

103/1990zach



Fangor

5 0 L A T M A L A R S T W A

103/90

7

Fangor

W O J C I E C H F A N G O R

5 0 L A T M A L A R S T W A

Fangor

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI GALERIA ZACHĘTA

1990 PAŹDZIERNIK
WARSZAWA
GALERIA ZACHĘTA

1990 LISTOPAD
KRAKÓW
GALERIA BWA

1991 LUTY
POZNAŃ
GALERIA BWA ARSENAŁ

Galeria Zachęta dziękuje Fundacji Kultury Polskiej
za finansową i organizacyjną pomoc
przy realizowaniu wystawy.
Jednocześnie składamy podziękowanie
Polskim Liniom Oceanicznym,
Spółdzielczemu Zakładowi Ubezpieczeń „WESTA”,
Zakładom Wytwórczym Mebli Artystycznych w Henrykowie
za pomoc udzieloną w zakresie transportu z USA,
ubezpieczenia i przechowywania obrazów Artysty.



P O W R O T Y

Możemy mieć nadzieję, iż wystawa Wojciecha Fangora otworzy długą listę ekspozycji artystów polskich działających na Zachodzie, którą w sumie będzie można nazwać: powroty. Jest to zrozumiała potrzeba powtórnego zaistnienia tu, wśród nas w kraju, w momencie przełomowym dla polskiej plastyki, starającej się określić swe miejsce w nowych warunkach ekonomicznych i politycznych.

Wśród artystów swego pokolenia Fangor zajmował pozycję wyjątkową. Wychowany w kulcie malarstwa sztalugowego jako jeden z pierwszych usiłował rozszerzyć swe pole działania. Przypomnę wystawę w salonie „Nowej Kultury” w 1958 roku, na której pokazał „Studium przestrzeni”. Po tej pierwszej udanej próbie tworzył dalsze kompozycje, będące pierwszymi na naszym gruncie environment, zajmował się także wystawiennictwem i plakatem.

Obca mu była koniunkturalna pogoń za kaprysami zmiennej malarskiej mody, natomiast stale usiłował wyciągać wnioski z szybkich przemian nowoczesnego życia. Tym tłumaczyć można fakt, iż obecny etap jego twórczości – tak wszechstronnie pokazany na niniejszej wystawie – stanowi prócz swych niewątpliwych wartości artystycznych także ocenę oddziaływania środków masowego przekazywania informacji na dzisiejszą audiowizualną cywilizację.

Dzieła Wojciecha Fangora wróciły na stałe do kraju. Artysta przekazał 106 obrazów, malowanych w Stanach Zjednoczonych, Państwu Polskiemu do zbiorów muzealnych. Ten wspaniałomyślny gest raz jeszcze wskazuje na organiczną jedność naszej kultury, niezależnie od miejsca powstawania dzieł sztuki.

Aleksander Wojciechowski

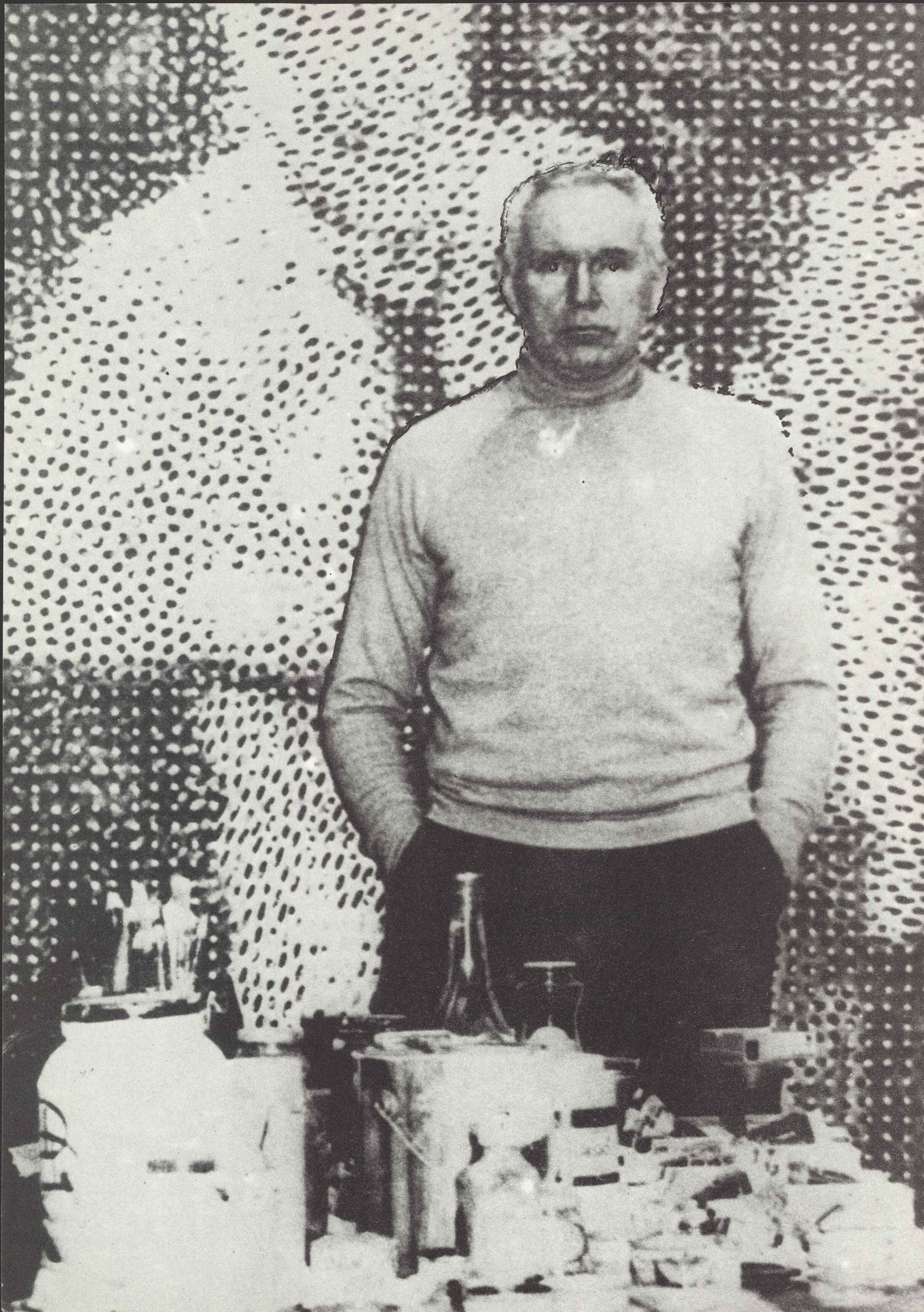
R E T U R N S

There is good ground for believing that this exhibition of Wojciech Fangor's works will be the first of a series of shows of Polish artists active in the West. We may give it a comprehensive title, „returns”. The urge to return home at the crucial point, when Polish art is seeking to establish its place in the new economic and political circumstances, is quite natural.

Fangor has an exceptional position among the artists of his generation. Educated in the cult of easel painting, he was one of the first artists trying to broaden their range of action. In 1958, at the salon of the „Nowa Kultura” weekly, he showed his *Study of Space*, an environmental composition, pioneer on the Polish ground, followed by other successful attempts. He also practised exhibition and poster design.

He has never sought to adjust to changing fashions but has always been anxious to draw conclusions from the rapid transformations of modern life. This is why at the current stage of his research, so comprehensively presented at this show, he evaluates the influence of means of mass communication on the contemporary audio-visual civilisation, in addition to contributing unquestionable artistic values. Wojciech Fangor's works have returned home for good. The artist donated a hundred and six pictures painted in the USA to the Polish state, to Polish museums. This generous gift is yet another proof of the organic unity of our culture, regardless of the place where works of art are created.

Aleksander Wojciechowski



Fot. CZESŁAW CZAPLIŃSKI

Matka moja, Wanda z Chachłowskich, pochodziła z Krakowa. Skończyła Konserwatorium Muzyczne jako pianistka w klasie prof. Lalewicza. Miała zamiłowania artystyczne: pisała poezję, lubiła malarstwo, antyki, była marzycielką, hazardzistką, kierowała się intuicją.

Ojciec był jej przeciwieństwem, lubił dyscyplinę wojskową, zdrowy rozsądek, działania praktyczne i cenil silną wolę. Pochodził ze Lwowa, gdzie ukończył studia w zakresie inżynierii wodnej na Politechnice. Po pierwszej wojnie światowej przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy. Tam, przy ulicy Nowowiejskiej, urodziłem się 15 listopada 1922 roku.

Mieszkanie było dosyć ciemne. Pokój jadalny miał w jednym rogu okno wychodzące na podwórze. Przez to okno w pewnej porze roku o pewnej godzinie wpadał promień słońca. Ojciec wtedy gromadził mnie i moje dwie siostry i przy pomocy lusterka kierował światło słoneczne na ściany pokoju, co wydawało mi się wielką sztuką czarnej magii. Wieczorem podchodził do metalowych łóżek w których sypialiśmy, i uderzając w nie wywoływał dźwięki przypominające grzmoty nadchodzącej burzy. Te i inne doświadczenia utrwaliły we mnie przekonanie o jego wszechpotędze.

W pogodne dni wyprowadzano mnie na spacer do Łazienek. Te długie spacerunki do pięknego parku łączyły się z przerażającym uczuciem strachu. W bramie naszego domu, po obu stronach wejścia stały odlane z żelaza pachołki, czarne, długobrode karły mojego wzrostu. Ile razy wchodziłem lub wychodziłem z domu, musiałem przejść obok nich. W parku łazienkowskim były olbrzymie kamienne statuy, które budziły we mnie lęk, robiły wrażenie żywych, ale równocześnie były zimne i martwe. Wyglądały jak ludzie, ale ludźmi nie były. To wzbudzało moją ciekawość i grozę.

Odkąd pamiętam malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromaty. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły. Oczywiście gdy się jest dzieckiem, to się tego nie wie. Ulega się pragnieniom wewnętrznym i opiera przymusom zewnętrznym. Formowałem się w ogniu kontrastujących sił zewnętrznych i wewnętrznych.

W gimnazjum byłem słabym uczniem, bałem się tłumu kolegów, lękiem napawali mnie nauczyciele, zawsze oczekujący więcej niż mogłem z siebie dać. Malowanie w samotności było ulgą i dawało satysfakcję sprawnego działania, przynosiło pochwały i zachęty. Moje zamiłowanie do malowania napawało niepokojem ojca i entuzjazmem matkę. W owym czasie w opinii powszechnej, sztuka, podobnie jak alkoholizm, prowadziła do nędzy i dziwactwa.

Pod koniec lat dwudziestych rodzice kupili willę na Mokotowie i dom na wsi w Klarysewie. Do Klarysewa, który wtedy był odległą o 15 km od miasta osadą z wieśniakami, łanami zboża i strzechą krytymi chałupami, jechało się z Placu Unii koleją wąskotorową półtorej godziny. Spędzałem tam wakacje letnie i zimowe.

Mając 12 lat poznałem Tadeusza Kozłowskiego, studenta Akademii warszawskiej. Stał się moim przyjacielem, nauczycielem, kolegą. Jeździliśmy razem do Włoch zwiedzać muzea, miasta, zabytki. Wenecja, Florencja, Rzym, Neapol objawiły nam cały splendor kultury rzymskiej i renesansowej.

Wyjazdy z matką do Prowansji na Lazurowe Wybrzeże dały mi niezapomniane, zmysłowy kontakt z naturą śródziemnomorską.

W 1939 r. nastąpił okres terroru okupacji. Ukończyłem ostatnią klasę gimnazjum na tajnych kursach nauczania i w roku 1940 zdałem maturę. Wszelkie nauczanie poza szkołą podstawową było wówczas zabronione i stawało się przestępstwem politycznym. W programie okupantów było wyniszczenie istniejącej inteligencji i nie dopuszczenie do powstawania nowej. Po maturze studiowałem prywatnie malarstwo u Tadeusza Pruszkowskiego, artysty pełnego czaru osobistego, wielkiego erudyty, znawcy kultury i literatury francuskiej, wielbiciela XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. W 1942 roku Pruszkowski został przez Niemców zamordowany dlatego, że na liście lokatorów w domu przy ulicy Lwowskiej gdzie mieszkał, przy jego nazwisku był tytuł: profesor.

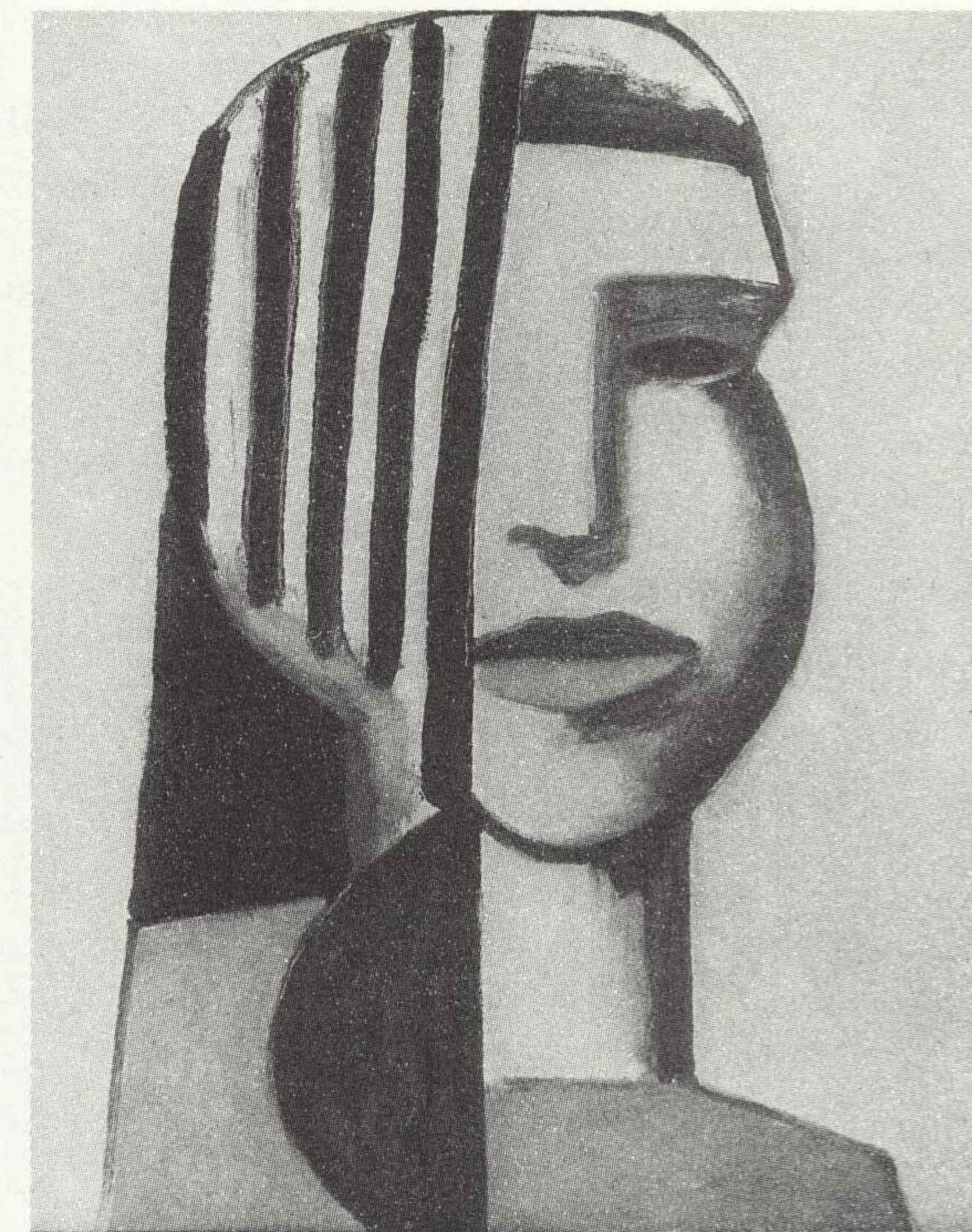
Jesienią tego roku poznałem Felicjana Kowarskiego. Kowarski chciał znaleźć jakieś bezpieczniejsze miejsce zamieszkania. Zaproponowałem, żeby sprowadził się razem ze mną do Klarysewa, który aczkolwiek blisko Warszawy daleki był od głównych szlaków strategicznych. Tam przez dwa lata żyliśmy i malowaliśmy. Nauczyłem się od niego cierpliwości i metody sukcesywnej pracy. Kowarski, urodzony i wychowany w Rosji, ukończył carską Akademię w Petersburgu. Romantyk, nieco ponury, sarkastyczny, znał i wielbił literaturę rosyjską, fanatyk historii sztuki, studiował dzieła wielkich mistrzów w Ermitażu. Obaj z Pruszkowskim, choć bardzo się różnili, zapatrzeni byli w przeszłość, a sto lat, które ich czasy dzieliło od połowy XIX wieku, traktowali jak próżnię, którą należałoby wypełnić.

Na początku lat czterdziestych poznałem moją pierwszą żonę Krystynę Machnicką. Przed Powstaniem Warszawskim wyjechaliśmy do Rabki. Po kilku tygodniach zostaliśmy wywiezieni przez Niemców do obozu przymusowej pracy niedaleko frontu wschodniego. Jakoś przeżyliśmy. Zaraz po wojnie wróciliśmy do Klarysewa. Zajmowałem się gospodarstwem i sadem, handlowałem cukrem, woziłem ludzi ciężarówką. Interesowałem się muzyką, astronomią i malowałem. W 1945 roku urodził się nasz syn Roman.

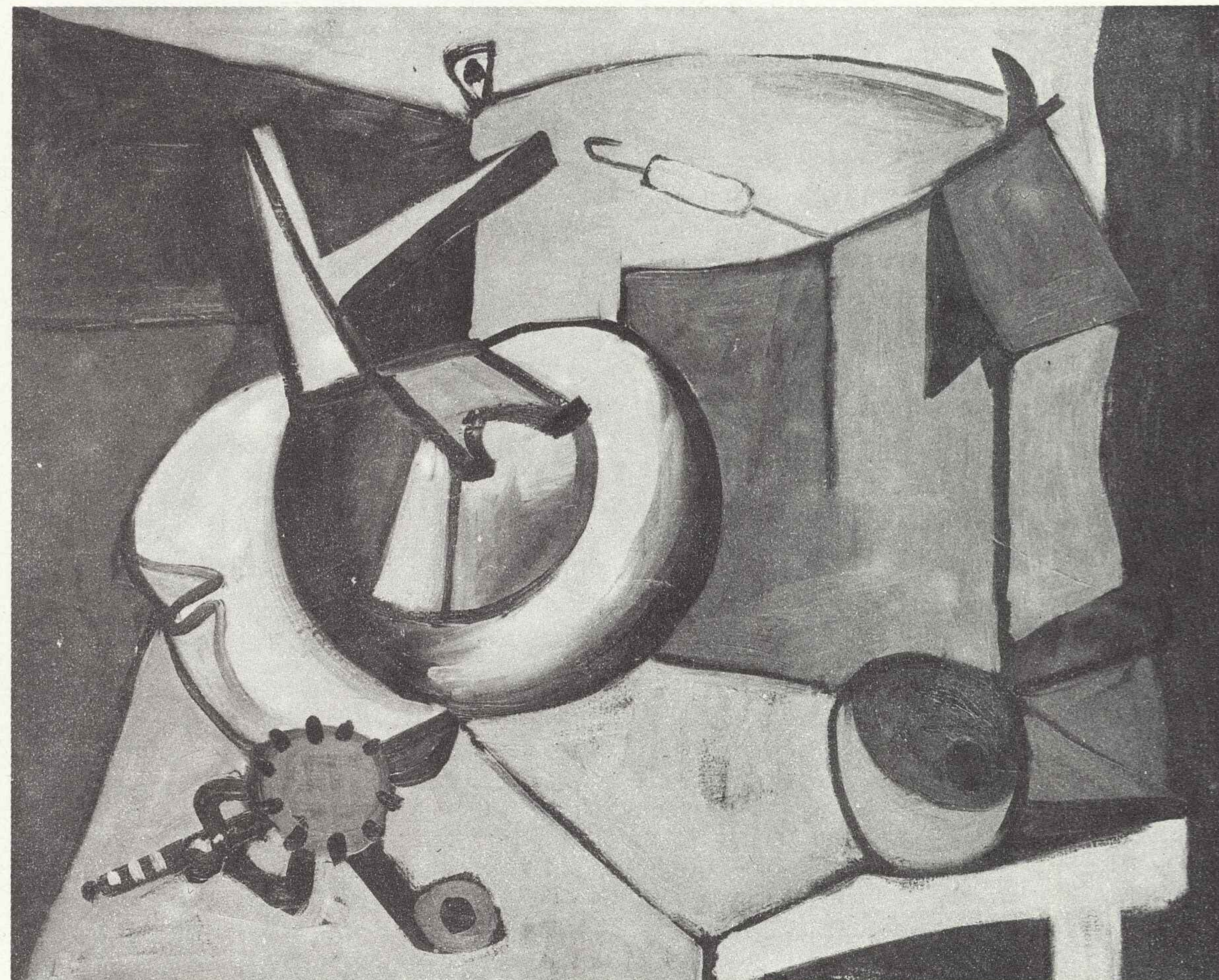
Pod koniec lat czterdziestych zbladły moje muzealne tęsknoty estetyczne. Poczułem, że w sztuce nie można starać się dorównywać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom. Żyje się dziś, teraz i istotne są impulsy które wynikają z bieżących doświadczeń, z życia. A tęsknota za dawnymi dobrymi czasami to sentymalna, bezpłodna słabość. Byłem gotowy do zrozumienia stwierdzenia Van Gogha z listu do brata: „c'est dans la bruyère qu'on trouve la vérité”.

Zainteresował mnie egzystencjalizm i marksizm. W 1947 roku otworzyłem oczy na otaczający mnie świat. Chciałem otrząsnąć z siebie przesady, snobizmy, nawyki i uprzedzenia. Poczułem, że wpływom zewnętrznym nie należy ulegać, ale z nich korzystać. Należy natomiast ulegać sobie, ale z siebie nie korzystać. Jest to różnica między czynną a bierną postawą wobec nawału informacji kulturowych i bodźców naturalnych. Te pierwsze należy kontrolować i przepuszczać przez sito rozumowania, te drugie, bodźce naturalne, własną osobowość, intuicję, odczucia należy wchłaniać i absorbować w sposób fenomenalny pomijając rozum czy świadomą manipulację.

Jestem uczulony na dychotomię i wydaje mi się, że świat naładowany jest kontrastami. Będąc z gatunku Homo sapiens zgodzić się z naturą można poprzez konwencje kulturowe, a kultura i jej systemy nabierają sensu i znaczenia wówczas kiedy pośredniczą i wchodzą w dialog z siłami natury.



· Portret, 1948
· Głowa, 1956
· Martwa natura, 1956



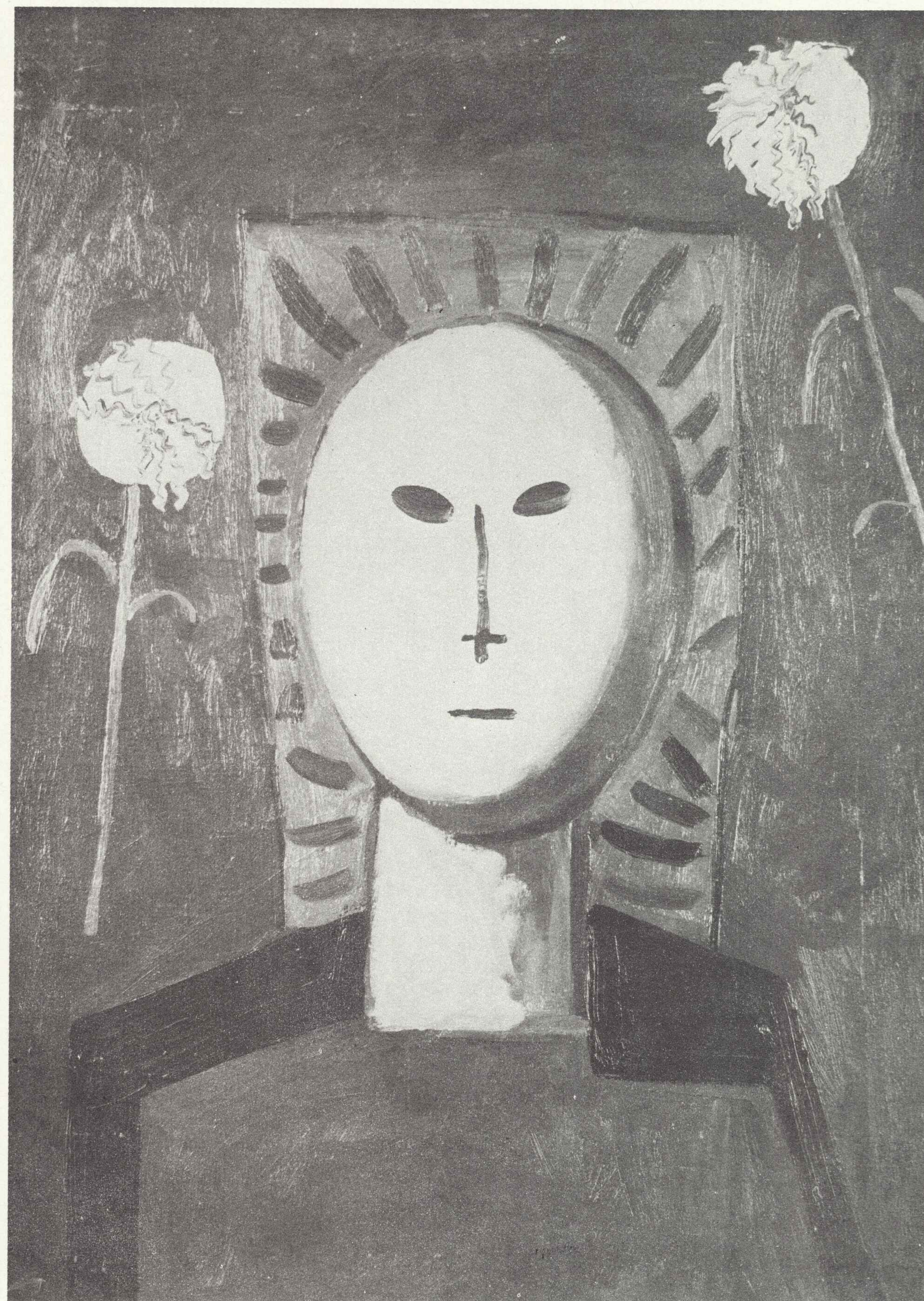
Kiedy w latach 1947–1948 jeździłem na rowerze malować pejzaże do Wilanowa lub Jeziorny czułem się otwarty na bezpośrednie działanie światła, koloru, nastroju, pogody. Stawałem pomiędzy naturą a białym prostokątem płótna z poczuciem, że tylko ja w tej chwili mogę połączyć te dwie sprzeczności. Odkryłem dla siebie siłę działania koloru, nie jako czynnika identyfikującego przedmiot, ale jako bodźca emocjonalnego. Było to dla mnie wtedy rewelacją, że kolor może być naturalnym budulcem obrazu i poprzez geometryzację i racjonalizację formy może być wprzęgnięty w prostokąt obrazu; że kolor i forma to dwie kontrastujące ale dopełniające się siły, które są niezbędne do tworzenia żywej sztuki. Oczywiście uświadamiam to sobie dzisiaj. Wtedy motorem była ochota działania w pewien sposób bez świadomości, ale z wielkimi przeczuciami i wielkim pożądaniami. Teorie wynikają z obrazów a nie obrazy z teorii. Z obrazów dowiaduję się co mam myśleć i to nie od razu.

Urodziłem się z dosyć dużymi zdolnościami manualnymi. Z łatwością konstruowałem przedmioty, operowałem narzędziami, realizowałem twory namacalne. Mam jednak duże trudności w operowaniu ideami oderwanymi od bezpośredniej rzeczywistości. Późno zacząłem czytać, zawsze mam trudności z matematyką, gramatyką, nutami, wzorami i symbolami. Więc zainteresowania astronomiczne ograniczały się do budowy teleskopów, obserwatorium i czerpania rozkoszy z gapienia się w niebo.

Malarstwo moje było i jest oparte na doznaniach zmysłowych, na iluzjach, na ciekawości. Reaguję na różne bodźce, lubię patrzeć z różnych punktów widzenia. Różnaita tematyka stawia różne konieczności działania. Nie umiem rezygnować z podniet, nie mogę ich kontrolować. Stąd różnorodność stylistyczna i tematyczna. Fascynuje mnie zmienność dzisiejszego czasu. Płyniemy w czasie ruchem nie jednostajnym ale przyspieszonym. Charakter tego ruchu ujawnia zmiany rytmem o wiele bardziej częstotliwym niż było to kiedykolwiek w przeszłości. Słyszę gwizd zbliżającego się pociągu o niepokojącym efekcie Dopplera. Mam uczucie rozkojarzenia. Stąd pewnie różnorodność, zmienność systemów. Nie umiem siebie kontrolować według wybranego modelu. Nie mogę wybrać wzorca i grać niezmiennie jego rolę na scenie mojego życia.

Oczywiście przy odpowiednio silnej woli można się zmusić do przyjęcia jakiejś manieri lub schować się w cieniu ulubionego geniusza i żyć znacznie wygodniej i bezpieczniej uprawiając samoplgiat. Maniera daje w tłumie konkurentów łatwo rozpoznawalny znak firmowy, tak zwany „image”. Ułatwia to natychmiastową identyfikację i reklamę. Jest też świetnym kamuflażem własnych słabości. Wreszcie maniera ułatwia bardzo pracę krytykom, historykom, handlarzom i kolekcjonerom. W 1949 roku nastąpiły w moim życiu dwie ważne zmiany. Jedną to rezygnacja z koncentrowania się wyłącznie na własnej indywidualnej twórczości i włączenia się do propagandy socjalizmu. Drugim wydarzeniem było aresztowanie mojego ojca za to, że starał się odbudować swoją kiedyś znakomitą pozycję w handlu metalami nieżelaznymi. W moim życiu był to wyjątkowy zryw aby działać społecznie dla wspólnej sprawy. Z natury jestem samotnikiem, samolubem i egocentrykiem. Równocześnie terror rewolucji skazał ojca na śmierć, w ostatniej chwili zamieniono wyrok na dożywotnie więzienie.

Po namalowaniu kilku obrazów w stylu XIX-wiecznego realizmu zarzuciłem malarstwo i zacząłem uprawiać plakat i grafikę propagandową. W końcu te dwa sprzeczne wydarzenia wyszły mnie i ojcu na dobre. Po paru latach moja naiwna wiara we wrodzoną dobroć natury ludzkiej i idealistyczne



Głowa
z chryzantemami,
1956

przekonanie że można na siłę uszczęśliwić świat – jakoś się rozwiały. Ojca natomiast po ośmiu latach zabiegów i próśb po cichu zwolniono. Od tamtych czasów stronię od idealizmów, eksperymentów socjalnych i ekspertów od zbawiania ludzkości.

Na początku lat pięćdziesiątych przeniosłem się do Warszawy. Otrzymałem stanowisko docenta i pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Projektowałem plakaty i robiłem rysunki do prasy. Zacząłem też współpracować z architektami przy projektowaniu i brałem wraz z zespołami udział w konkursach architektonicznych.

Poznałem w tym czasie Jerzego Sołtana, Oskara Hansena, Stanisława Zamecznika i innych. Współpraca z Jerzym Sołtanem zaowocowała pięknymi projektami i realizacjami, a nade wszystko trwałą przyjaźnią. Sołtan w pełni doceniał rolę artysty w zagadnieniach wizualno-przestrzennych przy wstępnym projektowaniu. Był jednym z nielicznych projektantów w tym czasie, który starał się integrować kolor, formę, funkcję i konstrukcję w jedno dzieło, a nie traktować współpracy z artystą tylko do dekorowania lub kamuflowania braków projektu po realizacji.

Stanisław Zamecznik zaszczylił mi świadomość przestrzeni jako tworzywa artystycznego; przestrzeni, która choć sama w sobie niewidoczna jest potężną siłą naturalną, którą można ujarzmić i przy pomocy zabiegów kulturowych zamienić na ekspresyjne dzieło sztuki. Doszliśmy wtedy wraz z Zamecznikiem do przekonania że można i należy dokonać dzieła artystycznego opartego na przestrzeni rzeczywistej, na ruchu i czasie, lecz odebranego od utylitarnych wymogów architektury.

Wynikiem tych tęsknot było przypadkowe odkrycie jakiego dokonałem w 1957 roku. Miałem zamiar namalować obraz dwuwątkowy, to znaczy na tle układu form rozproszonych o niesprecyzowanych konturach, miały być nałożone znaki w kształcie twarzy, rąk itp. Po namalowaniu tych pierwszych zobaczyłem, że działają przedziwnie na przestrzeń przed obrazem. Że nic nie trzeba dodawać, że obraz ten aczkolwiek pozbawiony kulturowych znaków działa w sposób bezpośredni na tyle silnie, że uaktywnia i zmienia przestrzeń przed i dookoła siebie. Powstaje iluzja przestrzeni, która rozwija się od obrazu w kierunku widza, a nie w głąb obrazu, lub w polu jego powierzchni. Powstał w ten sposób obraz o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, której teoretyczne sformułowanie nastąpiło wiele lat później.

Od prawie stulecia artyści dążyli do spłaszczenia przestrzeni iluzyjnej i starali się ją utrzymać jak najbliżej powierzchni płótna. W latach dwudziestych niektórym prawie się udało stanąć na samej powierzchni i uczynić z obrazu przedmiot. Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej przestrzeni iluzyjnej – jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzeni iluzyjnej, zawieszanej między obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą jest z natury paradoksalna.

Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorami powoduje zawężanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła. Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch. Pozorny ruch z kolei powoduje asocjacje z ruchem paralaktycznym, który jest jednym z ważnych czynników postrzegania przestrzennego. Dodatkowo soczewka oka daremnie stara się zogniskować niewyraźne kontury, co powoduje pulsowanie kształtów.



REŻYSER: RENÉ CLEMENT · WYKONAWCY: JEAN GABIN I ISA MIRANDA
PRODUKCJA: FRANCINEX · OPRACOWANIE I ROZPOWSZECHNIANIE CENTRALA WYNAJMU FILMOW



· Mury
Malapagi,
1952
· Maclovia,
1955
· Zbrodnia i ka-
ra,
1957

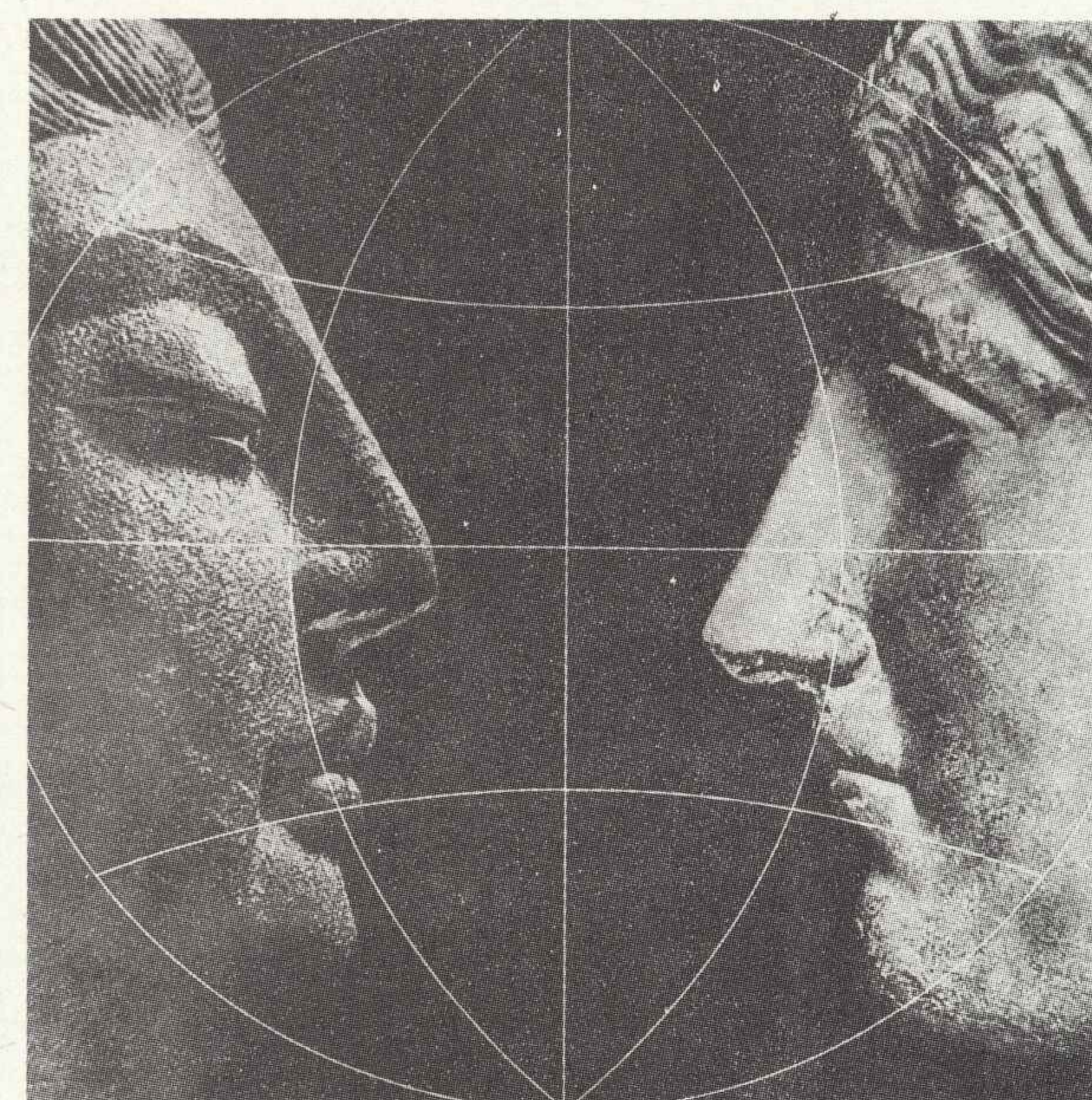
Te frustracje i zakłócenia naturalnej funkcji aparatu wizualno-optycznego tworzą iluzję przestrzeni rozciągającej się pomiędzy obrazem a widzem. Jest to nakładanie się przestrzeni iluzyjnej na rzeczywistą. Zjawiska te dają znakomite możliwości do manipulowania przestrzenią, a więc do tworzenia dzieł, które nazywają się dziś environments, a które w 1958 roku nazywaliśmy z Zamecznikiem – malarstwem przestrzennym.

Obrazy oparte na pozytywnej przestrzeni iluzyjnej muszą być niedokontrastowane. Muszą być wręcz głodne kontrastów. Wtedy kradną je z otoczenia i spełniają się razem z otoczeniem jako sztuka przestrzenna lub environment. W dwa lata po pierwszej wystawie przestrzennej w 1958 r. w Salonie Nowej Kultury w Warszawie, sformułowaliśmy z Zamecznikiem wstępne podstawy teoretyczne tej imprezy oraz wykonanej wspólnie wystawy przestrzennej w Stedelijk Museum w Amsterdamie w 1959 r. Późniejsze moje prace umożliwiły mi dalsze zrozumienie tego zjawiska.

Prace typu environment aczkolwiek nadające się do powszechnego odbioru a nawet społecznego typu własności, były zbyt awangardowe dla biurokratów krajów socjalistycznych, a w krajach zachodnich nie miały dużej wartości towarowej, co zniechęcało galerie i kolekcjonerów.

Moja praca w Akademii warszawskiej dzieliła się na prowadzenie zajęć w pracowni malarstwa na Wydziale Grafiki oraz na projektowanie w Pracowniach Doświadczalnych, gdzie zespołowo pracowało się nad projektami architektonicznymi. Tam też między innymi powstały: projekt kompleksu sportowego „Start” na Mokotowie, projekt Pawilonu Polskiego na Międzynarodową Wystawę w Brukseli i projekt wnętrz dla dworca Warszawa Śródmieście. Jeśli chodzi o nauczanie malarstwa, to muszę wyznać, że praca pedagogiczna nie jest moim ulubionym zajęciem. Wydaje mi się, że aby być dobrym pedagogiem trzeba być trochę aktorem. Pracownia czy klasa – to scena, profesor to aktor, a uczniowie to widownia. Żeby trafić do wyobraźni widza trzeba swoje myśli, swoją wiedzę przetransponować na konwencję teatralną. Wtedy uczeń zaczyna ulegać czarowi profesora, otwiera się i daje się porwać. Czy to w rezultacie wychodzi komukolwiek na dobre – mam wątpliwości. Student przestaje polegać na sobie, a profesor gra dalej swoją rolę. Grozi to śmiercią artystyczną obu stronom. Mimo to uczenie daje dużo wolnego czasu i zapewnia regularny dochód. Uczylem więc gdzie mogłem. W Warszawie, w Corsham, Wiltshire, na Harvardzie i wreszcie w Fairleigh Dickinson University w Madison N.J.

Jak wspominałem wcześniej, w połowie lat pięćdziesiątych robiłem grafikę wystawienniczą oraz projektowałem plakaty. Poznałem Henryka Tomaszewskiego, Lenicę, Pałkę, Świerzego, z którymi wielokrotnie współpracowałem. Brałem udział w komisjach artystycznych Centrali Wynajmu Filmów oraz Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego. Był to okres rozkwitu polskiego plakatu. Trudności ekonomiczne, trudności w komunikowaniu się z Zachodem, nawet dyktatura polityczno-ideowa partii nie zahamowały rozwoju tej dziedziny sztuki, a myślę że nawet pośrednio pomogły w konsolidacji środowiska, w rozwinięciu solidarności i skierowaniu wysiłku artystów nie na drogę komercyjną, co było zresztą niemożliwe, a w kierunku ambicji artystycznych i zdrowej konkurencji zawodowej. Grafika reklamowa jest formą propagowania pewnej idei, która jest a priori sformułowana, idei która ma już swą formę, choć w innym medium. „Alicja w krainie czarów” jest formą literacką i może być przetłumaczona na formę wizualną. Jeśli tłumaczenie stawia sobie za cel propagowanie pierwotnej idei literackiej – to pozostaje w ramach tej samej idei, chociaż inaczej przekazanej. W reklamie

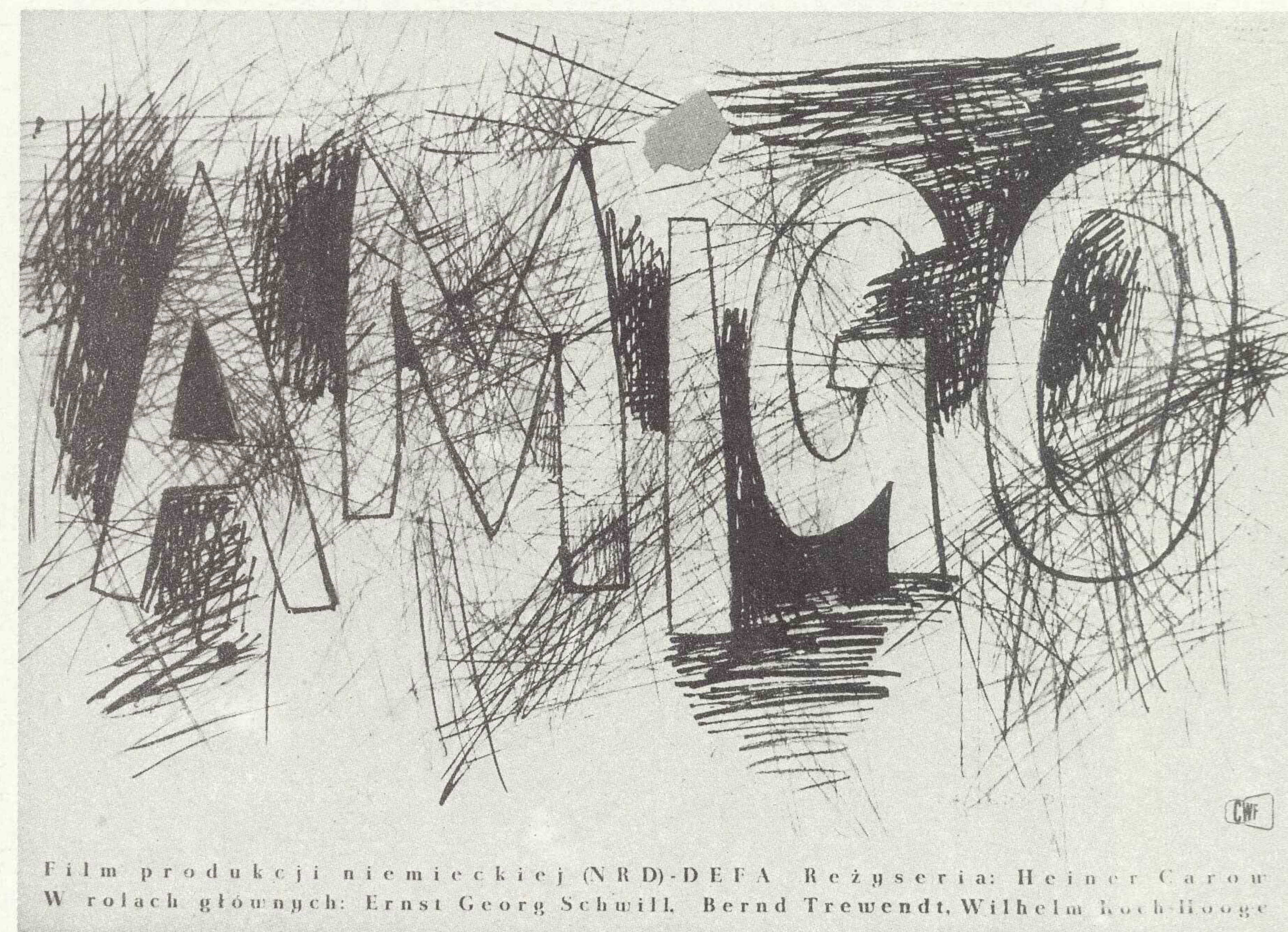


TYDZIEŃ ZBLIŻENIA KULTURALNEGO Z KRAJAMI WSCHODU

Warszawa 23 - 30 października 1958 r.



· Tydzień
zblizenia
kulturalnego
z krajami
Wschodu,
1958
· Nędznicy,
1959
· Amigo, 1959



Film produkcji niemieckiej (NRD)-DEFA Reżyseria: Heiner Carow
W rolach głównych: Ernst Georg Schmil, Bernd Trewendt, Wilhelm Koch-Hooge

idea pierwotna nie musi odpowiadać rzeczywistości, ale musi być już sformułowana by umożliwić transformację.

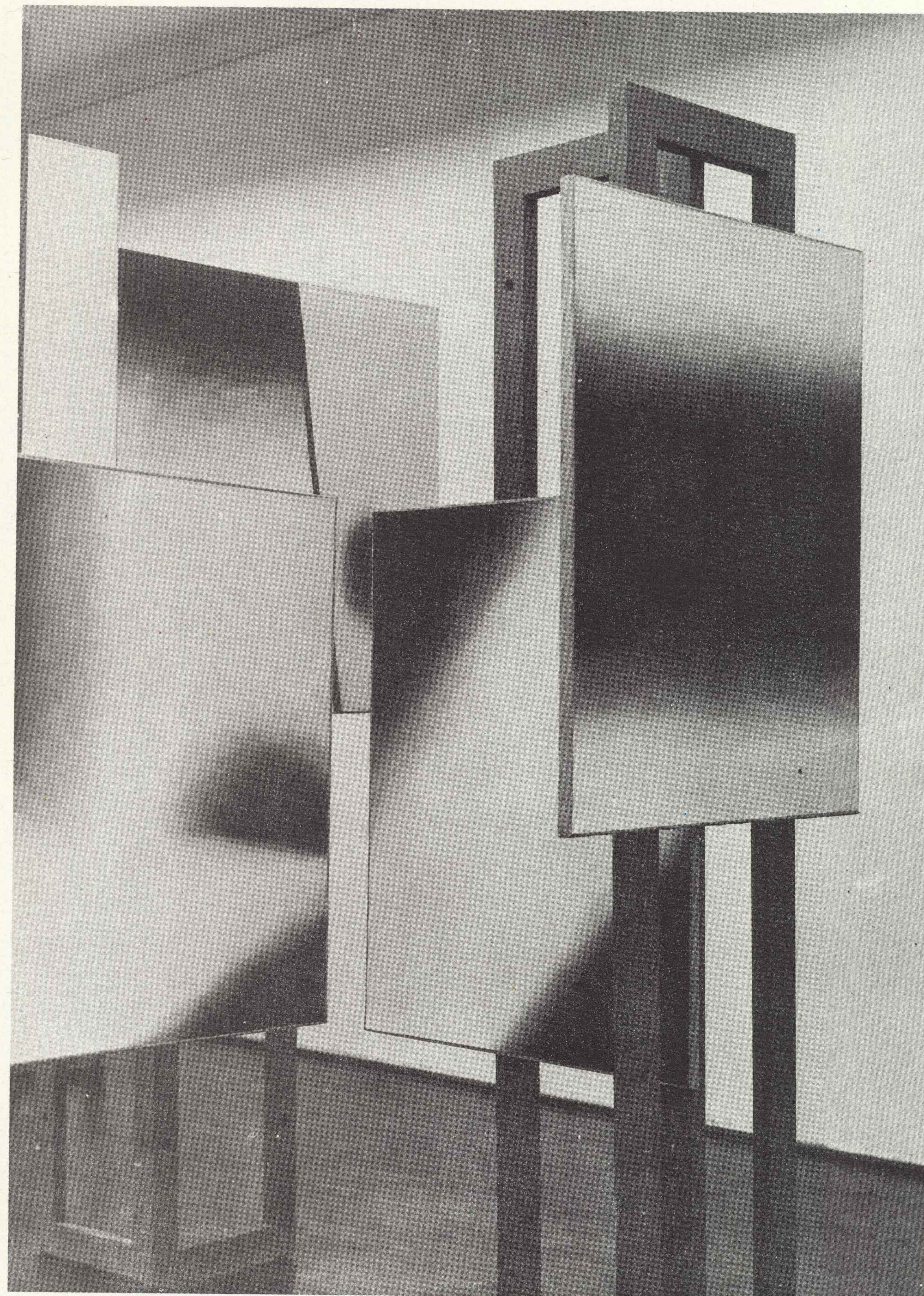
W sztuce niezależnej czy indywidualnej motorem powstania dzieła jest przecucie, podejrzenie i amorficzność ideowa. Lubiłem robić plakaty, dawały mi poczucie poruszania się po twardym gruncie. W lecie 1961 roku wyjechałem do Wiednia, gdzie mieszkała moja siostra. Wyjazd na Zachód był wtedy połączony z trudnościami. Trudności biurokratyczne, a przede wszystkim ekonomiczne, stwarzały bariery między krajem a zagranicą. Chęć przekroczenia tej bariery była wprost proporcjonalna do trudności jakie powodowała. Wyjeżdżając miałem ochotę na dłuższy pobyt. Chciałem poznać sztukę na Zachodzie, skonfrontować swoje idee przestrzenne z tym co robiono w centrach europejskich i amerykańskich. Bardzo pomocna w realizacji tych moich zamierzeń była osoba, którą poznałem dwa lata wcześniej w Warszawie.

Pewnego letniego przedpołudnia w pracowni przy ul. Pankiewicza obudził mnie telefon. Odezwała się kobieta mówiąca po angielsku. Okazało się że jest dealerem z Waszyngtonu, że chciała by ze mną porozmawiać i spotkać się o 12 w hotelu Bristol. Nazywa się Beatrice Perry. Znając zamiłowanie moich przyjaciół do kawałów byłem pewny, że namówili studentkę anglistyki do tego telefonu, żeby mnie zwabić do Bristolu i tam pośmiać się z moich zachodnich słabości. Po przybyciu na miejsce nie zastałem nikogo znajomego, lecz powitała mnie serdecznie młoda Amerykanka i wyjaśniła, że chce poznać środowisko malarskie w Warszawie i że mój numer telefonu dał jej ktoś z Polski kto wiedział, że znam język angielski. Tak zaczęła się przyjaźń z Beatrice i jej mężem Hartem. Zawdzięczam jej mój pierwszy pobyt w Stanach w 1962 roku. Przyjechałem na zaproszenie Institute of Contemporary Art do Waszyngtonu. W programie tego stypendium było odwiedzanie wielu szkół artystycznych we wschodnich i południowych Stanach oraz dwumiesięczny pobyt w Nowym Jorku. Miałem swoją wystawę w Waszyngtonie. Po raz pierwszy zetknąłem się z Ameryką i sztuką amerykańską. Jedno i drugie wydało mi się żywym i soczystym produktem bieżącego dnia, bez zabytków, estetyzacji i bez zabarwienia narodowego. To brutalne i namiętne tętno „dzisiejszości” było dla mnie bardzo pociągające. Nie mogłem jednak legalnie tutaj pozostać, musiałem wracać do Europy. Przeniósłem się do Paryża i po wielomiesięcznych poszukiwaniach znalazłem dobrą pracownię. Któregoś dnia spotkałem Artka Nachta-Samborskiego na bulwarze Dzielnicy Łacińskiej i oznajmiłem mu wiadomość o wynajęciu pracowni. Spytał gdzie? – w Montrouge. Może na placu Jules Ferry? mówię tak. Pod 44? – tak. Na 6 piętrze? – tak. Może z windy na lewo? – tak. Dwadzieścia pięć lat temu mieszkałem tam, mówi Artek, będziesz miał dobre wibracje.

Paryż wydał mi się wtedy pięknym zamkniętym salonem, zadowolonym z własnych sukcesów, przesyconym artystami wszelkiej nacji. Pod koniec pobytu zjawił się w mojej pracowni ówczesny dyrektor muzeum sztuki współczesnej Schloss Morsbroich w Leverkusen – Udo Kultermann i zaproponował wystawę. Przetransportowałem kilkadziesiąt obrazów, a na miejscu wykonałem kilka struktur przestrzennych z płyt sprężonych, które eksponowane były w parku tego osiemnastowiecznego pałacu.

Po dwóch latach pobytu w Paryżu dostałem stypendium Fundacji Forda i wyjechałem na rok do Berlina Zachodniego. W tym czasie ożeniłem się z Magdaleną, była to moja druga żona.

W Berlinie miałem wystawę w Galerii Springera i w America House. Poznałem Williama Scotta, który zaproponował mi wykłady w Bath Academy



Wystawa indywidualna,
Warszawa,
1958

of Art w Corsham Wiltshire w Anglii. Scott był przyjacielem Potworowskiego, który przedtem uczył w tej samej szkole.

W 1965 roku zostałem zaproszony przez Fairleigh Dickinson University w USA na międzynarodowe seminarium artystów. Był to mój drugi pobyt w Stanach. Tym razem zostałem zauważony. Rok wcześniej miała miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku wystawa The Responsive Eye w której brałem udział. To co malowałem nagle stało się modne. Artur Lejwa, który dwa lata wcześniej nie chciał nawet oglądać moich obrazów, tym razem złapał mnie za rękę i nie puścił dopóki nie zgodziłem się współpracować z jego galerią Chalette w Nowym Jorku.

Owoce tej współpracy było wiele wystaw, sprzedanych obrazów i odniesionych sukcesów. Uniwersytet Fairleigh Dickinson zaproponował mi profesurę. Jednocześnie Kongres USA zmienił ustawę imigracyjną co razem wzięwszy umożliwiło mi w 1966 r. przybycie do USA na stały pobyt. Dla mnie Ameryka jest krajem w którym najszybciej można poczuć się u siebie. Jest też miejscem w którym po pewnym czasie zaczyna dolegać brak starych korzeni kultury śródziemnomorskiej.

Uniwersytet Fairleigh Dickinson posiada kilka lokacji. Ja byłem w Madison, N.J. blisko Nowego Jorku. Zajmuje tereny byłych magnatów kolei żelaznych – Vanderbiltów. Angielski park pełen wspaniałych dębów i strzyżonych trawników stwarzał idylliczne otoczenie dla budynków i kompleksów sportowych. W małym miasteczku Madison znalazłem stary teatr, który wynająłem i przerobiłem na pracownię i mieszkanie. Pracownia znajdowała się w miejscu dawnej widowni, była okrągła o średnicy 25 metrów. Po środku kopuły nad widownią umieszczony był wielki świetlik. Mieszkanie natomiast było w miejscu sceny. Na przeciwko była stacja kolejowa skąd co godzinę odjeżdżały pociągi do odległego o 45 minut jazdy Nowego Jorku.

W pracowni tej powstały moje duże obrazy z okresu Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej. Przygotowałem tam na wystawę dla Muzeum Guggenheima struktury przestrzenne, pokazane w 1967 roku na międzynarodowej wystawie w Carnegie Institut w Pittsburghu. Wykonałem też wiele projektów struktur przestrzennych w skali modelu. Jedne miały być z cienkich odlewów betonowych pokrytych szklaną mozaiką, inne ze sprężonych blach stalowych, inne jeszcze z wafli aluminiowych używanych w przemyśle lotniczym. W 1970 roku Martha Graham Dance Co. zamówiła u mnie dekoracje do baletu „Żebracy wieczoru” (Mendicants of Evening), muzyka Carlosa Surinacha, tekst St. Johna Perse’a „Chronique”.

W połowie lat siedemdziesiątych zaczęły powstawać obrazy figuralne o tematyce przestrzeni psychicznej jaka powstaje przy zetknięciu się dwóch osób. Kontakt między dwiema jednostkami powoduje specyficzne zmiany w obrazie każdego uczestnika tego duetu oraz zmianę znaczenia przestrzeni pomiędzy nimi. Przestrzeń taka przestaje być dzielącą i obojętną a staje się łączącą i zaangażowaną. Zachodzą dziwne związki pomiędzy obserwowanym i obserwatorem i vice versa. Obie strony wzajemnie się odkształcają. Nazwałem ten cykl obrazów Przestrzeniami Międzytworzywami.

W trakcie oglądania świata zewnętrznego powstają we mnie dwa nakładające się obrazy. Jeden zbudowany z bloków rozumowych, drugi z demonów emocji; jeden uformowany przez kulturę, drugi atawistyczny i naturalny. Są to potężne, przeciwstawne siły. Kontrasty są podstawą percepcji rzeczywistości, są one też budulcem dzieł artystycznych. Kiedy

reaguję na bodźce zewnętrzne lub własne emocje używam kontrastów, które wydają mi się najwłaściwsze do wyrażenia doznawanych wrażeń.

Po przyjeździe do Stanów znalazłem się w świecie, który oparty jest w coraz większym stopniu na komunikacji elektronicznej. Telewizja, która jest namiastką bezpośrednich kontaktów międzyludzkich stała się wspaniałym polem gry pomiędzy naturalnymi efektami elektro-optycznymi, a kulturowo-mitycznym strumieniem, który się z niej wylewa. Tak powstała seria obrazów opartych na przekazie telewizyjnym. Zmieniając tematykę zmieniam dobór środków wyrazu. To wyodrębnia okresy mojej twórczości. Ale moje obrazy chude czy grube, niskie czy wysokie, piegowate czy zezowate – wszystkie pochodzą od jednego ojca chociaż z różnych matek. Wszystkie należą do jednej rodziny i zanurzone są w jednym czasie.

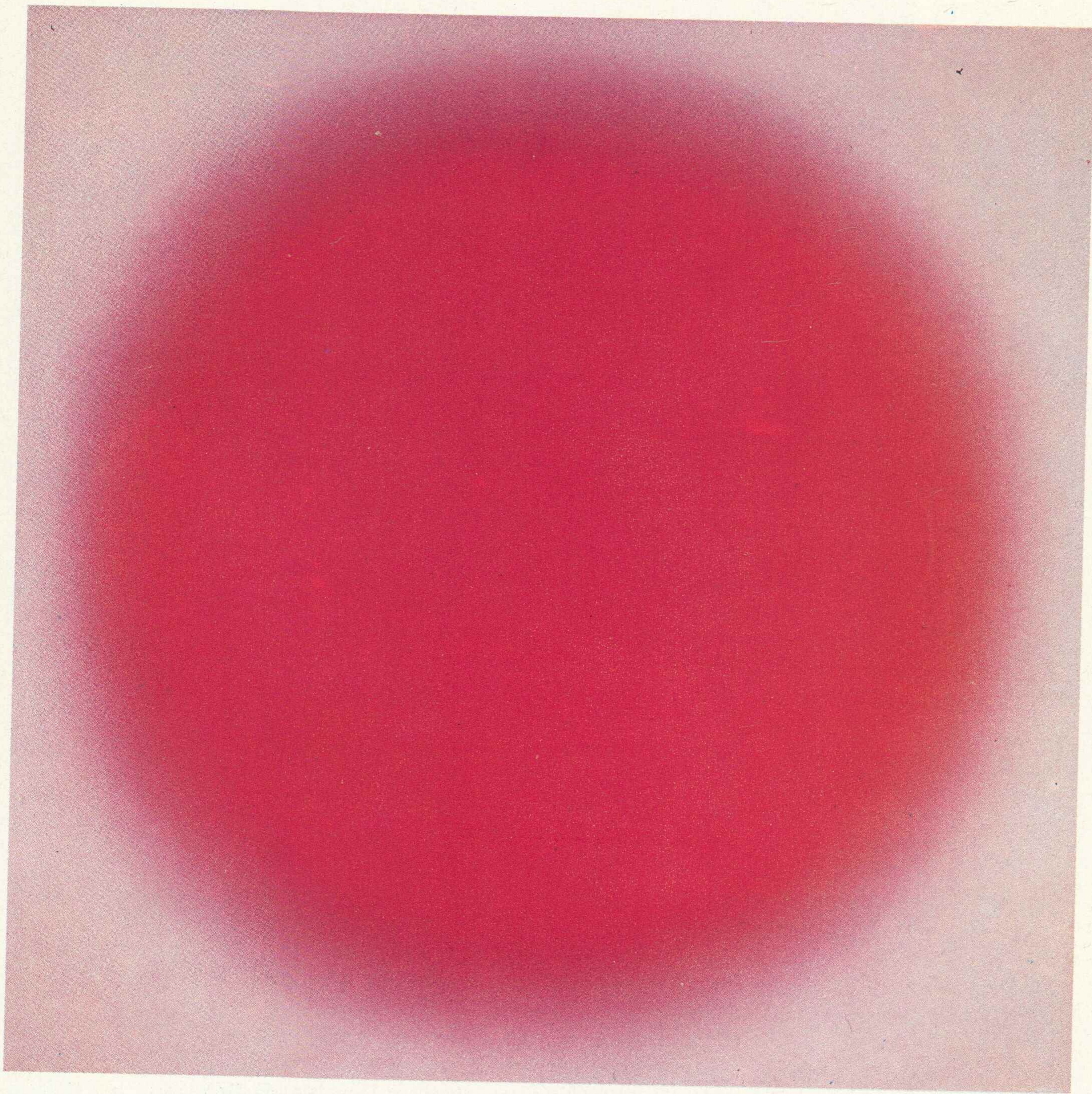
W 1979 r. przenieśliśmy się z Madison do Manhattanu. Zamieniłem wielką piwnicę w starym domu składowym w dzielnicy Soho na pracownię i mieszkanie. Miało to trochę posmak habitatu „upiora w operze”. Stwarzało dobry nastrój dla obrazów telewizyjnych, które w jakimś stopniu były łącznikiem ze światem zewnętrznym. Po pięciu latach zrezygnowałem z uczenia w FDU i przenieśliśmy się do domu na wsi w Summit New York, położonego na szczycie góry w otoczeniu pól, jezior i wielkiego nieba. Tam w 1980 roku przyszło zaproszenie od poety kanadyjskiego Grega Gatenby, do uczestniczenia w akcji poświęconej ratowaniu wielorybów od zagłady. Projekt przewidywał wydanie luksusowej książki na temat ssaków morskich w historii kultury ludzkiej, a mianowicie w muzyce, malarstwie, rzeźbie i poezji. Chodziło też o wzbogacenie dokumentacji historycznej o dzieła współczesnych artystów. Wykonałem wówczas na stoku wzgórza otaczającego naszą posiadłość rysunek przedstawiający wieloryba o wymiarach 128 x 187 m. Białą linię uzyskałem przez rozwijanie rolki papieru szerokości 40 cm. Taśma umocowywana była co kilka kroków kamieniem, których na tej górskiej polanie było pod dostatkiem. Po skończeniu zrobiłem fotografię która zamieszczona została w książce.

Tego samego roku na jesieni, dzięki pani Ewie Pape wykonałem grupę przestrzenną rzeźb z płyt stalowych dla Ottawa Silica Co. w stanie Illinois. Kompania ta produkująca piasek dla przemysłu szklanego, obchodziła rocznicę działalności trzech pokoleń, które przyczyniły się do rozwoju tej firmy.

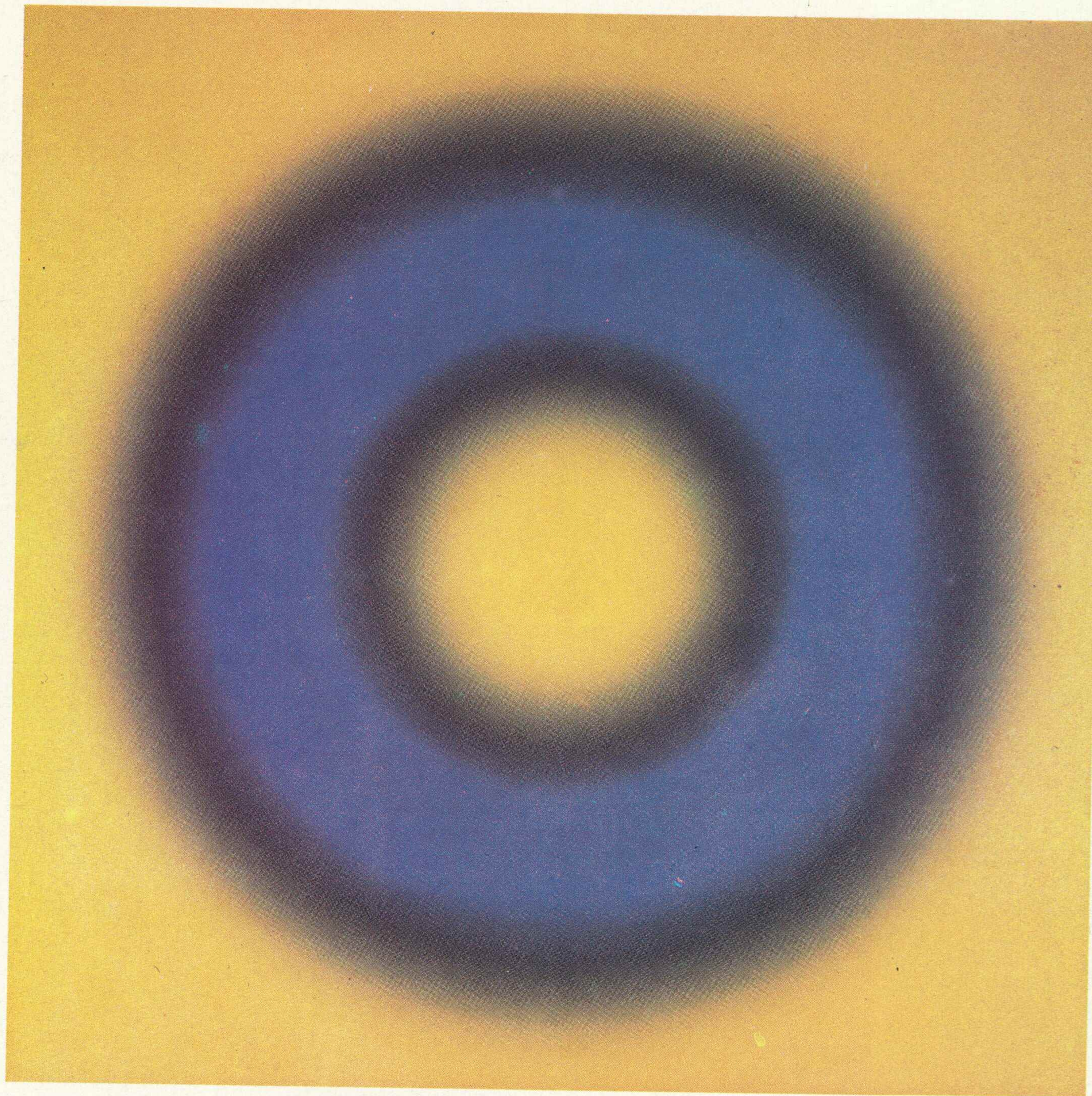
Tworzenie obrazów czy kompozycji przestrzennych jest moją pracą, jest świadomą dyscypliną. Ale moja działalność artystyczna nie kończy się automatycznie na prostokacie płótna czy grupie struktur specjalnie w tym celu zrobionych. Działanie moje rozciąga się na otoczenie, na miejsce w którym żyję i pracuję.

Przeróbka piwnicy w Soho czy wiejskiej posiadłości w Summit jest codziennym procesem modelowania i dostosowywania przestrzeni, jej nastroju, obiektów codziennego życia – do własnej osobowości i wrażliwości. Takie transformowanie otoczenia jest działaniem artystycznym i po pewnym czasie, po doprowadzeniu do pełni wyrazowej, krótko mówiąc po skończeniu dzieła następuje konieczność oderwania się, opuszczenia danego miejsca. Pojawia się konieczność zmiany, znalezienie nowego tworzywa do nowego życia i nowej transformacji.

Dlatego właśnie w 1989 roku, na wiosnę, przenieśliśmy się do Santa Fe, New Mexico.



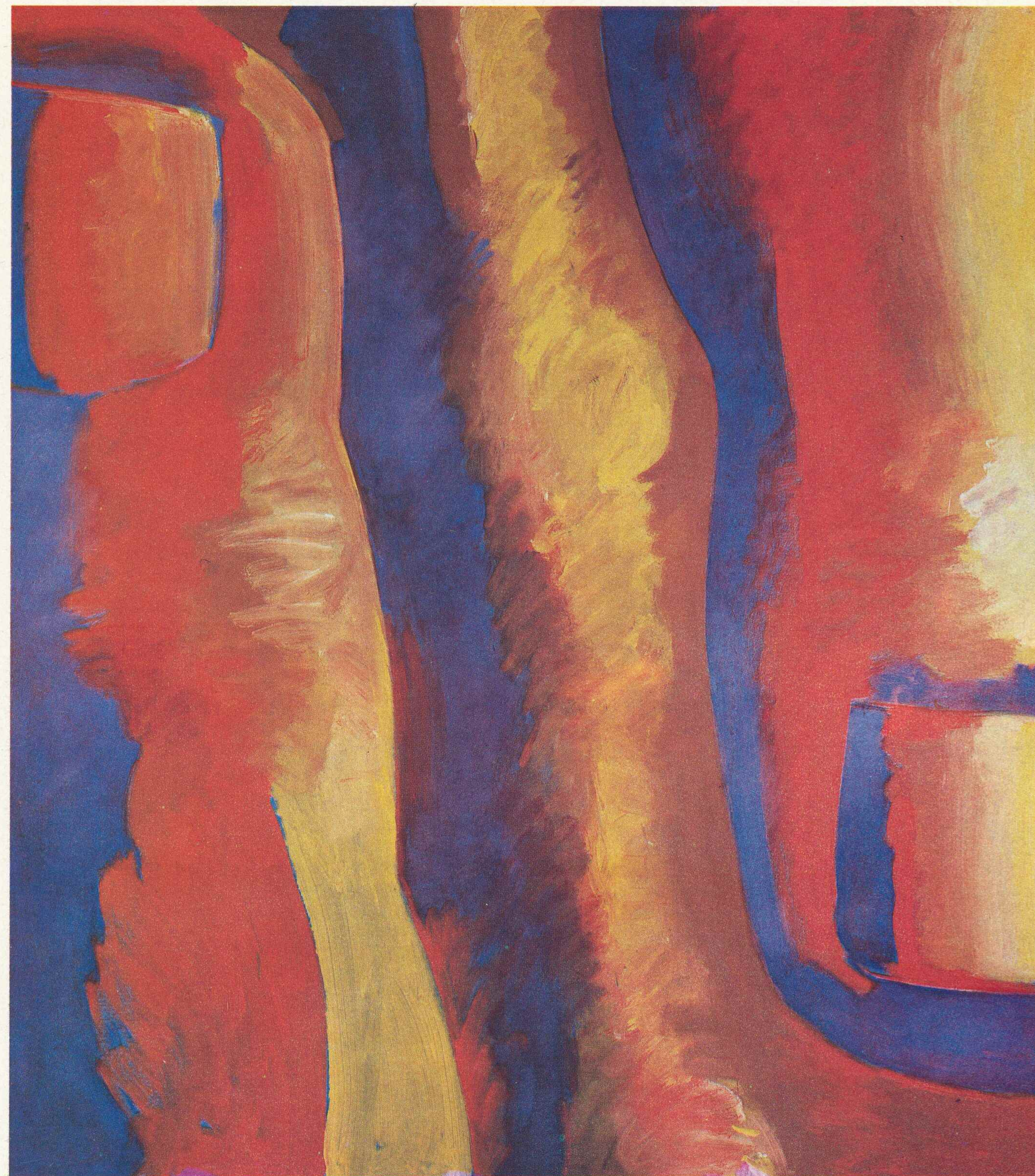
M 18, 1968



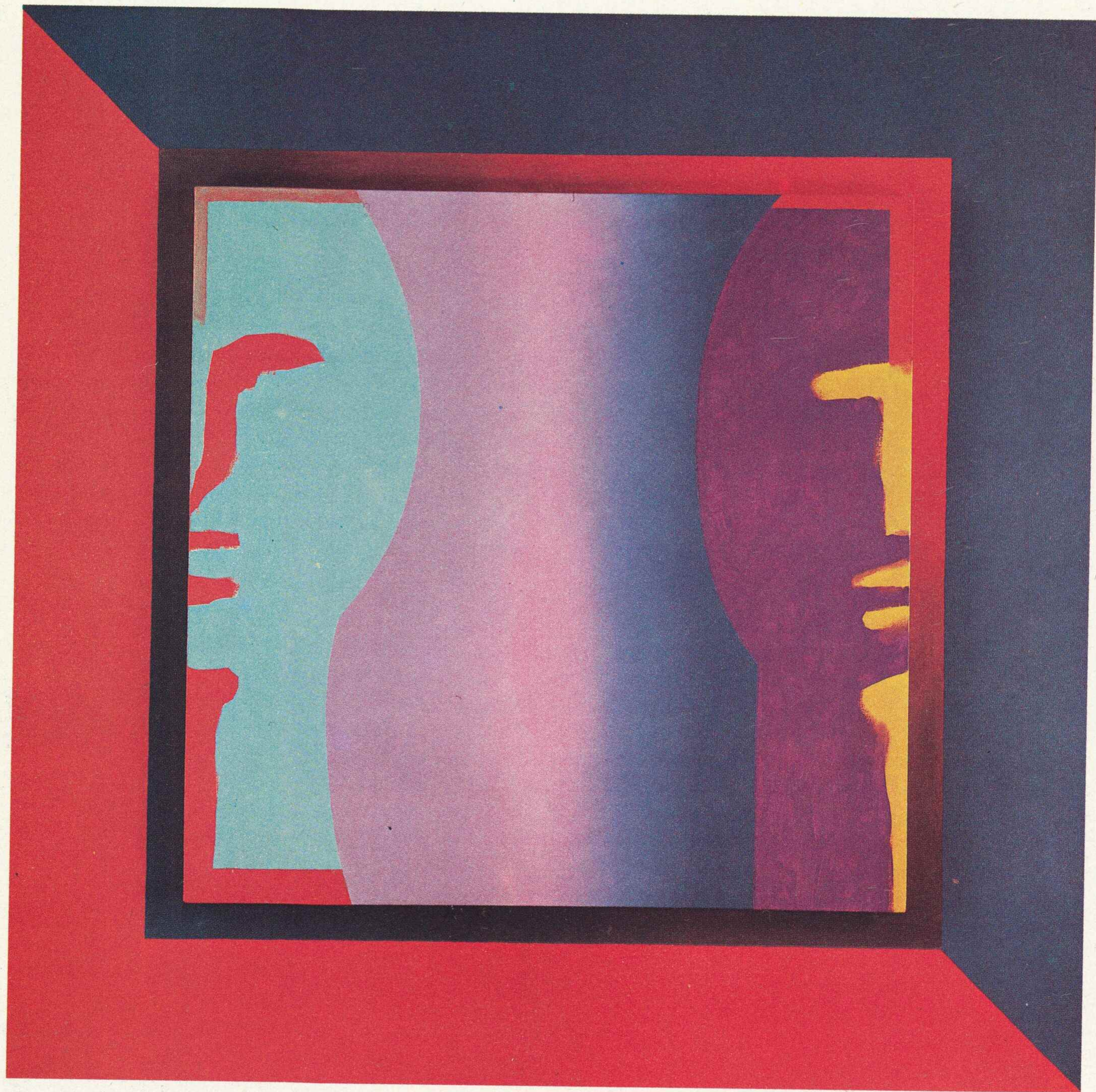
M 83, 1969



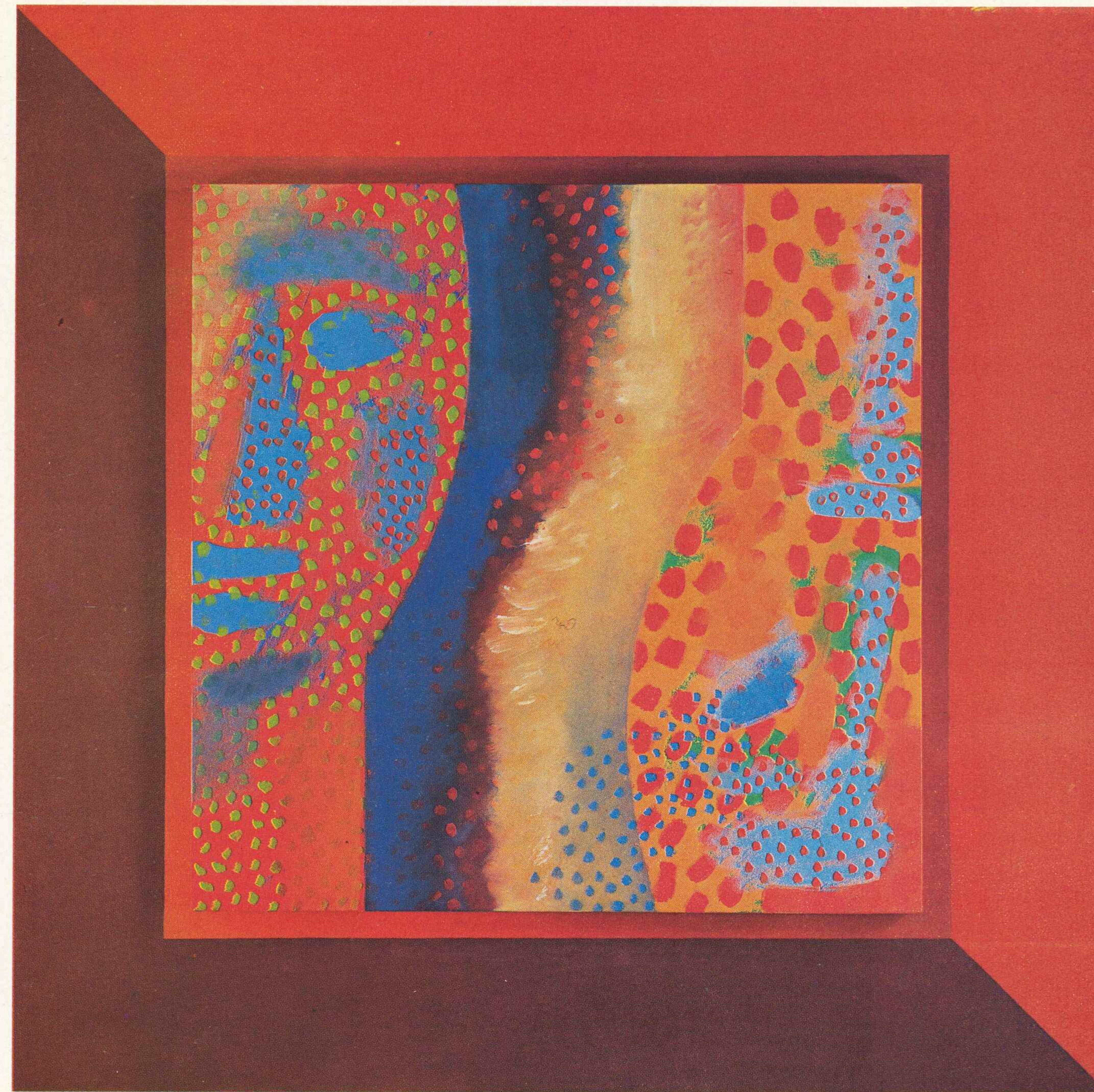
SU 20, 1971



Thumbs, 1974



I.S. 8, 1975



I.S. 13, 1976



I.S. 36, 1976



I.S. 37, 1976



/ okno wnie /
I. S. 38, 1976



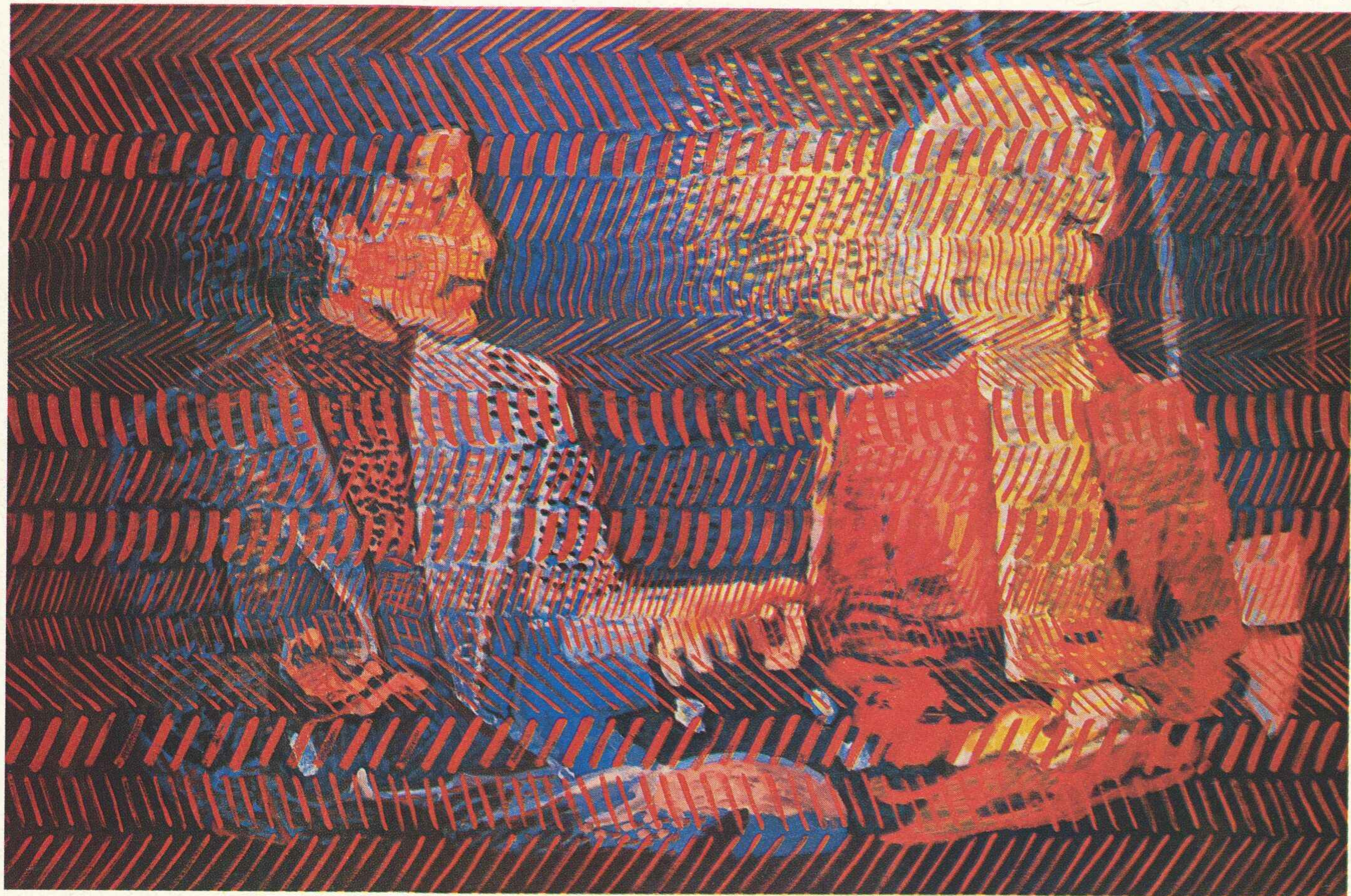
Krzeseło, 1977



Skiers, 1982



§ 3-900, 1982



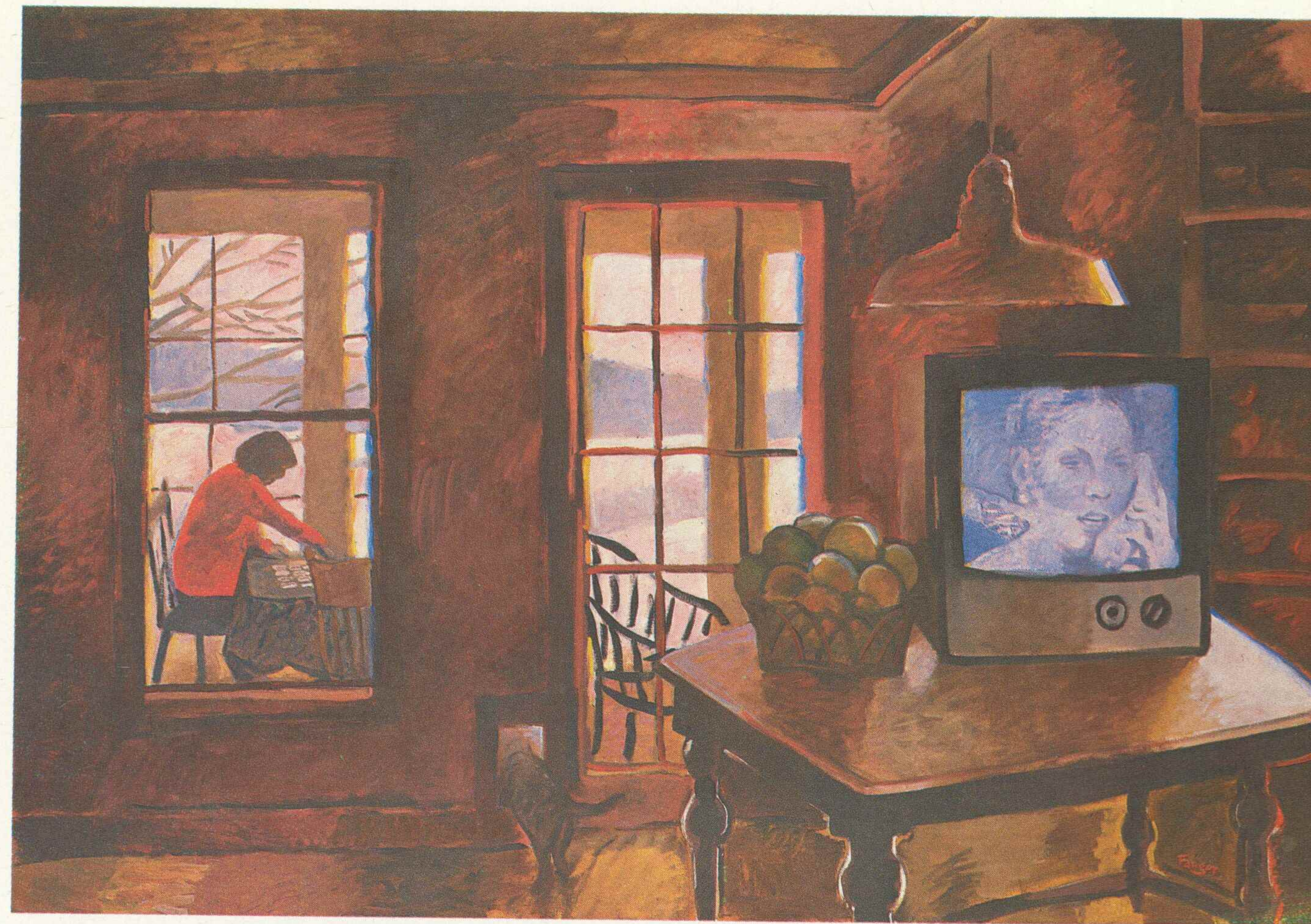
Interview 2, 1983



The Show, 1984



Beef Loin, 1984



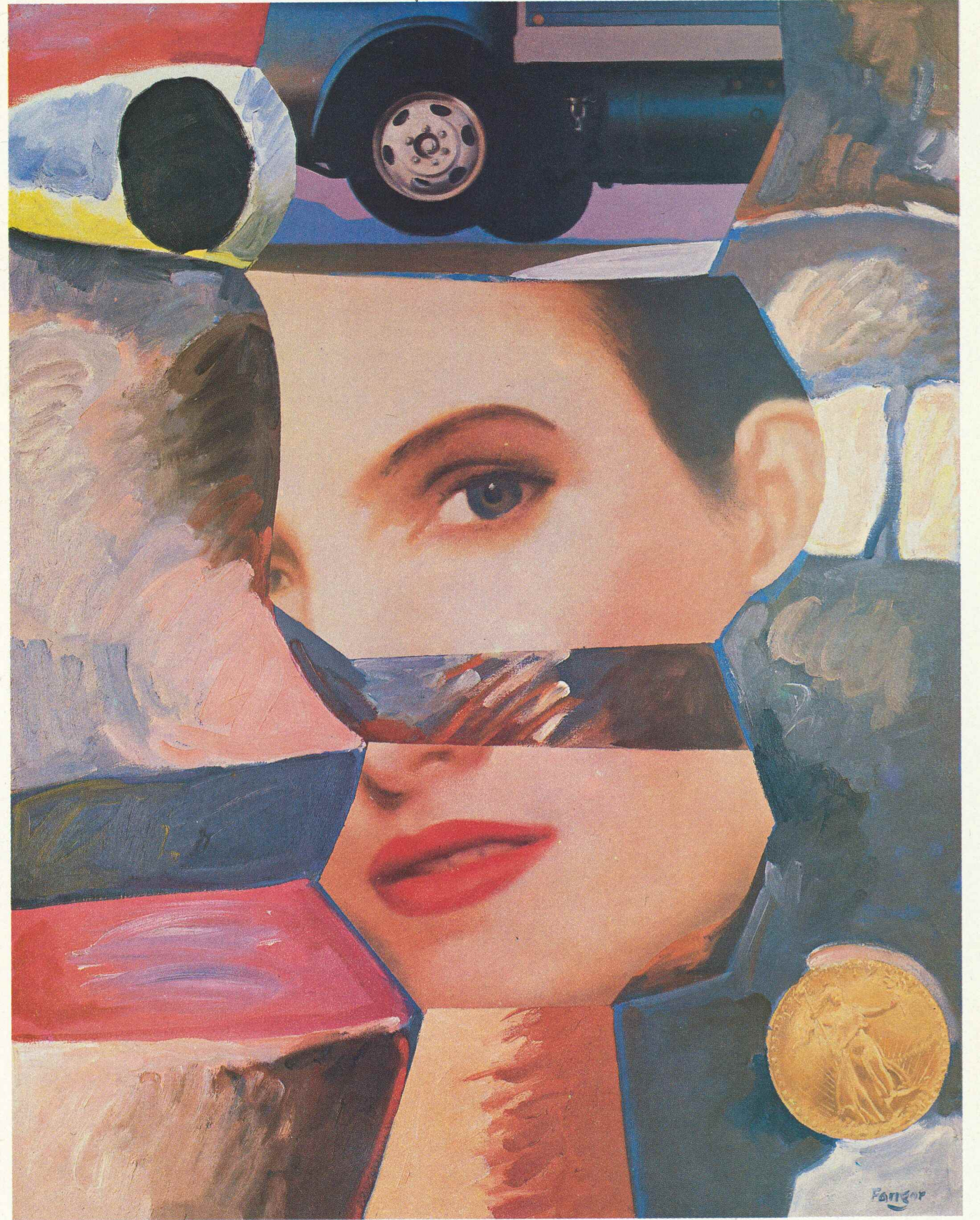
Interior Exterior, 1987



Cuomo, 1988



Winston, 1988



Volvo Truck, 1988

ROMANTYCZNA SZTUKA OP-ARTU WOJCIECHA FANGORA

...Kolory Fangora zwykle żywe, lecz czasem złamane, wydają się rozlewać na płótnie i spływać jak barwniki anilinowe wlane do basenu. Poszczególne partie koloru pulsują atakując się wzajemnie, rozciągając się i kurcząc jak ameba widziana przez mikroskop.

Czasem wydaje się, że któryś z tych barwnych obszarów wypłynie poza płótno obrazu. Równocześnie kolor wydaje się zmieniać nie tylko intensywność, lecz również swą barwę. (...)

Jako kolorysta rozszerzył i rozszerza granice najprostszycy praw optycznych. Każde dziecko kształcone pod kierunkiem dobrego nauczyciela wie, że kolory dopełniające zestawione obok siebie potęgują swą intensywność i że szarzeją kiedy są zmieszane. Ta prosta zasada jest podstawą koloryzmu Fangora. Czasem ludzie pytają jakich fluoryzujących barwników używa Fangor? Gdzie nabywa tę specjalną czerwień bardziej jaskrawą niż wszystkie inne? On je po prostu wyciska z tuby i to z tuby farby olejnej. Fangor należy do tej mniej-

szości malarzy, którzy choć nowatorscy, nadal używają farb olejnych a nie akryli. (...)

Twórczość innych znakomych artystów sztuki op-artu, włączając starego mistrza Vasarelyego, może być analizowana przy pomocy ściśle określonych kryteriów. Przejścia od jednego do drugiego koloru, skróty perspektywiczne i wszystkie sposoby stwarzania iluzji, które były powszechnie używane od czasów renesansu, jawią się powtórnie, znakomicie zastosowane do konstrukcji abstrakcyjnych.

Vasarely jest klasykiem op-artu, przy pomocy uznanych metod tworzy wspaniałe dzieła, które zyskują w dwójnasób dzięki trzymaniu się konwencji i przez świetność z jaką te konwencje są przelamywane.

Fangor jest jego przeciwieństwem. Jest wielkim romantykiem op-artu, pracującym nie według wzorców, lecz poprzez połączenie intuicji i eksperymentów. Odwołuje się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tajemnicą...

John Canaday
„The New York Times”
15 II 1970

Peter Frank
„New York Arts Journal”
1981, nr 24

Z POLSKI DO AMERYKI I Z POWROTEM DO POLSKI

...Główny nacisk na techniczne „czarodziejstwo” doprowadził wielu krytyków do przywiązywania specjalnej wagi do faktu, że Fangor wykonywał swe niezauważalnie przenikające się przejścia kolorystyczne nie rozpylaczem, jak by to się mogło wydawać, lecz ręcznie. Zaliczając Fangora całkowicie do op-artu krytycy kładli nacisk na spektakularność i wirtuozerię dzieła, kosztem jego bardziej istotnych zagadnień formalnych.

Zagadnienia te były bardziej uwidocznione na wystawie Fangora w Muzeum Guggenheima w 1970 r., kiedy to moda na op-art już przygasła. Uwaga, jaką kuratorzy muzeum Guggenheima przywiązywali wówczas do amerykańskiej sztuki „pola koloru” i wynikające z tego wystawy Paula Feeley’ego oraz późniejsza retrospektywa Kennetha Nolanda, ustawiło Fangora w mniej modnym i bardziej nieuchwytnym kontekście.

Istotnie, w czasie swej pierwszej bytności w Stanach w 1962 roku prace Barneta

Newmana, Morrisa Louisa, jak również innych abstrakcyjnych ekspresjonistów, wywarły na artyście wrażenie. Jednakże należy wyraźnie podkreślić, że Fangor rozwinął swą własną technikę i wypracował swe własne zgeometryzowane formy grubo przed ujrzeniem amerykańskiego malarstwa „pola koloru” (Color Field).

Jego upodobania do potężnego, nie mniej jednak pieczołowicie manipulowanego koloru pojawiło się w pierwszych powojennych i poakademickich płótnach, które w stylu spóźnionego kubizmu z Montparnassu łączyły kubistyczne traktowanie formy z paletą fowuistyczną.

Projekty Fangora w latach pięćdziesiątych, kiedy to tworzył wszystko, począwszy od plakatów po malarstwo ścienne, od mozaik dla dworca Śródmieście do wnętrz pawilonów targowych – zwiększyły jego poczucie prostoty kompozycyjnej i techniczną finezję. W każdym razie współpraca z architektami przy projektach pawilonów dała Fangorowi zrozumienie przestrzeni

Peter Frank
„New York Arts Journal”
1981, nr 24

rzeczywistej i iluzyjnej oraz tego jak każda z nich może być manipulowana by wzburzać nieoczekiwane optyczne reakcje widza.

W 1958 roku, w dwa lata po „odwilży”, kiedy to w polskiej polityce kulturalnej przestały obowiązywać rygory realizmu socjalistycznego Fangor udoskonalił swój stale rozwijający się styl abstrakcyjny, dając teoretyczną podbudowę tworzonej przez siebie przestrzeni iluzyjnej. Stosując zatarte kontury i iluzyjne fałdy (co sugeruje że był jednym z pierwszych malarzy kierunku „abstrakcji iluzyjnej”) Fangor opracował ideę pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, w której perspektywa jest odwrócona i obraz wydaje się wstępować w przestrzeń dzielącą go od widza. (...)

W połowie lat siedemdziesiątych Fangor zaczął wprowadzać kontury o ostrych brzegach, kontrastowały one z brzegami fakturowo rozproszonymi, najczęściej jednak wtórowały rozedrganym liniom falistym, tworząc fale bardziej sprecyzowane i kruche.

Około 1975 roku rozświetlone przejścia zniknęły kompletnie. Teraz Fangor wyrażał swe rozjarzone kolory z mniejszą subtelnością faktury. Ślady pędzla, kiedyś niewidoczne, stały się teraz pełne wigoru, chociaż rytmiczne. Granice pomiędzy kształtami stały się bardziej widoczne, czasem całkiem precyzyjne, innym razem przypominające rozpędzone chmury. Formy nabrały nowego znaczenia. Symetrycznie ustawione pasma i spęczniałe kształty, które czasem oddzielają się od siebie a czasem obejmują, ujawniają powoli figuratywne detale ludzkiej twarzy. Formy te okazują się być oczami, nosami, brwiami, zębami, ustami, brodami. Zawsze ustawione przeciwstawnie, parami, poziomo, jakby prowadziły dialog. (...)

Obecnie zwiększyło się zainteresowanie Fangora figurą. Można powiedzieć, że odwróciło się prawie o 180 stopni. Od uogólnionego obrazu figury do bardziej szczegółowego, od bezzczasowego pierwowzoru do zatrzymanego w czasie momentu tak precyzyjnie, że zorientowany w realiach Amerykanin może prawie dokładnie ustalić, jaki okres, a nawet miesiąc i rok utrwalił artysta na płótnie.

Tematem zainteresowań twórczych Fangora stają się teraz środki przekazu, a szczególnie ten rodzaj informacji wizual-

nej, która dociera do milionów amerykańskich domów, gdzie znajomość bierzących wydarzeń jest ułatwiona dzięki magazynom z błyszczącymi fotosami, głównie jednak poprzez telewizję.

Wczesne studia Fangora zgłębiające ten temat były oparte na badaniu poszczególnych zdjęć ukazujących się w czasopiśmie. Namalował całą serię obrazów opartych na pojedynczym fotosie z magazynu „Life”.

Ostatnio tematem jego prac są obrazy jak gdyby zdjęte z ekranu telewizyjnego. Głupawe gesty aktorów reklamówek, otwarte usta i zdeformowane rysy twarzy śpiewaków, poważne oblicza spikerów za którymi rozgrywają się sceny montowane z codziennych wydarzeń, wszystko to uchwycone w ułamku sekundy, jako pojedyncze, przelotne obrazy. Fangor odtwarza je jako masy dość nieodróżnionego koloru, trochę jak plakaty, a potem przełamuje ich jaskrawe barwy i zdeformowane kształty poprzez nakładanie szeregowo ustawionych kropek. Często nałożona jest na obraz więcej niż jedna siatka kropek, nie zsynchronizowana z poprzednią a często nawet składająca się z elementów o innym kształcie. Wszystko to kojarzy się nie tylko z przemijającym charakterem telewizyjnych obrazów, lecz również ciągłym drganiem samego ekranu.

Amerykański standard rozdzielczości (scen) ze swoimi szerokimi, poziomymi liniami, łatwo zakłócanymi przez echa interferencji innych sygnałów, dostarcza ową nerwową, pointylistyczną fakturę, wściekającą telewizyjnych widzów, szkodliwą dla oczu telewizyjnych narkomanów, a tak fascynującą dla Fangora.

Co fascynuje Fangora w tych arcybanalnych wizerunkach i w niedoskonałościach przekazu?

Po pierwsze – jego zainteresowania światłem i formą jako współczynnikami tworzenia. Promienistość i niestabilność ekranu TV jest elektronicznym odpowiednikiem jarzących się i rozedrganych abstrakcji Fangora z lat sześćdziesiątych.

Po drugie – jest to jego nowe zainteresowanie figurą, przetłumaczone ze stylizowanej ogólności na jakby dziennikowe, migawkowe fotosy, jakimi są właściwie telewizyjne obrazy. Więzy z ludzką społecznością, według Fangora, najlepiej się doznaje poprzez chronologiczną parady poszczególnych wydarzeń, niezależnie od te-

Peter Frank
„New York Arts Journal”
1981, nr 24

go czy wydarzenia te były zaprogramowane czy nie.

Fangora intryguje również programowanie. W rzeczy samej cały „Gestalt” telewizji zniewala go. Prawie dwie dekady po tym jak osiadł w Stanach Zjednoczonych, najdoskonalsze narzędzie kapitalizmu konsumpcyjnego i towarzysząca mu aura technologicznej cudowności – nadal przyciągają jego oczy i umysł.

Jednakże urzeczenie Fangora telewizją ma swoje granice. W pewnym momencie jego fascynacja treścią i gatunkiem telewi-

P O Z Y T Y W N A P R Z E S T R Z E Ń I L U Z Y J N A

Wojciech Fangor nadal odzwierciedla wrażliwości wynikające z jego polskiego pochodzenia na równi z cechami nabytymi poprzez kulturową naturalizację w Stanach Zjednoczonych. Teraz w pełni swej dojrzałości spojrzeć może wstecz na dzieło, które rozwijało się nieprzerwanie w ciągu ostatnich 50 lat.

Ażeby ustalić zasadnicze podziały w morfologicznym rozwoju malarstwa Fangora można by oddzielić jego wczesne, młodzieńcze poszukiwania, związane jeszcze z akademickimi początkami w swym rodzinnym kraju, od krystalizacji jego teoretycznej postawy, a tę z kolei od reorientacji jego twórczych poczynań w ostatnich latach. (...)

Nie zajęło mu zbyt wiele czasu określenie tego co będzie celem jego sztuki, czego jasno dowodzi sformułowana przez niego teoria „Pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”. Poprzez tę teorię zidentyfikował się z tymi, dla których poszukiwanie rzeczywistości (które przypuszczalnie jest głównym motorem sztuki i myśli w ogólności) zdąża do wyjaśnienia zagadnień percepcji wizualnych. Określenie tego czym jest to co widzimy i jak to co widzimy odnosi się do tego co jest, stało się ambitnym zadaniem Fangora.

Rezultatami tak zdeterminowanych dociekań nie są oczywiście teorie, ale obrazy – obrazy olejne, duże i małe, w zdecydowanych, kontrastujących kolorach lub subtelnych zestawieniach o ograniczonej

zyjnego obrazu zamienia się w subtelną lecz celną krytykę. Fangor pokazuje telewizję nie w celebracji lub czulej parodii jak artyści pop-artu, lecz w sposób bardziej zabarwiony wątpliwością a nawet znudzeniem. Podczas kiedy artyści pop-artu używając akryli starali się stworzyć obrazy, które mogły być natychmiast odebrane i zrozumiane, Fangor, używając olejnych farb stwarza obrazy, które odczytuje się powoli i które zawsze pozostają jakby ponure i złowieszcze.

skali. Są to prace unikające wyraźnej figury, a zamiast tego zaangażowane w samookreślenie swojej formalnej i kolorystycznej egzystencji. Przy tym obie te cechy są nierozłączne. Nawet w pracach z ostatnich lat, w których bezprzedmiotowa abstrakcja ustępuje miejsca formom tematycznym nadal stara się określić rolę jaką odgrywa przestrzeń, która oddziela obiekt widziany od oczu i umysłu obserwatora. Nie jest przypadkiem, że obraz telewizyjny, będący sam w sobie zwykłą projekcją, stał się obecnie przedmiotem zainteresowania w jego konsekwentnym dążeniu do określenia tego co jest rzeczywiste.

Obrazy Fangora łatwo wpadają w oko, podobają się, ale również łatwo niewłaściwie je interpretować. Urok ich, daleki od dekoracyjności, jest efektem długotrwałych poszukiwań intelektualnych, których ślady zostały następnie wyeliminowane. Fangora malarskie „odpowiedzi” z konieczności pozostają dwuznaczne gdyż pytania są zbyt wielkiej wagi by mogły być „rozwiązane”. Ta okoliczność nie czyni jednak jego obrazów niedostępnymi. Zmysłowe rozkoszowanie się kolorem wprowadza hedonistyczny aspekt, który zrównoważa złożoność jego teoretycznego podejścia. Toteż dalekie od tego by zniechęcać, obrazy jego są po to by się nimi cieszyć. I to w końcu jest istotą sztuki Wojciecha Fangora.

WOJCIECH FANGOR urodził się 15 listopada 1922 roku w Warszawie.

1934 Uczy się malarstwa u Tadeusza Kozłowskiego

1941–42 Studiuje u prof. Tadeusza Pruszkowskiego

1942–44 Studiuje u prof. Feliksa Kowarskiego

1946 Dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

1954–62 Docent na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie

1961 Wyjeżdża z Warszawy do Wiednia

1962 Otrzymuje stypendium Instytutu Sztuki Współczesnej w Waszyngtonie. Wizytuje wydziały sztuki na Uniwersytetach we wschodnich i południowych stanach.

1962–64 Przebywa w Paryżu

1964–65 Otrzymuje stypendium Fundacji Forda na pobyt w Berlinie Zachodnim

1965 Zaproszony na Międzynarodowe Seminarium Artystyczne przez Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J.

1965–66 Wykłada malarstwo w Beath Academy of Art, Corsham, Anglia

1966 Emigruje do Stanów Zjednoczonych

1966–83 Wykłada na Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J.

1967–68 Wykłada na Wydziale Architektury Harvard University

1978 Otrzymuje nagrodę Fundacji Jurzykowskiego

1989 Przenosi się z Nowego Jorku do Santa Fe, N.M.

WYSTAWY INDYWIDUALNE

1949 Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa

1958 Salon Nowej Kultury, Warszawa

1962 Institute of Contemporary Art, Waszyngton

1963 Galerie Lambert, Paryż

1964 Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, RFN

Galerie Falazik, Bochum, RFN

1965 Galerie Springer, Berlin Zachodni

1966 Dom Galerie, Kolonia, RFN
Kunstverein, Stuttgart, RFN
Grabowski Gallery, Londyn

1967 Galerie Chalette, Nowy Jork

1969 Galerie Chalette, Nowy Jork

1970 Galerie Chalette, Nowy Jork
Muzeum Guggenheima, Nowy Jork

1971 Fort Worth Museum, Texas
University Art Museum, Berkeley, Kalifornia

1973 Summit Art Center, Summit, Nowy Jork

1974 Chalette International Gallery, Nowy Jork
Hokin Gallery, Chicago, II.

1977 Galerie Jöllenbeck, Kolonia, RFN

1978 Walter Kelly Gallery, Chicago II.

1983 Bodley Gallery, Nowy Jork

UDZIAŁ W WAŻNIEJSZYCH WYSTAWACH ZBIOROWYCH

1950 I Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa

1951 II Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa

1952 III Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa

1959 Wystawa malarstwa polskiego, Stedelijk Museum, Amsterdam

1961 15 Malarzy polskich, Museum of Modern Art, Nowy Jork

1964 Guggenheim International Award Exhibition, Guggenheim Museum, Nowy Jork

1965 The Responsive Eye, Museum of Modern Art, Nowy Jork
Riverside Museum, Nowy Jork
Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J.

Thomas M. Messer
21 maja 1989

1967 Wybór z kolekcji muzeum,
Guggenheim Museum, Nowy Jork
Pittsburgh International, Carnegie
Institute

1968 L'Art Vivant, Fundacja Maeghta,
St. Paul de Vence
XXXIV Biennale w Wenecji, Pawilon
Centralny

1969 The Newark Museum, Newark,
New Jersey
Muzeum Sztuki, Cincinnati, Ohio

1970 Pittsburgh International, Carnegie
Institute

1974 The Aldrich Museum of Art,
Connecticut

1980 Wybór z kolekcji muzeum,
Muzeum Guggenheima, Nowy Jork
Thorp Gallery, Nowy Jork

1984 Harm Bouckaert Gallery, Nowy
Jork

PRACE W KOLEKCJACH MUZEALNYCH

Muzeum Narodowe, Warszawa
Muzeum Sztuki, Łódź
Muzeum Narodowe, Poznań
Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork
Museum of Modern Art, Nowy Jork
University Art Museum, Berkeley, California
San Antonio Museum of Art, Texas
The Phillips Collection, Washington, DC
Newark Museum, Newark, N.J.
State Museum, Trenton N.J.
The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield,
CT
Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham,
Mass.
Chase Manhattan Bank, Nowy Jork
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn.
Hirshhorn Museum, Smithsonian Institute, Waszyng-
ton
Ackland Museum of Art, University of North Carolina
The Power Gallery of Art, Sidney, Australia
Stedelijk Museum, Amsterdam
Schloss Morsbroich Museum, Leverkusen, RFN
Museum des XX Jahrhunderts, Berlin
Aachen Museum, Akwizgran, RFN
Muzeum Sztuki, Monachium
Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y.
Millwaukee Museum of Art, Wisconsin
H.F. Johnson Museum of Art, Cornell University,
Ithaca, N.Y.

S P I S P R A C

PRACE OZNACZONE * AR-
TYSTA OFIAROWAŁ PAŃSTWU
POLSKIEMU Z PRZEZNACZE-
NIEM DO ZBIORÓW MUZEAL-
NYCH.

M a l a r s t w o

1. Autoportret, 1940,
olej płótno, 58 × 48
2. Jadzia z jabłkami, 1941
olej płótno, 70 × 58
3. Krowy, 1943,
olej płótno, 100 × 140
4. Dziewczynka z kotem, 1944,
olej płótno, 70 × 80
wł. L. Hłakowicz-Grajnert
5. Portret w fotelu koszykowym, 1947,
olej płótno, 90 × 75
6. Portret kubistyczny, 1948,
olej płótno, 80 × 65
7. Chopin, 1948,
olej płótno, 70 × 120
8. Kopernik, 1948,
olej płótno, 200 × 100
9. Złożenie do grobu w/g El Greco,
olej płótno, 74 × 88
10. Pejzaż, 1948,
olej płótno, 50 × 60
11. Samowar, 1948,
olej płótno, 60 × 50
12. Zabity murzyn, 1948,
olej płótno, 100 × 120
13. Świat, 1948,
olej płótno, 120 × 200
14. Pejzaż srebrny, 1948,
olej płótno, 65 × 70
15. Portret, 1948,
olej płótno, 80 × 65
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
16. Jadzia, 1948,
olej płótno, 77 × 63
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
17. Pejzaż z ostrolukami, 1948,
olej płótno, 65 × 90
18. Pejzaż z kościołem w Wilanowie,
1948,
olej płótno, 80 × 65
wł. J. i Z. Szarscy
19. Pejzaż jesienny, 1948,
olej płótno, 87 × 70
20. Proces, 1949-1950,
olej płótno, 74 × 90
21. Balzak, 1950,
olej płótno, 160 × 120
22. Jadzia w białej chustce na głowie,
1950,
olej płótno, 80 × 60
23. Postacie, 1950,
olej płótno, 100 × 125
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
24. Matka Koreańska, 1951,
olej płótno, 130 × 195
wł. Muzeum Narodowe w Warsza-
wie
25. Akt, 1952,
rysunek, 140 × 90
26. Kobieta, 1954,
olej płótno, 100 × 70

27. Kobieta, 1954,
olej płótno, 100 × 70
28. Kobieta siedząca przy stoliku z fili-
zanką, 1954,
olej płótno, 130 × 90
29. Twarz, 1955,
olej płótno, 60 × 50
30. Ręce, 1955,
olej płótno, 50 × 60
31. Twarz brązowo-złota, 1955,
olej płótno, 60 × 50
32. Jakub i anioł, 1955,
olej płótno, 70 × 200
33. Martwa natura kubistyczna,
1955-1956,
olej płótno, 69 × 98
34. Głowa, 1956,
olej płótno, 60 × 50
35. Głowa kubistyczna, 1956,
olej płótno, 65 × 50
36. Kompozycja kubistyczna, 1956,
olej płótno, 50 × 70
37. Twarz kubistyczna, 1956,
olej płótno, 98 × 69
38. Głowa, 1956,
olej płótno, 60 × 50
39. Głowa z chryzantemami, 1956,
olej płótno, 85 × 65
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
40. Martwa natura, 1956,
olej płótno, 64 × 77
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
41. Martwa natura, 1956,
olej płótno, 64 × 77
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
42. Planety, 1956,
olej płótno, 75 × 90
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
43. Martwa natura, 1956,
olej płótno, 75 × 90
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
44. Księżyc, 1956,
olej płótno, 45 × 60
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
45. Moździerz, 1956,
olej płótno, 71 × 66
46. Obraz czarno-biały, 1958,
olej płótno, 200 × 120
47. Bez tytułu, 1958,
olej płótno, 129 × 89
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
48. Abstrakcja, 1958,
olej płótno, 120 × 100
49. Bez tytułu, 1959,
olej płótno, 98 × 69
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
50. Bez tytułu, 1960,
olej płótno, 60 × 50
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
51. Bez tytułu, 1960,
olej płótno, 98,5 × 68,5
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
- * 52. N. 10, 1963,
olej płótno, 101 × 101
- * 53. N. 33, 1963,
olej płótno, 101 × 101
54. E. 29, 1965,
olej płótno, 71 × 71
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
55. E. 22, 1965,
olej płótno, 71 × 71
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
- * 76. 12470, 1970,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 77. 3370, 1970,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 78. SU 2, 1971,
olej płótno, 168 × 168
- * 79. SU 20, 1971,
olej płótno, 152 × 152
- * 80. MA 32, 1971,
olej płótno, 142 × 142
- * 81. SU 25, 1971,
olej płótno, 183 × 203
- * 82. SU 23, 1971,
olej płótno, 183 × 203
- * 83. SU 14, 1971,
olej płótno, 127 × 127
- * 84. 17171 A, 1971,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 85. 25271 B, 1971,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 86. 22271, 1971,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 87. SU 17, 1972,
olej płótno, 142 × 142
- * 56. NJ 10, 1965,
olej płótno, 94 × 94
- * 57. E. 1, 1965,
olej płótno, 127 × 127
- * 58. E. 3, 1965,
olej płótno, 127 × 127
59. E. 7, 1966,
olej płótno, 127 × 127
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
60. E. 8, 1966,
olej płótno, 127 × 127
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
- * 61. M 18, 1968,
olej płótno, 168 × 168
- * 62. M 83, 1969,
olej płótno, 142 × 142
- * 63. M 90, 1969,
olej płótno, 142 × 142
- * 64. M 91, 1969,
olej płótno, 142 × 142
- * 65. M 87, 1969,
olej płótno, 142 × 142
- * 66. M 81, 1969,
olej płótno, 142 × 142
- * 67. M 43, 1969,
olej płótno, 305 × 610,
(sześć części)
- * 68. M 18, 1970,
olej płótno, 173 × 203
- * 69. M 31, 1970,
olej płótno, 228 × 495
(trzy części)
- * 70. M 32, 1970,
olej płótno, 228 × 495
(trzy części)
- * 71. M 33, 1970,
olej płótno, 228 × 533
(trzy części)
- * 72. M 34, 1970,
olej płótno, 228 × 533
(trzy części)
- * 73. 6370 B, 1970,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 74. 6370 A, 1970,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 75. 14470, 1970,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 88. SU 13, 1972,
olej płótno, 127 × 127
- * 89. 18972, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 90. 41272, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 91. 12872, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 92. 81172 A, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 93. 9972, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 94. 20972 C, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 95. 7972, 1972,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 96. SU 25, 1973,
olej płótno, 177 × 117
- * 97. SU 15, 1973,
olej płótno, 177 × 117
- * 98. SU 38, 1973,
olej płótno, 177 × 117
- * 99. M 39, 1973,
olej płótno, 173 × 203
- * 100. M 40, 1973,
olej płótno, 178 × 203
- * 101. M 41, 1973,
olej płótno, 178 × 203
- * 102. 19173, 1973,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 103. 4273, 1973,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 104. 21173, 1973,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 105. 29173, 1973,
kreda olej papier, 61 × 81
- * 106. 18373 B, 1973,
kreda olej papier, 61 × 81
107. Thumbs, 1974,
olej płótno, 178 × 203
108. SM 2, 1974,
olej płótno, 142 × 142
109. M 83, 1974,
olej płótno, 153 × 228
110. MA 84, 1974,
olej płótno, 153 × 228
111. I.S. 8, 1975,
olej płótno, 152 × 152
112. I.S. 10, 1975,
olej płótno, 152 × 152
113. I.S.12, 1975,
olej płótno, 152 × 152
114. I.S. 41, 1975,
olej płótno, 168 × 168
115. I.S. 42, 1975,
olej płótno, 168 × 168
116. I.S. 45, 1975,
olej płótno, 175 × 129
117. SM 8, 1975,
olej płótno, 129 × 175
118. SM 17, 1975,
olej płótno, 213 × 142
119. SM 18, 1975,
olej płótno, 213 × 142
120. SM 19, 1975,
olej płótno, 213 × 142
121. SM 20, 1975,
olej płótno, 213 × 142
122. I.S. 63, 1975,
olej płótno, 76 × 63

123. I.S. 64, 1975, olej płótno, 66 x 66
124. I.S. 44, 1975-1976, olej płótno, 188 x 127
125. I.S. 37, 1976, olej płótno, 168 x 168
126. I.S. 38, 1976, olej płótno, 168 x 168
127. I.S. 43, 1976, olej płótno, 168 x 168
128. I.S. 33, 1976, olej płótno, 168 x 168
129. I.S. 36, 1976, olej płótno, 168 x 168
130. I.S. 35, 1976, olej płótno, 168 x 168
131. I.S. 13, 1976, olej płótno, 152 x 152
132. Krzesło, 1977, olej płótno, 101 x 101
133. Panocek 1, 1977, olej płótno, 178 x 203
134. Panocek 2, 1977, olej płótno, 183 x 203
135. Panocek 3, 1977, olej płótno, 254 x 178
136. 5177, 1977, kreda olej papier, 61 x 81
137. 17777, 1977, kreda olej papier, 61 x 81
138. 12977, 1977, kreda olej papier, 61 x 81
139. 51277, 1977, kreda olej papier, 61 x 81
140. 241077, 1977, kreda olej papier, 61 x 81
141. 19377, 1977, kreda olej papier, 61 x 81
142. Man With Mike, 1979, olej płótno, 112 x 112
143. Pavarotti, 1981, olej płótno, 152 x 152
144. \$ 3.900, 1982, olej płótno, 142 x 213
145. Buc Wheats, 1982, olej płótno, 142 x 213
146. Skiers, 1982, olej płótno, 142 x 213
147. Singer, 1982, olej płótno, 91 x 96
148. Mayonnaise, 1982, olej płótno, 142 x 213
149. Agata, 1983, olej płótno, 101 x 101
150. Interview 2, 1983, olej płótno, 142 x 213
151. Interview 3, 1983, olej płótno, 142 x 213
152. Vicki & Carol, 1983-1984, olej płótno, 102 x 127
153. The Show, 1984, olej płótno, 102 x 127
154. Beef Loin, 1984, olej płótno, 127 x 188
155. Interior Exterior, 1987, olej płótno, 178 x 254
156. Smile, 1988, olej płótno, 61 x 51
157. Volvo Truck, 1988, olej płótno, 114 x 88

158. And Truck, 1988, olej płótno, 51 x 46
159. Girls, 1988, olej płótno, 81 x 96
160. Cuomo, 1988, olej płótno, 81 x 96
161. Repentance, 1988, olej płótno, 51 x 46
162. Winston, 1988, olej płótno, 114 x 89
163. Szósta wieczór, 1989, olej płótno, 89 x 114
164. Pamiątki, 1989, olej płótno, 163 x 132
165. Siostry, 1990, olej płótno, 132 x 163
166. Autoportret, 1990, olej płótno, 51 x 46
167. Poczet królów, 1990, olej płótno, 61 x 51 (36 obrazów)
168. Environment, 1990, projekt

P l a k a t y

1. Na dnie, 1952, plakat filmowy
2. Mury Malapagi, 1952, plakat filmowy
3. Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, 1953, (z J. Tchórzewskim)
4. Taksówka nr 3886, 1954, plakat filmowy
5. Proces przeciwko miastu, 1954, plakat filmowy (z W. Zamecznikiem)
6. Maclovia, 1955, plakat filmowy
7. Ona tańczyła jedno lato, 1955, plakat filmowy
8. Silniejszy od nocy, 1955, plakat filmowy
9. Poznane nocą, 1956, plakat filmowy
10. Zbrodnia i kara, 1957, plakat filmowy
11. Picasso, 1957, plakat filmowy
12. Wiosna, jesień i miłość, 1957, plakat filmowy
13. Noworoczna ofiara, 1958, plakat filmowy
14. Tydzień zbliżenia kulturalnego z krajami Wschodu, 1958
15. Zbuntowana, 1958, plakat filmowy
16. Symfonia leningradzka, 1958, plakat filmowy
17. Rashomon, 1958, plakat filmowy
18. Białe noce, 1959, plakat filmowy
19. Amigo, 1959, plakat filmowy (z H. Tomaszewskim)
20. Nędznicy, 1959, plakat filmowy
21. Ballada o żołnierzu, 1960, plakat filmowy
22. Eugeniusz Oniegin, 1960, plakat filmowy
23. Pokój światu, wolność ludom, 1960, plakat filmowy
24. Noc nad Pacyfikiem, 1960, plakat filmowy
25. Hatifa, 1961, plakat filmowy
26. Wystawa indywidualna W. Fangora, 1964, Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich

Plakaty eksponowane na wystawie są własnością Muzeum Plakatu w Wilanowie

ANIMEX

Export-Import Spółka z o.o. oferuje:



Export-Import Ltd offers:

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| ● ZWIERZĘTA ŻYWE: KONIE, OWCE, BYDŁO | LIVESTOCKS: HORSES, SHEEP, CATTLE ● |
| ● MIĘSO I KONSERWY MIĘSNE | MEAT AND CANNED MEAT ● |
| ● BEKON I WĘDLINY | BACON AND CURED MEAT ● |
| ● ZWIERZYNĘ ŻYWA I DZICZYNĘ MROŻONĄ | LIVE GAME AND FROZEN VENISON ● |
| ● DRÓB MROŻONY I CHŁODZONY | POULTRY: FROZEN AND CHILLED ● |
| ● PUCH I PIERZE | FEATHER AND DOWN ● |
| ● PRODUKTY POUBOJOWE | SLAUGHTER BY-PRODUCTS ● |

ANIMEX

Agencja turystyczna oferuje:



Travel Agency offers:

- | | |
|---|--|
| ● WAKACJE W SIODLE W POLSKICH STADNINACH | HOLIDAYS IN SADDLE IN FAMOUS POLISH STUDS ● |
| ● WYCIEZKI KONNE DO NAJBARDZIEJ MALOWNICZYCH REJONÓW POLSKI | LONG DISTANCE RIDES IN MOST PICTURESQUE REGION OF POLAND ● |
| ● LEKCJE JAZDY KONNEJ | HORSE RIDING LESSONS BY POLISH WORLD MASTERS ● |
| ● POLOWANIA W POLSCE | OTHER EQUESTRIAN SERVICES ● |
| | HUNTING IN POLAND |

telefon: 30-16-11 30-16-13 30-29-05

ANIMEX Export-Import Spółka z o.o.
00-613 Warszawa, Polska
ul. Chałubińskiego 8
telex: 814 491 ax pl
telefax: 30 05 37

phones: 30-16-11 30-16-13 30-29-05

ANIMEX Export-Import Ltd
00-613 Warszawa, Poland
Chałubińskiego 8
telex: 814 491 ax pl
fax: 30 05 37

Errata

Wobec odmowy wypożyczenia eksponatów
przez Muzeum Plakatu w Wilanowie,
na wystawie prezentowane są plakaty
z prywatnych zbiorów Artysty.

Projektantem ekspozycji jest pan Jan Kosiński

Komisarz wystawy:
Aleksander Wojciechowski

Redakcja katalogu:
**Romualda Niekrasz,
Zdzisława Tyman**

Na plakacie i okładce katalogu
wykorzystano projekt
Wojciecha Fangora

Opracowanie graficzne:
Elżbieta i Bogdan Żochowscy

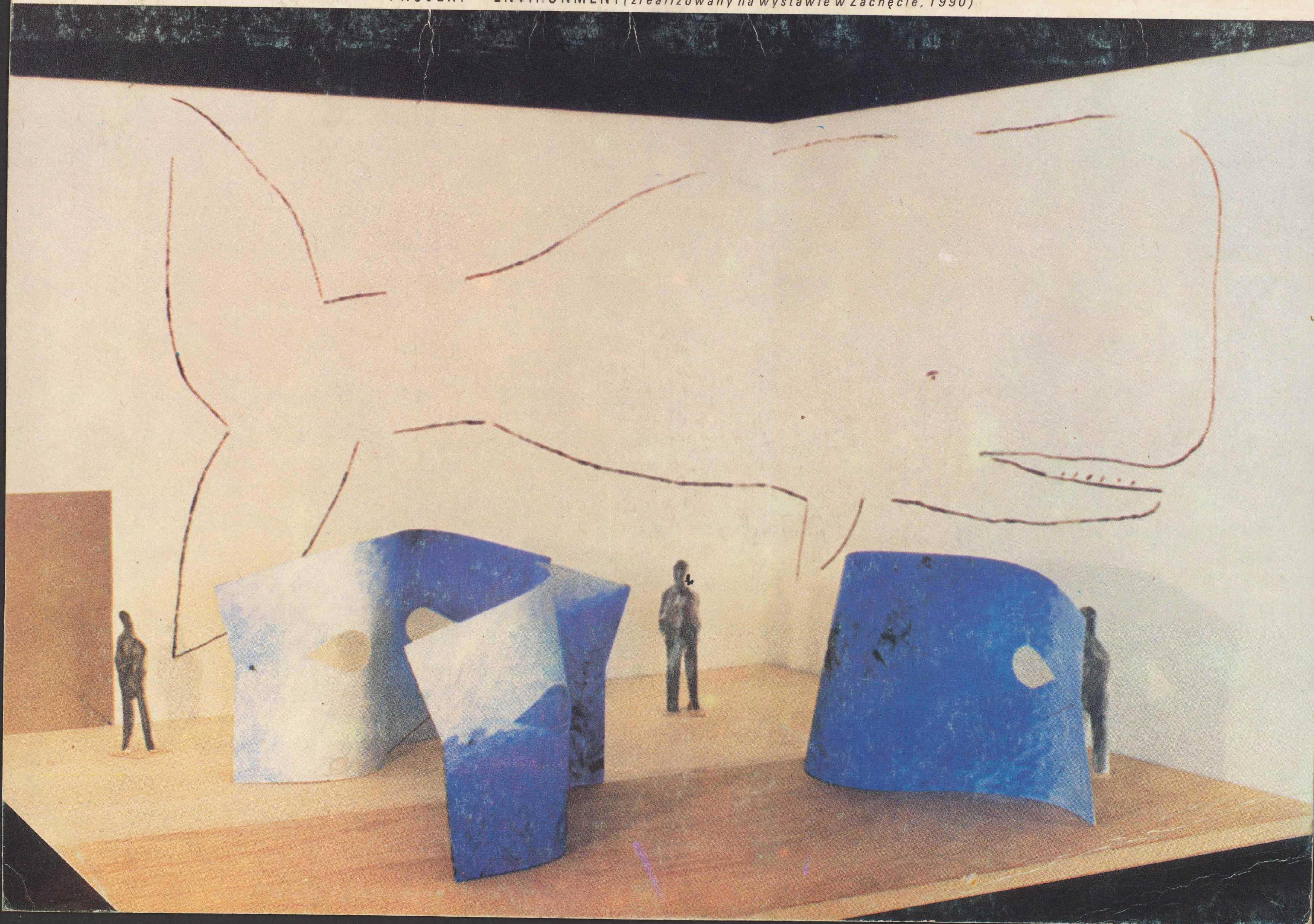
Redakcja techniczna:
Włodzimierz Włodarczyk

Zdjęcia czarno-białe:
Anna Pietrzak-Bartos – prac. fot.
Galerii Zachęta
Ewa Kozłowska-Tomczyk – arch. fot.
Instytutu Sztuki PAN
Pracownia fotograficzna Muzeum Sztuki
w Łodzi

Tłumaczenie tekstów z języka
angielskiego:
Wojciech Fangor
Tłumaczenie wstępu na język angielski:
Joanna Holzman

Wydawnictwo Galerii Zachęta
Warszawa 1990
Skład: Pracownia Poligraficzna
„COMPTEXT”
Druk i oprawa: *AKCYDENS* W-wa,
ul. Szpitalna 8

PROJEKT ENVIRONMENT (zrealizowany na wystawie w Zachęcie, 1990)



Autor oraz organizatorzy wystawy składają gorące podziękowanie osobom i instytucjom, które przyczyniły się do realizacji wystawy:

PETER MODEL

LEO MODEL FOUNDATION
NEW YORK

WALTER JARNOT

FRIENDS OF POLAND
FOUNDATION

LIGIA IŁŁAKOWICZ-GRAJNERT

RICHARD WALKER

/ zdjęcia barwne /

