoki, 1956
olej, płótno, 48 × 70 cm,
kolekcja prywatna
s. 147

Powidoki, 1957
117 × 67 cm, olej, płótno
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 148

Pejzaż przemysłowy, 1956
olej, płótno, 53,5 × 65 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic,
ss. 150–151

Kompozycja biologiczna I
2 poł. lat 50. XX w.
tusz lawowany, akwarela, papier, 20,5 × 29,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 152

Kompozycja biologiczna II
2 poł. lat 50. XX w.
tusz lawowany, akwarela, papier, 21 × 29,7 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 153

Kompozycja biologiczna III
2 poł. lat 50. XX w.
tusz lawowany, akwarela, papier, 21 × 29,6 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 154

Kompozycja biologiczna IV
2 poł. lat 50. XX w.
tusz, gwasz, papier, collage, kalkomania
29,5 × 41,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 155

Kompozycja biologiczna V
2 poł. lat 50. XX w.
tusz, gwasz, papier, collage, kalkomania
29,5 × 41,7 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 156

Obraz abstrakcyjny, 1959
olej, płótno, 50 × 75 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
ss. 158–159

Pejzaż, 1956
olej, płótno, 49,5 × 70 cm
kolekcja prywatna
ss. 160–161

P-9, 1958
technika mieszana, płótno
54,5 cm x 77,5 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
ss. 164–165

Kompozycja, 1958
technika mieszana, płótno, 50 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
ss. 166–167

Kompozycja, 1960
olej, płótno, 90 × 65 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 169

Obraz (Malarstwo materii)
lata 60. XX w.
olej, płótno, 65 × 90 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 170

Alikwoty 8, 1962
technika mieszana, płótno, 110 × 75 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 172

Possy
(z cyklu *Alikwoty*), 1962
olej, płótno, 120 × 70 cm
kolekcja prywatna
s. 175

Bez tytułu
(z cyklu *Alikwoty*), 1962
olej, płótno, 160 × 40 cm
kolekcja prywatna
ss. 176–177

Z cyklu *Alikwoty*, 1962
olej, płótno, 100 × 69 cm
kolekcja prywatna
s. 179

Z cyklu *Alikwoty*, 1962
olej, płótno, 100 × 70 cm
kolekcja prywatna
s. 181

Z cyklu *Alikwoty*
pocz. lat 60. XX w.
akwarela, papier
35 × 16,7 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 182

Z cyklu *Alikwoty*
pocz. lat 60. XX w.
akwarela, papier
34,8 × 17,8 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 182

Mandala, lata 60. XX w.
akwarela, papier
47,7 × 29,4 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 185

Bez tytułu, 1962
akwarela, papier, 49 × 31 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 187

Bez tytułu, 1962
akwarela, papier, 30 × 21 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 188

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 29 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 190

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 24 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 192

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 19 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 193

Bez tytułu, 1966
akwarela, papier
48,5 × 31 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 194

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 24 cm
dzięki uprzejmości artystki,
s. 195

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 31 × 24 cm
dzięki uprzejmości artystki,
s. 196

Bez tytułu, 1963
akwarela, papier, 49 × 26 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 197

Bez tytułu, 1964
akwarela, papier, 49 × 31 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 198

Bez tytułu, 1964
akwarela, papier, 49 × 30 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 201

Bez tytułu, 1964
akwarela, papier
36 × 48,5 cm. dzięki uprzejmości. artystki
ss. 202–203

Bez tytułu, 1967
akwarela, papier, 49 × 31 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 205

M, 1967
akwarela, papier
61,5 × 47,2 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 206

Ogień, 1968
akwarela papier,
62,4 × 48,8 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 207

Bez tytułu, 1967
akwarela, papier
50 × 36 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 209

Bez tytułu, 1969
akwarela, papier
49 × 31 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 210

Kompozycja monochromatyczna I
1965, olej, płótno
110 × 51 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 212

Kompozycja monochromatyczna I
1965, olej, płótno
100 × 50 cm
kolekcja prywatna
s. 213

Czarność, 1969
olej, płótno, 55 × 31 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 217

Oneiron,
Czarne Karty – A
1967–1969, technika mieszana, karton
70 × 70 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 218

Oneiron,
Czarne Karty – B
1967–1969, technika mieszana, karton
70 × 70 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 219

Oneiron,
Czarne Karty – C
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 220

Oneiron,
Czarne Karty – D
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 221

Oneiron,
Czarne Karty – E
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 222

Oneiron
Czarne Karty – F
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 223

Oneiron,
Czarne Karty – G
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 224

Oneiron,
Czarne Karty – J
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 225

Oneiron,
Czarne Karty – K
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 226

Oneiron,
Czarne Karty – L
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 227

Oneiron,
Czarne Karty – Ł
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 228

Oneiron,
Czarne Karty – M
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 229

Oneiron,
Czarne Karty – N
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 230

Oneiron,
Czarne Karty – P
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 231

Oneiron,
Czarne Karty – R
1967–1969, technika mieszana, karton, 70×70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 232

Oneiron,
Czarne Karty – Ś
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 233

Oneiron,
Czarne Karty – S
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 234

Oneiron,
Czarne Karty – U
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 235

Oneiron,
Czarne Karty – W
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 236

Oneiron,
Czarne Karty – V
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 237

Oneiron,
Czarne Karty – X
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 238

Oneiron,
Czarne Karty – Y
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 239

Oneiron,
Czarne Karty – Z
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 240

Oneiron,
Czarne Karty – Ź
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 241

Oneiron,
Czarne Karty – Ż
1967–1969, technika mieszana, karton, 70 × 70 cm
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 242

Góra oddechu,
1969–1970, olej, deska
91,6 × 55,7 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 245

Bez tytułu, 1965
akwarela, papier
64 × 50 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 249

Bez tytułu, 1965
akwarela, papier
64 × 50 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 251

Ogród, 1970
akwarela, papier
49 × 62 cm, dzięki uprzejmości artystki
ss. 252–253

Bez tytułu, 1967
akwarela, papier
62 × 49 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 255

Chodźmy na drugi brzeg, 1967
akwarela, papier
62 × 49 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 257

Mana, 1969
tusz, papier, 28 × 38 cm
dzięki uprzejmości artystki,
ss. 258–259

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier
28 × 38 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 260

Bez tytułu
akwarela, papier
26,7 × 35,1 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 261

Twarz, 1968
tusz, papier, 56 × 37,8 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 263

Bez tytułu
tusz, papier, 39,7 × 25,8 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 264

Bez tytułu
akwarela, papier
21,5 × 29,5 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 265

Przesieka
tusz, papier, 20 × 38 cm
dzięki uprzejmości artystki,
s. 266

Bez tytułu
olej, płótno, 100 × 51 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 267

Bez tytułu, 1998
tusz, papier, 23 × 28 cm
dzięki uprzejmości artystki
ss. 268–269

Bez tytułu, 1998
tusz, papier, 29,8 × 21,6 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 270

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier
23,8 × 31,8 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 271

Bez tytułu
akwarela, papier,
39,7 × 29,7 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 273

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*),
akwarela, papier,
22 × 32,4 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 274

Deszcz, 1969
tusz, papier, 38 × 28 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 275

Bez tytułu, 2004
tusz, papier, 30 × 23 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 276

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier
32,3 × 22,5 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 277

Bez tytułu, 1968
tusz, papier, 37,8 × 28,2 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 279

Bez tytułu
tusz, papier, 22,9 × 22,6 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 280

Bez tytułu, 1988
tusz, papier, 13,5 × 20,2 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 281

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier
30,3 × 45,2 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 282

Bez tytułu
tusz, papier, 25,3 × 17,5 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 283

Bez tytułu
gwasz, papier, 24 × 13 cm
dzięki uprzejmości artystki,
s. 285

Bez tytułu
gwasz, papier, 17,5 × 10,5 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 285

Bez tytułu, 1970
tusz, papier, 48 × 29,5 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 287

Bez tytułu
akwarela, papier
33 × 48 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 288

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*)
akwarela, papier,
23,2 × 30,1 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 289

Bez tytułu
(z cyklu *Z gestu*), akwarela, papier, 39,5 × 29,5 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 290

Awalokiteświaro, 1972
akwarela, papier
64 × 50 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 293

Nie dwa, 1983–1994
akwarela, papier
64,5 × 48 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 294

Bez tytułu, 1998
akwarela, papier
65 × 47 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 297

Bez tytułu
akwarela, papier
62 × 48 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 299

Wewnętrzny płomień,
1996–1997
akwarela, papier
65 × 47,5 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 301

Bez tytułu
akwarela, papier
62 × 48 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach
s. 302

OKO, 1985
akwarela, papier
64,5 × 48 cm, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Katowic
s. 304

Strefy III, 1989
akwarela, papier
64 × 48 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 307

Bez tytułu, 1999
akwarela, papier
61,5 × 47,5 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 308

Jedno, 1987
akwarela, papier, 65 × 48 cm
dzięki uprzejmości artystki
s. 310

Wszystkie kierunki,
1974–1975, akwarela, papier, 65 × 50 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 313

Studnia wiatru, 1969
akwarela, papier,
75 × 65 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 315

Bez tytułu, 1988
akwarela, papier
69 × 50 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 316

Góra przeznaczenia, 1973
akwarela, papier
64 × 50 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 318

Bez tytułu, 1974
akwarela, papier
65 × 50 cm, dzięki uprzejmości artystki
s. 321

List of Works

Old Silesian Woman, 1953
oil on canvas, 99 × 80 cm
courtesy Silesian Museum in Katowice
p. 119

Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 120

Untitled, 1953
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 120

Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 121

Untitled, 1953
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 122

Untitled, 1950
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 122

Untitled, 1952
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 123

Untitled, 1953
drawing, paper, 30 × 21 cm
courtesy the artist
p. 123

Portrait of a nanny, 1950
gouache, tempera, paper, 39,5 × 29,5 cm
courtesy Silesian Museum in Katowice
p. 125

Untitled, 1950
ink, tempera, paper
29,5 × 24 cm
courtesy Silesian Museum in Katowice
p. 126

Untitled, 1950
mixed technique, paper
29,5 × 24 cm
courtesy Silesian Museum in Katowice
p. 127

Untitled, 1950
gouache, paper, 29 × 24 cm
courtesy the artist
p. 127

Still Life, 1953–1954
oil on canvas, 75 × 54 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 128

The Silesian Women, 1953
oil, cardboard, 43 × 57,5 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 129

Composition (Still Life), 1955
oil on canvas
62 × 46,7 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 130

Untitled, 1953, mixed technique, 29,5 × 21 cm, courtesy the artist, p. 132

Composition (Figurative composition), 1955–1957, oil on canvas, mixed technique, 78 × 56 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 135

Untitled, 1953
mixed technique
29,5 × 21 cm, courtesy the artist
p. 137

Industrial Landscape, 1956
oil on canvas, 54 × 65 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 139

Self portrait, 1955–1957
oil on canvas, 98 × 68,5 cm
oil on canvas, courtesy Historical Museum of Katowice
s. 140

Afterimages form the Seaside, 1957
oil on canvas,
104 × 89,5 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 143

Composition III (from the cycle *Afterimages*), 1956–1959
paper, mixed technique,
22,3 × 31,5 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 144

Composition II (from the cycle *Afterimages*), 1956–1959
paper, mixed technique,
20,5 × 29 cm
courtesy Historical Museum of Katowice
p. 145

Composition IV (from the cycle *Afterimages*), 1956 – 1959, paper, mixed technique, 20,2 × 28,8 cm, courtesy Historical Museum of Katowice, p. 146

Afterimages, 1956, oil on canvas, 48 × 70 cm, courtesy private collection, p. 147

Afterimages, 1957, 117 × 67 cm, oil on canvas, courtesy Historical Museum of Katowice, p. 148

Industrial Landscape, 1956, oil on canvas, 53,5 × 65 cm, courtesy Historical Museum of Katowice, pp. 150-151

Biological Composition I, second half of the fifties, washed ink, watercolour, paper, 20,5 × 29,5, courtesy Historical Museum of Katowice, p. 152

Biological Composition II, second half of the fifties, washed ink, watercolour, paper, 21 × 29,7, courtesy Historical Museum of Katowice, p. 153

Biological Composition III
second half of the fifties
washed ink, watercolour,
paper, 21 × 29,6 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 154

Biological Composition IV
second half of the fifties
ink, gouache, paper,
collage, calcomania
29,5 × 41,5 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 155

Biological Composition V
second half of the fifties
ink, gouache, collage,
calcomania, 29,5 × 41,7 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 156

Abstract Picture, 1959
oil on canvas, 50 × 75 cm
courtesy Silesian
Museum in Katowice
pp. 158–159

Landscape, 1956
oil on canvas, 49,5 × 70 cm
courtesy private collection
pp. 160–161

P-9, 1958
mixed technique, canvas
54,5 × 77,5 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
pp. 164–165

Composition, 1958
author's technique, canvas
50 × 70 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
pp. 166–167

Composition, 1960
oil on canvas, 90 × 65 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 169

Picture (Matter Painting)
the sixties, oil on canvas
courtesy Silesian
Museum in Katowice
p. 170

Aliquots 8, 1962
mixed technique, canvas
110 × 75 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 172

Possy
(from the cycle *Aliquots*)
1962, oil on canvas
120 × 70 cm, courtesy
private collection
p. 175

Untitled
(from the cycle *Aliquots*)
1962, oil on canvas
160 × 40 cm, courtesy
private collection
pp. 176–177

From the cycle *Aliquots*
1962, oil on canvas
100 × 69 cm, courtesy
private collection
p. 179

From the cycle *Aliquots*,
1962, 100 × 70 cm
oil on canvas, courtesy
private collection
p. 181

From the cycle *Aliquots*
beginning of the sixties
watercolour, paper
35 × 16,7 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 182

From the cycle *Aliquots*
beginning of the sixties
watercolour, paper
34,8 × 17,8 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 182

Mandala, the sixties
watercolour, paper
47,7 × 29,4 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 185

Untitled, 1962
watercolour, paper
49 × 31 cm,
courtesy the artist
p. 187

Untitled, 1962
watercolour, paper
30 × 21 cm,
courtesy the artist
p. 188

Untitled, 1963
watercolour, paper
31 × 29 cm
courtesy the artist
p. 190

Untitled, 1963
watercolour, paper
31 × 24 cm
courtesy the artist
p. 192

Untitled, 1963
watercolour, paper
31 × 19 cm
courtesy the artist
p. 193

Untitled, 1966
watercolour, paper
48,5 × 31 cm
courtesy the artist
p. 194

Untitled, 1963
watercolour, paper
31 × 24 cm
courtesy the artist
p. 195

Untitled, 1963
watercolour, paper
31 × 24 cm
courtesy the artist
p. 196

Untitled, 1963
watercolour, paper
49 × 26 cm
courtesy the artist
p. 197

Untitled, 1964
watercolour, paper
49 × 31 cm
courtesy the artist
p. 198

Untitled, 1964
watercolour, paper
49 × 30 cm
courtesy the artist
p. 201

Untitled, 1964
watercolour, paper
36 × 48,5 cm
courtesy the artist
pp. 202–203

Untitled, 1967
watercolour, paper
49 × 31 cm
courtesy the artist
p. 205

M, 1967
watercolour, paper
61,5 × 47,2 cm
courtesy the artist
p. 206

Fire, 1968
watercolour, paper
62,4 × 48,8 cm
courtesy the artist
p. 207

Untitled, 1967
watercolour, paper
50 × 36 cm
courtesy the artist
p. 209

Untitled, 1969
watercolour, paper
49 × 31 cm
courtesy the artist
p. 210

Monochromatic
Composition I, 1965
oil on canvas, 110 × 51 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 212

Monochromatic
Composition I, 1965
oil on canvas, 100 × 50 cm
courtesy private collection
p. 213

Blackness, 1969
oil on canvas, 55 × 31 cm
courtesy the artist
p. 217

Oneiron
Black Cards – A
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 218

Oneiron,
Black Cards – B
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 219

Oneiron,
Black Cards – C
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 220

Oneiron,
Black Cards – D
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 221

Oneiron,
Black Cards – E
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 222

Oneiron,
Black Cards – F
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 223

Oneiron,
Black Cards – G
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 224

Oneiron,
Black Cards – J
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 225

Oneiron,
Black Cards – K
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 226

Oneiron,
Black Cards – L
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 227

Oneiron,
Black Cards – Ł
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 228

Oneiron,
Black Cards – M
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 229

Oneiron,
Black Cards – N
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 230

Oneiron,
Black Cards – P
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 231

Oneiron,
Black Cards – R
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 232

Oneiron,
Black Cards – S
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 233

Oneiron,
Black Cards – Ś
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 234

Oneiron,
Black Cards – U
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 235

Oneiron,
Black Cards – W
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 236

Oneiron,
Black Cards – V
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 237

Oneiron,
Black Cards – X
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 238

Oneiron,
Black Cards – Y
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 239

Oneiron,
Black Cards – Z
1967–1969, mixed
technique, paper
70 × 70 cm, courtesy
Historical Museum
of Katowice
p. 240

Oneiron,
Black Cards – Ź
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 241

Oneiron,
Black Cards – Ż
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 242

The Mountain
1967–1969, mixed technique,
paper 70 × 70 cm
courtesy Historical Museum
of Katowice
p. 245

Untitled, 1965
watercolour, paper
64 × 50 cm
courtesy the artist
p. 249

Untitled, 1965
watercolour, paper
64 × 50 cm
courtesy the artist
p. 251

Garden, 1970
watercolour, paper
49 × 62 cm
courtesy the artist
pp. 252–253

Untitled, 1967
watercolour, paper
62 × 49 cm
courtesy the artist
p. 255

*Let's go to the
other side*, 1967
watercolour, paper
62 × 49 cm
courtesy the artist
p. 257

Mana, 1969
ink, paper, 28 × 38 cm
courtesy the artist
pp. 258–259

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
28 × 38 cm
courtesy the artist
p. 260

Untitled
watercolour, paper
26,7 × 35,1 cm
courtesy the artist
p. 261

Face, 1968
ink, paper, 56 × 37,8 cm
courtesy the artist
p. 263

Untitled
ink, paper, 39,7 × 25,8 cm
courtesy the artist
p. 264

Untitled
watercolour, paper
21,5 × 29,5 cm
courtesy the artist
p. 265

Przesieka
ink, paper, 20 × 38 cm
courtesy the artist
p. 266

Untitled
oil on canvas, 100 × 51 cm,
courtesy the artist
p. 267

Untitled, 1998
ink, paper, 23 × 28 cm
courtesy the artist
pp. 268–269

Untitled, 1998
ink, paper, 29,8 × 21,6 cm
courtesy the artist
p. 270

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
39,5 × 29,5 cm
courtesy the artist
p. 271

Untitled, watercolour,
paper, 39,7 × 29,7 cm,
courtesy the artist
p. 273

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
22 × 32,4 cm
courtesy the artist
p. 274

Rain, 1969, ink, paper
38 × 28 cm
courtesy the artist
p. 275

Untitled, 2004
ink, paper, 30 × 23 cm
courtesy the artist
p. 276

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
32,3 × 22,5 cm
courtesy the artist
p. 277

Untitled, 1968
ink, paper, 37,8 × 28,2 cm
courtesy the artist
p. 279

Untitled, ink, paper
37,8 × 28,2 cm
courtesy the artist
p. 280

Untitled, 1988
ink, paper, 13,5 × 20,2 cm
courtesy the artist
p. 281

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
30,3 × 45,2 cm
courtesy the artist
p. 282

Untitled
ink, paper, 25,3×17,5 cm
courtesy the artist
p. 283

Untitled
gouache, paper, 24 × 13 cm
courtesy the artist
p. 285

Untitled
gouache, paper
17,5 × 10,5 cm
courtesy the artist
p. 285

Untitled, 1970
ink, paper, 48 × 29,5 cm
courtesy the artist
p. 287

Untitled
watercolour, paper
33 × 48 cm
courtesy the artist
p. 288

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
32,2 × 30,1 cm
courtesy the artist
p. 289

Untitled
(from the cycle *Gesture*)
watercolour, paper
39,5 × 29,5 cm
courtesy the artist
p. 290

Avalokiteshvara, 1972
watercolour, paper
64 × 50 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 293

Not two, 1983–1994
watercolour, paper
64,5 × 48 cm
courtesy Silesian
Museum in Katowice
p. 294

Untitled, 1998
watercolour, paper
65 × 47 cm
courtesy the artist
p. 297

Untitled
watercolour, paper
62 × 48 cm
courtesy the artist
p. 299

Inner Flame, 1996–1997
watercolour, paper
65 × 47,5 cm
courtesy the artist
p. 301

Untitled
watercolour, paper
62 × 48 cm
courtesy Silesian
Museum in Katowice
p. 302

EYE, 1985
watercolour, paper
64,5 × 48 cm
courtesy Historical
Museum of Katowice
p. 304

Zones III, 1989
watercolour, paper
64 × 48 cm
courtesy the artist
p. 307

Untitled, 1999
watercolour, paper
61,5 × 47,5 cm
courtesy the artist
p. 308

One, 1987
watercolour, paper
65 × 48 cm
courtesy the artist
p. 310

All Directions, 1974–1975
watercolour, paper
65 × 50 cm
courtesy the artist
p. 313

The Well of Wind, 1969
watercolour, paper
75 × 65 cm
courtesy the artist
p. 315

Untitled, 1988
watercolour, paper
69 × 50 cm
courtesy the artist
p. 316

The Mountain of Destiny,
1973, watercolour, paper
64 × 50 cm
owned by the artist
p. 318

Untitled, 1974
watercolour, paper
65 × 50 cm
courtesy the artist,
p. 321

książka powstała
w ramach wystawy /
the book is a part
of the exhibition:

Urszula Broll.
Atman znaczy Oddech /
Urszula Broll.
Atman Means Breath

kuratorka / curator:
Katarzyna Kucharska

Muzeum Rzeźby im. Xawerego
Dunikowskiego w Królikarni
ul. Puławska 113a,
02-707 Warszawa /
The Xawery Dunikowski
Museum of Sculpture
at Królikarnia Palace
113a Puławska,
02-707 Warszawa

zdjęcia / photographs:
Tomasz Mielech, Arkadiusz
Ławrywianiec, Witalis Szołtys,
Piotr Sobański, Rafał Wyrwich,
Lidia Rogowicz, Roksana Miarka,
Teresa Kępowicz, Maria Dzierżyńska

redakcja / editing:
Janina Hobgarska,
Katarzyna Kucharska

teksty / texts:
Justyna Balisz-Schmelz
Janina Hobgarska
Mira Marcinów
Ewelina Krzeszowska
Katarzyna Kucharska
Katarzyna Sikora

projekt, skład i łamanie /
design, technical editing:
Kaja Gliwa

korekta / proofreading:
Iwona Makówka

tłumaczenie / translation:
Hanna Korolczuk

druk / printing:
Drukarnia Krüger Plus

nakład / edition:
200 egz. / copies

papier / paper
Munken Lynx Rough 250g
(okładka / cover)
Magno Volume 130 gsm
(środek / inside)

fonty / typefaces
Manege (The Temporary State)
Whyte (Dinamo)
Sporting Grotesque
(Velvetyne)

ISBN 978-83-944097-2-2

Warszawa 2019

© Copyright by
Katarzyna Kozyra Foundation
i autorzy / and authors, 2019

prezeska / president:
Katarzyna Kozyra

dyrektorka / director:
Katarzyna Kucharska

wydawca / published by:
Fundacja Katarzyny Kozyry /
Katarzyna Kozyra Foundation

ul. Bukowa 12, 02-708 Warszawa
www.katarzynakozyrafoundation.pl

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury
/ Subsidized by the Ministry of
Culture and National Heritage,
The Promotion of Culture Found

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

partnerzy / partners:
Muzeum Rzeźby im. Xawerego
Dunikowskiego w Królikarni
Oddział Muzeum Narodowego
w Warszawie /
Muzeum Historii Katowic /
Muzeum Karkonoskie
w Jeleniej Górze /
Muzeum Śląskie w Katowicach

Książka powstała dzięki
Programowi Wsparcia Fundacji
Katarzyny Kozyry – FRIENDS, 2019
/ This book has been published
thanks to Katarzyna Kozyra
Foundation's Support Program –
FRIENDS, 2019

FRIENDS,

sponsorzy / sponsors:
Ranault | Dzięciołowski Sp. z o.o.

RENAULT

FUNDACJA
KATARZYNY KOZYRY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Królikarnia

MUZEUM HISTORII KATOWIC

Muzeum
Śląskie

FUNDACJA KATARZYNY KOZYRY