

WIDZIEĆ JASNO W ZACHWYCENIU
FANGOR/NOWACKI

SOPOT 2011



WIDZIEĆ JASNO W ZACHWYCENIU
FANGOR/NOWACKI

TĘTNO BARWNEJ WIBRACJI

*czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego
wzajemnie mierzą sobie puls*

FANGOR / NOWACKI

Gdy prace dwóch artystów zostają zaprezentowane w ramach jednej wystawy, automatycznie konstytuuje się frapujący obopólny horyzont dla nowego ich odczytania we wzajemnym, nieznanym dotąd kontekście. Inicjowana jest przestrzeń dialogu i spotkania, przenoszona potem na karty katalogu, w efekcie czego oko widza śledzi podobieństwa i różnice, samorzutnie podejmując wyzwanie dokonywania komparatystyki. Jednocześnie stawiane jest pytanie o istotę twórczości każdego z prezentowanych malarzy z osobna. Prace „odbijają się” w sobie wzajemnie, stawiają sobie pytania, „zagadują się” nawzajem, jakby ożywione nieoczekiwanym towarzyszeniem i pojawieniem się interlokutorów, obecnych dzięki ciekawej kuratorskiej decyzji. W wyniku tego spotkania niektóre cechy ulegają wyostreniu, niektóre – wręcz przeciwnie – wyciszają się, zaś jeszcze inne pozwalają na postrzeganie znanych przecież dzieł w nowym świetle. Tak właśnie dzieje się w przypadku wystawy, zestawiającej obrazy Wojciecha Fangora i reliefy Andrzeja Nowackiego.

MALARSTWO NIEPRZEDSTAWIAJĄCE

Zarówno Fangor, jak i Nowacki, poruszają się w obszarze sztuki nieprzedstawiającej, co jawi się jako fundamentalne uzasadnienie dla zaprezentowania ich prac w ramach jednego pokazu. W centrum zainteresowania znajdują się więc formy niedefiniowalne czy nierozpoznawalne w kategoriach przedmiotowych, lecz wyrażające rzeczywistość wyłącznie artystyczną, pojmowaną jako wizualne środowisko wewnątrzobrazowe. Obu twórcom bliżej do sztuki konkretnej – według definicji Maxa Billa¹ – kreowanej w umyśle i wyobraźni artysty, niezależnie od natury, niż do abstrakcji, której specyfika polega na abstrahowaniu od motywów i form znanych z rzeczywistości.

MOTYWY

W przypadku Fangora w centrum zainteresowania stają koła i fale, zaś u Nowackiego paski. Każdy z twórców wybiera sobie więc

1 Porównaj: Max Bill, Präzisierungen zur konkreten Gestaltung, w: Hans Frei, Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten, Baden 1991.

A PULSE OF VIBRATING COLOUR

*or remarks on how Fangor's and Nowacki's Works Measure
Up to the Pulse of Each Other*

FANGOR / NOWACKI

When the works of two artists are presented in a single exhibition, an intriguing horizon for new readings brought about by their mutual context (and so unknown before), automatically appears. The space for a dialogue and a meeting is initiated, which is later transmitted onto the pages of the catalogue. As a result the viewer's eye follows the similarities and differences and intuitively makes an act of comparison. Simultaneously, a question arises concerning the essence of creation of each of the artists individually. The works reflect each other, ask questions of each other, as if enlivened by their mutual company and the appearance of interlocutors, present thanks to the interesting decision of the curators. As a result of this meeting some features become emphasised, while others – on the contrary, become quieter, and while yet others permit perception of the works, known otherwise, in a new light. This is what has happened at the exhibition juxtaposing Wojciech Fangor's paintings and Andrzej Nowacki's reliefs.

NON REPRESENTATIVE PAINTINGS

Both Fangor and Nowacki operate within the sphere of non-representative art, which is the main reason for the presentation of their works at the same show. And so, what becomes the centre of interest are indefinite or unrecognisable forms in terms of objects, but objects expressing a solely artistic reality, understood as the visual environment within the image. Both artists are closer to concrete art, as defined by Max Bill¹, created in the mind and imagination of the artist, notwithstanding nature more than abstraction, whose specificity is based on becoming abstracted from motifs and forms known in reality.

MOTIFS

In Fangor's case, the core of interest lies in circles and waves, while for Nowacki – it is stripes. Each of the artists chooses a mo-

1 Max Bill, Präzisierungen zur konkreten Gestaltung, w: Hans Frei, Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten, Baden 1991.

motyw, który wielokrotnie powtarza w celu rozwiązania malarskich problemów, stawianych od nowa w każdej kolejnej realizacji. Rozważania te odbywają się przy założeniu, iż „prawo iterowalności nigdy nie pozwala na zaistnienie powtórzenia tego samego – każde powtórzenie wiąże się z nieredukowalną innością”². Ta inność otwiera więc drogę do mierzenia się z repertuarem rozmaitych zagadnień mimo pozostawania w kręgu analogicznych motywów. Być może – paradoksalnie – owa powtarzalność nie owocuje monotonią, lecz stwarza wyjątkowe warunki do skupienia się na niuansach i tropienia subtelności, które pojawiają się w każdej następnej wersji w nieco odmienny sposób, choć wciąż na bazie analogicznej wizualnej struktury, stanowiącej rodzaj fundamentu do malarskich rozstrzygnięć.

PŁASZCZYŻNA I ILUZJA

Obrazy Fangora, wykonane w technice olejnej na płótnie, dzięki grze formalno-barwnej wywołują efekt iluzji głębi. Oko, uwiedzione kolorem i układem motywów, penetruje świat wewnątrzobrazowy, ulegając złudzeniu trzeciego wymiaru. Centryczna natura kół wciąga spojrzenie, jakby zasysając je do środka i zapraszając do podania w wątpliwość płaszczyzny obrazu. W sukurs działaniu form przychodzi dobór palety barwnej, rozpiętej od ciepłych po zimne tony, których oddziaływanie odpowiednio powoduje efekt optycznego występowania do przodu lub cofania się w głąb. Analogicznymi właściwościami cechują się kolory jasne i ciemne, których naprzemienne występowanie w niektórych obrazach potęguje iluzję – jakby ujął to Georges Seurat – „pogłębiania płaszczyzny”. Poszczególne pasy czy obrysy tworzące koła zdają się sytuować na odmiennych planach, w rozmaitych odległościach od patrzącego na nie oka, co przyczynia się do spotęgowania dynamiki wizualnego doświadczenia obrazów Fangora.

Nowacki natomiast przekracza tradycyjne medium malarstwa, konstruując reliefy. Na kwadratowe podłoże z pilśniowej płyty nakleja wąskie listewki, które następnie pieczołowicie pokrywa barwami; metodę tę stosuje od 1989 roku³. Głębia powstaje więc w sposób zupełnie odmienny niż w obrazach Fangora – stanowi bowiem konsekwencję użycia trójwymiarowych deszczulek, wyprowadzających powierzchnię

2 Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 63.

3 Zobacz: Bożena Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria sterowana emocją*, w: Andrzej Nowacki, Kraków 2001, s. n.lb.

tif which he later repeats in order to solve painterly issues, being raised anew in each subsequent realisation. These considerations occur along with the bottom line that „the right of iteration never permits the repetition of the same – each repetition is linked with irreducible otherness”². This otherness opens the way to a tug of war with repertoire of various issues, despite remaining in a circle of analogous motifs. Perhaps, this iteration paradoxically, does not yield to monotony but creates exceptional conditions for a concentration on nuances and the trailing of subtleties, which appear in every subsequent version in a slightly different way, although they are based upon an analogous visual structure, constituting a form of foundation for painterly decisions.

SURFACE AND ILLUSION

Fangor's paintings executed on canvas in oil, produce the illusion of depth thanks to a formal-colour game. The eye, seduced by colour and the arrangement of motifs, penetrates the inner world of the painting, surrendering to the illusion of three dimensions. The concentric nature of circles, draws one's gaze as if sucking it inside and encouraging one to contest the flatness of the painting surface. The operation of forms is nurtured by the chosen palette of colour, spreading from warm to cold hues, the operation of which gives the visual effect of their going forward or withdrawing. Dark and light colours have analogous features and their interchangeable appearance in some paintings reinforces the illusion of – as Georges Seurat would say – „the deepening of surface”. Particular stripes or outlines which compose a circle seem to be situated in different planes and at different distances from the viewer's eye, which increases the dynamics of the visual experience of Fangor's works.

In contrast, Nowacki transgresses the traditional medium of painting and constructs reliefs. He has glued narrow slats to hardboard squares and meticulously coloured them since 1989³. So his depth appears in a completely different way to that of Fangor's paintings, and it is thanks to the three-dimensional slats that the flat surface moves into real space. Thus, the spatial intervals

2 Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba interpretacji*, Kraków 2008, p. 63.

3 See: Bożena Kowalska, *Andrzeja Nowackiego geometria sterowana emocją*, [in:] Andrzej Nowacki, Kraków 2001, no page nos.

w realną przestrzeń. Integralną częścią składową tak pomyślanego reliefu stają się więc także przestrzenne interwały *pomiędzy* poszczególnymi listewkami, anektujące otoczenie i wchodzące z nim w dialog. Iluzja głębi generuje się w tak określonych warunkach nie tylko jako efekt tradycyjnych środków malarskich i gry barw, ale również dzięki uruchomieniu potencjału swego rodzaju *ready made*, przedmiotu gotowego, gwarantującego rzeczywiste, „fizyczne” wyjście poza płaszczyznowość. Oko napotyka bowiem rytm pionowych rzędów, tworzonych przez krawędzie deseczek, i traci pewność, gdzie przebiega granica między iluzją optyczną a realną obecnością przestrzeni pomiędzy trójwymiarowymi elementami. Nakładają się więc na siebie dwa porządki: optyczny i rzeczywisty, co nadaje powstającej w ten sposób iluzji jakiejś szczególnej intensywności i nasycenia. Widz – odmiennie niż w przypadku frontalnych płaszczyzn Fangora – jest stymulowany do zmian punktów oglądu i patrzenia pod różnymi kątami, które za każdym razem pozwalają odkryć nowy wariant iluzyjności czy odmienny wizerunek każdego z reliefów.

FORMY

Fangor operuje formami miękkimi, organicznymi, o nieokreślonym i rozmytym zarysie. Na powierzchniach płócien powołuje centryczne układy, oparte o motyw koła, lub układa je w sekwencje falujących, szerokich pasów, „płynących” przez pole obrazowe w kierunku pionowym lub poziomym. Formy płynnie przechodzą i przenikają w siebie nawzajem, sprawiając wrażenie „oddychania” i nieustannego przemieszczania się. Są pozbawione jakiegokolwiek konturu, który zamykałby je w swoich granicach i hamowałby ich optyczną ekspansję.

Na tym tle reliefy Nowackiego emanują bardziej zdecydowanym rygiem formalnym, wynikającym z większej bliskości geometrii i posługiwania się strukturą, opartą o rytm kolorowych pionowych pasków. Ich układ jest regularny, przewidywalny, bazujący na powtarzających się modułach. Całość w ryzach utrzymuje symetria oraz ścisła korelacja poszczególnych pasów z topografią pola obrazowego, rozgrywana inaczej w każdej realizacji. Konstytuują się ciekawe relacje z indukującymi się w procesie percepcji osiami kwadratu, które nadają formom szczególnej jakby „podskórnej” intensywności. Wbrew pozorom jednak krawędzie poszczególnych form i pasków nie są ostre i arbitralne, gdyż – podobnie jak w trakcie nakładania się dwóch porządków przestrzennych: iluzyjnego i rzeczywistego – także

between the slats becomes an integral part of the relief; the slats annexing their environment and opening a dialogue with it. The illusion of depth is generated under such conditions not only as an effect of a traditional painterly means and the play of colours but, also, thanks to the specific ready-made-like potential being created here, a ready-made object, guaranteeing an actual, „physical” going beyond the flat surface. Here, the eye meets the rhythm of vertical lines, composed by the edges of the slats, and loses its certainty about where the border between optical illusion and the real presence of space, which runs between the three-dimensional elements. Thus, two orders are overlapping here: the optical and the real which compounds the illusion with exceptional intensity and saturation. The viewer, contrary to the situation in Fangor’s frontal surfaces, is stimulated here to change his point of view and look at different angles, discovering each time a new variation of illusiveness or a different appearance for each relief.

FORMS

Fangor operates with soft, organic forms of indeterminate and blurred contours. He establishes concentric arrangements on the surfaces of his canvases, using the circle as the base and composing it into sequences of wavy, wide stripes, „floating” across the painted field in vertical and horizontal directions. His floating forms filter and overlap each other, creating an impression of „breathing” and a constant motion. They lack any contour whatsoever, which would close them within its limits and halt their visual expansion.

Against this context, Nowacki’s reliefs emanate with much stronger formal rigour, thanks to a closeness of geometry and the use of structure, based on the rhythm of coloured, vertical stripes. Their arrangement is regular, predictable and based on repeated modules. The whole is curbed by symmetry and a strict correlation between the vertical stripes and the topography of the painted field; the correlation being different in each piece. Interesting relations appear between the axis of squares, induced during their perception, which bestows the forms with a particular, „under-skin” intensity. However, it might seem that the edges of particular forms and stripes are neither sharp nor arbitrary because – as in the process in which two spatial orders: the illusory and the real

i w tym aspekcie nawarstwiają się na siebie dwa efekty, polegające na sumie gry form i pokrywających je barw. Rozedrgana kolorystyka podaje wszak w wątpliwość ścisłość geometrii i ostrość krawędzi poszczególnych listewek, wprowadzając formy w optyczne drgania i wewnętrzną pulsację.

PULSOWANIE KOLORU

Powierzchnie reliefów Nowackiego zdają się tętnić wewnętrznym życiem i wibracją poszczególnych elementów. Efekt ten – tak podobny do tego, charakterystycznego dla dzieł twórców z kręgu *op art* takich jak chociażby Bridget Riley czy Jesús-Raphael Soto – powstaje nie tylko dzięki trafnemu doborowi tonów, lecz także dzięki umiejętnemu aplikowaniu barwy na poszczególne listewki oraz powoływaniu rytmów kolorystycznych częściowo pokrywających się z rytmem form, a po części się z nim mijających. Nowacki, sięgając po poszczególne barwy, celnie je dobiera, konstruując pola kontrastów, napięć, zderzeń barw jasnych i ciemnych, ciepłych i zimnych, bądź – przeciwnie – powołując strefy miękkich zestawień, subtelnych sąsiedztw, tonalnych powinowactw. Zabieg pokrywania się układu form z układem kolorów, utwierdza tak skonstruowaną strukturę wizualną i generuje określony sposób optycznego pulsowania, zgodny z pionowym systemem pasów i cechujący się równomiernym napięciem w obrębie całości kadru. Natomiast, gdy barwy nieco mijają się czy przekraczają regularność pionowego pasowego rytmu, całość struktury traci równomierność i tętni w każdym miejscu w nieco innym wizualnym tempie. Zyskuje różną „gęstość”, miejscami sprawiając wrażenie „rozpychania” pasów, gdzie indziej zaś ich wyjątkowego przylegania. Oko widza napotyka obszary o odmiennym napięciu kolorystycznych wibracji, a co za tym idzie o zupełnie różnym stopniu iluzyjnego oddziaływania, co nasycza proces percepcji zmiennością i dynamiką, zmuszając spojrzenie do zmian ogniskowej i akceptowania nagłych niespodzianek. Dzięki grze tego rodzaju oraz powstawaniu napięcia między formą a barwą, pionowy regularny rytm linii, „rysowanych” przez listewki i obszary *po między* nimi, zdaje się uchylać własną wertykalność i geometryczność na rzecz falowania, a nawet wrażenia organiczności. Rygor ustępuje pola pulsowaniu i żywotności rozwibrowanej optycznie konstelacji.

Uzyskane tymi drogami efekty wizualne są tak intensywne również dzięki temu, iż kolor jest aplikowany nie tylko na górne krawędzie listewek, lecz także na ich powierzchnie boczne, a także

overlap – two effects accumulate, being based on the play of forms and colours which cover them. The vibrating colours also contest the strictness of the geometry and the sharpness of the edges of the individual slats, driving the forms into optical juddering and inner pulsation.

PULSATING COLOUR

The surface of Nowacki's reliefs seem to pulsate with inner life and the vibration of particular elements. This effect – similar to that achieved by *op art* artists, such as Bridget Riley and Jesús-Raphael Soto – is achieved not only thanks to an excellent selection of hues but, also, thanks to dextrous application of pigment onto particular slats and the evocation of a rhythm of colours, partially corresponding to the rhythm of forms and, partially, missing that rhythm. Nowacki, choosing concrete colour makes a perfect choice, constructing the fields of contrasts, tensions and the clashes of light and dark and cold and warm hues or, the other way round – he evokes zones of soft juxtapositions, subtle neighbourhoods and tonal affiliations. The operation of finding a correspondence between the arrangement of forms with the arrangement of colours, enhances the visual structure which is constructed and generates a definite optical pulsation, congruent with the vertical system of stripes and characterised by an equal level of intensity within the whole of the visual frame. However, in those cases where colours slightly miss or break the regularity of the vertical rhythm of stripes, the whole structure loses its uniformity and throbs slightly differently in different visual areas. The viewer's eye meets these zones of a different intensity of colour vibration and, consequently, of different degrees of illusory impact, which saturates the process of perception with changeability and dynamism, forcing the eye to change its focus and accept sudden surprises. Thanks to this kind of game and the appearance of tension between form and colour, the vertical, regular rhythm of the lines „drawn” by the slats and the areas between them, seems to rescind its own verticality and geometricity in favour of undulation and, even, the impression of the organic. Rigour gives over to pulsation and the vigour of an optically vibrating constellation.

The visual effects achieved in this way have their intensity also thanks to the fact that colour is applied not only to the upper edges of the slats but, also, their lateral parts, as well as the zones

w strefach *pomiędzy*, które stanowią w tej konfiguracji rodzaj tła. Barwa anektuje więc dla siebie zakamarki, powstające za sprawą zastosowania trójwymiarowych elementów, co w znacznym stopniu przyczynia się do powstawania iluzji głębi i rozwibrowania całości. Obserwowany układ zdaje się pozostawać w stanie nieustannych drgań, poruszeń, pulsacji, prowadzić własne optyczne życie, jakby niezależne od fizycznego związku farby z konkretną przecież powierzchnią, na którą ją nałożono. W końcowym efekcie realność tego powiązania jest podana w wątpliwość, zdestabilizowana, rozedrgana. Oko widzi coś innego niż wie umysł. Tak więc dzięki uruchomieniu potencjału koloru w jego grze z formą konstituuje się iluzja oparta o wi(ę)dzienie – jak podkreślał Max Imdahl – tak znamienne dla sztuki konkretnej.⁴

Pulsowanie koloru na płótnach Fangora odbywa się natomiast na innych zasadach niż w reliefach Nowackiego. Fangorowe fale oraz koncentryczne układy kół zyskują w tym kontekście na organiczności, przypominając falowanie wody lub wgląd w kosmiczne przestrzenie dokonywane przez lunety czy teleskopy. Tętno owej pulsacji jest znacznie spokojniejsze, bardziej wyciszone, dzięki czemu oko oswaja je szybciej w porównaniu z wręcz nieuchwytną i niemożliwą do optycznego ustabilizowania dynamiką pasiastych reliefów Nowackiego. Miękkość plam barwnych oraz płynne rozmycie stref granicznych pomiędzy poszczególnymi kolorami generuje sytuację, w której silnie do głosu dochodzi działanie nieostrości i niewyraźności. Oko usiłuje więc „uporządkować” i okiełznać dany widok, który wymyka się prostym, logicznym podziałom i – ruchem pulsacyjnym – tworzy iluzję różnych poziomów głębi. Natura ludzkiego widzenia jest jednak zorientowana na poszukiwanie widoku ostrego, wyraźnego, z klarownym zarysem konturów poszczególnych form, gwarantującym poczucie ich rzeczywistej obecności.⁵ Układy formalno-barwne, kreowane zarówno przez Fangora, jak i Nowackiego, owo wrażenie rzeczywistej obecności podają jednak w wątpliwość, stwarzając pole ekspansji efektów optycznych, które nadbudowują się nad rzeczywiste obecne elementy.

4 Porównaj: Max Imdahl, Robert Mangold. A Triangle within Two Rectangles, 1977, w: Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern, hrsg. von Norbert Kunisch, 2. Auflage, Düsseldorf 1992, s. 161-162.

5 Porównaj: Wolfgang Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, 2. Auflage, Berlin 2003, s. 7.

between them, which compose a kind of background to the configuration. Colour almost annexes the nooks and crannies, created thanks to the use of three-dimensional elements, which contributes largely to the illusion of depth and the vibration of the whole. The observed arrangement seems to be in constant oscillation, motion and pulsation, as if leading its own optical life, independent from the physical relationship between dye and, also, the concrete surface to which it has been applied. Finally, the realness of this relationship is questioned, de-stabilised and quivering. The eye sees differently from what the mind knows. Therefore, thanks to the colour potential being unleashed in this game with form, an illusion based on (re) cognition, as Max Imdahl called it, is created, something typical of concrete art.⁴

The pulsation of colour on Fangor's canvases however, is governed by different principles than in Nowacki's reliefs. The Fangorian concentric arrangements of circles become more limited in this context, being reminiscent of wavy water or cosmic spaces, explored using a lunette or telescope. The throb of this pulsation is much more peaceful, quieter, so that the eye becomes used to it more quickly than in the case of the dynamism of Nowacki's striped reliefs, impossible to be optically stabilised. The softness of colour patches and the fluid blurring of bordering zones between particular colours generates a situation where the action of bedimming and obscuring playfulness has the strongest voice. Consequently, the eye strives to „order” and tame a given sight which evades simple and logical division, creating an illusion of various levels of depths by its pulsating motion. The nature of human seeing is also tuned to the search for the sharp and the distinct, things with the clearly outlined contours of particular forms, guaranteeing a sense of actual presence.⁵ However, the formal-colour arrangements created by both Fangor and Nowacki, question this feeling of actual presence, creating a field for the expansion of optical effects instead, which accrue over the elements actually present. In the paintings which feature

4 Compare: Max Imdahl, Robert Mangold. A Triangle within Two Rectangles, 1977, [in:] Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern, hrsg. von Norbert Kunisch, 2. Auflage, Düsseldorf 1992, pp. 161-162.

5 Cf. Wolfgang Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, 2. Auflage, Berlin 2003, p. 7.

W obrazach z falami i kołami optyczny ruch jest płynny i łagodny, ale jednocześnie nie-do-zatrzymania, zniewalający, wręcz hipnotyzujący. „Postrzeganie dostarcza (...) widzialnego dowodu na to, iż wszystkie przedmioty znajdują się w stanie ciągłej przemiany.⁶ Spojrzenie – analogicznie jak w przypadku przyspieszonego tętna barwy w reliefach Nowackiego – także musi mu ulec i w końcu oswoić fakt, że jeden ustabilizowany widok nie istnieje, ponieważ dominuje nad nim ustawiczny efekt wibracji formalno-barwnej.

GRANICE POLA OBRAZOWEGO

Zarówno dobór motywów, jak i kwestia optycznego „naddatku”, jakim jest barwna wibracja, rozstrzygają o statusie granic pola obrazowego w pracach każdego z artystów.

W świetle tego zagadnienia szczególnie ciekawie prezentują się fale Fangora i paski Nowackiego, które zdają się być arbitralnie ucięte krawędziami kadrów i swoją „płynnością” sugerują kontynuację poza wyznaczony im obszar, w którym zostały umieszczone. Stosowany konsekwentnie przez Nowackiego format kwadratu – kształt niejako idealny, zamykający się sam w sobie – nieco niweluje ów efekt ekspansji pasków w górę i w dół, koncentrując uwagę na tym, co dzieje się na arenie kadru. W przypadku prac Fangora – szczególnie tych o horyzontalnym układzie – fale silniej „rozsadzają” boczne granice pola obrazowego i zdają się dążyć do ich przekroczenia. Wrażenie to wydaje się szczególnie intensywne, gdy w całości układu nie ma zdecydowanie wyróżnionego optycznego centrum, które pełniłoby rolę strefy koncentrującej całość struktury.

Prace obu artystów kwestionują więc „szczelność” granic obrazu, dzięki czemu nawiązują one tym bardziej intensywny dialog z otaczającą je przestrzenią, kontekstem rozmaitych galerii, w jakim przychodzi im się wielokrotnie znajdować, a także – w wypadku wyjątkowego spotkania w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie – ze sobą wzajemnie. Nieodłącznym efektem owej szczególnej, wieloaspektowej interakcji są emocje, wywołane w umysłach i wyobraźni widzów.

6 Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit vom Bild und Begriff*, aus dem Amerikanischen übersetzt vom Verfasser, Köln 1972, s. 60.

waves and circles, the optical motion is fluid and delicate, however, it is unstoppable at the same time, enthralling, almost hypnotising. „Perception provides (...) visible proof that all objects are in a condition of continuous transformation.”⁶ One’s gaze – similar to the fast pulse of colour in Nowacki’s reliefs – also, finally, has to yield and consent to the fact that there is no single stable view, because what dominates is the continuous effect of form and the vibration of colour.

THE BORDERS OF A COLOUR FIELD

Both the selection of motifs and the issue of an optical „over surplus”, which colour vibration is, decide upon the status of the painted field in each of the artists’ works.

What becomes especially interesting in light of this, are those of Fangor’s waves and Nowacki’s stripes which seem to be arbitrarily cut by the edges of the frames and their own „fluidity”, which seems to suggest that they have a continuation beyond the delimited area in which they are placed. The shape of a square, consistently used by Nowacki – an almost ideal shape, closing itself within itself, slightly reduces the effect of the vertical expansion of the stripes going up and down, thus concentrating on what is happening on the square arena itself. However, in Fangor’s works, especially those with an horizontal arrangement, the waves act more strongly in their „bursting” impact onto the lateral borders of the painted field and seemingly attempt to cross these borders. This impression is especially intense when the entire arrangement lacks any optical centre, which would act as a zone of concentration for the entire structure.

The works of these two artists then, contest the „imperviousness” of borders in the painting, thanks to which they enter into an even more intense dialogue with the space which surrounds them, the context of different galleries where they happen to appear and, as in their meeting at the State Gallery of Art in Sopot – with themselves, too. The indispensable element of this specific, multi-aspect interaction is emotion, raised in the minds and imagination of the viewer.

6 Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit vom Bild und Begriff*, aus dem Amerikanischen übersetzt vom Verfasser, Köln 1972, p. 60.

ENERGIA BARW

Wieloletnie obcowanie z reliefem skłania mnie do refleksji nad przestrzenią obrazu powstającą nie tylko w wyniku wprowadzenia rzeczywistego trzeciego wymiaru, ale przede wszystkim na skutek pojawienia się wymiaru imaginarnego, tworzonego przez głębię wzajemnych relacji barw. Owa nierealna, nieistniejąca samodzielnie przestrzeń jest wynikiem uwolnienia energii światła. Powstaje w ten sposób iluzoryczna głębia, w której zanika siła ciężkości. Nie ma ona sztywnych ograniczeń, jest płynna, zależna od barw, ich wzajemnych relacji, kąta padania światła lub punktu odniesienia.

Celem, do którego dążę w moich najnowszych pracach, jest tworzenie przestrzeni abstrakcyjnej, otwartej, opartej na iluzji barw, imaginarnej głębi. Jest to kreacja przestrzeni bezwymiarowej. Powstaje ona w istniejącym już reliefie, na jego powierzchni, gdzie iluzja ruchu wywołuje nowy wymiar, pełen wibracji i powtarzających się rytmów. Natomiast przestrzeń widzialna, konstruowana, ograniczona i opisana wymiarem jest dla mnie martwa, pozbawiona energii duchowej, a zatem niezdolna do nawiązania dialogu z odbiorcą. W przestrzeni abstrakcyjnej wszystko jest żywe, pulsujące, zmienne. Jackson Pollock ten rodzaj wolnej przestrzeni nazwał „przestrzenią amerykańską” – w odróżnieniu od tej związanej wyłącznie z jednym punktem odniesienia.

Przy pierwszym spotkaniu z obrazem może wydawać się, że jest on zaprogramowany i uporządkowany, że posiada reguły. W rzeczywistości tworzenie przestrzeni abstrakcyjnej w moim odczuciu to proces poszukiwań, prób i eksperymentów. W czasie jego trwania nie wyznaczam celu, nie przewiduję też efektu końcowego.

To ciekawość każdego kolejnego kroku każe mi go uczynić, powoduje, że niczym w eksperymencie naukowym staram się znaleźć barwy (te materialne, nakładane pigmentem), ułożyć je w linie wertykalne obok siebie tak, by wypierając się wzajemnie czy też nakładając na siebie, emanowały strumień energii, który niweluje wymiary rzeczywiste obrazu, pozbawia go ciężkości i uwalnia od ciężenia ku ziemi.

Wprowadzając surową, bezwładną płaszczyznę kwadratu chcę uładczyć chaos, jaki tworzy różnorodność barw, zbudować stabilny punkt odniesienia dla powstałej nierzeczywistej przestrzeni, pod-

THE ENERGY OF COLOURS

My many years experience with relief have made me reflect on the space in painting, resulting in the introduction of an actual third dimension, although this was not the only reason for doing this. First and foremost this third dimension was the result of the emerging imaginary dimension, created by a depth of interrelations between the colours. This unreal space, which cannot exist independently, appears when the energy of light is let free. Then, an illusory depth is created, so that the power of gravity disappears into it. This depth has no rigid limits, it is liquid, dependant on colours, their mutual relations, the angle at which light falls and/or a point of reference.

The objective to which I aspire in my latest works is the creation of abstract space: open, based on the illusion of colours and imaginary depth. It is the creation of a dimensionless space. This space issues itself in an already existing relief, on its surface where the illusion of movement generates a new dimension – vibrant and full of repeating rhythms. Visible space, on the other hand, one which is constructed, limited and described by dimensions is dead for me. It lacks spiritual energy, so it is incapable of developing any dialogue with the viewer. In abstract space everything is lively, pulsating and changeable. Jackson Pollock called this type of free space „American space” – in contrast to space which is restricted to a single point of reference.

On first encountering one of my pictures, it may seem that it is pre-programmed and ordered, that it has some rules. In reality, however, the creation of abstract space is – I feel – a process of searching, trying and experimenting. I do not set any objective for myself during this process, neither do I presuppose any final effect.

It is the curiosity of each step which urges me to move forward; as in an experiment, it makes me try to find colours (material ones, applied using pigments) and arrange them in vertical lines next to each other in such a way that they either push at each other or overlap each other and begin emanating a stream of energy which renders the actual dimensions of the painting null and void, depriving the painting of its weight and liberating it from earthly gravity.

By introducing the rough, disorderly surface of a square, I want to organise this chaos, composed of a variety of colours, and build

kreślić dążenie do równowagi nie tylko jej formy fizycznej, ale też duchowej, wyrazić niedefiniowalną tęsknotę za nią.

Nie sposób zaprogramować czy ograniczyć wzajemnego działania barw. Wyboru pigmentów dokonuję spontanicznie, zależnie od chwili, stanu emocjonalnego, odczuwanej harmonii. Tak więc tworzony przeze mnie obraz przestrzenny staje się niepowtarzalną jednostkową formą, indywidualnością, zaś uwolniona energia, którą przestrzeń ta oddycha, odzwierciedla chwilę, w jakiej obraz powstaje, jest rezultatem intensywności dialogu wywiązanego między budzącym się reliefem a mną samym.

Chcę pogłębić ten rodzaj malarstwa, dla którego kolor czysty, istniejący fizycznie, jest zaledwie środkiem uwalniania energii – nie tej zaczerpniętej z zewnątrz, lecz tej ukrytej w barwach, we wzajemnym ich oddziaływaniu, malarstwa, które powstaje nie na martwej płaszczyźnie obrazu, ale w spojrzeniu odbiorcy, jego zmysłach i wyobraźni.

a stable point of reference for the created, unreal space. I want to emphasise my pursuit for balance not only in its physical form but also – spiritual – and express the indefinable yearning for the latter.

It is unfeasible to pre-programme or curtail the mutual interactions between colours. I select my pigments spontaneously, depending on a given moment, my emotional state and/or the harmony I can feel. Thus, the painted space which I am creating becomes an unrepeatable, singular form, with an individuality and energy which is freed in the process of its formation, and with which the space breathes; this energy is born from the intensity of a dialogue between the awakening relief and myself.

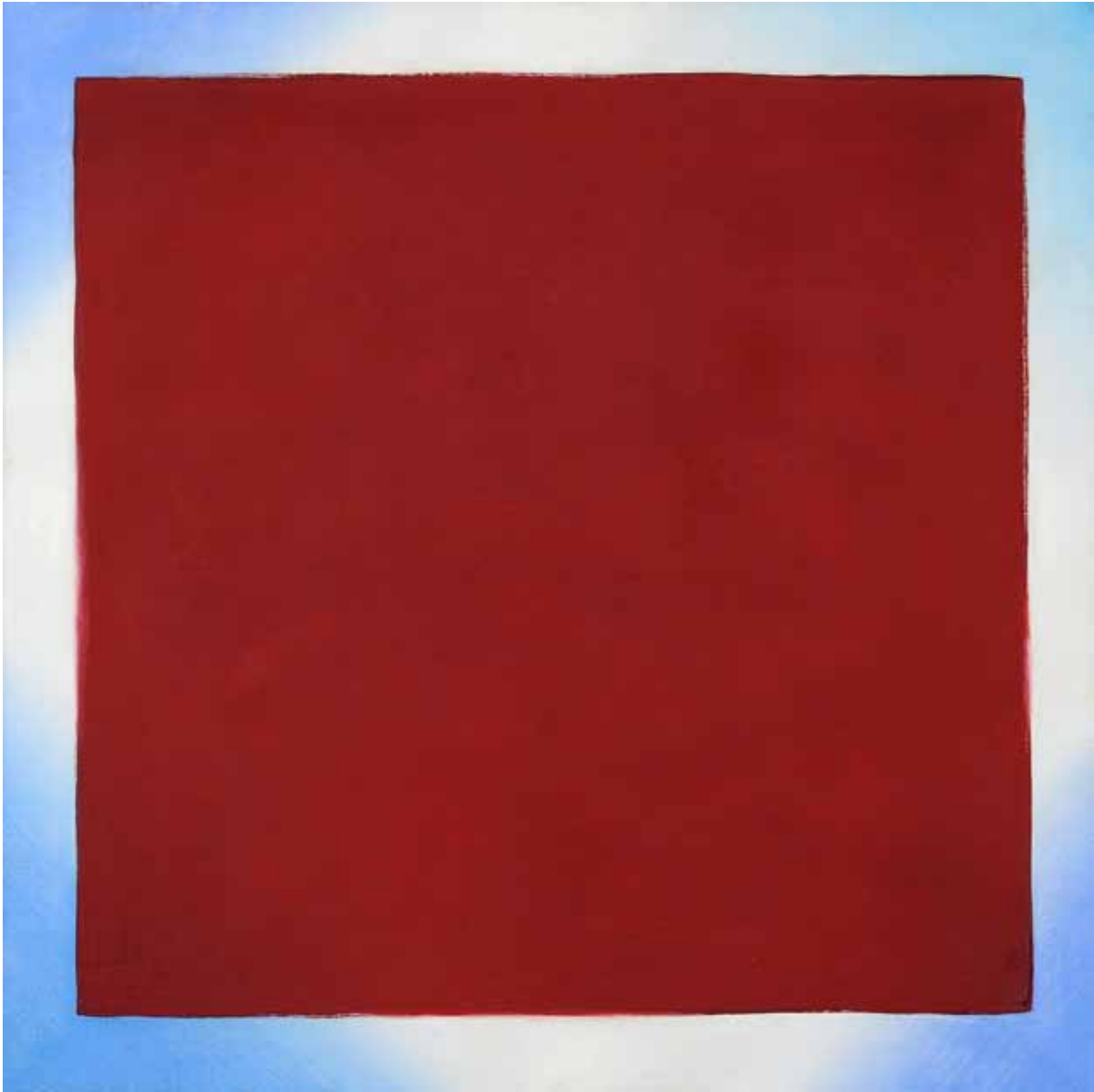
I want to deepen this kind of painting for which pure colour, existing physically, is only a means for the release of energy – not energy taken in from outside but the energy which lies dormant in colours and their mutual interactions; a painting which does not appear on the surface of canvas but in the gaze of the viewer, his senses and imagination.

WIDZIEĆ JASNO W ZACHWYCENIU
FANGOR/NOWACKI KATALOG

#33, 1963

olej na płótnie/ oil on canvas, 100 x 100 cm

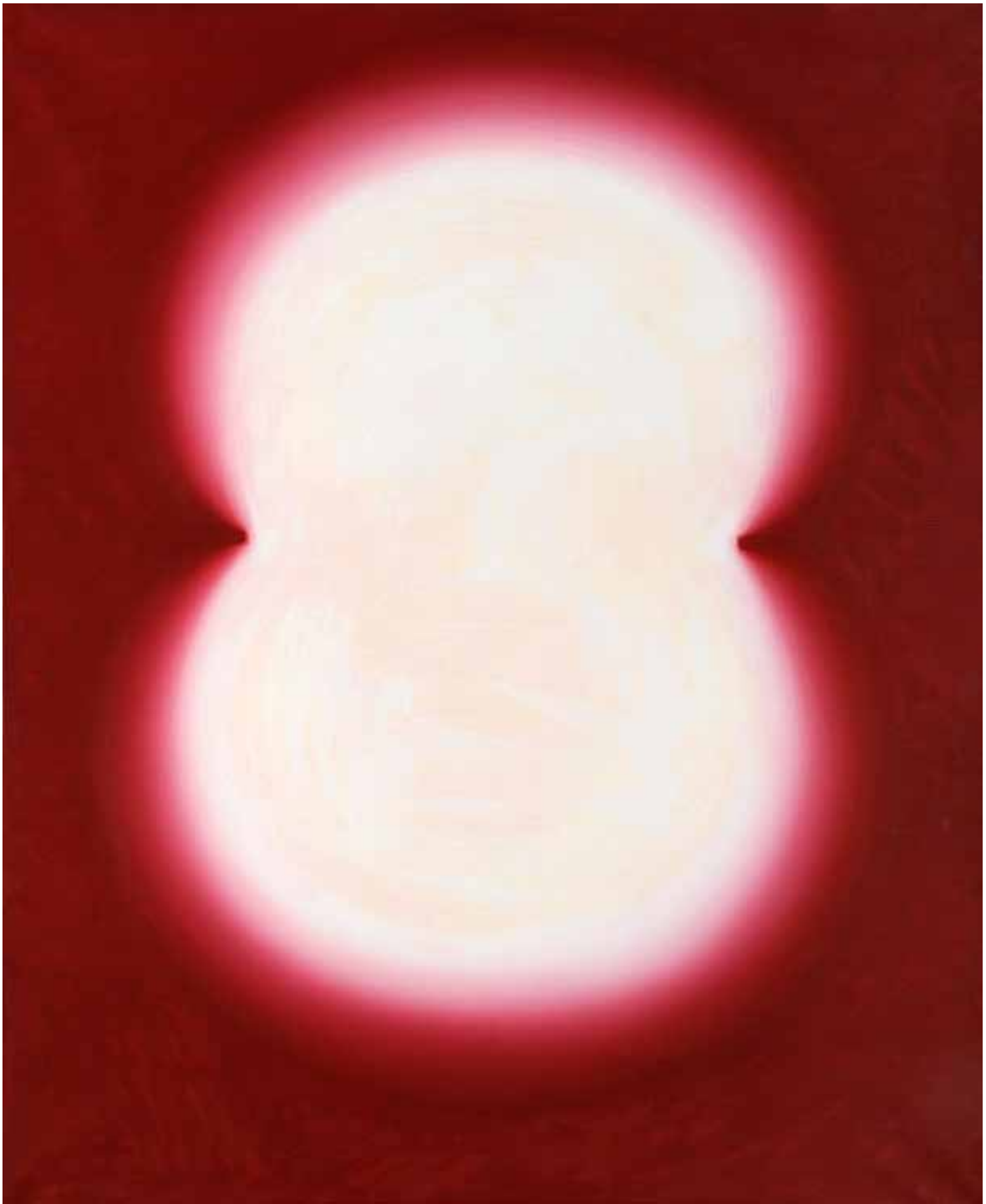
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



#2, 1963

olej na płótnie/ oil on canvas, 160 x 128 cm

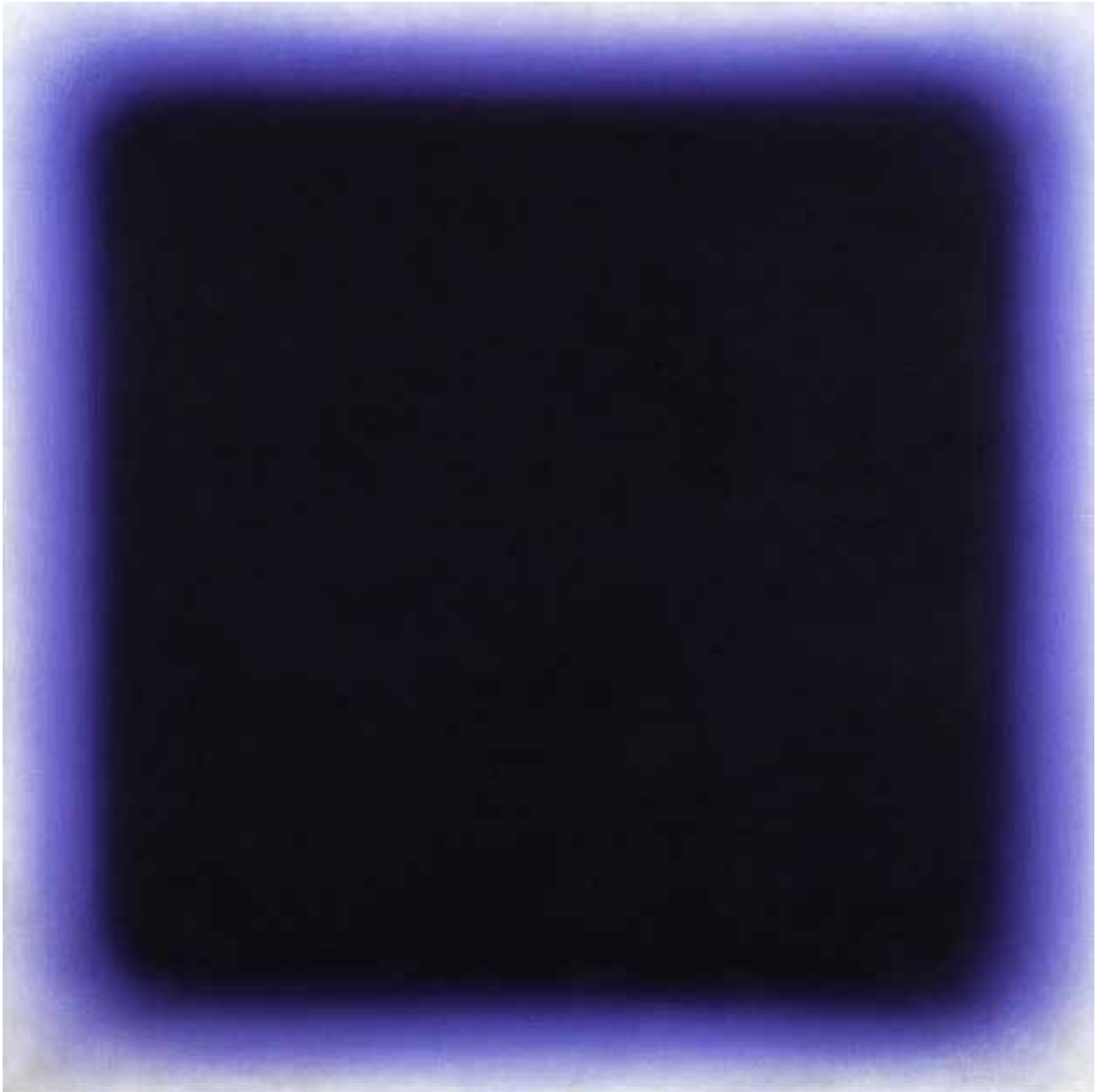
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



N 24, 1964

olej na płótnie/ oil on canvas, 100 x 100 cm

kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



N 21, 1964

olej na płótnie/ oil on canvas, 81 x 81 cm

kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



B 29, 1965

olej na płótnie/ oil on canvas, 177 x 134 cm

kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



B 31, 1965

olej na płótnie/ oil on canvas, 172 x 134 cm

kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



B 115, 1966
olej na płótnie/ oil on canvas, 71 x 71 cm
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



M 23, 1967

olej na płótnie/ oil on canvas, 100 x 100 cm

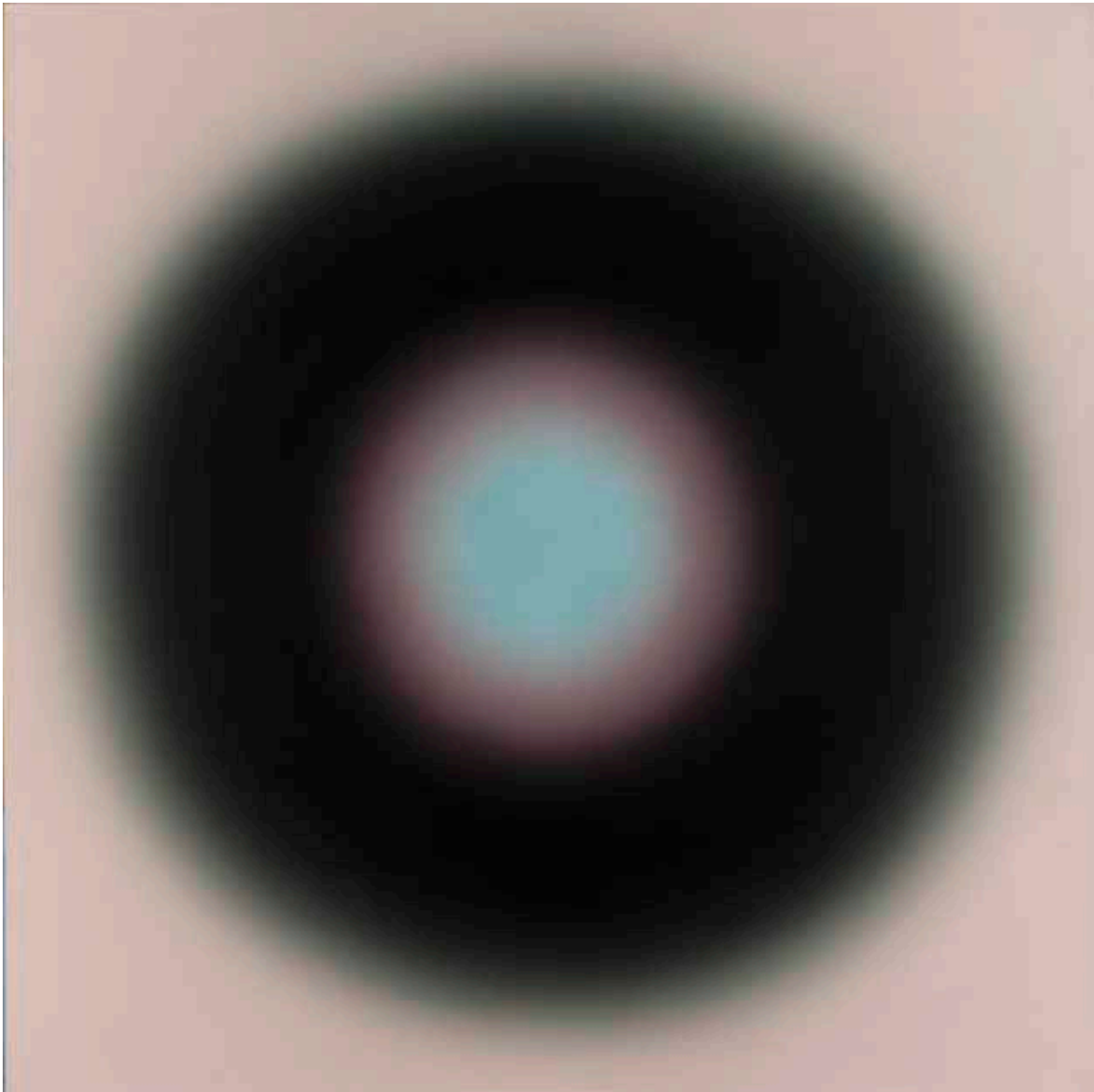
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection



M 51, 1969
olej na płótnie/ oil on canvas, 122 x 122 cm
wł. prywatna/ private collection



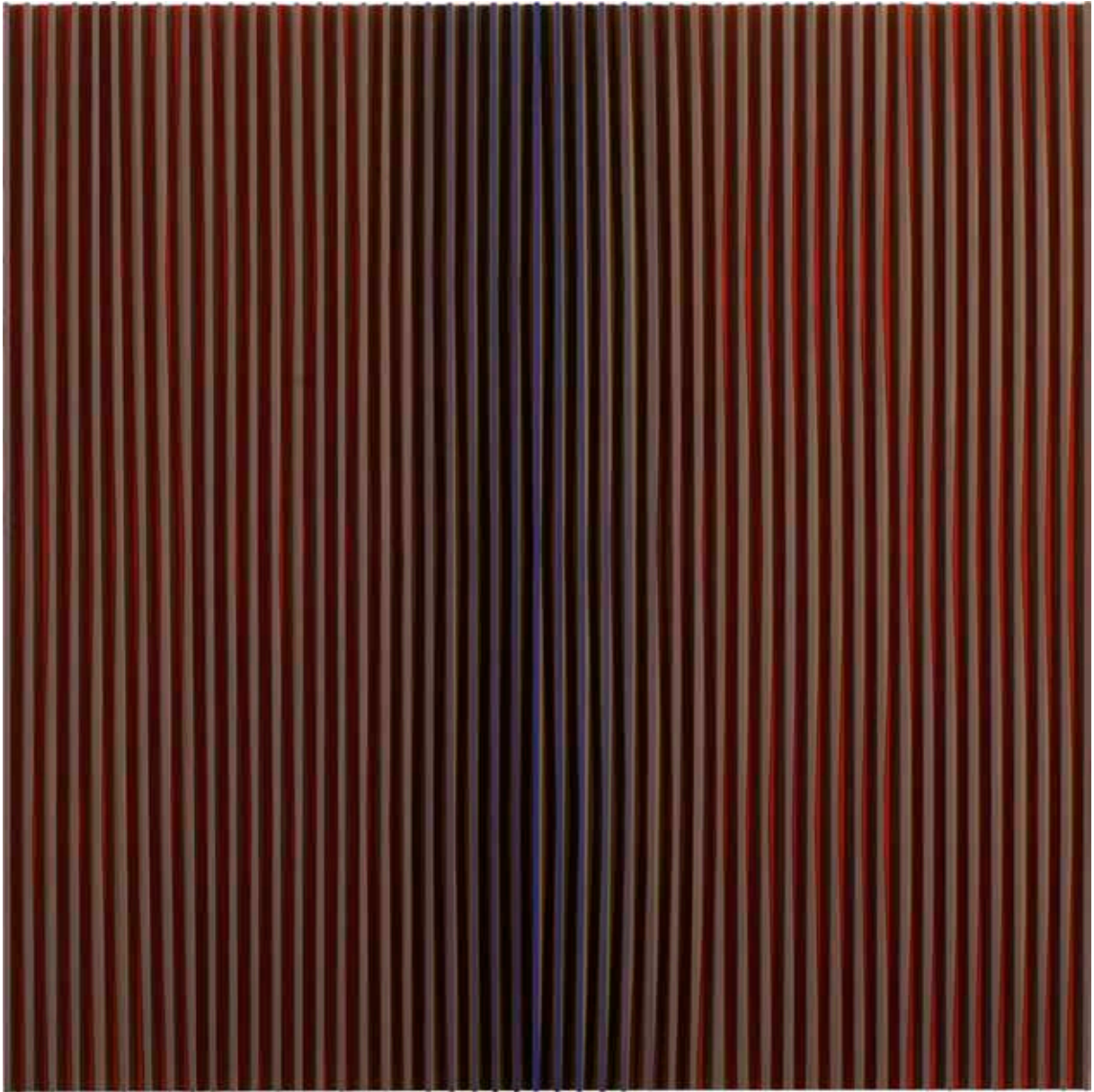
M 41, 1970
olej na płótnie/ oil on canvas, 122 x 122 cm
wł. prywatna/ private collection



SM 6, 1976
olej na płótnie/ oil on canvas, 175 x 240 cm
wł. prywatna, Poznań/ private collection, Poznań



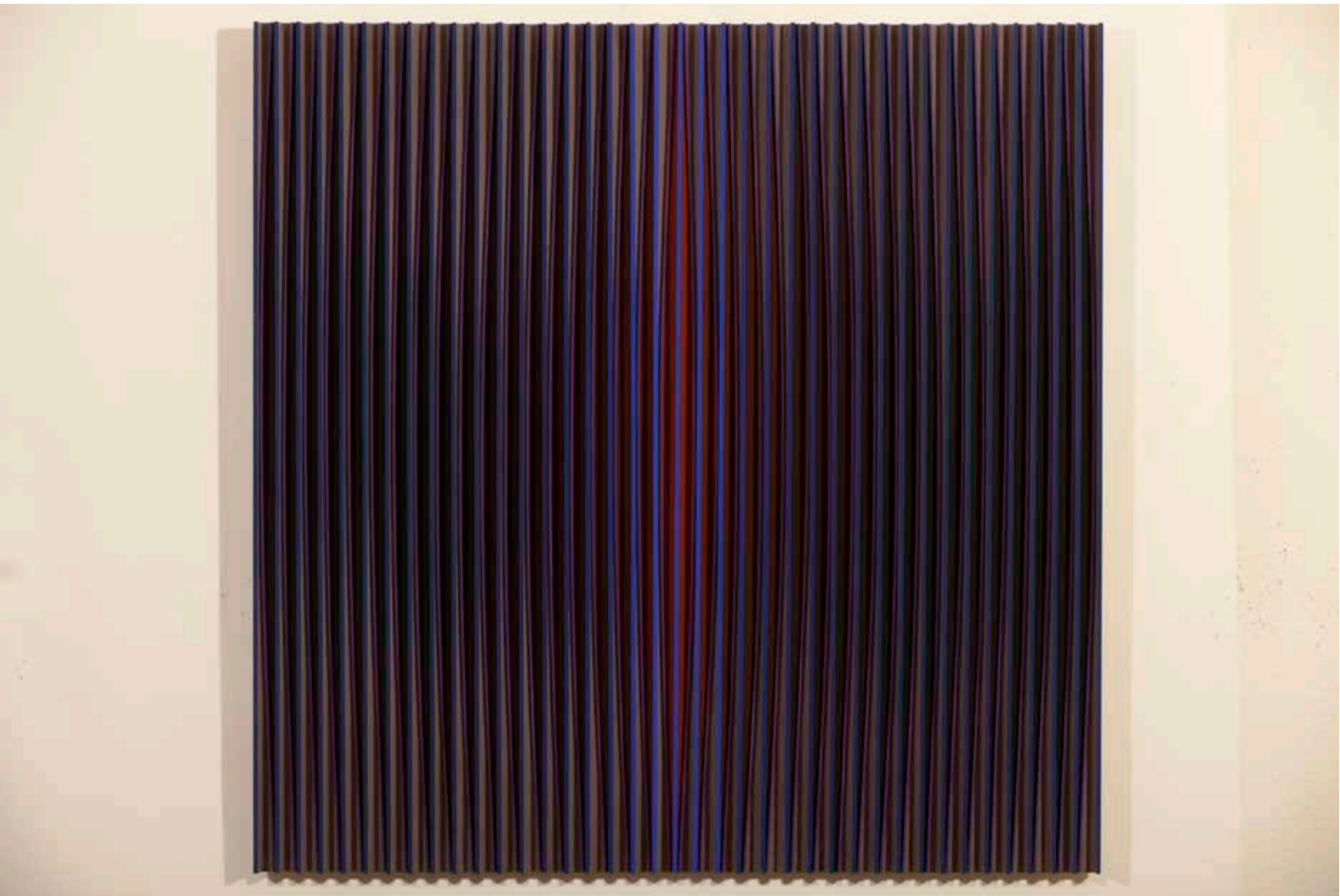
29.01.07, 2007
relief, technika własna/ own technique, 99 x 99cm
wł. artysty/ artist's collection



14.07.07, 2007, relief, technika własna, 99x99cm, wł.artysty
14.07.07, 2007, relief, own technique, 99x99cm, artist`s collection



10.02.08, 2008, relief, technika własna, 99x99cm, wł. artysty
10.02.08, 2008, relief, own technique, 99x99cm, artist's collection



15.06.08, 2008, relief, technika własna, 99x99cm, wł. artysty
15.06.08, 2008, relief, own technique, 99x99cm, artist's collection



03.07.09, 2009, relief, technika własna, 99x99cm, wł. artysty
03.07.09, 2009, relief, own technique, 99x99cm, artist's collection



12.09.09, 2009, relief, technika własna, 99x99cm, kolekcja prywatna, Poznań
12.09.09, 2009, relief, own technique, 99x99cm, private collection, Poznań



23.12.09, 2009, relief, technika własna, 99x99cm, wł. artysty
23.12.09, 2009, relief, own technique, 99x99cm, artist's collection



31.01.10, 2010, relief, technika własna, 100x100cm, wł. artysty
31.01.10, 2010, relief, own technique, 100x100cm, artist's collection



08.02.10, 2010, relief, technika własna, 96x96cm, kolekcja prywatna, Poznań
08.02.10, 2010, relief, own technique, 96x96cm, private collection, Poznań



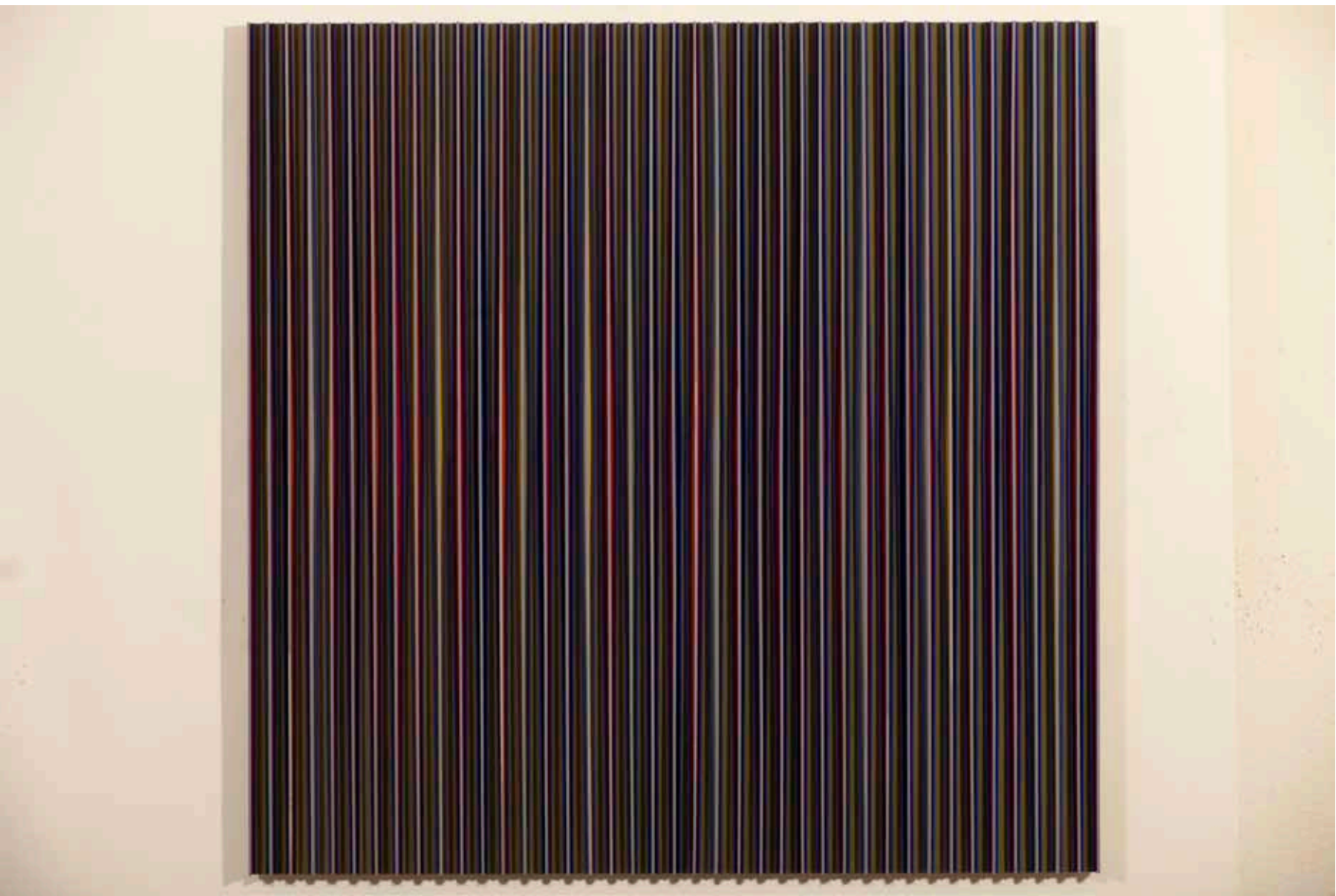
04.12.10, 2010, relief, technika własna, 100x100cm, wł. artysty
04.12.10, 2010, relief, own technique, 100x100cm, artist's collection



09.12.10, 2010, relief, technika własna, 100x100cm, wł. artysty
09.12.10, 2010, relief, own technique, 100x100cm, artist`s collection



21.03.11, 2011, relief, technika własna, 100x100cm, wł. artysty
21.03.11, 2011, relief, own technique, 100x100cm, artist's collection



Wojciech Fangor – ur. 1922, malarz, grafik, rzeźbiarz. W 1946 roku ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1953-1961 pracował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1966 roku przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. W latach 1967-68 wykładał na wydziale architektury w Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. W 1999 roku wrócił do Polski. Stypendysta Institute for Contemporary Art w Waszyngtonie (1962) i Ford Foundation w Berlinie Zachodnim (1964-65). W 1978 roku otrzymał nagrodę Fundacji Alfreda Jurzykowskiego, a w 2003 nagrodę Ministra Kultury RP.

Wybrane wystawy:

- 1949 Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa (dawny IPS)
- 1950 1. Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Warszawa
- 1951 2. Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Warszawa
- 1957 2. Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Galeria Zachęta, Warszawa
- 1958 „Studium przestrzeni”, Salon Nowej Kultury, Warszawa
- 1959 Polish Painting Now, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1961 15 Polish Painters, Museum of Modern Art, Nowy Jork
- 1962 Institute of Contemporary Art, Waszyngton
- 1963 Galerie Lambert, Paryż
- 1964 Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen
- 1964 Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork
- 1965 „The Responsive Eye”, Museum of Modern Art, Nowy Jork
- 1965 Galerie Springer, Berlin
- 1966 Kunstverein, Stuttgart
- 1967 Pittsburgh International, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pensylwania
- 1968 34. Biennale Sztuki w Wenecji, Wenecja
- 1970 Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork
- 1971 University Art Museum, Berkeley, Kalifornia
- 1974 Aldrich Museum of Art, Ridgefield, Connecticut
- 1974 Hokin Gallery, Chicago
- 1980 Tharp Gallery, Nowy Jork
- 1990 „Wystawa retrospektywna - 50 lat malarstwa”, Galeria Zachęta, Warszawa
- 1994 - Muzeum Sztuki, Radom
- 1994 - Muzeum Narodowe, Warszawa
- 2000, 2003 - Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa
- 2003 - Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 2009 – Atlas Sztuki, Łódź
- 2010 – Palimpsest, Galeria aTak, Warszawa

Wojciech Fangor – born 1922, painter, printer and sculptor. In 1946, he graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw. In the years 1953-1961, he worked at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1966, he moved to the United States of America. In 1967-68 he lectured at the Faculty of Architecture at the Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. He returned to Poland in 1999. He received grants from: Institute for Contemporary Art in Washington (1962) and Ford Foundation in West Berlin (1964-65). In 1978 he received the award of Alfred Jurzykowski Foundation and in 2003 – the award of the Minister of Culture of the Polish Republic.

Selected exhibitions:

- 1949 – Club of Young Artists and Scientists, Warsaw (former IPS)
- 1950 – 1st All-Polish Exhibition of Visual Arts, Warsaw
- 1951 – 2nd All-Polish Exhibition of Visual Arts, Warsaw
- 1957 – 2nd Exhibition of Modern Art, Galeria Zachęta, Warsaw
- 1958 – „The Study of Space”, Salon of Nowa Kultura, Warsaw
- 1959 – Polish Painting Now, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1961 – 15 Polish Painters, Museum of Modern Art, New York
- 1962 – Institute of Contemporary Art, Washington
- 1963 – Galerie Lambert, Paris
- 1964 – Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen
- 1964 – Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 1965 – “The Responsive Eye, Museum of Modern Art, New York
- 1965 – Galerie Springer, Berlin
- 1966 – Kunstverein, Stuttgart
- 1967 – Pittsburgh International, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania
- 1968 – 34th Venice Art Biennial, Venice
- 1970 – Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 1971 – University Art Museum, Berkeley, California
- 1974 – Aldrich Museum of Art, Ridgefield, Connecticut
- 1974 – Hokin Gallery, Chicago
- 1980 – Tharp Gallery, New York
- 1990 – “Retrospective Exhibition - 50 Years of Painting”, Galeria Zachęta, Warsaw
- 1994 – Museum of Art, Radom
- 1994 – National Museum, Warsaw
- 2000, 2003 – Galeria Stefana Szydlowski, Warsaw
- 2003 – Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw
- 2009 – Atlas Sztuki, Łódź
- 2010 – Palimpsest, Galeria aTak, Warsaw

ANDRZEJ NOWACKI – urodził się 15 października 1953 roku w Rabce. Wczesną młodość spędza w Krakowie, gdzie m.in. bierze udział w realizacji projektów wnętrz i pracach konserwatorskich. W 1977 roku wyjeżdża z Polski. Studiuje skandynawistykę na uniwersytecie w Goeteborgu, germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku. W latach osiemdziesiątych poznaje dwóch polskich artystów geometryków – Kajetana Sosnowskiego i Henryka Stażewskiego. Ze Stażewskim utrzymuje kontakt przez wiele lat. W 1982 roku przenosi się do Düsseldorfu, a w 1984 do Berlina Zachodniego, gdzie poświęca się pracy twórczej.

Wybrane wystawy:

1987	Galerie Pommersfelde, Berlin Zachodni
1989	Galerie Nathana Fjodorowski, Berlin Zachodni
1991	Galerie Leonard Klosa, Varrelbusch
1992	Galeria Pryzmat, Kraków Galerie Kalemba, Berlin
1993	Galerie Sernow & Rose, Berlin
1994	Lederman Fine Art Gallery, Nowy Jork
1995	Galerie Berinson, Berlin
1996	Galeria Amfilada, Szczecin Kirchner Haack Fine Art Gallery, Miami
1999	Galerie Heinz Teufel, Berlin
2000	Galeria Studio, Warszawa Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom Galerie Kuhnen, Dülmen
2001	Kunstverein Schloss Wiligrad
2002	Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków
2003	Boca Raton Museum of Art, Floryda
2004	Georg Sturman Museum of Fine Art, Miami Caso-Museum of Art, Osaka Alandskonstmuseum, Mariehamn Muzeum Narodowe, Szczecin Galeria Piekary, Poznań
2005	KISSHO Fine Art Gallery, Osaka Heidrichs Kunsthandlung, Berlin Galerie Storkower Bogen, Berlin

ANDRZEJ NOWACKI – born at the town of Rabka on 15 October 1953. His youth passed in Cracow, where he participated, among other things, in interior design projects and renovation works. In 1977 he left Poland. He devoted himself to Scandinavian studies at Gothenburg University and German philology and art history at the university in Innsbruck. In the 1980s, he met two Polish geometric artists: Kajetan Sosnowski and Henryk Stażewski; he would maintain contact with Stażewski for many years. In 1982, he moved to Düsseldorf, and in 1984 to West Berlin, where he has devoted himself to creative work.

Selected exhibitions:

1987	Galerie Pommersfelde, West Berlin
1989	Galerie Nathana Fjodorowski, West Berlin
1991	Galerie Leonard Klosa, Varrelbusch
1992	Galeria Pryzmat, Cracow Galerie Kalemba, Berlin
1993	Galerie Sernow & Rose, Berlin
1994	Lederman Fine Art Gallery, New York
1995	Galerie Berinson, Berlin
1996	Galeria Amfilada, Szczecin Kirchner Haack Fine Art Gallery, Miami
1999	Galerie Heinz Teufel, Berlin
2000	Galeria Studio, Warsaw Museum of Contemporary Art, Radom Galerie Kuhnen, Dülmen
2001	Kunstverein Schloss Wiligrad
2002	International Culture Centre, Cracow
2003	Boca Raton Museum of Art, Floryda
2004	Georg Sturman Museum of Fine Art, Miami Caso-Museum of Art, Osaka Alandskonstmuseum, Mariehamn National Museum, Szczecin Galeria Piekary, Poznań
2005	KISSHO Fine Art Gallery, Osaka Heidrichs Kunsthandlung, Berlin Galerie Storkower Bogen, Berlin

SPIS OBIEKTÓW

Wojciech Fangor:

- #33**, 1963, olej na płótnie/ oil on canvas, 100 x 100 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- #2**, 1963, olej na płótnie/ oil on canvas, 160 x 128 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- N24**, 1964, olej na płótnie/ oil on canvas, 100 x 100 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- N 21**, 1964, olej na płótnie/ oil on canvas, 81 x 81 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- B 29**, 1965, olej na płótnie/ oil on canvas, 177 x 134 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- B 31**, 1965, olej na płótnie/ oil on canvas, 172 x 134 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- B 115**, 1966, olej na płótnie/ oil on canvas, 71 x 71 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- M 23**, 1967, olej na płótnie/ oil on canvas, 100 x 100 cm, kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków/ Olga and Wojciech Fibak's collection
- M 51**, 1969, olej na płótnie/ oil on canvas, 122 x 122 cm, wł. prywatna/ private collection
- M 41**, 1970, olej na płótnie/ oil on canvas, 122 x 122 cm, wł. prywatna/ private collection
- SM6**, 1976, olej na płótnie/ oil on canvas, 175 x 240 cm, wł. prywatna, Poznań/ private collection, Poznań

Andrzej Nowacki:

- 29.01.07**, 2007, relief, technika własna/ own technique, 99 x 99 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 10.02.08**, 2008, relief, technika własna/ own technique, 99 x 99 cm, wł. artysty/ artist's collection

- 15.06.08**, 2008, relief, technika własna/ own technique, 99 x 99 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 03.07.09**, 2009, relief, technika własna/ own technique, 99 x 99 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 12.09.09**, 2009, relief, technika własna/ own technique, 99 x 99 cm, kolekcja prywatna/ private collection, Poznań
- 23.12.09**, 2009, relief, technika własna/ own technique, 99 x 99 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 31.01.10**, 2010, relief, technika własna/ own technique, 100 x 100 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 08.02.10**, 2010, relief, technika własna/ own technique, 96 x 96 cm, kolekcja prywatna/ private collection, Poznań
- 20.05.10**, 2010, relief, technika własna/ own technique, 96 x 96 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 07.11.10**, 2010, relief, technika własna/ own technique, 96 x 96 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 04.12.10**, 2010, relief, technika własna/ own technique, 100 x 100 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 21.03.11**, 2011, relief, technika własna/ own technique, 100 x 100 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 18.03.98/1**, 1998, ołówek/ pencil, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 18.03.98/2**, 1998, ołówek, pastel/ pencil, pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 18.03.98/3**, 1998, ołówek/ pencil, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 18.03.98/4**, 1998, ołówek/ pencil, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 18.03.98/5**, 1998, pastel suchy/ dry pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 26.03.98/1**, 1998, pastel suchy/ dry pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 26.03.98./2**, 1998, pastel suchy/ dry pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 26.03.98./3**, 1998, pastel suchy/ dry pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 26.03.98/4**, 1998, pastel suchy/ dry pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection
- 26.03.98/5**, 1998, pastel suchy/ dry pastel, 38 x 38 cm, wł. artysty/ artist's collection



Trójka
POLSKIE RADIO

Magazyn Bardzo Kulturalny
niedziela, godz. 14.00 - 15.00

● trojka.polskieradio.pl

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, tel./fax: 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167

„Widzieć jasno w zachwyceniu - Fangor/Nowacki”

18 maja–26 czerwca 2011 r.

Dyrektor Galerii
Zbigniew Buski

Kurator wystawy
Cezary Pieczyński

Wydawca katalogu
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

Tłumaczenie angielskie esejów
© **Marzena Beata Guzowska**

Korekta angielska
Martin Blaszk

Projekt katalogu
Jacek Zdybel

Zdjęcia
Agata i Erazm Ciołkowie (str.: 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31)
Zygmunt Gajewski (str. 37)
Peter Gruchot (str.: 39, 41, 43, 45, 49, 51, 55, 57, 59, 61)
Marek Szykom (str.: 47, 53)

ISBN 978-83-61270-26-3

Sopot

