

8/1961zach

Reynolds

Związek  
Polskich  
Artystów  
Plastyków  
  
Centralne  
Biuro  
Wystaw  
Artystycznych

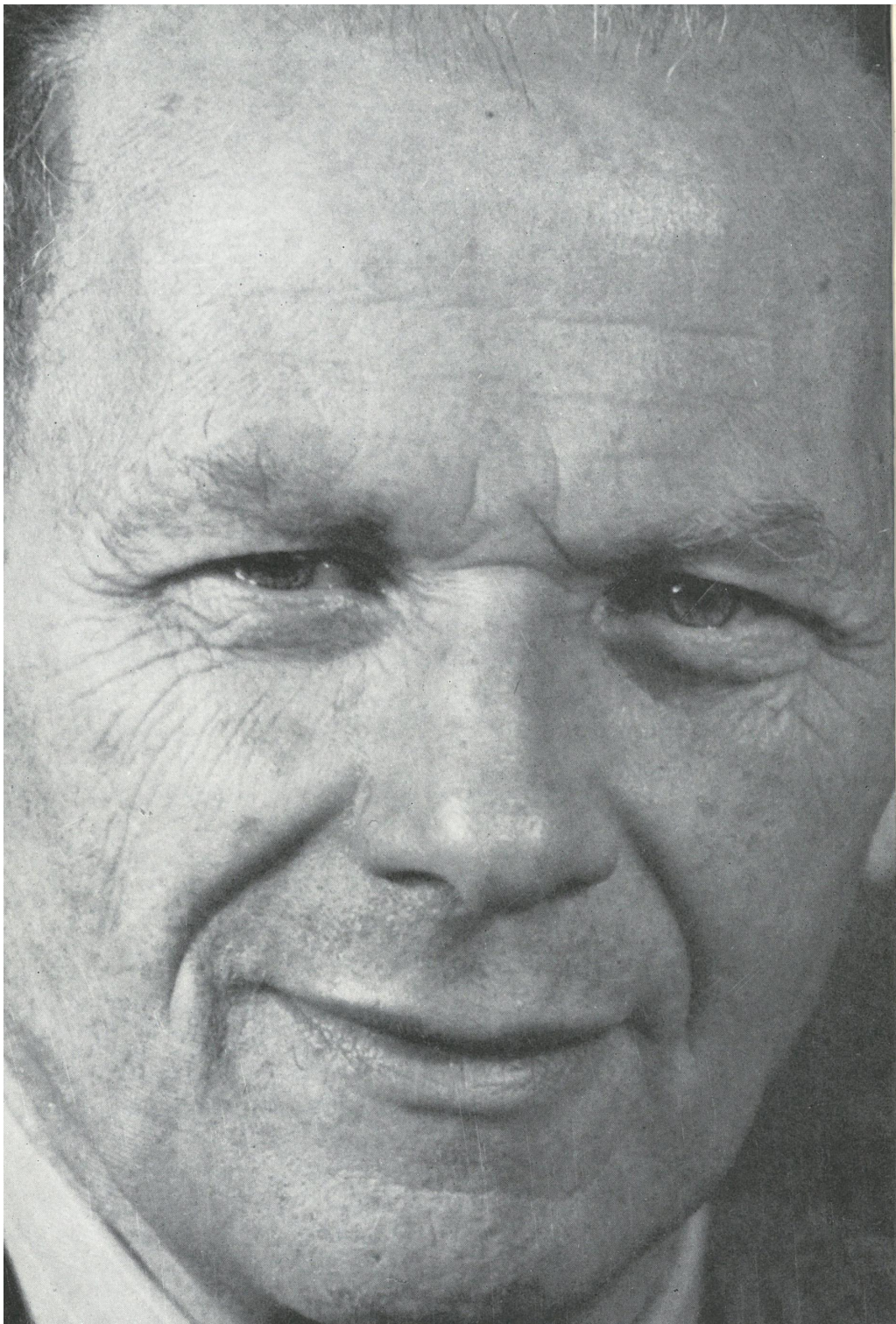
Maj 1961

Warszawa

Zachęta

Plac Małachowskiego 3

**"ZACHĘTA"**  
Narodowa Galeria Sztuki  
Dział Dokumentacji  
00-916 Warszawa, Pl. Małachowskiego 3  
centr 827-58-54, fax 827-66-03



Rafał Towarski

WYSTAWA  
W 50-LECIE PRACY TWÓRCZEJ

I. Obecna wystawa Aleksandra Rafałowskiego ma charakter jubileuszowej. Pięćdziesiąt lat temu, w roku 1911, wystawił jako uczeń w warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych „Martwą naturę z wazą chińską” i od tego czasu w licznych wystawach zbiorowych i indywidualnych przypomina o swym artystycznym trudzie. Próba charakterystyki tych prac jest szczególnie ciężka, nie tylko dlatego, że ramy wstępu do katalogu nie pozwalają na pełną dokumentację, ale także i szczególnie dlatego, że — jak u większości artystów warszawskich — z dawnych dzieł zachowały się jedynie szczątki, często nienajważniejsze. O wiele łatwiej pisać np. o artystach krakowskich, których dzieła żywota przetrwało niemal bez strat. Rafałowskiemu zginęło w czasie wojny w Warszawie blisko 300 obrazów i około 2000 rysunków. W tych warunkach śledzenie jego twórczości w dwudziestoleciu międzywojennym musi opierać się na reliktach i wiadomościach z drugiej ręki, nie zawsze może najpewniejszych. I wreszcie na własnej pamięci, jakże często przecież zawodnej, gdy chodzi o obrazy i ich malarską treść. W rezultacie musimy zadowolić się najogólniejszą charakterystyką dzieła artysty, nie pozbawioną ponadto zapewne akcentów może zbyt osobistych, opartych na długoletniej przyjaźni i szacunku.

Rafałowski, urodzony w Warszawie w roku 1894, studiuje tuż przed pierwszą wojną światową w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Jacka Malczewskiego, w czasie wojny od roku 1916 w Szkole Warszawskiej u Trojanowskiego, a w latach 1922—1923 styka się z pracownią Archipenki w Berlinie. Studia więc nie związały go właściwie z żadnym określonym środowiskiem, ani grupą, co — jak sądzę — nie jest bez znaczenia dla jego sztuki i jego warsztatu. Poza kilkoma wypadkami za granicę, z których szczególnie ważny jest pobyt w roku 1927 w Paryżu, bierze żywy udział w życiu artystycznym stolicy, jest członkiem Bloku, potem Praesensu, obraca się wśród architektów, pisarzy, kompozytorów. Staje się stałym bywalcem kawiarni artystycznych, uczestnikiem prowadzonych w nich dyskusji, jednym z bardziej znanych ludzi tego środowiska. Interesują go najprzeróżniejsze przejawy myśli i poglądów, coraz silniej wciąga go problematyka społeczna i wreszcie polityczna tych czasów. Jest to typ artysty-społecznika, nie tającego swych

skrajnie lewicowych poglądów, jakże daleki od tak częstego u nas artysty, żyjącego w izolacji swej pracowni i swych warsztatowych dociekań, dalekiego od wartkiego nurtu życia naszej epoki.

Mimo to jego twórczość jest zdumiewająco płodna. W okresie międzywojennym organizuje dziesięć wystaw własnych, począwszy od roku 1924, w tym trzy zagraniczne: w r. 1924 w Rydze (w ramach wystawy Bloku), w Paryżu w Galerie Sacre du Printemps w roku 1927 i trzy lata później w Rzymie w Teatro Moderno. Ponadto wystawia co roku, a niekiedy i częściej w ekspozycjach zbiorowych w Warszawie, Krakowie, Łodzi i za granicą. W czasie ostatniej wojny przebywa początkowo we Lwowie, później w Związku Radzieckim, gdzie bierze udział w wystawach w dalekim Kujbyszewie, by wreszcie w szeregach I Dywizji Wojska Polskiego wkroczyć do kraju w r. 1944. Staje się z miejsca jednym z organizatorów Resortu Kultury i Sztuki w Lublinie i od r. 1945 w Warszawie. Jako dyrektor Departamentu Plastyki organizuje doraźną pomoc dla kolegów, zjazd w Wilanowie, gdzie zapadają ważne decyzje dotyczące życia sztuki i planu szkolnictwa plastycznego, krząta się nad zabezpieczeniem mienia uczelni, myśli o materiałach dla malarzy i rzeźbiarzy, wynajduje zamówienia, kołacze o mieszkania i pracownię.

Miałem sposobność z bliska obserwować go w tych dniach gorących, jego niezmordowaną ofiarność i dobroć, jego nieco nieskoordynowaną, ale skuteczną, pracowitość, jego zaraźliwy optymizm. W dzisiejszych czasach improwizowane metody urzędowania Rafałowskiego budziłyby pewnie zgrozę. Bardziej układni jego następcy zastali jednak w roku 1946 wszystkie elementy organizacji życia sztuki już ukształtowane: szkoły w organizacji już czynne, Związek Plastyków ukonstytuowany wraz z licznymi swymi Oddziałami, przetarte drogi wystawiennictwa, ułożony z grubsza plan pracy na najbliższe lata.

W roku 1946 przechodzi Rafałowski do szkolnictwa, zostaje profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Obsyła wszystkie powojenne wystawy i z dużą dozą cywilnej odwagi bierze udział w dyskusjach tak zwanego minionego okresu. W ostatnich latach jako prorektor Akademii dźwiga na sobie ciężar opieki nad młodzieżą w ASP w Warszawie.

II. Jak wspominałem ustalenie faz twórczości naszego artysty napotyka trudności, można je tylko z grubsza określić. Nie znam pierwszych dzieł jego, np. „Autoportretu”, jaki znalazł się na wystawie formistów w Polsce

w Warszawie w r. 1918. Z kilku prac zachowanych można wnioskować, że nie bez znaczenia dla tych początków była pracownia Trojanowskiego, o dość nieokreślonym charakterze, z pewną tendencją do dekoracyjnego ustawiania przedmiotów na płótnie. Pobyt w Berlinie, który wówczas pełen był rewolucyjnych haseł w sztuce i w którym dużym autorytetem cieszyli się rosyjscy moderniści, skierował dopiero młodego Rafałowskiego ku nowej sztuce XX wieku. Fakt przyjęcia jego dzieł na wystawę formistów przekonuje jednak, że wielkie wstrząsy sztuki początków naszego stulecia nie były mu obce i obojętne, ale ugruntowanie tych tendencji mogło utrwalić się w bezpośrednim kontakcie ze sztuką zagranicą.

Rozpoczyna się okres poszukiwań formalnych bądź to w oparciu o analizę przedmiotów na sposób zbliżony do purystów francuskich, bądź też przy użyciu czystych płaszczyzn abstrakcyjnych. Rezultaty pokazał na wystawach w Związku Zawodowym Artystów Plastyków w Warszawie w r. 1926, w Paryżu w r. 1927, w salonie Garlińskiego w r. 1928 na wystawie własnej. W swych recenzjach z wystaw warszawskich w „Robotniku” — Mieczysław Wallis wskazuje na lekcję kubizmu, Paul Dermée we wstępie do katalogu wystawy paryskiej mówi o konstruktywizmie. W rzeczywistości już wówczas Rafałowski na marginesie wielkich prądów epoki szuka własnej ścieżki, nie aprobując bez reszty żadnych autorytetów i rozważając różne możliwości rozwiązań. Dla jego struktury artystycznej jest rzeczą w każdym razie znamioną, że inaczej niż inni przybysze z Polski, nie zwrócił uwagi na powracające fale tradycji późnego impresjonizmu czy bardzo chwilowe zwroty do klasycyzmu, ale na te kiełkujące od lat dwudziestych prądy, które kontynuowały rozpoczętą rewolucję artystyczną. Niektóre z jego ówczesnych martwych natur układane są z jasno ograniczonych plam barwnych, geometrycznych (do których ogranicza uproszczone zarysy przedmiotów), nie pozbawionych jednak bryłowatego modelunku. W innych — bliższych purystom — sprowadza obraz do płaszczyzny, a układ krągłych i falistych plam poddany jest surowej architektonice obrazu. Najbardziej reprezentacyjne wydają mi się jednak kompozycje abstrakcyjne (np. piękna „Czerwień w przestrzeni”), rezygnujące z jakiegokolwiek przedmiotowości. Nie mają one nic wspólnego z poszukiwaniem ekspresji, jak u Kandińskiego, raczej można snuć pewne analogie z osiągnięciami suprematystów. Higiena czystej formy, bez symboliki ekspresjonistycznej i bez dekoracyjnych

ciągot postkubistycznych — daje dziełom tego okresu swego rodzaju monumentalną powagę.

Wiemy, że tego rodzaju malarstwo nieprzedstawiające zaczęło bardzo szybko szukać ujścia w zastosowaniach w architekturze, dekoracji ściennej, scenografii, sztuce użytkowej wszelkiego rodzaju. Wielkim symbolem tego zwrotu stał się Jeanneret, który przekształcił się w Le Corbusiera. Twórcy warszawskiego Praesensu, w którym architekci grali pierwsze skrzypce, wstąpili na tę samą drogę. Nieobce były takie tendencje także Rafałowskiemu. W tym czasie opracowuje malarską stronę projektu domu architekta (Lacherta), w r. 1925 posyła swój projekt scenografii *Nieboskiej Komедii* Krasieńskiego na wystawie teatralną w Nowym Jorku, a w r. 1926 opracowuje „Znak architektury”, rodzaj plakiety, wykonanej w różnych technikach i materiałach, nie symbolizującej budownictwa, lecz „znakującej” jego ówczesne tendencje: poszanowanie materiału, konstrukcję i funkcjonalność. W opracowaniu domu architekta znamienne wystrzega się jakichkolwiek akcentów przedstawieniowych i dekoracyjnych, „myśli w ścianach barwnych”. Dużym jego sukcesem było urządzenie wystawy działu monopoli państwowych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w r. 1929, które należało do najbardziej nowoczesnie pomyślanych w tej wielkiej rewii możliwości plastyki polskiej tego czasu.

Około roku 1929 właśnie następuje zasadniczy zwrot w sztuce Rafałowskiego. Nie zapomina wprowadzić nigdy swych doświadczeń młodości, ale zaczyna się interesować coraz bardziej życiem, co wyraża się w nawrocie do sztuki przedstawiającej, nawet realistycznej. Realistą przynajmniej nazywa go Waclaw Husarski we wstępie do wystawy własnej Rafałowskiego u Garlińskiego w r. 1929. Podobnie sklasyfikuje jego sztukę Konrad Winkler w „Pionie” w r. 1937. Zwrot ten zapowiadają i realizują pejzaże z Kazimierza nad Wisłą z lat 1929 i następnych. Artystę zafascynowała rzeczywistość polskiego miasteczka, ale nie — jak tyłu innych — od strony piękna krajobrazu nadwiślańskiej skarpy, ani rdzenno-polskiej dekoracyjności zabytków kazimierskich, czy wreszcie malowniczości żydowskiego folkloru, kontrastującego z letniskową ekstrawagancją malarskiej bohemy, wylegującej się na nadbrzeżnych piaskach. Uderza go niegodziwe ubóstwo bytowania ludzkiego, zaklęte w pokraczne mury, pokrzywione dachy walących się ruder. Wolno sądzić, że czuła na niedolę ludzką serce artysty, coraz wyraźniej

w tych czasach określającego swe społeczne sympatie, zmusiło go do zejścia z wyżyn górnych rozważań nad możliwością zastosowania czystej formy przy budowie urodzonego życia — do zamyśleń nad szarą współczesnością. Czuła na barwę i światło, naskórkowa doznaniowość tak wielu ówczesnych malarzy polskich, jest obca Rafałowskiemu. Swoje pejzaże, martwe natury, portrety z lat trzydziestych konstruuje on z form zaobserwowanych, składa z nich nową, własną wizję rzeczywistości, starając się wyśpiewać tragiczne piękno szarzyzny życia. Tę antydoznaniową i antydekoracyjną ascezę widzenia przynosi ze szczególną predylekcją do swych martwych natur. Wyprzedzając w tym współczesnych poszukiwaczy „poezji śmietników” — Rafałowski buduje swe martwe natury z antyestetycznych elementów: proste tkaniny o niewymyślnych zestawieniach barwnych, szare muszle, prozaiczne lampy, śledzie, narzędzia rzemieślnicze. Często przekonywująco usiłuje pokazać ich swoiste piękno, wyśpiewać czar ich szarości i powszedniości.

Odtąd idzie nasz artysta własną drogą, unikając wydeptanych gromadnie ścieżek. Nie da się jednak — jak myślę — zaprzeczyć, że wielkie uderzenie kapistów w latach trzydziestych nie pozostało bez wpływu na warsztat Rafałowskiego. Wielkie surowe płaszczyzny dotychczasowych obrazów ulegają rozbiciu, jasna konstrukcja podziału płótna doznaje zamęceń na rzecz poszukiwania różnicowań materii malarskiej w każdym detalu obrazu. Szczególnie wyraźne wydają mi się te zjawiska w malowanych bezpośrednio po drugiej wojnie światowej martwych naturach („Martwa natura z kartami” z r. 1947, „Przyjaźń” z r. 1948). Nie taję, że te zapożyczenia uważam za obce strukturze artystycznej autora, którego siła tkwi raczej w konstrukcji formy, niż w świeżości kolorystycznego przeżycia.

Okres wojny i powojenny znaczą teki rysunkowe z notat na gorąco przeżywanych („Szkicownik żołnierza I Dywizji Wojska Polskiego”, „Bolesław Bierut”) oraz drukowane wypowiedzi artysty-żołnierza i artysty-działacza (*Ze wspomnień artystycznych artysty-żołnierza I Dywizji*, „Przegląd Artystyczny”, nr 10—12, 1952, oraz *Socjalne podstawy bytu materialnego artysty*, „Przegląd Artystyczny”, nr 8—9, 1948). Czas naporu teorii socrealizmu przechodzi Rafałowskiemu w ostre dyskusje z głosicielami prostackich uproszczeń zagadnienia sztuki zaangażowanej. Angażując się po stronie socjalizmu nie tylko postawą, ale decyzjami i czynami swego życia broni wolności po-

szukiwania dróg sztuki. Zawdzięczając tak wiele dyscyplinie młodzięcych poszukiwań formalnych walczy z dużą odwagą cywilną o prawo artysty do swobody wypowiedzi artystycznej. Choć sam jak to dowodzą jego obrazy na I OWP, nie musiał przebudowywać swego warsztatu artystycznego dla sprostania żądaniom sztuki tematycznej, głosi stale konieczność szerszego interpretowania treści bez zapędzania twórcy w ciasno pojętą literacką tematykę.

Dzieła ostatnich lat pięciu czy sześciu oznaczają — jak sądzę — znalezienie pewnej syntezy możliwości twórczych, wypracowanych w dotychczasowych trudach rozwoju artystycznego. Powraca do głosu predylekcja do śmiałych konstrukcji, opartych na geometrycznej architektonice obrazu („Cyrk”, „Wejście do jaru”), utrzymuje się ascetyczna skromność elementów, z jakich artysta buduje swe martwe natury, a rozciąga ją chętnie na kompozycje figuralne i pejzażowe, przypominające niekiedy powściągliwy klasycyzm malarzy kubistów lat dwudziestych swą prostotą i deformującymi niekiedy uproszczeniami. Cykl kilku obrazów „Warszawa” o śmiałej metaforze, choć dość nierównej ekspresji, wskazuje na stale tkwiące w jego świadomości potrzeby aktualizacji treści artystycznych. Stara się znakować je zaskakującą, atakującą formą i strukturą dzieła.

III. Scharakteryzowanie twórczości Rafałowskiego nie jest łatwe, bo — jak wspominałem — kroczy on własną drogą, dzieło więc jego nie daje się bez reszty porównać czy zestawić z wielokrotnie opisywanymi zjawiskami w sztuce polskiej czy obcej. Rzucenie takiego czy innego nazwiska czy nazwy kierunku nie zbliży nas do wytłumaczenia sztuki Rafałowskiego, mimo iż nigdy nie były mu obce osiągnięcia współczesnych. Na oryginalność jego twórczości wskazywali niejednokrotnie najwybitniejsi krytycy okresu międzywojennego: Wallis, Husarski, Frycz, Kleczyński, Kozikowski, Sterling. Wobec nagminnie panującej u nas wtórności zjawisk artystycznych w stosunku do modnych prądów Zachodu, słusznie pozytywnie oceniali oni samodzielność poszukiwań i wypowiedzi Rafałowskiego.

Stojąc wobec natury Rafałowski zajmuje zawsze postawę czynną. Motyw, kompozycję, poddaje z reguły zabiegom organizującym, narzuca im własną strukturę kompozycyjną i kolorystyczną. Bierna doznaniowość, tak częsta wśród artystów jego pokolenia jest mu obca. Nie poddaje się wrażeniom, wkracza energicznie w świat widziany, kon-

struując z jego elementów, kojarzonych niekiedy z niezależną od chwilowego wrażenia wiedzą o przedmiocie, nowy świat, własną wizję rzeczywistości. Realizm jego więc jest szczególnego gatunku. Nie zapomniał bowiem nigdy doświadczeń lat dwudziestych: płaszczyzna obrazu jest budowana w zasadzie na architektonicznym schemacie geometrycznym („Cyrk” z r. 1959/60, „Warszawski bruk pamięta” z r. 1958), a przynajmniej poddana geometryzującemu rytmowi uproszczeń formy organicznej, jak w tyłu jego martwych naturach. Doprowadza to niekiedy do zatarcia przedmiotowości, jak w „Wejściu do jaru” z r. 1960, gdy niespokojna faktura malarska przesłania pierwotny motyw tematyczny. Brak elementów doznaniowych nie oznacza jednak wcale braku wymowy lirycznej: poetyka jego prac nabiera tym mocniejszych cech ekspresyjnych, tym silniej narzuca się widzowi. Jest to równocześnie poetyka trzeźwa, zahaczająca zawsze o świat zewnętrzny, swoisty dialog z naturą, którą się kocha, podziwia i aprobuje, a równocześnie gani i poprawia. Nie widzę u Rafałowskiego żadnych cech surrealizmu, ani nawet t.zw. nowej rzeczowości, które to etykiety próbowano niekiedy przyklejać do jego dzieł.

W tej czynnej, związanej ze światem zewnętrznym i rzeczywistym postawie artysty, widzę jego własną formę sztuki zaangażowanej, niezależnie od podejmowanych niekiedy prac tematycznych. Nie tylko w cyklu „Warszawa”, nie tylko w szkicach swej epopei wojennej — Rafałowski wyraża swe stanowisko. Pasja przekształcania rzeczywistości, porządkowania jej, a równocześnie wyostrenie uwagi na rzeczy ascetycznie proste i codzienne — leży u podstaw jego koncepcji życia i sztuki. Słusznie pisał Husarski we wstępie do katalogu jego wystawy u Garlińskiego już w r. 1929: „Pozwala... to zrozumieć duchowość artysty, jego rozmiłowanie w rzeczach prostych nawet prostaczych, pozbawionych patosu, pozbawionych tradycjonalistycznej, jak i wszelkiej innej emfazy. Pozwala... nam zarazem do wytłumaczenia jego techniki: techniki wyszukanie naiwnej, świadomie niezręcznej, techniki szukającej sposobów oddania rzeczywistości najbezpośredniejszych, a zarazem wychodzących poza zakres tradycji malarskiej”.

Naiwność. Wielu piszących o sztuce Rafałowskiego podkreśla tę cechę jego twórczości. Budzi ona także poważne opory i sprzeciwy wśród ludzi, którzy cenią w swojej i cudzej sztuce przede wszystkim skomplikowane i tak modne dzisiaj wyrafinowanie: w widzeniu, technice, uczu-

ciach. Rafałowski lubi — jak dziecko — spojrzeć z góry na pejzaż („W parku” z r. 1957), uprościć sobie kompozycję („Plaża” z r. 1959). W „Sadzie” z lat dwudziestych (Muzeum Narodowe w Warszawie) i np. w współczesnej kompozycji „Scena przy stole” — można dojrzeć nawet pewne nieporadności rysunkowe, które wbrew Husarskiemu — wahałbym się nazwać wyszukanyymi czy świadomymi. Wydaje mi się, że nie jest to zamierzona dezynwoltura, ani tym bardziej programowy prymitywizm, o co niekiedy podejrzewano Rafałowskiego. Dla mnie naiwność jego widzenia, wpływająca czasem na powierzchnię jego najenergiczniejszych i najśmielszych koncepcji malarskich, posiada swoisty czar: mówi bowiem o tym, jak to najbardziej męska i krzepka pasja organizowania rzeczywistości — kojarzy się często z naiwną prostotą dziecinnego niemal spojrzenia.

Odrzucanie wszelkich cudzych szczudeł, które ułatwiłyby windowanie się na wyżyny, aż do naiwności niekiedy szczerą wiarą w wartość własnego, indywidualnego przeżycia i własnych propozycji organizujących chaos doznań — oto najistotniejsze wartości dzieła Aleksandra Rafałowskiego.

Ksawery Piwocki

#### ALEKSANDER RAFAŁOWSKI

Ur. w 1894 r. w Warszawie. Studia artystyczne odbył w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (pracownia J. Malczewskiego), w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, a w latach 1922—1923 w pracowni Archipenki w Berlinie.

Przed wojną jako członek grup artystycznych „Blok” i „Praesens” brał czynny udział w ruchu wystawienniczym. W 1911 r. wystawił po raz pierwszy w Zachęcie „Martwą naturę z wazą chińską”. Liczne wystawy indywidualne: m.in. Ryga 1924, Warszawa 1926, Paryż 1927, Warszawa 1928 i 1929 (Salon Garlińskiego), Rzym 1929, Warszawa (Instytut Propagandy Sztuki), Łódź 1937.

Ponadto uczestniczył we wszystkich salonach ogólnopolskich i wystawach organizowanych przez Towarzystwo Propagandy Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSPO). Udział w wystawach zagranicznych: Berlin 1923, Nowy Jork 1926, Praga 1927, Paryż 1928 i 1929, Bruksela 1928, Amsterdam i Haga 1929.

W czasie działań wojennych uległo zniszczeniu 300 obrazów artysty i ok. 2000 rysunków.

Po wyzwoleniu bierze udział w wystawach okręgowych i ogólnopolskich. W 1958 r. — udział w wystawie tematycznej „Warszawa”, a w 1960 r. — w wystawie „Polski ruch rewolucyjny w sztuce”. Za granicą wystawiał w ZSRR (1942) Czechosłowacji (1946) i Chinach (1952).

Otrzymał szereg nagród i wyróżnień. W 1950 r. odznaczony Nagrodą Państwową III stopnia. Profesor Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych w kraju i za granicą.

Recenzje, większe artykuły, wstępy do katalogów wystaw Aleksandra Rafałowskiego pisali m. innymi:

Józef Czapski („Gazeta Polska”, 1926) — Paul Dermée (wstęp do katalogu wystawy w Paryżu) — Jerzy Hulewicz („Kurier Poranny”) — Wacław Husarski („Świat”, 1924; wstęp do katalogu) — Jan Kleczyński („Kurier Polski”, 1935) — Edward Kozikowski („Tęcza”, 1929) — L. Marschak („Kulisy”, 1960) — Szczepan Rut-



kowski („Kurier Polski”, 1926) — Wł. Skoczylas („Wiadomości Literackie”, 1937) — M. Treter („Głos Prawdy”, 1926) — M. Wallis („Robotnik”, 1926, 1929; „Wiadomości Literackie”, 1937; „Dzieje Zwierciadła”, 1957) — K. Winkler („Kurier Poranny”, 1929; „Twórczość”, 1948) — St. Zahorska („Wiedza o Polsce”). Ponadto ukazały się recenzje w publikacjach „Europa”, „Wiek XX”, „Italia Letteraria”, „Il Lavoro”, „L'Intrensigeant”. Prace Aleksandra Rafałowskiego reprodukowane były w wielu pismach m.in. „Arts” (Bruksela), „Architektura i budownictwo”, „Blok”, „L'Art Contemporain” (Paryż), „Kurier Poranny”, „Kurier Warszawski”, „Pion”, „Praesens”, „Przegląd Artystyczny”, „Studio” (Londyn), „Sztuki Piękne”, „Świat”, „Wiedza o Polsce”.

## SPIS PRAC

### fotografie

1. Konstrukcja fakturowa 1924, olej
2. Czerwień w przestrzeni, 1924, olej
3. Martwa natura w bieli, 1924, olej
4. Kontrasty form i koloru, 1924, olej
5. Kompozycja przestrzenna, 1924, olej
6. Kompozycja płaszczyzny, 1924, olej
7. Kompozycja, 1924, olej
8. Linia i plama, 1924, olej
9. Kompozycja, 1924, olej
10. Jadalnia w Domu Architekta, 1924, (przy współpracy inż. B. Lacherta)
11. Sień w Domu Architekta, 1924, przy współpracy inż. B. Lacherta)
12. Hall w Domu Architekta, 1924 (przy współpracy inż. B. Lacherta)
13. Znak architektoniczny, 1924
14. Projekt okna wystawowego, 1924
15. Projekt frasku wielopłaszczyznowego, 1924, rys.

### malarstwo

1. Kompozycja, 1924, olej  
wł. Muz. Sztuki w Łodzi
2. Martwa natura, 1924, olej  
wł. Muz. Górnośląskiego w Bytomiu
3. Martwa natura, 1926, olej 60×55  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie
4. Dziewczyny przy studni, 1927, olej, 60×73  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie
5. Martwa natura z pisankami, 1927, olej, 60×55  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie
6. Martwa natura, 1928, olej, 60×55  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie
7. Martwa natura z czarną tacą, 1928, olej, 60×55  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie
8. Pejzaż z Kazimierza, 1929, olej, 115×89
9. Autoportret, 1930, olej, 100×80  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie

10. Martwa natura z kartami, 1946, olej, 81×65
11. Kącik wiejski, 1947, olej, 60×45
12. Pejzaż z Łagowa, 1947, olej, 61×46  
wł. KC PZPR
13. Pejzaż z Sobieszewa, 1947, olej, 61×46
14. Martwa natura, 1947, olej, 61×46
15. „Przyjaźń”, 1947, olej, 61×46
16. „Przyjaźń” II, 1947, olej, 61×46
17. Pejzaż z Bodzentyna, 1952, olej, 61×46  
wł. KC PZPR
18. Martwa natura z dzbanem, 1954, olej 61×54
19. Pejzaż, 1955, olej, 80×65
20. Samotnik na śmietniku, 1955, olej 80×60
21. Muzeum, 1955, olej 84×61
22. Martwa natura z paletą, 1956, olej  
wł. Muz. Narodowego w Warszawie
23. Martwa natura z dzbanem, 1956, olej  
wł. Muz. w Częstochowie
24. Pracownia, 1956, olej, 80×64
25. Studium portretowe H. Wata, 1956, olej, 73×55
26. Prowincja, 1956, olej, 79×59
27. Scena, 1957, olej 80×60

„Cykl „Warszawa”

28. Warszawa wolna, 1958, olej, 112×84
29. Warszawski bruk pamięta, 1958, olej, 139×105
30. W hołdzie niezastanym, 1958, olej, 137×103
31. Ściana pamięta, 1959, olej 139×105  
wł. Muz. Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie
32. Warszawa 1945, 1959, olej, 137×102
33. Zrujnowane mieszkanie, 1959, olej, 61×50

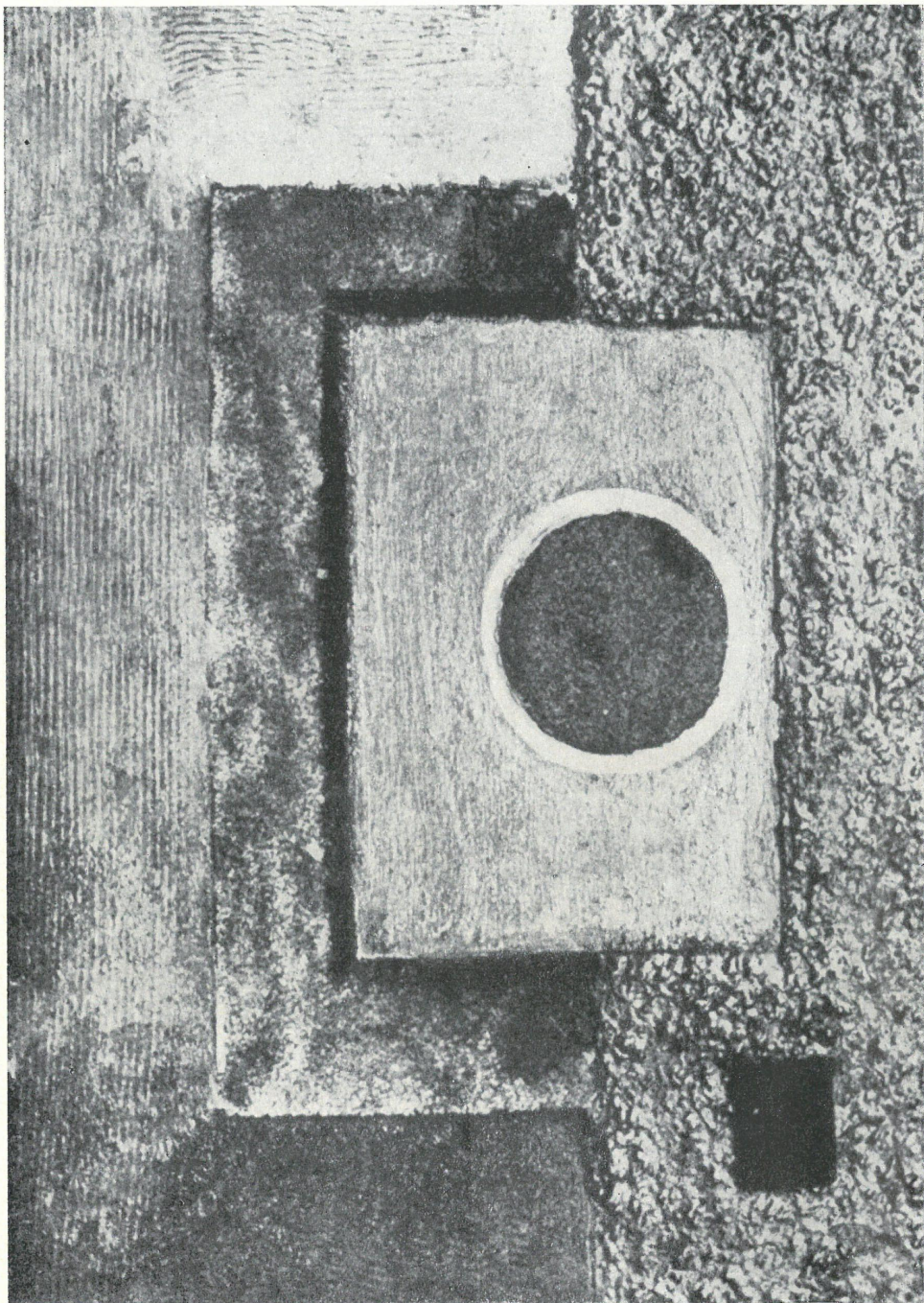
34. Kawiarnia, 1958, olej, 80×64
35. Plaża, 1958, olej, 80×64
36. Pejzaż, 1958, olej, 80×65
37. Martwa natura z lichtarzem, 1958, olej, 61×50
38. Dzban z kwiatami, 1958, olej, 61×51
39. Park, 1959, olej, 80×60
40. Sad, 1959, olej, 80×64
41. Słonecznik, 1959, olej, 61×46
42. Pejzaż, 1959, olej, 100×73
43. Ryby, 1960, olej 80×65
44. Ryby, 1960, olej 81×65
45. Ryby, 1960, olej, 100×73

46. Pracownia, 1960, olej, 80×65
47. Martwa natura, 1960, olej, 80×65
48. Martwa natura, 1960, olej, 80×65
49. Martwa natura z rysunkiem, 1960, olej 100×73
50. Martwa natura z dzbanem, 1960, olej, 80×65
51. Cyrk, 1960, olej, 61×46
52. Wejście do jaru, 1961, olej, 81×65
53. Martwa natura, 1961, olej, 81×64
54. Kaktusy, 1961, olej, 100×60
55. U rzeźbiarza, 1961, olej, 100×80
56. Stół kamieniarza, 1961, olej, 100×73
57. Martwa natura z koszykiem, 1961, olej, 100×80
58. Martwa natura z kwiatami, 1961, olej, 100×80
59. Martwa natura z arbuzem, 1927 olej wł. Muzeum Narodowego w Warszawie.

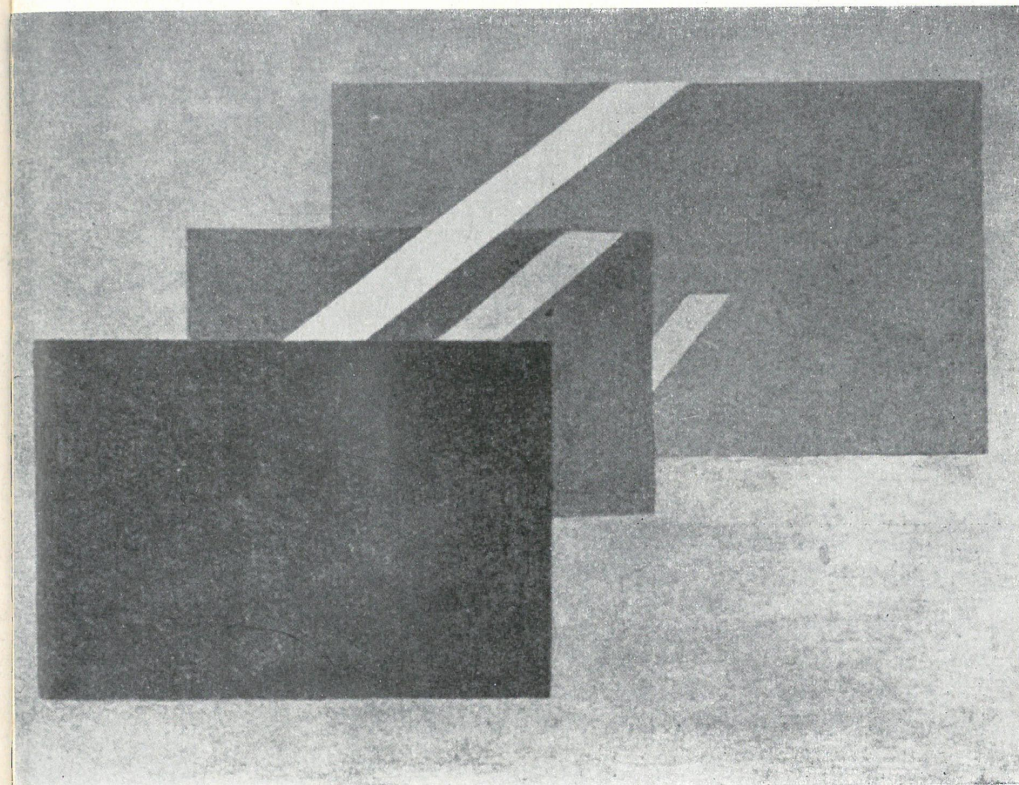
rysunki

- 1 — 5. I Dywizja W.P.
- 6 — 36. Rysunki, 1961
37. Plan projektu scenograficznego.

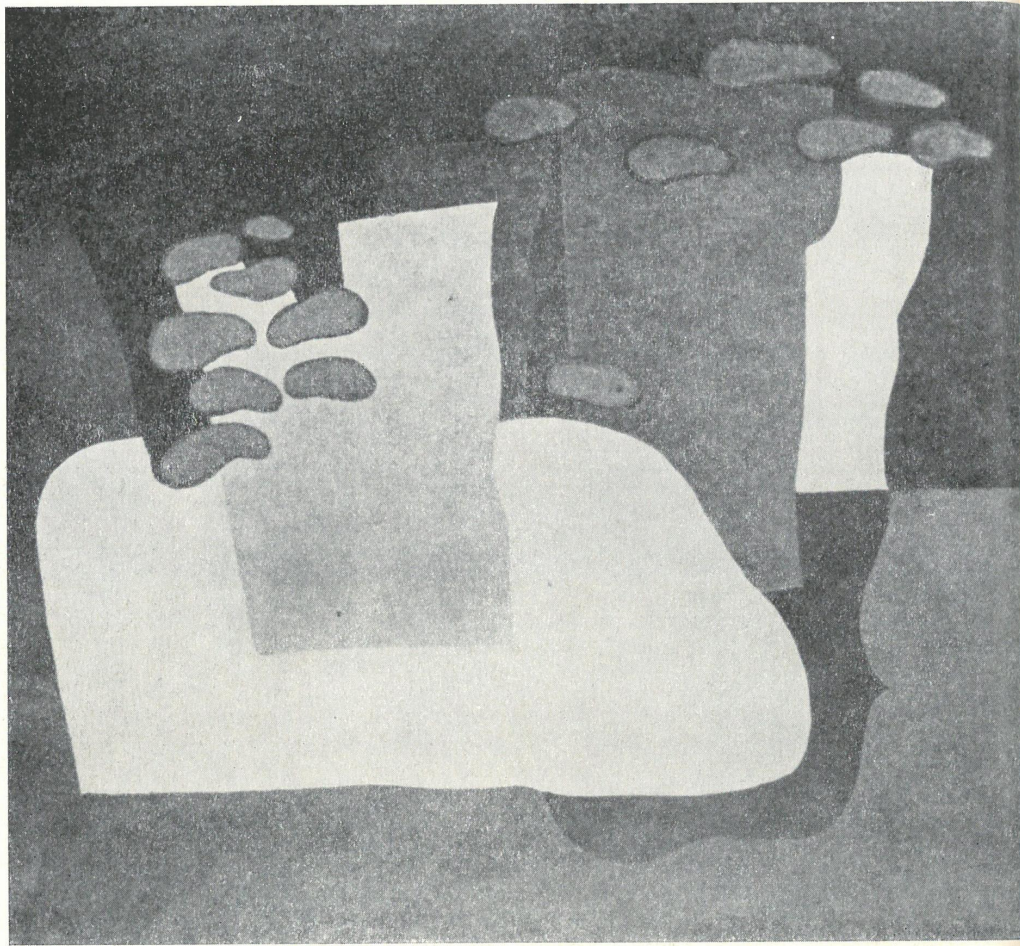
REPRODUKCIJE



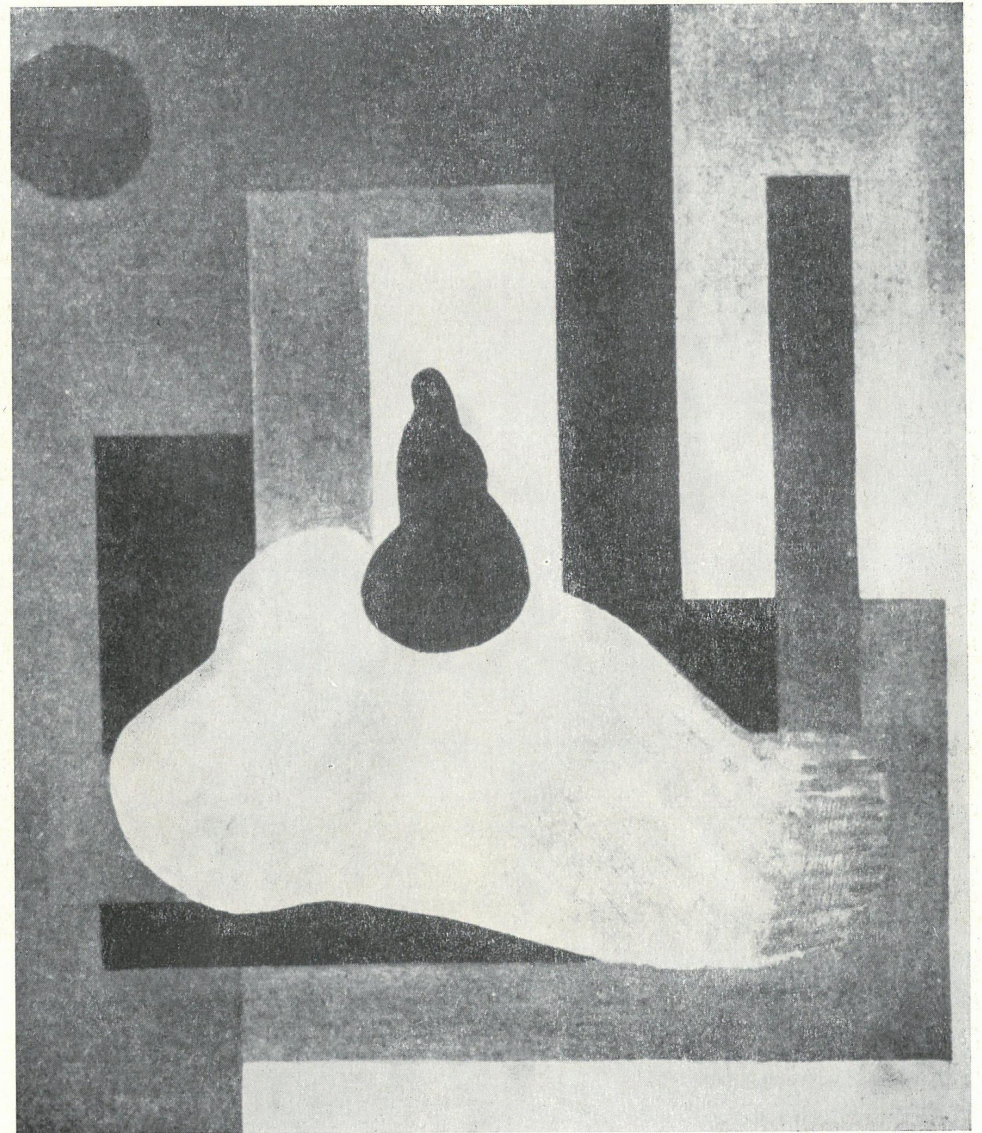
Konstrukcja fakturowa, 1924



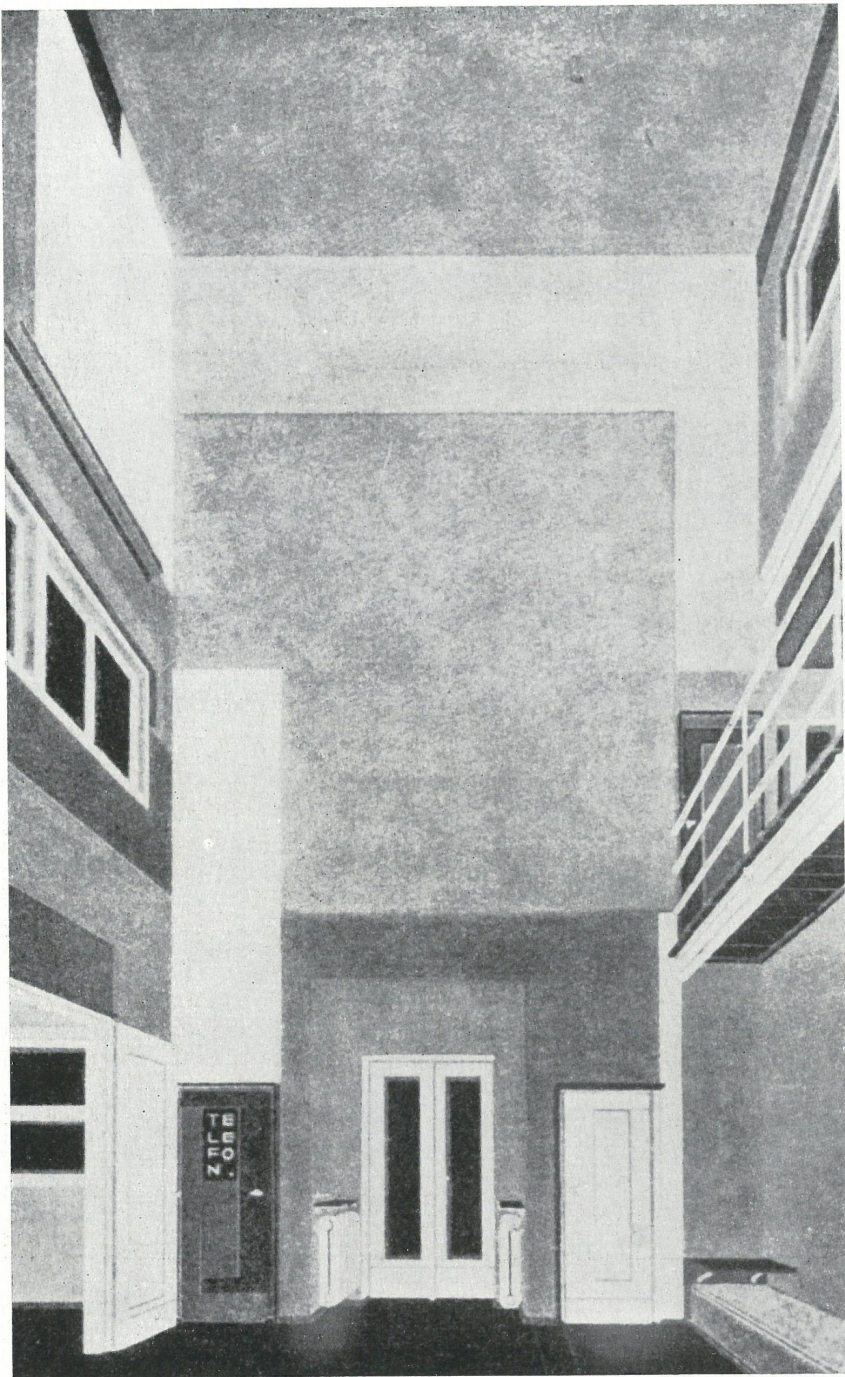
Czerwień w przestrzeni, 1924



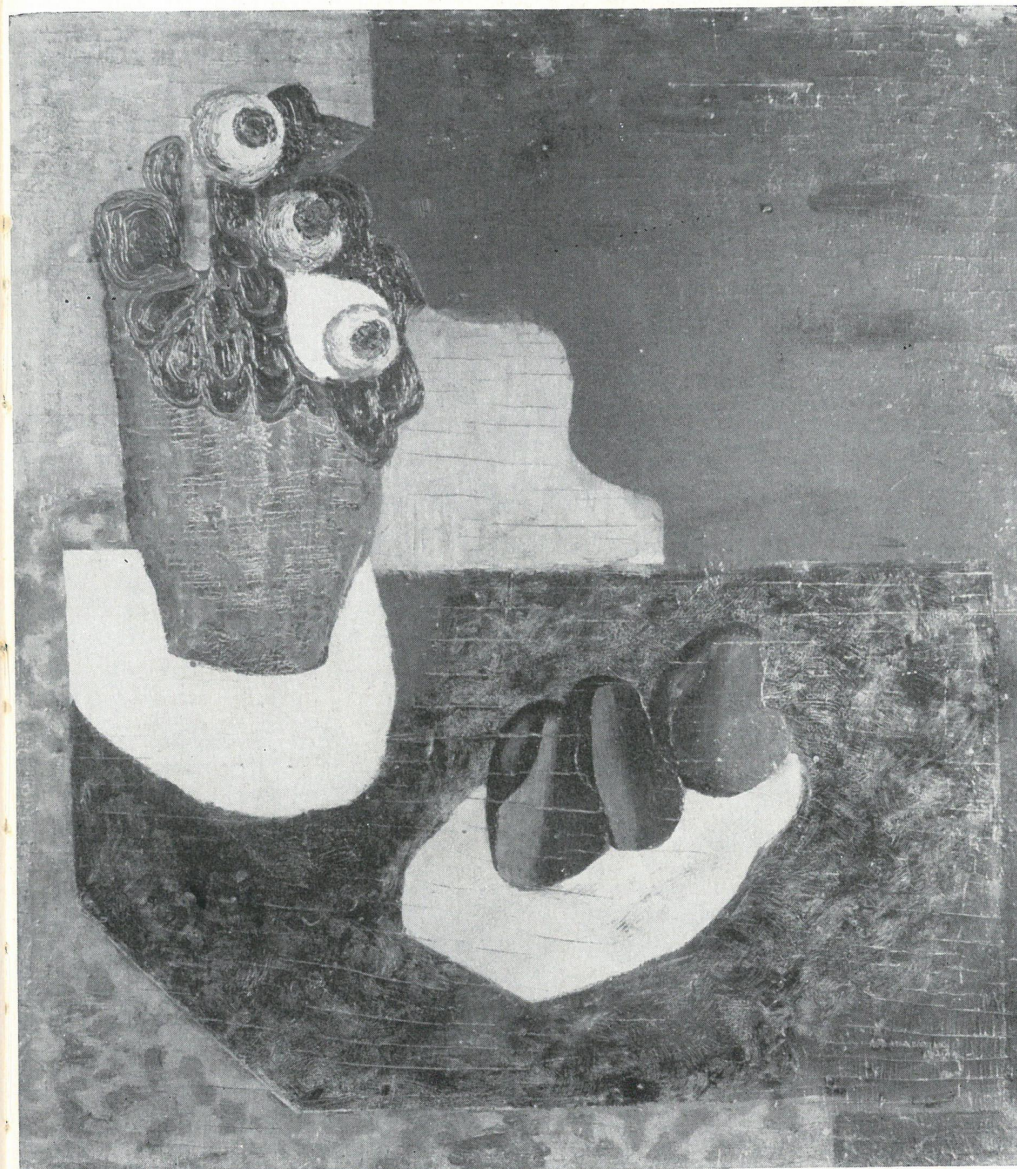
Kontrasty form i koloru, 1924



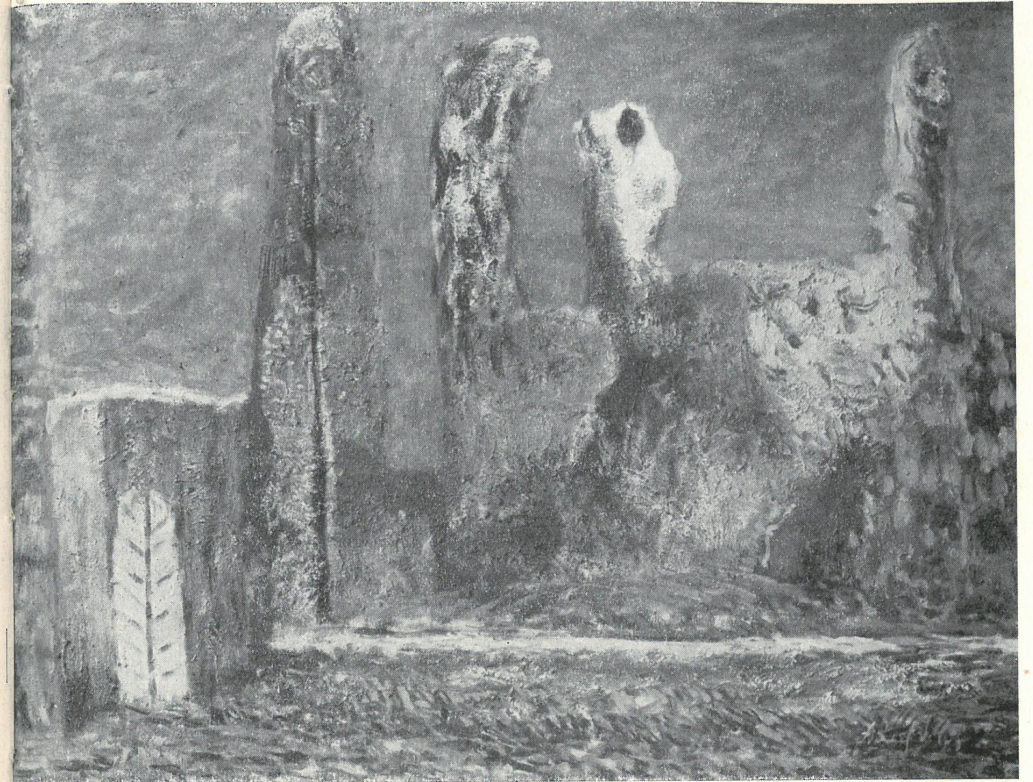
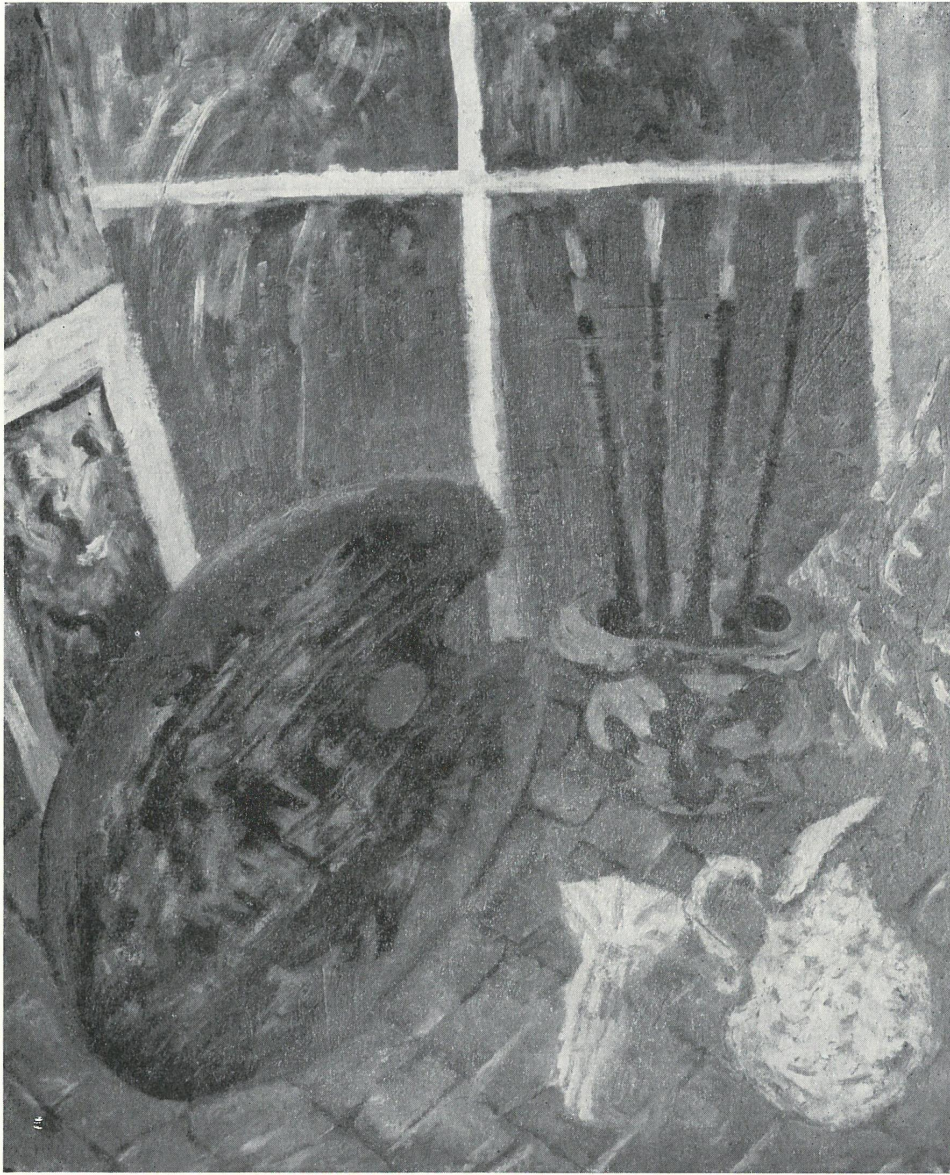
Kompozycja przestrzenna, 1924



Hall w Domu Architekta (przy współpracy inż. B. Lacherta), 1924



Martwa natura, 1926



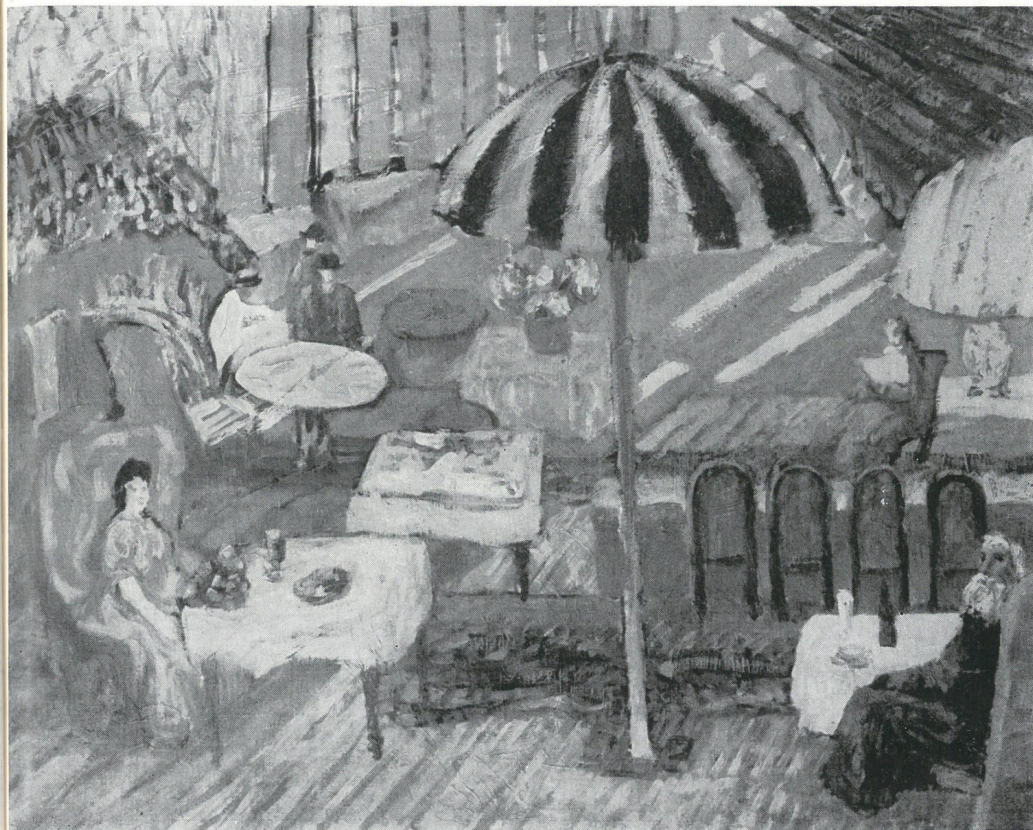
Warszawa wolna, 1958 (z cyklu „Warszawa”)

Martwa natura, 1956

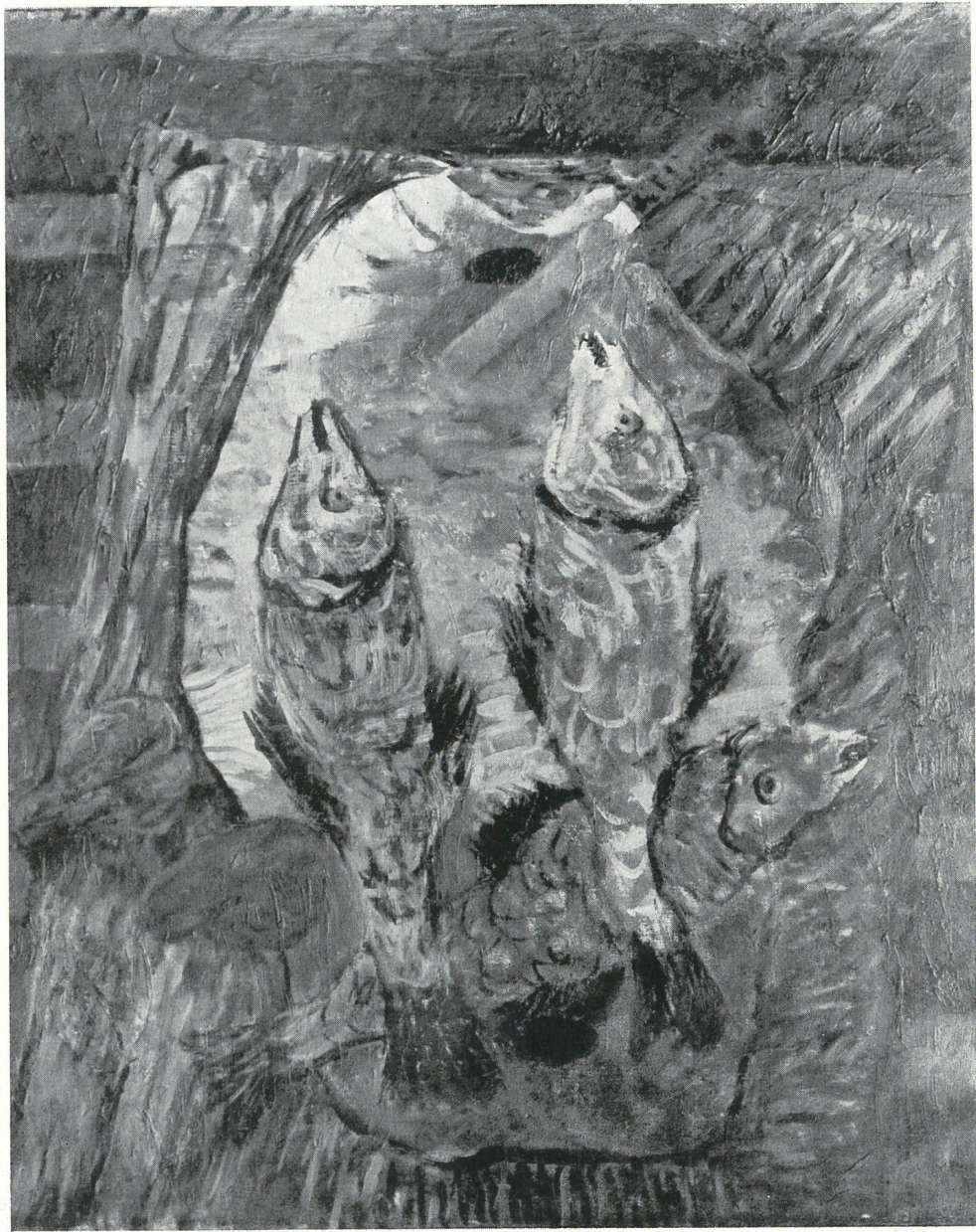
Park, 1959



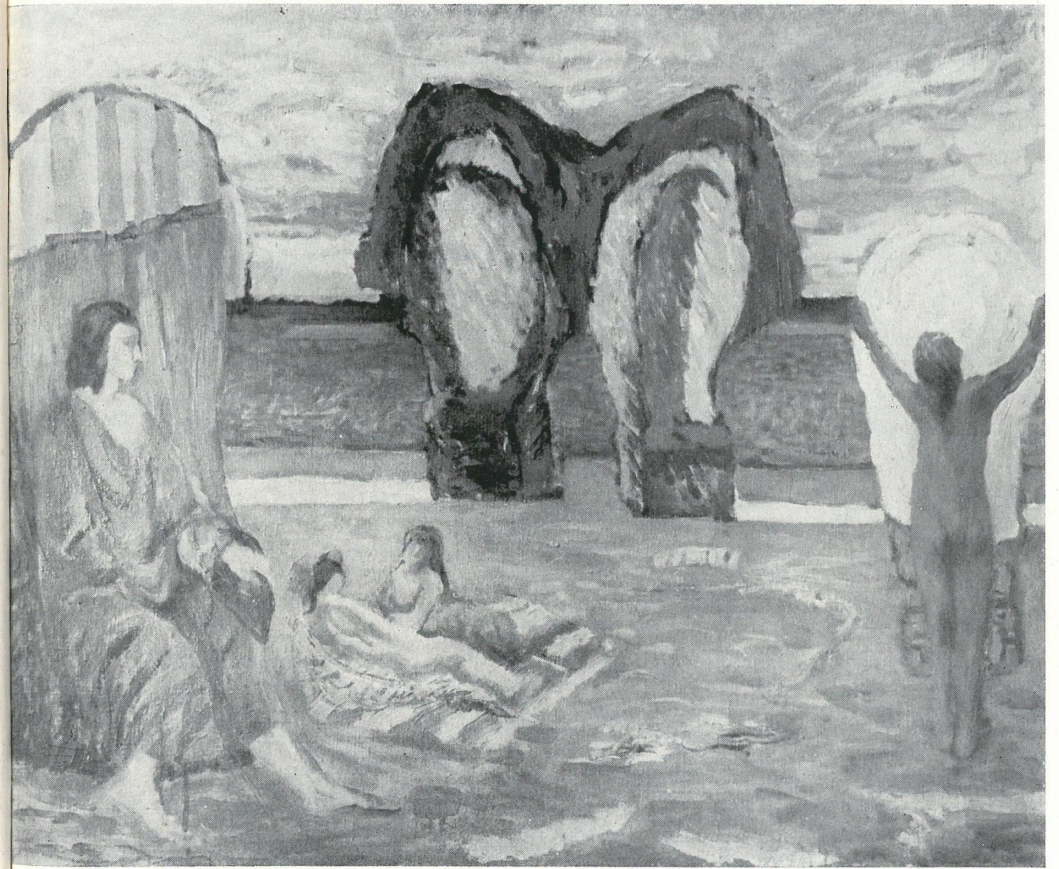
Kawiarnia, 1958



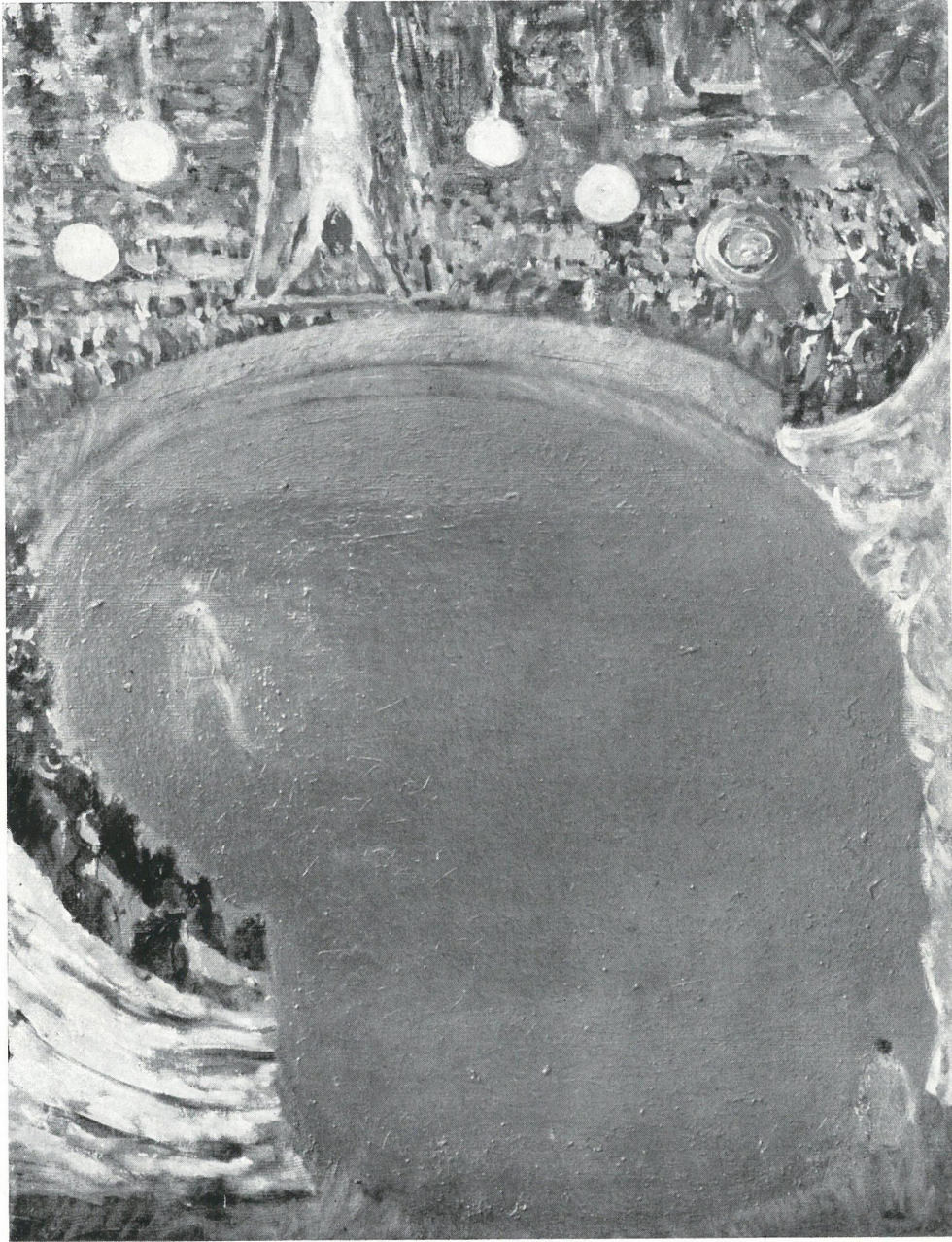




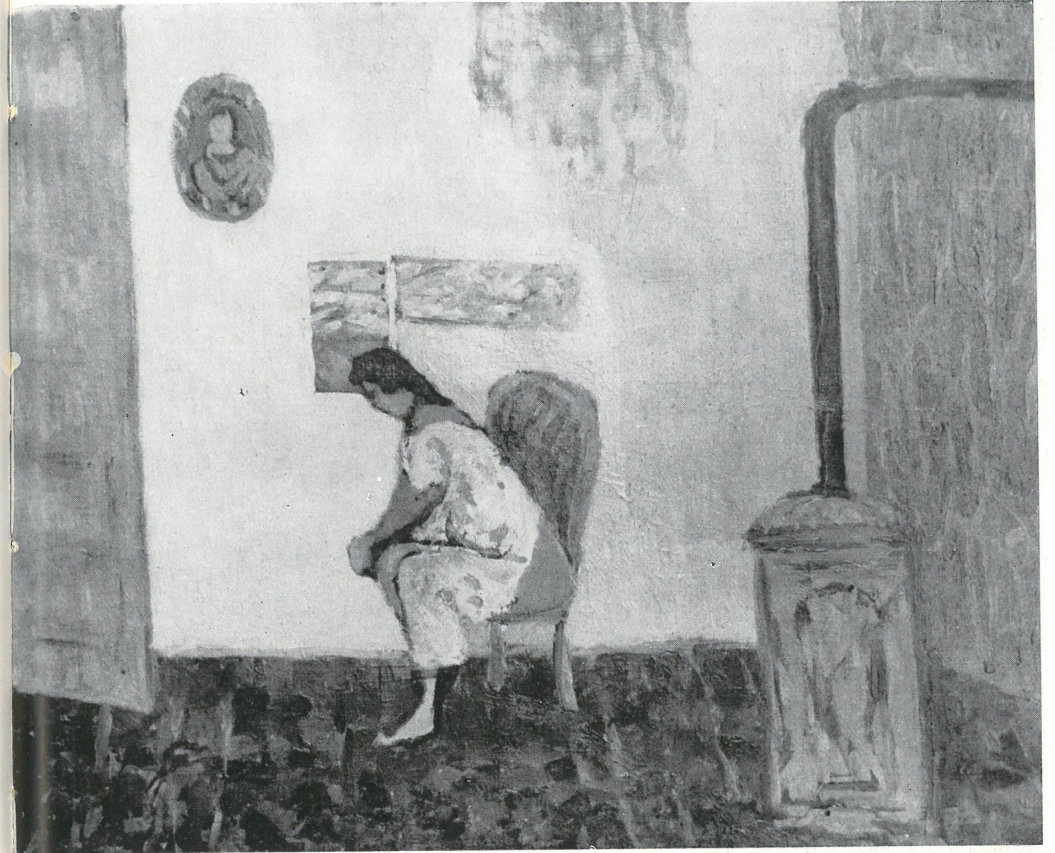
Ryby, 1960



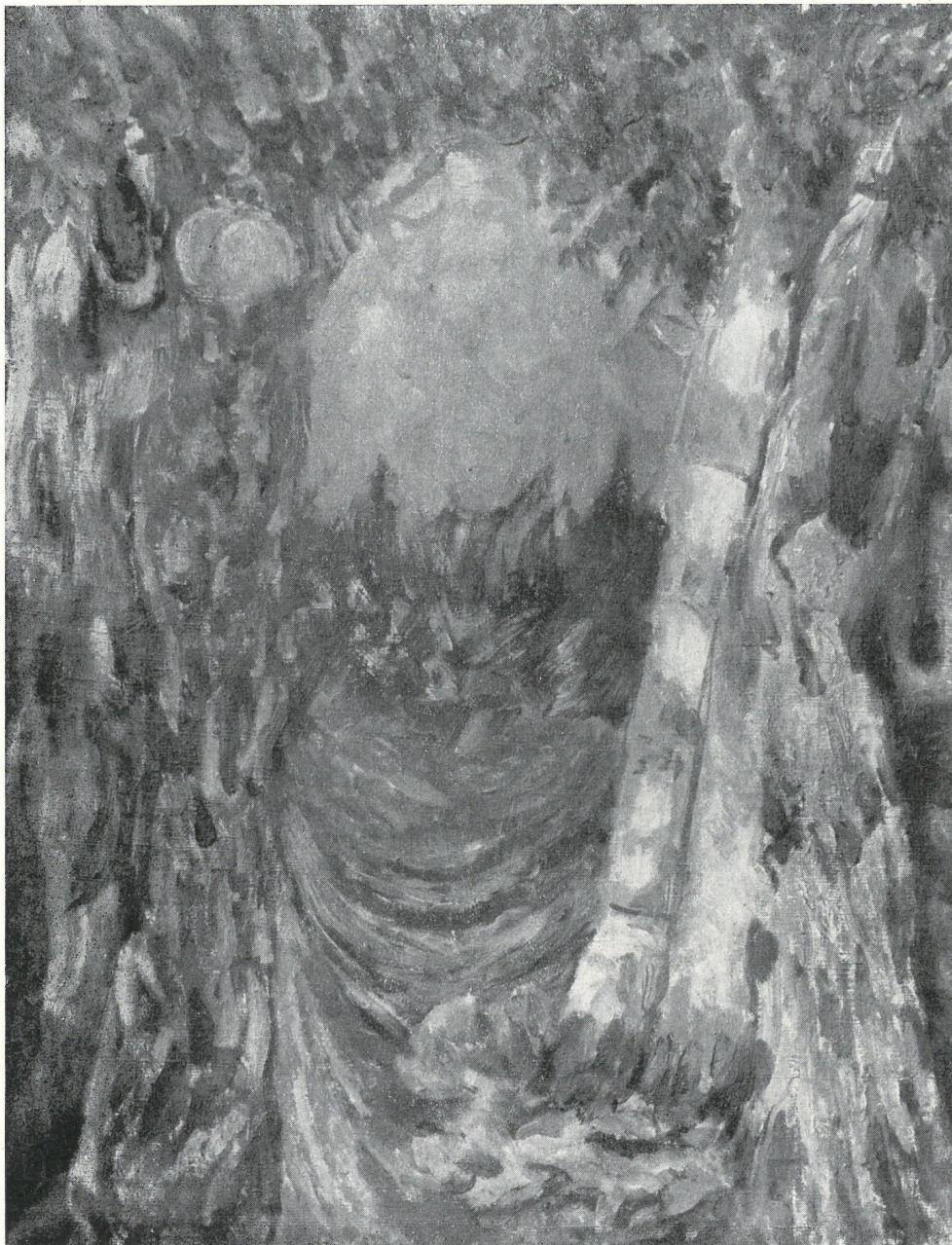
Plaża, 1958



Cyrk, 1960

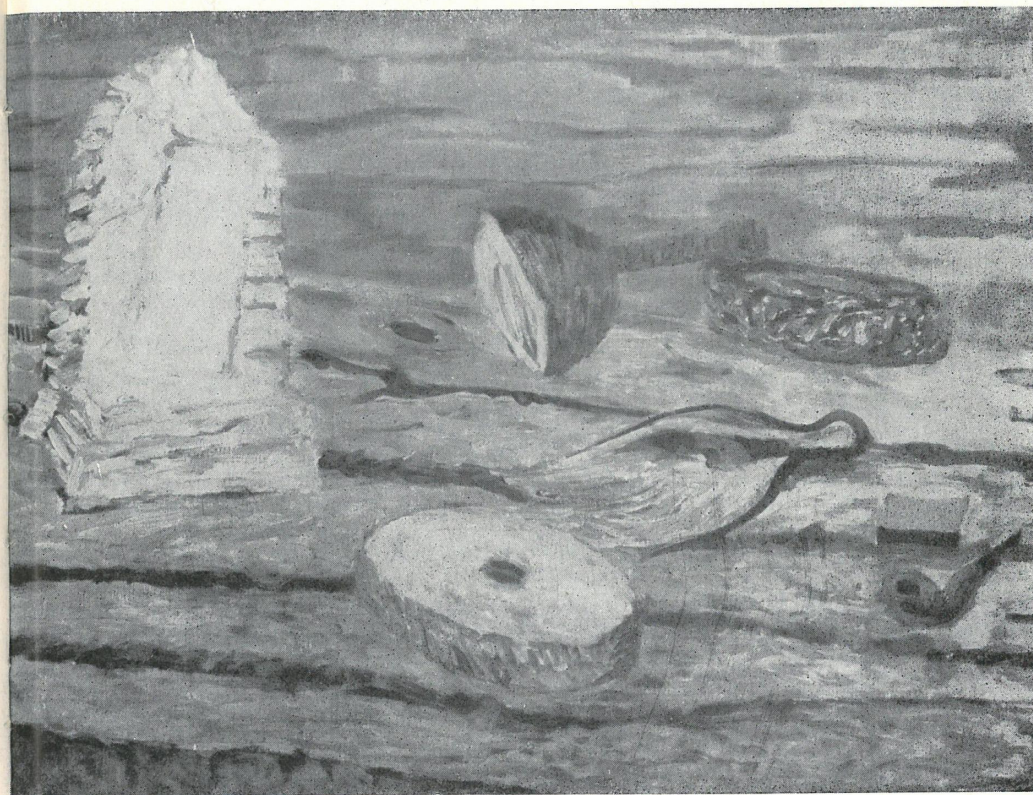


Pracownia, 1960



• Wejście do jaru, 1961

Stół kamieniarza, 1961



*Projekt ekspozycji: Tadeusz Błażejowski  
Projekt plakatu: Henryk Tomaszewski  
Opracowanie graficzne katalogu: Andrzej Rudziński*

*Drukarnia im. Rewolucji Październikowej w Warszawie  
Zam. 658/61 r. Cena zł 15.— S-8*

50

