

Wojciech Fangor

S P E C T R A A R T S P A C E M A S T E R S

Wystawa prac Wojciecha Fangora The exhibition of works by Wojciech Fangor
z kolekcji Anny i Jerzego Staraków. from Anna and Jerzy Starak's collection.

Fundacja Rodziny Staraków | Spectra Art Space | **2015**
Bobrowiecka 6 Warszawa | www.starakfoundation.org

Wojciech Fangor to jeden z pierwszych obrazów Andrzeja Wróblewskiego zakupionych do kolekcji. Nie pamiętam już dziś, jakie były okoliczności „przybycia obrazu”, ale za to dobrze pamiętam moment, w którym powstał pomysł poszerzania reprezentacji tego artysty w kolekcji. Kilka lat temu kupiłem gwasze, które są studiami do słynnego cyklu *Rozstrzelań*. To przejmujące, pełne dramatyzmu sylwetki ludzi – ich cienie, wśród nich dorośli i dzieci.

Zastanawiałem się, jak tak młody człowiek, zaledwie dwudziestoparolatek, zyskał tak głęboką refleksję o świecie, a szczególnie o śmierci. Wkrótce dowiedziałem się jak dotkliwie los doświadczył tego artystę i jak młoda i tragiczna śmierć była jego udziałem. Żył krótko, ale twórczo niezwykle intensywnie. Pozostawił bogaty, wielowątkowy dorobek, który wciąż odkrywam. Podejmował tematy mocno i zdecydowanie, zarówno poważne, odnoszące się do kondycji człowieka, jak te opisujące codzienność. Jednocześnie był eksperymentatorem i wizjonerem, który odważnie mierzył się z wyzwaniem nowoczesnej sztuki. Widzę wyraźnie, że twórczość Andrzeja Wróblewskiego wpływa na kształt całej kolekcji. Tak jak była inspirująca dla kolejnych pokoleń artystów, tak i dla mnie jest ważnym punktem odniesienia.

Jerzy Starak
biznesmen, kolekcjoner, założyciel Fundacji Rodziny Staraków

Wojciech Fangor is one of the first paintings by Andrzej Wróblewski purchased for the collection. Today I can't remember the circumstances in which the picture arrived, but I can well remember the moment when I came up with the idea to expand the representation of this artist in the collection. A few years ago I purchased gouaches being studies for the famous *Executions* series. These are moving and dramatic silhouettes of people – their shadows, among them adults and children.

I used to wonder how such a young person, only twenty-odd years old, had acquired such a deep reflection about the world, in particular about death. Soon I found out how bitterly the fate had tried him and how young and tragic death had befallen him. His life was short but exceptionally intensive in terms of creativity. He left behind a rich and multi-thread oeuvre which I'm still discovering. He addressed topics in a strong and decisive fashion; both serious ones, referring to the human condition, and ones describing everyday life. At the same time he was an experimenter and a visionary, who boldly contended with challenges of modern art. I can see clearly that the works by Andrzej Wróblewski influence the shape of whole collection. Similarly as it was inspiring for successive generations of artists, it has been an important reference point for me.

Jerzy Starak
businessman, collector, founder of the Starak Family Foundation







Z Wojciechem i Magdaleną Fangor Z Wojciechem i Magdaleną Fangor
rozmawia Stefan Szydlowski rozmawia Stefan Szydlowski

Stefan Szydlowski: Mistrzu, Drogi Wojciechu, pracujesz właśnie na nową wystawę. Tym razem w Spectra Art Space Fundacji Rodziny Staraków.

Wojciech Fangor: Wszystko jest na dobrej drodze. Mam już pracę w stanie surowym, teraz ją maluję i przygotowuję do wystawienia. Sugerowałeś environment, by wystawa uwzględniała architekturę miejsca i tak właśnie będzie. To będzie coś

Discover...

zupełnie nowego, choć ideowo związane z tym nurtem mojej twórczości, którego początków można upatrywać w Studium przestrzeni z 1958 roku.

S. Sz.: Postanowiłeś więc przygotować nową realizację, która nawiązuje do nazwiska Starak.

W. F.: Podobnie, jak moje, to nazwisko składa się z 6 liter, to bardzo dobrze, z twoim nazwiskiem byłoby już więcej pracy. Litera S same z siebie są inspirujące, K i R, konstrukcyjnie podobne, S położyłem, połączone z K organizują przestrzeń do spółki z podwójnym A. Wszystko jest takiej wielkości, by nawiązywało do skali człowieka. Ostatecznie zobaczy się na miejscu, tam zdecyduje, jak je porozstawiać.

S. Sz.: Pojawiło się w Twojej twórczości coś, co już układa się w cykl z własną prehistorią, to environment i praca na literach.

W. F.: W Poznaniu przeszedłem błyskawiczny kurs grafiki projektowej, było to w 1949 roku. Podjąłem się wykonania wielkich plansz propagandowych, szybko zorientowałem się, że polega to na skomponowaniu trzech elementów: fotografii, barwnej plamy w postaci nerki bądź prostokąta i liternictwa. Z liternictwem wtedy poradziłem sobie dzięki poznańskim rzemieślnikom malującym szyldy. Później wykorzystałem litery w mojej sygnaturze, która stoi w parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, a także w pracy przygotowanej na wystawę retrospektywną Stanisława Zamecznika w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, osobną sprawą jest zrealizowany projekt plastyczny II linii warszawskiego metra.

S. Sz.: Wszystkie były różne, ta w Orońsku ma charakter sygnatury, nawiązuje do Twojego charakteru pisma.

W. F.: W Orońsku są małe litery, w przypadku Zamecznika i Staraka są litery kapitalne, drukowane.

Magdalena Fangor: Ta realizacja Starak, robi niesamowite wrażenie, mówiłam Wojtkowi, żeby zrobił jeszcze taką ze swoim nazwiskiem. Ona świetnie wygląda na powietrzu, jest kolorowa sama z siebie, tak łapie i odbija światło.

S. Sz.: Pamiętam naszą rozmowę, gdy zwróciłeś uwagę na kształt liter ich budowę, zdawało mi się, że bardziej intryguje Cię ich architektura niż cała ta sytuacja. Te litery były materiałem.

W. F.: Takie rzeczy, jak litery, znaki, to jest ta dzisiejsza natura. Ten organizm – nie drzewa, jabłka, trawy i koty – tylko znaki. Wszystko jest przetransformowane. Ja po prostu czerpię z natury. Nauczyciele sztuki zawsze mi mówili, że bym malował z natury, no to właśnie maluję z natury, ale że natura się zmieniła, to nie moja wina. Dawniej malowałem jabłka, kapustę, słoneczniki, a dzisiaj litery.

M. F.: Jestem bardzo ciekawa, jak będzie przyjęte metro, jak już ludzie się temu przyjrzą.

W. F.: Jakiś architekt napisał, że kolory są krzykliwe, wyjdą z mody za dziesięć lat i co wtedy. Widocznie jemu się pomyliła sztuka z modą. Metro paryskie, londyńskie były rzekomo tak spokojnie zrobione, że nie wyszły z mody. A właśnie odwrotnie – wejście do metra paryskiego, wspaniała secesja, wyszła zupełnie z mody, ale jest w ogrodzie muzeum Sztuki Nowoczesnej. Moda nie ma nic wspólnego z jakością, barok nie jest modny, a jego twórcy ciągle są dobrzy. Partenon też już niemodny, a jednak dobry.

S. Sz.: W metrze jest inna sprawa, bo tu, jeśli chodzi o litery, wszystko rozgrywa się w ramach jednej wypracowanej czcionki.

W przypadku nazwiska Starak, tylko A się powtarza i jest takie samo. Pozostałe litery są różnej wielkości, a S leży.

W.F.: To nie będzie porządek fotograficzny, będzie można litery ustawić gęściej lub rozproszyć je. Zamecznik i Starak mają raczej charakter pomnikowy. Trzeba było podjąć określone decyzje, żeby litery były duże, stał żeby była nierdzewna, cienka. Więc co zrobić, jak znaleźć właściwe rozwiązanie, żeby się to nie lało. Początkowo myślałem, że jak się na krawędziach zrobi kanty, to całość dostanie sztywności, ale jednak efekt był taki, że to, co było wtórne i obce, miało tylko wspomagać, zaczynało dominować. Gdy sięgnąłem po profil półokrągły, okazało się, że mnie to zadawała wizualnie i całą konstrukcję dostatecznie usztywnia.

S.Sz.: Gdy zacząłeś pracę nad swoim udziałem w retrospektywie Zamecznika, myślałem, że wykorzystasz doświadczenie i formę, jaką miałeś już sprawdzoną – struktury sprężonej, samonośnej, którą ostatnio wykorzystywałeś w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2003 roku. Wówczas przy pracy nad wystawą pomagał ci między innymi Piotr Zamecznik, syn Stanisława.

W.F.: Forma kurtynowa była dobra, ale później szukałem innych rozwiązań. Zaraz po wyjeździe do Ameryki zrobiłem taśmę Möbiusa, ale nie pojedynczą, tylko taką gdzie bazą jest litera H. I robiliśmy to z Magdą w garażu Sylwestrowiczów, sklejailiśmy drewniane listewki w kratkę, ona się zrobiła elastyczna jak każda siatka. Robota była bardzo precyzyjna, musieliśmy każdą kratkę z osobna wymalować.

M.F.: Wojtek jest niesamowity, pamiętam jak przyjechaliśmy do Leverkusen. Niczego tam nie mieliśmy. Mieszkaliśmy w małym pokoiku. Wojtek w jedną noc zaprojektował całą wystawę, te struktury, później ja mu pomagałam, musieliśmy to ponaciągać, tylko we dwoje to robiliśmy.

S.Sz.: Te struktury samonośne to plastyczne perpetuum mobile.

W.F.: Mnie chodziło o to, żeby znaleźć taką przestrzenną strukturę, która mogłaby nosić różne rzeczy na sobie. Tak jak płaskie płótno, możesz namalować na nim, co chcesz i tak samo chciałem, by w trzech wymiarach mogło nosić, by było przestrzenne, trójwymiarowe i takie, by mogło nosić na sobie różne treści malarskie.

S.Sz.: W poprzednich realizacjach sytuacja wyjściowa była zasadniczo inna, mniej określona.

W.F.: Teraz wykorzystałem nazwisko Starak, litery, z których się składa i strukturę. W Ameryce natomiast potentat w produkcji piasku, należący do trzeciej generacji prowadzącej firmę, zwrócił się do mnie w 1980 roku z zamówieniem na dzieło, które z okazji okrągłej rocznicy byłoby formą jej uczczenia. Wtedy zrobiłem ze stali polichromowanej trzy głowy, Giganty. Miały one 330 cm wysokości, podobna wysokość jak Starak. Mogłem właściwie zrobić coś od ich nazwiska, ale to mi wtedy nie przyszło do głowy.

S.Sz.: Wtedy w 1980 pomyślałeś o głowach, jako czymś odpowiednim, teraz sięgnąłeś do nazwiska.

W.F.: Tak, czas jak widać zmienił materiał, nazwisko, znak jest w tej chwili czymś wystarczającym. To jest materiał, nie model, nie zdjęcie.



TOMASZ FUDALA
LIST OD MALARZA A LETTER FROM THE PAINTER

„Pisane” prace Wojciecha Fangora tworzą już pokaźną grupę. „Written” Wojciech Fangor’s works make... Warszawa zyskała niedawno największą dekorację malarską ostatnich lat, śmiało można powiedzieć, że najbardziej rozciągniętą w przestrzeni w całej historii tego miasta. Na siedmiu stacjach drugiej linii metra – długość każdej stacji to 120 m – znalazły się jego malarskie napisy. Różnokolorowe plamy, namalowane na emaliowanej blasze, tworzą wielkie litery, te zaś układają się w nazwy stacji. Słowa są poruszone i pochylone pędem wjazdu pociągów, a ich fragmenty mieniają się w oczach pasażerów. W ruchu odrywają się większe fragmenty liter i barwne confetti plamek farby. Wagoniki metra wjeżdżają nie tyle w architekturę stacji, co w kolorowe otoczenie, w którym same elementy architektoniczne są na drugim planie. Nonszalancka prostota kompozycyjna, napisy wydają się powycinane z papieru, ułożone na płaszczyźnie i podmalowane farbą, to zaskakująco prosty zabieg w czasach triumfu grafiki 3D. Wśród działających dziś w Warszawie projektantów, wobec panującej konwencji komputerowego produkowania grafiki, bardzo liczy się umiejętności odręcznego tworzenia grafiki, które w czasach, gdy zaczynał Fangor były naturalne. Dekoracje do metra to bodaj największa po Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku realizacja artysty wizualnego w mieście, którego burzliwa historia zbyt często skłania twórców do patetycznej pomnikowości. Pogodne litery Fangora zdają się mówić, że znać historię i wyciągać z niej wnioski to jedno, a tworzyć dla miasta i żyjących w nim ludzi, to zupełnie inna paleta środków, inny zestaw kolorów.

Łatwo zrozumieć zainteresowanie artysty napisami w przestrzeni, gdy spojrzysz na jego twórczą drogę. W przeszłości projektował wystawy targowe, wielkie dekoracje uliczne i plakaty. Teksty były ważnymi elementami tych zleceń. Choć artysta wspomina, że typografia nie była jego konikiem, a pisanie liter do wystawienniczych plansz przychodziło mu początkowo z trudem. Ważną cechą wystawiennictwa, szczególnie pawilonów na międzynarodowych targach i wystaw przemysłowo-handlowych, jest budowanie komunikatu za pomocą architektury i specjalnie aranżowanej przestrzeni. Narracja wystawy wymaga odpowiedniego kierowania uwagi widza. Specjalnie ukształtowana ekspozycja jest kluczowym narzędziem, nie mniej ważnym niż eksponowane dzieła sztuki czy towary. Przestrzeń jako podstawowe tworzywo wystawy nie tylko wspomaga treść, ale sama jest komunikatem.

W 2008 roku Wojciech Fangor zaprojektował swoją pierwszą trójwymiarową „Sygnaturę” (dziś w parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku), a potem w ogrodzie Stowarzyszenia Architektów powstał napis „Zamecznik” (2010). W 2015 do tej grupy prac dołączyła sygnatura „Starak”.

Prace te koncentrują się wokół jednego z kluczowych pytań w twórczości Fangora: na ile sama przestrzeń może być obiektem sztuki? Artysta w latach 60. sformułował koncepcję Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej, która była jego próbą poszerzenia dotychczasowej formuły malarstwa. „Zrozumiałem, że przestrzeń jest takim samym tworzywem jak płaszczyzna, że ideę artystyczną można rozwijać zarówno na płaszczyźnie jak w przestrzeni, niezależnie od użyteczności – nie

musi to być budynek ani pomnik – że przestrzeń rzeczywista może być tworzywem dzieła sztuki, jak obraz.¹” – mówi artysta. Sygnatury są swoistymi wystawami. Ich konstrukcja przestrzenna, zachęcająca do wejścia pomiędzy poszczególne litery, właśnie do eksponowania i wystawiania na widok publiczny nawiązuje. To również gra z twórczością i wystawą jako medium oraz jej aspektami iluzyjnymi. Pierwszy napis sygnatura przedstawiająca nazwisko autora miała formy asymetryczne i opływowe, negatywowo – pozytywowe, z przebitym nieregularnym otworem. Następne (Zamecznik, Starak) są już stworzone z pojedynczych liter. Nawiązują wyglądem do znanej z wystaw lat 50. techniki miękkich, giętych ścian otrzymywanych ze sklejk kształtowanej po namoczeniu. Konstrukcja bierze się tu z właściwości płaszczyzn.

Aby lepiej zrozumieć tego rodzaju eksperymenty warto zajrzeć do legendarnego manifestu Fangora, napisanego wspólnie z architektem i wystawiennikiem Stanisławem Zamecznikiem w 1960 roku: „Pierwszym zadaniem, jakie stanęło przed nami, było określenie warunków, jakie muszą spełniać te nowe obiekty. Ich odrębność od obrazów indywidualnych polegała na usunięciu cech kompozycji zamykających obraz w skończoną całość. Nazwaliśmy je wówczas „głodnymi”, ponieważ były zmuszone zaspokajać swoje potrzeby kompozycyjne łącząc się między sobą²”.

Manifest powstał w reakcji na krytykę wystawy „Studium przestrzeni” nazywanym często pierwszym environment, była wspólnym eksperymentem malarza, który do współpracy zaprosił architekta Stanisława Zamecznika. „Studium przestrzeni” stało się jedną z najczęściej przywoływanych wystaw lat 50. Początek eksperymentowi dało odkrycie Fangora, że położona pod powstający obraz ciemna podmalówka sama może być skończonym obrazem. Studium składało się z 20 obrazów namalowanych przez Fangora i stelaży dostarczonych przez Zamecznika, ustawionych w różnych miejscach foyer Teatru Żydowskiego w Warszawie. Płótna tworzyły między sobą kąty proste. Ten układ pionów i poziomów oraz fizyczną konstrukcję stelaży przełamывały skupiska farby mające zazwyczaj jedną równo odciętą krawędź a rozpraszające się w drugą stronę. Z daleka sprawiały wrażenie fałdowań i tworzyły iluzję trzeciego wymiaru płótna.

W instalacji o rok wcześniejszej od „Studium Przestrzeni”, towarzyszącej II Ogólnopolskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie do duetu Fangora – Zamecznik dołączył architekt Oskar Hansen, podjęty został problem relacji wnętrza i zewnątrz galerii. Płaskie formy unosiły się między drzewami na placu przed galerią, wnikały do jej wnętrza głównym wejściem i przenikały sale wystawowe. Sztuka miała być w tej realizacji zintegrowanym tłem dla życia, co Oskar Hansen przeciwstawiał sztuce ograniczonej do skończonego przedmiotu. Wystawiennictwo stanowiło dla niego laboratorium Formy Otwartej, w której interesował go nie sztywny przedmiot, ale otwartość na rozwój, chłonność przestrzeni. Ważne było kryterium postuluje jak najmniej detali, a jak najwięcej przestrzeni, które są niedosycone i stanowią dzięki temu istotę ekspozycji.

Miejscem, w którym Fangor i Zamecznik nawiązali współpracę były wystawy przemysłowo-handlowe. Ważny był, charakterystyczny dla

¹ F. Kuduk, Początek rozmowy..., „Sztuka” 1989, nr 4, s. 7.

² M. Słizińska red., Wojciech Fangor 16 września–26 października 2003, kat. wyst. csw Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 9.

tamtych czasów, fenomen prac zespołowych wynikający z centralnego zarządzania wszystkimi sferami życia i dotkliwego ograniczania praw twórców do swobodnej wypowiedzi. Ustanowienie biurokratycznego nadzoru nad architektami i plastykami spowodowało, że działalność zespołowa stawała się często jedynym sposobem na przetrwanie jednostek wykluczonych ze względów ideologicznych. Wystawiennictwo było niszą w trudnej rzeczywistości pozwalającą na większą swobodę, a rozwijało się dzięki współpracy specjalistów o różnych umiejętnościach. „Zespołowość jest koniecznością naszych czasów” – pisał architekt Zbigniew Ihnatowicz, jeden z członków interdyscyplinarnych zespołów projektujących wystawy. Co tak wspomina Fangor: „W latach pięćdziesiątych w politycznym systemie totalitarno-socjalistycznym istniały dwa rodzaje twórczości artystycznej: jedna oparta na zamówieniach rządowych, zaspokajająca potrzeby propagandowe, reklamowe, polityczne, gospodarcze, itp.; druga – niezależna od urzędników, tworzona na własne potrzeby artystyczne, która była często pracą zespołową częściowo z powodów technicznych, ale również wynikała ze współodczuwania tęsknoty i potrzeby nowego wyrazu, nowej struktury treści. Prawdopodobnie ówczesny system polityczno-społeczny sprzyjał pracy zespołowej – nie było wtedy motywacji komercyjnych, nie było potrzeby kreowania bohaterów czy geniuszy dla celów rynkowych. To były czasy egalitaryzmu materialnego i konsumpcyjnego – atmosfera wielkiego obozu. Jerzy Sołtan stworzył przy Akademii Sztuk Pięknych pracownię architektoniczną opartą na ideologii integracji sztuk. Po otrzymaniu zamówienia lub przygotowaniu pracy konkursowej dobierał grupę składającą się z architektów, malarzy, rzeźbiarzy i konstruktorów, którzy byli włączeni w pracę projektową od samego początku. Była to formalnie zatwierdzona pracownia architektoniczna, której kierownikiem i głównym motorem działania był Jerzy Sołtan – uczeń i współpracownik Le Corbusiera. Praktyka w znanej pracowni architektonicznej dawała pewien kierunek estetyczny i ideowy”³. Aura tamtych rewolucyjnych odkryć daje się wyczuć w jego całej późniejszej twórczości. Pozostanie z niej przeczuć, że wystawa to komunikat, przestrzenne pismo czytelne dla mas. Ważny w wystawiennictwie był multiinstrumentalizm środków: rysunek, malarstwo i architektura łączyły się w jednym wspólnym dziele – wystawie. Samym zespołom trudno było czasami rozdzielić autorstwo poszczególnych rozwiązań. Jak pisał o sztuce tego czasu Janusz Bogucki – mając na myśli wspólną wystawę Stażewskiego i Zamecznika: „pojawiały się w ówczesnej abstrakcji wątki wykraczające poza problematykę obrazu, poszukujące rozwiązań, które transponować można w architekturę, w kształty przedmiotów użytkowych, w komponowanie krajobrazu”⁴.

„Prace z architektami – z Sołtanem, z Hansenem, z Zamecznikiem – uświadomiły mi, że przestrzeń istnieje, że jest to coś ważnego, że kiedy zestawiasz obrazy, jest lepiej, a tak to jeszcze lepiej. (...) Wcześniej bym się nad tym nie zastanawiał. Przestrzeń to coś, czego nie widać. Zobaczenie, że zależności przestrzenne to jest jakaś materia, którą można było wykorzystywać do wyrazu artystycznego, było nowe”⁵. – wspomina Fangor.

³ Niepublikowane wspomnienie Wojciecha Fangora o Stanisławie Zameczniku, 2010, s. 1.

⁴ *Przestrzeń między nami*, Kat. wyst. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010, s. 24.

⁵ Milada, s. 70.

Współczesne napisy Fangora tym, którzy znają wcześniejszą twórczość tego artysty układają się w większą całość z przestrzennymi zainteresowaniami artysty, od „Studium przestrzeni” (1958), po eksperymenty malarskie na powierzchniach krzywych. Przechodziły w formy przestrzenne wycięte z kartonu lub tektury i pokryte malaturą.

Ostatnio do tych materiałów dołączył też metal.

O czym pisze do nas Fangor w swoich przestrzennych instalacjach? W sygnatura „Starak” i wcześniejsze napisy Fangora są próbą opowiadania w przestrzeni przeznaczoną do odbioru w czasie. Ruch widza w napisie-wystawie jest jednym z założeń projektu. Czy jakakolwiek wystawa ma bowiem sens bez widza? Bez jego żywej obecności w wystawie, bez chodzenia, gubienia się we wnętrzu ekspozycji, w celu odczytania przestrzennych rebusów i zagadek przygotowanych przez jej twórców. Artysta mówi, że jego działalność jest „spontaniczną manifestacją życia. Moja działalność artystyczna nie kończy się automatycznie na prostokacie płótna czy grupie struktur specjalnie w tych celach zrobionych. Działanie moje rozciąga się na otoczenie, na miejsce, w którym żyję.”⁶ To ważna deklaracja w czasach, gdy artyści i artystki są celebrowani jako kreatywne istoty, których dzieła rozpoczynają się i kończą w przestrzeni studia czy w białych ścianach galerii. Słowa, które mogą być ustawiane w przestrzeni publicznej, czy wielkie dekoracje do warszawskiego metra przypominające swą zaczepną lekkością *street art* dowodzą, że miasto nie jest skamieliną, podświetlonym zbiorem budowli, które trzeba zwiedzać w nabożnym skupieniu potykając się o coraz mniej udane pomniki. Miasto potrzebuje współczesnej, odpowiadającej swoim czasom obecności artystów. Tu kryje się rewolucyjny potencjał udziału artysty w projekcie dekorowania metra.

Pisane przez Fangora litery w zdumiewający sposób łączą się z problematyką fascynującą dziś wchodzących w dorosłe życie projektantów. Poszukiwanie oryginalnych, pisanych ręką liter odnajdywanych na szyldach, neonach, metaloplastyce, jest źródłem inspiracji. Najmłodszy chęć odradzania się zagubionych tradycji projektowych. Przedmiotem ich namysłu jest współczesna rola artysty i projektowania, jego odpowiedzialność wobec czasów, w których żyje. W prostocie rozwiązań ulicy – indywidualnych projektów, a nie masowo produkowanych reklam – typografowie i graficy znajdują ożywczy powiew. Wyczuwają dobrą energię odręcznie tworzonych plakatów wobec przyjętych stylów i przyzwyczajeń komputerowego projektowania.

Udział artystów w tworzeniu przestrzeni to rzadko podejmowany temat. Zazwyczaj w debacie publicznej umyka, skąd tak naprawdę bierze się miasto i w wyniku jakich procesów wytwarzana jest przestrzeń. Zbyt rzadko przychodzi do głowy mieszkańcom stolicy, że w tym wszystkim, co dzieje się za oknem, ważną rolę mogą mieć malarze, rzeźbiarze czy graficy. Dobitnie świadczy o tym współudział

Fangora w kształtowaniu przestrzeni publicznej Warszawy.

⁶ Milada, s. 26.





WOJCIECH FANGOR
STANISŁAW ZAMECZNIK

Malarstwo współczesne na przestrzeni ostatnich 50 lat swego rozwoju wielokrotnie włączało w zakres swoich zainteresowań czas i przestrzeń. Una pittura contemporanea...

Problem ten istnieje w sztuce współczesnej równie długo jak rewolucyjne odkrycia naukowe w tym zakresie, jednakże ochota włączenia czasoprzestrzeni do malarstwa ograniczana była siłą tradycyjnego pojmowania obrazu jako konstrukcji skończonej i zamkniętej w samej sobie.

Współczesny obraz przestał być dziurą w ramie do zaglądania w głąb. Zaczął emanować swą powierzchnią na zewnątrz, stał się źródłem promieniowania, wytwarzając w przestrzeni strefę fizycznego działania. Kilka obrazów odpowiednio usytuowanych powoduje kilka wzajemnie przenikających się stref przestrzennych, wytwarzając nastrój odmienny od nastroju każdego obrazu z osobna.

Podczas obserwacji tego zjawiska powstała ochota stworzenia dzieła sztuki opartego na elementach podobnych do obrazów, z tym jednak, że tworzywem tego dzieła były nie tylko same elementy, lecz przede wszystkim strefy przestrzeni przez nie wywołane. Inaczej mówiąc, używamy obrazów do badania tego, co się między nimi dzieje.

Pierwsze odkrycia w tym zakresie powstały, jak to często bywa, w drodze przypadku, przy rozwieszaniu obrazów na wystawie malarstwa. Okazało się, że dobór sąsiedztwa oraz układ w przestrzeni stanowią decydująco o ich życiu wewnętrznym i ułożone w prawidłowy system stwarzają nowe wartości w przestrzeni pomiędzy nimi, dając początek ich życia społecznego.

Postawiliśmy odwrócić sytuację. Zamiast korzystać z nie zawsze szczęśliwych przypadków, zaczęliśmy tworzyć nowe obrazy jako elementy do budowy dzieła zespołowego. Pierwszym zadaniem, jakie stanęło przed nami, było określenie warunków, jakie muszą spełniać te nowe obiekty. Ich odrębność od obrazów indywidualnych polegała na usunięciu cech kompozycji zamykających obraz w skończoną całość. Nazwalismy je wówczas „głodnymi”, ponieważ były zmuszone zaspokajać swoje potrzeby kompozycyjne, łącząc się między sobą.

Pierwsza wystawa malarstwa przestrzennego miała miejsce w Warszawie w lecie 1958 roku. Dała nam ona wiele doświadczeń, niektóre były sprawdzeniem założenia, inne przyniosły wiele niespodziewanych odkryć i te drugie zwłaszcza były najcenniejsze. Pierwszy raz udało się zobaczyć i odczuć w stopniu znacznie wyraźniejszym niż to

bywało dotąd rytm przestrzeni określonej obiektami malarskimi. Przestrzeń iluzoryczna zawarta w obrazach przechodziła z jednego na drugi, wiążąc się i zamykając ze strefami przestrzeni rzeczywistej. Każdy przedmiot obcy, znalazłszy się wewnątrz tej kompozycji, jak krzesło, człowiek, parasol itp., nabierał innego znaczenia, wyodrębniał się i demonstrował z zadziwiającą i drobiazgową wyrazistością. Całość zbudowana była z obrazów o ograniczonej do czerni i bieli gamie kolorów i niewielkiej rozpiętości działania stroficzego. Użyto też dla kontrastu paru elementów w kolorach zasadniczych (żółty, czerwony, niebieski) i o odmiennym od reszty układzie kompozycyjnym. W efekcie uzyskano pulsującą krótkimi, okrągłymi

rytmami przestrzeni czarno-białą, wyznaczoną punktami kolorowymi, zamkniętą w sobie, malarską, lecz wzbogaconą o wszystkie konsekwencje obierania w czasie. Każdy odbiorca, poruszając się nieskrępowanie w tej kompozycji, stawał się autonomicznie współtwórcą dzieła. Dodając do niego obraną swobodnie drogę i czas, nakładając w pamięci wszystkie przeżyte zdarzenia, budował w swym odczuciu zawsze skończoną i zamkniętą całość przestrzenną.

Po tym doświadczeniu studiowaliśmy w pracowni wpływ utrwalonego w pamięci jednego koloru na zmianę w odbiorze drugiego. Przechodząc od półcieni zawieszonych na stelażach do elementów niezależnych, jak wolno stojące płaszczyzny gięte lub wichrowate, doszliśmy do stworzenia struktur pozwalających na swobodne i bogate drażnienie przestrzeni.

Magia przestrzeni i jej odbiór w czasie nasuwa porównanie z muzyką. Elementy ułożone w rytmach i frazach, które przychodzą i odchodzą, mijają, lecz trwają w naszej pamięci, możliwość budowania kompozycji wielowątkowej oraz wiele innych cech przypomina muzykę jako sztukę spełniającą się w czasie. Wydaje się zresztą, że badania nad stereofonią zapowiadają wprowadzenie do muzyki obok czasu również czynnika przestrzeni.

Jednakże specyfika napięć i dramatów zachodząca w malarstwie przestrzennym jest nie do uzyskania w żadnej innej dyscyplinie sztuki. Do odbioru emocji przestrzennych każdy ma wrodzony wewnętrzny aparat. Tylko, jak słuch muzyczny, może on być z natury mocniej lub słabiej rozwinięty. Używamy go nieświadomie i raczej odświeżnie. Na co dzień myślimy i odczuwamy nawykowo, ale już nad morzem lub w górach, w czasie lotu lub nurkowania doznajemy wzruszeń pod warunkiem, że nie są to dla nas sprawy codzienne. Tak jak słuch muzyczny, istnieje powszechna dyspozycja dla odbioru przestrzeni – słuch przestrzeni, poczucie przestrzeni.

W 1959 roku dzięki uprzejmości p. W. Sandberga uzyskaliśmy salę w Stedelijk Museum dla zbudowania kompozycji przestrzennej. Tym razem postanowimy wypróbować przede wszystkim działanie kolorów w przestrzeni. Konstrukcja składała się z elementów nasyconych kolorem czerwonym, czarnym i niebieskim. Został też zaplanowany cykl zdarzeń do odebrania w czasie na ustalonej drodze. Droga ta prowadziła przez ciągłe konfrontacje koloru i form zachowanych w czasie i przestrzeni przygód.

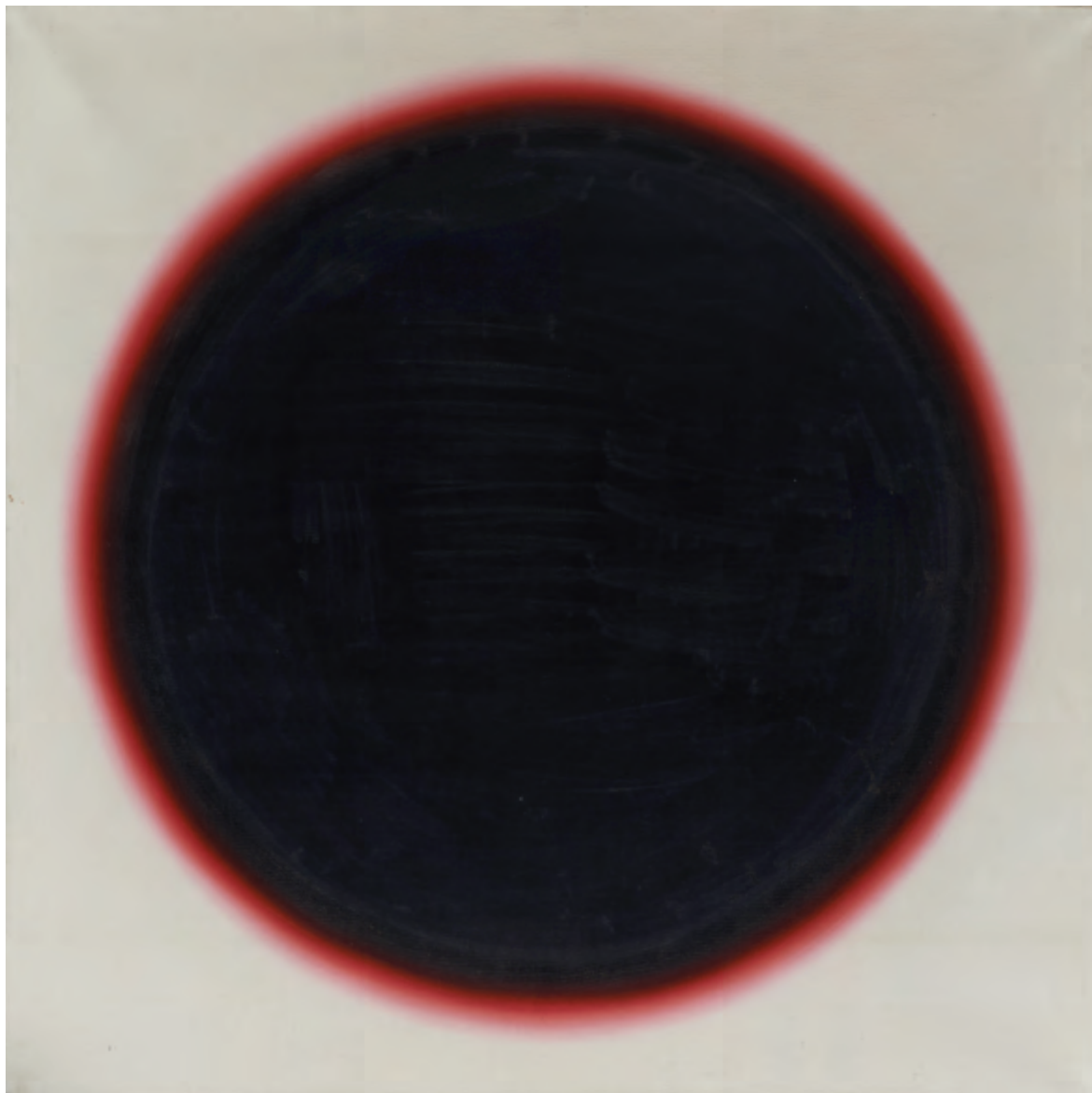
Np. przejście przez czerwień, która gwałtownie atakowała widza przy wejściu, utrwalało w pamięci obraz czerwieni. Z tym obrazem wchodziło się na zespół struktur czarnych i czerwonych.

Konfrontacja obrazu w pamięci i obrazu spostrzeganego stanowiła zaskoczenie i powodowała nowe widzenie gry koloru czarnego i czerwonego na strukturach. W dalszych fazach następowało nasycenie pamięci błękitem. I ponowne wyjście na struktury dające zupełnie odmienny na skutek pamięci błękitu obraz samych elementów.

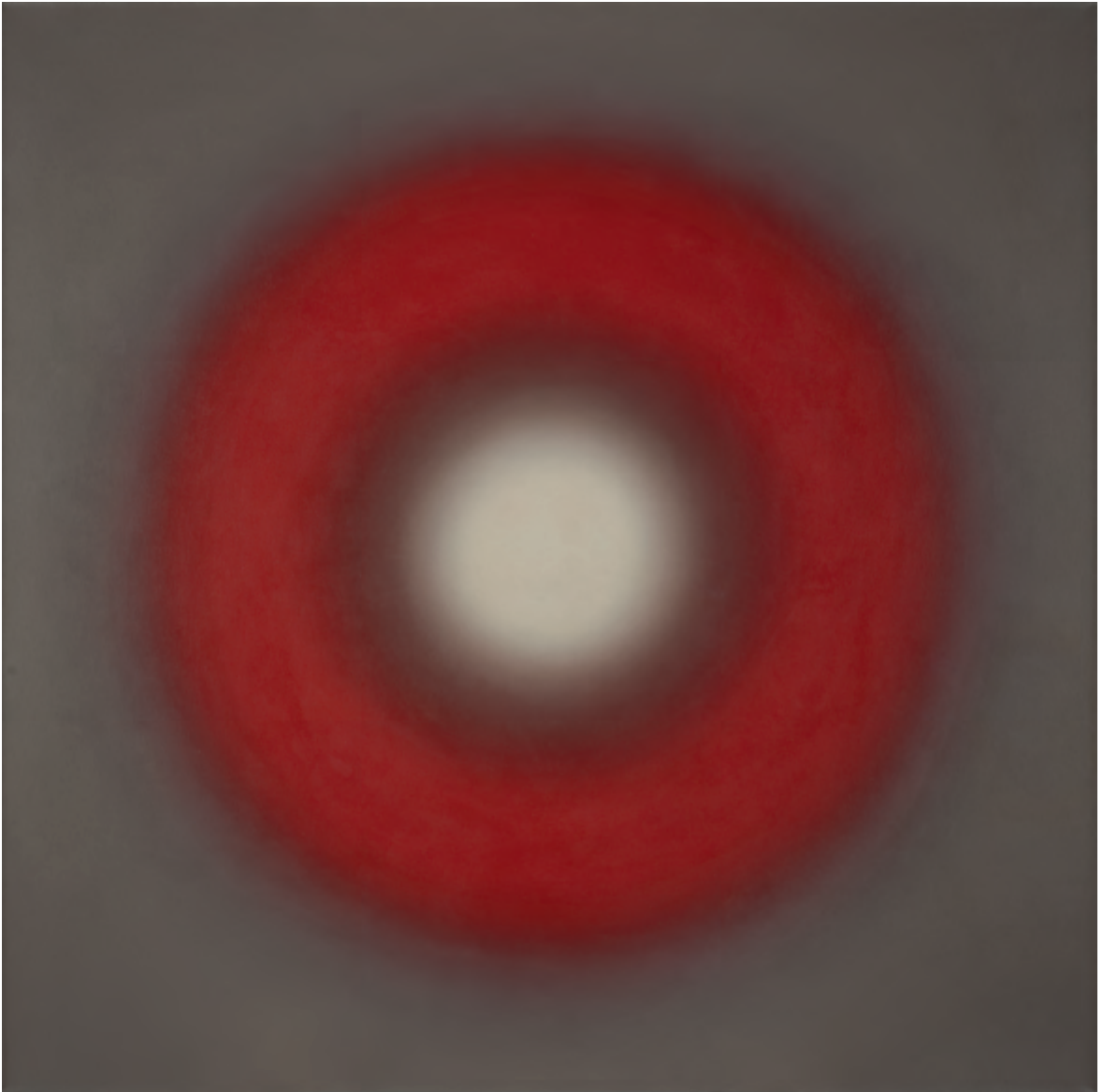
Wystawa ta w pełni potwierdziła nasze przewidywania, dodała kilka nowych niepokojących naszą ciekawość pytań i ujawniła wiele stojących przed nami trudności.

Jedna z nich to znalezienie właściwego elementu, który by celowo spełniał swoją funkcję organizowania malarstwa w przestrzeni. Na razie wydaje się najsluszniejsze sięganie do form i materiałów tradycyjnych, lecz dostępnych i składanie ich do pracy dla nowej idei. Ostatecznie pierwsze samochody żywo przypominały pojazd konny i na to nigdy nie ma szybkiej rady.

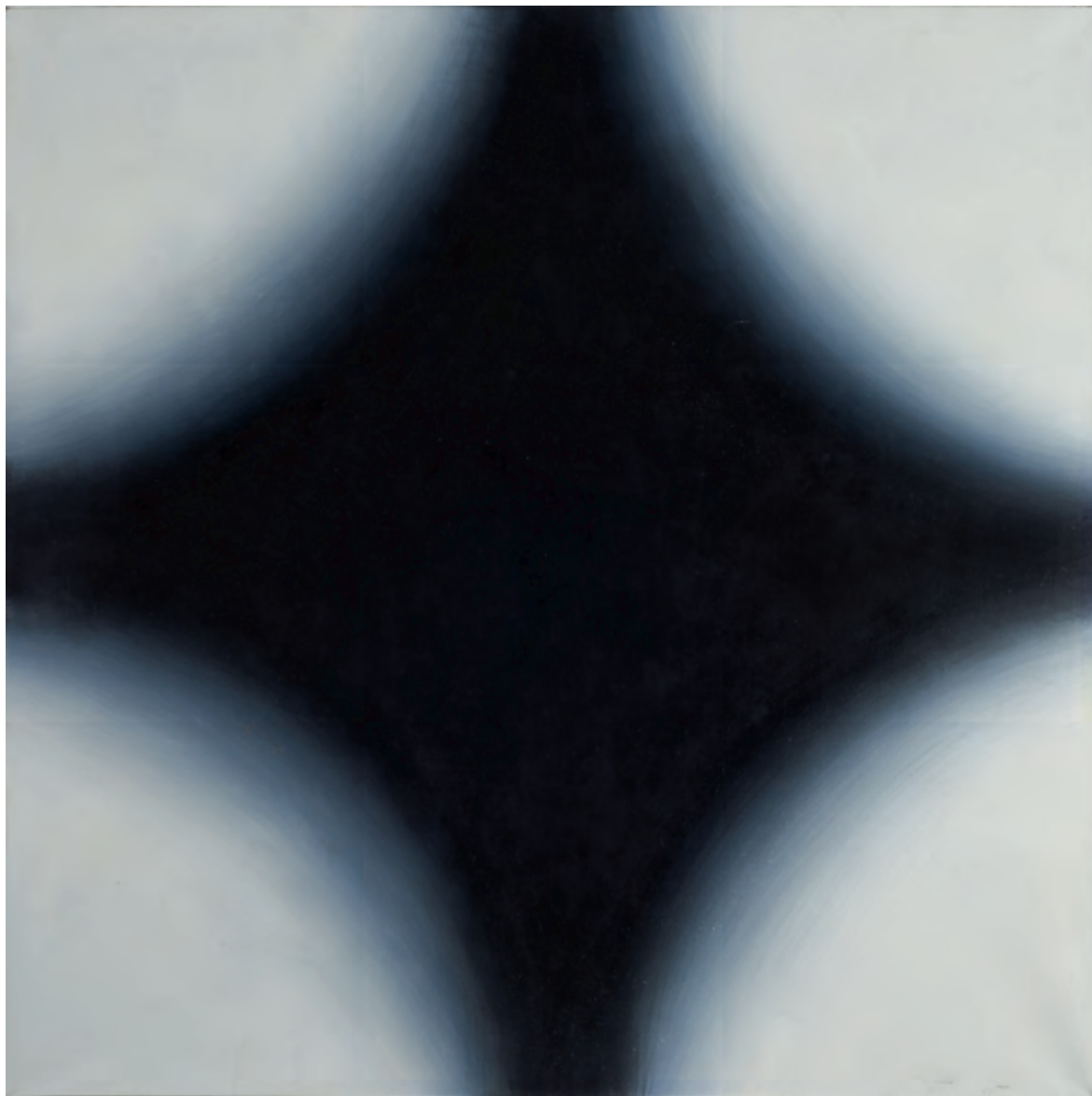
Obrazy Wojciecha Fangora Paintings by Wojciech Fangor
z kolekcji Anny i Jerzego Staraków from the collection of Anna and Jerzy Starak



#4 | olej, płótno | oil, canvas | 149,8 × 149,8 cm | 1964



M 52 | olej, płótno | oil, canvas | 122 × 122 cm | 1969



#28 | olej, płótno | oil, canvas | 150 × 150 cm | 1964

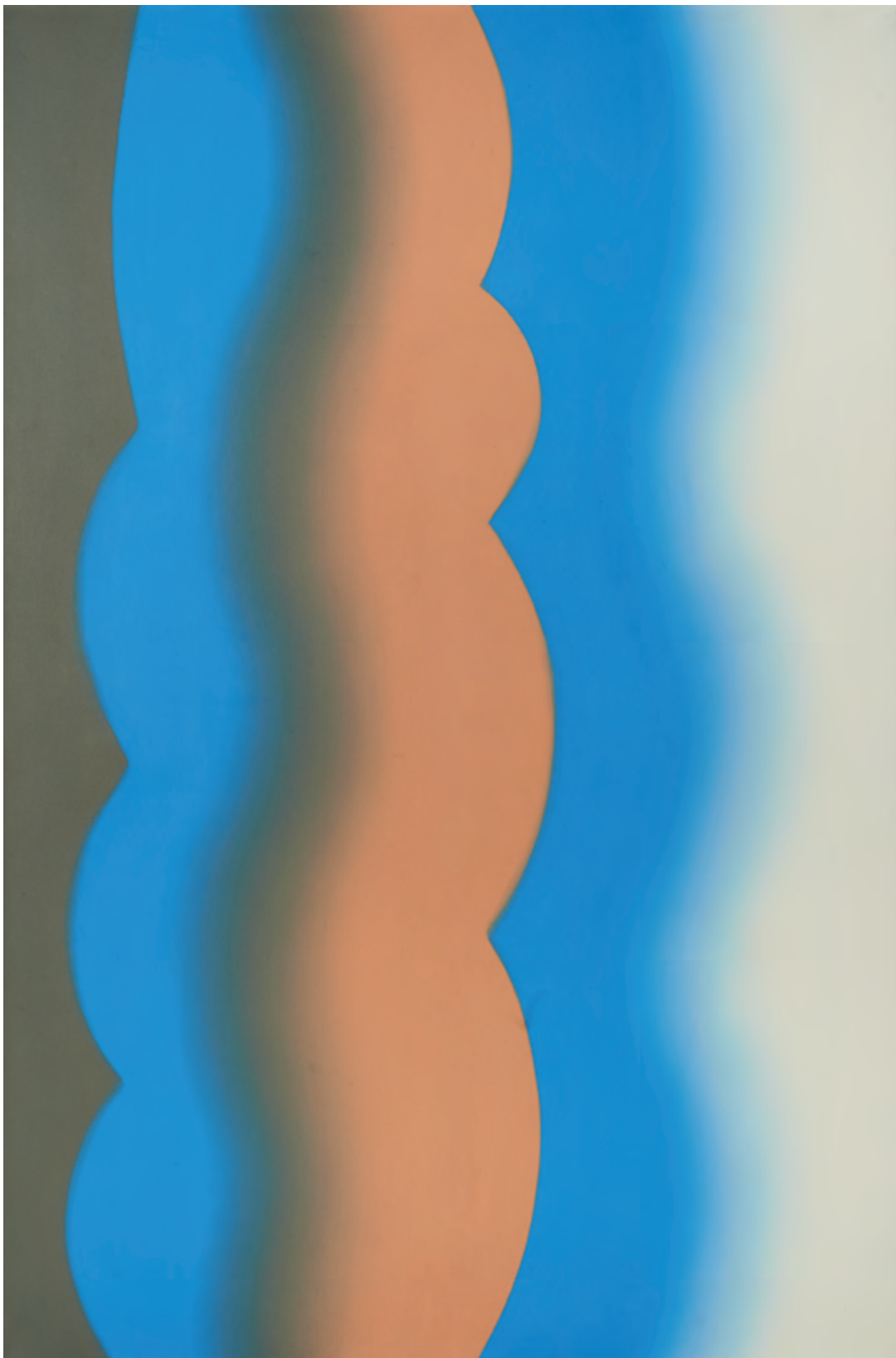


M 75 | olej, płótno | oil, canvas | 120 × 243 cm | 1969





SU 9 | olej, płótno | oil, canvas | 127 × 127 cm | 1971



SM 20 | olej, płótno | oil, canvas | 213 × 142 cm | 1975

T U B Ę D Z I E T E K S T Z R E C E N Z J I F A N G O R A F A N G O R ' S R E V I E W I S G O I N G T O B E H E R E

„Pisane” prace „Written” works



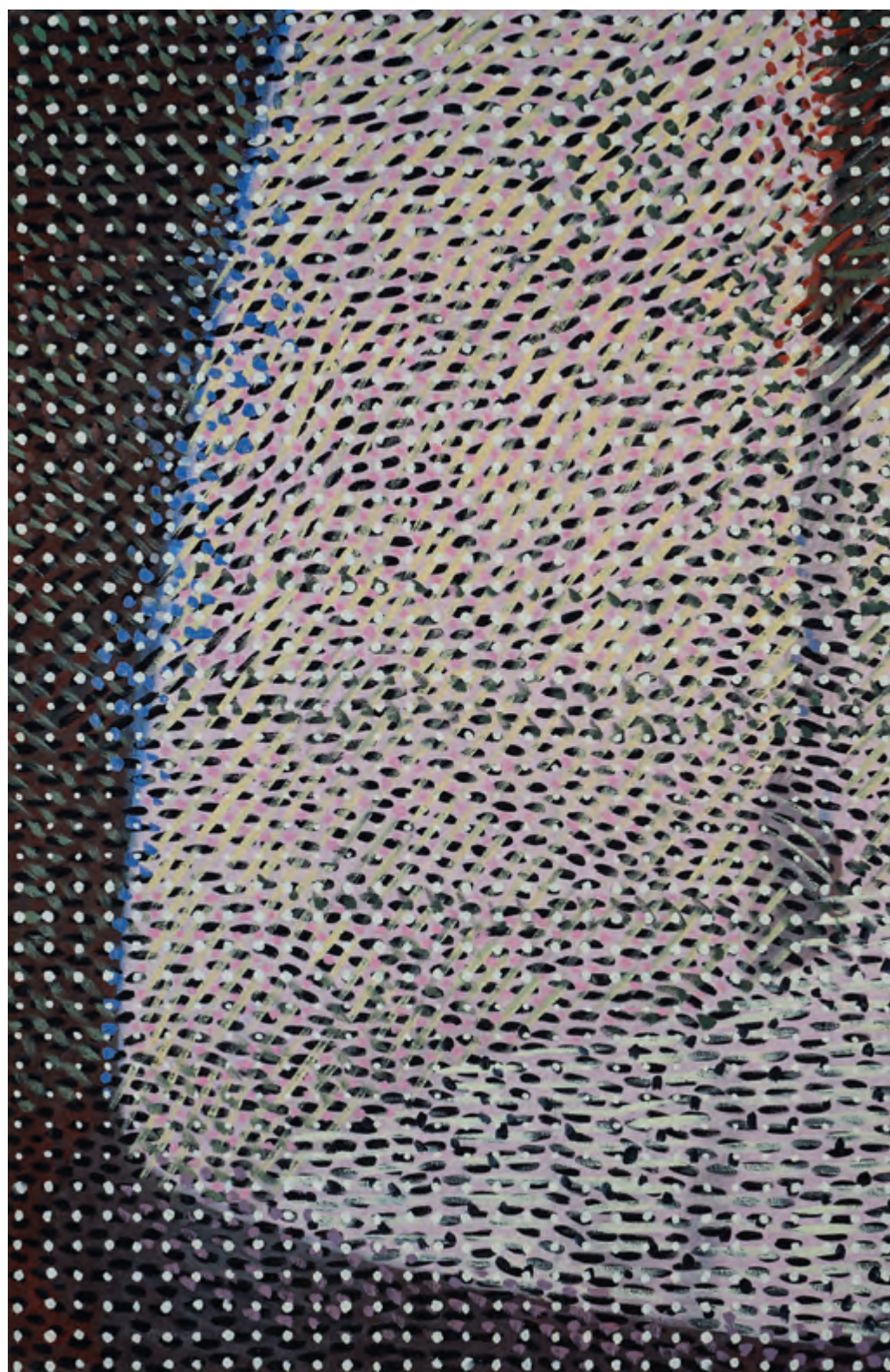
SM 5 | olej, płótno | oil, canvas | 142,5 × 142,5 cm | 1974

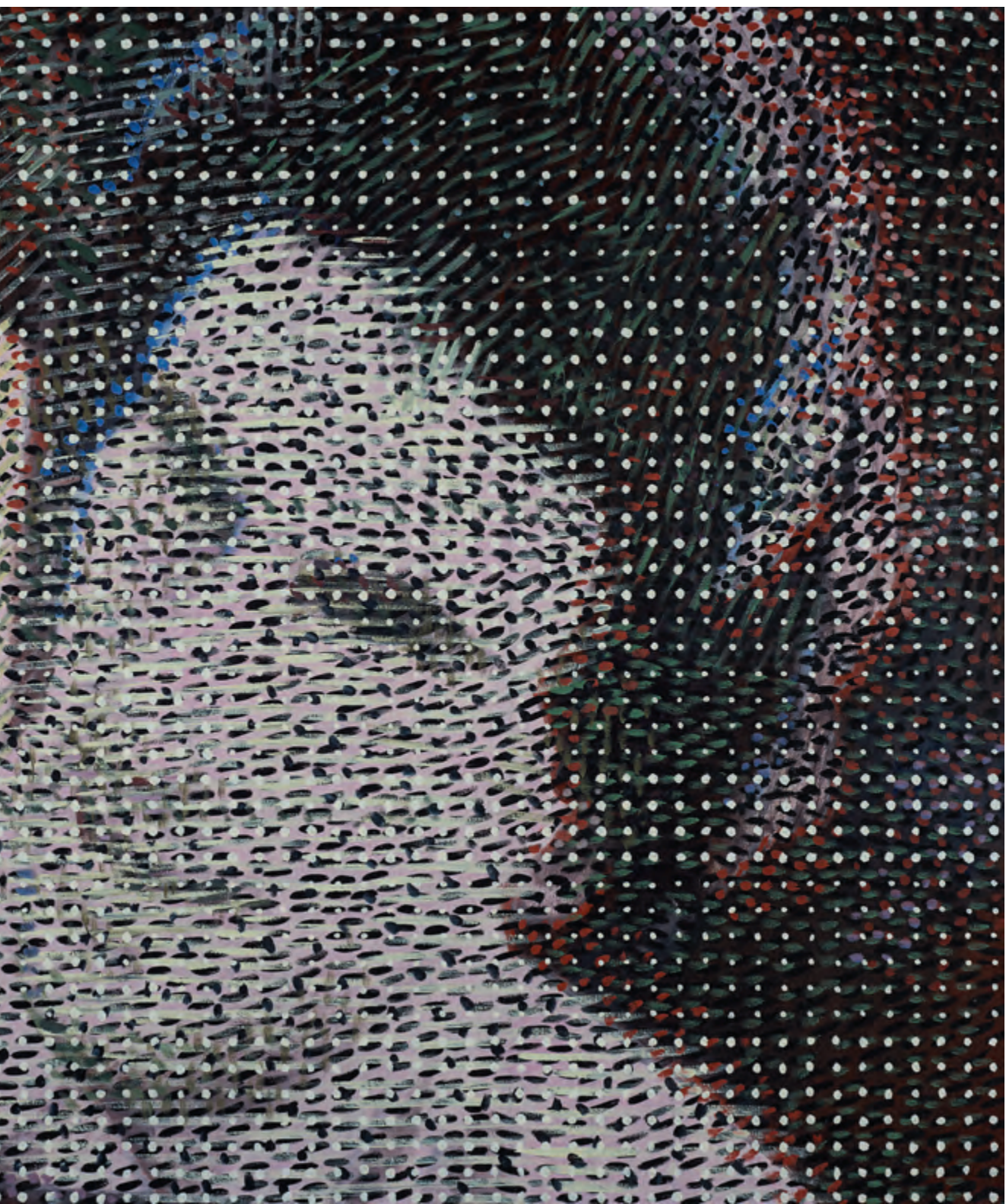
T U B Ę D Z I E T E K S T Z R E C E N Z J I F A N G O R A F A N G O R ' S R E V I E W I S G O I N G T O B E H E R E

„Pisane” prace „Written” works



IS 12 | olej, płótno | oil, canvas | 152 × 152 cm | 1975





Kosiński | olej, płótno | oil, canvas | 117 × 173 cm | 1980



WOJCIECH FANGOR

Urodził się w 1922 roku w Warszawie. Born in

Studiował u Tadeusza Pruszkowskiego oraz w pracowni Felicjana Kowarskiego w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie następnie wykładał w latach 1954–1961. Od 1961 roku tworzył zagranicą. Najpierw przebywał w Wiedniu, w latach 1962–64 w Paryżu, następnie w latach 1964–1965 w Berlinie na Stypendium Forda. Po niespełna rocznym pobycie w Anglii, w 1966 osiadł, jak się później okazało, na 32 lata w Stanach Zjednoczonych. Współpracował z nowojorską „Galerie Chalette”. W latach 1966–83 wykładał na Fairleigh Dickinson University, Madison, New Jersey. W latach 1967–68 wykładał w Harvard University. Od 1999 mieszka i pracuje w Polsce. Od 2000 roku artysta współpracuje z Galerią Stefan Szydlowski.

Twórczość Wojciecha Fangora zajmuje szczególne miejsce w historii kultury polskiej. Dzieła jego tworzą od połowy XX w. historię malarstwa, plakatu, sztuki publicznej, environment, rzeźby, form przestrzennych, sztuki socjologicznej. W powojennej rzeczywistości przewartościowa tradycję we wszystkich możliwych wymiarach, artysta szukał oparcia w zapamiętanym jeszcze z lat 30-tych sposobie malowania: Picassa, Matisse’a, Léger’a. Myśleniu, wydawało się, w sukurs mogły przyjść jedynie idee nowe – egzystencjalizm i marksizm.

Fangor debiutował w 1949 roku w Klubie Młodych Artystów i Naukowców. Gdy na przełomie lat 50 ogłoszono realizm socjalistyczny, namalował *Postaci* (1950) – najbardziej znany współczesny

obraz polski. Otworzyć nowy etap twórczości pomogło artyście doświadczenie w zakresie architektury i grafiki (1950–1961). Artysta jest autorem blisko trzydziestu realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej, realizowanych samodzielnie bądź we współpracy z architektami: Zamecznikiem, Tomaszewskim, Sołtanem i in. Plakat do filmu René Clément’a *Mury Malapagi* (1952) przeszedł do historii jako inicjujący znaną na całym świecie Polską Szkołę Plakatu.

W roku 1958 był autorem pierwszego w sztuce światowej environment – *Studium Przestrzeni*. Od 1958 do 1973 roku malował obrazy „koła”, „fale”, „ameboidalne”, dzięki którym stał się znany i rozpoznawalny na całym świecie. Był autorem koncepcji „Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej”, jednym z najoryginalniejszych twórców op-art. Prace Wojciecha Fangora były pokazywane w Museum of Modern Art, Nowy Jork 1965, Salmon

R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 1964 i 1970.

W latach 1973–1976 powstały obrazy z cyklu *Interface Space* (Przestrzeń międzytwarzowa), a w latach 1977–1984 *Obrazy telewizyjne*. Z dzisiejszej perspektywy należy uznać powstałe wówczas obrazy, w których artysta dał wyraz krytyce mediów elektronicznych, za zapowiadające sztukę socjologiczną (krytyczną).

Fangor przyczynił się także do spektakularnych wydarzeń, jakimi były scenografia do baletu Marthy Graham w Theatre Playbill Marka Hellingera w Nowym Jorku (1974) oraz rysunek w pejzażu *Homage to the Whale* (1980) o wymiarach 128 × 187 m.

Od 1989 roku Fangor mieszkał w Santa Fe w Nowym Meksyku, powstały tam cykle *Poczet Królów Polskich* (1990), *Wodzowie Indiani* (1990), *Krzeseł* (1993–94), *Sygnatury* (1998). W latach 90-tych malował martwe natury, pejzaże i portrety z naniesionymi interwencjami geometrycznymi. W 1990 roku miał pierwszą w Polsce wystawę retrospektywną „50 lat malarstwa”, Galeria Zachęta (1990). Wiek XXI Wojciech Fangor zaczyna w Polsce. W 2003 roku przygotował w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie wystawę retrospektywną. Dla artysty to okres radykalnie nowej twórczości. W malarstwie pojawił się, kontynuowany do dzisiaj, cykl obrazów „palimpsestowych”, są to kreatywne reinterpretacje dawnych szkiców i rysunków, gdzie materiałem jest pamięć o przeszłości.

Wystawa *wystawy* (2005) w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, to oryginalne nawiązanie i rozwinięcie idei *Studium Przestrzeni*, to była jedyna w swoim rodzaju antywystawa. W 2008 roku została zrealizowana w Orońsku rzeźba plenerowa *Sygnatura*.

W 2012 roku Muzeum Narodowym w Krakowie zaprezentowało wystawę retrospektywną *Przestrzeń jako gra*. Wystawa ta ujawniała charakter twórczości Wojciecha Fangora, polegający na szczególnym uwzględnieniu realnej przestrzeni otaczającej widza.

W roku 2015 została otwarta II linia warszawskiego metra, którego ściany zatorowe zostały zrealizowane zgodnie z projektem plastycznym Wojciecha Fangora. Realizacja ta jest czymś bez precedensu w skali światowej i w czasach, w których mnoży się definicje antysztuki i antymuzeum jest żywą obecnością twórczości Wojciecha Fangora, doświadczanej codziennie przez setki tysięcy warszawiaków.

Wojciech Fangor jest laureatem nagrody Fundacji A. Jurzykowskiego (1978), nagrody Ministra Kultury RP (2003) oraz Nagrody im. C. K. Norwida (2009).

opr.: ed.:

Stefan Szydłowski



Wydawca: Fundacja Rodziny Staraków przy współpracy z Fundacją PSW Promocji Sztuki Współczesnej www.fpsw.org

Fotografie: Bogdan Sarwiński: s. 4–5, 6, 9, 14–15; Maciej Jędrzejewski: s. 21–27, 29, 31–33

ISBN 978-83-643xx-xx-x

© Fundacja Rodziny Staraków 2015