



107. ↑

Wojciech Fangor

"B1", 1964 r.

Cena wylicytowana: 1 150 000 zł

olej/płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B1 1964'

Podatki i opłaty

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. - Do kwoty wylicytowanej doliczona zostanie opłata z tytułu "droit de suite". Dla ceny wylicytowanej o równowartości do 50 000 EUR stawka opłaty wynosi 5%. Opłata ustalana jest przy zastosowaniu średniego kursu euro ogłoszonego przez NBP w dniu poprzedzającym dzień aukcji.

Esej

"Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech". - WOJCIECH FANGOR "B 1" z 1964 to pierwszy z grupy obrazów namalowanych w Berlinie Zachodnim w ramach stypendium Fundacji Forda, otrzymanego dzięki wsparciu Beatrice Perry, dyrektorki galerii Gres w Waszyngtonie i pierwszej amerykańskiej marszandki Fangora. Płótno prezentowane było w październiku kolejnego roku na wystawie indywidualnej artysty w berlińskiej Springer Galerie. Wedle schematu przyjętego przez artystę, litera z tytułu symbolizuje miejsce powstania pracy. Jak kilka innych dzieł z tego okresu, "B 1" z berlińskiej galerii trafiło do prywatnej kolekcji i tym samym stało się jedną z pierwszych kompozycji Wojciecha Fangora sprzedanych prywatnym kolekcjonerom w Europie. Jak wspominał artysta: "jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy" (Wojciech Fangor w rozmowie ze Stefanem Szydłowskim, [w:] katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2009, s. 52-53). Kompozycja stanowi sztandarowy przykład rozwijanej wówczas przez artystę koncepcji malarstwa, którą artysta nazywał w typowy dla tego okresu, paranaukowy sposób, "pozytywną przestrzenią iluzyjną". Jego "Studium przestrzeni", zrealizowane w 1958 we współpracy z awangardowym architektem i projektantem Stanisławem Zamecznikiem i zaprezentowane w Salonie Nowej Kultury nieopodal warszawskiej Zachęty, do dziś uznawane jest za dzieło przełomowe, "pierwszy na świecie environment", jak uważają badaczki Bożena Kowalska i Anda Rottenberg. Jak jednak dostrzega Kowalska, już rok wcześniej, w ramach legendarnej II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, wspólnie z Zamecznikiem i Oskarem Hansenem, Fangor realizuje rozciągającą się we wnętrzu oraz na placu przed gmachem Zachęty "Kompozycję przestrzenną" złożoną z pomalowanych na biało i czarno płyt, kierujących ruchem i spojrzeniem widza do wewnątrz budynku. Zainteresowanie Fangora przestrzenią (wokół) obrazu wynikało, jak sam podkreślał w wywiadach, ze współpracy z architektami. W latach 50. artysta tworzył nie tylko kompozycje malarskie uznane za sztandarowe dzieła socrealizmu, jak "Matka Koreanka", "Postaci" czy "Lenin w Poroninie", ale także plakaty propagandowe, wpisując się do panteonu twórców tzw. polskiej szkoły plakatu. W tym samym czasie wspólnie z wieloma wybitnymi artystami zajmował się opracowaniem plastycznym wystaw i wydarzeń - dzięki pracy dla Międzynarodowych Targów Poznańskich jeszcze w 1949 odkrył siłę lapidarności środków przekazu, którymi operowała grafika wystawiennicza: składały się na nią odpowiednio powiększona fotografia, nowoczesne liternictwo i abstrakcyjne, malarskie plamy barwne o organicznych lub geometrycznych kształtach. Jak wspominał artysta, tak pojęta propaganda wizualna musiała się bronić "skalą, prostotą, lapidarnością i kontrastowością przed agresją nieba, słońca, drzew i architektury świata zewnętrznego" (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 170). W 1955 artysta razem z Henrykiem Tomaszewskim zrealizował długi na 400 metrów malarski fryz z okazji Festiwalu Młodzieży i Studentów. Wielokrotnie współpracuje z Oskarem Hansenem, Jerzym Sołtanem i Zbigniewem Ihnatowiczem przy opracowywaniu koncepcji wnętrz, awangardowych projektów wystawienniczych (niezrealizowany pawilon polski na Expo 58 w Brukseli) i plastyki w architekturze, jak choćby

projekt fasady klubu sportowego Warszawianka. Rok 1958 wyznacza w sztuce Fangora przewartościowanie formalne i ideologiczne. Artysta odrzucił całkowicie malarstwo figuratywne na rzecz analizy efektów optycznych iluzji i możliwości ingerencji dwuwymiarowego płótna w przestrzeń. Ekspresja i indywidualność malarskiego gestu zyskały rolę podrzędną wobec rozważań intelektualnych i naukowych. Od 1958 przez kolejne pięć lat powstawały cykle: "Square", "Black", "Blue", "Red" i wiele obrazów poza cyklami, z tytułami lub numerowanymi. Wedle słów autora: "Czy w 1958 roku uważałem, że następuje koniec sztuki? Uważałem, że jest to koniec jednej formy sztuki i początek nowej. Koniec sztuki wizualnej w postaci przedmiotowego obrazu, obrazu, który poza swoją wewnętrzną treścią ma cechy przenośnego i zależnego od popytu i podaży towaru. Koniec sztuki zamkniętej w sobie, zdecydowanie autorskiej, której wartość zależy od, opartej na reklamie, sławy autora. Takimi się wydawało w 1958 roku. Nowa sztuka miała być przeznaczona do współtworzenia i odbierania przez anonimową publiczność. Sztuka, której niematerialność odbierałaby cechy towaru, bądź której materialność osadzona byłaby w powszechnie dostępnej publicznej przestrzeni. Być może warunki życia w ustroju socjalistycznym o charakterze zamkniętego obozu, w którym nie mogło być wymiany dóbr konsumpcyjnych, w którym nie było indywidualnego kapitału i obrotu handlowego, sprzyjały stwarzaniu idei nowej formy sztuki możliwej do współtworzenia, co automatycznie powoduje anonimowość. Sztuki nieprzedmiotowej, niematerialnej i otwartej. Sztuki nie wymagającej reklamy, której żywotność warunkowana byłaby przez swobodną potrzebę publiczności. Rolę podobną do tej, jaką spełniają miejskie publiczne parki. Okazało się jednak, że ustrój socjalistyczny jest utopią sprzeczną z naturą człowieka i taką samą utopią jest przekonanie, że wszyscy jesteśmy tacy sami i mamy jednakowe potrzeby odbioru sztuki. Dlatego też rację bytu mają dzieła indywidualne o zróżnicowanym kulturowo i estetycznie przekazie. W moim przypadku są to prace, które penetrują, czy też drażnią zagadnienia przestrzeni rzeczywistych i wirtualnych, relacje przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych, fenomenalnych i symbolicznych, naturalnych i kulturowych". Jak pisze Bożena Kowalska, pierwsze abstrakcyjne, bezprzedmiotowe formy o zatartych konturach, negocjujące rolę światła, barwy i przestrzeni, powstają już w 1956, równoległe z figuralnymi pracami artysty: "Mimo tych już wyraźnie ukierunkowanych poszukiwań, tworzył artysta równoległe obrazy, gdzie na tle bezprzedmiotowych, nieostrych, mgłą jakby owianych form barwnych, umieszczał zarysy postaci, twarzy, rąk. I trzeba było przypadku, widocznie szczególnego, nagłego wyostrenia wrażliwości doznań, że któregoś, wspomnianego już dnia 1957 roku, gdy wszedł do pracowni, zastawionej płótnami z podmalówką tła, spostrzegł, że zdają się one przemieniać przestrzeń, która dzieli oczy patrzącego od powierzchni obrazu. Barwne kształty o niesprecyzowanych, mgławicowych konturach, zdawały się odrywać od płaszczyzny płótna i unosić w kierunku źrenic widza. Złudzenie to było tak silne, tak sugestywne, że Fangor zaprzestał uzupełniania płócien elementami figuratywnymi. Podał się magii niezwyklej ułudy i zaczął w tym kierunku dalej eksperymentować. (...) Na przełomie 1962 i 1963 r. Fangor odnalazł poszukiwaną formę, najbardziej adekwatną do swego odkrycia 'iluzyjnej przestrzeni pozytywnej': koło, lub okrąg o szerszym czy węższym paśmie obwodu. Drugim stał się kształt fali" (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, op. cit., s. 105, 110). Artysta tłumaczył badaczce swoje założenia w liście z 1994: "Ażeby

działanie (...) iluzyjne przestrzeni było silne - konstrukcja musi spełniać pewne warunki. Musi być chęć posiadania prostej, symetrycznej, statycznej formy geometrycznej, jak kwadrat, koło, fala. Ale tylko chęć. Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów - uniemożliwia ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację, wynikłą z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast to budulec każdego dzieła sztuki. Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy" (Bożena Kowalska, op. cit., s. 105). Wedle Stefana Szydlowskiego, "fangorowskie koła" są "klasycznym przykładem dzieła stosującego w granicach jednego dzieła odkrycie 'czasoprzestrzennych relacji' (...) Dzięki 'miętko' przechodzącym w siebie kolorowym kręgom malowanym sfumato, doznajemy wrażenia jakby odwróconej od nas perspektywy, w przeciwieństwie do tej pochodzenia renesansowego, która prowadzi nas w głąb obrazu. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź malowane w kolorach podstawowych. Zaskakujące wrażenie potęguje zwyczajność obrazu, jak przez stulecia malowanego pędzlem i farbami olejnymi na płótnie. Był to przewrót w malarstwie. Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. (...) Przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia" (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 117). "Dzisiaj tajemnica znajduje się gdzieś indziej niż w przeszłości. Nie istnieje dzisiaj przeciwstawienie człowieka jako zamkniętej skończonej osobowości wobec skończonej i zamkniętej konstrukcji obrazu. Tak pojęty człowiek i obraz nie mają sobie wiele do powiedzenia. Wydaje mi się, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek jednostka odczuwa zależność od otoczenia i względność swego położenia. Interesuje mnie jak wobec tych zmian uprawiać sztukę". - WOJCIECH FANGOR, 1958, W ROZMOWIE Z BARBARĄ MAJEWSKĄ

Pochodzenie

- Galerie Springer, 1965 - kolekcja prywatna, Niemcy - dom aukcyjny Villa Griesebach, 2015
- kolekcja prywatna, Europa