

**FANGOR**

**OBRAZY  
MUZYCZNE**

**MUSICAL  
PAINTINGS**





**FANGOR**

**OBRAZY  
MUZYCZNE**

**MUSICAL  
PAINTINGS**



**GDAŃSK  
2022**

**FANGOR**

**OBRAZY  
MUZYCZNE**

**MUSICAL  
PAINTINGS**



6

*Ut pictura musica* Wojciecha Fangora  
*Ut pictura musica* Wojciecha Fangora  
Zbigniew Jan Mańkowski

14

Wojciech Fangor i dźwięki  
Wojciech Fangor and sounds  
Ewa Szczecińska  
(Polskie Radio/Polish Radio)

18

Muzyka i kompozycja  
Music and Composition  
Dominic Eichler

24

Katalog  
Catalog

# UT PICTURA MUSICA WOJCIECHA FANGORA

Zbigniew Jan Mańkowski

# WOJCIECH FANGOR'S UT PICTURA MUSICA

Gramatyka twórczości artystycznej od początku uwzględniała muzykę. Pierwotnie *mousiké* odwoływała się do wszelkiej ludzkiej działalności, nad którą pieczę sprawowały muzy. Muzyka jednak od początku zawierała tajemnicę istnienia – dowodem był kult Orfeusza. Kulturowe początki muzyki zdominowała jednak miara i liczbowo wyrażona harmonia. Pitaagorejska tradycja studiowała arytmetyczne stosunki między brzmieniami muzycznych harmonii. Stający się mikrokosmos muzyki wyrażał skrywającą się harmonię sfer kosmosu. Tradycja antyczna przygotowała podłoże pod połączenie i przenikanie muzyki kosmosu i „wielkiego łańcucha bytu”. Wieki następne rozwijały te zdobycze, rozszerzając je i odnosząc do osobowego chrześcijańskiego Boga. Nowożytność zdobywała dla muzyki coraz więcej miejsca w kulturze. Nowoczesność włączyła muzykę w zdobywanie kolejnych osiągnięć awangardy. Współczesność te zdobycze poprzednich epok rozszerza i zmienia. Warto wspomnieć, że demokratyzacja życia zmieniła jakość i ilość muzyki. Dziś w naszych domach dominuje ta odtwarzana i przetwarzana technologicznie; paradoksalnie mniej miejsca w naszym życiu zajmuje muzyka, która płynie wprost z sali koncertowej czy z muzykowania jako codziennej czynności. Muzyka się wyspecjalizowała, trafiając do miejsc profesjonalnie do tego przeznaczonych: sal koncertowych, filharmonii czy domów, w których odbywają się na żywo koncerty. Demokratyzacja życia sprawia, że skupiamy się na słuchaniu muzyki bardziej niż na jej praktykowaniu czy wykonawstwie służącym świętowaniu naszego życia.

W tym tekście obchodzi mnie jednak szczególne zaistnienie muzyki w obrazie, jej wyjątkowa obecność w malarstwie. I milczy, i mówi obraz. Co mówi? Słyszalna mowa muzyki i widzialna mowa obrazu spotykają się w pewnym sensie w obrazie. Mnie jednak zastanawiają konkretne obrazy muzyki autorstwa Wojciecha Fangora. Okazuje się, że malarz, oprócz najczęściej przypisywanych mu obrazowych iluzji optycznych, tworzących przestrzenie kolorowych kół i kolorów stwarzających się w dynamicie

The grammar of artistic creation has involved music from the beginning. Initially, *mousiké* related to any human activity watched over by the Muses. Though music has always contained the mystery of existence, the fact best demonstrated by the cult of Orpheus, measures and harmony in numbers dominated its cultural beginnings. Pythagorean tradition studied the arithmetic relationship between the sounds of musical harmonies. The emerging microcosm of music expressed the hidden harmony of celestial spheres. Antique tradition laid the foundations for the fusion and interpenetration of the music of the spheres and “the great chain of being”. In centuries that followed, these milestone ideas kept expanding in relation to the personified Christian God. The early modern period saw music progress in culture, and modernity employed it for the benefit of the avant-garde. This day and age builds upon and modifies the achievements of the times past. I should mention that the democratisation of life has changed the quality and quantity of music. Today, pre-recorded and technologically processed compositions have taken over our homes; paradoxically, concert hall performances and casual everyday music-making play a minor role in our lives. Music has undergone specialisation and is now limited to professional venues, such as concert halls, philharmonic houses and homes that host live performances. Because of the democratisation of life, we listen to music rather than make it or perform it to celebrate life.

But I would rather focus on the emergence of music in images and its unique presence in paintings. A silent picture speaks volumes. What does it say? You can hear the words of music and see the words of a picture as if they met in a painting. But I am puzzled by some images of music created by Wojciech Fangor. It turns out that, apart from his most famous optical illusions of spaces filled with colourful circles and symmetries born in dynamics, the artist was painting music intermittently his whole life. I should probably justify such a firm statement. What could it possibly mean to draw or paint music in this case? How do you paint music?

symetrii, w ciągu całego twórczego życia z przerwami malował muzykę.

Tekst ten jednak powinien wytłumaczyć się z tak jednoznacznie postawionego sformułowania. Bo cóż w tym przypadku może znaczyć sformułowanie „rysować” albo „malować muzykę”? Jak namalować muzykę? Czy można to zrobić? Przecież muzyka jest do słuchania? Czyż nie? A malarstwo czy rysunek służą poszerzaniu widzenia ludzkich czasoprzestrzeni. Tak się jednak niekiedy dzieje, że malarz sięga po pisak czy pędzel i utrwala na kartonie lub płótnie szczególne momenty obecności naznaczone niepokojącą, czasem zadziwiającą, współobecnością muzyki. I w tym geście, istotnym dla kulturowej ludzkiej obecności, powtarza się pewna stara praktyka, sięgająca początków czasów nowożytnych. Wraz z obrazami doświadczenia muzyki, jej wizualnych zaistnień dla Wojciecha Fangora wracamy kulturową pamięcią do praktyk dawnych mistrzów sztuki ścigających niezgłębialny ostatecznie dla nas bosko-ludzki fenomen muzyki; sięgamy do wizualnych rezerwuarów zaistnień muzyki w obrazach, mogąc tym samym zastanawiać się nad malarskimi *epifaniami* (bóstwami) muzyki. Odwołajmy się choćby do kilku najwybitniejszych wątków tej tradycji: zacząć można od muzyczności obrazów Giorgiona, potem *Wenus słuchającej muzyki* Tycjana czy *Lekcji muzyki* Jana Vermeera, eksploracji znaczeń muzycznych przez Eugène'a Delacroix w twórczości Fryderyka Chopina, którego malarsko próbuje się doścignąć i we współczesnych realizacjach; Wagnerowskich przekładów muzyki na obrazy w twórczości wielu malarzy oraz choćby w polskim malarstwie do *Kapeli dziecięcej* Tadeusza Makowskiego czy malarskich studiów Paula Klee do fug Bacha – aż po bliższe współczesności interpretacje muzyki w filmach odwołujących się do twórczości Thomasa Manna czy filmowych *Orkiestr* Zbigniewa Rybczyńskiego<sup>1</sup>.

Wizualne dowody malarzy na doświadczenie muzyki są historycznie obecne, ciągle i wymowne,

<sup>1</sup> Por. J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008.

Is it at all possible? Music is to be listened to, isn't it? And the purpose of painting and drawing is to expand our perception of human time and space. But occasionally, a painter takes a marker pen or a brush and immortalises on cardboard or canvas those special moments, sometimes unsettling, sometimes astonishing, when music is present. And this very gesture, particular for culture, repeats a practice dating back to the dawn of the early modern period. Looking at paintings depicting Wojciech Fangor's musical experience and its visual manifestations, we recall from our cultural memory the practices of the old masters who chased the ultimately unfathomable, part-divine and part-human, phenomenon of music. We reach for the visual reservoirs of instances of music in painting that allow us to contemplate the painterly *epiphanies* of (the deity of) music. To mention but a few outstanding manifestations of this tradition, there is the musicality of Giorgione's paintings, followed by Titian's *Venus and Musician*. There is Johannes Vermeer's *The Music Lesson* and the exploration of musical meanings of Frédéric Chopin's oeuvres, still preoccupying painters, by Eugène Delacroix. There are many translations of Wagner's music into painting, Tadeusz Makowski's *Bathing Children*, Paul Klee's studies of Bach's fugues as well as more modern interpretations of music in films based on Thomas Mann's works and in Zbigniew Rybczyński's *The Orchestra*<sup>1</sup>.

Visual evidence of painters experiencing music is historically present, continuous, revealing and much more frequent in culture than instances of musicians and composers striving to get into painters' good graces or win their admiration. Why is that so? To put it simply, I will use the explanation given by an esteemed interpreter of complex artistic and aesthetic issues, Georg Steiner. He made no mistake by saying that music introduces to our daily life a direct encounter with the logic of a sense different from the sense of reason<sup>2</sup>. Music gives

<sup>1</sup> Cf. J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, University of Music in Lodz, 2008.

<sup>2</sup> G. Steiner, *Real Presences*, The University of Chicago

i zdecydowanie częstsze w kulturze niż zabiegi muzyków i kompozytorów o malarskie wpływy czy zachwyty. Dlaczego tak jest? Pewnym syntetycznym, ale wnoszącym wiele światła do omawianych zagadnień, skrótem myślowym niech będzie wyjaśnienie, które formułuje nieoceniony interpretator złożonych kwestii artystyczno-estetycznych – Georg Steiner. Celnie pisze: „Muzyka wnosi do naszego codziennego życia bezpośrednie spotkanie z logiką sensu innego niż sens rozumu”<sup>2</sup>. Muzyka nadaje nowe sensory istnienia, korzystając z dostępu do wszystkiego, co ani nie jest oczywiste, ani jednoznaczne, a co ostatecznie moglibyśmy nazwać niewidzialnością. I na tę właśnie niewidzialność muzyki zasadzają się najczęściej malarze, nadając jej postać obrazowych widzialności. Tak też się dzieje z twórczością rysowniczo-malarską Wojciecha Fangora. Otrzymujemy widzialne dowody długiego istnienia muzyki w jego twórczości. Możemy oto zobaczyć rysunki i obrazy, które powstały z przerwami niemal przez całe jego twórcze życie: od końca lat czterdziestych, przez dziećdziesiąte XX wieku i z początków XXI wieku.

Co dokładnie możemy oglądać? Choćby olejny obraz *Koncert* z 1947 czy liczne rysunkowe i malarskie studia instrumentów: pianina, fortepianu, kontrabas czy wiolonczeli. Zjawiają się też muzycy grający w orkiestrze, czy muzycy pozostający w fizycznej więzi z instrumentem: kobieta grająca na pianinie, ktoś praktykujący na wiolonczeli czy zastanawiający olejny *Akt z trąbą* z 2006 roku. Raz bohaterem przedstawienia staje się sam instrument – swoiste studium wydającego dźwięki przedmiotu, innym razem dominuje nasze widzenie szczególny spłot, związanie w pewną całość muzyka i instrumentu, czyli powstanie tego czegoś, co powołuje do życia muzykę – to coś, co rodzi się z niczego, czyli tajemnicy? „Muzyka – pisze Bohdan Pocij – niczego nie oznacza, tylko samą siebie. Na nic nie wskazuje, niczego nie symbolizuje, tylko same swoje dźwięki, struktury, konstrukcje i formy. O niczym nie mówi, tylko o samej sobie. Niczego nie przedstawia, nie

<sup>2</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 179

new meanings to existence by accessing all that is neither obvious nor unequivocal and what we could call invisibility. It is this invisibility of music that interests painters. They dress it with painterly visibility. The same can be said about drawings and paintings by Wojciech Fangor. We have visible evidence of a long-standing presence of music in his creative life. We can see the pictures he produced intermittently nearly his entire creative life, from the late 1940s, through the 1990s until the beginning of the 21st century. What exactly can we see? There is an oil painting titled *Concert* (1947), for instance, or numerous studies of a piano, grand piano, contrabass and cello, drawn and painted. There are musicians playing in an orchestra or posing in physical contact with an instrument, such as a woman playing the piano, a cellist, or the subject of a quizzical oil painting, *A Nude with a Tuba* (2006). One picture features an instrument, a sort of a study of a sound-emitting object, and in another one, the human perspective dominates. The musician and the instrument become one, forming an entity that brings music to life, born of nothingness (of a mystery?). Bohdan Pocij writes that “music means nothing but itself; it points to nothing and symbolises nothing but its own sounds, structures, constructions and forms; it speaks about nothing but itself; it presents and represents nothing but its own appearances; it is an art of perfect immanence”<sup>3</sup>.

The appearance of music in Wojciech Fangor's paintings has at least a few dimensions. The first and probably most basic one stems from his biography, personal experience and background. It has to do with the specific musical initiation through his mother's musical education and her ability to play the grand piano. Wojciech Fangor recalls his mother, an educated pianist who played Romantic repertoire, the most popular kind of music at that time and almost mandatory for cultured people, for her family circle. The 19<sup>th</sup>-century musical spirituality

Press, 1991.

<sup>3</sup> B. Pocij, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Więź, 2005, p. 169.



reprezentuje, tylko swe własne postacie, jest sztuką doskonałej immanencji<sup>3</sup>. Zjawianie się muzyki w obrazach Wojciech Fangora może mieć co najmniej kilka wymiarów. Pierwszy, najbardziej chyba podstawowy wiąże się z biografią, doświadczeniami osobistymi i środowiskiem, z jakiego wywodzi się malarz; dotyczy on szczególnego wtajemniczenia malarza w muzykę poprzez muzyczne wykształcenie i grę na fortepianie matki malarza. Wojciech Fangor przywołuje matkę, pianistkę, grającą w kręgu rodzinnym najczęściej w tamtym czasie popularny i niemal obowiązujący w kręgu kulturalnych ludzi muzyczny repertuar romantyczny. Obecność muzycznej duchowości XIX wieku była żywa najczęściej wśród ludzi wykształconych z połowy XX wieku.

Chyba najbardziej „paradoksalną moc muzyki” wyrażała jednak dziewiętnastowieczna tradycja muzyczna, która najsilniej przenikała do ludzkich wnętrz i poruszała emocje oraz umysły, uosabiając wszystko to, co dla człowieka najważniejsze: żywość ludzkiego świata, porywy serc, ludzkie marzenia o wolności, także skrajne niepokoje oraz przede wszystkim tajemnice życia i umierania. Muzyka romantyczna dobrze ilustrowała także tamte okołowojenne niepokoje człowieka, który niejednokrotnie spotykał się niemal oko w oko ze śmiercią. I – choć to dość umowne i subiektywne stwierdzenie, z konieczności też lakoniczne – wydaje się, że romantyczna stylistyka muzyczna przekłada się na figuratywną malarską wyobraźnię Wojciecha Fangora. Z jednej strony mamy zapatrzenie, zachwyt, aurę zasłuchania; z drugiej kolor i formy odsłaniające intensywność melodii czy dźwięków, ostatecznie zwyciężających wszystko, dynamizujących wizualnie obrazy malarskich harmonii.

Poza tym, patrząc na obrazy muzyki Wojciecha Fangora, jedna rzecz narzuca się wyobraźni odbiorcy. Możemy ją umownie, będąc zarazem w zgodzie z duchem tradycji, nazwać *ut pictura musica* i zrobić to w opozycji do bardziej umocowanego w tradycji

<sup>3</sup> B. Pocię, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Warszawa 2005, s. 169.

characterised mainly the educated people of the mid-20th century. It seems that the musical tradition of the 19th century best expressed the “paradoxical power of music”. It touched people’s hearts and minds and represented everything we hold dear – the forces of nature of the human realm, especially desires, dreams of freedom, extreme anxieties and, above all, the poetics of life and death. Romantic music best emulated the war-related anxiety of people who frequently came almost face-to-face with death. Though it sounds conventional, subjective and, out of necessity, laconic, it seems that Romantic musical style translates to Wojciech Fangor’s figurative, painterly imagination. On the one hand, we can sense the delight accompanied by visual and aural engrossment. On the other hand, colours and forms reveal the intensity of overpowering melodies and sounds and add visual dynamics to his depictions of harmonies.

While on that subject, seeing Wojciech Fangor’s paintings of music, one more thing comes to mind. In the spirit of tradition, we can conventionally call it *ut pictura musica*, as opposed to *ut pictura poesis* more grounded in painterly tradition. We could loosely translate the former category as “the painterliness of a painting” or “the artist’s desire to make the painting as musical as possible”. The latter category, replaced by the former one, could, in turn, be defined as “the poetic nature of an image” or “the desire of the creator to make the image imitate poetry”. Touching upon *ut pictura musica*, one should say that at the end of the 16th century, apart from the traditional perspective of the correspondence between visual arts and poetry, painters adopted a cognitive take on painting in relation to music, which took over the 19th-century art world in search of creative novelty. The 19th century preferred music-oriented art. Long-emphasised relationship between music, poetry and painting became fully acknowledged in theory and criticism. Eugène Delacroix and numerous other artists of the period referred to it once Walter Pater defined it in his famous essay *The School of Giorgione* and,

malarskiej *ut pictura poesis*. W swobodnym tłumaczeniu moglibyśmy pierwszą kategorię nazwać uogólniająco malarskością obrazu lub dążeniem twórcy do tego, by obraz był jak najbardziej muzyczny; drugą z kolei kategorię, zastąpioną przez pierwszą, można by z kolei określić poetyckością obrazu lub pragnieniem twórcy, by tworzył obraz na wzór słowa poetyckiego. Omawiając choć krótko *ut pictura musica*, trzeba powiedzieć, że wraz z końcem wieku XVI malarze oprócz już klasycznej perspektywy korespondencji sztuk wizualnych i słowa poetyckiego, uruchamiają poznawczą perspektywę malarstwa i muzyki, która zdecydowanie zawładnie poszukującą artystycznych nowości sztuką XIX wieku. Wiek XIX zaczęło preferować sztukę, dla której przede wszystkim punktem odniesienia będzie muzyka. Dawno podkreślane związki muzyki, poezji i malarstwa zyskują pełne uznanie w teorii i krytyce; odwoła się do nich Eugène Delacroix i wielu innych twórców tamtego czasu, kiedy zostaną wprost sformułowane przez Waltera Patera w słynnym szkicu *Szkola Giorgiona*. Swoje ukończenie znajdują zaś w formule: „Każda sztuka bezustannie usiłuje zaistnieć na sposób muzyki.”<sup>4</sup> Związki i korespondencje sztuk widzieli zapatrzeni w filozofię wybitni twórcy: Leonardo da Vinci muzykę stawiał niżej od malarstwa, ale nazywał ją jego siostrą. Baudelaire za Swedenborgiem i Blake’em wierzył, że „odpowiadają sobie wonie, barwy, dźwięki”. Maria Rzepińska, pisząc dość szeroko o *ut pictura musica*, przywołuje kilka ważnych historycznych rzeczy: po pierwsze, to właśnie w XIX wieku następuje wzajemna penetracja malarstwa i muzyki i to kompozytorzy zaczynają wnikliwie patrzeć na sztuki wizualne – świadczy o tym obrazowanie wielu utworów Webera, Mendelssohna, Berlioza, Wagnera; po drugie, pojawiają się kompozytorzy z tzw. słuchem barwnym, odwołującym się do synestezji, wzajemnego odnoszenia się zmysłów – choćby wystąpi to najintensywniej u Debussy’ego; i wreszcie po trzecie (co może najważniejsze), dla korespondencji malarstwa i muzyki zobowiązujące będzie

<sup>4</sup> W. Pater, *Renesans: rozważania o sztuce i poezji*, tłum. P. Kopszak, Warszawa 1998, s. 103.

essentially, in the statement that “all art constantly aspires towards the condition of music”<sup>4</sup>. Relationships and correspondences between the arts had been previously noticed by great creators obsessed with philosophy. Leonardo da Vinci put painting before music, which he called its sister. Baudelaire agreed with Swedenborg and Blake and believed that “perfumes, colours and sounds echo one another”. In her general text about *ut pictura musica*, Maria Rzepińska made a few crucial observations. (1) It is in the 19th century that the mutual penetration of painting and music occurred, and it is composers who started to take a closer look at visual arts; the imagery of many works by Weber, Mendelssohn, Berlioz and Wagner testifies to this. (2) Composers with a so-called “colour hearing”, i.e., synaesthesia, the interrelation of the senses, emerged. Debussy exhibited the most intense experience. (3) (perhaps most importantly) The birth of abstract painting was obliging for the correspondence between painting and music. Abstract painting sought to organise the painterly texture in imitation of musical or sonic material.<sup>5</sup> Musical abstractions boomed with the paintings of Wassily Kandinsky and all successors of this tradition.

Now it’s time to discuss Wojciech Fangor, whose phenomenon of *ut pictura musica* offers an opportunity to widen the artistic horizon beyond painterly limits. Drawing and painting manifestations of music incorporates it into visual arts. It seems that one cannot paint music, cannot transgress the boundary of visibility, and that these areas are mutually inclusive, absolutely unfathomable. And yet the “paradoxical power of music” infiltrates painting, the aesthetic line crossed. By becoming a fact, artistic transgression demonstrates the need for art to be the creative factuality nourished by and preoccupied with transgressing and entering into the unknown. Indeed, it is impossible to expose

<sup>4</sup> W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Oxford University Press, 1998.

<sup>5</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, 1983, pp. 588–589.



narodzenie się malarskich abstrakcji, które będą dążyć do organizowania faktury malarskiej na wzór tworzywa muzycznego, dźwiękowego<sup>5</sup>. Muzyczne abstrakcje wybuchną wraz z kolejnymi obrazami Wassily'ego Kandinky'ego i wszystkich następców tej tradycji.

A teraz kolej na Wojciecha Fangora, u którego fenomen *ut pictura musica* stwarza szansę poszerzenia horyzontu sztuki poza granice wyznaczone jej przez malarstwo. Rysowanie i malowanie przejawów muzyki inkorporuje ją do twórczości wizualnej. Wydaje się przecież, że nie da się namalować muzyki, że nie można przekroczyć granicy widzialności i że te obszary są wobec siebie integralne i do końca nieprzeniknione. A jednak „paradoksalna moc muzyki” przedostaje się do malarstwa. W ten sposób estetyczna granica zostaje złamana i przekroczona. Artystyczna transgresja, stając się faktem, unaocznia potrzebę sztuki jako artystycznej faktyczności, która żywi się i zajmuje wszelkimi przekroczeniami i wychodzeniem poza to, co już znane. W istocie nie da się unaocznić muzyki jako tajemnicy przenikającej istnienie, można jednak narysować czy namalować jej przejawianie się. Warto, jak czyni to w obrazach Wojciech Fangor, śledzić objawianie się kolejnych, pojedynczych, wciąż nowych *epifanii* muzyki – wszystkich tych pojawów i odsłon obrazów widzialno-niewidzialnej natury bytu. Figuratywne obrazy muzyki Wojciecha Fangora unaocniają najpierw potencjalną obecność muzyki w konkretnie i materii; rysunkowe próby zamknięcia/„złapania” tajemnicy muzyki w licznych próbach rysunkowych: pięknie rzeźbionej nogi pianina czy formy krzesła fortepianu, innym razem finezji ślimaka drewnianej szyjki czy wyrafinowanej figury wionczeli lub – wreszcie – połyskującej plastycznością blaszanej trąby.

Jak jeszcze inaczej objawia się muzyka w prezentowanych obrazach? Przede wszystkim jako żywioł i głębokie doświadczenie wyjątkowego czasu

<sup>5</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 588–589.

music as the mystery that permeates existence, but it is possible to draw or paint its manifestations. Just like Wojciech Fangor did in his paintings, it is worth to observe the consecutive emergence of single new musical *epiphanies*, all these appearances and revelations of the part-visible and part-invisible nature of being. Wojciech Fangor's figurative images of music start with making the potential presence of music in matter visible. His drawings attempt to capture the mystery of music in numerous studies: from a beautifully carved piano leg to the form of a grand piano seat to the finesse of a scroll on a wooden neck to the refined silhouette of a cello to the shiny plasticity of a tin tuba.

How else does music manifest itself in the exhibited paintings? First, it manifests as a force of nature and a personal experience of listening to, living through and attempting to comprehend music. It emerges in these paintings progressively, in subsequent timelines, accompanied by the sharpening of painterly vision. Second, it manifests as visual images of “other dimensions” of existence appearing in front of us, for instance, as the aura of music that comes into being during a concert or a dynamic space between heaven and earth over instruments that transports us through space and time. The proof of that lies in suggestively dynamic harmonies of colours. “Positive illusion space” sprinkled with music is also present in the paintings. Third, it manifests in the form of technically-challenging harmonies relevant to our lives. They are hard to notice but reveal themselves as we start paying enough attention and exhibit beneficial maturity, that is, the ability to see what only music can bring to life as a singular, most universal language. Wojciech Fangor puts our imagination to the aesthetic test by confronting us with both painting and music and allowing us to enjoy the painterliness of his works against the leading tendency of contemporary art to make the recipient suffer. Ultimately, he shows us painterly harmonies that can occur between domains and areas of our lives but are normally hard to see. The wall between painting and music is breached, serving

słuchania, przeżywania i prób zrozumienia muzyki. W tych obrazach pojawia się to w kolejnych odsłonach czasu, procesualnie wraz ze stawianiem się malarskiego wzroku. Po drugie, jako zjawiające się przed nami wizualne obrazy innych wymiarów istnienia: choćby jako aura stawiania się muzyki w czasie koncertu czy jako zdynamizowana przestrzeń między niebem i ziemią, unosząca ponad instrumenty, przenosząca nas w inne czasoprzestrzenie. Potwierdzają to sugestywnie dynamiczne harmonie kolorystyczne prezentowanych obrazów, w których także dochodzi do głosu tym razem zaprawiona muzyką „pozytywna przestrzeń iluzyjna”. A po trzecie, jako malarskie niełatwe, a jednak, życiowe harmonie, które trudno dostrzec, ale odsłaniające się wraz z dojrzwaniem w nas odpowiedniej dozy uwagi i twórczej dla życia dojrzałości, czyli w istocie zdolności widzenia tego, co tylko muzyka potrafi stworzyć jako swoisty najbardziej uniwersalny język. Wojciech Fangor wystawia naszą wyobraźnię na estetyczną próbę, każąc jednocześnie obcować z malarstwem i muzyką; pozwalając jednocześnie cieszyć wizualnością swoich obrazów – wbrew współczesnej tendencji, wedle której współczesna sztuka ma odbiorcom dostarczać przede wszystkim cierpienia; ostatecznie pozwala nam dostrzec trudne do zobaczenia w warunkach codzienności malarskie harmonie, które mogą zaistnieć między dziedzinami i obszarami naszego życia. Przedział, który toruje drogę malarstwu do muzyki, zostaje tu naruszony, stając się jeszcze jednym przykładem możliwej do zobaczenia nieoczywistości. „Wszystko – pisała trafnie Simone Weil – co rozdziela, zarazem i łączy”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1996, s. 451.

as yet another example of the visible non-obvious. As Simone Weil put it, “every separation is a link”<sup>6</sup>.

Zbigniew Jan Mańkowski

<sup>6</sup> S. Weil, *Gravity and Grace*, Routledge, 2002.

# WOJCIECH FANGOR | DŹWIĘKI

Ewa Szczecińska (Polskie Radio/Polish Radio)

# WOJCIECH FANGOR AND SOUNDS

Sztuka Wojciecha Fangora stawia nas w relacji z przestrzenią, a przestrzeń zawsze ma tendencje do przekraczania barier – nie lubi ograniczeń, jest ekspansywna i wszechogarniająca. Wojciech Fangor spotyka przestrzeń z formą, która z kolei dzieli bądź łączy, porządkuje lub zaburza, czasem sprawia psikusy. U niego te dwa wymiary splatają się w relację doskonałą. Zarazem konflikt, dramat, napięcie, zaskoczenie bądź ukojenie wpisane są w jego prace. Uosabiają one ludzkie wyobrażenie rzeczywistości z użyciem materii, form oraz wyimaginowanego bądź rzeczywistego dźwięku – przecież muzyka i dźwięki najpełniej komunikują się z przestrzenią.

I zapewne dlatego od najwcześniejszych lat tak fascynowały go instrumenty muzyczne – fortepian, na którym grywała regularnie jego matka po latach przybrał formę przedmiotu-rzeźby, arcydzieła mechaniki, które zespała w jedno formę i przestrzeń, prowadząc zarazem dialog dwóch najbardziej wyrazistych kolorów klawiatury instrumentu – czerni i bieli. Fortepian, kontrabas, tuba, gitara to małe kosmosy – ich pojemność znaczeniowa jest nieograniczona. Instrumenty muzyczne w wizji Wojciecha Fangora idealnie splatają w jedno formę, w której zaklęta jest mechanika instrumentów i ruch – muzyka i dźwięki nigdy nie zastygają (nie zamierają). Instrumenty na obrazach i rysunkach tego artysty są rzeźbami dopełnionymi często formami ludzkimi i tym, co wyobrażone – wchodzeniem w najintymniejszą relację materii, ciała i (wyobrażonego) dźwięku.

Instrumenty to rzeźby, a także mechanizmy do grania – „twórczość rzemieślnicza”, jak pisze artysta w autobiografii, była jednym z ważniejszych źródeł pobudzających jego wyobraźnię. Wczesne dzieciństwo i doświadczane wtedy olśnienia – płonąca choinka gaszona przez rodziców czy zwyczajne remonty domu – ukształtowały na zawsze jego sakralny wręcz stosunek do materii – spotkań człowieka z materią, które wprawia ją w ruch. „Kontakt z robotnikami, z rękodziełem, z materiałem budowlanym, piachem, cegłą, malowaniem farbami

Wojciech Fangor's art situates us in relation to space, and space tends to transgress. It brooks no limits. It's expansive and pervasive. Wojciech Fangor conjoins space and form. The form divides or unites, puts in order or disturbs. Sometimes it plays tricks. In his art, the two dimensions go hand in hand. Conflict, drama, tension, surprise and relief coexist in his works. They personify how people imagine reality using matter, forms and sound, be it imaginary or real – for music and sound best communicate with space.

It would explain why musical instruments fascinated Fangor from early childhood. As years went by, the piano his mother played regularly evolved into a sculptural object, a mechanical masterpiece combining form and space and nurturing a dialogue between the two extreme keyboard colours: black and white (*Bösendorfer*, 1998). The grand piano, contrabass, tuba and guitar are miniature universes, their semantic capacity limitless. In Wojciech Fangor's vision, musical instruments perfectly merge form, which contains the mechanics of instruments, and movement. Music and sounds never cease; they never die down. In his paintings and drawings, instruments are sculptures often supplemented by human forms and the most intimate, if only imaginary, relationship between matter, body and (fictional) sound.

Instruments – sculptures and mechanical devices used to play music – or “artisanal works”, as the artist put it in his autobiography, served as one of the primary stimulants for his imagination. Early childhood and its sudden insights, such as the Christmas tree ablaze put out by his parents or mundane renovations at home, shaped Fangor's nearly religious attitude towards matter and how people put it in motion. “The contact with workmen, craftsmanship, building materials, sand, brick and paint fascinated me,” he reminisced about the renovation of his family home on Chocimska Street in Warsaw.

What is real? And what is just an illusion? Lines, circles, geometric shapes and their dynamics ask

fascynowało mnie” – tak remont rodzinnego domu przy ul. Chocimskiej w Warszawie wspominał artysta po latach.

Co jest rzeczywistością? Co ułudą? Linie, koła, geometryczne kształty i ich dynamika w pracach Wojciecha Fangora zadają pytania. Jego eksperymenty ze sztuką patrzenia, *environmente*, dynamizmem najwyraźniej miały związek z muzyką i sztuką słuchania. A sednem muzyki jest ruch. Stąd bierze się upodobanie artysty do formy w ruchu. Ale jest jeszcze jedno źródło wyobraźni tego wizjonera, opisał je we wspomnieniu z dzieciństwa – pierwszego spotkania artysty z morzem w Orłowie: „Fenomen ostrej linii horyzontu, granicy między niebem a wodą. Pierwsze wrażenie absolutu, nieskończoności, idealnej geometrii, którą zakłócał przecinający ją olbrzymi statek z dymiącymi kominami”. I tu nie zadaje się już pytań o to, co jest rzeczywiste, a co jest ułudą, co statyczne, a co w ruchu. Tu w ogóle nie zadaje się już pytań – dotyka się tajemnicy bytu.

questions in Wojciech Fangor's works. His experiments with the art of seeing, environment and dynamism seem related to music and the art of listening. Movement is the essence of music, which would explain the artist's fondness for form in motion, but there is one more source feeding his visionary imagination. Fangor mentioned it in a childhood memory: his first encounter with the sea in Orłowo. "The phenomenon of a sharp horizon, the boundary between the sky and the sea. The first time I sensed the absolute, infinity, perfect geometry disrupted by a gargantuan ship with smoking chimneys". In moments like that, you don't question what is real and illusionary, what stays still and what moves. You don't ask questions at all – only touch the mystery of existence.



# MUZYKA I KOMPOZYCJA

Dominic Eichler

# MUSIC AND COMPOSITION

Wojciech Fangor (urodzony w 1922 roku w Warszawie, zmarły w 2015 r. w Józefowie pod Warszawą) był jednym z najwybitniejszych polskich artystów ostatniego stulecia. Choć na świecie jest znany przede wszystkim ze zniewalających opartowych obrazów, które tworzył od końca lat pięćdziesiątych, jego dorobek jest znacznie bardziej obszerny i różnorodny stylistycznie. Już jako młody mężczyzna w pierwszych latach po wojnie zasłużył się dla socrealizmu i polskiego plakatu filmowego. Daleki był jednak od konformizmu. Świadczy o tym między innymi jego dożywotnie, nawracające zainteresowanie tematami muzycznymi, szczególnie istotne w kontekście niniejszej wystawy. Zachwycający postimpresjonistyczny *Koncert* (1947) przedstawia orkiestrę w ferworze występu. Żywa perspektywa, odważne kolory i pociągnięcia pędzlem odzwierciedlają energię rozbrzmiewającej muzyki. Inspirowany Picassem portret ukochanego kompozytora artysty, *Chopin* (1949), niewątpliwie wyszedł spod pędzla wytrawnego kolorysty otwartego na awangardowe eksperymenty.

Niespełna dekadę później Fangor stworzył przełomowe modernistyczne *Studium przestrzeni* (1958), w pełni abstrakcyjne środowisko złożone z obrazów przedstawiających geometryczne kształty z rozmytymi krawędziami na matowobiałych polach. W 1961 roku artysta wyemigrował z Polski do Europy Zachodniej, a stamtąd do Stanów Zjednoczonych. Włączenie jego abstrakcyjnych obrazów do repertuaru ważnej objazdowej wystawy opartu nowojorskiego Muzeum Sztuki Współczesnej za tytułowanej *Reagujące oko* (1965) oraz samodzielna wystawa prac artysty w Muzeum Guggenheima (1970) umocniły jego pozycję w świecie sztuki. Fangor zaprojektował również rzeźbioną scenografię do występu kultowej modernistycznej choreografki Marthy Graham.

Pod koniec lat siedemdziesiątych styl malarski Fangora ponownie uległ zmianie, tym razem pod wpływem środków masowego przekazu i telewizji. W cyklu *Obrazy telewizyjne* (1977–1984) audycje

Wojciech Fangor (1922, Warsaw – 2015, Józefów near Warsaw) is one of the most distinguished Polish artists of the last century. Although internationally he is best known for his mesmerising abstract optical paintings dating from the late 1950s onwards, his oeuvre is in fact far more stylistically varied and extensive. As a young man in the early post-war years, he would have made contributions to Polish film poster art and social realism, but he wasn't much of a conformist. One example of this was his life-long reoccurring interest in musical subjects which is the particular focus here. A delightful oil painting *Koncert* (*Concert*, 1947) for instance, is rendered in a post-impressionist vein and depicts an orchestra in full swing. The energy of their music is reflected in the work's lively perspective, riotous colours and brushwork. And a Picasso-inspired portrait of a beloved composer *Chopin* (1949), shows an artist already a refined colourist, confidently experimenting with avant-garde style.

Around a decade later, however, his breakthrough seminal Modernist work was *A Study of Space* (1958), a wholly abstract environment composed of paintings of geometric shapes with diffused edges on matt white fields. In 1961, he left Poland for Western Europe, then emigrated to the US. His inclusion of his abstract paintings in the Museum of Modern Art's important travelling Op-Art exhibition, *The Responsive Eye* (1965), and a solo exhibition at the Guggenheim Museum (1970), confirmed his artistic stature. He also designed a sculptural set for a dance piece by iconic Modernist choreographer Martha Graham.

In the late 1970s, however, his painting style changed once more, influenced by mass media and watching television. In his *Television Paintings* series (1977–1984) broadcasts featuring choirs and Luciano Pavarotti were among his subjects rendered in pulsing fields of abstracted static. This postmodern turn would have the unexpected effect of radically re-expanding his visual language. From the mid-1980s on, folkish realism, portraits, interiors, still lifes



przedstawiające chóry i Luciano Pavarottiego znalazły się wśród tematów przedstawionych w postaci pulsujących pól abstrakcyjnego szumu. Ten postmodernistyczny zwrot niespodziewanie wzbogacił wizualny język artysty i to radykanie. Od połowy lat osiemdziesiątych realizm folklorystyczny, portrety, wnętrza, martwe natury oraz elementy inspirowane kubizmem pojawiały się w twórczości malarza obok czysto abstrakcyjnych kompozycji w jego popisowym stylu. Ta nowoodkryta różnorodność stylistyczna odzwierciedlała indywidualizm, ciekawość, otwartość i głębszą myśl w podejściu Fangora do życia i sztuki.

Szerokie zainteresowania artysty stawały się tematami kolejnych prac przedstawiających m.in. proste krzesła, rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej, królów Polski czy ilustrujących jego hobby: astronomię i muzykę. W latach dziewięćdziesiątych, przeszedłszy na emeryturę po wieloletniej karierze profesora sztuki, Fangor zamieszkał w Santa Fe, gdzie zaprzyjaźnił się z innym polskim emigrantem, pianistą koncertowym Janem Pytlem-Zakiem, który uczył go gry na pianinie. Wspólnie odnowili pianino marki Kimball, którego kształtnym, rzeźbionym nogom poświęcił niektóre prace. W domu innego znajomego Fangor wykonał szereg szkiców fortepianu, na bazie których powstał znaczny rozmiarów dynamiczny obraz *Bösendorfer* (1998) przedstawiający instrument z wielu punktów widzenia naraz poprzecinany skośnymi, czarno-białymi pasami. Choć stylistycznie różni się od opartych prac artysty, a jego tematem jest dźwięk, nie zaś efekty optyczne, trudno przeoczyć niesłabnące zainteresowanie Fangora abstrakcyjną przestrzenią i polem.

Być może nostalgia za przeszłością przyczyniła się do tego, że artysta ponownie zainteresował się muzyką i instrumentami. Dorastał wśród obywateli z kulturą przedstawicieli wyższej klasy średniej, która przestała istnieć w następstwie II wojny światowej i powojennych przemian społecznych. Matka Fangora, pianistka, codziennie ćwiczyła grę na

and Cubist-inspired elements reappeared alongside his purely abstract compositions in his signature mode. This new found stylistic diversity reflected Fangor's maverick, curiosity-driven, open-minded, intellectual approach to life and art.

His broad interests now also became the depicted subjects of his works. Among these were simple chairs, Native Americans and Polish Kings, but also his hobbies: astronomy and music. In the 1990s, after retiring from an art professorship to Santa Fe, he became friends and took piano lessons from another Polish émigré, the concert pianist Jan Pytel-Zak. They renovated a Kimball piano together, whose shapely carved legs would become the subject of some works. At another friend's house, he made multiple sketches of a Bösendorfer grand piano. These resulted in the dynamic major painting *Bösendorfer* (1998) depicting multiple views of the instrument, with striking bars in black and white running diagonally across the whole work. Though stylistically different to his optical works, and here concerned with sound not optical effects, the artist's continued interest in abstract space and fields is apparent.

Echoes from his own past perhaps also inspired Fangor's renewed interest in music and instruments. The artist grew up in a cultured upper-middle-class milieu which was destroyed by WWII and what followed. His mother was a pianist who played every day, and he took piano lessons and art classes. Fangor hated the piano lessons, but loved music and continued to play by ear. During the German occupation, radios were banned, so his family listened to classical music on their gramophone. Fangor's painting teacher Prof. Tadeusz Pruszkowski also played the violin and sang and had neighbourhood friends who taught at the Warsaw Conservatory. Young Fangor made a portrait of him before the Gestapo brutally murdered him, along with other members of the intelligentsia. In 1940, Fangor got to know his first wife, musicologist Krysia Machnicka, by asking her to give him

instrumencie, zaś młody Wojciech uczył się rysunku. Lekcji gry na pianinie szczerze nienawidził, za to kochał muzykę i chętnie grał ze słuchu. Podczas okupacji radio było zakazane, więc jego rodzina słuchała muzyki klasycznej z gramofonu. Profesor Tadeusz Pruszkowski, który uczył Fangora malarstwa, grał na skrzypcach, śpiewał i przyjaźnił się z mieszkającymi po sąsiedzku nauczycielami Państwowego Konserwatorium Warszawskiego. Zanim Gestapo brutalnie zamordowało nauczyciela i innych przedstawicieli inteligencji, artysta zdążył uwiecznić go na portrecie. W 1940 roku Wojciech Fangor poznał swoją pierwszą żonę, muzykolożkę Krysie Machnicką, prosząc, aby udzielała mu lekcji muzyki. W czasie ich związku często ją portretował.

Muzyka stanowiła dla Fangora coś więcej niż odskocznię – to ona zbliżała go do ludzi. W 1999 roku, w wieku 77 lat, osiadł w Polsce wraz ze swoją drugą żoną, Magdaleną Shummer-Fangor, aby pracować i cieszyć się zasłużonym uznaniem. Pytel-Zak zagrał podczas obchodów osiemdziesiątych urodzin artysty w Warszawie. Wiecznie zajęty artysta stworzył w swoim błędowskim studiu serię obrazów przedstawiających instrumenty muzyczne. Osobiście szukał ich po antykwiariatach i sklepach muzycznych, aby ostatecznie zdecydować się na kontrabas, tubę i gitarę. Kilka prac przedstawia jego żonę pozującą z tymi instrumentami. Pasięb Fangora Piotr Patkowski wspomina, jak Magdalena „weszła nago do tuby, aby dla niego zapozować”. Pięknie skomponowana i wyrafinowana tonalnie kompozycja *Magda* (2004) przedstawia żonę artysty podczas gry na gitarze z abstrakcyjnymi figurami opuszczającymi instrument. Muzyczne prace Fangora – żartobliwe, zmysłowe i żywe – stanowią zapis chwil spędzonych z rodziną i przyjaciółmi. Widać w nich zaawansowane wyczucie koloru i umiejętność tworzenia znaków, które artysta doskonalił przez lata spędzone w pracowni.

W świetle tych wszystkich doświadczeń radosne obrazy i rysunki muzyczne Fangora jawią się jako

music lessons. During their relationship, he also often made portraits of her.

For Fangor, music was not only a respite, it would also continue to connect him to people his whole life. In 1999, at 77 years-of-age, Fangor returned to live in Poland, together with his second wife Magdalena Shummer-Fangor, where he then remained, working and enjoying a well-earned renown. Pytel-Zak played at Fangor's 80th birthday party in Warsaw. Always busy, in his Błędów studio he embarked on a series of paintings depicting musical instruments. He first searched for them in antique and music shops and purchased a contrabass, a tuba and a guitar. Several works depict his wife posing with these instruments. His step-son Piotr Patkowski remembers 'she even climbed naked into the tuba to pose for him.' The beautifully poised and tonally sophisticated composition *Magda* (2004), depicts her playing the guitar with abstract shapes emitting from her instrument. Fangor's music-related works record shared times with family and friends. They are playful, sensorial, and vibrant. They also reverberate with the highly developed sense of colour and mark-making skill the artist gained over a lifetime of studio practise.

Seen in the light of this experience, Fangor's joyful music paintings and drawings are an act of recuperation and a reaffirmation of a thoughtful, cultured life. Patkowski also recalls that to the end 'he liked very much to listen to music... [but] was not a big fan of stereo music complaining that it distorted the sound... he preferred gramophone music from his youth with all its distortion and scratches, claiming that his brain is perfectly capable to filter the background noise.'

Berlin 2022

akty odnowy i ponownej afirmacji roztropnego życia wypełnionego kulturą. Patkowski wspomina również, że artysta do końca swoich dni „uwielbiał słuchać muzyki [...] [choć] nie przepadał za stereofonią, która według niego deformuje dźwięk [...] wolał muzykę z gramofonu, którą pamiętał z czasów swojej młodości, ze wszystkimi jej zniekształceniami i trzaskami, twierdząc, że jego mózg doskonale potrafi odfiltrować wszelkie szumy tła”.

Berlin, 2022 rok

(z angielskiego przełożył Paweł Gładysz)





The image features a solid purple background with a series of diagonal stripes in black and white. The stripes are arranged in a pattern that suggests a stylized, abstract representation of a catalog or a list. The stripes are of varying lengths and are positioned across the upper and middle portions of the frame. The text 'KATALOG' and 'CATALOG' is located in the lower-left corner.

**KATALOG**

**CATALOG**



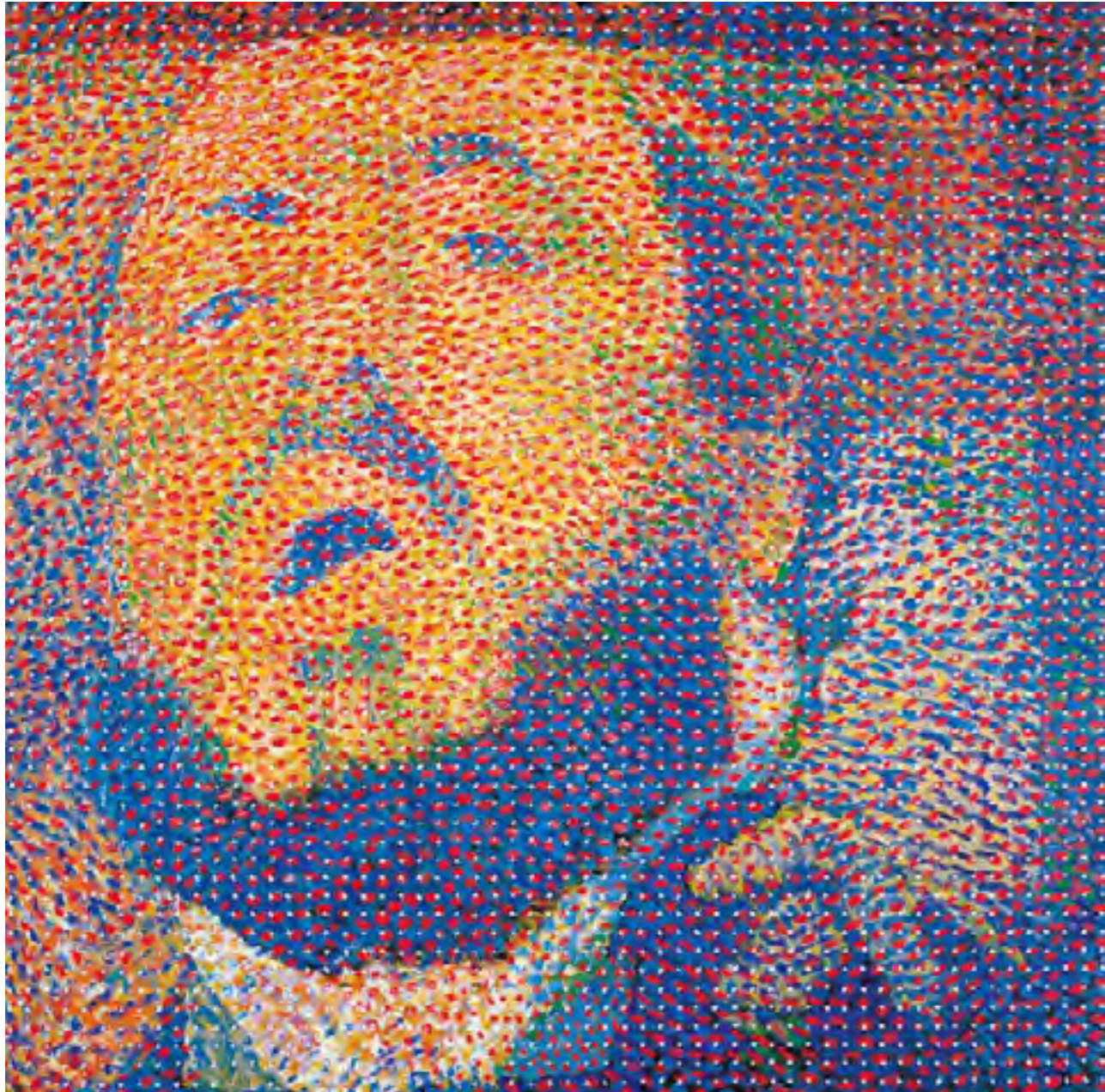
*Koncert, 1947*  
olej, płótno, 70 × 95 cm



*Chór*, 1989  
olej, płótno, 129,5 × 175 cm







*Pavarotti*, 1981  
olej, płótno, 152 × 152 cm



*Fryderyk Chopin*  
olej, płótno, 1949, 120 × 70 cm



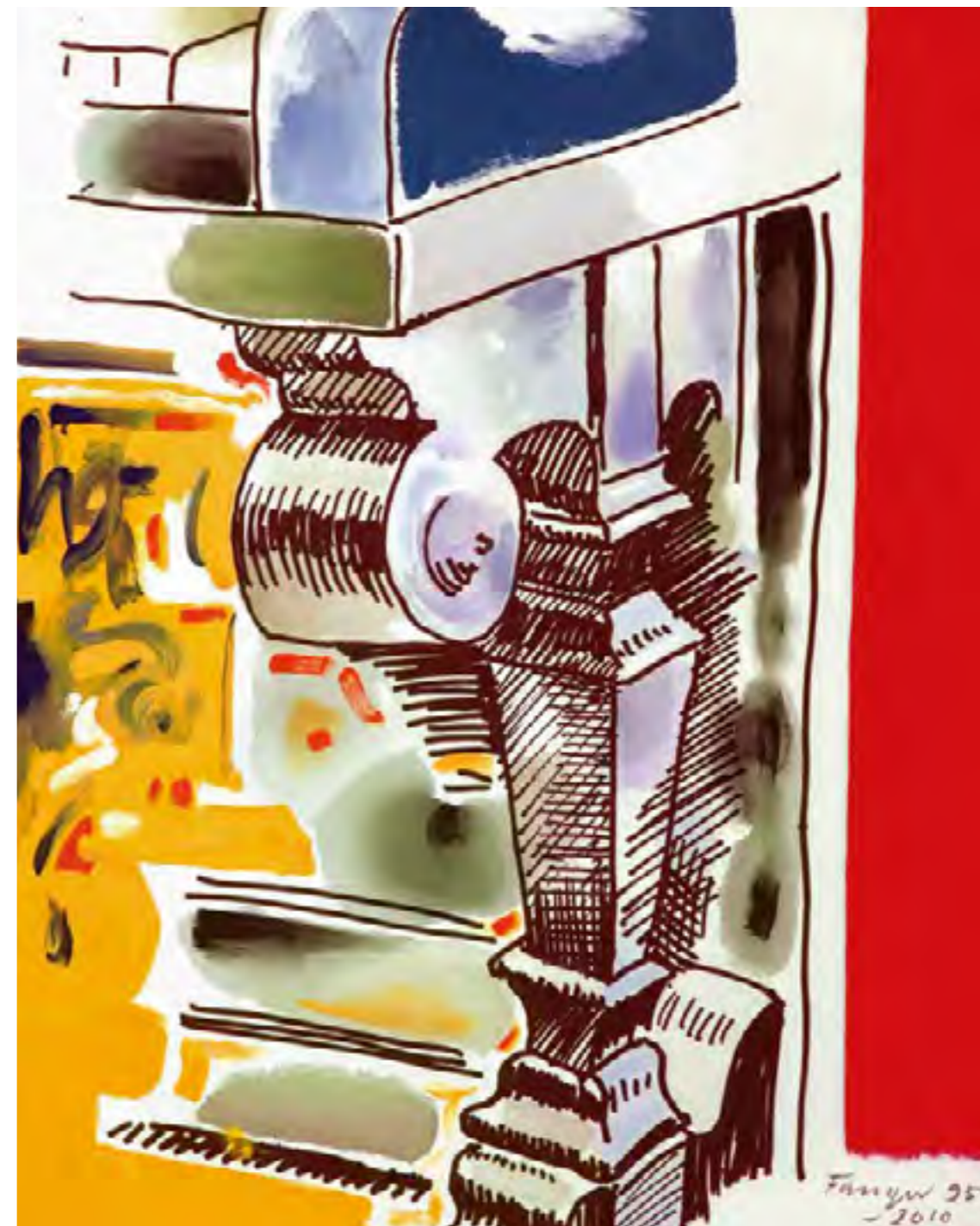


*Kimbal*, 1997  
olej, płótno, 190 × 147 cm





*Kimbal 1*, 1995–2010  
olej, płótno, 106 × 85 cm



*Kimbal 2*, 1995–2010  
olej, płótno, 120 × 85 cm





*Fortepian, 1997-2008*  
olej, płótno, 85 × 120 cm

*Wiolonczela, 1997-2008*  
olej, płótno, 120 × 85 cm



*Kontrabas*, 2004–2008  
olej, płótno, 85 × 120 cm







*Bösendorfer*, 1998  
olej, sklejká, 91,5 × 204 cm





*Magda*, 2004  
olej, płótno, 67 × 81,5 cm

*Wiolonczelistka*, 2004  
olej, płótno, 91 × 66 cm



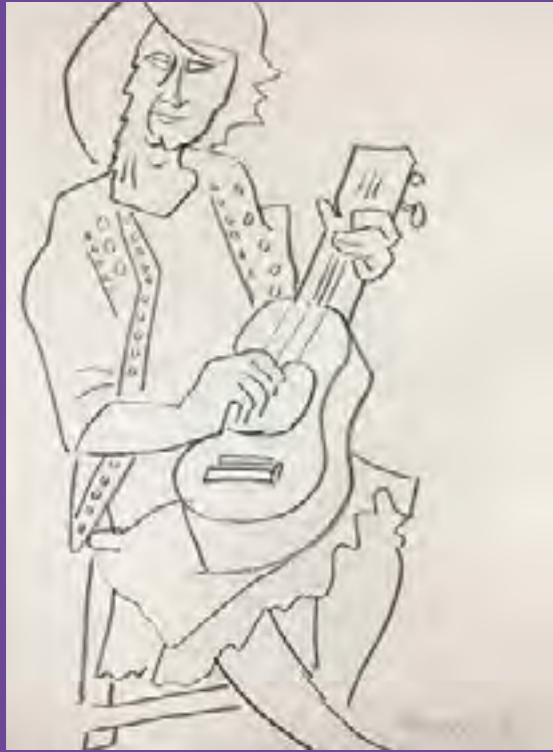




*Wiolonczela*  
olej, płótno, 124 × 81,5 cm



*Akt z trąbą, 2006*  
olej, płótno, 92 × 76 cm



## SZKICE/ SKETCHES



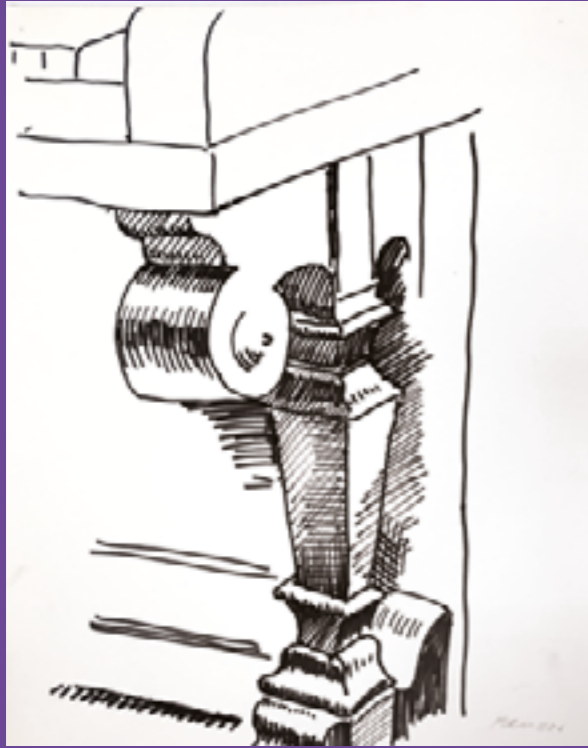
















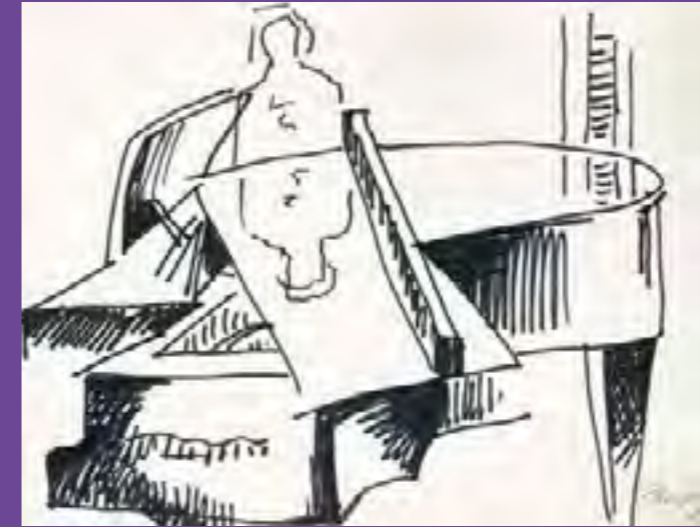
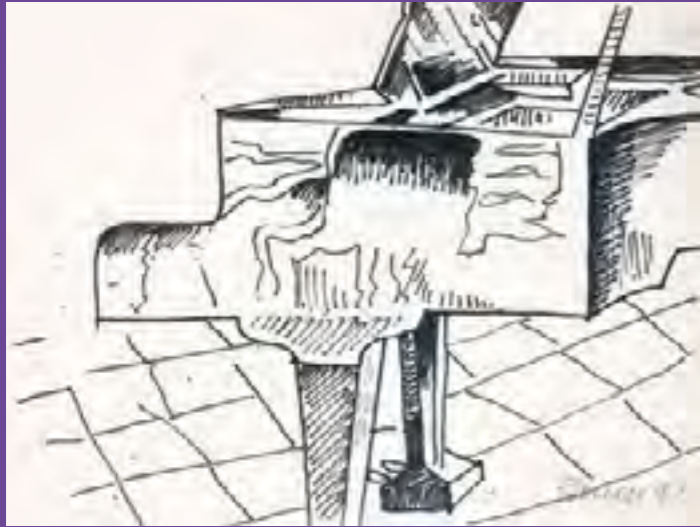
















Kurator wystawy i pomysłodawca katalogu/  
Curator of the exhibition and originator of the catalog:  
Arkadiusz Sylwestrowicz

Koordinacja/ Coordination:  
Anna Waligórska

Fotografie/ Photos:  
Fundacja Promocji Twórczości Wojciecha Fangora

Projekt albumu i skład/ Album design and typesetting:  
Anita Wasik

Redakcja/ Editor:  
Adam Kamiński

Wydawcy/ Publishers:  
Fundacja ART FORMA,  
Fundacja Promocji Twórczości Wojciecha Fangora

Gdańsk 2022

ISBN 978-83-65338-02-0

Organizatorzy/  
Organizers



Fundacja Promocji Twórczości Wojciecha Fangora/  
The Fangor Foundation

**Polska Filharmonia Bałtycka**  
im. F. Chopina w Gdańsku



Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Pomorskiego

Mecenas/  
Patron



Partner/  
Partner







