

Witte ruis, hongerige ogen

PAMELA HANSFORD

De *Television Paintings* van Wojciech Fangor (1922-2015) ontstonden in New York tussen 1977 en 1984, maar werden pas zes jaar later in Warschau tentoongesteld. De serie bestaat uit ongeveer dertig grote doeken. Fangor beschrijft ze als een reeks experimentele portretten, 'gebaseerd op het beeldscherm, op toevallige fotografische fragmenten van tv-uitzendingen'.¹ Ze zijn persoonlijk (de kunstenaar raakt geboeid door tv), sociaal (een portret van Amerika aan de hand van het medium televisie) en conceptueel-analytisch (een deconstructie van tv-beelden). Fangor is een schilder van beeldtechnologieën; zijn *Television Paintings* zouden een techno-sociale cross-over kunnen worden genoemd.

Fangor reist in 1966 vanuit Polen naar Amerika, als een abstracte schilder van licht en ruimte, terwijl hij in Polen feitelijk alleen bekendstaat als een figuratieve kunstenaar. Hij is een centrale figuur in de Poolse posterschool, een maker van grafiek, schilderijen en decoratieve muurschilderingen. Zijn sociaal-realistische werk van arbeiders en boeren komt vaak tot stand binnen een team van 'kunstarbeiders' en wordt zeer gewaardeerd door de communistische staat. Zijn typerende abstracte schilderijen worden door de Poolse autoriteiten echter 'nuteloos' genoemd en worden lauw onthaald door de kunstscene in Warschau. Onder de noemer *opart* kunnen ze echter op veel waardering rekenen van de internationale kunstwereld.

In 1959 schiep Fangor samen met zijn vriend Stanisław Zamecznik, een architect, in het Stedelijk Museum in Amsterdam een immersieve zaal tijdens de tentoonstelling *Poolse schilderkunst nu*, gebaseerd op *Studium Przestrzeni* ('Een studie in ruimte'), dat een jaar tevoren in Warschau te zien was. De samenwerking leidt tot een specifieke inrichting van de tentoonstellingsruimte. Critici noemen het een baanbrekende tentoonstelling van *site-specific* kunstwerken.² Fangor stelde dat het doel van de tentoonstelling eruit bestond de ruimtelijke relaties tussen de afzonderlijke schilderijen te laten zien: 'Ik ben niet geïnteresseerd in wat er gebeurt in afzonderlijke schilderijen, maar wat er tussen die schilderijen gebeurt. Ze worden zo tot anonieme fragmenten van een geheel dat een nieuw leven begint en zich waarmaakt in de echte ruimte. De toeschouwer wordt automatisch de mede-schepper van het werk door zijn eigen pad en tempo binnen de groep schilderijen te bepalen.'³

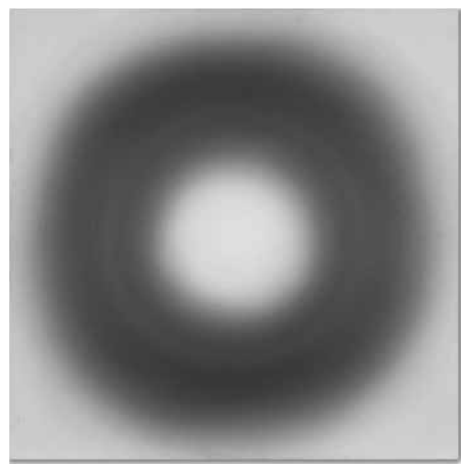
De samenwerking bepaalt de ruimte als iets reëls, eenheidscheppends én functioneels. Zo bekijken architecten de ruimte, als iets dat ze plannen en inrichten. Voor Fangor is ruimte iets ontastbaars, wat hij laat zien met zijn beroemde randloze, felgekleurde vormen, waarvan de effecten zich buiten het doek lijken voort te zetten, in de virtuele ruimte van de toeschouwer. De schilder-kunstige illusie die zo ontstaat noemt hij tegengesteld aan het renaissance-artistische perspectief met verdwijnpunt. Het traditionele schilderij leidt de blik van de toeschouwer het schilderij *in*, terwijl Fangors werk het tegenovergestelde doet en de blik naar de ruimte *achter* en *naast* het geschilderde oppervlak laat gaan.

Drie exposities in New York vestigen zijn reputatie als een schilder van internationale renomme die experimenteert met de waarneming van ruimte, kleur en verschillende geometrische vormen, vooral cirkels en vierkanten. *15 Polish Painters* (1961), in het Museum of Modern Art, is een allereerste tentoonstelling waarin hedendaagse kunst vanachter het IJzeren Gordijn centraal staat. Vier jaar later is Fangor de enige Oost-Europese kunstenaar die met het lumineuze *Multicoloured Target Number 17* (1963) bijdraagt aan de invloedrijke tentoonstelling *The Responsive Eye* (1965), in hetzelfde museum, dat de term *optical art* ingang laat vinden binnen de toenmalige avant-gardekunst.

Net als andere schilderijen uit deze periode worden in *Multicoloured Target Number 17* voorgrond en achtergrond vermengd, zonder dat er penseelstreken zichtbaar zijn,



Wojciech Fangor en Stanisław Zamecznik, *Studium Przestrzeni*, Nowa Kultura Salon, Warschau, 1958, courtesy Fangor Foundation



Wojciech Fangor, *M4*, 1966, courtesy Fangor Foundation



Wojciech Fangor, *Pavarotti*, 1981, courtesy Fangor Foundation

wat een sfumato oplevert, een visueel continuüm van op het oog bewegende en interacterende kleuren en lichteffecten, waar de toeschouwer als het ware in wordt opgezogen. Hoewel de term 'opart' in zijn geval misplaatst is, schiep *The Responsive Eye* ruimte voor Fangors werk binnen de contemporaine kunst. In 1970 presenteert het Guggenheim Museum in New York een alom geprezen retrospectieve van zijn werk – hij is in die tijd een van de weinige mid-career-kunstenaars die uitverkoren wordt voor een solotentoonstelling in een toonaangevend Amerikaans kunstinstituut.

Fangor zelf verkeert in Amerika weliswaar in het gezelschap van de Oost-Europese diaspora van kunstenaars en intellectuelen, maar hij behoort niet tot de *inner circle* van de kunstkringen in New York. Naar eigen zeggen is hij niet iemand die graag tot een groep behoort. Voor de *Television Paintings* verlaat hij zijn bekende, succesvolle niet-objectgerelateerde abstracte stijl en kiest hij voor de figuratieve abstractie. Dat doet zijn artistieke loopbaan geen goed. In 1983 vertrekt hij uit New York naar Sante Fe in New Mexico, wellicht moe van de mediacultuur in de Big Apple. In de jaren negentig keert hij terug naar zijn vaderland Polen, wat hem definitief tot buitenstaander in de VS bestempelt.⁴

Portretten van Amerika

Als nieuwkomer in de Verenigde Staten merkt Fangor meteen op dat de televisie hem in de ban houdt. Een heel verschil met Polen, waar het medium sinds 1952 volledig door de staat wordt gecontroleerd, en waar pas in 1971 de kleuren-tv in huishoudens doordringt. In de VS is het televisielandschap in de jaren zestig in private handen, waarbij er voortdurend wordt gezinspeeld op de Amerikaanse gemeenschappelijkheid, terwijl al dat tv-kijken per definitie ten koste gaat van bestaande sociale banden. De publieke ruimte wordt *geprivatiseerd*, wederzijds contact *gesimuleerd*.

Het leidt ertoe dat een aantal activistische mediakunstenaars het gesloten circuit proberen te doorbreken. 'Jij bent het product van de tv,' luidt een van de vergelijkende boodschappen in Richard Serra's en Carlota Fay Schoolmans *Television Delivers People* (1973), met op de achtergrond suikerzoete muziek. 'Je bent overgeleverd aan de adverteerder die consument is. Hij consumeert jou.'

Fangors *Television Paintings* zijn minder expliciet of activistisch – het zijn geen artistieke statements tegen de propaganda van de nieuwe mediacultuur. Hij past eerder binnen de stroming van onder anderen Robert Rauschenberg en Andy Warhol, die onder invloed van de (kleuren-)tv de informatieve en representatieve mogelijkheden van het medium onderzoeken en aan de haal gaan met de beelden. Al zijn er meer referenties aan te wijzen: het postimpressionisme, met name het pointillisme van Signac en Seurat, de Bauhaus-experimenten van Josef Albers, het kapitalistische realisme van de in Oost-Duitsland opgegroeide Gerhard Richter en Sigmar Polke, en de stippenschilderijen van Amerikanen als Larry Poons en Roy Lichtenstein.

Als Fangor zijn reeks in de late jaren zeventig begint, is de eerste golf van artistieke reacties op de opkomst van de televisie al achter de rug. Historisch gezien is het echter een belangrijke fase voor het medium zelf. In 1979 lanceert ESPN via de kabel een uitsluitend aan sport gewijde zender. In 1980 start CNN een kanaal dat 24 uur per dag nieuws op de buis brengt. In 1981 begint MTV met uitzendingen die volledig draaien rond de muziekvideo. Nieuwe genres als gameshows, soaps en miniseries doen hun intrede. In de jaren tachtig leidt de mediaregulering tot de oprichting van een nieuwe grote speler in het televisielandschap, namelijk het Fox Network van Rupert Murdoch. Er zijn minder restricties wat betreft inhoud, en de verwachting is dat zo een grotere variëteit aan perspectieven en meningen ontstaat. Mediapersoonlijkheden zoals Oprah Winfrey worden de baas van eigen conglomeraten.

De televisie schept een nieuwe vorm van *hedendaagsheid* en neemt een centrale plaats in binnen de open interieurs van de jaren zeventig en tachtig. Beïnvloed door de Japanse architectuur en modernistische architecten als Mies van der Rohe en Frank Lloyd Wright ontstaan grote leefruimtes, waar keukens, woon- en eetkamers niet of slechts door schuifdeuren gescheiden zijn. Julia Child stelt de Franse *cuisine* vanaf 1963 voor aan het Amerikaanse publiek, en in de volgende decennia doet de tv-chef zijn intrede in Amerikaanse huishoudens. De wens naar meer openheid lijkt voor veel huisvrouwen realiteit te worden. In werkelijkheid komen vrouwen niet zozeer uit de keukens, maar via de tv komt het leven wel naar hen toe.

De tv neemt ook de functie van haardvuur waar, met zijn hypnotiserend flikkerende lichten en kleuren, een plek waar mensen samenkomen om verhalen te vertellen en beluisteren.⁵ De behoefte aan huis en haard staat centraal in een bekend werk van Jan Dibbets, getiteld *TV as a Fireplace*. Tijdens de kerstdagen van 1969 wordt het door de publieke omroep in Duitsland uitgezonden als een geste van solidariteit met de Duitsers die vast zijn komen te zitten achter de Berlijnse Muur. Dibbets' video laat elke avond drie minuten een haardvuur branden. Op de eerste avond worden de houtblokken aangestoken, op de tweede brandt het hevig, op de derde avond dooft het vuur uit.

Of we het nu leuk vinden of niet, de witte ruis van de tv kan altijd rekenen op onze hongerige ogen. Het komt ons onderbewuste binnen, schept een publieke vorm van perceptie en daarmee onze identiteit, in het hart, bij de haard. Voor degenen die zichzelf denken te definiëren door te lezen, is de macht van televisie altijd ongemakkelijk geweest. Jonathan Franzen schrijft in *The Reader in Exile* (*How to Be Alone*, 2002) over zijn eigen worstelingen met het medium: 'Ik bewaarde het ding op lastig bereikbare plekken, bijvoorbeeld onder in een gangkast. Ik had alleen goed beeld door er in kleermakerszit direct voor te zitten en de antenne aan te raken. Het was moeilijk om tv-kijken nog oncomfortabel te maken dan ik al deed. En toch: ik voelde dat die Trinitron weg moest, want zolang het ding in huis was, te bereiken via een reeks verlengkabels, las ik geen boeken meer.'⁶

Anders gezegd: voor elke lezer die vandaag sterft, wordt er een kijker geboren. De overgang van een cultuur gebaseerd op het gedrukte woord naar een die berust op virtuele beelden, beginnend bij de tv, gevolgd door de computer, is het onderwerp van een aantal klassieke dystopieën. In *Videodrome* (1985) van David Cronenberg wordt de tv afgebeeld als de broedplaats voor een dreigende techno-apocalyps: hoe meer we met de televisie verbonden raken, hoe sterker onze lichamen en grenzen oplossen. Hier worden de kijkers werkelijk geconsumeerd, dat wil zeggen *opgevreten* door de media die ze gulzig bekijken.

The Truman Show van Peter Weir (1998) handelt over de (on)mogelijkheid om te ontsnappen aan het door de tv voorgeschreven bestaan. Jim Carrey speelt Truman Burbank, die zonder het te weten vanaf zijn geboorte als realityster fungeert in een tv-show, en die langzamerhand begint te vermoeden dat iedereen in zijn leven een ingehuurde acteur is. Zeker nu sociale media van ons allemaal ambassadeurs van ons eigen merk hebben gemaakt, is Trumans inbreuk op het verhaal dat voor hem verteld wordt een even heroïsch als onfortuinlijk beeld van een hedendaagse Elckerlijc.

Beide films, zowel *Videodrome* als *The Truman Show*, laten een Amerika zien waarin personages gedoemd zijn karikaturen te worden. Het veelvoud aan aangeboden identiteiten tast het vermogen aan om op een wezenlijke manier zelf een identiteit op te bouwen – en toch beschouwt het grote publiek ook dit als amusement.

Het opgaan van identiteit in populaire cultuur is een thema in de *Television Paintings*, maar Fangor is vooral geïnteresseerd in de huiselijke consumptie van mediabeelden. De tv-beelden worden deels bedekt en 'verstoorde' door een raster van rode stippen

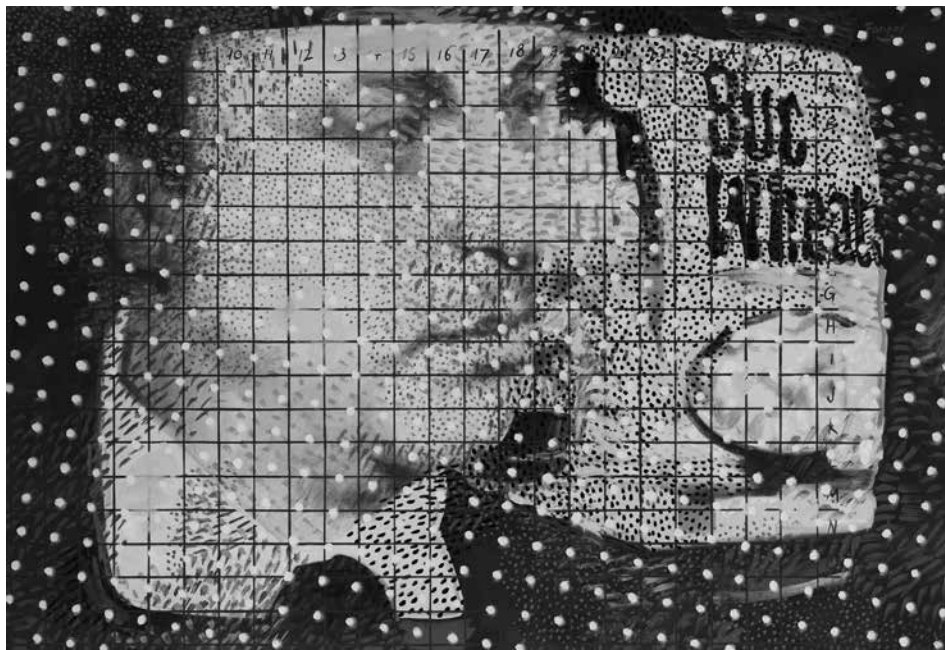
en witte horizontale en verticale streepjes. Tussen de witte ruis vallen er bekende portretten te herkennen, bijvoorbeeld van een gevierde tenor (Pavarotti, 1981), wiens goud-rode gezicht bedekt wordt door punten en strepen die op morsecode lijken. Het is verleidelijk dat specifieke codepatroon, het universele SOS-teken, te interpreteren als een voorbeeld van de hogere cultuur die in nood verkeert. Pavarotti heeft tenslotte zijn roem vergaard door opera als massa-entertainment te verpakken, om te eindigen als vertolker van popsongs.⁷

Buc Wheats, geschilderd in 1982, is een groot portret van een man in het gezelschap van een kartonnen pak ontbijtgranen van het merk Buc Wheats (1971-1983). De advertentiejingles van destijds luidden: 'Feel in like a million bucks', en 'Pass the Buc, pass the Buc'. Een palet van grijzen en olijfgroen bedekt het koele blauwe licht van de televisie, het gehele doek is bedekt met een genummerd raster en witte stippen. Het doet terugdenken aan de tijd dat je op een analoge tv zelf het signaal kon afstemmen voor de beste ontvangst. Tussen het perfecte beeld en de totale ruis bestaat een breed spectrum aan interferentie, onder meer sneeuw, grillige lijnen, rollende horizontale lijnen, knippen en golven. Fangor 'roept de tactiele aanwezigheid van het scherm zelf op, terwijl het zachtjes knettert van statische elektriciteit, met de kathodestraal die daarachter gonst'.⁸ Hij stelt vast dat de tv een belangrijke rol speelt voor iedereen die aan eenzaamheid probeert te ontkomen en dat de gemedieerde visuele impulsen de grens tussen natuur en cultuur steeds verder vervagen. 'We eten kant-en-klare maaltijden, we rijden over afgemeten wegen, dagelijks nemen we bundels gereguleerde informatie tot ons, en onze zintuigen raken steeds meer afgesteld op zulke voorgekookte maaltijden'.⁹

Misschien is existentiële honger de voorspelbare uitkomst van deze culturele atrofie. De voortdurende consumptiedrift laat de mond gapen, ergens tussen schreeuw en zang in, gevuld noch vervuld. De vrouw in het schilderij *Singer* (1983) laat 'één onhoorbare toon horen te midden van een veld rode en blauwe markeringen'. Er is een pathos (verlies van de stem, gedwongen stilte) dat tezeldertijd optreedt als deze vorm van 'collectieve menselijkheid'.¹⁰ Dit is het illusoire gevoel van gemeenschap dat door de televisie beloofd wordt – en bekritiseerd wordt door intellectuelen.

We kijken tv om te zien hoe we zouden kunnen zijn, om te zien of anderen iets doen dat we ook (of nooit) zouden kunnen doen. In zijn doek \$3,900 (1982) portretteert Fangor een 'winnaar': een anonieme vrouw met haar mond open die een denkbeeldig geluid slaakt, een viscerale, hongerige schreeuw, vanwege een prijs die vermoedelijk overeenkomt met het in de titel genoemde bedrag. Zo ziet een winnaar eruit, ook al is ze een *nobody*, net zoals Pavarotti dé operaster is. De tv is de grote gelijkmaker. Zowel de onbekende, onbetekenende vrouw als de grote Pavarotti kunnen dienen als magneet voor grenzeloze populariteit (of weerzin). Fangors strepen en stippen veranderen de belofte van tv (op identificatie) echter in abstractie. Er is hier geen verlichting of verlossing van de isolatie die het medium veroorzaakt. Hij stelt: 'Tv vormt een surrogaat (spoor) van de maatschappij, een surrogaat van menselijke contacten; ze gaat op bevel aan en kan zo ook worden uitgezet. Het is een portret'.¹¹ Het medium televisie vermengt de publieke ruimte met die van het huis. *The Show* (1984) laat het stilgezette beeld zien van een gezin thuis aan de maaltijd, en hun houding vertoont akeelig veel overeenkomsten met het stilgezette beeld van een uitgezonden nieuwsuitzending in *The Interview* (1980).

In 1960 beschreven Zamecznik en Fangor in *Manifesto* de kunst van de toekomst als 'hongerig'. Schilderijen waren hongerig, zeiden ze, omdat ze genoodzaakt waren hun (compositorische) behoeften te bevredigen door te communiceren, door te interageren met hun omgeving. Dat idee wordt uitgewerkt in de ronde, abstracte doeken van de jaren zestig; in de *Television Paintings* neemt de vorm van het tv-scherm de rol van de cirkel over. Waar de eerdere abstracties pulseren van kleur en licht en zo de ruimte 'opeten', strooien de *Television Paintings* met snelle deeltjes die de kijker in het gezicht treffen. Het verschil zit hem, naast de abstractie, in die snelheid – of beter: hoe



Wojciech Fangor, Buc Wheats, 1982, foto Ludger Paffrath, courtesy GNYG Gallery



Wojciech Fangor, \$3.900, 1982, foto Ludger Paffrath, courtesy GNYG Gallery



Wojciech Fangor, Singer, 1983, courtesy Fangor Foundation

die snelheid wordt gesuggereerd. Fangor combineert abstractie en figuratie, en de abstracte elementen, met name de strepen en stippen, laten binnen de optische ruimte zien wat ze feitelijk zijn: dat wat representatie überhaupt mogelijk maakt. Hoe dicht je het doek ook nadert, het blijven strepen en stippen, maar als je wat meer afstand neemt, zie je de beelden van Pavarotti, van de winnaar, van Buc Wheats verschijnen. Als de *Television Paintings* 'gaan' over het deconstrueren van representatie, dan 'gaan' ze evengoed over het deconstrueren van de spreekbuis genaamd televisie, en de witte ruis die aan de basis daarvan ligt.

De notities van de kunstenaar over de *Television Paintings* benadrukken het belang van de abstractie als een formeel en conceptueel instrument. Fangor schrijft: 'Op deze manier kan ik de opzet van het schilderij baseren op een traditioneel beeld van het model, dat bedekt en vernietigd wordt door [...] de geometrisch abstracte patroon. Dit creëert een temporele spanning – het oude traditionele beeld wordt verstoord door het nieuwe, abstracte, onmiddellijke patroon van geometrische vlakke vormen. Dat scheidt weer een dichotomie: TOEN – NU. En tezeldertijd een ruimtelijk contrast: HIER – NU.' Een schilderij is niet een beeld van de wereld, maar een 'illusie van ruimte die pulseert recht voor het doek'.¹²

Van dichtbij bekeken verstoren Fangors geagiteerde penseelvoering en het strepen- en stippenwerk de visuele samenhang, 'alsof meerdere films tegelijk worden uitgezonden die elkaar uitwissen'. In de jaren tachtig, waarin tv de werkelijkheid vormgeeft, is het belangrijk om het 'grotere plaatje' in de gaten te houden, maar hier wordt

het tenietgedaan door het hier en nu van de interferentie. De *Television Paintings* kunnen worden beschouwd als een exploratie van het postmoderne exces van de Amerikaanse televisie, van data, producten, commercials en jingles, alsof het gecodeerde boodschappen zijn, zoals beschreven door Don DeLillo in diens *White Noise* (1985). Fangor: 'Wat de schilderijen uitdrukken is het ritme van bewegende beelden – de snelheid, de flux, en wat ook wel stroom wordt genoemd. Dat wil zeggen het ritme en de kracht waarmee ze de kijker raken'.¹³

Propaganda en macht

De *Television Paintings* zijn het werk van een kosmopolitische kunstenaar die in drie media werkte: de schilderkunst, fotografie en het bewegende beeld. Hij werd gevormd door zéér diverse en uiteenlopende bronnen: een interesse in optica en visuele illusies, de werking van telescopen én de sociale rol van kunst, met name in de Poolse volksrepubliek van het decennium na de Tweede Wereldoorlog, toen kunst als propaganda macht met optische illusies verenigde. Wat het kapitalistische Amerika van de jaren zeventig en tachtig gemeen heeft met het communistische Polen van de jaren vijftig en zestig, is het fenomeen 'culturele interferentie': de Amerikaanse maatschappij werd bepaald door de almacht van tv, de Poolse door stromen propaganda.

Het Polen van de jaren vijftig had behoefte aan kunstenaars. Er was nog geen tv, er bestonden geen dominante visuele propagandakanalen. Na de dood van Stalin, en de detente, werden kunstenaars geworven als culturele arbeiders om de utopische intenties van door de staat op poten gezette projecten in de verf te zetten. Bij het Zakłady Artystyczne-Badawcze, oftewel ZAB (1954-1977), lag de nadruk op de interdisciplinaire riteit van kunsten en wetenschappen: schilders, beeldhouwers en ontwerpers werkten samen met ingenieurs, architecten en wetenschappers aan gebouwen en muurschilderingen voor bijeenkomsten van landbouwers en fabrikanten. De idealen waren dezelfde als tijdens de bloei van de Sovjetavangarde. Het doel was om een einde te maken aan kunst als een verhandelbare schepping van één 'auteur', en ruim baan te geven aan allerhande samenwerkingen die een massapubliek moesten bereiken. De kunstenaars waren, net als in de Sovjettijd, 'ingenieurs van de ziel'. Schilderijen moesten 'bruikbaar' zijn, geschikt voor een moreel oordeel. Daarom hield de communistische partij van sociaal realisme, en niet van de abstractie.¹⁴

Fangor herinnert zich de moeilijkheden: de schijnvrijheid en het voortdurende overleg met stupide overheidsdienaren. In 1958 wordt hij door ZAB gevraagd een bijdrage te leveren aan de Expo 58 in Brussel. 'Ik werd verondersteld een fries op de muur te schilderen. Op de buitenkant verwrongen geometrische patronen, op de binnenkant uitgegrote kindertekeningen...' Het project wordt afgekeurd, omdat secretaris-generaal Władysław Gomułka vindt dat 'Polen zich een dergelijke extravagantie niet [kan] veroorloven'.¹⁵

Fangor zet zijn behoefte aan artistieke vrijheid af tegen de reguleringen van staatsop-

drachten: 'Een solotentoonstelling was toegestaan in 1949, en compleet onmogelijk tussen 1950 en 1953. 'Wit vierkant tegen witte achtergrond' was geen onderwerp. In de sociaal-realistische ideologie was het onderwerp gelijk aan de inhoud.' Daarmee doet hij in zekere zin zijn eigen talent als veelgevraagd figuratief schilder tekort, al werd hij dan onderworpen aan eindeloze beperkingen en compromissen. Kunstenaars hielden hun hoofd boven water door propagandawerk te doen. De staat betaalde per vierkante centimeter, dus was het lucratiever om grote banieren van partijleiders te maken dan posters. 'Je nam bijvoorbeeld een fotootje van Stalin, tekende er een raster op, en vergrootte dat tot de juiste maten. Je spande een groot doek op een kader en nam een dikke kwast met afgeknipte haren voor de olieverf. De donkerte van het grijs hing af van de druk die je op de kwast uitoefende, en zo ontstond een reusachtige zwart-witfoto. De (kunstenaars)vakbond verschaftte de enorme hoeveelheden doek en we werkten 36 uur achter elkaar aan die banieren. Werd je moe, en vergiste je je in het raster, dan belandde Stalins oog op zijn wang'.¹⁶

Je zou kunnen denken dat deze propagandawerken, het resultaat van noodzaak en compromis, beïnvloed zijn door Fangors experimenten met een zelfgebouwde telescoop in zijn jonge jaren, toen hij overwoog astronomie te studeren. De planeten waarop hij toen scherp probeerde te stellen, zijn even ongrijpbaar als Stalins gigantische gezicht. Terugblikkend is dit opgeblazen realisme voor de massa een voorbode van het optische werk dat hij toonde tijdens *The Responsive Eye* in New York en de verstoorde mediabeelden van de *Television Paintings*. Net als Marshall McLuhan is Fangor gefascineerd door de immersieve werking van de televisie en het immense potentieel tot communicatie, maar ook huiverachtig voor haar consumerende, allesverterende kracht.

Noten

- 1 Fangor, *Television Paintings 1977-1984*, Warschau, Fangor Foundation, Berlin, Gnyg Gallery, 2022, p. 16.
- 2 Magdalena Dabrowski, *Wojciech Fangor: Colour and Space*, Milaan, Skira, 2018.
- 3 Milada Šližińska en Adam Mazur, *Wojciech Fangor*, Warschau, Centre for Contemporary Art, 2003, z.p.
- 4 Ibidem.
- 5 Met dank aan Matthijs Gerber.
- 6 Jonathan Franzen, *How To Be Alone*, Londen, Fourth Estate, 2002, p. 164.
- 7 Oliver Shultz, 'Conflicting Powers. Fangor's Television Paintings', op. cit. (noot 1), p. 30.
- 8 Ibidem, p. 29.
- 9 Wojciech Fangor, *ibid.*, p. 10.
- 10 Dominic Eichler, *ibid.*, p. 8.
- 11 Wojciech Fangor, *ibid.*, p. 16.
- 12 Dabrowski, op. cit. (noot 2), p. 194.
- 13 Charlotte Jansen, 'The Ineffable Allure of the Screen', op. cit. (noot 1), p. 16.
- 14 Agnieszka Jelewska (red.), *Art and Technology in Poland. From Cyber-communism to the Culture of Makers*, Poznań, Adam Mickiewicz University Press, 2014.
- 15 Dabrowski, op. cit. (noot 2), p. 195.
- 16 Op. cit. (noot 3).

Vertaling uit het Engels: Daniël Rovers

Wojciech Fangor, *Television Paintings 1977-1984* liep van 28 april tot 4 juni 2022, Gnyg Gallery, Knesebeckstraße, Berlin.