

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

Panie Wojciechu, Dear Wojciech,
W imieniu swoim oraz Fundacji Rodziny Staraków dziękuję, On behalf of the Starak Family Foundation and myself,
że przyjął Pan nasze zaproszenie do udziału w cyklu Masters. I would like to thank you for accepting our invitation
to the Masters cycle. I am even more grateful that a work
Moja wdzięczność jest tym większa, że powstało dzieło was created specifically for this exhibition. This is a remarkable
specjalnie na tę wystawę. To dla mnie niezwykle wyróżnienie. honor for me. I have long admired the works of art you create.
Od dawna podziwiam Pana twórczość.
Nasze spotkanie i rozmowa pozostaną Our meeting and conversation will stay deep
w mojej pamięci i w sercu. in my memory and in my heart.
Jerzy Starak
założyciel Fundacji Rodziny Staraków founder of the Starak Family Foundation







Z Wojciechem i Magdaleną Fangor **Wojciech and Magdalena Fangor**
rozmawia **Stefan Szydlowski** are interviewed by **Stefan Szydlowski**

Stefan Szydlowski: Mistrzu, Drogi Wojciechu, pracujesz właśnie nad nową wystawą. 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

Stefan Szydlowski: Master, dear Wojciech, you are working on a new exhibition now. This time in Spectra Art Space established by the Starak Family Foundation.
Wojciech Fangor: Everything is on the right track. My piece is already in the raw form, and now I am painting it and preparing it for exhibition. You suggested

environment, by wystawa uwzględniała architekturę miejsca i tak właśnie będzie. To będzie coś zupełnie nowego, choć ideo-
wo związane z tym nurtem mojej twórczości, którego począt-
ków można upatrywać w „Studium przestrzeni” z 1958 roku.

S.Sz.: Postanowiłeś przygotować nową realizację, która nawią-
zuje 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.
Litery same z siebie są inspirujące. K i R są konstrukcyjnie po-
dobne, S położyłem, połączone z K organizują przestrzeń do
spółki z podwójnym A. Wszystko jest takiej wielkości, by nawią-
zywało do skali człowieka.

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

W.F.: W Poznaniu przeszedłem błyskawiczny kurs grafiki pro-
jektowej, 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 literni-
ctwem wtedy poradziłem sobie dzięki poznańskim rzemieślni-
kom malującym szyldy. Później wykorzystałem litery w mo-
jej sygnaturze, która stoi w parku Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku, a także w pracy przygotowanej na wystawę retro-
spektywną Stanisława Zamecznika w Muzeum Sztuki Nowo-
czesnej w Warszawie. Osobną sprawą jest zrealizowany projekt
plastyczny II linii warszawskiego metra.

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

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

Magdalena Fangor: Realizacja Starak, robi niesamowite wrażenie.
Mówiłam Wojtkowi, żeby zrobił jeszcze taką ze swoim na-
zwiskiem. 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 najbardziej intry-
guje Cię ich architektura. Te litery były materiałem.

W.F.: Takie rzeczy, jak litery, znaki, to jest ta dzisiejsza natu-
ra. Nie drzewa, jabłka, trawy i koty – tylko znaki. Wszystko jest
przetransformowane. Ja po prostu czerpię z natury. Nauczyciele
sztuki zawsze mi mówili, żebym malował z natury, no to właś-
nie maluję z natury, ale że natura się zmieniła, to nie moja wi-
na. 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 pomyli-
ła sztuka z modą. Metro paryskie, londyńskie były rzekomo
tak spokojnie zrobione, żeby nie wyszły z mody. A właśnie od-
wrotnie – wejście do metra paryskiego, wspaniała secesja, wy-
szła zupełnie z mody, ale jest w ogrodzie muzeum Sztuki No-
woczesnej. Moda nie ma nic wspólnego z jakością. Barok nie
jest modny, a jego twórcy ciągle są dobrzy. Partenon też już nie-
modny, a jednak dobry.

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

environment, so that the exhibition allows for the architecture
of the place, and that's exactly what it's going to be. It will be
something completely new, but in terms of ideology it is related
to the stream of my work the beginning of which can be dis-
cerned in *A Study of Space* of 1958.

S.Sz.: So you decided to prepare a new work, which refers to the
surname Starak.

W.F.: Like mine, this surname is composed of 6 letters, which is
very good – your surname would involve more work. Letters
themselves are inspiring. K and R are similar in terms of struc-
ture, I laid S down to arrange space hand in hand with double
A in combination with K. The size of the whole corresponds to the
human scale.

S.Sz.: Something has appeared in your oeuvre that has been
forming a cycle with its own prehistory – the thing is environ-
ment and work on letters.

W.F.: I took a quick course in graphic design in Poznań in 1949.
I undertook preparing large propaganda boards and I soon real-
ised that it consists in composing three elements: photography,
a kidney-shaped or rectangular patch of colour, and lettering.
I handled lettering thanks to Poznań craftsmen who painted
signboards. I later used the letters in my signature located in the
park in the Centre of Polish Sculpture in Orońsko and in the
piece prepared for the retrospective exhibition of Stanisław
Zamecznik in the Museum of Modern Art in Warsaw. The artis-
tic design for the second metro line in Warsaw is separate issue.

S.Sz.: They were all different, the one in Orońsko is signature-
like, it refers to your handwriting.

W.F.: There are small letters in Orońsko, while in the case of Za-
mecznik and Starak capital, block letters are used.

Magdalena Fangor: The Starak piece is extremely impressive.
I told Wojtek to make another one with his surname. It looks great
outdoors, it is colourful in itself as it catches and reflects light.

S.Sz.: I remember our conversation when you pointed to the
shape and structure of the letters; I had the impression that you
were intrigued by their architecture the most. The letters were a
material.

W.F.: Things like letters or signs are the today's nature. It is not
trees, apples, grass and cats – it is signs. Everything is trans-
formed. I simply derive from the nature. Teachers of art always
told me to paint from the nature, and this is what I do; it's not
my fault that the nature has changed. I used to paint apples, cab-
bage, sunflowers, and now I paint letters.

M.F.: I wonder about the reception of metro after people have
had a closer look at it.

W.F.: An architect wrote that the colours are gaudy and will go
out of fashion in ten years and what then. Apparently, he con-
fused art with fashion. The construction of the Paris Metro and
the London Underground was allegedly so calm way that they
have never gone out of fashion. In fact, it is just the opposite –
the entrance to the Paris Metro, the magnificent Art Nouveau,
has completely gone out of fashion, yet it is present in the garden
of the Museum of Modern Art. Fashion has nothing to do with
quality. The Baroque is unfashionable but its artists are still
good. The Parthenon is unfashionable, too, and yet it's good.

S.Sz.: The case is different in metro, as here, when it comes to let-
ters, everything takes place within one worked out font. In the

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. 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 sprężone, 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.: 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.

case of the surname Starak only 'A' recurs and is the same. The other letters are of various sizes and 'S' is lying.

W.F.: It won't be a photographic order, the letters can be spaced more densely or be dispersed. Zamecznik and Starak are rather monument-like. Certain decisions had to be made to ensure that the letters are large, to use thin stainless steel. I first thought that if sharp edges were made on contours, the whole would become rigid. However, as a result the secondary and alien component, which was meant to be merely an auxiliary component, began to prevail. When I used the semi-circular profile, it turned out that it satisfied me visually and made the entire structure rigid enough.

S.Sz.: When you started working on your share in Zamecznik's retrospective, I thought you would use the experience and the already proven form – the self-supporting compressed structure, which you last used in the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in 2003. You were then helped with the exhibition among others by Piotr Zamecznik, Stanisław's son.

W.F.: The curtain form was fine but I later sought other solutions. Soon after I went to America, I made the Möbius strip, yet not the single one but one with the letter 'H' as the base.

And I worked on it with Magda in Sylwestrowicz family's garage, we glued wood planks together to form a grid, which became flexible like any other net. The work involved the highest precision, we had to paint each item of the grid individually.

M.F.: Wojtek is incredible, I remember arriving in Leverkusen. We had nothing there. We lived in a tiny room. Wojtek managed to design the entire exhibition, the structures, over one night; I helped him later, we had to stretch it all, we did it by ourselves only.

S.Sz.: Self-supporting structures are an artistic perpetual motion machine.

W.F.: I wanted to find such a spatial structure that could carry different things on itself. Just like flat canvas, you can paint anything you like on it, and similarly I wanted it to be able to carry in three dimensions, to be spatial, three-dimensional, and to be able to carry various painting contents.

S.Sz.: The initial situation in the case of previous works was fundamentally different, less specific.

W.F.: This time I used the surname Starak: the letters of which it is composed and its structure. In 1980, in the US, in turn, a sand production tycoon who belonged to the third generation running the business, commissioned me to create a work which would be a form of celebrating a round anniversary. I made three heads, Giants, of polychrome steel. They were 330 cm high, which is similar to the height of Starak. Actually, I could have made something based on their surname but it didn't come to my mind then.

S.Sz.: At that time, in 1980, you found heads appropriate, now you have reached for surnames.

W.F.: Yes, apparently time has changed the material.

The surname, the sign is sufficient at present.

It is a material, not a model, not a photograph.



„Pisane” prace Wojciecha Fangora tworzą już znaczną grupę. 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 nieskomplikowany 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 się 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 Fangor (dziś w parku Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku), a w 2010 roku Stowarzyszenia Architektów powstał napis Zamecznik (dziś w ogrodzie Stowarzyszenia Architektów Polskich w Warszawie). W 2015 do tej grupy prac dołączyła realizacja 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-tych sformułował koncepcję Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej, która była jego próbą poszerzenia dotychczasowej formuły

The “written” works by Wojciech Fangor already form a substantial group. Warsaw has just gained the largest painting decoration of the recent years; it can be safely said that this one is most stretched in space in the entire history of the city. His artistic letterings were placed in seven stations of the second metro line – each station is 120 m long. Colourful patches, painted on enamelled plate, make up capital letters which, in turn, form the names of the stations. The words are moved and tilted by the momentum of arriving trains, and their fragments flash by as passengers look at them. Motion makes larger fragments of the letters come off and creates colourful confetti of paint patches. Metro cars enter not so much the station architecture as colourful surroundings, where architectural elements themselves are in the background. The nonchalant compositional simplicity – the letterings seem to have been cut out of paper, placed on a flat surface and painted – is an astonishingly simple operation at times when 3D graphics are triumphant. Given the prevailing convention of computer graphics production, the designers who are active in Warsaw today find handmade graphics, which was natural at times when Fangor began his artistic work, especially valuable. The metro decorations are probably the second largest work by a visual artist in the city, the turbulent history of which frequently induces artists to pompous monumentality, following the Festival of Youth and Students in 1955. Fangor’s cheerful letters seem to be saying that it is one thing to know history and draw conclusions from it, while creating for the city and people living there requires a completely different range of resources, a different choice of colours.

The artist’s interest in letterings in space can be easily comprehended when examining his creative path. He used to design trade fair exhibitions, large street decorations and posters. Text was a significant component of those assignments. However, the artist mentions that typography was not his hobby horse and writing letters for exhibition boards was difficult to him at first. An important feature of the art of exhibition, in particular pavilions at international trade fairs as well as industrial and trade exhibitions, is building a message with the use of architecture and a special space arrangement. The narration of the exhibition requires directing the viewer’s attention appropriately. A specially shaped exhibition is a crucial tool, not less important than the exhibited works of art or goods. Space as the basic material of the exhibition not only supports the content, but also is a message itself.

In 2008, Wojciech Fangor designed his first three-dimensional signature Fangor (today, it can be found in the park in the Centre of Polish Sculpture in Orońsko), and in 2010 the lettering Zamecznik was created (today in the garden of the Association of Polish Architects in Warsaw). In 2015, this group of works was enlarged by the Starak piece.

The pieces focus on one of the essential questions in Fangor’s work: to what extent can space itself be an art object? In the 1960s, the artist formulated the concept of Positive Illusory Space, which was an attempt to expand the painting rules prevailing to that day. “I understood that

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 zachęca do wejścia pomiędzy poszczególne litery, do eksponowania i wystawiania na widok publiczny. To również gra z twórczością i wystawą jako medium oraz jej aspektami iluzyjnymi. Pierwsza 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-tych techniki miękkich, giętych ścian otrzymywanych ze sklejk kształtowanej po namoczeniu. Konstrukcja bierze się tu z właściwości płaszczyzny. 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 stało 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 sobą”².

Manifest powstał w reakcji na krytykę wystawy Studium przestrzeni (1958), nazywanym często pierwszym environment. Był to wspólny eksperyment malarza, który do współpracy zaprosił architekta Stanisława Zamecznika. Studium przestrzeni stało się jedną z najczęściej przywoływanych wystaw lat 50-tych. 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 przełamywały 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 Fangor – Zamecznik dołączył architekt Oskar Hansen, podjęty został problem relacji wnętrza i zewnętrza 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 postulujące 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 tamtych czasów, fenomen prac zespołowych wynikający z centralnego

space is a material like flat surface, that an artistic idea can be developed both on a flat surface and in space, regardless of utilitarianism – it does not need to be a building or a monument – that the real space can be a material for a work of art, like a painting”¹ – the artist says.

Signatures are specific exhibitions. Their spatial structure, which encourages going between individual letters, refers to exhibiting and displaying items to the public. It is also a play with the creative work and exhibition as a medium and its illusive aspects. The forms of the first lettering-signature presenting the author's surname were asymmetrical and streamlined, negative – positive, with an irregular hole pierced. The next ones (Zamecznik, Starak) are composed of single letters. Their appearance refers to the technique of soft bent walls made of plywood formed after soaking, known from the exhibitions of the 1950s. The structure comes from the properties of surfaces.

In order to understand this type of experiments better, it is worth referring to the legendary Fangor's manifest written together with Stanisław Zamecznik, an architect and exhibitor, in 1960: “The primary task we faced was to determine the conditions to be met by the new objects. Their distinction from individual paintings consisted in eliminating such features of the composition that enclose the painting within a finite whole. We called them “hungry” at that time because they had to satisfy their composition needs by combining with each other”².

The manifest was a response to the criticism of the exhibition A Study of Space (1958), often regarded as the first environment. It was a joint experiment of the painter, who invited Stanisław Zamecznik, an architect, to cooperate. A Study of Space became one of the most frequently recalled exhibitions of the 1950s. The experiment was originated by Fangor's discovery that a dark ground of a painting in the creation process can be a finite painting itself. The Study was composed of 20 paintings by Fangor and display racks supplied by Zamecznik, located in various places of the foyer in the Jewish Theatre in Warsaw. The canvas formed right angles with each other. This vertical and horizontal arrangement and the physical structure of the racks was softened by paint clusters, normally with one edge cut straight and blurring in the opposite direction. When looked at from a distance, they made the impression of folds and made the illusion of the third dimension of the canvas.

The installation created a year before A Study of Space, which accompanied the 2nd Polish Exhibition of Modern Art in Zachęta, where the Fangor-Zamecznik duo was joined by Oskar Hansen, an architect, touched upon the issue of relation between the gallery interior and exterior. Flat forms floated between trees on the square in front of the gallery, they penetrated its interior through the main entrance and sneaked to exhibition rooms. Art was supposed to be an integrated background for life in that work, which was opposed by Oskar Hansen to art limited to a finite object. He considered the art of exhibition as a laboratory of the Open Form, which was interesting for him in terms of openness to development, space absorptiveness rather than the rigid object. The important criterion was the presence as few details as possible and as much space as possible – said space being unsaturated and hence constituting the essence of the exhibition.

The place where Fangor and Zamecznik established their cooperation was industrial and trade exhibitions. What was significant was the

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

² patrz str.16

¹ F. Kuduk, Początek rozmowy..., „Sztuka” 1989, issue 4, p. 7.

² see p. 16

zarządzania wszystkimi sferami życia i dotkliwego ograniczania praw twórców do swobodnej wypowiedzi. Ustanowienie biurokratycznego nadzoru nad architektami i plastykami spowodowało, że działalność zespołów 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 wy czuć 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.

phenomenon of team works, which was characteristic of those times and which resulted from central management of all spheres of life and the painful limitation of artists' freedom of expression. The establishment of the bureaucratic supervision over architects and visual artists resulted in team activity becoming often the only way to survive for the individuals who were excluded for ideological reasons. The art of exhibition was a niche in the tough reality, allowing greater freedom; it developed through cooperation of specialists with various skills. “Teamwork is the necessity of our times” – as written by Zbigniew Ihnatowicz, an architect, one of the members of interdisciplinary teams designing exhibitions. Fangor recalls: “There were two types of artistic work in the political totalitarian and socialistic regime of the 1950s: one based on national assignments, which satisfied propaganda, advertising, political, economic, etc. needs; the other – independent of the officials, created for one's own artistic needs, which was often teamwork partly for technical reasons but which also arose from the shared sense of longing and need for a new expression, a new content structure. The political and social system of that day probably facilitated teamwork – commercial motivations were non-existent, there was no need to create heroes or geniuses for market purposes. These were times of material and consumption egalitarianism – the atmosphere of a large camp. Jerzy Sołtan established an architectural workshop based on the ideology of arts integration within the Academy of Fine Arts. After receiving an assignment or preparing a work for a contest, he selected a group composed of architects, painters, sculptors and constructors, who were included in the design work from the very beginning. It was a formally approved architectural workshop, the head and the driving force of which was Jerzy Sołtan, a disciple and partner of Le Corbusier. Apprenticeship in a famous architectural workshop provided a certain aesthetic and ideological orientation”³. The aura of those revolutionary discoveries can be sensed in his entire later artistic work. What will remain from it is the feeling that an exhibition is a message, a spatial piece of writing that is legible for masses. Multi-instrumentalism of media was significant in the art of exhibition: drawing, painting and architecture were combined in one common artistic work – an exhibition. Even teams themselves found it difficult to separate authorship of individual solutions at times. As Janusz Bogucki wrote about the art of that period – with the joint exhibition of Stażewski and Zamecznik in mind: “the abstraction of those times featured themes going beyond the topic of a painting, seeking solutions that could be transposed to architecture, to shapes of utilitarian items, to landscape composition”⁴.

“Working with architects – with Sołtan, with Hansen, with Zamecznik – made me realise that space exists, that it is something important, that it becomes better when you juxtapose pictures in this way, and it becomes even better if you do so in a different way. (...) I would have never thought about that earlier. Space is something that cannot be seen. The realisation that spatial relations are a certain matter which can be used for artistic expression was new”⁵. – Fangor recalls.

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 M. Słizińska red., Wojciech Fangor 16 września-26 października 2003, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 70.

³ Unpublished memoir of Wojciech Fangor about Stanisław Zamecznik, 2010, p. 1.

⁴ Przestrzeń między nami, exhibition catalogue of Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2010, p. 24.

⁵ M. Słizińska ed., Wojciech Fangor 16 września-26 października 2003, exhibition catalogue of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw 2003, p. 70.

Współczesne napisy Fangora tym, którzy znają wcześniejszą twórczość tego artysty układają się w większą całość z przestrzennymi zainteresowaniami artysty, od *Studium przestrzeni*, 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? 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 jakkolwiek 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 „spontanizacją 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. Najmłodsi chcą odradzać 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.

Tomasz Fudala
historyk sztuki art historian

Those who know Fangor's earlier works notice that his contemporary letterings form a greater whole with the artist's spatial interests, beginning from *A Study of Space*, to painting experiments on uneven surfaces. They turned into spatial forms cut out of paperboard or cardboard and covered with a paint layer. These materials have been recently joined by metal.

What does Fangor write about to us in his spatial installations?

The Starak signature and earlier Fangor's letterings are an attempt to tell a story in space with the intention that it is received in time. The viewer's motion in the lettering-exhibition is one of the main assumptions of the project. Does any exhibition make sense without the viewer then? Without his or her active presence in the exhibition, without walking, being lost inside the exhibition to read the spatial puzzles and riddles prepared by its authors. The artist says that his activity is "a spontaneous manifestation of life. My artistic activity does not automatically end on the rectangle of canvas or on the group of structures developed specifically for such purposes. My activity expands to include the surroundings, the place where I live."⁶ It is an important declaration at times when artists are celebrated as creative persons whose works begin and end in the space of the workshop or within the white walls of the gallery.

Words which can be placed in public space or the huge decorations for the Warsaw metro, the provocative lightness of which reminds us of street art, prove that the city is not a fossil, an illuminated collection of buildings which have to be visited with pious concentration, stumbling over worse and worse monuments. The city needs a contemporary presence of artists that suits the present day. This is where the revolutionary potential of the artist's participation in the metro decoration project lurks.

It is astonishing how the letters written by Fangor are linked with the issues that are fascinating to the designers who are entering their adult lives today. Seeking original handwritten letters found on signboards, neon signs, metalwork is a source of inspiration. The youngest of them want the lost design traditions to revive. The object of their reflection is the contemporary role of the artist and design, the artist's responsibility towards the times in which he or she lives. Typographers and graphic designers find a refreshing breath in the simplicity of street solutions – individual designs rather than advertisements produced in bulk. They sense the positive energy of handmade posters against the adopted stylistics and habits of computer design.

The participation of artists in creating space is a seldom discussed subject. The issue where the city comes from and what processes underlie space generation is usually missed in the public debate. Residents of the capital city too rarely get the idea that a significant role in what is going on outside can be played by painters, sculptors or graphic designers. This is strongly proved by Fangor's participation in shaping the public space of Warsaw.

⁶ M. Śliżińska red., Wojciech Fangor 16 września-26 października 2003, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 26.

⁶ M. Śliżińska ed., Wojciech Fangor 16 września-26 października 2003, exhibition catalogue of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw 2003, p. 26.





WOJCIECH FANGOR
STANISŁAW ZAMECZNIK

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

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 nastrojów 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. Nazwaliśmy 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

Within the last 50 years, modern art has been frequently preoccupied with problems of time and space.

Interest in these problems within modern art arose contemporaneously with scientific revelations regarding time and space. However, attempts to incorporate time and space into painting were limited by the traditional concept of the picture as a finite structure, limited to itself and independent of the real space in which it happens to exist.

The contemporary picture ceased to be a peephole in the frame; it started to emanate and radiate out of its surface and to the outside, creating an active zone within the real space around it. Several paintings appropriately situated generate several interacting spatial zones and create an atmosphere different from that of each individual painting.

After noticing his phenomenon, a desire arose to create a work of art that would be based on modules similar to paintings, but that would not be limited in its raw material to paintings as such. Instead, it would consist primarily of the spatial zones generated by paintings.

In other words, we wanted to use paintings as elements for studying what happens between them. Arranged in a certain order, paintings influence and act upon each other; they lose their initial individual appearance and generate a new group-based quality.

The group enters into a new, shared existence that derives from the spatial relationships between its components. Paintings used to create a spatial group should meet certain criteria. They should be stripped of the usual compositional characteristics that make a picture a balanced and finite entirety.

At the time, we called these paintings “hungry”, because they were forced to satisfy their compositional needs by intercommunicating and interacting with their environment. The first exhibition of “Spatial Paintings” took place in Warsaw in the summer of 1958. Rich in experiences, the project confirmed some of our assumptions while simultaneously triggering a series of unexpected discoveries. The latter were the most valuable.

For the first time, one could see and feel – in a more defined manner – the rhythm of space created by paintings. The space of illusion within individual paintings moved from one to the other, penetrating and coupling with zones of real space. Any foreign object that found itself within this composition, be it a chair, a person, or an umbrella, acquired a different meaning, was suddenly singled out, and exhibited surprisingly detailed visual definition. This spatial composition was created using paintings mounted on freestanding display racks. Black and white in color, the paintings possessed small spatial zones. For contrast, we used a few elements in primary colors (red, blue, yellow), which we arranged in a different rhythm. In effect, we obtained a black and white space that pulsated with short, curved rhythms and was accentuated with points of primary color. Enclosed within itself, the space was painterly yet enriched by all the consequences of being experienced in time.

rytmami przestrzeń czarno-białą, wyznaczona 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 oświeceni. 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, utrwalalo 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.

Warszawa, 1960

Any spectator wandering freely through the composition automatically became a co-creator of this work, adding to it his individual path and time of perception, accumulating all encountered experiences in his memory. He would end up constructing for himself a finite and self-contained spatial whole.

After creating this work, we spent time in the studio studying the influence that color imprinted on memory would have on one's perception of another color. We moved away from canvases supported on display racks to independent elements – freestanding, self-supporting, curved surfaces. We created structures able to act upon space in an unobstructed and aggressive way.

Freestanding structures provide astonishing possibilities of random but always self-regulating arrangements of colors and forms within space. The magic of space and its perception in time elicit comparisons with music, which is also an arrangement of rhythms and phrases that come and go, pass away, but remains in our memory. Like in polyphonic music, there is the possibility of creating systems consisting of multiple, overlapping perceptual experiences. New experiments in stereophony signal the introduction of three-dimensional space in the discipline of music. However, the comparison ends there, for the tensions and dramas specific

to spatial paintings cannot be achieved in any other realm of art.

Everyone inherently possesses an apparatus for the reception of spatial stimuli. But as with the "musical ear", this apparatus can be better or less developed. We use it subconsciously and on rather special occasions. We think and feel habitually, but confronted with exotic places like sea or the mountains, while flying or diving, we are emotionally touched provided that these experiences are not matter-of-fact to us. Just as there is the "musical ear", there is also a common facility for the reception of spatial stimuli, a sort of "spatial ear", a feeling for space.

In 1959, thanks to Mr. W. Sandberg, we were given a room at the Stedelijk Museum in Amsterdam in which to create a spatial composition. This time we decided to test the influence of colors on space. Having built a structure saturated with blue, red, black and white, we designed a sequence of events to be perceived in time along a predetermined path. This path led viewers through constant confrontations of forms and colors, those already stored in memory with those that succeeded. It generated strangely different perceptions of the same forms and colors due to different experiences of time and space. For example, passing through a space saturated with red, which aggressively penetrated the entering spectator's mind, primed his memory with the image of red. With this image in mind, he next encountered a group of black and white structures. Further on, a blue space replaced the red, generating a completely different experience of the same black and white structures. This exhibition confirmed our anticipations and added a few new highly stimulating questions. At the same time, it revealed new difficulties, one of which relates to finding an appropriately versatile element that could function as an organizer of "painting space". For the time being, it seems proper to reach for traditional forms and materials and to make them work for the new idea. The first motocars look much like horse-drawn carriages and there is nothing one can do to change that.

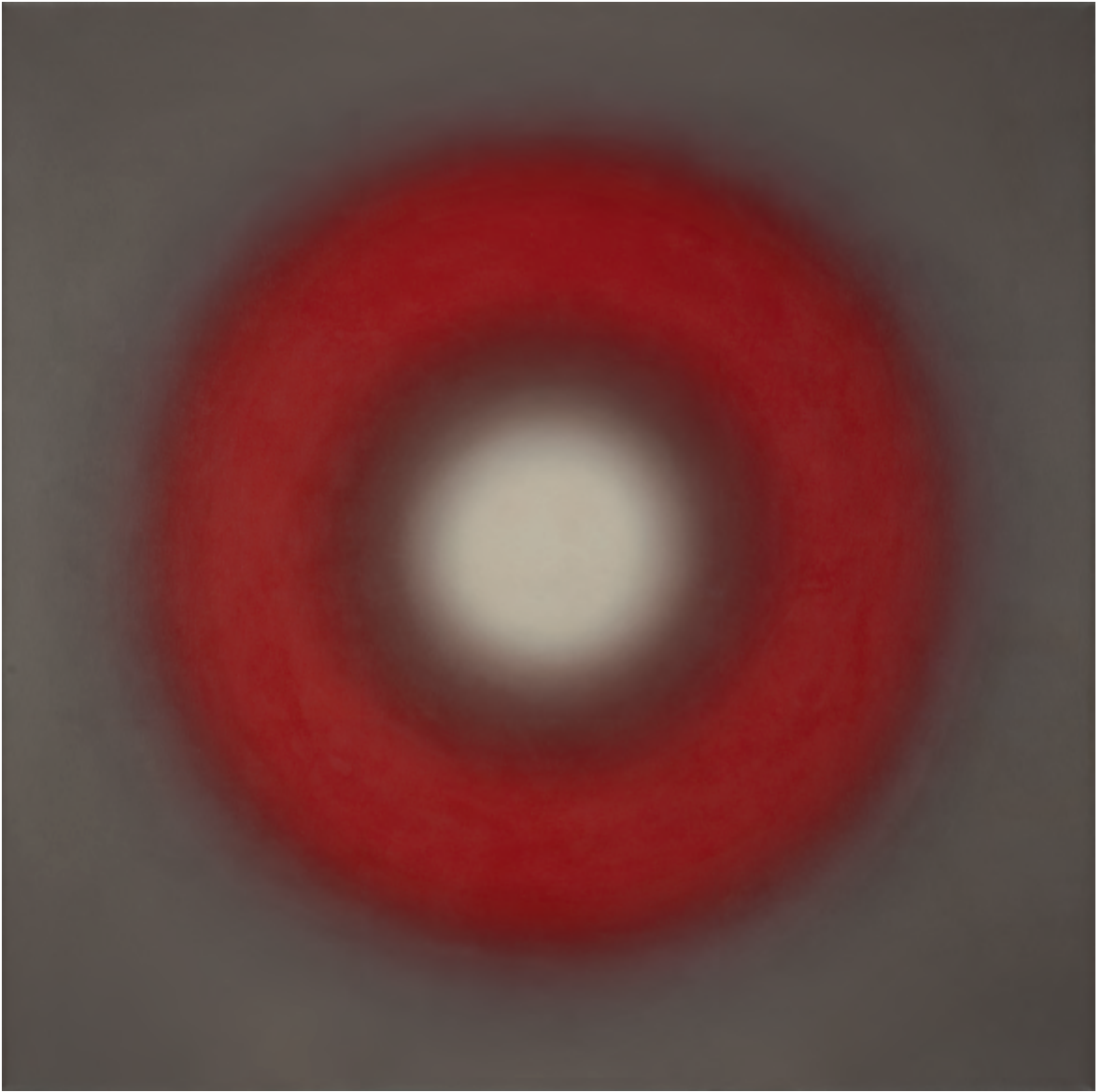
Warsaw, 1960



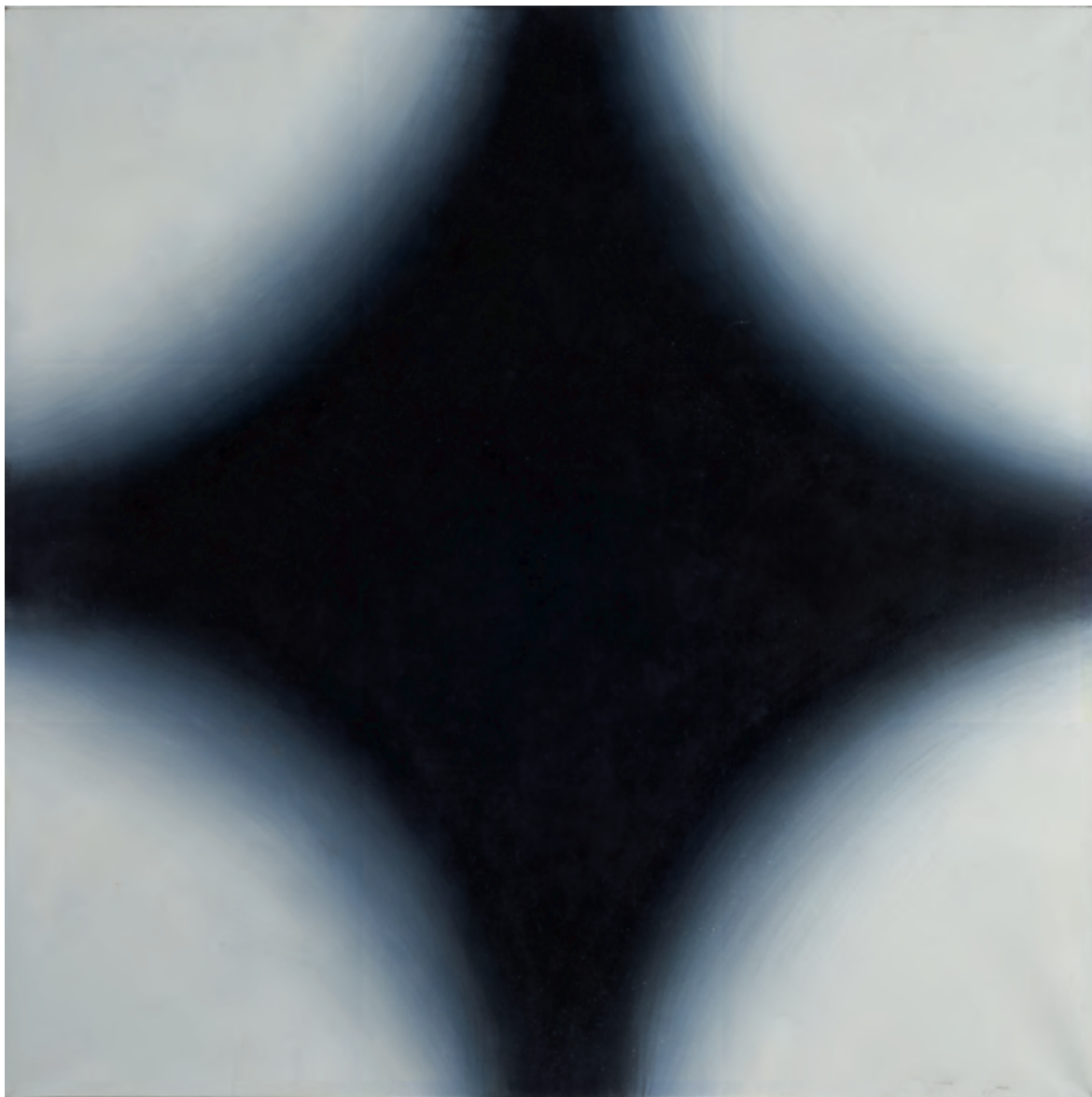
Obrazy Wojciecha Fangora Paintings by Wojciech Fangor
z kolekcji Anny i Jerzego Staraków from the collection of Anna and Jerzy Starak



#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 | 100 × 100 cm | 1964



Pierwszą i najpełniejszą reakcją na dzieło Fangora jest poczucie przyjemności wizualnej, emanującej z aktywnej powierzchni kolorystycznej obrazu i ciekawości widza, zadającego sobie pytanie, jakich technicznych środków używa artysta, by osiągnąć tak intrygujące kombinacje koloru i przestrzeni.

The prime reactions to Wojciech Fangor's work are visual pleasure emanating from a vital painted surface, and curiosity about the technical means through which the artist proposes his intriguing relationship between color and space.

Thomas Messer

Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, p.5



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

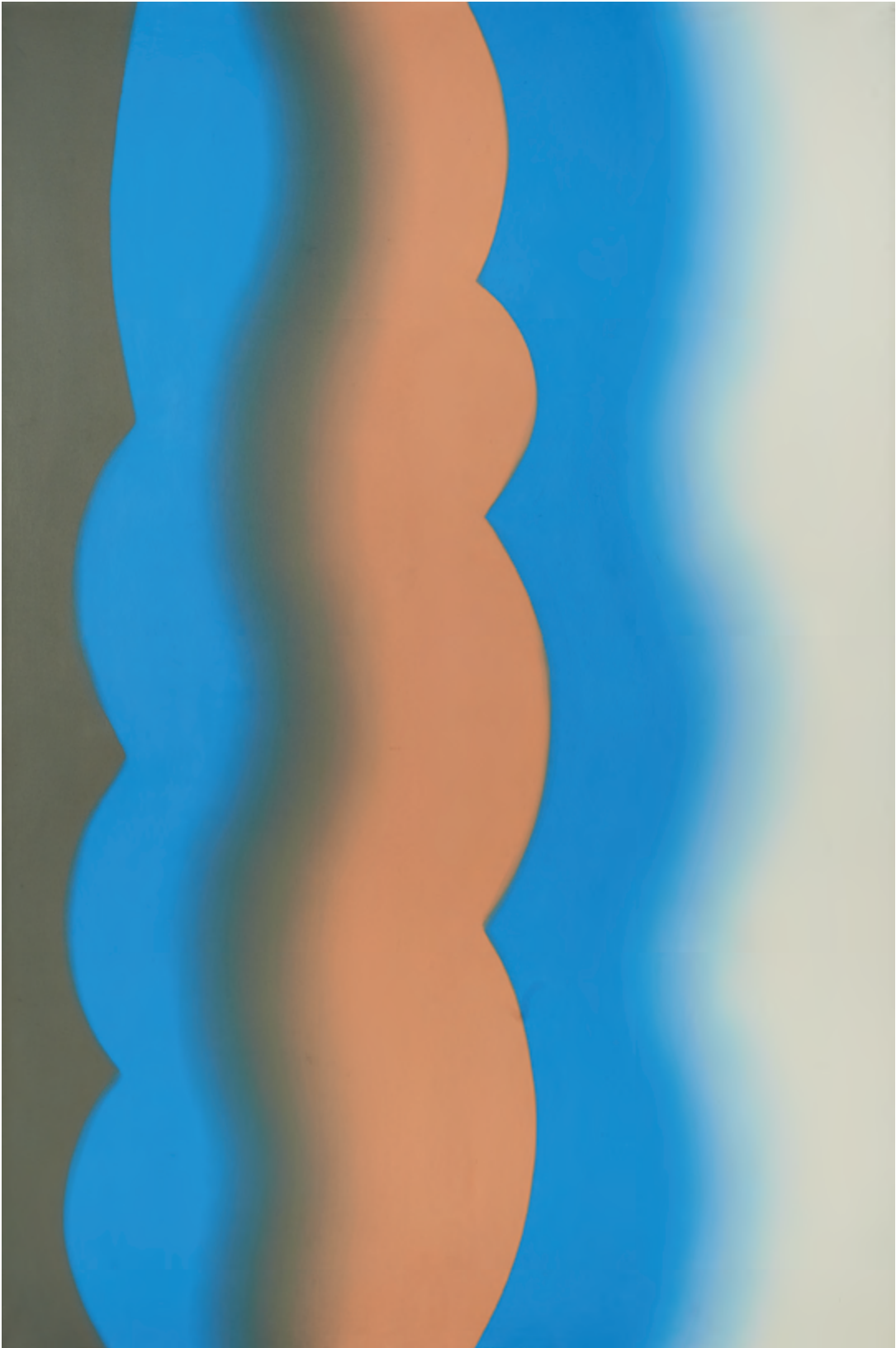
Fangor musi być wyjątkowy – a przynajmniej w moim doświadczeniu jest wyjątkowy – jako malarz, o którym nie można powiedzieć, że się go oglądało dopóki nie zobaczy się jego dzieła w oryginale. (...) Kolory Fangora, zazwyczaj żywe, choć niekiedy przytłumione, wydają się płynąć i wirować na płótnie jak farby wlane do basenu. Albo powierzchnia koloru może pulsować na tle innego koloru, kurcząc się i rozkurczając jak ameba oglądana pod mikroskopem. Niekiedy wydaje się, że jedna z tych powierzchni zaraz odpłynie i zniknie z płótna. A jednocześnie powstaje wrażenie, że kolory zmieniają się, nie tylko pod względem intensywności, lecz także tonu barwy. (...) Jest on wielkim romantykiem op-artu, działającym nie według reguł, lecz według połączenia intuicji i eksperymentu, odwołującym się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tym, co tajemnicze. Kiedy już to czysto wzrokowe wrażenie nowości się zatrze, okaże się, że ta sztuczka optyczna faktycznie jest czymś więcej niż tylko sztuczką i jawi się jako brama do nowego doświadczenia koloru i przestrzeni.	Fangor must be unique – at least he is unique in my experience – as a painter who, until his work has been seen in he original, cannot be said to have been seen at all. (...) Fangor's colors, usually vivid but sometimes muted, seem to flow and eddy on the canvas like dyes poured into a pool. Or an area of color may pulse against another with expansions and contractions like amoeba's seen under the microscope. There are times when it seems that surely one of these areas must flow away and off the canvas. And at the same time, colors seems to be changing, not only in intensity, but in hue. (...) He is a great romantic of op art, working not by rule but by a combination of intuition and experiment, appealing not to reason but to our yearning toward the mysterious. As the purely visual novelty wears off, the optical trick turns out to have been more than a trick after all, and is revealed as a portal opening to new experience of color and space.
--	--

John Canaday

Fangor's Romantic Op, New York Times, Feb 15, 1970, p.103



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



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



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

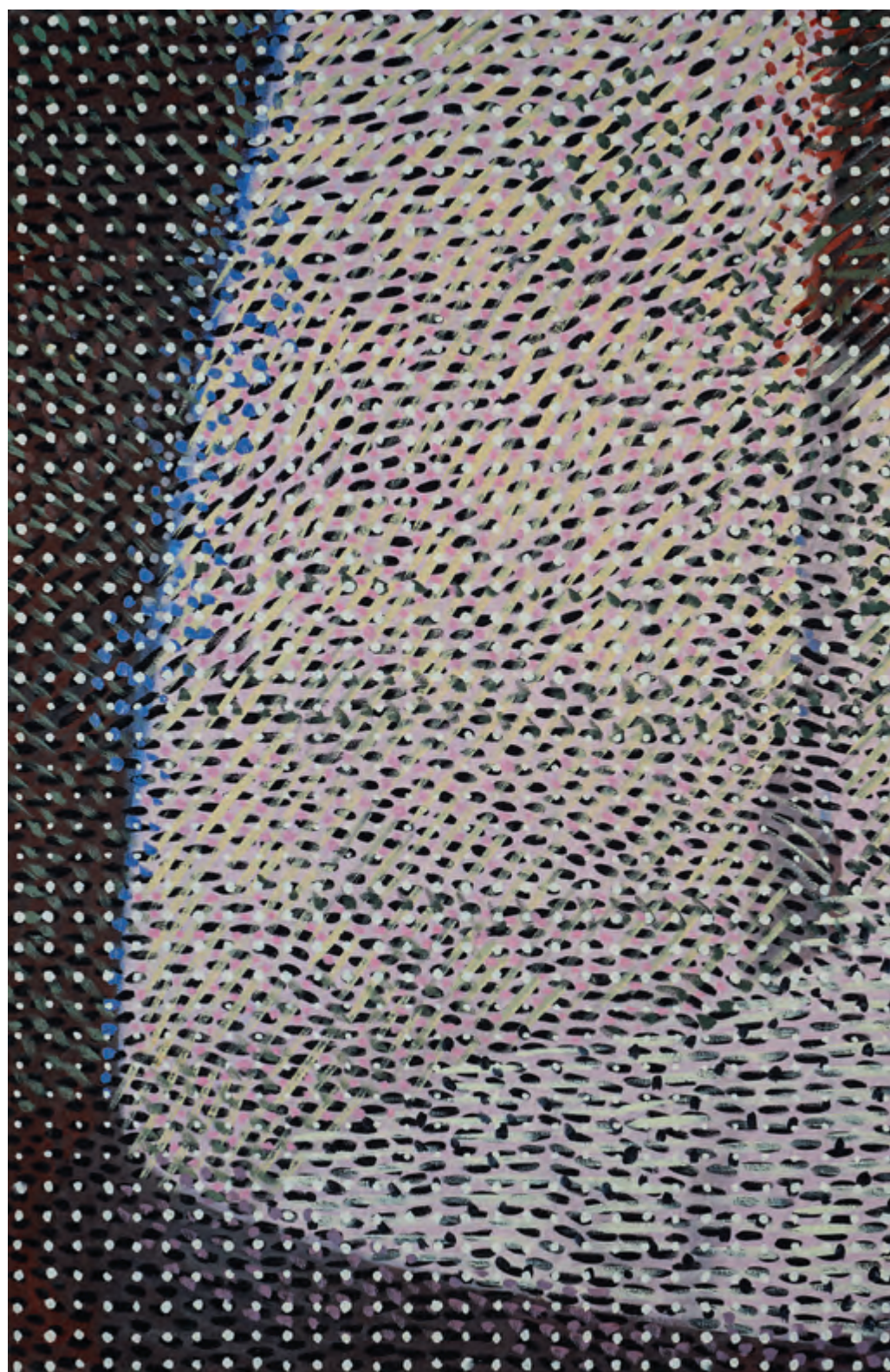
Dynamika przestrzenna Fangora istnieje gdzieś pomiędzy widzem a płótnem, w dostrzegalnym dla oka punkcie w powietrzu. Każda próba skupienia się na rozmytych i płynnych obrazach wywołuje natychmiastowe wzbudzenie koloru i konturu, które się rozpadają i łączą na nowo i które, jak powidok, umykają próbom utkwienia w nich wzroku. Kiedy wreszcie oku uda się przeniknąć przez to kinetyczne pole widzenia i zatrzymać się na płótnie, odbiorca uzmysławia sobie, że kolory i konfigurację, które widzi z pewnej odległości, nie są przebarwionymi odcieniami ani rzeczywistymi kształtami, lecz iluzorycznymi pierwszoplanowymi obrazami powstałymi w wyniku czynności postrzegania. Właśnie w tym ucieleśnia się powyższa definicja iluzji optycznych: percepcje oka nie przetrwają próby swoich implikacji. (...) Strefę przed płótnem, która jest jego polem działania, Fangor nazywa „P.I.S.” (ang. „Positive Illusory Space” - „Pozytywna Przestrzeń Iluzyjna”). „P.I.S.” jest przeciwieństwem „N.I.S.” (ang. „Negative Illusory Space” - „Negatywna Przestrzeń Iluzyjna”) z tradycyjnej perspektywy, kiedy to widz pozostaje stosunkowo daleko od doświadczenia przestrzennego, które ma miejsce na płaszczyźnie obrazu albo za nią. W „P.I.S.” przestrzeń wirtualna obiektu sztuki i przestrzeń rzeczywista obiektu postrzegającego nakładają na siebie. Stąd też widz doświadcza aktywowanego uwrażliwionego continuum przestrzennego, które pochłania jego całe istnienie.	Fangor's spatial dynamics take place somewhere between the viewer and the canvas, at point in mid-air where the eye perceives. Any attempt to focus on the blurred and fluid images provokes an immediate activation of color and contour which disintegrate and reintegrate and, like an after image, elude the eye's fixation. When the eye finally penetrates this kinetic field to settle upon the canvas, the viewer realizes that the colors and configurations he sees at a distance are not pigmentary hues and factual shapes but illusory foreground images engendered by the activity of perception. It is here that the above definition of optical illusions rings true: the eye's perceptions do not stand up when their implication are tested. (...) Fangor calls the area in front of the canvas which is his field of action "P.I.S." or "Positive Illusory Space". "P.I.S." is the opposite of "N.I.S." or the "Negative Illusory Space" of traditional perspective, where the viewer remains relatively at a distance from spatial experience situated on or behind the picture plane. In "P.I.S.", the art object's virtual space and the perceiving object's real space overlap. Thus the viewer experiences an activated sensitized spatial continuum which involves his whole being.
---	--

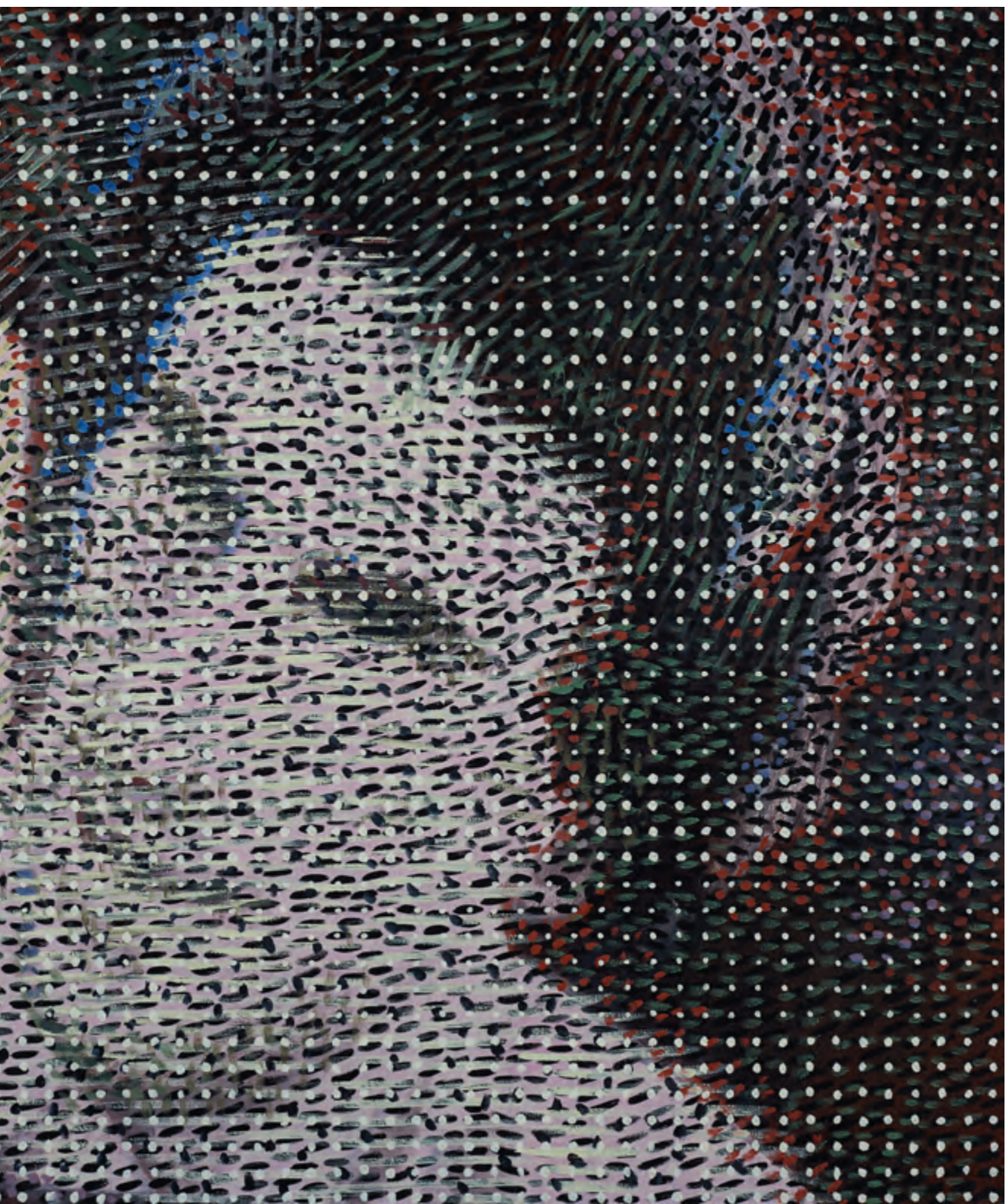
Margit Rowell

Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, p.12



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





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



WOJCIECH FANGOR

Wojciech Fangor urodził się w 1922 roku w Warszawie. 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 za granicą. 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 w 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 wieku historię malarstwa, plakatu, sztuki w przestrzeni publicznej, environment, rzeźby.

Fangor debiutował w 1949 roku w Klubie Młodych Artystów i Naukowców. W powojennej rzeczywistości przewartościował tradycję we wszystkich możliwych wymiarach, artysta szukał oparcia w zapamiętanym jeszcze z lat 30-tych sposobie malowania: Picasso’a, Matisse’a, Léger’a.

Gdy ogłoszono realizm socjalistyczny, namalował *Postaci* (1950) – jeden z najbardziej znanych współczesnych polskich obrazów. Otworzył nowy etap twórczości pomógł

Wojciech Fangor was born in 1922 in Warsaw.

He was a disciple of Tadeusz Pruszkowski and studied in Felicjan Kowarski’s workshop in the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he later lectured in the period 1954–1961. From 1961, he created his works abroad. First, he stayed in Vienna, in the period 1962–64 – in Paris, and afterwards, in the period 1964–1965, in Berlin where he was awarded Ford Fellowship. After an almost one-year stay in England, he settled in the United States of America in 1966 to spend there 32 years, as it later turned out. He cooperated with “Galerie Chalette” in New York. In the period 1966–83, he lectured at Fairleigh Dickinson University, Madison, New Jersey. In the period 1967–68, he lectured at Harvard University. Since 1999, he has been living and working in Poland. He has been cooperating with Stefan Szydlowski Gallery since 2000.

Wojciech Fangor’s oeuvre occupies a special place in the history of Polish culture. His works have been creating the history of painting, poster, public art, environment, sculpture since the mid-20th century.

Fangor made his debut in the Club of Young Artists and Scientists in 1949. In the post-war reality which imposed the revaluation of tradition in all possible dimensions, the artist sought support in the painting method represented by Picasso, Matisse, Léger, remembered from the 1930s.

When socialist realism was announced, he painted *Characters* (1950) – one of the most famous contemporary Polish painting.

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, m.in.: S. Zamecznikiem, L. Tomaszewskim, J. Soltanem. Plakat do filmu René Clément'a *Mury Malapagi* (1952) przeszedł do historii jako inicjujący słynną 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, jako jeden z najoryginalniejszych twórców op-artu. Był autorem koncepcji „Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej”. W 1965 roku prace Wojciecha Fangora pokazywano w Museum of Modern Art, Nowy Jork podczas wystawy „Responsive Eye”, która była pierwszą prezentacją sztuki optycznej. W 1970 roku miał, jako pierwszy i jedyny jak dotychczas polski artysta, indywidualną wystawę w nowojorskim Muzeum Solomona Guggenheima.

W latach 1973–1976 powstały obrazy z cyklu *Interface Space* (Przeźreń międzywarzowa), a w latach 1977–1984 *Obrazy telewizyjne*. Od 1989 roku Fangor mieszkał w Santa Fe w Nowym Meksyku, powstały tam cykle *Poczet Królów Polskich* (1990), *Wodzowie Indiani* (1990), *Krzesła* (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, Warszawa).

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 „Przeźreń 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.

W drugiej połowie 2015 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu odbędzie się retrospektywna wystawa malarstwa artysty.

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

The artist's experience in architecture and graphics helped him open a new stage of his creative work (1950–1961). He is the author of nearly thirty sculptures in the public space made by himself or in cooperation with such architects as: S. Zamecznik, L. Tomaszewski, J. Soltan. The poster to the film by René Clément *The Walls of Malapaga* (1952) went down in history as one initiating the worldwide famous Polish School of Posters.

In 1958, he was the author of the first environment in the world art – *A Study of Space*. From 1958 to 1973, he made “circles”, “waves”, “amoeboid” paintings, thanks to which he became well-known and recognisable all over the world, as one of the most original op-art artists. He was the author of the concept of “Positive Illusory Space”. In 1965, works by Wojciech Fangor were displayed in the Museum of Modern Art, New York, during the “Responsive Eye” exhibition, which was the first op-art presentation. In 1970, he had an individual exhibition in the New York Solomon Guggenheim Museum as the first and only Polish artist to date.

In the period 1973–1976, he created paintings from the *Interface Space* cycle and in 1977–1984 – *Television Paintings*.

From 1989, Fangor lived in Santa Fe, New Mexico, where *The Gallery of Polish Kings* (1990), *Indian Chiefs* (1990), *Chairs* (1993–94), *Signatures* (1998) cycles were created. In the 1990s, he painted still life, landscapes and portraits with geometric interventions. His first retrospective exhibition in Poland “50 years of painting” was shown in Zachęta Gallery in 1990.

The 20th century began in Poland for Wojciech Fangor.

In 2003, he prepared a retrospective exhibition in the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw. It was the period of a radically new work for the artist. The cycle of “palimpsest” paintings, which has been continued to date, emerged in painting at that time; these are creative interpretations of old sketches and drawings, where remembrance of the past is the material.

The Exhibition of an exhibition (2005) in the Centre of Polish Sculpture in Orońsko is an original reference to and a development of the idea of *A Study of Space*; it was a unique anti-exhibition. The *Signature* outdoor sculpture was made in Orońsko in 2008.

In 2012, the National Museum in Kraków presented the retrospective exhibition “*Space as a Game*”. This exhibition disclosed the nature of Wojciech Fangor's oeuvre, which consists in a particular consideration for the real space surrounding the viewer.

In 2015, the second line of the Warsaw metro was opened; its station walls behind the tracks were constructed in accordance with the artistic design by Wojciech Fangor.

In second half of 2015 National Museum in Wrocław will present a retrospective exhibition of artist's paintings.

Wojciech Fangor is a winner of

A. Jurzykowski Foundation Award (1978), the Minister of Culture of the Republic of Poland Award (2003) and C. K. Norwid Award (2009).

opracował prepared by
Stefan Szydlowski



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

kuratorka: Ania Muszyńska

papier: Munken Polar Rough 150 g/m²

ISBN 978-83-64381-03-4

© Fundacja Rodziny Staraków 2015