



R FANGOR

POLSWISSART





Wojciech Fangor. (fot. Tadeusz Rolke – Agencja Gazeta)



POLSWISSART
DOM AUKCyjNY

FANGOR

Wystawa prac
4.09 – 17.09.2019

Aukcja
17.09.2019

Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa.
Katalog online: polswissart.pl

WOJCIECH FANGOR

1922 – 2015

Wydawać by się mogło, że o Wojciechu Fangorze – mistrzu op-artu i sztuki abstrakcyjnej – powiedziano już bardzo wiele. Na światowych rynkach aukcyjnych jego obrazy biją rekordy sprzedaży a zainteresowane nimi są najbardziej prestiżowe galerie europejskie i amerykańskie. Był jednym z ostatnich klasyków sztuki XX wieku. Jego życie mogłoby stać się scenariuszem do filmu opowiadającego o drodze do wielkiego światowego sukcesu, osiągniętego wbrew wszystkiemu. Była to droga trudna, wymagająca wielu wyrzeczeń ale i wielkiego hartu ducha i wiary w siebie – cech, które niewątpliwie wyróżniały Wojciecha Fangora. Mimo, że jego twórczość jest niezwykle różnorodna ten zdystansowany do świata i twardo stąpający po ziemi człowiek zbudował własną spuściznę artystyczną w sposób przemyślany i koherentny.

Wojciech Fangor przyszedł na świat w 1922 roku w dobrze sytuowanej warszawskiej rodzinie. Jego ojciec Konrad był wziętym przedsiębiorcą handlującym metalami nieżelaznymi. Zapewniał swojej rodzinie dostatnie życie. Fangorowie mieszkali w Warszawie a od końca lat 20. w willi w podwarszawskim Klarysewie. Tam młody Wojciech rozwijał swoje dwie największe pasje – malarstwo i astronomię. W zamiłowaniach artystycznych wspierała go matka, pianistka i poetka. W 1933 roku zbierane przez siebie rysunki syna zaniósł Tadeuszowi Pruszkowskiemu, rektorowi Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wkrótce opiekę nad rozwojem artystycznym Wojtka objął asystent Pruszkowskiego – Tadeusz Kozłowski, a równolegle

również Felicjan Szczęsny Kowarski. Z Kozłowskim połączyła Fangora nić prawdziwej przyjaźni, młody uczeń traktował mistrza jak ojca i brata.

W latach okupacji Fangor poznał swoją pierwszą żonę – Krystynę Machnicką –, z którą po zawierusze wojennej powrócił na stałe do Klarysewa. Tam w 1945 roku urodził się ich syn Roman, późniejszy astrofizyk. Jeszcze pod koniec lat czterdziestych artysta eksperymentował z malarstwem kubistycznym. Powstały wtedy sztandarowe dla tego czasu obrazy jak „Chopin” czy kubistyczne pejzaże okolic Warszawy. Z przyczyn ekonomicznych Fangor szybko rozpoczął działalność na polu grafiki użytkowej w krótkim czasie stając się jednym z czołowych i cenionych przez władzę ludową plakacistów. Angażowany był w roli grafika do największych wydarzeń takich jak V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów czy prestiżowych targów poznańskich. Równolegle do plakatu propagandowego Fangor zaangażował się również w plakat filmowy – afisz do „Murów Malapagi” z 1953 roku do dziś uznawany jest za przełomowy w dziejach Polskiej Szkoły Plakatu. W tym samym czasie artysta uprawiał już malarstwo socrealistyczne. Uznanie jakie zdobyły na krajowych wystawach takie prace jak „Matka Koreanka” czy „Postaci” usankcjonowały jego pozycję wśród wiodących twórców epoki. Dobre układy z władzą wykorzystał do zwolnienia ojca z więzienia – w 1948 roku bowiem Konrad Fangor został zaarrestowany pod zarzutem sabotażu gospodarczego i skazany początkowo na karę śmierci następnie zamienioną na dożywocie.

Wojciech Fangor szybko jednak odszedł od realizmu socjalistycznego i skupił się na działaniach z pogranicza sztuki i architektury. Na czas drugiej połowy lat pięćdziesiątych i początek lat sześćdziesiątych przypada czas współpracy z architektami Stanisławem Zamecznikiem, Jerzym Sołtanem i Oskarem Hansenem. Powstają wówczas projekty pawilonów expo w Brukseli (1958), wnętrza warszawskiego dworca kolei średnicowej (1963). Równolegle Fangor rozwija malarstwo abstrakcyjne w oparciu o doświadczenia optyczne jakich dostarczyła mu astronomia. Powstają pierwsze obrazy i obiekty przestrzenne w nurcie op-art a w 1958 roku przychodzi przełomowa wystawa w Salonie „Nowej Kultury” określona jako pierwszy światowy environmet. Po niej drogi Fangora, którego nowe artystyczne wybory nie do końca były rozumiane w kraju, coraz częściej wiodły go poza jego granice – do Amsterdamu, Paryża, Berlina a w końcu do Stanów Zjednoczonych.

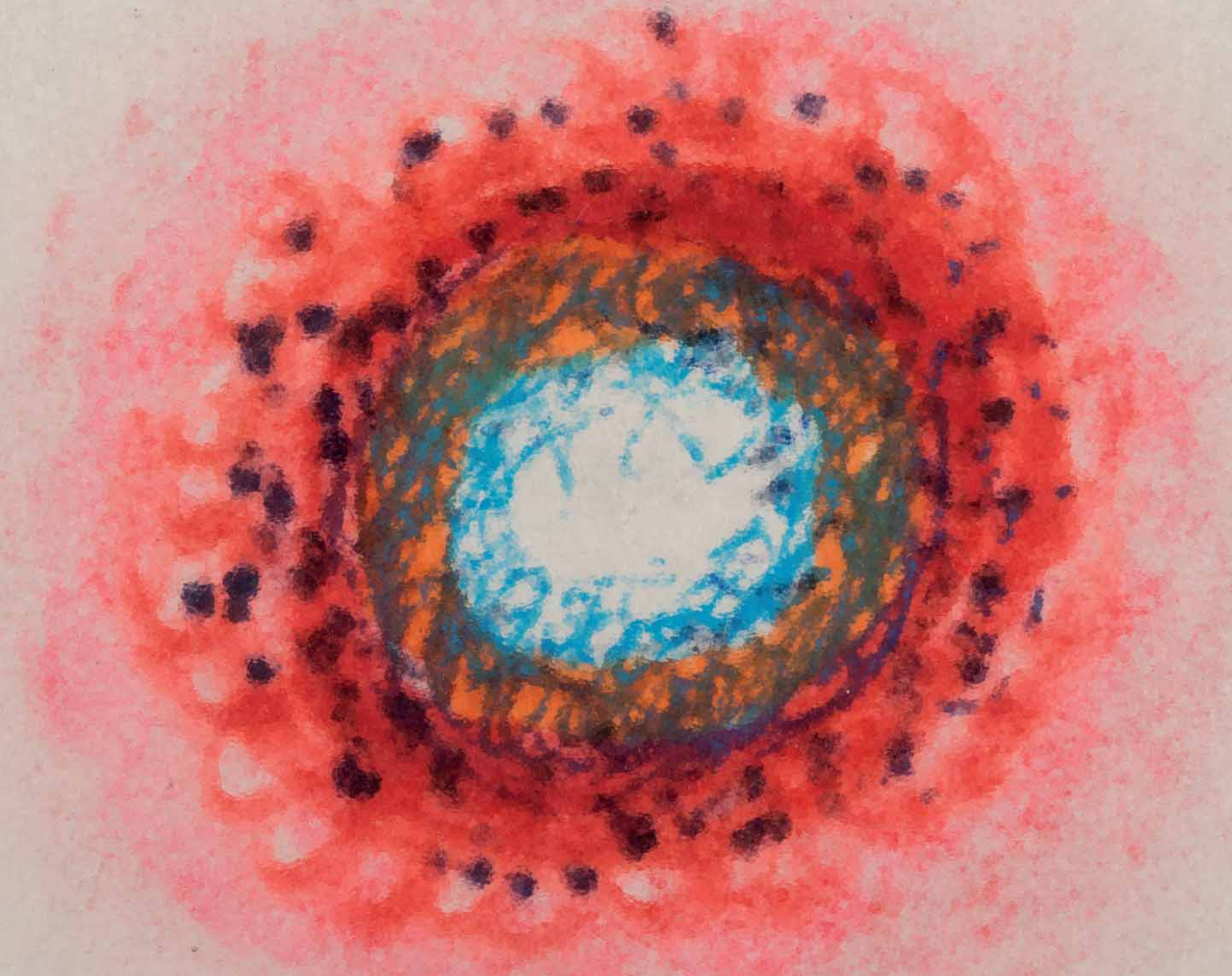
Ponad 30letni pobyt w USA rozpoczęty w 1966 roku stał się kluczowym etapem dla całej twórczości Fangora. Powstające wówczas abstrakcyjne obrazy z charakterystycznym motywem kół i fal są najbardziej rozpoznawalnymi dziełami artysty. W latach siedemdziesiątych artysta zarzucił abstrakcję by powrócić do malarstwa realistycznego – powstały wtedy liczne portrety zwłaszcza kobiet, cykle inspirowane kulturą masową (tzw. Obrazy telewizyjne) czy seria „Krzesała”. W USA Fangor miał warunki nie tylko by tworzyć ale też by pokazywać swoje prace. Prowadził działalność artystyczną i akademicką. Wystawiał w najlepszych muzeach i galeriach od Nowego Jorku po San Francisco. Lata tam spędzone

przypadły na najaktywniejszy okres jego życie – do USA przybył jako czterdziestolatek, powrócił do Polski w 1999 roku mając lat blisko 80.

Polska przyjęła Fangora w pełni świadoma dorobku i znaczenia artysty. Powrót jego poprzedziła znaczna wystawa w „Zachęcie” w 1990 roku, która była pierwszym pokazem jego prac po długim okresie emigracji. Czas ten pod względem artystycznym przywołuje na myśl rozliczenie dojrzałego twórcy z własnym dorobkiem. Fangor powrócił do swoich starych rysunków i reinterpretując je stworzył cykl tzw. Palimpsestów, w których przeplata się realistyczna kreska z abstrakcyjną plamą barwną. W polichromowanych rzeźbach tworzonych w rodzinnym Błędowie a pokazywanych między innymi w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku odbijają się wyraźnym echem obiekty przestrzenne pokazywane wspólnie z Zamecznikiem pół wieku wcześniej w Stedelijk Museum w Amsterdamie (wystawa Polish Painting Now, 1959) oraz w Museum Schloss Morsbroich w Leverkusen (1964). Dekoracją wnętrza II linii warszawskiego metra artysta symbolicznie nawiązał do własnych realizacji w przestrzeni miejskiej stolicy w latach 60tych. Pod koniec swojego życia w 2013 roku przyszło mu uczestniczyć w niezwyklej momencie odsłonięcia po raz pierwszy na widok publiczny jego własnego monumentalnego malowidła „Kucie kos” stworzonego w 1954 roku dla powstającego wówczas Muzeum Historycznego m.st. Warszawy. Ostatnie lata Fangor spędził z żoną Magdaleną w Błędowie – niewielkiej miejscowości nieopodal Warszawy. Jego spuścizna twórcza z tego czasu pozwala dziś przybliżyć bardziej sentymentalną i osobistą twarz współtwórcy światowego op-artu.

WOJCIECH FANGOR

1922 – 2015





Rękopis życiorysu, 2013

(10 stron) ołówek, papier
29,5 x 21 cm

estymacja: 6 000 – 10 000 zł •

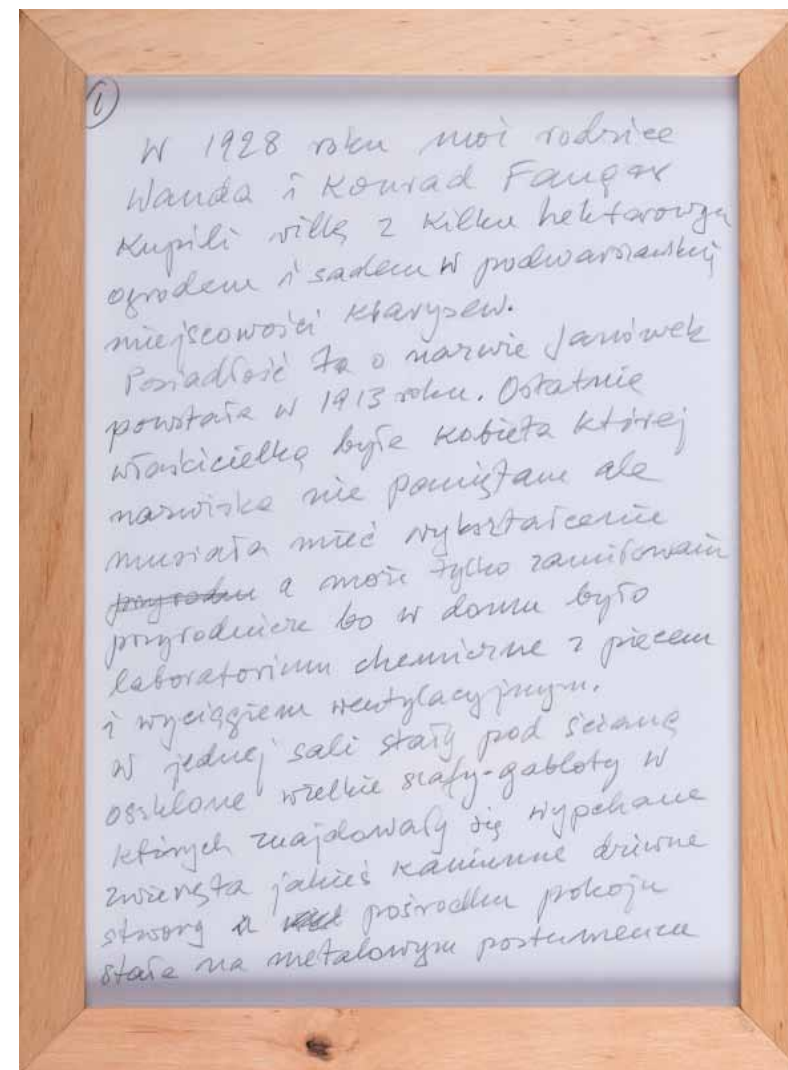
Na terenie dzisiejszego Ogrodu Botanicznego w Powsinie znajduje się rodzinny dom Wojciecha Fangora. Willę „Janówek” z początków XX wieku, dziś zwaną potocznie „Fangorówką”, rodzina Fangorów kupiła pod koniec lat 20. Tu młody Wojciech rozwijał swoje największe pasje – astronomię i malarstwo. W Janówku pobierał pierwsze lekcje rysunku i skonstruował własny teleskop. W podwarszawskiej willi oddalonej od miasta godzinę jazdy „ciuchcią” pod okiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego powstała pierwsza wielkoformatowa praca Fangora – plafon z przedstawieniem mitologicznych Plejad, który do dziś zdobi sufit jednego z pomieszczeń budynku. Janówek był znamiennym etapem w życiu młodego artysty, świadkiem szczęśliwego dzieciństwa ale i trudnych lat wojennych i bezpośrednio powojennych. Wspomnieniom tym poświęcił Wojciech Fangor jeden ze swoich rękopisów.

(1) W 1928 roku moi rodzice Wanda i Konrad Fangor kupili willę z kilku hektarowym ogrodem i sadem w podwarszawskiej miejscowości Klarysew. Posiadłość ta o nazwie Janówek powstała w 1913 roku. Ostatnią właścicielką była kobieta której nazwiska nie pamiętam ale musiała mieć wykształcenie a może tylko zamiłowania przyrodnicze bo w domu było laboratorium chemiczne z piecem i wyciągiem wentylacyjnym. W jednej sali stały pod ścianą oszklone wielkie szafy-gabloty w których znajdowały się wypchane zwierzęta jakieś kamienne dziwne stwory a pośrodku pokoju stała na metalowym postumencie (2) wielka bo większa ode mnie sześciolatka wypchana ryba której się bałem. Była w kolorze srebrzystym a podstawa była czarna.

Do Klarysewa jechało się z pl. Unii Lubelskiej (róg ul. Klonowej) kolejką wąskotorową tzw. „ciuchcią” około 1 godziny. Od stacji Klarysew trzeba było przejść lub przejechać wozem jeden kilometr piaszczystą drogą. W Janówku był dom jedno piętrowy z wielkim rozłożystym dachem krytym czerwoną dachówką. Z dachu sterczały wysokie białe kominy. Było ich dużo bo każdy służył wielkim kaflowym piecom w parterowych pomieszczeniach.

(3) Janówek stał na wysokiej wiślanej skarpie. Podobno Wisła kiedyś płynęła u jego podnóża. Ostatnio odległa była o wiele kilometrów na wschodzie. Wokół domu był ogród, trawniki, alejki i klomby. Nieco dalej od północy był tajemniczy laszek. Stanowiły go drzewa liściaste, graby i dęby i krzaki leszczyny. Teren był pofalowany. W dole jeden za drugim dwa stawy. Ten większy ojciec kazał zakopać bo twierdził że jest wylęgarnią komarów. Z mniejszego korzystano przy pomocy pompy do podlewania ogrodu. W tamtych czasach lata były suche i ciepłe więc (4) ja i moje dwie siostry były nakłaniane do użytecznej pracy. Przede wszystkim do podlewania konewkami kwiatów i do pielienia chwastów.

Ojciec który z wykształcenia był inżynierem wodnym cały teren wokół domu zmelioryzował to znaczy zakładał dreny, niwelował, graczował ścieżki i wszystko



ulepszał. Dom i zabudowania gospodarcze były ciągle remontowane i udoskonalane. Złożono instalację elektryczną i kanalizację a drogę do stacji kolejowej utwardzono.

(5) W najbliższym sąsiedztwie Janówka była posiadłość państwa Domaniewskich. Nazywała się „Gronówek”. Stał tam nieduży piętrowy dom i duża drewniana stodoła. Podobnie jak Janówek Gronówek był sadem. Jabłonie, grusze, czereśnie i setki krzaków białych i czerwonych porzeczek. Były też maliny i pasieka z kolorowymi ulami.

W Janówku był koń i krowa. Koń pracował w polu i woził nas resorówką po okolicy. Dla rozrywki w pierwszym roku naszego pobytu posadzono mnie i moją siostrę Annę na (6) tego konia i wybraliśmy się na spacer. Ale ścieżka prowadziła koło dębu, którego gałąź przepuściła konia ale nie jeźdźców. Oboje spadliśmy na ziemię. Siostra wyszła cała ale ja złamałem ramieniową kość prawej ręki. Było długie i bolesne nastawianie, leczenie. Prawą rękę miałem długo unieruchomioną więc rysowałem lewą.

W końcu około 1936 roku ojciec pod naszą i matki presją kupił samochód. Nie lubił motoryzacji, nie prowadził samochodu. Wolał (7) konie i wóz. Widocznie pozostałości po I wojnie światowej. Auto było duże marki Polski Fiat. Dla mnie wspaniała szkoła mechaniki i jazdy. Co w moim dorosłym życiu bardzo mi się przydało.

W Janówku było boisko do siatkówki i kort tenisowy. Grałem w jedno i drugie ale bez entuzjazmu i słabo. W 1932 rodzice odkupili Gronówek i połączyli z Janówkiem. Całość teraz miała foremną kształt wielkiego kwadratu.

(8) W czasie okupacji od 1943 roku zamieszkałem na stałe w Janówku wraz z profesorem przedwojennej Akademii Sztuk Pięknych Felicjanem Kowarskim. Rozmowy i dyskusje o sztuce były skoncentrowanym studium akademickim. W 1943 namalowałem plafon w salonie który jest tam do dzisiaj. W 1944 Niemcy wysiedlili ludzi z Janówka i budowali obronne bunkry na skarpie. W 1945 na wiosnę powróciłem wraz z żoną Krystyną do Janówka. Któregoś dnia odwiedziło nas dwóch oficerów armii czerwonej. Siedzieli rozmawiali i pili herbatę przez cztery godziny. W salonie podziwiali plafon mówiąc wot maładiec poczem poprosili o pożyczanie małego przenośnego pieca kaflowego zapewniając że oddadzą czesneje oficerskie słowo. Odjechali i nigdy ich więcej nie widzieliśmy.

Budynek Janówka (9) wynajął od nas wiceminister zdrowia Jerzy Morzycki i dyrektor departamentu Tadeusz Kołaczkowski. Ja z żoną mieszkaliśmy w Gronówku. W 1945 roku urodził się nasz syn Roman. Żona zajmowała się sadem. Jeździła z produktami na targ do Piaseczna. Ja natomiast wozłem starą poniemiecką ciężarówką ludzi przez most pontonowy z Pragi na lewobrzeżną Wwę i spowrotem i jakoś się żyło. W 1948 dużo malowałem. W 1949 przenieśliśmy się do Wwy. (10) W 1948 ojciec mój został zaarrestowany i skazany na karę śmierci za sabotaż gospodarczy (zamieniona na dożywocie) oraz konfiskatę majątku.

Hipotecznie Janówek był po połowie ojca i matki. Więc część matki którą odziedziczyła siostra Anna zakupiła Pol. Akad. Nauki pod ogród botaniczny.

Konrad oraz Wanda Fangorowie,
fot. Fangor Foundation



Dom Fangorów w Klarysewie, fot. Fangor Foundation

Matka moja, Wanda z Chachlowskich, pochodziła z Krakowa. Skończyła Konserwatorium Muzyczne jako pianistka w klasie prof. Lalewicza. Miała zamiłowania artystyczne. Pisała poezję, lubiła malarstwo, antyki, była hazardzistką, kierowała się intuicją. – Wojciech Fangor

W rysunku wykonanym w 1951 roku Fangor zachował charakter prywatny i bardzo intymny wizerunku ukochanej Wandy z Chachlowskich Fangorowej. Rysunek silnie nacechowany emocjonalnie ma wyjątkowo kameralny charakter.

Matka obserwując u syna podobne do swoich zamiłowania zwróciła się do słynnego w środowisku warszawskim profesora Tadeusza Pruszkowskiego, który polecił jej swojego ucznia i asystenta Tadeusza Kozłowskiego, który został zatrudniony przez rodzinę Fangorów w 1933 roku jako prywatny nauczyciel malarstwa i rysunku dla dwunastoletniego Wojtka. W ten oto sposób rozpoczęła się znajomość artystów, która z czasem przerodziła się w głęboką przyjaźń. Jeszcze po II wojnie światowej Kozłowski był stałym bywalcem Janówka w Klarysewie gdzie wspólnie z byłym już studentem ASP Wojciechem Fangorem spędzali dużo czasu na wspólnym malowaniu. „Młody, szczupły szatyn o łagodnym obejściu (...) stał się moim nauczycielem, kolegą, starszym bratem. Czasem może ideałem ojca (...)” taki obraz Kozłowskiego rysował po latach artysta nigdy nie kryjąc wyjątkowo trudnej relacji jaka łączyła go z własnym ojcem. Konrad Fangor był inżynierem

2

Portret matki, 1951

kredka, ołówek, papier

42 x 29,5 cm

sygn p.d.: Fangor 51

estymacja: 10 000 – 20 000 zł •

i założycielem firmy „Polskie Towarzystwo Techniczne dla Handlu i Przemysłu” POLTHAP w Warszawie. W 1948 roku ojca zaarrestowało UB pod zarzutem sabotażu gospodarczego. Był on postacią dobrze znaną, wielkim przemysłowcem, którego imponująca kariera rozwinęła się w okresie międzywojennym. Po sfingowanym procesie wydano wyrok śmierci, który następnie zamieniono na dożywocie. Z więzienia wyciągnął go syn w 1955 roku. Wykorzystując własną ugruntowaną pozycję grafika i malarza przyjaznego władzy Wojciech Fangor zdołał dotrzeć do ówczesnego premiera Józefa Cyrankiewicza i uzyskać dla ojca zwolnienie. Konrad Fangor zmarł w 1965 roku.

Matka Wojciecha Fangora, ciepła i oddana dzieciom, stanowiła w pewnym sensie przeciwieństwo ojca. Sama będąc miłośniczką sztuki, zwłaszcza zaś muzyki i poezji, dopingowała syna w jego twórczych pasjach, często angażując syna we własne pomysły. Nieraz było to dla małego Wojciecha trudne, jak wówczas gdy zmuszany był do występów w aranżowanych przez matkę rokrocznie na imieniny ojca domowych teatrzykach. To jednak nie miało wpływu na uwielbienie jakim Wojciech Fangor darzył matkę, która otaczała dzieci serdecznością i zrozumieniem.



POWOJNIE DO 1949

Przeżycia wojny pozostawiły w Fangorze stan głębokiego rozchwiania psychicznego. Po wyparciu Niemców z Polski powrócił do rodzinnego domu w Klarysewie wspólnie ze świeżo poślubioną żoną Krystyną Machnicką. W 1945 roku urodził się ich syn, Roman. Utrzymywali się z gospodarstwa i znajdującego się tam sadu, handlowali cukrem, Fangor woził ludzi ciężarówką. W 1946 roku ukończył studia i zdał egzamin dyplomowy na reaktywowanej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. I choć malarstwo okazało się być skuteczną terapią to Fangor czuł się wyobcowany w nowym świecie. Już wtedy myślał poważnie o emigracji, a jedyne co go przed nią powstrzymywało to perspektywa wieloletniego oczekiwania na wizę. Ucieczką od powojennej traumy i bolesnych doświadczeń było dla Wojciecha Fangora malowanie. Poświęcał mu każdą wolną chwilę. Malował przede wszystkim pejzaże Klarysewa i portrety. Już wówczas były to prace zdradzające odejście od wyuczonych u Kozłowskiego i Kowarskiego form. Zainteresowania Fangora poszły w kierunku kubizmu. „Pod koniec lat czterdziestych zbladły moje muzealne tęsknoty estetyczne. Poczulem, że w sztuce nie można starać się dorównywać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom.” Regularnie utrzymywane

kontakty z odradzającym się środowiskiem artystycznym Warszawy zaowocowały zaproszeniem artysty do indywidualnej prezentacji jego najnowszych prac w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Domu Wojska Polskiego (dawny Instytut Propagandy Sztuki). Instytucja ta miała wyjątkową wagę dla działalności kulturalnej w powojennej Polsce a jej sekcja plastyczna, dowodzona przez Mariana Bogusza, gromadziła najwybitniejsze wówczas jednostki – należeli do niej bowiem tacy artyści jak Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński czy Stanisław Fijałkowski. Młody artysta, jak sam wspominał, poczuł się zaszczycony. Był to bowiem pierwszy publiczny pokaz jego twórczości. Pokaz obejmował 23 prace, w tym 21 obrazów olejnych i 2 rzeźby gipsowe – wszystkie prace z lat 1948 – 49. Na indywidualnym pokazie zorganizowanym w 1948 roku artysta zdecydował się zaprezentować obrazy cechujące się deformacją i uproszczeniem, o mocnych zestawieniach barwnych. Były one pokłosiem jego kubistycznych zainteresowań. W historycznej siedzibie dawnego ISPu przy ul. Królewskiej 13 zawisły najsztywniejsze płótna takie jak „Fryderyk Chopin”, „Portret matki” czy „Głowa bolesna”. Choć we wspomnieniach artysty wystawa nie zapisała się jako sukces to w środowisku krytyków odbiła się pozytywnym echem. Tak w kilka lat po wystawie z 1949

roku pisał o niej Janusz Bogucki, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków i animatorów życia artystycznego: „Były to z wielkim rozmachem malowane obrazy o ludowej jaskrawości koloru, a formie brutalnej i ekspresyjnej, podkreślonej grubym konturem. Wyróżnia się wśród nich cykl wizerunków wielkich ludzi: Kopernik, Chopin, Lenin, Einstein. Wyraził się w nich, nieco archaicznie, przekorny protest malarza wobec gładkiej, tradycyjnej ikonografii. Wielka, mocno konturowana głowa Lenina na plakatowo czerwonym tle, po picassowsku udratyzowany Chopin ze starego dagerotypu – nie są jeszcze wolne od pewnej naiwności i prymitywizmu w pomysłach i realizacji plastycznej. Mimo to, a raczej właśnie dlatego odczuwa się w nich narodziny sztuki bardzo prawdziwej w swym dynamicznym wyrazie, walczącej bezkompromisowo z więzami przebrzmiałych konwencji i z urokami wszelkiego estetyzmu”.

W. Fangor w Janówku, 1944 (fot. Szydłowski S. Space as play, s. 396)



POWOJNIE DO 1949

3

Portret mężczyzny, 1949

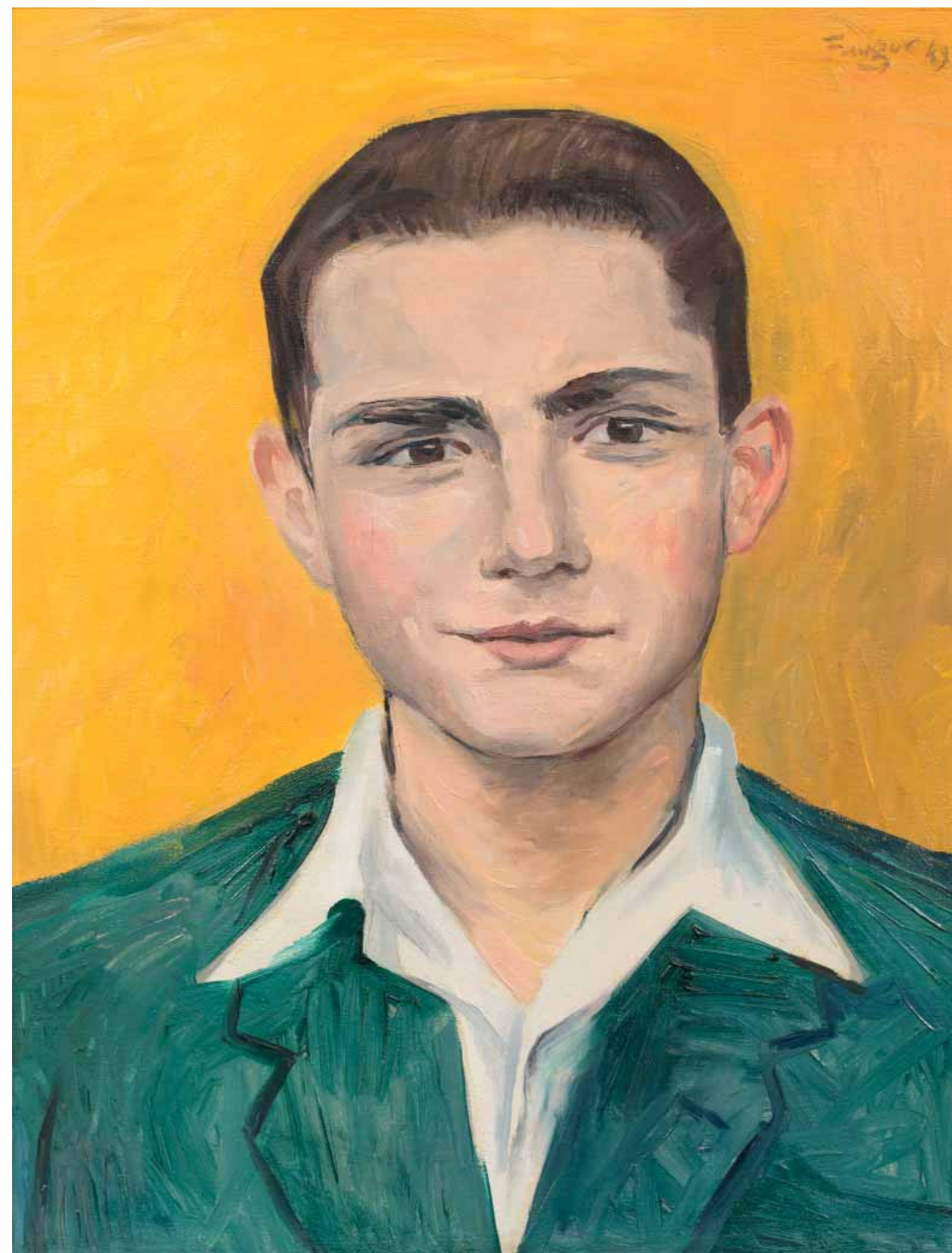
olej, płótno
65 x 50 cm
sygn. p.d.: Fangor 49

estymacja: 50 000 – 100 000 zł •

Przez pięciolecie dominowania socrealizmu w sztuce spod pędzla Fangora wyszło wiele obrazów. I choć na pewien czas z powodów czysto pragmatycznych artysta poświęcił się głównie grafice użytkowej to nigdy nie zarzucił malarstwa. Powstał w ten sposób szereg obrazów i rysunków, które przez lata pozostawały dużo mniej znaną częścią dorobku artysty.

Jedną z takich prac jest „Portret mężczyzny” namalowany w 1949 roku. Przedstawia postać anonimowego, na oko dwudziestoparoletniego młodzieńca. W roku powstania portretu władza ludowa wprowadziła realizm socjalistyczny jako jedyne obowiązujący i jedyne słuszny kanon w sztukach plastycznych. Dla Wojciecha Fangora ten czas naznaczony był powolnym dochodzeniem do siebie po traumach wojennych i dramatycznych przeżyciach związanych z aresztowaniem i skazaniem na śmierć ojca artysty co miało miejsce w 1948 roku.

Mieszkał jeszcze wówczas w Klarysewie gdzie nie tylko miał doskonałe warunki do pracy ale też odwiedzało go spore grono znajomych. Fangor bardzo chętnie malował ich portrety, gatunek ten ćwiczył nie tylko w technice olejnej ale też w rysunku. W przypadku nowo obowiązujących norm wystarczyło tylko położyć silniejszy akcent na masywność postaci, jej pewną hieratyczność, frontalizm ujęcia. Niewątpliwie „Portret mężczyzny” jest doskonałym przykładem warsztatu, którego mistrzowskie opanowanie powiodło w krótkim czasie Wojciecha Fangora na sam szczyt uznania.



WPROWADZENIE DOKTRYNY

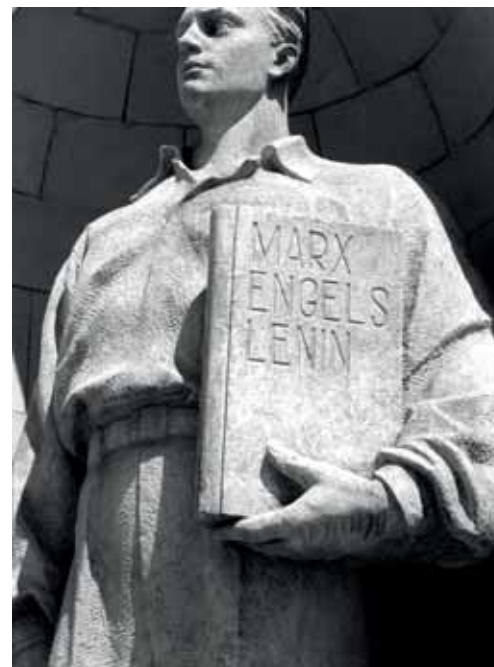
Sztuka postępową może być tylko i wyłącznie sztuką walczącą, sztuką realizmu socjalistycznego. Wszelka inna pozycja twórcy jest tylko świadomym lub nieświadomym staczeniem się na pozycje wyrodniejszej sztuki ginącego świata.

(Jakub Berman, członek Biura Politycznego PZPR podczas ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków, czerwiec 1949.)

Pod koniec lat 40. nowa władza w Polsce stawiała coraz pewniejsze kroki na drodze zdławiania jakichkolwiek przejawów swobody w życiu społecznym. Również artyści przeczuwali nadchodzące zmiany. Po kongresie zjednoczeniowym w grudniu 1948 roku, PZPR przystąpiła do podporządkowywania sobie kultury. Już na początku 1949 roku zapowiedziano ogólnopolskie wprowadzenie realizmu socjalistycznego jako obowiązującego kanonu w sztuce. Czerwcowy Ogólnopolski Zjazd Delegatów ZPAP w Katowicach przypieczętował tę zmianę. Odtąd socrealizm stał się jedyną obowiązującą i uznawaną metodą twórczą. Do zasadniczych kwestii określających nowy nurt należała tematyka, realistyczna forma, powiązanie sztuki z życiem społecznym. Selekcji dzieł zgodnych z doktryną służyły Ogólnopolskie Wystawy Plastyki – organizowane corocznie od 1950 roku przeglądy sztuki, na które prace wybierała specjalna komisja. Czy to z pobudek zarobkowych czy też środowiskowych wielu artystów zdecydowało się pójść wskazaną drogą. Równie wielu szybko dostrzegło niebezpieczeństwo

jakie socrealizm niósł dla rozwoju sztuk. Jednak artyści młodego pokolenia, do których należał Wojciech Fangor, odnaleźli w narzuconym kanonie schronienie przed poczuciem beznadziei i brakiem wiary. „Po raz pierwszy w życiu chciałem (...) wierzyć w coś, co teoretycznie miało na celu dobro ludzkości” wspominał po latach tamten czas Fangor. Zadra, jaką była w sercu artysty niedawna wystawa w Klubie Młodych Artystów i jego subiektywne odczucie klęski z nią związane, powodowały, że w nowym kanonie upatrywał nowych szans dla siebie by zostać wreszcie zauważonym i docenionym. Zdawał sobie sprawę, że wychowanie Pruszkowskiego i Kowarskiego w realizmie akademickim. Gdzie ja to miałem w małym palcu. Ja to mogłem robić, to dla mnie nie był żaden problem. A ponieważ oni [władza ludowa] bardzo potrzebowali takich jak ja, to od razu mnie znaleźli. Ja byłem od razu pożądanym, tak bym powiedział. No to jak byłem pożądanym to odpowiedziałem na to pożądanie kilkoma

obrazami” opowiadał Fangor na antenie radiowej Dwójki w czerwcu 2015 roku. Obrazy te przyniosły artyście szacunek środowiska i przychylność władzy co pozwalało na większą swobodę i otwierało możliwości. Podobnie jak Andrzej Wróblewski w Krakowie, Fangor wypracował własną formułę zaangażowanego malarstwa. W obrazach takich jak chociażby „Matka Koreanka”, malarz stylistycznie powracał do klasycyzmu i romantyzmu. Dostrzegali to ówcześni krytycy, jak chociażby Ignacy Witz, który w artykule dla „Życia Warszawy” poświęconemu Fangorowi napisał żartobliwie: „Fangor zrewidował swój program artystyczny. Stał się jednym z najczynniejszych malarzy realizmu socjalistycznego. Osiągnął jednak tę trudną sztukę, że przy całej konwencjonalności formy, przy całej jej tradycyjności obrazy nadawały się jednak do patrzenia.” W ostatecznym rozrachunku Wojciech Fangor nie mógł w pełni realizować się w ówczesnej formule malarstwa, znalazł więc azyl w sztuce użytkowej i plakacie.



Fangor zrewidował swój program artystyczny. Stał się jednym z najczynniejszych malarzy realizmu socjalistycznego. Osiągnął jednak tę trudną sztukę, że przy całej konwencjonalności formy, przy całej jej tradycyjności obrazy nadawały się jednak do patrzenia.
– Ignacy Witz

Cztery twarze Wojciecha Fangora, w: Przechadzki po wystawach, „Życie Warszawy”, 1958.

WPROWADZENIE DOKTRYNY

Socrealistyczna rzeźba na fasadzie PKiN w Warszawie

Strzeż tajemnicy państwowej, 1951

offset, papier
101 x 66 cm
sygn. flamastrem p.d.: Fangor 51

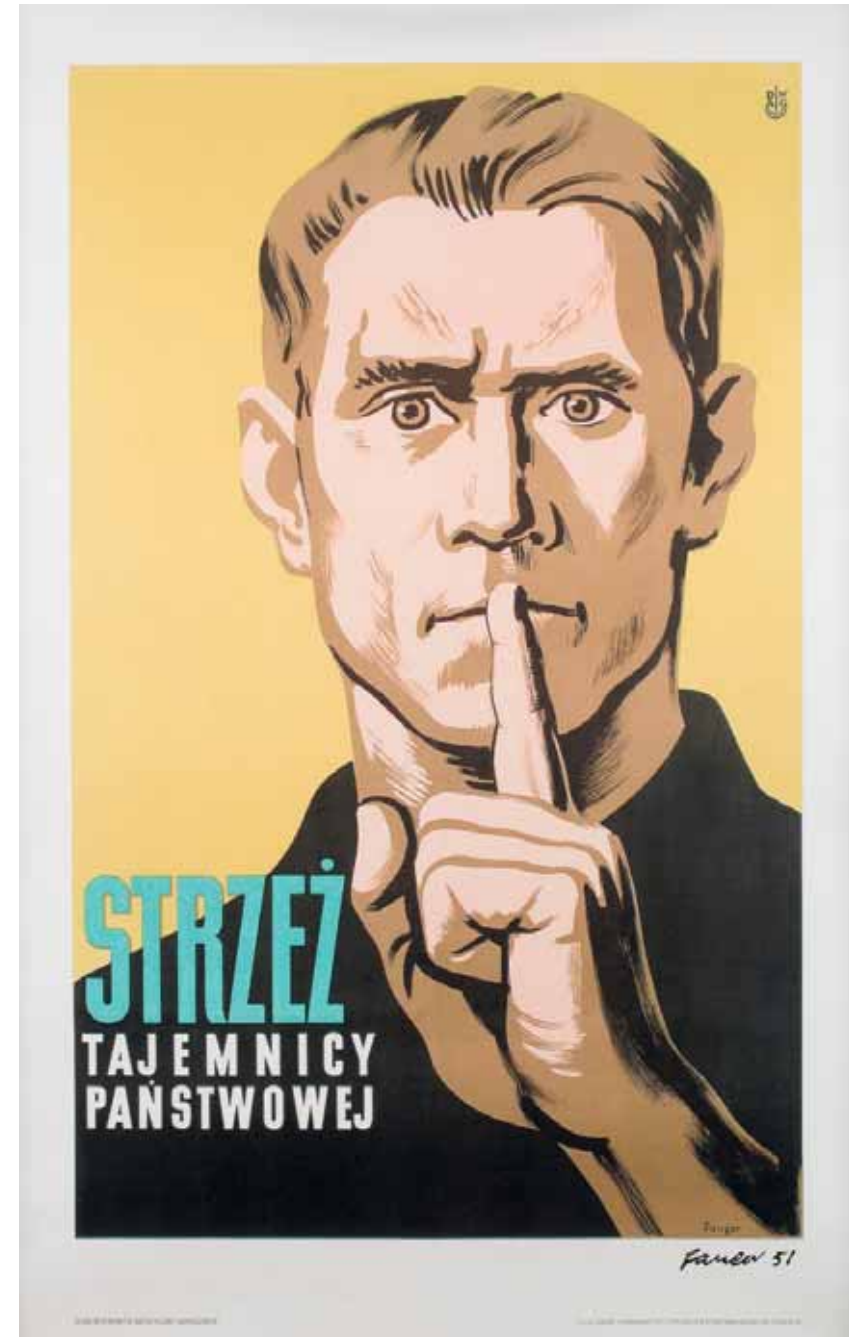
estymacja: 2 000 – 4 000 zł •

W 1898 roku w Krakowie miała miejsce pierwsza wielka międzynarodowa wystawa plakatu polskiego. Pomysłodawcą i kuratorem był Jan Kacper Wdowiszewski dyrektor Muzeum Przemysłowego, który był również autorem pierwszego podręcznika grafiki użytkowej zatytułowanego „Sztuka w plakatach: cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu”. Po odzyskaniu niepodległości środek ciężkości polskiej grafiki przeniósł się z Krakowa do Warszawy, a dokładniej do stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. W Polsce po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku, dzięki bogatej tradycji sięgającej końca XIX wieku, plakat nadal stał na wysokim poziomie. Już wówczas Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie przodowała w nauczaniu tej dyscypliny. Polski plakat powstawał nieprzerwanie również w latach II wojny światowej, szczególną rolę odegrał zaś w czasie powstania warszawskiego jako nośnik treści nawołujących do walki. Jego twórcami byli m.in. Stanisław Miedza Tomaszewski i Mieczysław Jurgielewicz.

Wielu profesorów i studentów stołecznej ASP nie przeżyło tragicznych lat okupacji jednak większość powojennych artystów grafików miała swe korzenie w tradycji warszawskiej uczelni. Polski plakat przeżywał ponowny rozkwit. Rozkwit ten związany był również z zapotrzebowaniem ze strony

nowej władzy, która w plakacie widziała istotne narzędzie propagandy politycznej. Bardzo szybko stał się najpopularniejszą formą sztuki w młodej, socjalistycznej Polsce. Spełniał najważniejsze warunki dzieła socrealistycznego: między innymi szybki i bezpośredni przekaz myśli i idei. Plakat propagandowy odegrał bardzo dużą rolę w słynnym referendum „3 x TAK” w 1946 roku przyczyniając się niewątpliwie do sukcesu nowego rządu. Skuteczność nowej formy przekazu została odpowiednio dostrzeżona i doceniona. Zleceń na plakat było coraz więcej i były to zlecenia bardzo dobrze płatne. Wojciech Fangor po latach wspominał: „Plakat miał tę zaletę, że to była bardzo szybka produkcja. Plakat miał ustaloną cenę. I obojętnie od tego czy to był dobry plakat, czy to był zły plakat, czy robiony był przez dobrego grafika czy przez początkującego studenta, cena była ta sama – 1800 zł kosztował plakat.” Plakaty propagandowe okresu PRL miały jasno określone funkcje – gloryfikowały klasę robotniczą i pokazywały jednostkę funkcjonującą w idealnym społeczeństwie i ustroju. Zachęcały do ciężkiej pracy na rzecz odbudowy Ojczyzny ale stanowiły również istotny element w wbudowaniu ciągłego strachu przed szpiegami i kolaborantami. W plakatach często pojawiają się hasła mówiące o „wrogu narodu” lub „byciu czujnym”. Autorem jednego z najbardziej znanych i rozpoznawalnych plakatów propagandowych czasów wczesnej PRL jest Wojciech Fangor, który w 1951 roku stworzył słynny afisz „Strzeż tajemnicy państwowej”.

Dla wielu artystów plakat propagandowy stał się podstawowym źródłem dochodu. Był też ucieczką od jedynej słusznej doktryny realizmu socjalistycznego, która od 1949 roku całkowicie zdominowała malarstwo. Niewielu twórców jednak pozostawało w zgodzie z reżimową władzą. O tym, że agitacyjne przekonaniom świadczy brak autorskich sygnatur na plakatach.



MATKA KOREANKA



Wojciech Fangor, Matka Koreanka, 1951. (zbiory MNW, fot. Piotr Ligier)

Obrazy Fangora od pierwszych wystaw sztuki socrealistycznej wyróżniały się wartością artystyczną. Na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie w 1951 roku otrzymał II nagrodę za obrazy „Lenin w Poroninie” i „Matka Koreanka”. Do każdego z malowanych wówczas obrazów podchodził Fangor z cechującym go świetnym przygotowaniem intelektualnym i warsztatowym, godnym jego mentorów z młodości – Pruszkowskiego i Kowarskiego. Każdy z obrazów poprzedzały szkice przygotowawcze, jak ten do „Matki Koreanki”, jednej z najważniejszych prac w twórczości Fangora.

MATKA KOREANKA

„Matka Koreanka” stanowi swoistą odpowiedź artysty na toczącą się już wtedy wojnę, pierwszą w historii wojnę zastępczą na Półwyspie Koreańskim (1950-1953). W konflikcie dał o sobie znać bipolarny układ Zimnej Wojny z rywalizującymi ze sobą supermocarstwami – Związkiem Radzieckim i Stanami Zjednoczonymi Ameryki. Obraz Fangora przedstawiający leżącą na ziemi, martwą Koreankę nad którą pochyla się mały chłopczyk miał ukazać okropieństwo imperialistycznych działań Ameryki uderzających w cywili i wyniszczających koreańską kulturę. Dzieło ma wydzźwięk monumentalny również przez swój okazały wymiar (131 x 201 cm), a monochromatyczność potęguje dramatyzm sceny. Mimo tego, iż obraz został okrzyknięty sztandarem socrealizmu, jego przynależność do kanonu była podważana przez krytyków sztuki. Zarzucali oni Fangorowi, że Matka Koreanka nie została namalowana w ścisłych regułach realizmu socjalistycznego. Uważali, że brakuje jej typowej dla tego nurtu sztuki „wewnętrznej równowagi”. Sam Wojciech Fangor przyznał, że inspirował się bardziej XIX wiecznym francuskim realizmem niż trzymał się sztywnych zasad panującego wtedy w Polsce nurtu. Moc treściowa obrazu okazała się mieć kluczowe znaczenie a „Matka Koreanka” należy dziś do sztandarowych obrazów polskiego socrealizmu.

Spośród naszych malarzy bodajże jedynie Wojciech Fangor usiłuje dać pełny, dramatyczny wyraz tematyce walki o pokój. (...) Ten patos i siłę emocjonalnego działania wydobywa jeszcze mocniej obraz „Matka Koreanka” na ostatniej wystawie. W obrazie tym Fangor – nie wiadomo czy słusznie – zrezygnował z możliwości sugestywnego działania kolorem, utrzymując całość kompozycji w szarym, przynębiającym monochromatyzmie. Na długo jednak pozostaje w świadomości widza wspomnienie bezradnych rączek osieroconego dziecka koreańskiego i tragiczny wyraz przedwcześnie dojrzałej twarzy – jako potępienie imperialistycznych zbrodniarzy wojennych. – prof. Juliusz Starzyński

(Narodziny teorii realizmu socjalistycznego, w: *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, tom 3, numer 2-3 (10-11), 1952.)

5

Szkic do obrazu „Matka koreanka”, 1950/2015

offset, papier
29,5 x 34 cm (akrusz)
sygn. flamastrem p.d.: Fangor 15

estymacja: 4 000 – 8 000 zł •

Wykształcony przez Pruszkowskiego i Szczęsnego Kowarskiego na twórczości Chardina i Fragonarda, był gotów podjąć wyzwanie czasu, ale po swojemu – zgodnie z francuską manierą, a nie w duchu realizmu radzieckiego czy niemieckiego z czasów faszyzmu.

(Szydłowski S., Przeszłość jako gra, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012.)



PARYŻ 1954



Robotnicy. Panneau dekoracyjne Pawilonu
Polskiego na Międzynarodowe Targi w Paryżu

V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów,
Warszawa, lipiec – sierpień 1955



W roku 1950 rozpoczęła się współpraca Wojciecha Fangora z architektami, przede wszystkim z Jerzym Sołtanem, który w tymże roku zaproponował mu udział w projekcie restauracji na terenie służewieckich Wyścigów. Głównym zadaniem Fangora było wniesienie do zespołu kompetencji malarskich. Współpraca ta zaowocowała kolejnymi wspólnymi realizacjami i zacieśnieniem przyjaźni między członkami grupy, która od 1954 roku zaczęła funkcjonować na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych jako Zakłady Artystyczno-Badawcze. Awangardowa jednostka zrzeszała przedstawicieli różnych specjalności – architektury i urbanistyki, malarstwa, wzornictwa, rzeźby i inżynierii. Na jej czele stał Jerzy Sołtan. W latach funkcjonowania ZABu zespół wykonał imponujące projekty, m.in. halę sportową „Warszawianki” na stołecznym Mokotowie (1954) czy projekt polskiego pawilonu na Expo’58 w Brukseli (1958). Fangor uczestniczył we wszystkich wyżej wymienionych pracach, również w projekcie bezpośrednio poprzedzającym powstanie ZABu. Mowa tu o pawilonie polskim na Międzynarodowe Targi w Paryżu w 1954 roku, na okazję których Fangor zaproponował dekorację malarską jednej ze ścian pawilonu o powierzchni 500 x 1400 cm. Zaprojektowanie i realizacja malowidła o tak imponujących wymiarach wpisywała się w ówczesną współpracę artysty ze Stanisławem Zamecznikiem. W latach 50. Fangor wykonywał wielkoformatowe

dekoracje przede wszystkim o charakterze propagandowym ale także we współpracy z architektami. Umiejętności przeskalowania projektu i odtworzenia go w jego kontekście architektonicznym uczył się już od Felicjana Szczęsnego Kowarskiego samodzielnie tworząc w rodzinnym Klarysewie dekorację sufitową jadalni. W późniejszych latach tego typu wyzwania nie stanowiły dla Fangora kłopotu. Paryski mural został zaprojektowany w oparciu o kanony socrealistycznego malarstwa. Ukazywał robotników odbudowujących stolicę – temat chętnie wykorzystywany w propagandzie przede wszystkim poza granicami PRL. Sylwety czterech mężczyzn i jednej kobiety umiejscowił Fangor w linearnej kompozycji o charakterze narracyjnym. Zaproponowany na paryską wystawę mural nawiązuje do powstałego trzy lata wcześniej obrazu olejnego „Murarze”. Nie sposób również nie wspomnieć tu słynnego obrazu Aleksandra Kobzdeja „Podaj cegłę” również z 1950 roku. Paryski projekt jest jednak w stosunku do obydwu malowideł znacznie bardziej uproszczony, niemalże graficzny i przywołujący przez to na myśl ówczesne doświadczenia Fangora jako plakacisty. Rok później Wojciech Fangor wykorzystał kompozycję do dekoracji z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów (1955). Wówczas na ogrodzeniach warszawskich ulic zawisły gigantyczne plakaty z powtórzoną paryską kompozycją gloryfikującą lud odbudowujący swoją stolicę.

PARYŻ 1954



6

Robotnicy – budowa, 1955

offset, papier

37 x 100 cm

sygn. flamastrem l.g.: Fangor 55

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •

KUCIE KOS

Bardzo cieszy mnie, że znów mogę zobaczyć ten obraz w oryginale, nie tylko na fotografiach; że to malowidło w ogóle istnieje. Cieszę się również, że udało się je zachować w tak dobrym stanie. Czuję się bardzo wzruszony.
– Wojciech Fangor

(Wypowiedź artysty w trakcie oficjalnej prezentacji odsłoniętego malowidła Kucie Kos w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy w kwietniu 2013 roku.)

Wojciech Fangor nie krył wzruszenia w dniu, w którym po raz pierwszy po blisko 60 latach przyszło mu zobaczyć jego własne dzieło. „Kucie kos” zostało bowiem w kwietniu 2013 roku odnalezione pod ścianą ze sklejki w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy.

Z kolei prof. Janusz Durko, jeden z twórców muzeum i jego wieloletni dyrektor mówił na uroczystym odsłonięciu malowidła: „(...) Muszę się cofnąć pamięcią do stycznia 1954 r. Wówczas prowadziłem rozmowy na temat otwarcia na wszystkich czterech piętrach, pierwszej stałej ekspozycji pod tytułem ‚Siedem wieków Warszawy’. Zorganizowano zespół i doszliśmy do wniosku, że sala, w której obecnie jesteśmy, powinna być poświęcona powstaniu styczniowemu. W lecie rozpoczęto realizację projektu. Nagle okazało się, że sala powstania styczniowego nie będzie tu, tylko dwie sale dalej. Na otwarciu wystawy dzieło musiało zostać zasłonięte i w ten sposób przetrwało 60 lat.”

Monumentalny obraz mierzący 270 x 740 cm namalowany został na sklejce w technice tempery jajowej. Powstał w 1954 roku z okazji otwarcia Muzeum Historycznego w jednej z odbudowanych po wojnie kamienic warszawskiego Starego Miasta. „Kucie kos” ostatecznie nie stało się elementem wystroju muzealnego i nigdy nie zostało pokazane publiczności. Powodem miała być krytyka dzieła wygłoszona przez Stanisława Lorentza, ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie i jednego z głównych konsultantów nowo powstającej ekspozycji muzealnej.

Tym niemniej malowidło ukryte pod warstwą sklejki i farby przez ponad pół wieku zachowało się w doskonałym stanie. Tematycznie Fangor nawiązał w nim do wydarzeń Powstania Styczniowego czerpiąc inspirację z rysunku Artura Grottgera o tym samym tytule. Podobnie do grottgerowskiej wizji Fangor przedstawia trzech półnagich mężczyzn wykuwających na kowadle ostrze kosi. Z braku broni palnej ruszający do walki powstańcy nierzadko korzystali z samodzielnie wykonanego oręża, stosując do tego najczęściej chłopskie kosi przerabiane przez kowala na kosi bojowe. Na obrazie Fangora postaci mężczyzn umieszczone są na anonimowym tle. Szczególną rolę zaś odgrywa światło rozchodzące się od rozżarzonego metalu nadające kompozycji dominującą barwę czerwieni. W 1954 roku Fangor był u już wysoko cenionym przez władze artystycznym, którego sukcesy w malarstwie socrealistycznym były dobrze znane. Stworzenie monumentalnej kompozycji na prestiżowe zamówienie nie stanowiło dla niego zatem najmniejszego problemu. Do pracy zabrał się w sposób metodyczny, podobnie jak do każdego zlecenia. Przed realizacją samego dzieła powstała seria rysunków przygotowawczych. Rok 1954 był momentem stopniowego odchodzenia od kanonu realizmu socjalistycznego. I choć jego obecność jest ewidentna w monumentalnych postaciach przywołujących na myśl bohaterów klasy robotniczej to już zgeometryzowane tło kompozycji, ostre kontrasty świetlne i barwne oraz syntetyczne potraktowanie ludzkich sylwetek zapowiadają już nadchodzące w polskiej sztuce zmiany.



Wojciech Fangor podczas uroczystości odsłonięcia „Kucia Kos” (fot. Bartosz Bobkowski – Agencja Gazeta)

KUCIE KOS



Artur Grottger – „Kucie kos” z cyklu „Polonia”, 1863



7

Kucie kos, 1954

offset, papier
56 x 100 cm
sygn. flamastrem p.d.: Fangor 54

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •



8

Szkic do obrazu „Kucie kos”, 1954/2015

offset, papier
29,5 x 43 cm
sygn. flamastrem l.d.: Fangor 2015

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •

V ŚWIATOWY FESTIWAL MŁODZIEŻY I STUDENTÓW, WARSZAWA 1955



W. Fangor, H. Tomaszewski: instalacja na ulicy Marszałkowskiej, 1955 (fot. NAC)

V ŚWIATOWY FESTIWAL MŁODZIEŻY I STUDENTÓW WARSZAWA 1955

Latem 1955 roku Warszawa stała się „miastem młodości”. A to za sprawą V Światowego Festiwalu Młodzi i Studentów o Pokój i Przyjaźń goszczącego w stolicy w dniach 31 lipca – 15 sierpnia. Impreza, której pierwsza edycja odbyła się już w 1947 roku w Pradze, odbywała się co dwa lata i była pomyślana nie tyle jako radosny zlot młodzi co demonstracja wyższości ustroju socjalistycznego nad kapitalistycznym. Festiwal był kolejną formą antyimperialistycznej propagandy, jaką kraje znajdujące się po wschodniej stronie żelaznej kurtyny uprawiały niestrudzenie od czasów zakończenia II wojny światowej. Prześlaniem było pokazanie zgromadzonej młodzieży z całego świata Polski Ludowej jako kraju kroczącego z duchem nowoczesnej idei socjalistycznej. W lecie 1955 roku ulice Warszawy zaludniły się wielonarodowościowym i kolorowym tłumem. W czasie dwóch tygodni festiwalowej zabawy stolica zmieniła się nie do poznania. W prasie z tamtego czasu bogato opisywano poszczególne imprezy, które rozgrywały się na Starym Mieście, pod świeżo oddanym do użytku Pałacem Kultury czy wokół nowo powstałego Stadionu Dziesięciolecia. Na okazję tak wielkiego wydarzenia partia zatrudniła do przygotowań całą rzeszę najlepszych polskich artystów. Wojciech Fangor miał swój niebagatelny udział w oprawie plastycznej Festiwalu. Zrealizował wówczas cztery projekty. Były to: wykonany wspólnie z Henrykiem Tomaszewskim gigantyczny 400 metrowy fryz – syntetyczny i zgeometryzowany w swej formie -, który ozdobił wschodnią flankę ulicy Marszałkowskiej od Alei Jerozolimskich do Świętokrzyskiej; zaprojektowany z Jerzym Tchorzewskim reklamujący wydarzenie plakat, który zawisł nie tylko na ulicach polskich miast ale również poza granicami Polski; oraz dwie wielkoformatowe prace – replika „Guerniki” Picassa oraz panneau „Przeciw Hiroszynie”.

Światowemu Festiwalowi w Warszawie towarzyszyły rozliczne imprezy. Jedną z nich była Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki, pokazana w warszawskim Arsenale, w której komitecie organizacyjnym

zasiadał m.in. Wojciech Fangor. Ogólna wymowa ideowa wystawy, zbudowana wokół hasła „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”, mieściła się w programie nakreślonym przez organizatorów Festiwalu. Jednocześnie stała się ona pierwszym tak głośnym manifestem artystycznym od wprowadzenia socrealistycznej doktryny w 1949 roku. Wystawa miała wręcz charakter jawnego sprzeciwu wobec narzuconej doktryny, po raz pierwszy dała artystom pole do przekroczenia dotąd aprobowanych norm w sztuce. Sztuka pokazana w Arsenale przez artystów takich jak Alina Szapocznikow, Jan Tarasin, Jan Lebenstein, Andrzej Wróblewski charakteryzowała się ekspresyjnością oraz zaangażowaniem społecznym zachowując jednocześnie konwencję sztuki przedstawiającej. Zwiastująca nadchodzącą gomułkowską odwilż wystawa w Arsenale stanowi cezurę w dziejach polskiej sztuki powojennej.

Również dla twórczości Wojciecha Fangora przemiany z połowy lat 50. miały ogromne znaczenie. Zdający sobie już wówczas sprawę z utopijności i bezsensowności realizmu socrealistycznego artysta pragnął sięgać po takie sposoby malowania, które pozwoliłyby mu w pełni wykorzystać warsztat malarski a zarazem otwierały przed nim nowe możliwości. [Fangor] był przekonany, że dobre kierunki poszukiwań pokazali moderniści – jak pisze Stefan Szydlowski w katalogu „Fangor. Malarstwo” (Gdańsk, 2015, s. 15.). Fascynowało go ich konsekwentne wyzwianie malarstwa z anegdoty, wyzwianie koloru w obrazie, uniezależnianie rysunku od plamy barwnej. Doświadczenie z plakatem i architekturą otworzyło go na nowe widzenie roli odbiorcy i zagadnienia przestrzeni w sztuce. Przemyslenia, do których przyczyniły się doświadczenia wystawy w Arsenale, zaowocowały obraniem zupełnie nowatorskiej jak na owe czasy ścieżki i stały się katalizatorem działań, których ukoronowaniem był pierwszy światowy environment stworzony w 1958 roku wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem dla Salonu „Nowej Kultury”.



Pałac Kultury i Nauki oraz plac Defilad – widok z dachu budynku przy ulicy Marszałkowskiej (fot. NAC)

W porozumieniu z Leszkiem [Zahorskim] myśmy dogadywali się z Fangorem, który zrobił na placu Zamkowym pomnik przeciw Hiroszynie. No i ten fryz Tomaszewskiego i Fangora, który przeleciał przez całą Warszawę. To był nasz „arsenałowców” pomysł, by z monumentalną, nowoczesną plastyką wyjść z Sali wystawowej w przestrzeń miasta. I by to kontynuować po zakończeniu wystawy.
– Elżbieta Grabska

(Sztuka była na pierwszym miejscu, w: Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944-2004, Warszawa 2004, s. 111.)



Zagraniczne delegatki przechodzące obok Pałacu Kultury i Nauki od strony ulicy Emilii Plater (fot. NAC)

W. Fangor, H. Tomaszewski instalacja na ulicy Marszałkowskiej, 1955 (fot. NAC)



**Festiwal Młodzieży Świata trwa.
Festiwal Młodzieży Świata trwać będzie
w naszych sercach zawsze! Niech żyje
przyjaźń młodzieży polskiej z miłującą
pokój młodzieżą wszystkich krajów!**

(Helena Jaworska przewodnicząca zarządu Związku Młodzieży Polskiej w przemówieniu na Stadionie Dziesięciolecia 7 sierpnia 1955 roku, źródło: archiwum Polskiego Radia)

Plakat V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów autorstwa Fangora i Tchórzewskiego wpisuje się w gatunek plakatu propagandowego i politycznego. Spełnia on wszystkie wymagane od plakatu kryteria – szybkiego i bezpośredniego przekazu myśli i idei, gloryfikacji klasy pracującej, ukazuje też idealnego obywatela Polski Ludowej. Prosta kompozycja zbudowana jest wokół wyidealizowanej, posągowej i silnej postaci młodej kobiety o wzroku przepętnionym dumą i spokojnie patrzącym w przyszłość. Na jej lewym ramieniu bały gołąb symbolizuje pokój. Dziewczyna z plakatu Fangora, ukazana z dołu odzwierciedla socrealistyczną wizję kobiety o pokażnej sylwetce z charakterystyczną mocną szyją i dużą głową. Taka ikonografia nie miała jednak w zamyśle przekonywać o równości płci. Eliminowano cechy uznawane za typowo kobiece – takie jak delikatność czy subtelność, nie tylko wyglądu ale i charakteru – gdyż uznawane były za niepotrzebną postępowemu państwu słabość. Pomimo oczywistej przynależności do wyżej opisanego gatunku jest w bohaterce plakatu jednak pewna subtelność, której trudno dopatrywać się w pokrewnych plakatach propagandowych z epoki. Może wynikać to z celowego zamysłu artystów, którym charakter festiwalu skupiającego się na młodzieży aspirującej do nowej elity intelektualnej, pozwolił na pewne odejście od socrealistycznego kanonu.

Plakat V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1955

offset, papier
33,5 x 24 cm
sygn. ołówkiem u dołu: Fangor 1955

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •



POLSKI PLAKAT FIRMOWY



Plakaciarka naklejająca plakaty w Warszawie, lata 70te (fot. NAC)

Zetknąwszy się z plakatem, architekturą i grafiką wystawienniczą, obserwując film i teatr, widzę wyraźnie, że bez syntezy, lapidarnego i dosadnego przemawiania skrótem i przenośnią, bez tych wszystkich doświadczeń sztuki abstrakcyjnej i surrealizmu – nie ma dobrego plakatu, scenografii, architektury, filmu.
– Wojciech Fangor

(W sprawie plakatu, „Przegląd kulturalny”, 1954, nr 16.)

POLSKI PLAKAT FIRMOWY

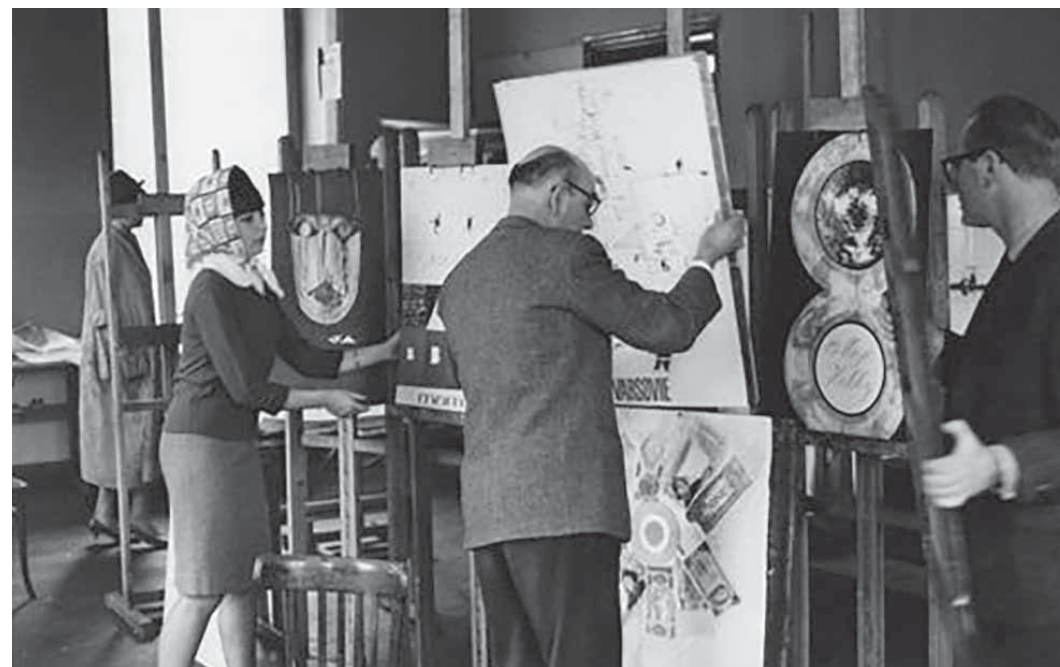
– Czy grafika projektowa panu, jako malarzowi, w czymś pomogła?

– Tak, na pewno. W ogóle reklama miała duży wpływ na malarstwo. W latach sześćdziesiątych całe malarstwo amerykańskie opierało się na grafice reklamowej. Czy Rosenquist, czy Warhol, czy Lichtenstein. Cały pop-art. Ci artyści powiedzieli sobie: „Po co mam robić nalepki do marmolady, zrobię olbrzymią truskawkę i to będzie obraz”.

(Fragment rozmowy z Wojciechem Frangorem w: *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, wyd. Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa 2011, s. 31.)

W 1948 roku Henryk Tomaszewski otrzymał pięć pierwszych nagród na Międzynarodowej Wystawie Plakatu Filmowego w Wiedniu. Rosnący popyt na mniej etycznie angażujący plakat filmowy stał się dla wielu grafików atrakcyjną alternatywą. Podlegał on oczywiście cenzurze zanim ostatecznie trafił na ulice miast jednak sama lekka formuła pozostawiała więcej swobody. Źródłem zleceń w dziedzinie plakatu filmowego była przede wszystkim komórka reklamy Centrali Wynajmu Filmów, której od lat 50. szefowała Anna Prawinowa. Prawinowa znana była jako osoba charyzmatyczna, która z wielkim entuzjazmem podchodziła do rodzimej grafiki. I choć w tamtych latach kino nie potrzebowało żadnej reklamy – każda premiera była wielkim wydarzeniem i widzowie tłumnie wypełniali sale – to Prawinowa dbała o wysoki poziom artystyczny plakatu filmowego. Zapraszała więc do współpracy polskich artystów organizując dla nich pokazy sprowadzanych z zagranicy filmów i prosiła

następnie, aby przygotowywali do nich plakaty lepsze niż oryginalne. W tak sprzyjających warunkach w pracowniach największych mistrzów gatunku – Henryka Tomaszewskiego, Józefa Mroszczaka, Wojciecha Fangora, Waldemara Świerzego czy Juliana Pałki – rodziła się Polska Szkoła Plakatu, która szybko stała się fenomenem na skalę światową. „Nie dodawać, ujmować” głosili jej twórcy, którzy w szarej rzeczywistości lat powojennych obok dążenia do prostoty chętnie posługiwali się ironią, nowatorskim liternictwem i wyrazistym kolorem. Charakter twórczości polskich plakacistów znany był jako styl „niezależności i bystrości rozumu”. I pomimo jasno określonych cech wspólnych afisze wykonywane przez poszczególnych przedstawicieli polskiej szkoły plakatu były bardzo zróżnicowane stylistycznie. Wielki sukces jaki polski plakat odniósł za granicą jest tego potwierdzeniem. Z inicjatywy twórców Polskiej Szkoły Plakatu a zwłaszcza wybitnego jej przedstawiciela Józefa Mroszczaka w Warszawie



W Pracowni Plakatu. Od lewej Ewa Gargulińska, prof. Henryk Tomaszewski, Tadeusz Jodłowski, fot. Muzeum ASP w Warszawie

miało miejsce w 1966 roku Międzynarodowe Biennale Plakatu a dwa lata później utworzono w Wilanowie Muzeum Plakatu, instytucję o najważniejszej na świecie kolekcji grafiki użytkowej.

Podobnie do wielu swoich kolegów również Fangor zwrócił się ku grafice użytkowej. W trudnych powojennych latach nikt jednak nie kupował jego płócien. Artysta wspominał później, że nawet jeśli ministerstwo raz na jakiś czas zakupiło od niego jeden obraz to można było za zarobione w ten sposób pieniądze przeżyć co najwyżej jeden miesiąc. Poświęcił się więc plakatowi filmowemu i propagandowemu, na specjalne zlecenia wykonywał wielkoformatowe dekoracje miejskie. Zaprojektował ponad setkę plakatów, zaczynając od legendarnej pracy do filmu René Clémenta „Mury Malapagi”, za który został nagrodzony na Ogólnopolskiej Wystawie Plakatu. Film nie był zaliczany bezpośrednio do neorealizmu, ale w dziele

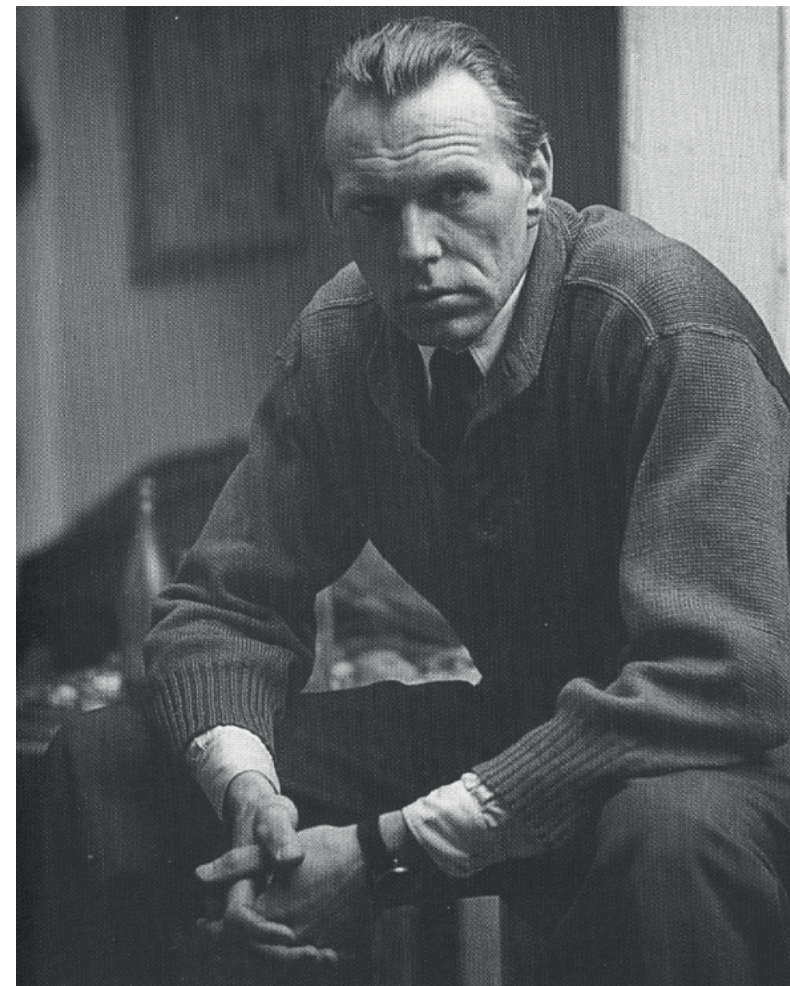
Fangora widać wyraźne odwołanie do klimatu tego nurtu kina. Surowa estetyka plakatu była jednocześnie zapowiedzią postawy młodego pokolenia twórców, zademonstrowanej kilka lat później, na pamiętnej Wystawie Młodej Plastyki w 1955 roku w warszawskim Arsenale. Zaprojektowanie w 1952 roku plakatu zbiegło się w czasie z podjęciem przez Fangora pracy na ASP i wzmocnieniem jego pozycji w nowym środowisku artystycznym Warszawy. W latach 50. dzielił swój czas między docenturę w katedrze grafiki i działalność twórczą. Był już wtedy, obok Henryka Tomaszewskiego, Józefa Mroszczaka czy Waldemara Świerzego, jednym z najbardziej rozpoznawalnych i wziętych plastyków. Pracował bardzo dużo. Na zlecenie Komitetu Centralnego powstawały plakaty propagandowe. Do najśłynniejszych należą „Strzeż tajemnicy państwowej” (1951) oraz zaprojektowany wspólnie z Jerzym Tchorzewskim plakat V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów (1955).

Dla CWFu Fangor tworzył kolejne plakaty filmowe, m.in. do francuskiej produkcji „Picasso”, meksykańskiej „Maclovía” i amerykańskiej „Miłość po południu” w reżyserii Billego Wildera. Z plakatem do filmu „Popiół i diament” Andrzeja Wajdy wiąże się ciekawa historia, którą opowiedział sam reżyser w dokumencie Marcina Latały zatytułowanym „Druga strona plakatu” (2010). Wajda pokazuje plakat autorstwa Wojciecha Fangora, na którym zamazyste czerwone litery tytułu filmu odcinają się od białego tła. Po bokach dopiski czarnym flamastrem: nazwisko reżysera, aktorów, wszystko kreślone pospiesznie. Wajda opowiada, że praca powstała w jedną noc – tyle czasu miał artysta na stworzenie plakatu do filmu, który cenzura w ostatnim momencie dopuściła na ekrany. Plakat bardzo spodobał się reżyserowi: „[Fangor] chciał pokazać, że to jest coś, co się dzieje w tej chwili. Ktoś napisał szybko, żeby zawiadomić, że coś się wydarza”.

Plakat był dla Fangora w latach 50. głównym źródłem utrzymania. Był też koniecznym etapem na drodze samorozwoju i ugruntowywania własnej pozycji w powojennym świecie artystycznym. Pomimo iż rok 1958 i pierwszy na skalę światową environment wyznaczyły już zupełnie nowy kierunek w twórczości artysty to Fangor do plakatu wracał wielokrotnie. Sam projektował afisze własnych wystaw indywidualnych – miało to miejsce w 1964 roku dla wystawy w niemieckim Leverkusen, miało to miejsce blisko trzydzieści

lat później, kiedy to z okazji specjalnego pokazu zorganizowanego na 50 lecie pracy twórczej Fangora w warszawskiej Zachęcie artysta stworzył plakat towarzyszący wydarzeniu.

Bożena Kowalska w publikacji „Fangor. Malarz przestrzeni” (2001) podjęła się próby charakterystyki twórczości plakatu Wojciecha Fangora. Pisze ona m.in. o różnorodności stylistycznej, która nie pozwala wskazać łączącego wszystkie plakaty znamiona jednej osobowości twórczej. Zauważa jednocześnie, że tam gdzie na plakacie pojawia się ludzka twarz (jak w przypadku „Maclovii”, „Picasso” czy „Murów Malapagi”) tam towarzyszy jej rodzaj napięcia psychicznego, pewnego zapatrzenia w dal lub w głąb siebie. Kowalska wskazuje na nostalgiczny charakter większości prac graficznych Fangora, których stylistyka pozostaje głęboko zakorzeniona w malarstwie i rysunku. To z resztą Kowalska poczytuje za ich największą wartość: *Plakaty Fangora w ich różnorodności tematów, środków przekazu i klimatów napięć, są tak bardzo cenne i godne uwagi nie tylko dla ich lapidarności i celnych przenośni, bogactwa znaczeń i przemawiania skrótem. (...) Ich walor priorytetowej wagi polega na doskonałym wyczuciu malarskim w budowie kompozycji, rozkładaniu akcentów kolorystycznych, stosowaniu deformacji, zbitek różnych sposobów plastycznego formułowania, przerysowań skali, czy ustawieniu dominant. (...)*



Wojciech Fangor w pracowni, 1955 (fot. Szydłowski S. Wojciech Fangor, Space as play, s. 397)



10

Mury Malapagi, 1956

offset, papier
60 x 84 cm
sygn. flamastrem l.d.: Fangor 56

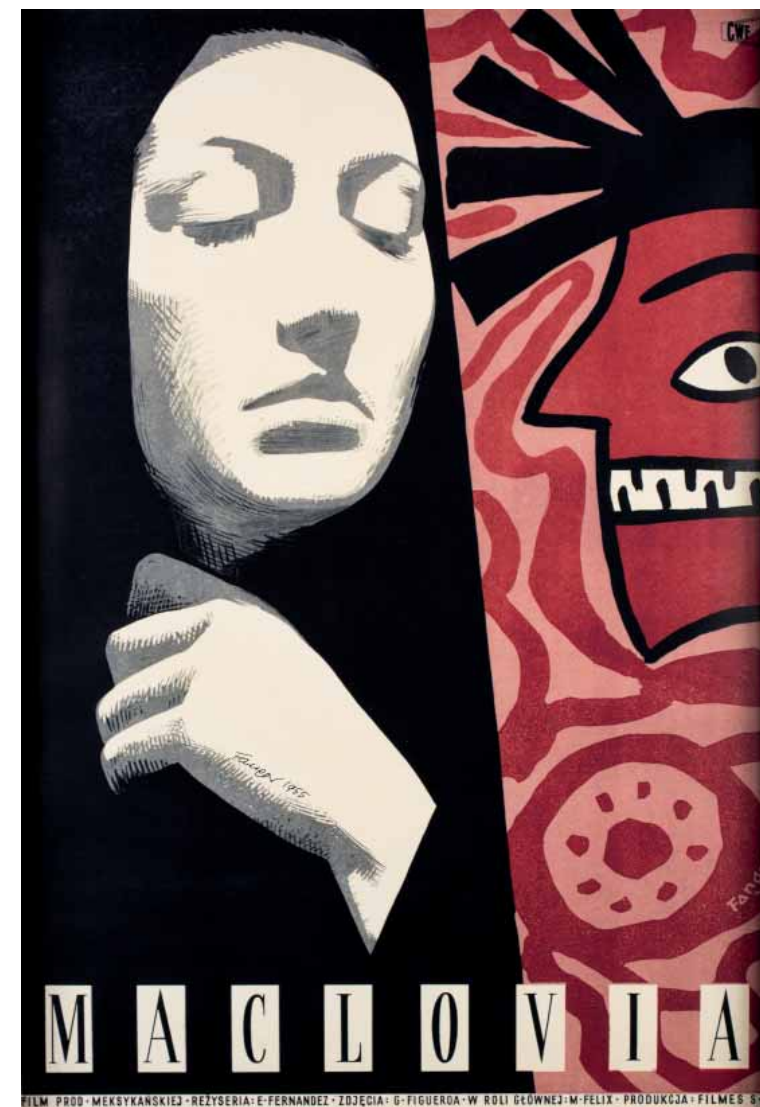
estymacja: 3 000 – 6 000 zł •

11

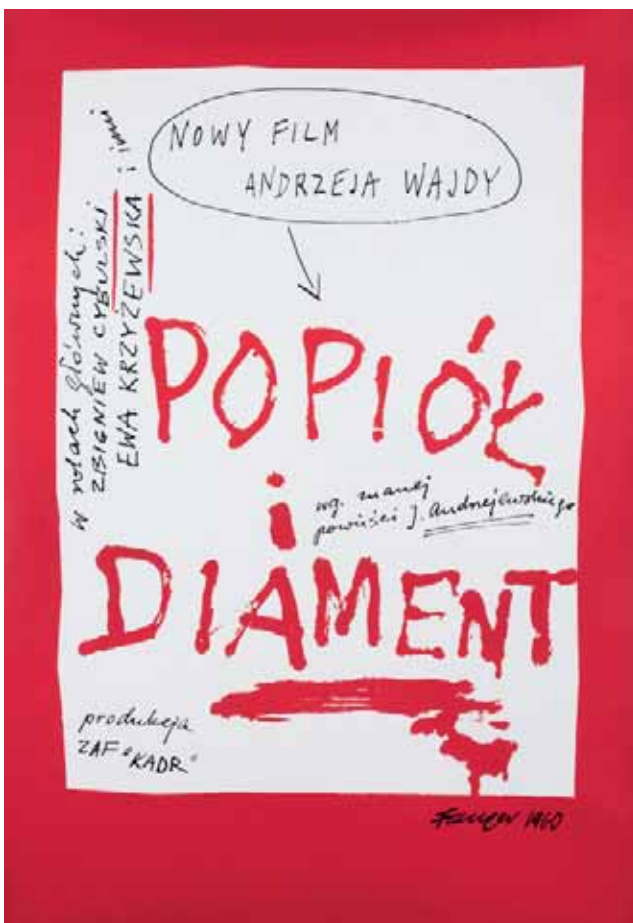
Maclovia, 1955

offset, papier
86 x 59 cm
sygn. flamastrem na dłoni
kobiety: Fangor 1955

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •



51



12

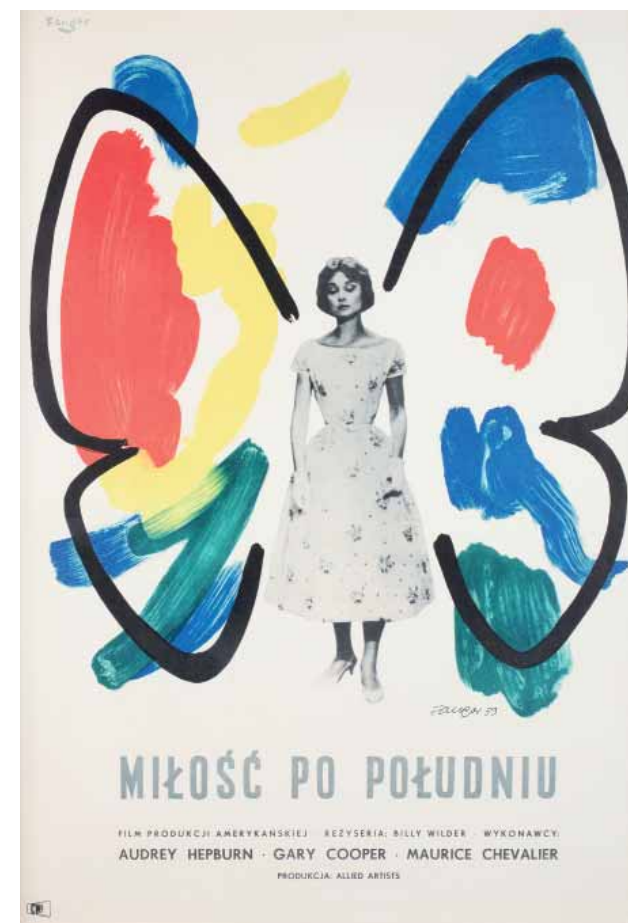
Popiół i Diament, 1960

offset, papier

84 x 58 cm

sygn. flamastrem p.d.: Fangor 1960

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •



13

Miłość po południu, 1959

offset, papier

85 x 62 cm

sygn. flamastrem p.d.: Fangor 59

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •

14*Picasso, 1957*

offset, papier

86 x 61 cm

sygn. wtórnice flamastrem p.d.: Fangor 1957

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •

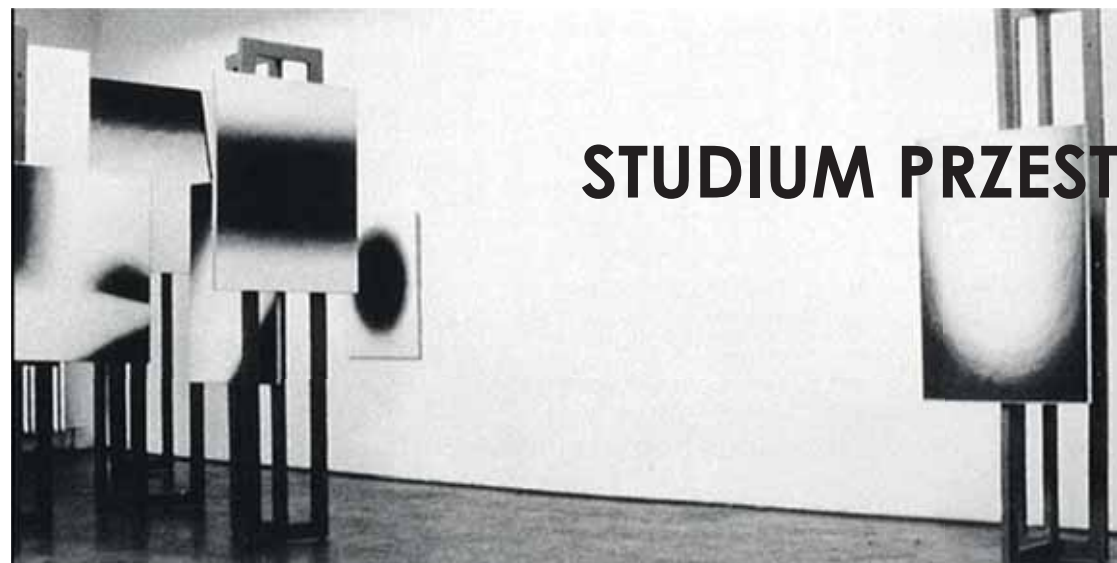


STUDIUM PRZESTRZENI

Współczesny obraz przestał być dziurą w ramie do zagłębienia w głąb. Zaczął emanować swą powierzchnią na zewnątrz, stał się źródłem promieniowania, wytwarzając w przestrzeni strefę fizycznego działania. Kilka obrazów odpowiednio usytuowanych powoduje kilka wzajemnie przenikających się stref przestrzennych, wytwarzając nastrój odmienny od nastroju każdego obrazu z osobna. Podczas obserwacji tego zjawiska powstała ochota stworzenia dzieła sztuki opartego na elementach podobnych do obrazów, z tym jednak, że tworzywem tego dzieła były nie tylko same elementy, lecz przede wszystkim strefy przestrzeni przez nie wywołane. Inaczej mówiąc, używamy obrazów do badania tego, co się między nimi dzieje. - Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik

(fragment Manifestu z 1960 roku)

Wojciech Fangor, Stanisław Zamecznik, Studium przestrzeni, Nowa Kultura Salon, Warszawa, 1958



STUDIUM PRZESTRZENI

„Akurat ten rodzaj sztuki, który ja zaczęłam robić to był wbrew ówczesnym panującym modom. Wtedy panująca moda była na abstrakcje, albo takie półabstrakcje, robione na grubych płótnach, żeby farba była w strupach takich, brązach, żeby to wszystko wyglądało jakby miało co najmniej 400 lat. (...) Taka moda była, na taką antykwareczność. (...) A tu u mnie wszystko gładkie, bez żadnej faktury, bez żadnego pociągnięcia pędzla. To nie było traktowane na początku jako malarstwo” wspominał po latach początki opartowskiej drogi Wojciech Fangor. Rzeczywiście, wystawa 20 płócien

w Salonie „Nowej Kultury” (1958) – dziś z należącej jej dumą określana mianem pierwszego światowego environmentu – nie spotkała się z przychylną opinią krytyków. Również poprzedzająca ją instalacja przestrzenna wykonana przez Fangora wspólnie z Oskarem Hansenem i Stanisławem Zamecznikiem i odsłonięta w 1957 roku w warszawskiej Zachęcie nie została zrozumiana przez publiczność.

Rosnące zainteresowanie jego sztuką poza granicami kraju, będące skutkiem m.in. udziału Fangora



Wojciech Fangor w pracowni w Warszawie (fot. Tadeusz Rolke – Agencja Gazeta)

w holenderskiej wystawie Polish Painting Now w Stedelijk Museum w 1959 roku, pomogło artyście w podjęciu ostatecznej decyzji o wyjeździe z Polski. Dzięki siostrze mieszkającej w Austrii Fangor wraz z żoną wyjechał w 1961 roku do Wiednia a stamtąd na zaoferowane stypendium w Institute for Contemporary Art w Waszyngtonie. Z pierwszej podróży do Stanów Zjednoczonych przywiózł nowe obserwacje i doświadczenia zdobyte zarówno na poziomie teoretycznym jak i praktycznym. W czasie stypendium bowiem nie zaprzestał malowania, w USA powstała cała seria płócien, w których artysta pogłębiał studia nad relacją obraz- przestrzeń- widz. Po powrocie do Europy osiadł w Paryżu, bogaty o świeższe spojrzenie

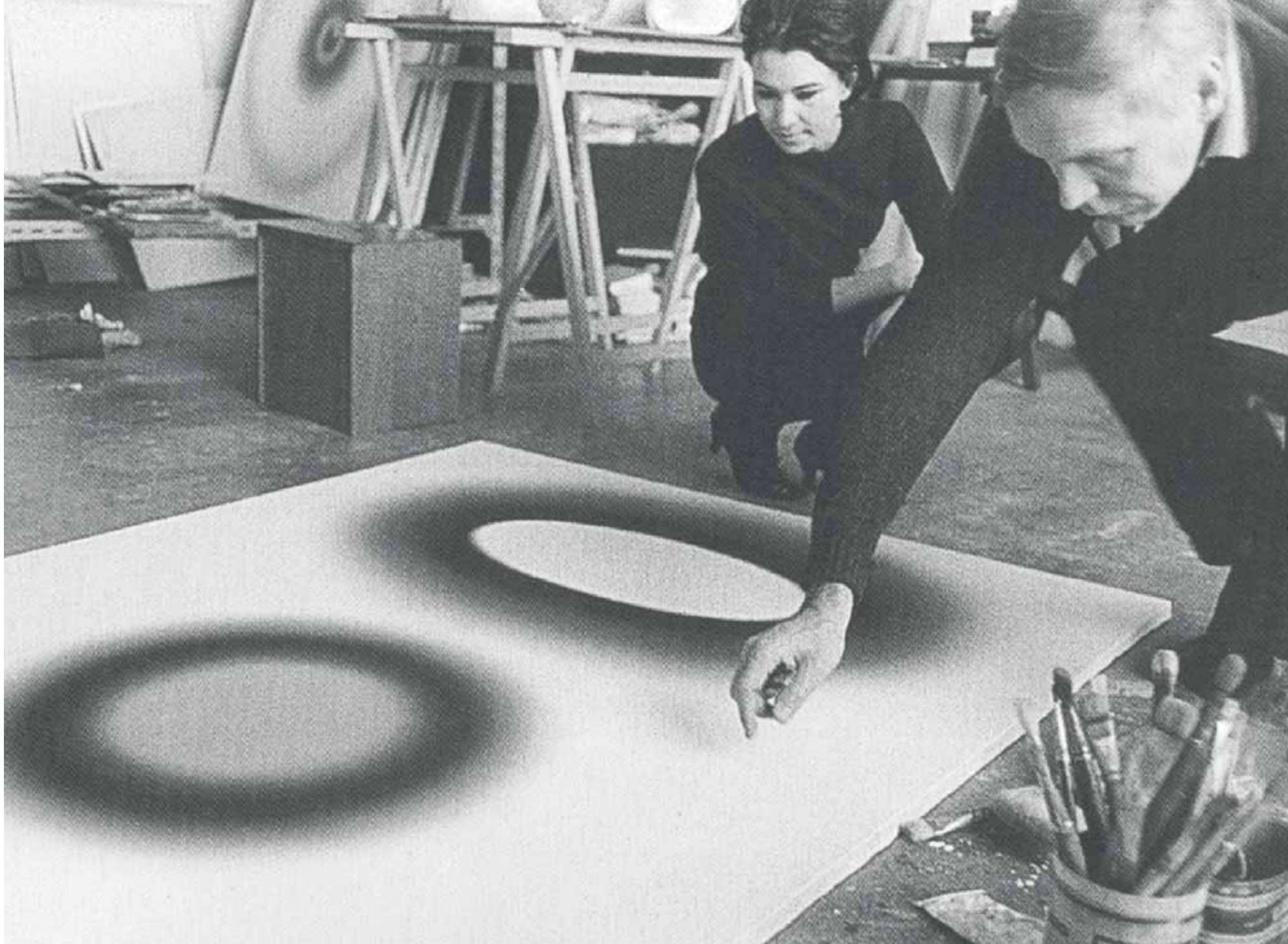
i z ugruntowanym już postanowieniem pozostania na Zachodzie malował. W tym czasie do jego palety zdominowanej przez czernie i biele zaczął powracać kolor. Artysta dalej konsekwentnie realizował koncepcję mówiącą iż możliwa jest iluzja przestrzeni rozwijająca się nie w głąb obrazu, ale w kierunku odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został za pomocą płasko malowanych bezkonturowych form, w tym przypadku za pomocą koła czyli formy uznawanej za doskonałą. Stosowana przez artystę coraz szersza kolorystyka oraz użycie kształtów o kątach obłych, nieograniczających możliwości efektów bezkrawędziowych, takich jak fale, elipsy, koła, stanowiło jeden z warunków koniecznych do wywołania pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Obrazy malowane przez Fangora w pierwszych latach 60.tych charakteryzował minimalizm, prostota i brak jakiegokolwiek faktury na powierzchni płótna. Kolor odgrywał w nich ważną rolę – zestawienie kontrastujących ze sobą barw aktywnie oddziałuje na widza, wzmacnia ostrość jego dialogu z obrazem.

W roku 1964 Fangor przeniósł się do Niemiec gdzie w tym samym roku zainaugurował jedną ze swoich najważniejszych europejskich wystaw w Museum Schloss Morsbroich w Leverkusen.

Po sukcesie tej wystawy Fangor miał w Niemczech jeszcze dwa ważne pokazy – w Amerika Haus w Berlinie w 1965 roku oraz w tym samym roku również w Berlinie w Galerie Springer. Po tych wydarzeniach wyjechał do Wielkiej Brytanii gdzie przebywał niespełna rok jako profesor wizytujący w Bath School of Art w Corsham w Wiltshire. Był to jego ostatni przystanek przed Ameryką.

Według wspomnień Fangora jego malarstwo dopiero po sukcesach europejskich zostało szerzej zauważone w Ameryce: „(...) dopiero gdzieś tam w 64 roku jak Bill Seitz [kurator Museum of Modern Art w Nowym Jorku] zainteresował się sztuką op (...), przyjechał do Europy i zaczął wyszukiwać. W Paryżu trafił na moją wystawę, jeden obraz – takie koło – wziął na tę wystawę w Museum of Modern Art. Wtedy zostałem zauważony. Że to jest op – nawet takie trochę innego rodzaju op. Na ogół op-art był robiony przez artystów farbami akrylowymi przy użyciu taśm klejących. Każdy kolor był od drugiego odseparowany ostrą linią, bardzo geometryczny, a u mnie wszystko było zmazane razem. Więc to też było takie trochę inne, ale dla niektórych inne jest ciekawe.”

Zoną Magdaleną w pracowni w Paryżu, 1963 (fot. Szydłowski S., Wojciech Fangor. Space as play, s. 398)



OKRES AMERYKAŃSKI

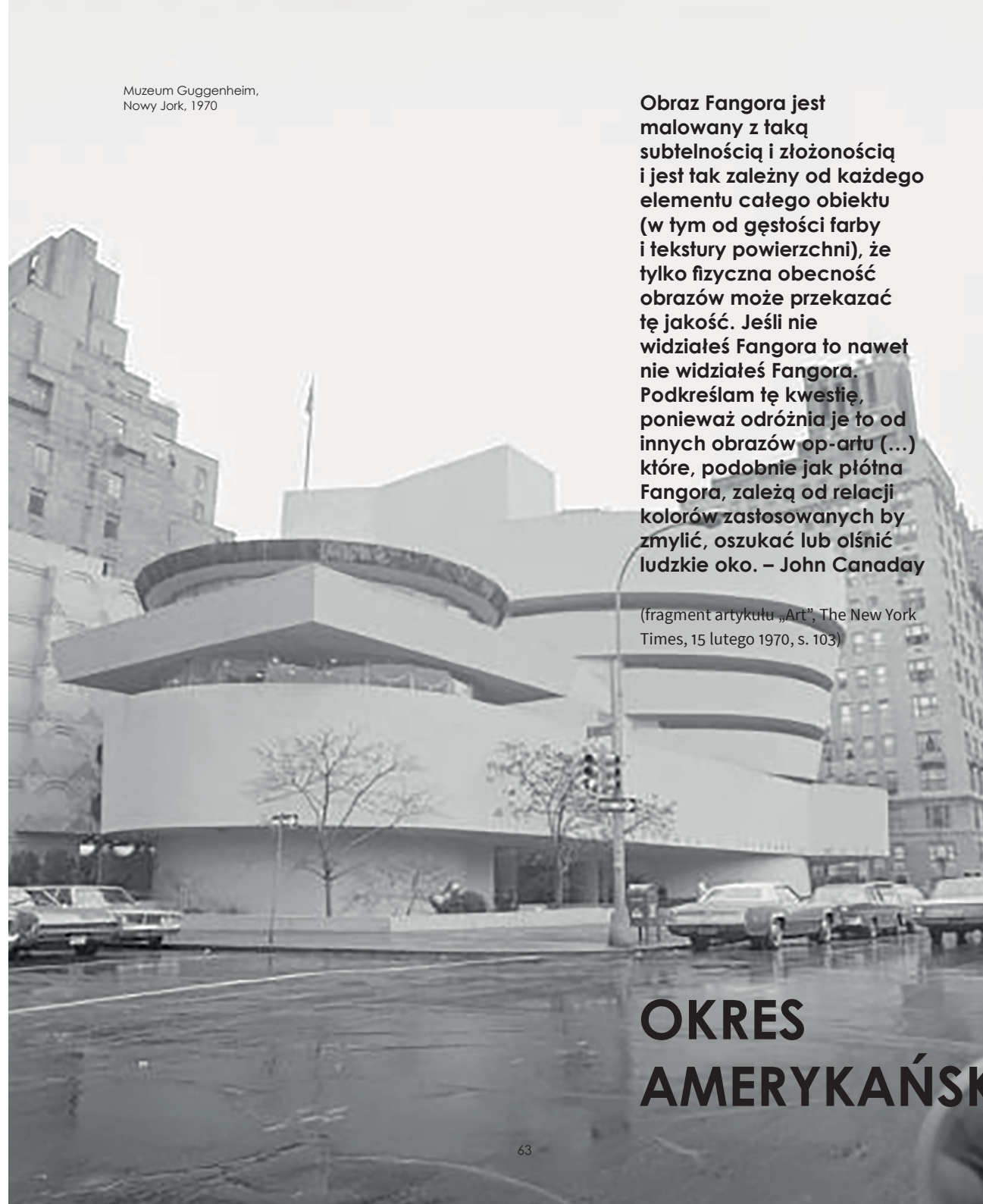


Wojciech Fangor z żoną Magdaleną przed swoim domem w Summit, 1986
(fot. Czesław Czaplński FOTONOVA)

POLSWISSART

WOJCIECH FANGOR

Muzeum Guggenheim,
Nowy Jork, 1970



Obraz Fangora jest malowany z taką subtelnością i złożonością i jest tak zależny od każdego elementu całego obiektu (w tym od gęstości farby i tekstury powierzchni), że tylko fizyczna obecność obrazów może przekazać tę jakość. Jeśli nie widziałeś Fangora to nawet nie widziałeś Fangora. Podkreślam tę kwestię, ponieważ odróżnia je to od innych obrazów op-artu (...) które, podobnie jak płótna Fangora, zależą od relacji kolorów zastosowanych by zmylić, oszukać lub olśnić ludzkie oko. – John Canaday

(fragment artykułu „Art”, The New York Times, 15 lutego 1970, s. 103)

OKRES AMERYKAŃSKI



Zdjęcie z wystawy Responsive eye, MoMa, 1965

Po wystawie w 1959 roku w Stedelijk Museum w Amsterdamie Fangor poczuł, że środowisko artystyczne zaczęło poświęcać uwagę nurtującym go kwestiom. Na zbiorowym pokazie Polish Painting Now poznał Beatrice Perry – właścicielkę Gres Gallery w Waszyngtonie. Rok później Perry, szczególnie zafascynowana sztuką pochodzącą zza żelaznej kurtyny, odwiedziła Warszawę. Wizytę tę dopełniła trwająca długi czas korespondencja listowna jaką Fangor prowadził z amerykańską galerzystką. W 1961 roku w Gres Gallery odbyła się pierwsza w Ameryce indywidualna wystawa prac artysty. W tym samym roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało wystawę młodego polskiego malarstwa abstrakcyjnego. Do pokazania prac zaproszono m.in. Wojciecha Fangora, Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Henryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora oraz – jedyną w tym gronie kobietę – Teresę Pągowską. Obydwa te stały się bezpośrednim bodźcem do zaoferowania Wojciechowi Fangorowi stypendium w waszyngtońskim Institute for Contemporary Art. Stypendium zakończyło się wystawą prac Fangora w Waszyngtonie w kwietniu

1962 roku. W maju tego samego roku Artysta opuścił Amerykę by na krótko powrócić do Europy.

Ustawiczne przenosiny z miejsca na miejsce i niemożność ustabilizowania swojej sytuacji życiowej jak również coraz większe zainteresowanie sztuką Wojciecha Fangora za oceanem przyczyniło się do decyzji o ostatecznej emigracji do USA. Nie byłoby to jednak możliwe gdyby nie bezpośrednie zaangażowanie grona wspierających artystę osób, m.in. działający już wówczas bardzo aktywnie w USA architektka Jerzego Sołtana, z którym Fangor miał na swoim koncie kilka głośnych projektów zrealizowanych jeszcze w Warszawie. Wyjazd, do którego Fangor dążył jeszcze zanim rozpoczął wieloletnią przygodę z op-artem stał się faktem w 1966 roku. Z cieniem pewnego rozczarowania w głosie opowiadał o tym pod koniec życia na antenie Drugiego Programu Polskiego Radia: „Ja poleciałem samolotem bo miałem już wykłady jakieś tam a Magda z całym dobytkiem, z samochodem, ze wszystkim na statek do Bremmen w Niemczech i tym statkiem nie wiem ile dni, cztery czy pięć, płynęła. Połączyliśmy się w Nowym Jorku

(...) I jak się jest emigrantem to jest się u siebie.” Po przyjeździe do USA Fangor objął stanowisko wykładowcy w Farleigh Dickinson University w New Jersey. Okresowi drugiej połowy lat 60. towarzyszyły liczne wystawy i gościnne wykłady, które artysta wygłaszał dla amerykańskich studentów. Znajomość z Arturem Lejwą – żydowskim marszandem polskiego pochodzenia, który w Nowym Jorku prowadził prężną galerię – zaowocowała szerokimi kontaktami w amerykańskim środowisku artystycznym. Artur Lejwa zorganizował nie tylko indywidualną wystawę Fangora w swojej Galerie Chalette ale również polecił jego osobę uwadze największych nowojorskich dziennikarzy. W ten sposób John Canday 25 marca 1967 roku na łamach „New York Timesa” poświęcił artyście obszerny artykuł, który – jak wspominał po latach Fangor – miał w gruncie rzeczy większe znaczenie dla jego kariery niż otwarta parę lat później Indywidualna wystawa w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku.

Wystawa ta z polskiego punktu widzenia była jednak ogromnym sukcesem i miała niebagatelny wpływ na sposób postrzegania artysty w Polsce i w Europie. Na wystawę bardzo pozytywnie

zareagowały amerykańskie media i krytycy sztuki. Publiczność amerykańska przyjęła je natomiast z entuzjazmem. Jej efekt potęgowała architektura Guggenheim Museum, gdzie oglądało się je w ruchu, chodząc po rampie wewnątrz rotundy. Thomas M. Messner, ówczesny dyrektor Muzeum Guggenheima we wstępie do katalogu napisał: „Poprzez zorganizowanie tej wystawy i pokazywaniu jej także w innych amerykańskich muzeach, The Solomon R. Guggenheim Museum wyraża zainteresowanie i uznanie dla dojrzałego artysty, który pozostawał do niedawna poza głównymi nurtami dzisiejszej sztuki.”

Pulsujące formy obłe i faliste toczące optyczną grę z widzem, którą pokazał Ameryce Fangor, miały niewątpliwie źródło w wielkiej młodzieńczej pasji artysty jaką była astronomia. Jeszcze w czasach dzieciennych skonstruował w rodzinnym Janówku swój pierwszy teleskop, dzięki któremu oddawał się obserwacjom ciał niebieskich. I jak mówił po latach astronomia nie interesowała go jako nauka, lecz jako wrażenie optyczne. A rozważania nad problemem światła emanującego doprowadziły go w późniejszych latach do nowych rozwiązań w dziedzinie sztuk wizualnych.



Projekt billboardów (fot. Szydłowski S., Wojciech Fangor, Space as play, s. 404)

W 1969 roku Fangor zakupił starą farmę w stanie Nowy Jork, której remontem zajął się sam. Pokażny dom w Summit stał się azylem dla artysty i jego żony aż do 1989 roku. Summit był nie tylko miejscem zamieszkania ale również intensywnej pracy. Fangor urządził tam swoją pracownię i wybudował obserwatorium astronomiczne realizując tym samym pasję i wielkie marzenie jeszcze z czasów wczesnej młodości. Pierwszy bowiem teleskop skonstruował własnoręcznie jako nastolatek jeszcze w Klarysewie. Od tamtej pory myśl o budowie własnego punktu obserwacyjnego nieba towarzyszyła mu bezustannie. Przyszło mu spełnić to marzenie dopiero w Ameryce ale czas ten pod wieloma względami był właśnie czasem realizacji największych zamierzeń Fangora. Zakup domu i osiągnięcie wreszcie życiowej stabilizacji było niewątpliwie jednym z sukcesów w wymiarze osobistym. Zaledwie rok po przeprowadzce do Summit przyszedł również sukces artystyczny – otwarta została indywidualna wystawa artysty w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Dla Fangora to był czas intensywny, w trakcie którego bardzo dużo pracował i wystawiał prowadząc równoległe działalność wykładowcy uniwersyteckiego.

W pracowni w Summit powstawały kolejne obrazy, których tytuły rozpoczynały się od liter SU. Tytułowane początkowo tylko numerami według kolejności ich powstawania od 1964 roku obrazy Fangora zyskały przed poprzedzającym je numerem literę (lub litery) symbolizujące również miejsce ich powstania: B – Berlin, E – England, NJ – Nowy Jork,

M – Madison, SU – Summit. Ten charakterystyczny kod dobrze współgrał z tym, czym w rzeczywistości było malarstwo artysty – empirycznym doświadczeniem z pogranicza iluzji optyki, koloru i przestrzeni. Jak to pięknie ujęła Margit Rowell we wstępie do katalogu wystawy w Muzeum Guggenheima: „ (...) współczynnikiem Fangora jest aktywne zagęszczanie przestrzeni, znajdującej się pomiędzy okiem, a barwną powierzchnią. Fangor nazywa tę przestrzeń przed obrazem Positive Illusory Space”. Malarstwo to było pod tymi względami ściśle powiązane z zagadnieniami astronomicznymi. Budowa w Summit obserwatorium z prawdziwego zdarzenia była więc dla Fangora nie tylko realizacją marzenia ale i źródłem prawdziwej inspiracji.

Farma Fangorów była też scenerią dla akcji z pogranicza artystycznego happeningu. W 1980 roku miała tam miejsce głośna realizacja przestrzenna – artysta wspólnie z żoną Magdaleną wzięli udział w akcji ekologicznej mającej na celu ochronę wielorybów. Małżeństwo Fangorów stworzyło za pomocą papierowych rękowników na zboczu wzgórza w okolicy Summit sylwetkę olbrzymiego wieloryba – miał on wymiary 128 x 187 m. Fotografia towarzysząca realizacji została umieszczona w książce, z której dochód przeznaczono na rzecz ratowania wielkich ssaków.



(1) Wojciech Fangor z żoną Magdaleną w swoim domu w Summit, 1986 (fot. Czesław Czaplinski FOTONOVA)

(2) Wojciech Fangor w gabinecie (fot., Fangor Foundation)

(3) Obserwatorium astronomiczne Wojciecha Fangora, Summit, 1986 (fot. Czesław Czaplinski FOTONOVA)

Pędzle artysty

4 szt. drewno bambusowe, kozie włosie
64 x 54 cm (w oprawie)
obiekt posiada certyfikat żony artysty

estymacja: 5 000 – 10 000 zł •

Wiele się mówi o twórczości Wojciecha Fangora i jej niezwykłym znaczeniu dla rozwoju sztuki XX wieku. Warsztat tego wielkiego artysty pozostaje jednak owiany tajemnicą, dotyczy to zwłaszcza obrazów z lat 1958-1973. Nie do końca wiadomo jak i czym Wojciech Fangor malował słynne koła i fale otrzymując za każdym razem zdumiewający efekt rozproszenia barwy i stopniowego przechodzenia jednej w drugą. Jako wytrwały eksperymentator i człowiek z natury bardzo ciekawy posiadał niewątpliwie wysokie umiejętności również w dziedzinie organizacji swojego technicznego zaplecza. Wszystko, co można spotkać w pracowni artysty malarza – od pędzli przez rozpuszczalniki, spoiwa, grunty aż po określone rodzaje farb – towarzyszyło powstawaniu płócien Fangora. Skład ilościowy i jakościowy materiałów w jego powojennej pracowni warszawskiej na pewno różnił się znacząco od tego, co oferowały plastynom w tym samym czasie kraje zachodniej Europy i do czego zyskał dostęp Fangor po swoim przyjeździe do USA. Jednym z podstawowych narzędzi od których jakości niejednokrotnie zależy efekt końcowy są niewątpliwie pędzle.

Płaskie i szerokie japońskie pędzle z koziego włosa osadzone na bambusowym trzonku i nazywane popularnie Hake stosowane są w malarstwie

akwarelowym jak również w pracowniach konserwacji papieru. Z czasem dostępne stały się pędzle Hake o włosiu syntetycznym. Wśród artystów szybko zdobyły sobie wielką popularność przez swą lekkość i wysoką retencję wody, co dawało możliwości rozprowadzania większych ilości farby za jednym pociągnięciem lub zbierania jej nadmiaru z lica obrazu. Cztery takie pędzle pochodzą z pracowni Wojciecha Fangora. Czy artysta mógł z nich korzystać? Niewątpliwie w latach 60. był to produkt, którego zdobycie w Polsce byłoby niemożliwością. Zetknąć mógł się z nimi po wyjeździe za granicę. Użycie takich właśnie miękkich i szerokich pędzli Hake z punktu widzenia obrazów abstrakcyjnych Fangora na pewno oferowało szereg zalet. Są one bowiem idealne do mieszania kolorów i do delikatnego rozprowadzania ich na płótnie gwarantując delikatne przejścia jednej barwy w drugą. Używając pędzla Hake można też stopniowo intensyfikować plamę barwną oraz łatwo usuwać nadmiar farby. Ta ostatnia zaleta wydaje się kluczowa w niemalże zupełnie płaskich obrazach olejnych Fangora, w których nierzadko nie sposób wyczuć dukt pędzla. Hake są ponadto wygodne w stosowaniu na dużych powierzchniach, co też miałyby znaczenie przy sporego rozmiaru płótnach używanych przez artystę przede wszystkim w późniejszym okresie.



16

M 65, 1968/2002

serigrafia barwna, papier

70,5 x 68 cm

sygn. ołówkiem p.d.: Fangor 1968/2002,

ed. l.d.: 56/120 II

estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

**Interesowało mnie doznanie wizualne,
nawet fizjologiczne działanie obrazu na
percepcję. Zacząłem malować takie
obrazy do zrobienia wystawy, która
pokazywałaby, że przestrzeń między
obrazami jest ważniejsza od obrazów.
– Wojciech Fangor**



17

M 5, 1966/2002

serigrafia barwna, papier
 70,5 x 68 cm
 sygn. ołówkiem p.d.: Fangor 1966/2002,
 ed. l.d.: 56/120 II

estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

Jedną z najważniejszych cech stylu Wojciecha Fangora jest poimpresjonistyczne wciągnięcie widza w interakcję z obrazem. To było podstawą Studium przestrzeni, aktywność widza nadaje sens sztuce environment, a także pełniło istotną rolę w pozostałej twórczości Fangora. Artysta zaprasza do gry, której nie popsujemy, jeśli poznamy jej zasady i uwzględnimy ich dynamikę oraz fakt, że zależą one także od nas. – Stefan Szydłowski

(*Wojciech Fangor. Mała retrospektywa*, z katalogu wystawy *Fangor. Malarstwo*, wyd. ASP Gdańsk 2015, s. 25.)



18

M 74, 1970/2002

serigrafia barwna, papier

70 x 68 cm

sygn. ołówkiem p.d.: Fangor 1970/2002,

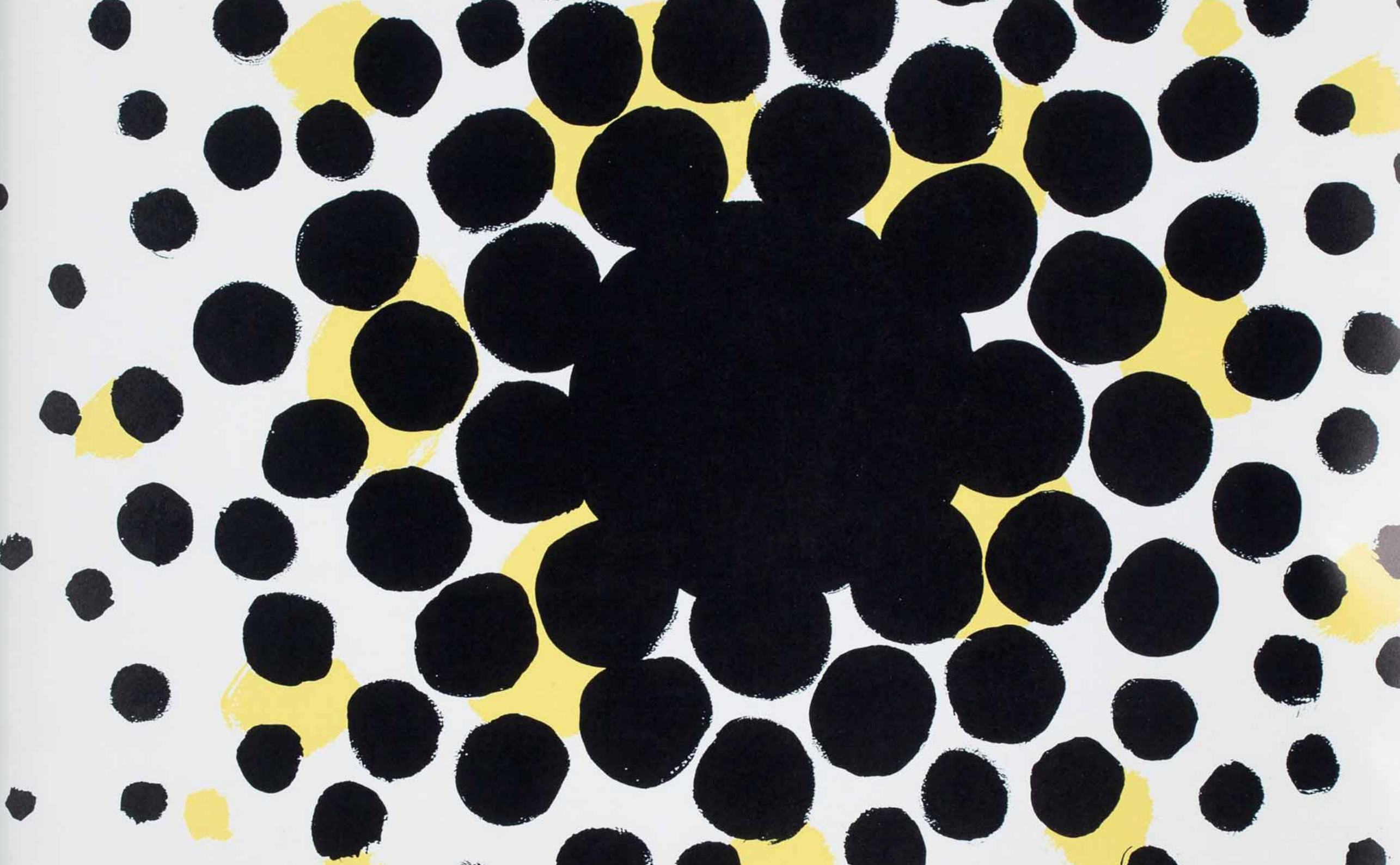
ed. l.d.: 56/120 II

estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

(...) niezależnie od obszaru odniesień i asocjacji obrazy Fangora (...), zwłaszcza zaś jego pulsujące światłem kręgi, mają na widza bezpośrednie działanie magnetyczne. Koncentrują uwagę, przykuwają myśl i wyobraźnię, zdają się wciągać w swój obszar magii i tajemnicy.

(Kowalska B., *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Warszawa 2015, tom II, s. 112.)





Fangor – Leverkusen, 1964

offset, papier
84 x 60 cm
sygn. flamastrem p.d.: Fangor 1964

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •

W 1964 roku w Museum Schloss Morsbroich w niemieckim Leverkusen odbyła się jedna z najważniejszych wystaw europejskich Fangora. Pokazał tam 75 obrazów namalowanych po powrocie z USA zestawionych ze strukturami przestrzennymi wykonanymi z płyt pilśniowych i pomalowanych na biało, niebiesko i czerwono. Tak jak miał w zwyczaju artysta sam zaprojektował plakat towarzyszący wydarzeniu. Obiekty przestrzenne stanęły w bezpośrednim otoczeniu budynku muzeum nawiązując w oczywisty sposób do wcześniejszych instalacji przed budynkiem warszawskiej Zachęty. Obrazy z lat 1963-64 zwracały na siebie uwagę swoją przestrzennością, z kolei struktury przestrzenne zachwycały widzów malarskością. W jednych i drugich odczuwalna była niewidzialna materia przestrzeni, którą Fangor dostrzegał w rozwibrowanych kolorach, wklęsło wypukłych kształtach a wreszcie we wzajemnej relacji obrazów i form z płyt pilśniowych wraz z ich otoczeniem. Wystawa w Schloss

Morsbroich była bardzo ważnym wydarzeniem w Niemczech. Świadczy o tym chociażby opinia na temat ekspozycji wygłoszona przez dyrektora muzeum Udo Kultermanna: „Fangor należy do tych nielicznych artystów na świecie, dla których tradycyjnie wyznaczone granice między architekturą, rzeźbą i malarstwem nie są już obowiązujące. Jego dzieło jest ważnym, w Niemczech nieznanym jeszcze, wkładem do podstawowej, nowej dyskusji o związkach przestrzenno-czasowych. Konstrukcje stworzone dla wystawy w parku Morsbroich, jak też ekspozycja dzieł malarskich, ukształtowana według wskazówek artysty w pomieszczeniach muzeum, są ważnymi manifestacjami, które winny być skrupulatnie studiowane tak przez artystów, jak przez zleceniodawców w dziedzinie architektury i artystycznej integracji w Niemczech” (ze wstępu do katalogu wystawy, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, czerwiec-lipiec 1964, w: Kowalska B., Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 176).

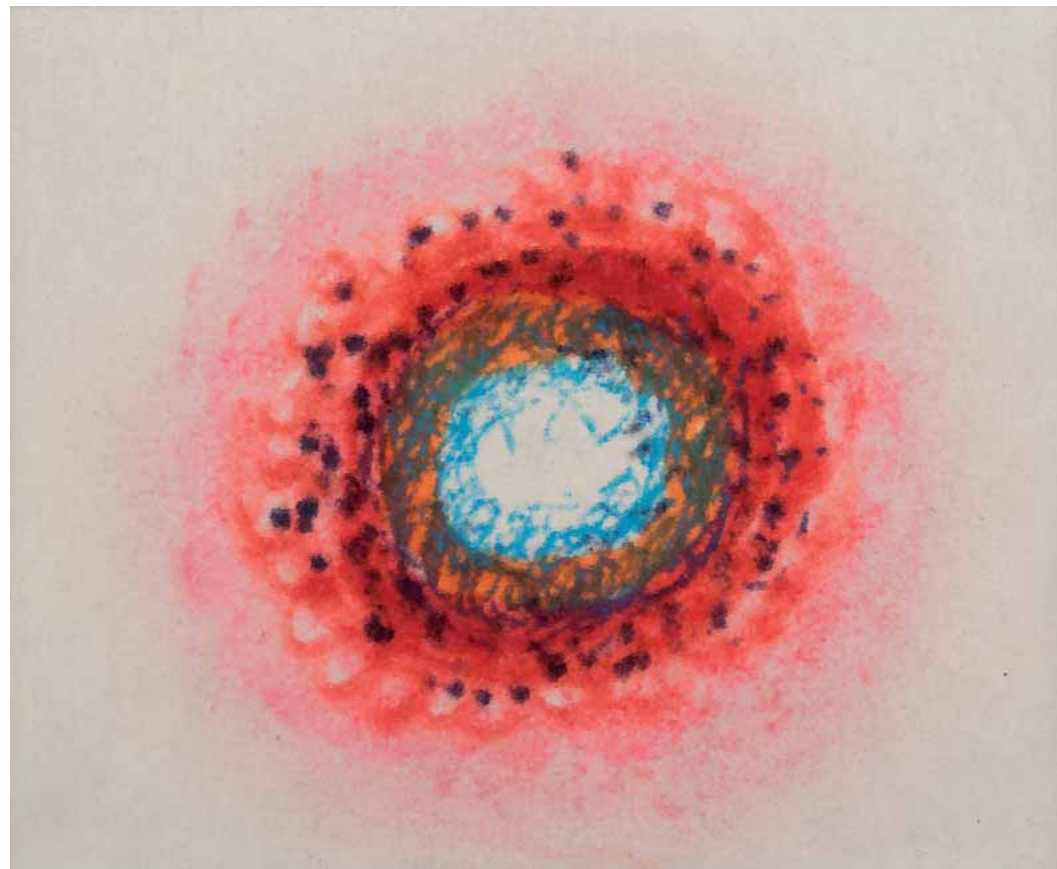


20

Koło, 2015

tempera, flamaster, długopis, papier
9 x 7 cm
sygn. p.d.: Fangor 15

estymacja: 15 000 – 25 000 zł •



Wywodzący się z tradycyjnej szkoły malarstwa Wojciech Fangor przykładał dużą wagę do warsztatu. Powstanie każdego obrazu było starannie zaplanowanym procesem, któremu towarzyszyły szkice przygotowawcze, mniejsze i większe rysunki kredką czy flamastrzem. Rysunek towarzyszył Fangorowi na każdym etapie jego twórczości – poprzedzał obraz i rzeźbę, był pierwszym namacalnym znakiem nowej myśli artysty. Do swoich rysunków z przeszłości powrócił Fangor m.in. w latach 90. tworząc serię obrazów palimpsestowych. To był dla niego niezmiernie istotny gatunek twórczy stojący u początku każdej drogi. Rysunki Wojciecha Fangora są bardzo cennym świadectwem *modus operandi* artysty i dziełami samymi w sobie. Ale rysunkami dokumentował również w czasach późniejszych swoje wcześniejsze działania, jakby chcąc je „zobaczyć” raz jeszcze i przez to utrwalić. O Wojciechu Fangorze można by powiedzieć wiele ale nie to, że był osobą przesadnie sentymentalną. Mimo to rysunki kół, wykonane już pod koniec życia, są właśnie taką wspomnieniową podróżą w czasie. Kameralne w formacie, wibrujące kolorem i kreską przywracały artyście w pamięci być może najważniejszy dla niego okres w życiu i niewątpliwie ten etap twórczości, dzięki któremu zyskał on międzynarodową sławę.



21

Kompozycja kół, 2015

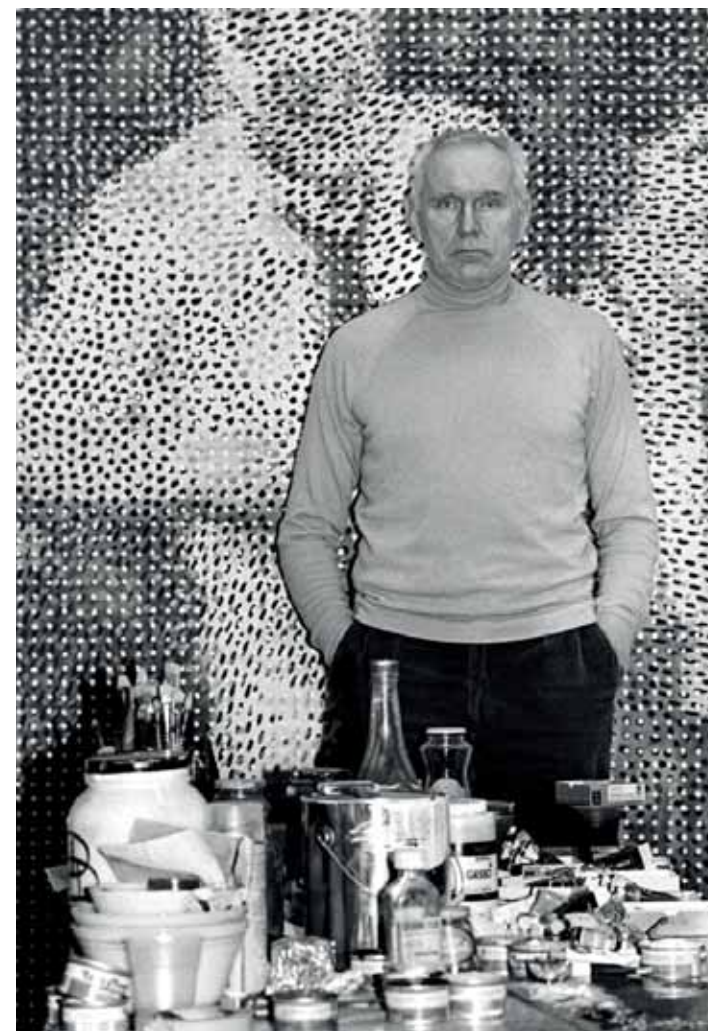
kredka olejna, papier
21 x 29 cm
sygn. ołówkiem p.d.: Fangor 2015

estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

OBRAZY TELEWIZYJNE MIĘDZYTWARZOWE

Patrząc na obrazy Fangora malowane po okresie abstrakcyjnym, odnoszę wrażenie, że kiedy ich autor doszedł do wniosku, że styl, w którym tworzył wyczerpał się, porzucił malowanie wewnątrz jakiegokolwiek konwencji. Jego twórczość staje się dialogiem z całą minioną epoką modernizmu.

(Wasilewski M., Wojciech Fangor, wyd. CSW, Warszawa 2003, s. 36.)



Wojciech Fangor, Nowy Jork, 1983, fot. Czesław Czaplinski FOTONOVA

OBRAZY TELEWIZYJNE I MIĘDZYTWARZOWE



Od połowy lat 70. Wojciech Fangor powrócił do malarstwa figuratywnego. Abstrakcja ustąpiła miejsca przedstawieniowości, rolę pierwszoplanową zaczęła odgrywać przestrzeń międzyludzka, bardziej osobista. Powstawały wówczas studia przestrzenne wewnątrz, prace typu „obraz w obrazie”. Z tego okresu pochodzą charakterystyczne obrazy telewizyjne, wielkoformatowe wizerunki ludzkich postaci ze szczególnym uwzględnieniem twarzy a także kolaże, będące świadectwem fascynacji artysty amerykańską kulturą masową tamtego czasu.

Już przed połową lat siedemdziesiątych powstał cykl obrazów „Przestrzeń międzytworzona”. Mówił o nim Fangor: „Kontakt między dwiema jednostkami powoduje specyficzne zmiany z obrazie każdego uczestnika tego duetu oraz zmianę znaczenia przestrzeni pomiędzy nimi. Przestrzeń taka przestaje być dzieląca i obojętna a staje się łącząca i zaangażowana. Zachodzą dziwne związki pomiędzy obserwowanym i obserwatorem i vice versa. Obie strony wzajemnie się odkształcają.” (fragment wypowiedzi do katalogu wystawy „Fangor – 50 lat malarstwa”, wyd. Zachęta, Warszawa 1990). Daleko tym obrazom do figuratywności. Dopiero po dłuższej obserwacji widoczne są fragmenty twarzy – oczy, nos, podbródek. Zasadniczą cechą tych prac jest ich wyraźny podział na dwie części przeciwstawne kolorystycznie oraz brak łagodnych przejść między poszczególnymi polami barwnymi. Artysta nazywał kolejne obrazy z tego cyklu literami IS (Interfacial Space) i kolejnymi numerami. Serii obrazów olejnych towarzyszy bogaty zbiór rysunków o tym samym tytule a wykonywanych najczęściej gwaszem i kredką.

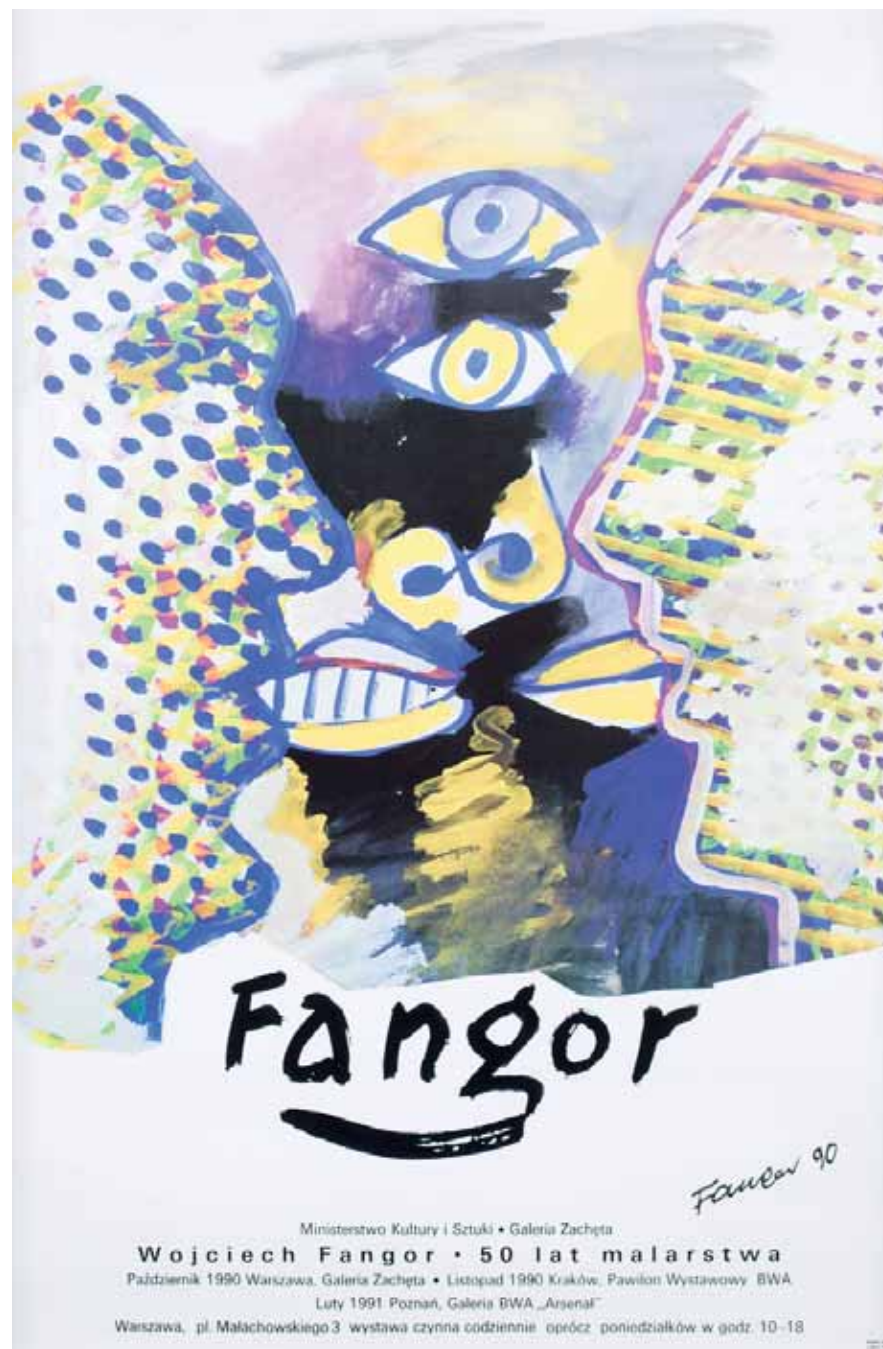
W późniejszym czasie zainteresowanie Fangora powróciło do tematyki światła, przestrzeni i czasu. Artysta wykonywał zdjęcia ekranu telewizyjnego, które służyły mu następnie przy malowaniu obrazów. W obrazach tzw. „telewizyjnych” odtwarzał ujęcia z ekranu telewizora w postaci masy nieodróżnionego koloru, trochę przypominające plakaty, aby potem przełamać obraz siatką kropek – pikseli, uzyskując w ten sposób pointylistyczną, rozedrganą fakturę. Artysta w rozmowie przeprowadzonej ze Stefanem Szydłowskim dla Atlasu Sztuki (2009) tak mówił o obrazach telewizyjnych: „W latach 1980-90 w obrazach, których tematem było napięcie pomiędzy informacją kulturową a działaniem wizualnym ekranu telewizyjnego, stosowałem przenikanie się fotograficznego obrazu dokumentu z zakłóceniami wizualnymi wynikającymi z technologii elektroniczno-optycznej.” Były one dalszym ciągiem optycznych poszukiwań Fangora czynionych już jednak na innym niż abstrakcja polu. Z jednej strony artysta przybliżał się do rzeczywistości, z drugiej zaś zainteresowaniami trwał przy kwestiach percepcji. Rewidował własne dotychczasowe doświadczenia poszerzając je o nowe, których inspiracją była otaczająca go rzeczywistość mediów telewizyjnych, krzykliwych reklam i kolorowych magazynów. Wszystkie właściwości wyświetlanego w odbiorniku obrazu a zwłaszcza jego niedoskonałości, które powodowały zmieniające się wrażenia optyczne były dla Fangora bardzo inspirujące. Wraz z postępem technologii i udoskonaleniem się obrazu telewizyjnego artysta przestał się nim interesować. Z biegiem lat natomiast zainteresowanie przedmiotowością i figuratywnością pogłębiło się, zmierzając ku coraz silniejszej indywidualizacji motywów.

22

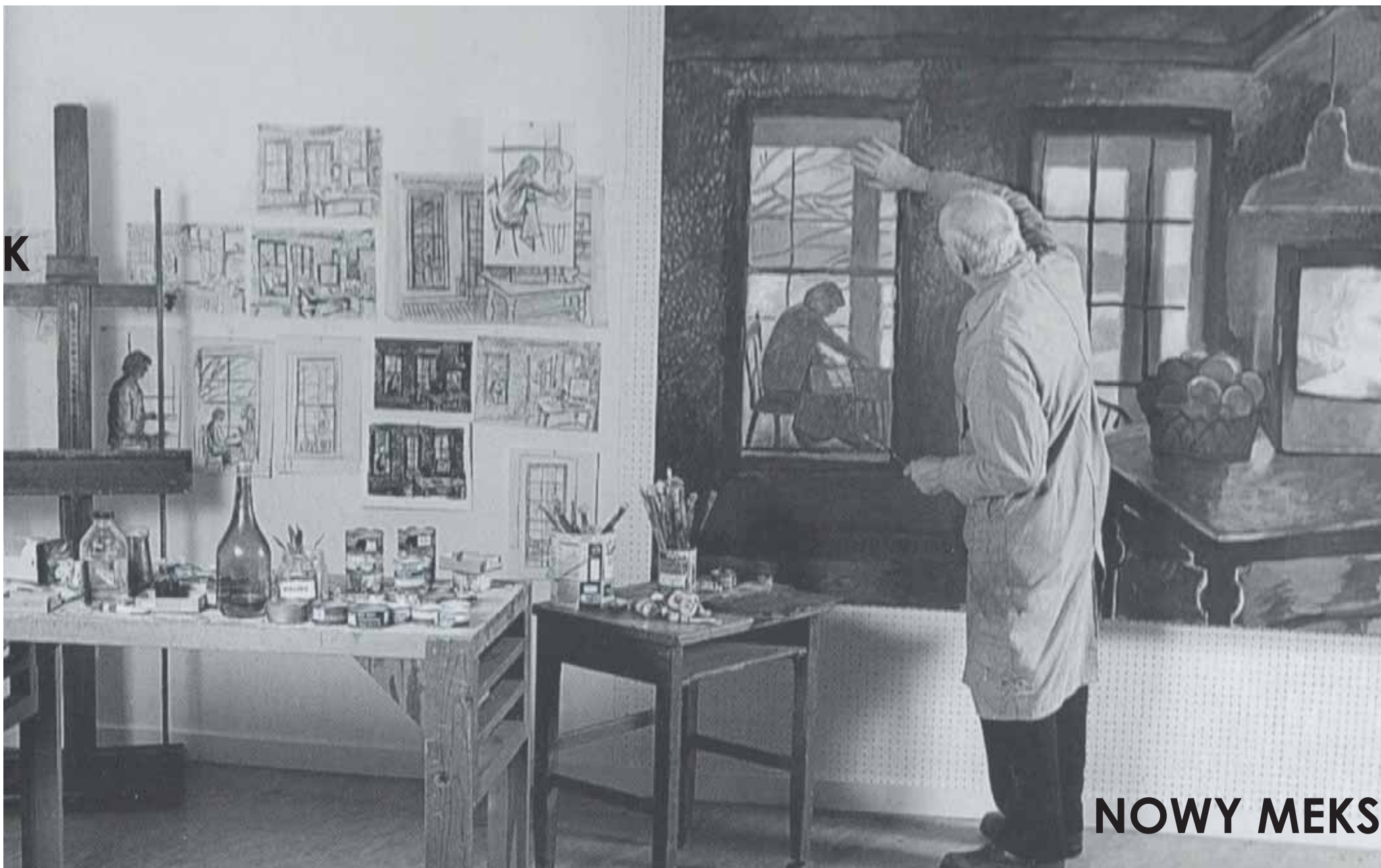
Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa, 1990

offset, papier
98 x 67 cm
sygn. flamastrem p.d.: Fangor 90

estymacja: 2 000 – 4 000 zł •



NOWY MEKSYK



NOWY MEKSYK

Fangor w pracowni w Santa Fe (fot. Szydtowski S. Wojciech Fangor, Space as play, s. 405)

Santa Fe w Nowym Meksyku miało być ucieczką nie tylko od surowego klimatu. Życie biegło tam innym, spokojniejszym rytmem, niż to na farmie w podnowojorskim Summit, dokąd Fangorowie przenieśli się dekadę wcześniej. W Santa Fe Fangor miał czas i miał warunki by malować, sprzyjała temu przede wszystkim ilość światła. To właśnie tam artysta planował swoją pierwszą po 1949 roku a zarazem pierwszą w wolnej Polsce wystawę monograficzną w Zachęcie – „Wojciech Fangor. 50 lat malarstwa” (1990).

Z Santa Fe związane są ważne w twórczości Fangora trzy cykle malarskie. W 1990 roku powstała seria zatytułowana „Poczet królów polskich” i w pewien sposób odpowiadający mu cykl portretów „Wodzowie Indian”. Oba zdradzały inspiracje kubistyczne, które powróciły w twórczości Fangora po wielu latach. Inny w duchu jest późniejszy cykl „Krzęsta” (1993-1994) – obrazy go tworzące to swoiste portrety tego przedmiotu codziennego użytku tak blisko związanego z człowiekiem, że aż nabierającego cech indywidualnych w zależności od miejsca pochodzenia.

W 1990 roku po otwarciu wystawy w Zachęcie w Polsce zrobiło się o Fangorze głośno. „Wojciech Fangor – powrót po latach”, „50 lat wspaniałej sztuki Wojciecha Fangora”, „Po 30 latach Fangor znów w kraju” – tak wyglądały nagłówki najważniejszych dzienników i czasopism. Artysta śledził wszystko z odległego o tysiące kilometrów domu w Nowym Meksyku, gdzie jak podkreślał w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, czuł się bliżej kultury europejskiej niż w Nowym Jorku. Fangor stopniowo coraz bardziej zacieśniał współpracę z Polską. W 1992 roku na zaproszenie Jerzego Sołtana współtworzył projekt wzorcowego modelu współczesnego budynku kościoła. Dwa lata później Muzeum Sztuki Współczesnej – Oddział Muzeum Okręgowego im. Jacka Malczewskiego w Radomiu zorganizowało wystawę retrospektywną Fangora, obejmujących twórczość artysty z lat 60, 70 i 80. Rok później Bożena Kowalska zainaugurowała w Galerii „72” w Chełmie indywidualną wystawę artysty a w 1996 roku z kolei zaprosiła go na XIV Plener dla Artystów

W 1982 r. przeszedłem na emeryturę. Miałem 60 lat, przenieśliśmy się w góry i mogłem malować cały czas! Zimy były tam mroźne i śnieżne. Kupiłem traktor, sam odśnieżałem. Nocą wchodziłem na dach i zwałłem śnieg, żeby dom się nie zawalił. Z czasem stało się to uciążliwe. Dlatego w 1989 r. kupiliśmy piękny dom w Santa Fe w stanie Nowy Meksyk. Tam dla odmiany słońce 300 dni w roku – Wojciech Fangor

Postępujących się Językiem Geometrii w Okunince nad Jeziorem Białym, To tylko niektóre z wydarzeń, w których artysta brał udział, często osobiście. Równoległe nadal był aktywny artystycznie w USA otwierając m.in. indywidualną wystawę „Target Paintings” w nowojorskiej Mitchell Albus Gallery (1993) czy tworząc projekt instalacji 4 billboardów wzdłuż autostrady I25 w Nowym Meksyku (1998). Projekt ten został przez władze stanowe zaakceptowany jednak nigdy nie doczekał się realizacji. Było to jedno z ostatnich działań Fangora w Ameryce. Rok później wrócił do Polski.



Dom Fangorów w Santa Fe (fot. Szydłowski S. Wojciech Fangor, Space as play, s. 404)

W latach 90. Powstawały liczne rysunki, m.in. portrety osób bliskich i ważnych. Obok wielu wizerunków żony, Magdy Shummer – Fangor, na uwagę zasługują portrety Ewy Pape, m.in. wykonany w 1991 roku. Ewa Pape, amerykańska marszandka i kolekcjonerka polskiego pochodzenia wyemigrowała jako młoda dziewczyna do USA na początku lat 60. XX wieku. Tam ukończyła studia i dzięki małżeństwu z milionerem Walterem F. Pape weszła w środowisko amerykańskiej finansjery. Wykorzystując koneksje poświęciła się promowaniu polskiej sztuki współczesnej w Stanach Zjednoczonych, organizując wiele wystaw, między innymi w prowadzonej przez siebie Pape Gallery oraz budując własną imponującą kolekcję. Do artystów szczególnie przez nią wspomaganych należeli najwięksi klasycy polskiego malarstwa XX wieku: Jan Lebenstein, Aleksander Kobzdej, Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Kantor, Wojciech Fangor. Ewa Pape współpracowała z Fundacją Kościuszkowską, która oferowała stypendia młodym polskim twórcom, regularnie przyjeżdżała do Polski i odwiedzała artystów w pracowniach nierzadko wychodząc z nich z kolejnymi zakupionymi przez nią pracami. Również dla Wojciecha Fangora Ewa Pape była bez wątpienia źródłem cennych kontaktów. Umożliwiła mu między innymi wystawę w The Walter Kelly Gallery w Chicago, której sama była kuratorką. Artysta sportretował ją kilkakrotnie.

23

Ewa Pape, 1991

kredka, papier
61 x 45,5 cm
sygn. p.d.: Fangor 91

estymacja: 70 000 – 100 000 zł •

WYSTAWIANY

Warszawa, Galeria aTAK, *Wojciech Fangor. Prace na papierze w kolorze 1948-2006*, czerwiec – lipiec 2007.

REPRODUKOWANY

Wojciech Fangor. Prace na papierze w kolorze 1948-2006 [katalog wystawy], wyd. Galeria aTAK, Warszawa 2007, poz. 287.



Krzesełło nr 12, 1993

olej, płyta

91,5 x 55,5 cm

sygn. śr.: Fangor, sygn., tyt., dat. i opis. na odwrocie:

Fangor 1993 / KRZESŁO no 12 / 36" x 22" / olej

estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

Cykl „Krzesełła” to, obok „Pocztu królów polskich” i „Wodzów Indian”, najważniejszy cykl malarski stworzony przez Wojciecha Fangora w Santa Fe. O nim pisał Aleksander Wojciechowski (katalog wystawy Wojciecha Fangora w CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003): „Wyrwane z naturalnego otoczenia, pozbawione codziennej funkcji użytkowej, były właściwie patetycznymi pomnikami idei. Takie właśnie przedmioty, pomyślane jako „pomniki idei”, znajdujemy w niektórych figuratywnych obrazach Fangora. Przykładem chociażby jego puste krzesełła: Czerwone (1994), Zielone (1993), Chair (1994), Amerykańskie (1994) i wiele innych prac o podobnej myśli i koncepcji.” „Krzesełła” to cykl 10 obrazów namalowanych przez Wojciecha Fangora w latach 1993-1994. Artystę interesowało wówczas napięcie

między tym, co idealne a tym, co dostrzegalne za pomocą zmysłów. Między doskonałą ideą a rzeczywistym jej uprzedmiotowieniem. Stefan Szydłowski z okazji wystawy poświęconej temu cyklowi w roku 2017 pisał, że artysta pragnie zatrzymać naszą uwagę nie przy wybranych modelach krzeseł, ale zaprasza widza na spotkanie z przeżyciem sytuacji, za którą stoją ludzie, miejsca i czasy. Fangor malując krzesełła wskazywał na różnorodność kulturową, na odmienne tradycje stojące za nimi. Malował krzesełła, jakby przedstawiał portret zbiorowy, ujawniając cechy i jakości wyróżniające nie tyle przez rysunek, oddający zawsze szczególność obiektu, ile przez formę malarską trafiającą w zawsze inną „swojskość” krzesełła zielonego, krzesełła czerwonego, krzesełła francuskiego czy amerykańskiego.



Dokumenty, 1995

serigrafia, papier

43 x 28 cm

sygn. l.d.: Wojtek F. 1995, na odwrocie pytania do wywiadu spisane ręką Wojciecha Fangora

estymacja: 3 000 – 6 000 zł•

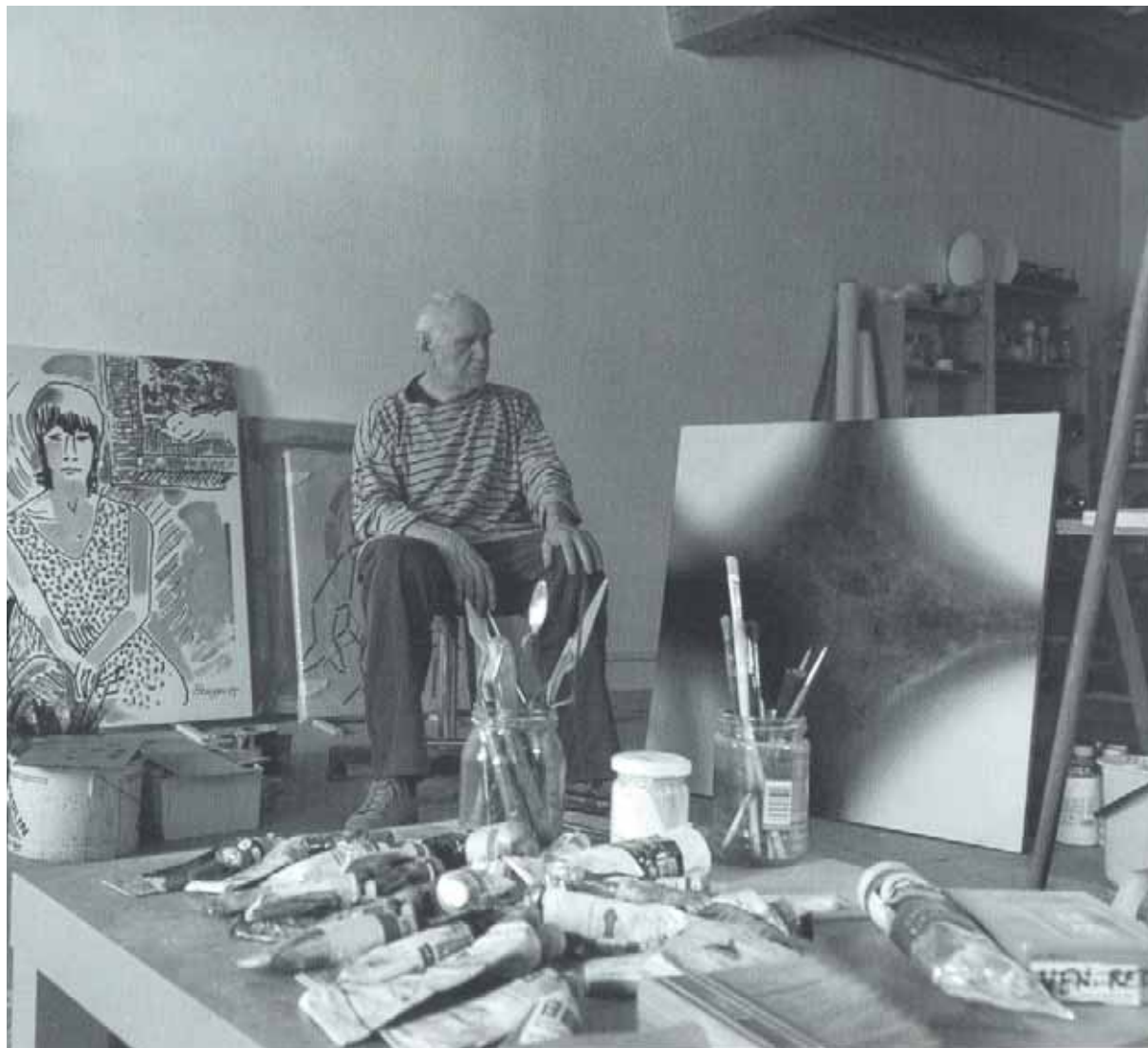
W 1995 roku Fangor mieszkał nadal w Santa Fe ale myślami był już coraz bliżej swojego powrotu do Polski. Wykonał wtedy na poły humorystyczną i sentymentalną pracę kolażową, w której zestawiał fotokopie własnych dokumentów z minionych lat. Rozmieszczone luźno i bez żadnego porządku druki urzędowe stanowią życiorys w pigułce, prozaiczny fragment tożsamości Fangora nie tyle jako artysty ale bardziej jako człowieka. Są wśród zachowanych dokumentów amerykańskie stanowe prawo jazdy wydane w Nowym Meksyku z używanym przez artystę w USA imieniem Voy Fangor oraz polskie pozwolenie

na prowadzenie pojazdów mechanicznych wydane w 1959 roku. Artysta zestawił je z pismami urzędowymi wydawanymi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki PRL oraz dokumentami celnymi francuskimi i niemieckimi. W centralnej części uwagę przykuwa fragment odcinka wypłaty z Uniwersytetu w Harvardzie. Niektóre dokumenty są dobrze czytelne, inne tylko częściowo pozwalają na identyfikację. To niezwykle rzadki zbiór osobistych artefaktów artysty, związanych z ważnym dla niego okresem w życiu, który on sam zaprzagnął utrwalić w nietypowy sposób.



POWRÓT DO POLSKI

Fangor w pracowni w Błędowie, 2010 (fot. Szydłowski S. Wojciech Fangor, Space as play, s. 406)



Od upadku komunizmu w 1989 roku a zwłaszcza po pamiętnej wystawie retrospektywnej, którą w 1990 pokazała warszawska Zachęta, Wojciech Fangor przyjeżdżał dosyć regularnie do Warszawy, próbując rozeznac się w nowej sytuacji. Myśl o powrocie do rodzinnego kraju kiełkowała w nim już od 1991 roku. W końcu była to już wolna i demokratyczna Polska a to pociągało za sobą nowe perspektywy dla twórców. Z drugiej jednak strony artysta miał świadomość swojej bezpiecznej pozycji, ugruntowanej już w USA od kilkadziesiąt lat. Był wykładowcą w Farleigh Dickinson University w New Jersey i Graduate School of Design na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge, Massachusetts. Szybko okazało się, że polskie środowisko artystyczne w latach 90. skupione było wokół zagadnień krytycznych i to artyści związani z tym nurtem byli w centrum uwagi instytucji i krytyków sztuki. Po wystawie w Zachęcie Fangor próbował przekazać swoje obrazy publicznym muzeom i instytucjom kultury, jednak bez sukcesu. 109 prac Fangora znalazło w końcu miejsce w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu. Obecnie jest to kolekcja o niebywałej wartości artystycznej i rynkowej.

Ostatecznie Fangorowie powrócili do Polski w 1999 roku. Kupili stary młyn w Błędowie pod Warszawą, gdzie stworzyli dom i pracownię. Parę lat później, w 2003 roku Fangor przygotował w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie wystawę retrospektywną. Dla artysty był to okres radykalnie nowej twórczości.

Wojciech Fangor siedemnaście razy w swoim życiu zmieniał miejsce zamieszkania. Podwarszawski Błędów stał się ostatnim jego domem. „Pomimo swojego zamkniętego charakteru stworzył coś w rodzaju dworu. Ale nie w znaczeniu szlacheckiego gniazda. Po prostu zapraszał i przyjmował u siebie osoby, które chciał zobaczyć.” wspominał Fangora na łamach Newsweeka Antoni Starowieyski, malarz i przyjaciel artysty. Na swój sposób ten zdystansowany do świata wielki artysta w ostatnich latach życia stał się sentymentalny, lubił wspominać. Jedną z form utrwalania przeszłości były kilkakrotnie pisane życiorysy, w większości sporządzone odręcznie, jak ten z lutego 2013 roku. Tak jak kreska rysunku była fundamentem dla twórczości malarskiej Fangora tak zapis wspomnień stał się w ostatnich latach życia artysty jego osobistym przesłaniem.

POWRÓT DO POLSKI

Po 10 latach malowania głównie dla siebie, w Polsce wybuchła demokracja, zaczęto sobie przypominać, że był i gdzie jest Fangor. Więc się przesiedliłem do Polski. Chciałem odbudować jakiś zabytkowy pałac, zrobić muzeum swojej sztuki. Ale nic z tego nie wyszło, bo nie znałem mechanizmów załatwiania spraw w Europie wschodniej. Ale zainteresowali się mną kolekcjonerzy sztuki, inwestorzy, marszandzi i moje obrazy nabrały wartości towarowej. Specjalnie te malowane między 1958 – 1973 rokiem. Miałem i mam dużo wystaw głównie retrospektywy i dzięki ożywionemu rynkowi, aukcjom i mediom stałem się 90 letnim celebrytą.

(fragment rękopisu Fangora sporządzonego w Błędowie 2 lutego 2013 roku)

Akurat odkryłem to zupełnie przypadkowo. Można powiedzieć, że rysunek fotograficznie powiększony do odpowiedniej skali daje coś zupełnie wyjątkowego.
– Wojciech Fangor

(Szydłowski S., *Przestrzeń jako gra*, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 336.)

Palimpsest – termin ten pochodzi z języka greckiego i stosowany był dla określenia rękopisów spisanych na używanym już wcześniej materiale piśmiennym, z którego usunięto poprzedni tekst. Ten szczególny zabieg zastosował artysta względem swoich prac rysunkowych, często pochodzących z czasów młodości, a które postanowił przenieść w obszar malarstwa. Część z tych swoistych kolaży została pokazana na retrospektywnej wystawie twórczości Wojciecha Fangora „Przestrzeń jako gra”, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2012 roku. Tematowi temu w całości poświęcony był również pokaz „Palimpsest” w warszawskiej Galerii aTAK w 2010 roku. Palimpsestowe prace wyróżnia nowe podejście artysty do rysunku. Gatunek ten towarzyszył Fangorowi od najwcześniejszych lat jednak zawsze spełniał podrzędną rolę względem malarstwa. Kolaże stanowią hołd złożony przez artystę jego własnym rysunkom, które w palimpsestach zamienione zostają w obraz. Dawne rysunki wykonane najczęściej flamastrem a teraz przeniesione na płótno metodą cyfrową podporządkowują sobie naniesione na nie elementy

26

Gitara, 2005

akryl, papier, karton
159,5 x 120 cm
sygn. p.d.: Fangor

WYSTAWIANY

Toruń, CSW, *TU jesteście. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała*, 2017.

REPRODUKOWANY

TU jesteście. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała, wyd. CSW Toruń, Toruń 2017, s. 111.

estymacja: 90 000 – 130 000 zł •

czysto malarskie – olejne plamy, elementy kolażowe, partie wykonane pastelą lub akwarelą. To przeobrażenie starych rysunków w nową formę, „artystyczny lifting”, stały się podstawą do użycia w stosunku do tych prac Fangora terminu palimpsest, jako wskazującego na dokonany w nich proces odnowy, zastąpienia nową treścią tej dawnej przy jednoczesnym jej poszanowaniu. Ta autoreinterpretacja, zachowująca pamięć o przeszłości, równocześnie podkreśla twórczą pasję artysty, poszukiwanie nowych, eksperymentalnych technik. Swoje dawne rysunki, zarówno te odnalezione po 40 latach jak i te wykonane w latach 90. Fangor przeniósł do swojej malarskiej przestrzeni. Sam artysta w rozmowie ze Stefanem Szydłowskim tak podsumował te działania: „Nakładanie kolorów gorących i zimnych o różnych kształtach geometrycznych na obrazach przedstawiających stwarza nową współzależność i nową tożsamość tak dla figuralnego rysunku, jak współgrającego z nim geometrycznego kształtu koloru. W tym zestawieniu każdy odgrywa nową rolę. Rysunek jest bardziej rysunkiem, kolor jest bardziej kolorem, a całość nowym związkiem.”



Najnowszy cykl kolażowych pejzaży i portretów, malowany od 2005 roku, ma charakter palimpsestu, jest jednocześnie nakładaniem dzisiejszych interpretacji na dawne szkice i rysunki, ale także sięganiem do dawnych postaw zarysowanych w osobistej historii artysty, warstw własnej tektoniki.

(Stefan Szydłowski, w katalogu wystawy *Przestrzeń jako gra*, Kraków, 2012)

27

Ręce, 1991-2010

akryl, płótno
85 x 106 cm
sygn. ś.r.d.: Fangor 91/2010

estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

REPRODUKOWANY:
Wojciech Szydłowski, *Wojciech Fangor*.
Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, il s. 363.



RZEŹBA



RZEŹBA

Wojciech Fangor w trakcie pracy przy rzeźbie Ognisty ptak (fot. archiwum prywatne B. Sarwiński)

Wojciech Fangor był artystą, który zrewolucjonizował pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej. Początków tego fenomenu należy szukać we współpracy artysty z architektami i projektantami w latach 50. Szczególna więź łącząca Fangora ze Stanisławem Zamecznikiem i Oskarem Hansenem stała się bezpośrednim bodźcem do zmiany w postrzeganiu funkcji malarstwa jaka zaszła w artyście pod koniec lat pięćdziesiątych i która nadała ostateczny kierunek jego twórczym poszukiwaniom. Wystawa w Salonie „Nowej Kultury” w 1958 roku do dziś postrzegana jest jako pierwszy światowy environment, sprowadzający malarstwo do nowej roli czynnika kształtującego przestrzeń. Bezprecedensowe wydarzenie powtórzył Fangor, wspólnie z Zamecznikiem i Hansenem, jeszcze trzykrotnie – w 1959 roku w Stedelijk Museum w Amsterdamie, przed budynkiem Galerii „Zachęta” w tym samym roku oraz wewnątrz samej Zachęty przy okazji Wystawy Sztuki Nowoczesnej. „To był absolutny minimalizm. Sala była pusta, na podłodze postawiliśmy tylko wygiętą sferycznie białą płytę, a u góry nad nią, przy świetliku, wisiła wygięta w drugą stronę taka sama płyta tyle, że czarna. Dwie płyty, które na siebie patrzą. (...) Przyszliśmy na otwarcie, a to była przecież Wystawa Sztuki Nowoczesnej, więc były tam te wszystkie Kantory, Nowosielskie, Jaremy. Wszystko to wisiło jak Bóg przykazał na ścianach, a w naszej sali nie było nic, tylko dwie płaszczyzny, wobec czego cała telewizja, fotografowie, wszyscy postawili w tej sali swoje trójnogi, aparaty, sprzęt fotograficzny. Kiedy się weszło na otwarcie, to w salach była wystawa a tu magazyn mediów. Czar prysnął.” Trudne początki prób przebicia się z nową ideą wspominał Fangor wielokrotnie, między innymi w rozmowie z Miladą Ślazińską przy okazji wystawy w 2003 roku w warszawskim CSW. Echem tamtych przełomowych

dla Fangora wystaw, a zwłaszcza pokazu w Salonie „Nowej Kultury”, były nie tylko abstrakcyjne op-artowskie płótna z charakterystycznymi rozchodzącymi się i pulsującymi kołami bądź falami, ale również projekty pawilonów wystawowych (Expo '58 w Brukseli), wnętrza dworca kolei średnicowej i warszawskiego metra jak również twórczość malarska z lat 80. i 90. Praca koncepcyjna, tak jak w przypadku obrazów optycznych, opierała się na gruntownych przygotowaniach. Instalacjom przestrzennym towarzyszyły liczne makiety i rysunki, zarówno te z pokazów najwcześniejszych – chociażby zainaugurowanego w 1964 roku w Museum Schloss Morsbroich w niemieckim Leverkusen – jak i tych późniejszych wykonanych już po powrocie do Polski a eksponowanych m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej w Orońsku.

Formy przestrzenne Wojciecha Fangora to również najwcześniejsze rzeźby z końca lat 40., niektóre zbliżone do realizmu, inne zdradzają poszukiwania spod znaku Picassa i Legera. Były one krótkim epizodem w twórczości artysty, który szybko skoncentrował się na malarstwie. Pierwsze ingerencje sztuki w przestrzeni połączyły się u Fangora z doświadczeniami w zakresie grafiki użytkowej, zwłaszcza zaś wielkoformatowych dekoracji miejskich wykonywanych na zlecenie partii. Te sytuacje pozwoliły wykształcić artyście wrażliwość na przestrzeń i sposób w jaki malarstwo może na nią oddziaływać. Zainteresowanie to pogłębił współpracując z architektami przy okazji opisywanych wyżej wystaw w „Nowej Kulturze” i Zachęcie. W 1959 roku razem z Zamecznikiem pokazali kontynuację swoich poszukiwań w Amsterdamie. Pokaz nosił tytuł „Kolor w przestrzeni” i był naturalnym rozwinięciem warszawskiego Studium Przestrzeni, wzbogaconym



„Fangor należy do tych nielicznych artystów na świecie, dla których tradycyjne granice między architekturą, rzeźbą i malarstwem nie są już obowiązujące. Jego dzieło jest ważnym, w Niemczech nieznanym jeszcze, wkładem do podstawowej, nowej dyskusji o związkach przestrzenno – artystycznych.”

(Udo Kultermann, dyrektor Muzeum Schloss Morsbroich w Leverskusen we wstępie do katalogu wystawy, w: Kowalska B., Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 176).



Wojciech Fangor przy rzeźbie „Ognisty Ptak”. (fot. archiwum prywatne B. Sarwiński)

tym razem o silnie zaakcentowaną rolę koloru. Zastosowane barwy – czerwieni i niebieskiej – uwydatniały rzeźbę struktur wykonanych z pilśni, nadając im mocny wydzźwięk emocjonalny. „Environment ‘Kolor w przestrzeni’ nie tyle badał wpływ na siebie sąsiadujących kolorów, co wpływ ich formy skupionej i rozproszonej na odbiorcę, na jego pamięć i reakcję na następny kolor” (Szydłowski S., Wspomnienie teraźniejszości. Wojciech Fangor, Wrocław 2015, s. 20). Kolejne wystawy instalacji przestrzennych – w 1964 roku w Leverkusen i w Berlinie oraz dwa lata później w nowojorskiej Galerie Chalette – były kontynuacją pierwszych doświadczeń w zakresie environmentu będąc jednocześnie pod rosnącym wpływem z intensywnie uprawianym wówczas malarstwem. Zarówno niemieckim wystawom jak i pokazowi nowojorskiemu towarzyszyły obrazy optyczne malowane w latach 1963-64. W Leverkusen struktury sprężone wykonane z płyty pilśniowej pokryte były farbą akrylową w sposób akcentujący ich bryłę.

Po ostatecznym wyjeździe do USA działalność Fangora skoncentrowała się na malarstwie i na aktywności akademickiej w nowej roli wykładowcy. Tym niemniej nie zaprzestał eksperymentów w dziedzinie sztuki przestrzennej. W 1966 roku dla Galerie Chalette wykonał gigantyczną Wstęgę Möbiusa. W latach 80. na zlecenie amerykańskiego biznesmena powstały trzy monumentalne głowy wycięte w stali i następnie polichromowane. Realizacja ta zbliżona była do gatunku czysto rzeźbiarskiego choć przez fakt swoich imponujących wymiarów, rozmieszczenia trzech elementów względem siebie w przestrzeni kontynuowała ideę wcześniejszych environmentów.

Po powrocie Fangora do Polski odbyły się dwie szczególnie ważne dla jego obiektów przestrzennych wystawy. Pierwsza z nich miała miejsce w 2003 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, druga zaś – dwa lata później w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – zainaugurowała szereg pokazów artysty w tym ośrodku uwieńczony wielką retrospektywą w 2015 roku. W CSW Fangor pokazał przestrzenne rzeźby wykonane w kartonowo gipsowych rurach, na których od wewnątrz i na zewnątrz stworzył obrazy wpisujące się w ówczesnie stosowaną przez niego stylistykę kolażową. W Orońsku, wykorzystując dostępną tam dużą przestrzeń ekspozycyjną, stworzył „Wystawę wystawy”. Imponujący projekt składał się z owalnych pilśniowych struktur między którymi artysta umieścił przygotowane przez siebie sylwetki ludzi ze świata kultury i mediów, wykonane ze styropianu i tektury i podmalowanych akrylem. Ówczesny dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej – Jan Stanisław Wojciechowski – określił tę wystawę jako bezpośrednie i czytelne nawiązanie do Studium Przestrzeni z 1958 roku pisząc o odtworzonych w Orońsku postaciach przechadzających się widzów: „To, co w pierwotnej wersji Studium Przestrzeni było żywe, realne, zmienne, dziś jest sztuczne, namalowane, unieruchomione”.

Pod koniec życia Wojciech Fangor tworzył w swoim domu w Błędowie struktury przestrzenne. Najczęściej wykonane z blachy aluminiowej malowanej akrylem swoją stylistyką przywracały na myśl pierwsze obiekty z lat sześćdziesiątych. „Symetria 2” czy „Ognisty ptak” należą do ostatnich przestrzennych rzeźb, które wyszły spod ręki Fangora. Towarzyszące im rysunki są nie tylko dokumentacją momentu powstania, ale świadectwem unikatowości obiektu jako idei.

28

Projekt rzeźby Ognisty ptak 1, 2013

ołówek, flamaster, papier
20 x 14 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: Fangor 13

estymacja: 15 000 – 25 000 zł •





29

Projekt rzeźby Ognisty ptak 2, 2013

ołówek, flamaster, papier
15 x 21 cm
sygn. p.d.: Fangor 13

estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

30

Projekt rzeźby Symetria 2, 2015

ołówek, kredka, papier
21 x 30 cm
sygn. p.d.: Fangor 15

estymacja: 15 000 – 25 000 zł •



W ostatnich latach życia Wojciech Fangor coraz częściej skłaniał się ku twórczości o charakterze bardziej osobistym. Są to prace różnorodne, tworzone zazwyczaj pod wpływem jakiegoś zewnętrznego bodźca – czy to rozmowy, napotykania osób czy powracających wspomnień. Jest jednak pewna wspólna nić łącząca ten pozornie tylko niespójny zbiór. Jest to pragnienie zachowania siebie, utrwalenia własnej osoby. Stosował do tego dostępne jemu tylko sposoby. Takim śladami Fangora są jego sygnatury – te, którymi podpisywał wszystkie swoje dzieła, również wtórnie i po wielu latach. Z resztą temat własnego podpisu eksplorował artysta już pod koniec lat 90. Powstały wówczas prace rysunkowe pod wspólnym tytułem „Sygnatury” (1998). Miały one charakter autobiograficzny. Nazwisko znajdowało się w centralnej części arkusza papieru malowane pędzlem. Następnie każdą z prac zaniósł do notariusza w Santa Fe, który pieczęciami i własnym podpisem potwierdził autentyczność sygnatur artysty. Przewrotny ten zabieg mający na celu dodatkowe uwierzytelnienie Wojciecha Fangora artysty i jego podpisu z perspektywy czasu wydaje się świadomym krokiem budowania własnej tożsamości w ramach wielkich podsumowań jakimi Fangor objął swoje życie zwłaszcza w okresie poemigracyjnym.

Odciski własnych palców wykonane w Błędowie w 2013 roku i następnie przeskalowane do formatu plakatu są kolejnym elementem artystycznej autobiografii. Cztery różnokolorowe odbicia linii papilarnych rozmieszczone w sposób symetryczny graficznie spełniają funkcję znaku i po raz kolejny dowodzą jak wielkim talentem graficznym obdarzony był Wojciech Fangor. Odciski palców są unikatowym zapisem naszej tożsamości wykorzystywane więc są w ramach nowoczesnych technik badawczych m.in. przez policję do identyfikacji osób. Pobieranie odcisków linii papilarnych od osób mogących mieć związek z jakimś zdarzeniem przestępczym, świadków, zatrzymanych itp., odbywa się zazwyczaj przy wykorzystaniu nasączonej poduszki daktyloskopijnej, płytki (metalowej bądź szklanej), wałka nasączonego tuszem, a następnie przetoczeniu palców daktyloskopowanej osoby po odpowiednich polach na karcie rejestracyjnej lub daktyloskopijnej. Wojciech Fangor stworzył zatem własną kartę daktyloskopijną zapisując tym samym dla potomnych własną tożsamość ukrytą pod formą atrakcyjnego wizualnie znaku graficznego. Zestawienie plakatu, który jako forma zakłada w sobie możliwość powielania i upowszechniania treści w nim zawartych z unikalnymi i niepowtarzalnymi liniami papilarnymi jest potwierdzeniem niezwykłego dystansu jaki do własnej osoby miał Wojciech Fangor.

31

Odciski, 2015

offset, papier

101 x 70 cm

sygn. p.d.: Woj. Fangor Błędów 25 luty 2013

estymacja: 3 000 – 6 000 zł •



Od najwcześniejszych lat Wojciech Fangor interesował się tematyką integracji malarstwa z otaczającą przestrzenią. Kluczowe w kształtowaniu się szczególnej wrażliwości na tę problematykę były wczesne lekcje malarstwa pobierane u Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego. Kowarski uprawiał malarstwo sztalugowe i ścienne, mozaikę, ale

METRO

również projektował układy urbanistyczne. Istotnym zagadnieniem w jego twórczości pozostawało zespolenie malarstwa i architektury. W katedrze na Wawelu stworzył dekoracje stropu w Sali Pod Ptakami, za którą otrzymał Medal na Dziesięciolecie Odzyskania Wolności. Kowarski uczestniczył w 1928 w wykonywaniu polichromii Rynku Starego Miasta w Warszawie, a w 1939 zdobył wraz z Janem Sokołowskim i Józefem Klukowskim I nagrodę za projekt mozaikowej dekoracji hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie. Przesłaniem Kowarskiego była więc sztuka trwała a jednocześnie dostępna – taka, która miała docierać do szerszego odbiorcy. Jednym z bardziej spektakularnych efektów lekcji malarstwa stała się dekoracja sufitowa jaką wykonał Fangor w jednym z pomieszczeń rodzinnego Janówka. I choć

tematem i techniką plafon odbiega znacznie od późniejszych zainteresowań artysty to wyczuć w nim można fascynację sztuką monumentalną, która towarzyszyć mu będzie przez cały okres twórczości. Jak sam Fangor wspominał wiele lat później: (...) było to moje pierwsze zadanie tego typu. (...) za temat obierając „Plejady”, grupę siedmiu

mitologicznych kobiet oraz gwiazdozbiór o tej nazwie (...). Dziś zastanawiam się co mnie skłoniło do sielankowo-rokoczkowej stylizacji. Może to była ucieczka od najstraszniejszego wówczas terroru (...) Kowarskiemu oprócz wiadomości technicznych zawdzięczam umiejętność budowania monumentalnej formy i mrocznej powagi w stosunku do sztuki.

Wojciech Fangor podczas pracy przy projekcie II linii warszawskiego metra (fot. archiwum prywatne B. Sarwiński)



METRO

Szczególne fascynacja malarstwem z architekturą towarzyszyła Wojciechowi Fangorowi przez całe życie i stała się katalizatorem najważniejszych osiągnięć w jego twórczości. Już w 1950 roku, dwa lata po śmierci Kowarskiego, Fangor święcący tryumfy jako artysta socrealizmu i jeden ze współtwórców Polskiej Szkoły Plakatu podjął zawodową współpracę z architektem Stanisławem Zamecznikiem. Jako malarz Fangor wszedł do zespołu projektantów nowej restauracji znajdującej się na terenie służewieckich wyścigów konnych. Zbyt niskie wnętrza obiektu wymogły na Fangorze zastosowanie plastycznych środków mających na celu ich powiększenie, pewnego rodzaju optyczne fałszerstwo. Zacieśnienie znajomości z Zamecznikiem i kolejne wspólne projekty były dla Fangora obszarem do coraz to nowych doświadczeń. W 1954 roku wykonali wspólnie projekt stadionu na Mokotowie, rok później Fangor z innymi plastykami włączyli się w przygotowania do V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Na tę okazję artysta zaangażował się w aż cztery projekty: czterystumetrowego fryzu wykonanego wspólnie z Henrykiem Tomaszewskim, panneau „Przeciw Hiroszynie”, z Jerzym Tchorzewskim stworzył plakat wydarzenia oraz namalował replikę Guerniki. Z monumentalną, nowoczesną plastyką wyszedł bezpośrednio w przestrzeń miasta. Doświadczenie to rozwijał następnie uczestnicząc z zespołem Jerzego Sołtana w projekcie polskiego pawilonu na Expo'58 w Brukseli. W tym samym roku w Salonie „Nowej Kultury” Fangor wraz z Zamecznikiem przygotowali wystawę „Studium przestrzeni”, która stanowiła syntezę kilkuletnich refleksji Fangora wynikających z jego doświadczeń pracy na styku malarstwa i architektury. To, co w architekturze zyskiwało coraz szersze poparcie w sztukach wizualnych spotkało się jednak z niezrozumieniem. Pokazane w „Nowej Kulturze” płótna nie mieściły się ani w dotychczasowych kategoriach obrazu, ani w kategorii klasycznie pojmowanej wystawy. Pierwszy światowy environment napotkał się z nieprzychylnością co zmusiło jego twórców do opracowania na cel wystawy krótkiej informacji wyjaśniającej jej założenia

a dwa lata później powstał Manifest podpisany przez Fangora i Zamecznika.

Początkowe trudności nie zraziły artysty, który wszedł na obrany kurs i konsekwentnie nim podążał. Działania artystyczne przeplatały się z kolejnymi realizacjami architektonicznymi i urbanistycznymi, które wykorzystywały środki wyrazu wypracowane na gruncie najnowszych odkryć malarskich. W latach 1960-1962 Fangor przygotował projekt dekoracji wnętrza dworca linii średnicowej Warszawa Śródmieście. W projekcie sięgnął po cenione przez Felicjana Kowarskiego mozaiki, które wykorzystał do dekoracji ścian. Wymaganiom Fangora odnośnie niuansów gradientowych odcieni szklawa każdej mozaiki sprostowała pracownia Heleny i Lecha Grześkiewiczów, wykonano je w zakładach we Włocławku. Mozaika stała się wdzięcznym nośnikiem przejść między kolorami wypróbowanych przez artystę już w malarstwie. Ściany zewnętrzne hallów kasowych i poczekalni poprzecinane barwnymi pasami miały w zamyśle Fangora wzbudzać wrażenie odmaterializowania bryły dworca, kojarzyć się z dalekim pejzażem. Dwie różne szerokości szczelin miały wzmacniać przy patrzeniu w ruchu i z odległości wrażenie przesuwania się i nakładania poszczególnych pasów barwnych. Idea dekoracji zaproponowana przez artystę współgrała z całościową koncepcją wyglądu budynku dworca Warszawa Śródmieście autorstwa Jerzego Sołtana i ekipy bliskich jego współpracowników z warszawskiej ASP. Dworzec ten, zbudowany w 1955 roku i w istocie będący urbanistycznym i architektonicznym dopełnieniem stojącego nieopodal Pałacu Kultury i Nauki wykorzystywał podziemną przestrzeń przedwojennego Dworca Głównego. Miał jednak charakter ciemnego piwnicznego pomieszczenia. Nowatorski projekt zespołu skupionego wokół Sołtana nadał wnętrzom modernistycznego charakteru, a projekt ten szybko zdobył światowe uznanie. Operując w zgodzie z założeniem, iż prostota jest kluczem do funkcjonalności artyści i architektki „uczłowiczyli” jeden z najbardziej newralgicznych komunikacyjnych

punktów stolicy. „To wnętrze było, przed jego dewastacją, NOW-em (narzędziem oddziaływania wizualnego) czytelnie przyjaznym człowiekowi” – tak o dworcu po latach mówił Oskar Hansen. Dziś niestety zarówno zewnętrzna bryła budynku jak i podziemna hala zostały odhumanizowane przez szpetne budki z kebabami i bannery reklamowe, które zaburzają lekturę dekoracji odbierając tym samym Dworcowi Śródmieście jego oryginalną prostotę.

DRUGA LINIA METRA

Projekt dekoracji Dworca Śródmieście był nie tylko niezwykłym hołdem złożonym Felicjanowi Szczęsnemu Kowarskiemu, autorowi dekoracji przedwojennego dworca Głównego. Była to również pierwsza tego typu realizacja koncepcji Fangora, choć wówczas sam artysta na pewno nie zdawał sobie z tego sprawy. Musiał upłynąć długi czas emigracji i nastąpić powrót do Polski w latach 90. by w nowej rzeczywistości Polski po transformacji Wojciech Fangor, artysta o światowej sławie, mógł zostać poproszony o wykonanie projektu dekoracji dla II linii warszawskiego metra – jednej z czołowych inwestycji w stolicy po 1989 roku. Zaproszenie do uczestnictwa w projekcie zostało złożone przez biuro projektowe Andrzeja Chołdzińskiego w 2007 roku. Artysta proponował koncepcję opartą na liternictwie. W tamtych latach temat ten szczególnie interesował Fangora, który – jak sam przyznawał – nigdy liternictwa się nie uczył i początkowo sprawiało mu ono trudność. Stefan Szydłowski pisze w katalogu towarzyszącym wystawie „Wojciech Fangor. 3 wymiary – retrospektywa” (Orońsko 2015, s. 142): „Pod koniec lat 50. Fangor odnalazł sposób na przejście od form environmentalnych do obrazów. Pod koniec lat 90. Przeciwnie, znalazł sposób na przejście od obrazów do struktur przestrzennych.” Strukturami przestrzennymi były również monumentalne napisy. Jeszcze w USA, w 1998 roku stworzył cykl „Sygnatury” – serię malarskich autografów, których autentyczność potwierdza notarialna pieczęć na każdej z prac. Sygnaturę powtórzył

dziesięć lat później w Orońsku już jako obiekt przestrzenny. Następnie zaprojektował trójwymiarowe podpisy dla Stanisława Zamecznika, z okazji wystawy monograficznej architekta w 2010 roku oraz dla żony – Magdy. Tę ostatnią pokazał artysta na wystawie w PGS w Sopocie w 2015 roku.

Od 2007 roku trwały intensywne prace nad koncepcją wystroju wnętrza stacji metra. Artysta odrębnie przygotowywał pierwsze projekty, na późniejszych etapach korzystając z komputerowych wydruków, na które zawsze osobiście nanosił kolejne poprawki i uwagi, na końcu składając na każdym z wydruków swój podpis. Siedem nazw kolejnych centralnych stacji metra zapisanych zostało charakterystycznym dla Fangora ekspresyjnym liternictwem. Zastosowana kursywa odzwierciedla kierunek jazdy pociągu. W dekoracji II linii warszawskiego metra ważne jest jednak nie tylko liternictwo, ale i kolor. Tu artysta nawiązał bezpośrednio do własnego projektu sprzed pięćdziesięciu lat – grę kolorów wykorzystał we wnętrzach Dworca Śródmieście – prowadziły one pasażerów ku wyjściom. Tych, którzy zamierzali iść w kierunku zachodnim, w stronę ul. Emilii Plater, prowadziły czerwienie kojarzące się z zachodzącym słońcem. Tych, którzy wychodzili od wschodu i ul. Marszałkowskiej – zimne błękity. Zabieg powtórzył Fangor w kolorystyce siedmiu stacji II linii metra. Te położone na zachodzie mają cieplejsze barwy, te na praskim brzegu są zimne, utrzymane w zielonych i błękitnych tonacjach.

Projekt dekoracji II linii stołecznej metra może być odczytywany jako symboliczne nawiązanie do działań, jakie Fangor podejmował zanim wyemigrował z kraju. To powrót nie tylko do przestrzeni miasta, z którym artysta był bardzo związany. To również powrót do zaszczepionej przez Kowarskiego nowatorskiej wizji nierozzerwalności malarstwa i jego kontekstu architektonicznego i urbanistycznego.





32

Dworzec Wileński, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju wnętrza,

skala: 1:12,5, druk, papier

51 x 280,5 cm

sygn. czarnym cienkopisem środek: OK / Woj. Fangor 8 III

2014 oraz autorskie poprawki naniesione czerwonym flamastrem i czarnym cienkopisem

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •



33

Stadion Narodowy, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju wnętrza, skala 1:10,
druk, papier

50 x 209 cm

sygn. czarnym cienkopisem środek: OK / Woj. Fangor 26 luty
2014

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •





34

Centrum Nauki Kopernik, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju wnętrza, skala 1:10, druk, papier, 53 x 303 cm

sygn. czarnym cienkopisem środek: OK / Woj. Fangor 12 III 2014 oraz poprawki autorskie czarnym cienkopisem przy literze P

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

35

Nowy Świat – Uniwersytet, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju wnętrza, skala: 1:12,5, druk, papier, 52 x 381 cm (arkusz)

sygn. czarnym cienkopisem środek: OK / Woj. Fangor 8 III 2014 oraz komentarz z prawej strony czerwonym flamastrem: docisnąć

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •





36

Świętokrzyska, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju wnętrza, skala

1:12,5, druk, papier

50 x 185,5 cm

sygn. czarnym cienkopisem środek: OK / Woj. Fangor 12

III 2014 oraz autorskie poprawki naniesione ołówkiem

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •



37

Rondo ONZ, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju wnętrza, skala

1:10, druk, papier

91,5 x 236 cm

sygn. czarnym cienkopisem na literze N (ONZ): OK / Woj.

Fangor 21 II 2014 oraz autorskie poprawki niebieskim

cienkopisem i czerwonym flamastrem

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •



38

Rondo Daszyńskiego, 2014

wydruk akceptacyjny projektu wystroju

wnętrza, skala 1:10, druk, papier

92 x 299,5 cm

sygn. czarnym cienkopisem na literze E:

OK / Woj. Fangor 21 II 2014 oraz poprawki

autorskie czerwonym flamastrem

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

39

Metro, 2014

serigrafia, papier

44 x 40 cm w świetle oprawy

sygn. p.d.: Fangor 2014, ed. l.d.: 13/30

estymacja: 10 000 – 20 000 zł •



Wojciech Fangor wraz z żoną Magdaleną,
fot. Czesław Czaplinski FOTONOVA



Rysunek był dla Fangora medium osobistym, właściwie intymnym. Od pierwszych portretów bliskich mu osób, m.in. ukochanej matki, przez szybkie wprawne szkice kilkuletniego syna artysty – Romana, aż po liczne rysunki poświęcone żonie Magdzie – rysunkiem dokumentował to co było bliskie jego sercu. Ostatnie lata życia w podwarszawskim Błędowie również zaowocowały wieloma pracami na papierze. Te ostatnie o charakterze biograficznym dokumentują znajomości i określone sytuacje z ostatnich lat życia Fangora. Jedną z postaci bliskich artyście w tym okresie stał się Bogdan Sarwiński – fotograf z Błędowa, który towarzyszył Fangorowi wykonując dokumentację codziennego życia artysty i jego żony. Zafascynowany osobą Wojciecha Fangora współuczestniczył we wspólnym pokazie prac Fangorów „Zestaw wystaw” w Błędowie oraz wydał własnym nakładem osobisty album poświęcony malarzowi. W geście podziękowania za udział w organizacji wystawy Fangor stworzył w 2007 roku portret Bogdana Sarwińskiego i szereg towarzyszących mu rysunków flamastrem.

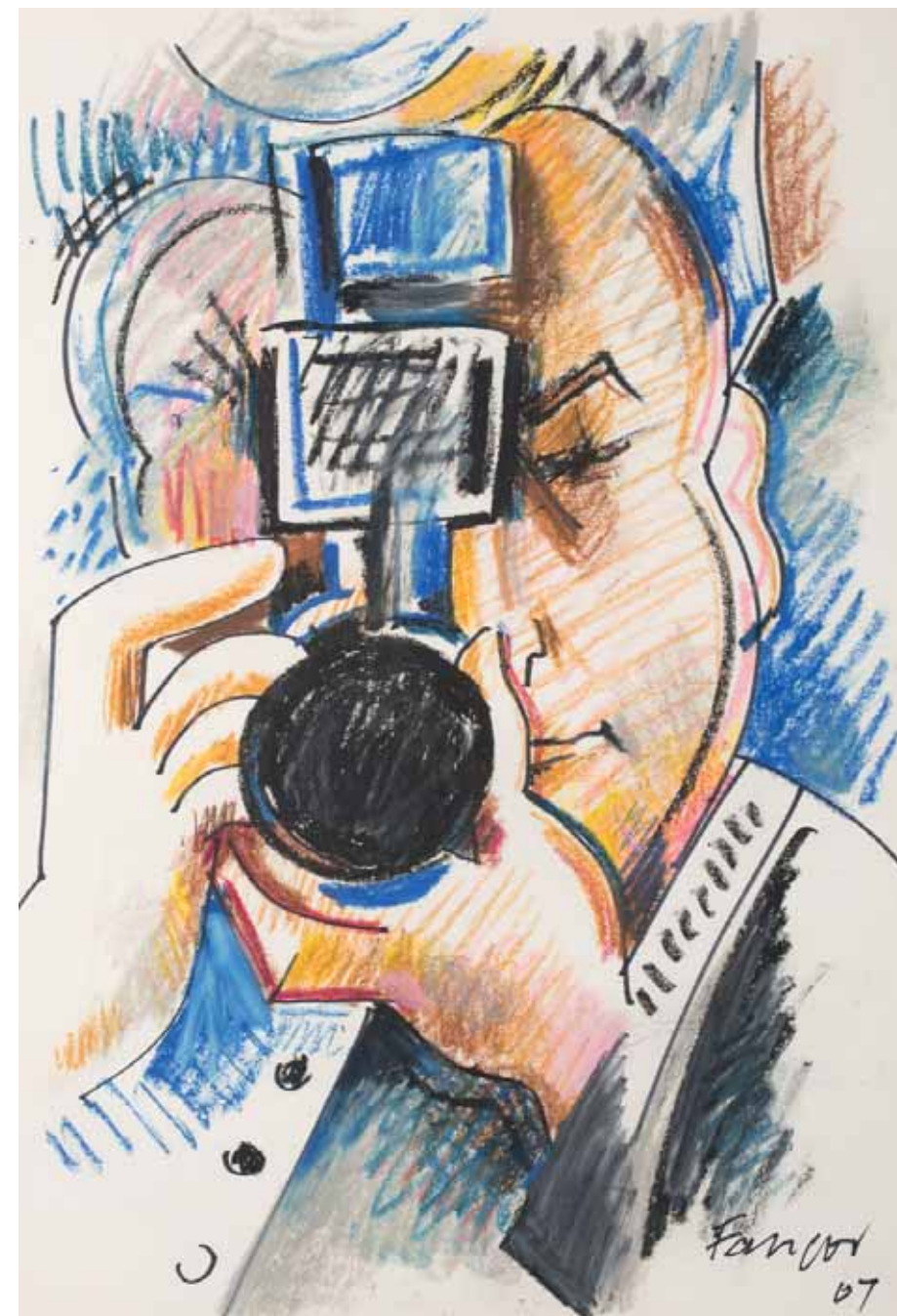
40

Fotograf, 2007

kredka olejna, papier
50 x 34 cm
sygn. p.d.: Fangor 07

estymacja: 10 000 – 20 000 zł •

REPRODUKOWANY
Fangormagorie. Bogdan Sarwiński,
wyd. Polfilm, Błędów 2012, s. nlb.





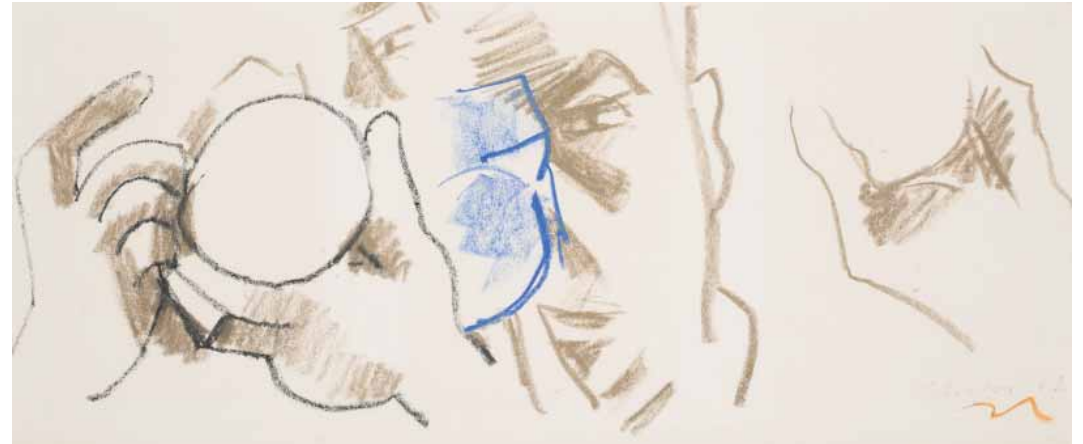
41

Portret mężczyzny, 2007

kredka olejna, papier
28 x 20 cm w świetle oprawy
sygn. p.d.: Fangor 07

estymacja: 10 000 – 20 000 zł •

REPRODUKOWANY
Fangormagorie. Bogdan Sarwiński, wyd. Polfilm, Błędów
2012, s. nlb.



42

Fotograf – studium, 2007

(praca dwustronna) kredka olejna, papier
19 x 46 cm
sygn. p.d.: Fangor 07

estymacja: 10 000 – 20 000 zł •

REPRODUKOWANY
Fangormagorie. Bogdan Sarwiński, wyd. Polfilm, Błędów
2012, s. nlb.



43

Fotograf 2, 2007

(tryptyk) flamaster, papier
29 x 20 cm w świetle oprawy (każdy)
sygn. p.d.: Fangor 07 (każdy)

estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

REPRODUKOWANY
Fangormagorie. Bogdan Sarwiński, wyd. Polfilm, Błędów
2012, s. nlb.

44

Filmowiec, 2007

flamaster, papier
29 x 20 cmsygn. p.d.: Fangor 07

estymacja: 10 000 – 20 000 zł •

REPRODUKOWANY
Fangormagorie. Bogdan Sarwiński, wyd. Polfilm, Błędów
2012, s. nlb.

45

Menu Domu Pracy Twórczej SFP

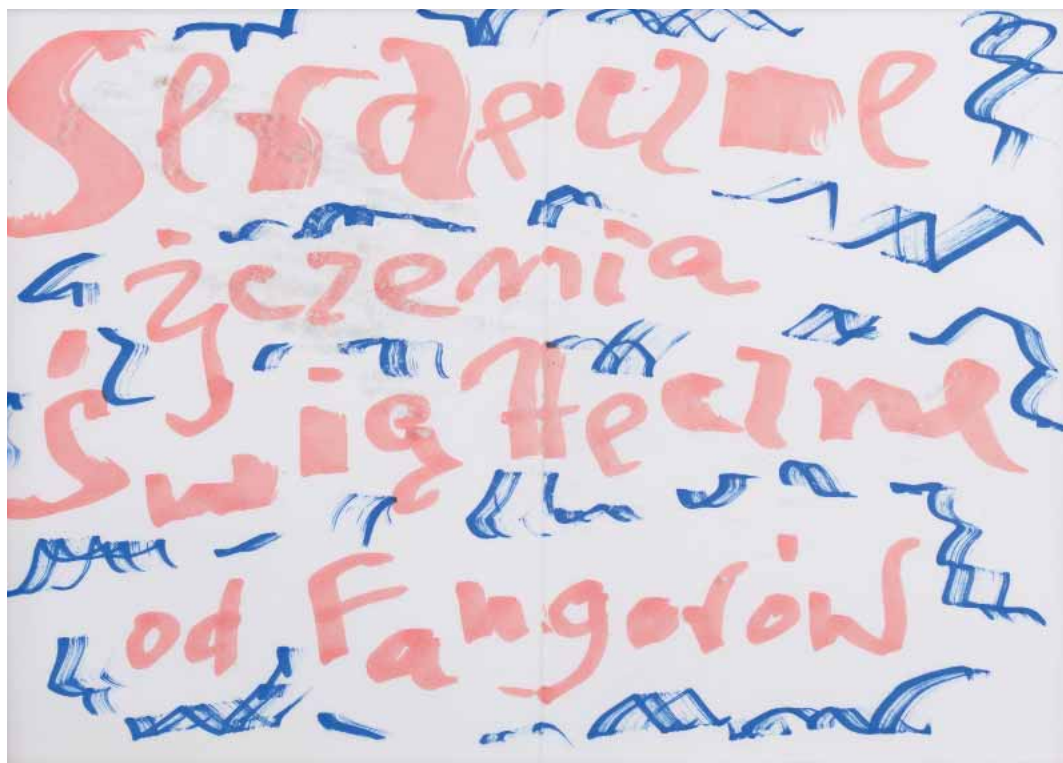
offset, płótno

33 x 24 cm

załączone odręcznie wypisane przez artystę zezwolenie

estymacja: 1 000 – 2 000 zł •





46

Życzenia, 2013

flamaster, papier
15 x 20 cm

estymacja: 8 000 – 15 000 zł •



47

Życzenia urodzinowe, 2007

kolaż, akryl, flamaster, papier
35 x 27,5 cm

estymacja: 8 000 – 15 000 zł •



Wojciech Fangor (fot. Bogdan Sarwiński, East News)

(1) *Moi Drodzy*

Wybaczcie, że nie mogę brać udziału w tej uroczystości ale pogorszenie się mojego zdrowia uniemożliwiło osobista obecność.

Pragnę serdecznie podziękować za przyjęcie mnie na honorowego członka Waszej uczelni.

Dziękuję również profesorowi Sylwestrowiczowi za jego osobisty udział w organizacji tej imprezy. Korzystając z tej okazji podzielę się z Wami moim doświadczeniem i obserwacjami wizualnego artysty.

Sztuki nie uprawia się w bólu i męce. Twórczość to poządanie prowadzące do rozkoszy.

Poządanie nie bierze się z głowy, z świadomej decyzji. Jego źródłem są trzewia, to co anglosasi nazywają GUTS. Głowa to narzędzie a nie źródło poządania.

(2) *Rozum potrzebny jest przy wyborze technologii, narzędzi, materiału, ale również tematu który jest pretekstem do konstrukcji dzieła. Każde dzieło ma temat, który można odczytać. Bitwa pod Grunwaldem czy Czarny Kwadrat. Nie ma dobrych czy złych tematów. Jakość jest atrybutem treści a treści się nie odczytuje ale doznaje. Treść nie wynika z tematu ale ze struktury i współdziałania kontrastów wizualnych. Treść zawiera geny autora, zapach czasu i związanej z czasem kultury. Dziękuję jeszcze raz za ten zaszczyt życzę Wam szczęścia, sukcesów, poządania i rozkoszy.*

Fangor
6.10.2015

W 2014 roku Wojciech Fangor został laureatem Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, którą przyznano artyście za całokształt twórczości malarskiej. Jest to najstarsze i najbardziej prestiżowe wyróżnienie w dziedzinie sztuk plastycznych w Polsce, przyznawane przez Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków. Nagrodę im. Jana Cybisa dopełniło nadanie Fangorowi w październiku 2015 roku, na miesiąc przed śmiercią, doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Było to jedno z najważniejszych wydarzeń obchodów jubileuszu 70 – lecia uczelni. Artysta z powodu nagłej choroby nie pojawił się w Gdańsku, ale przystał odręcznie napisane podziękowanie.

① *Moi drodzy
wybaczcie, że nie mogę brać
udziału w tej uroczystości, ale
pogorszenie się mojego zdrowia
uniemożliwiło osobistą obecność.
Pragnę serdecznie podziękować
za przyjęcie mnie na honorowego
członka Waszej uczelni.
Dziękuję również profesorowi
Sylwestrowiczowi za jego osobisty
udział w organizacji tej imprezy.
Korzystając z tej okazji podzielę
się z Wami moim doświadczeniem
i obserwacjami wizualnego artysty.
Sztuki nie uprawia się w bólu
i męce. Twórczość to poządanie
prowadzące do rozkoszy.
Poządanie nie bierze się z głowy,
z świadomej decyzji. Jego źródłem
są trzewia, to co anglosasi
nazywają guts. Głowa to
narzędzie a nie źródło poządania.*

② *Rozum potrzebny jest przy wyborze
technologii, narzędzi, materiału,
ale również tematu który jest
pretekstem do konstrukcji dzieła.
Każde dzieło ma temat, który można
odczytać. Bitwa pod Grunwaldem czy
czarny kwadrat. Nie ma dobrych czy
złych tematów.
Jakość jest atrybutem treści a treści
się nie odczytuje ale doznaje.
Treść nie wynika z tematu ale ze
struktury i współdziałania kontrastów
wizualnych. Treść zawiera geny autora,
zapach czasu i związanej z czasem
kultury.
Dziękuję jeszcze raz za ten
zaszczyt życzę Wam szczęścia,
sukcesów, poządania i rozkoszy.*
Fangor
6.10.2015

48

Podziękowanie za nagrodę honoris causa, 2015

rękopis (2 strony) cienkopis, papier
29,5 x 21 cm

estymacja: 3 000 – 5 000 zł •

49

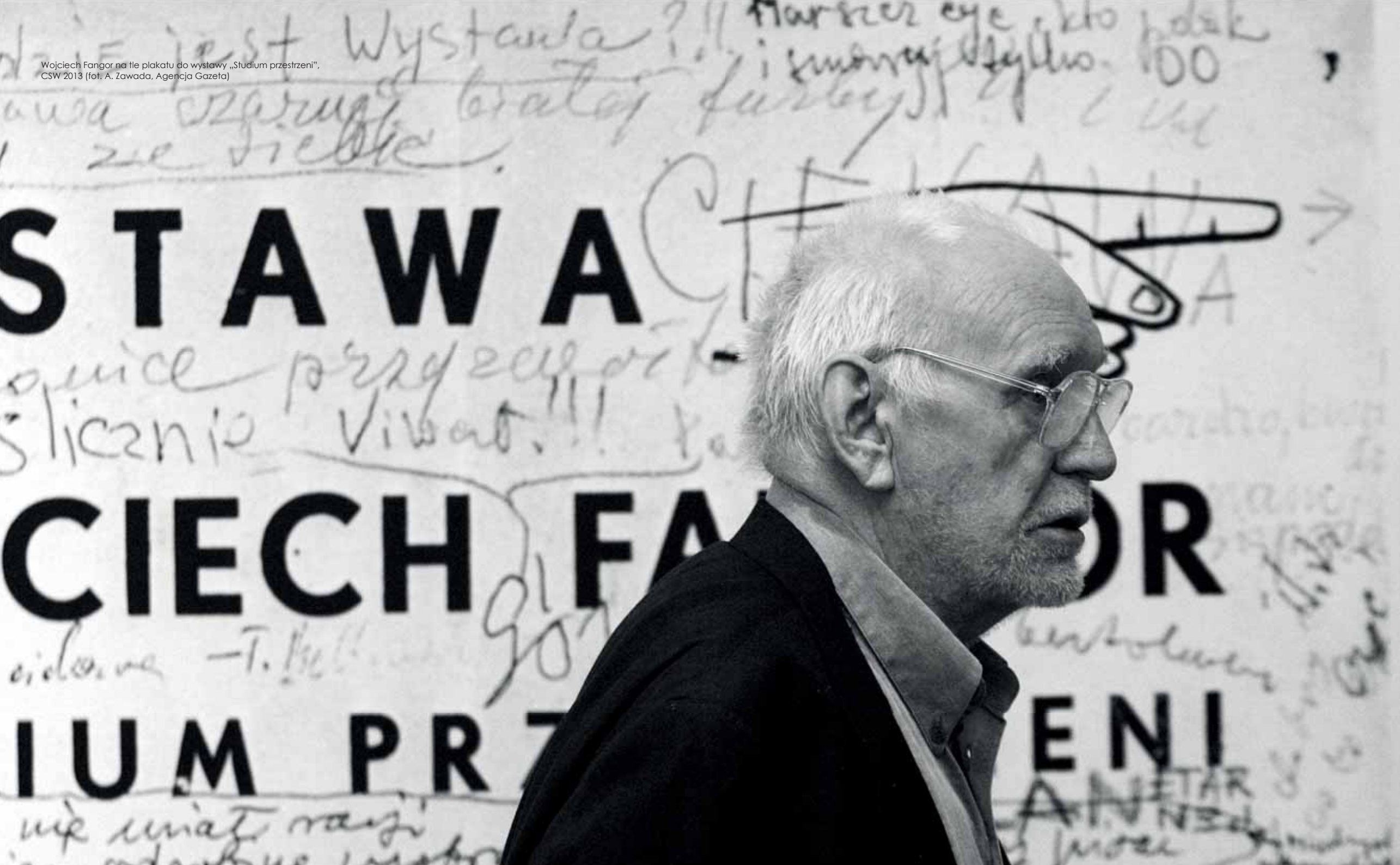
Projekt logo Fangor Foundation, 2015

akryl, flamaster, papier
29,5 x 21 cm
sygn. p.d.: Woj. Fangor 2015

estymacja: 10 000 – 15 000 zł •



Wojciech Fangor na tle plakatu do wystawy „Studium przestrzeni”,
CSW 2013 (fot. A. Zawada, Agencja Gazeta)



REGULAMIN SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ W DOMU AUKCYJNYM POLSWISS ART SP. Z O.O. Z SIEDZIBĄ W WARSZAWIE

Niniejszy Regulamin określa zasady i warunki sprzedaży dzieł sztuki lub innych obiektów kolekcjonerskich na aukcjach lub w ramach tzw. sprzedaży poaukcyjnych organizowanych przez spółkę pod firmą DOM AUKCYJNY POLSWISS ART Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością z siedzibą w Warszawie, wpisaną do rejestru przedsiębiorców prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, pod numerem **KRS 0000187973**, posiadającą NIP 526-246-17-79, REGON: 016246823, zwaną dalej Domem Aukcyjnym.

Regulamin obowiązuje wszystkich Licytujących, którzy biorą udział w Aukcji oraz Nabywców, którzy zawarli z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży lub warunkową umowę sprzedaży w ramach aukcji lub w ramach tzw. sprzedaży poaukcyjnej. Regulamin może być przez Dom Aukcyjny w każdym czasie odwołany lub zmieniony przez aneksy dostępne w trakcie Aukcji lub poprzez obwieszczenie Aukcjonerą przed rozpoczęciem Aukcji dane go Obiektu. Powyższe zmiany nie dotyczą jednak umów sprzedaży Obiektów zawartych przed ogłoszeniem zmiany Regulaminu.

1. Definicje

Aukcja – zorganizowany sposób zawarcia umowy polegający na składaniu Domowi Aukcyjnemu na zasadach i warunkach określonych w niniejszym Regulaminie konkurencyjnych ofert nabycia poszczególnych Obiektów przez Licytujących, którzy w niej fizycznie uczestniczą lub mogą uczestniczyć, i w której zwycięski Nabywca jest zobowiązany do zawarcia umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży.

Aukcjoner – osoba fizyczna wyznaczona przez Dom Aukcyjny do prowadzenia Aukcji.

Cena wywoławcza – cena wywoławcza jest kwotą, od której rozpoczyna się Aukcja Obiektu. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równą tej kwocie. Informację o cenie obiektów oznaczonych w katalogu gwiazdką można uzyskać w Domu Aukcyjnym.

Cena gwarancyjna – dla każdego obiektu Dom

Aukcyjny ustala cenę gwarancyjną. Jej wysokość jest informacją poufną. Kwota ta mieści się w przedziale pomiędzy ceną wywoławczą a dolną Estymacją. Jeżeli w trakcie Aukcji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie Aukcji skutkuje zawarciem warunkowej umowy sprzedaży, co zostaje ogłoszone przez Aukcjonerę.

Estymacja: – podana w katalogu Estymacja: jest szacunkową wartością Obiektu określoną przez Dom Aukcyjny na podstawie cen sprzedaży podobnych obiektów, porównywalnych pod względem stanu, rzadkości, jakości i pochodzenia. Licytujący nie powinni traktować estymacji jako zapewnienia, ani prognozy co do faktycznej ceny sprzedaży. Estymacja: nie zawiera Opłaty aukcyjnej ani Opłaty z tytułu "droit de suite". Zakończenie Aukcji w przedziale estymacji lub powyżej górnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem prawnie wiążącej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonerę. Zakończenie Aukcji poniżej dolnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonerę.

Formularz rejestracji – dokument sporządzony według wzoru przygotowanego przez Dom Aukcyjny, którego wypełnienie przez Licytującego jest warunkiem dopuszczenia do udziału w Aukcji

Katalog – dokument przygotowany przez Dom Aukcyjny zawierający opis Obiektów, które zostaną wystawione na sprzedaż w trakcie Aukcji.

Licytujący – osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna nie posiadająca osobowości prawnej, utworzona i działająca zgodnie z przepisami właściwego prawa, biorąca udział w Aukcji.

Nabywca – Licytujący, który w trakcie trwania Aukcji złożył najwyższą Ofertę przyjętą przez Aukcjonerę, w wyniku czego pomiędzy nim a Domem Aukcyjnym zostaje zawarta umowa sprzedaży lub warunkowa umowa sprzedaży.

Obiekt – dzieło sztuki lub inny obiekt kolekcjonerski wystawiony na sprzedaż w ramach Aukcji.

Oferta – złożona przez Licytującego w trakcie trwania Aukcji oferta nabycia Obiektu za cenę wyrażoną w polskich złotych

Opłata aukcyjna i podatek VAT – do Oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjonerę Dom Aukcyjny dolicza Opłatę aukcyjną w wysokości 18%. Wylicytowana cena wraz z Opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku, gdy Obiekt nie został sprzedany na Aukcji. Dom Aukcyjny wystawia faktury VAT marża.

Opłata z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. "droit de suite" – zgodnie z art. 19-195 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami oraz obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego, przysuguje prawo do wynagrodzenia stanowiącego:

- 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
- 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
- 1% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01euro do równowartości 350 000 euro, oraz
- 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01euro do równowartości 500 000 euro, oraz
- 0,25% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

Warunkowe Umowy sprzedaży – Dom Aukcyjny dopuszcza zawarcie warunkowej umowy sprzedaży. Umowa taka dochodzi do skutku pod warunkiem akceptacji powyżej oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjonerę przez właściciela obiektu. Dom aukcyjny zobowiązuje się negocjując z właścicielem Obiektu możliwość obniżenia ceny do kwoty zaferowanej

przez Licytującego i przejętej przez Aukcjonerę. Jeśli negocjacje nie przyniosą pozytywnego rezultatu w ciągu 7 dni roboczych od daty Aukcji Obiekt uznaje się za niesprzedany. Dom aukcyjny zastrzega sobie wówczas prawo do przyjmowania po Aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na Obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego Licytującego Dom Aukcyjny informuje o tym fakcie Nabywcę, który zawarł warunkową umowę sprzedaży. Nabywca ma w takim wypadku prawo do podwyższenia swojej oferty do ceny gwarantowanej i przysługuje mu wtedy pierwszeństwo w zakupie Obiektu. Jeśli Nabywca, który zawarł warunkową umowę sprzedaży, nie podwyższy swojej oferty do ceny gwarancyjnej warunkowa umowa sprzedaży zostaje rozwiązana, a Obiekt może zostać sprzedany innemu Licytującemu po cenie gwarancyjnej.

2. Postanowienia ogólne

Przedmiotem Aukcji są Obiekty oddane do sprzedaży komisowej przez sprzedających lub stanowiące własność Domu Aukcyjnego. Zgodnie z oświadczeniami sprzedających wystawione na Aukcję Obiekty stanowią ich własność, bądź też sprzedający mają prawo do rozporządzania nimi, a ponadto Obiekty te nie są one objęte jakimkolwiek postępowaniem sądowym i skarbowym, są wolne od zajęcia i zastawu oraz innych ograniczonych praw rzeczowych, a także jakichkolwiek roszczeń osób trzecich. Dom Aukcyjny zapewnia fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy Obiektów wystawionych na sprzedaż w ramach Aukcji, a także pokrywa koszty ich ubezpieczenia. Aukcja jest prowadzona w języku polskim i zgodnie z polskim prawem przez Aukcjonerę wskazanego przez Dom Aukcyjny. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielenia lub łączenia Obiektów oraz do ich wycofania z Aukcji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w Katalogu Aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez Aukcjonerę lub osobę przez niego wskazaną przed ich wystawieniem na Aukcję. Dom Aukcyjny zapewnia, że opisy katalogowe Obiektów wystawionych na Aukcji wykonane zostały w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i wiedzy fachowej pracowników Domu Aukcyjnego oraz współpracujących z Domem Aukcyjnym ekspertów.

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

Warunkiem udziału w Aukcji jest zaakceptowanie przez Licytującego zasad i warunków Aukcji zawartych w niniejszym Regulaminie w całości i bez jakichkolwiek zastrzeżeń.

Dom Aukcyjny ma prawo według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych Licytujących do udziału w Aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy Licytujący muszą zarejestrować się przed Aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w Formularzu rejestracji oraz okazać dokument potwierdzający tożsamość (dowód osobisty lub paszport).

W przypadku powzięcia uzasadnionych wątpliwości Dom Aukcyjny ma prawo poprosić Licytującego (np. w celu sprawdzenia jego wypłacalności, poświadczenia jego tożsamości lub w celu uniknięcia fałszerstwa) o przedstawienie dodatkowych dokumentów lub pozyskać dane o Licytującym od osób trzecich. Dane osobowe Licytującego są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości Domu Aukcyjnego. O ile Licytujący nie zażyczy sobie inaczej, rachunek za zawarte umowy zostanie przesłany na adres podany przez Licytującego w Formularzu rejestracji

4. Osobisty udział w Aukcji

Licytujący może wziąć osobisty udział w Aukcji. W tym celu Licytujący powinien przybyć do siedziby Domu Aukcyjnego w dacie Aukcji określonej w Katalogu i pobrać tabliczkę z numerem aukcyjnym, którą można otrzymać przy stanowisku rejestracyjnym po wypełnieniu Formularza rejestracyjnego. Pracownik Domu Aukcyjnego dokonujący rejestracji ma prawo poprosić o dokument potwierdzający tożsamość Licytującego. Bezpośrednio po zakończeniu Aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym, a w przypadku złożenia najkorzystniejszej oferty przyjętej przez Aukcjonerę odebrać potwierdzenie zawartych umów.

5. Licytacja w imieniu Licytującego

Dom Aukcyjny może reprezentować Licytującego na podstawie zlecenia licytacji. Formularz rejestracji należy przesłać e-mailem na adres: galeria@polswissart.pl lub zostawić osobiście w siedzibie Domu Aukcyjnego najpóźniej na godzinę przed rozpoczęciem Aukcji. W przypadku złożenia zlecenia licytacji z limitem Dom Aukcyjny dokłada starań, by Licytujący zakupił Obiekt w możliwie najniższej cenie.

6. Licytacja telefoniczna

Licytujący, którzy chcą brać udział w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość, powinni przesłać Formularz rejestracji e-mailem na adres: galeria@polswissart.pl lub zostawić osobiście w siedzibie Domu Aukcyjnego najpóźniej na jeden dzień przed dniem Aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Licytującym przed rozpoczęciem Aukcji wybranych obiektów. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za błąd możliwości wzięcia udziału w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za błąd możliwości wzięcia udziału w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za błąd możliwości wzięcia udziału w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za błąd możliwości wzięcia udziału w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu.

7. Przebieg aukcji

Aukcja rozpoczyna się od prezentacji Obiektu i podania przez Aukcjonerę ceny wywoławczej. Licytujący mają prawo składać swoje Oferty.

O wysokości postąpienia decyduje Aukcjoner. Zakończenie Aukcji Obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez Aukcjonerę i jest równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży (lub warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonerę. Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich. Aukcjoner może w każdym momencie Aukcji wycofać dany Obiekt ze sprzedaży.

W przypadku powstania błędu bądź zaistnienia sporu co do wyniku Aukcji, Aukcjoner może ponownie zaferować Obiekt do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem). W takiej sytuacji Aukcjoner może także podjąć wszelkie inne działania, które uzna za racjonalne i stosowne.

8. Płatności

Licytujący, który w wyniku przyjęcia jego Oferty przez Aukcjonerę zawarł z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży jest zobowiązany do zapłaty ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie Opłatę z tytułu "droit de suite" za zakupione Obiekty w terminie 7 dni od dnia Aukcji. W przypadku zawarcia warunkowych umów sprzedaży termin na dokonanie płatności biegnie od chwili poinformowania Nabywcy przez Dom Aukcyjny o zaakceptowaniu jego oferty przez właściciela Obiektu. Dom Aukcyjny jest uprawniony do naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie w płatności. Dom Aukcyjny przyjmuje następujące formy płatności: gotówka, karta płatnicza oraz przelew na rachunek bankowy:

Dom Aukcyjny Polswiss Art Sp. z o.o.

z siedzibą w Warszawie
ul. Wiejska 20, 00-490 Warszawa
ING Bank Śląski:

57 1050 1038 1000 0023 0543 9743
SWIFT: INGBPLPW

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie płatności są przyjmowane w polskich złotych. Na specjalne życzenie Licytującego i po wcześniejszym uzgodnieniu Dom Aukcyjny dopuszcza możliwość dokonania płatności w Euro, Dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przewalutowanie zostanie dokonane po dziennym kursie kupna waluty obowiązującym w ING Banku Śląskiem w dacie zaksięgowania przelewu na rachunku Domu Aukcyjnego.

10. Przejęcie własności Obiektu na Nabywcę.

Własność Obiektu przechodzi na Nabywcę z chwilą zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite".

11. Odbiór obiektów

Odbiór zakupionego na Aukcji Obiektu jest

możliwy po dokonaniu przez Nabywcę zapłaty całej ceny powiększonej o Oplatę aukcyjną i ewentualnie o Oplatę z tytułu "droit de suite" oraz uregulowaniu innych wymagalnych zobowiązań wobec Domu Aukcyjnego.

Odbiór Obiektu powinien nastąpić w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji. Po tym terminie Dom Aukcyjny przesyła wszystkie sprzedane Obiekty do magazynu zewnętrznego, a Nabywca obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości Obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej.

Po upływie 7 dni roboczych od daty Aukcji na Nabywcę przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego Obiektu, a także ciężary związane z takim Obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia.

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

W przypadku gdy Nabywca w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji nie uiszcza całej ceny powiększonej o Oplatę aukcyjną i ewentualnie o Oplatę z tytułu "droit de suite" Dom Aukcyjny bez uszczerbku dla innych swoich praw może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować Obiekt w swojej siedzibie lub w innym miejscu na ryzyko i koszt Nabywcy;
- b) odstąpić od umowy sprzedaży bez konieczności wyznaczania dodatkowego terminu i zatrzymać dotychczas otrzymane od Nabywcy środki finansowe na poczet pokrycia poniesionych szkód i utraconych korzyści;
- c) odrzucić zlecenie Nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać odsetki ustawowe za opóźnienie od dnia wymagalności do dnia zapłaty całej ceny powiększonej o Oplatę aukcyjną i ewentualnie o Oplatę z tytułu "droit de suite";
- e) sprzedać Obiekt na Aukcji lub prywatnie w Estymacja:mi i ceną minimalną ustaloną przez Dom Aukcyjny. Jeżeli w wyniku podjęcia powyższych działań Obiekt zostanie sprzedany za cenę niższą niż ta która została zaofiarowana przez Nabywcę i przyjęta przez Aukcjonera na aukcji, wówczas będzie on zobowiązany do pokrycia Domowi Aukcyjnemu wynikającej stąd różnicy
- f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko Nabywcy w celu odzyskania wierzytelności;
- g) potrącić wierzytelności Nabywcy względem Domu Aukcyjnego z wierzytelnością Domu Aukcyjnego wobec tego Nabywcy;
- h) zastosować prawo zastawu na innych Obiektach wstawionych przez takiego Nabywcę w komis.

13. Reklamacje

Wszelkie reklamacje będą rozpatrywane

zgodnie z przepisami prawa polskiego. Nabywca będący osobą fizyczną ma prawo zgłosić reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową w terminie 1 roku od daty wydania Obiektu. Wobec Nabywców nie będących konsumentami Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych Obiektów.

14. Pozwolenie na export

Dom Aukcyjny nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej. W związku z powyższym Licytujący we własnym zakresie powinni się zorientować czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych.

15. Dane osobowe Licytujących

Licytujący wyraża zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celu udziału w Aukcji i w celach marketingowych zgodnie z ustawą o ochronie danych osobowych z dnia 29 sierpnia 1997 roku (t.j. z 2014 r. poz. 1182 ze zm.). Administratorem danych osobowych Licytujących jest Dom Aukcyjny. Licytujący ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych, ich poprawiania oraz złożenia sprzeciwu wobec ich przetwarzania, na zasadach określonych w ustawie o ochronie danych osobowych. Dom Aukcyjny oświadcza, że podanie danych osobowych przez Licytujących jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne do prawidłowego przebiegu Aukcji.

16. Rozstrzygnięcie sporów.

Wszelkie spory wynikłe na tle postanowień niniejszego Regulaminu oraz wszelkie spory wynikające z umów sprzedaży i warunkowych umów sprzedaży zawartych na jego podstawie będą rozpatrywane przez Sąd powszechny właściwy dla siedziby Domu Aukcyjnego. Licytujący poddają się niniejszym jurysdykcji tego sądu.

17. Obowiązujące przepisy prawa

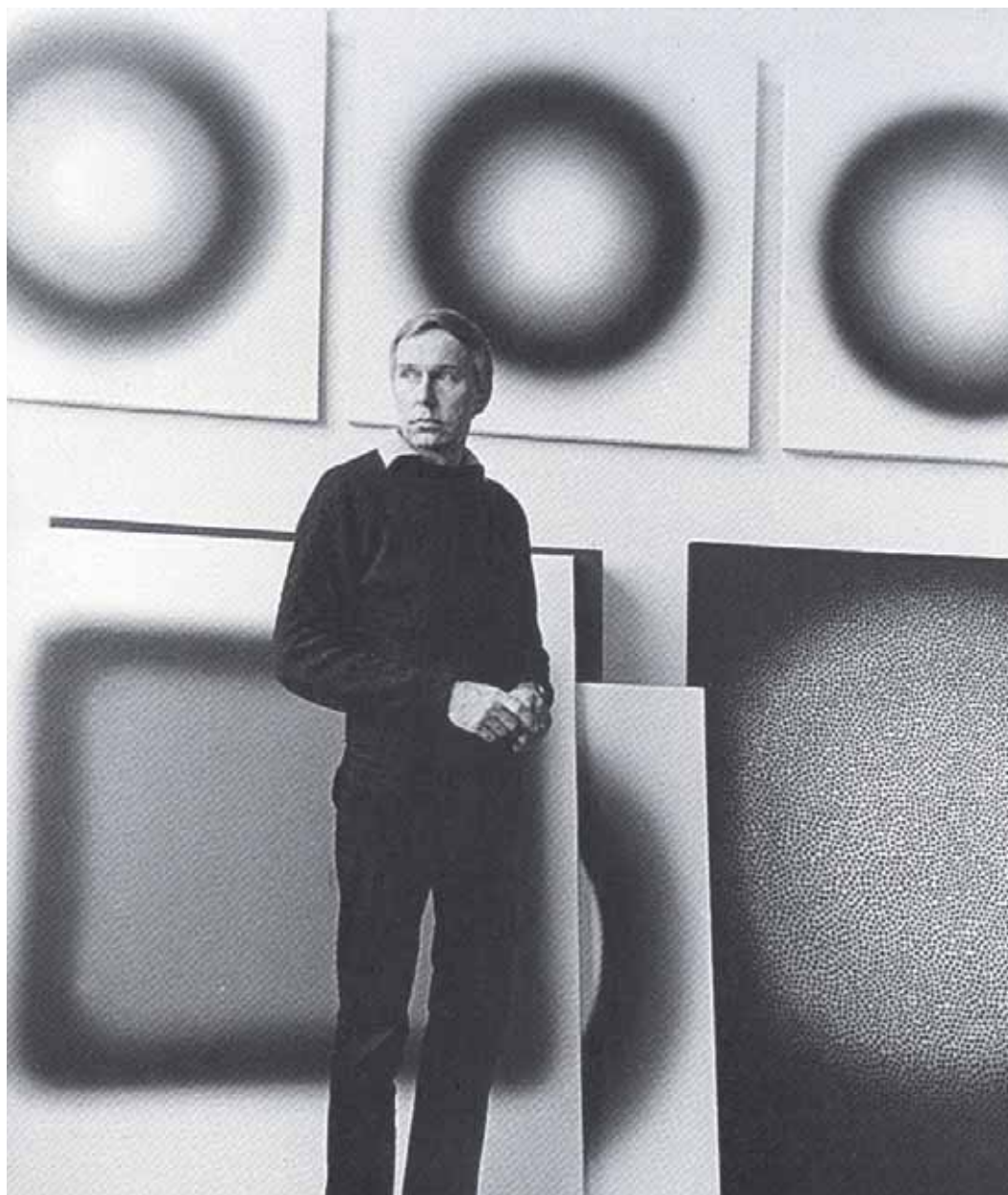
Niniejszy Regulamin podlega prawu polskiemu i zgodnie z nim będzie interpretowany. Niniejszy Regulamin stanowi całość uzgodnień pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi oraz zastępuje jakąkolwiek wcześniejszą umowę

czy porozumienie (czy to ustną, czy pisemną) pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi dotyczącą materii objętych przedmiotem niniejszego Regulaminie.

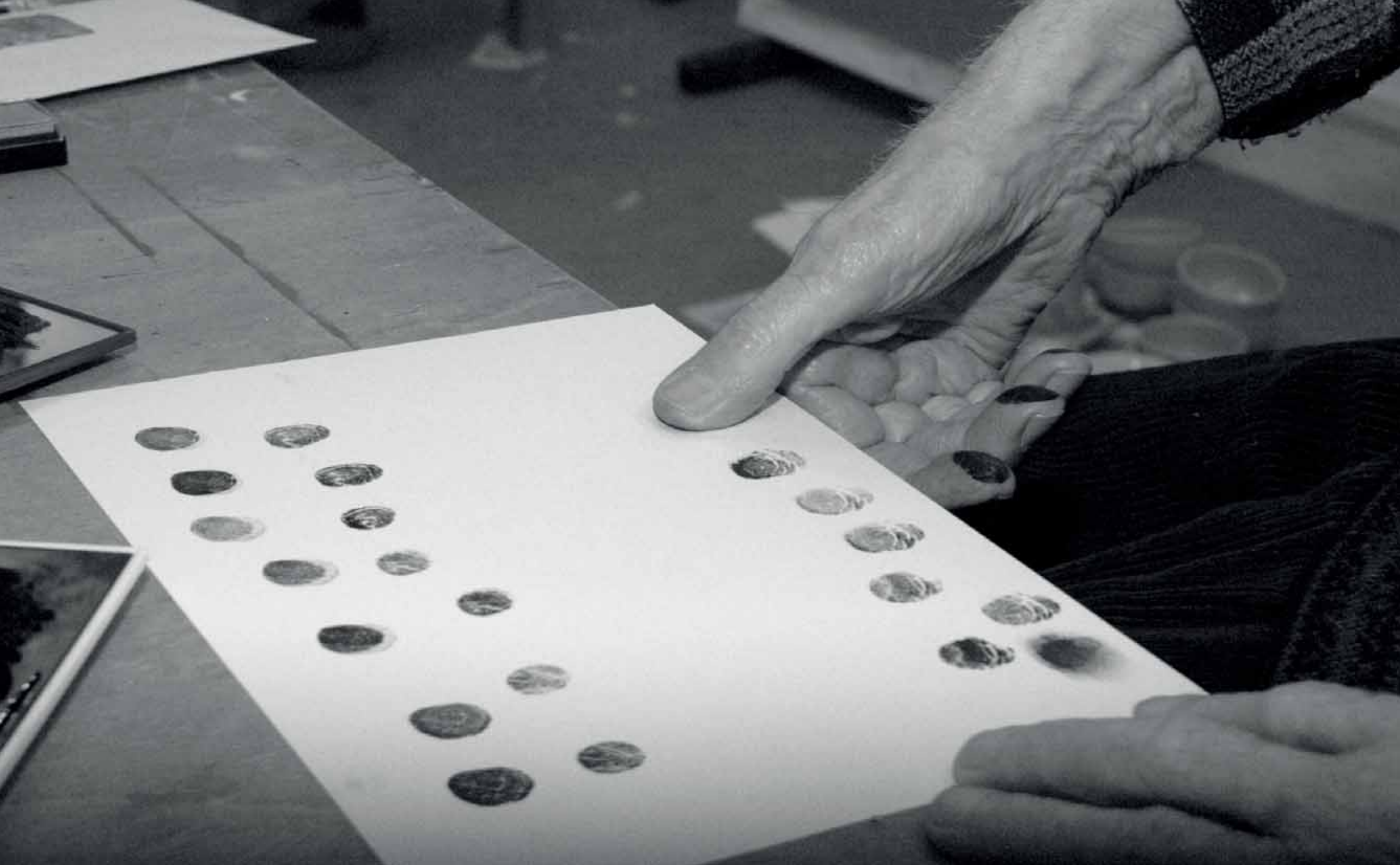
Jeżeli jakkolwiek część niniejszego Regulaminu zostanie uznana przez sąd właściwy lub inny upoważniony podmiot za nieważną, podlegającą unieważnieniu, pozbawioną mocy prawnej, nieobowiązującą lub niewykonalną, pozostałe części niniejszego Regulaminu będą nadal uważane za w pełni obowiązujące i wiążące, a Dom Aukcyjny i Licytujący działający w dobrej wierze zastąpią takie postanowienie postanowieniem ważnym i wykonalnym, które będzie najpełniej oddawać ekonomiczny sens pierwotnego zapisu.

Dom Aukcyjny w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

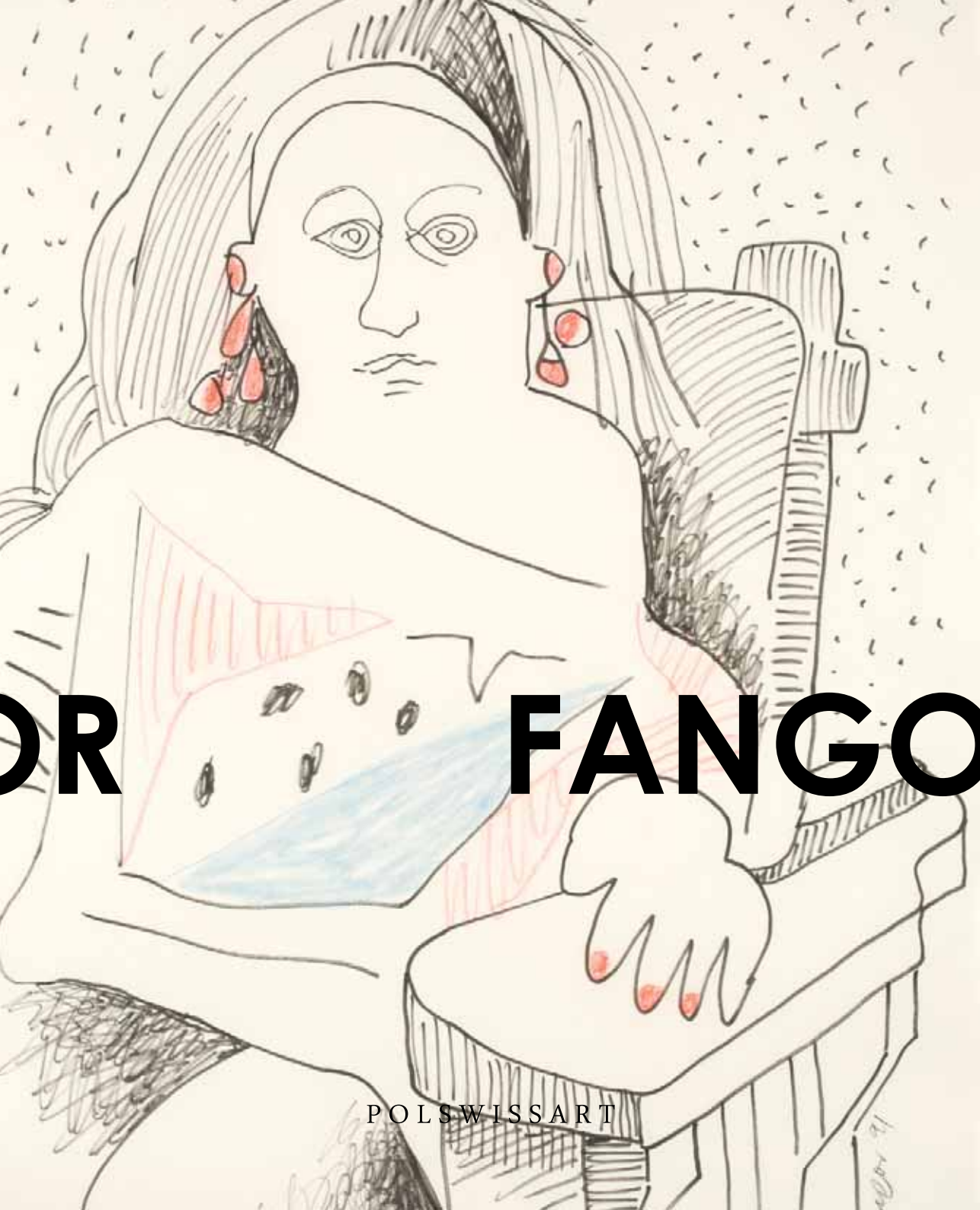
- ustawy z dnia 23 lipca 2003r o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 162 poz. 1568) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996r, o muzeach (Dz.U. z 1997r Nr5, poz.24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wycycytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną i ewentualnie o Oplatę z tytułu "droit de suite"
- ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz. U. z 2017 r. poz. 1086) – Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego występuje o zwrot wyprowadzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej narodowego dobra kultury RP
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz.U z 2000r Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 tysięcy euro.



Wojciech Fangor w pracowni w Paryżu, 1963 (fot. Szydłowski S. Wojciech Fangor. Space as play, s. 398)







OR

FANGO

POLSWISSART