

## Studio Edwarda Krasińskiego

Mieszkanie-pracownia Edwarda Krasińskiego jest powstałym w ciągu kilkunastu lat zespołem prac artysty z różnego okresu jego działalności oraz obiektów zrealizowanych specjalnie dla tego miejsca. Całość była zmienną, ale za każdym razem pieczołowicie przemyślaną aranżacją. Jedną z jej odsłon pozostała teraz pracownia. O śmierci Edwarda Krasińskiego 5 kwietnia 2004 dowiedzieliśmy się podczas pobytu w Holandii związanego z projektem „Who if not we...”. Wszystkie nowe kontakty i wydarzenia nagle straciły atrakcyjność. Krasiński od wielu już miesięcy ciężko chorował, przebywał w szpitalu, od dwóch lat nie mieszkał już w swoim mieszkaniu. W tym czasie opiekowaliśmy się studiem. Teraz mieliśmy do czynienia z sytuacją zupełnie nową. Mieszkanie to nie było klasyczną pracownią artysty, z wahaniem nawet pozwoliliśmy aby przylgnęła do niego nazwa „pracownia”. Krasiński skrupulatnie ukrywał momenty „pracy”, na samo słowo „praca” w odniesieniu do swoich poczynań zawsze się oburzał. Do studia zapraszał raczej na oglądanie gotowych efektów, niemal nigdy nie dopuszczał, aby ktoś uczestniczył w procesie ich powstawania. Pracownia sprawiała raczej wrażenie doskonale przygotowanych dekoracji do celebrowania samotności i wizyt przyjaciół. Teraz razem z córką artysty Pauliną Krasińską podjęliśmy decyzję o upublicznieniu tego miejsca – przynajmniej w miarę możliwości jego jakie narzuca specyfika. Jego status artystyczny jest bardzo niejasny i nie należy całkowicie do zapoznanej kategorii: studio artysty. Od razu odrzuciliśmy myśl o umuzealnieniu tego wnętrza, przede wszystkim ze względu na charakter „oeuvre” Krasińskiego, po drugie ze względu na martwość w jaką popadają studia artystów zamienione w izby pamięci. Kusząca przez chwilę wydawała się myśl o pozostawieniu wszystkiego tak jak jest, w lekko przykurzonej postaci, odwiedzanie z rzadka, zachowywanie tego niezwykle miejsca w półkryciu, nie poddawanie go żadnej ze znanych procedur utrwalania pamięci. Zdawaliśmy sobie jednak sprawę, że w ten sposób zarówno kruche obiekty jak i subtelne przesunięcia znaczeń ulegną szybko zatarciu i bezpowrotnie znikną. Ponad to również ze względu na lokalizację pracowni na jedenastym piętrze w zwykłym bloku mieszkalnym w centrum Warszawy miejsce to zyskałoby szybko status kuriozum. Zdecydowaliśmy się na inne rozwiązanie: obudowanie ramą nowoczesnej architektury głównej części pracowni, która pozostałaby bez zmian i istotnych naruszeń. Rozszerzy to funkcje tego miejsca o działalność wystawienniczą, archiwalno - badawczą czy studyjną i pozwoli na tworzenie różnorodnych współczesnych odniesień do historycznej pracowni.

Zainspirowani rozmowami z Anką Ptaszkowską i Marią Hlavajową (jedną z inicjatorek projektu *Who if not we...*) postanowiliśmy przebudować korytarz prowadzący do dwóch głównych pomieszczeń pracowni, prywatny pokój Krasińskiego oraz siedemdziesięciometrowy taras na wielofunkcyjną przestrzeń, odpowiednią do organizowania wystaw, spotkań, a także na studio dla przyjeżdżających artystów. Znalazłaby się tu również mała przestrzeń biurowa oraz pokój gościnny. Do pracy nad przebudową zaprosiliśmy studio BAR: Joost Glissenaar, Klaas van der Molen z Rotterdamu, z których pracami zapoznaliśmy się między innymi w Utrechcie, gdzie przebudowali przestrzeń historycznej kamienicy na centrum sztuki współczesnej BAK oraz polskiego architekta, związanego z Fundacją Galerii Foksal od dłuższego czasu: Marcina Kwietowicza.

Pracownia Edwarda Krasińskiego ma dłuższą historię, w polskiej historii sztuki jest miejscem wręcz legendarnym. W 1962 roku (wtedy powstał cały budynek) zamieszkał w zaoferowanej przez państwo pracowni Henryk Stażewski wraz z malarką Mewą Łunkiewicz i jej mężem Janem Rogoyskim. Stażewski, twórca pierwszego pokolenia awangardy, związany z międzynarodowym ruchem artystycznym lat 20. i 30., był członkiem międzynarodówki awangardowej (między innymi takich organizacji jak *Cercle et Carre*, *Abstraction Creation*). W 1927 stał się jednym z głównych organizatorów pierwszej poza Rosją wystawy Kazimierza Malewicza, która odbyła się w Instytucie Promocji Sztuki w Hotelu Polonia w Warszawie. W 1931 roku Stażewski wystąpił jako pomysłodawca (wraz z Władysławem Strzebińskim i Katarzyną Kobro) i organizator Muzeum Sztuki w Łodzi. Zbierał za granicą podarowane przez artystów prace (między innymi *Pieta Mondriana*, *Cleasa van Doesboorga*) aby stworzyć pierwsze, założone przez artystów, i istniejące do dziś, muzeum sztuki współczesnej. Jako współzałożyciel pism *Blok* i *Preseans* ogłasza wiele tekstów teoretycznych. Interesuje się szczególnie ideami neoplastycyzmu, popularyzując je w Polsce i przetwarzając przy opisie swojego stanowiska w sztuce. W latach 60. Stażewski przeżywa kolejny rozkwit swojej twórczości malarskiej. Powstała w 1961 seria tak zwanych białych reliefów, była szeroko komentowana przez krytykę. Jego postawa i żywotność sprawiała, że był znowu w centrum zainteresowania młodych artystów, w 1966 stał się współzałożycielem Galerii Foksal w Warszawie. Stażewski w latach 60 i później nie podróżował, codziennie rano - jak głosi legenda - malował siedząc w zachowanym w pracowni fotelu, a popołudniami otwierał swój salon dla gości. Mieszkanie było miejscem spotkań i rozmów, kawałkiem wolnego świata w komunistycznej Polsce, on sam łącznikiem z przerwana po wojnie tradycja awangardowa. Krasiński przychodził do Stażewskiego i Mewy od połowy lat 60., po śmierci Łunkiewicz w 1967 roku pomieszkiwał w małym pokoju obok pracowni, około 1970 został na stałe. Stażewski umiera w 1988 roku. Pracownia pełna niedużo abstrakcyjnych obrazów z dnia nadziei pustoszeje (rodzina przeniosła obrazy do muzeów). Krasiński zostaje sam w pustym studio.

Pracownia w swoim obecnym kształcie zaczyna stopniowo powstawać po 1988 roku, Krasiński zapełnia mieszkanie pracami powracającymi z wystaw oraz rzeczami, które powstają specjalnie dla tego miejsca. Nowe obiekty pojawiają się zawsze mimochodem, nieznaczne aranżacje zmieniają charakter mieszkania, które nasycy się obecnością Krasińskiego. Z drugiej strony samotne przebywanie w pracowni jest inspiracją do kilku ważnych prac, które pod koniec lat 80. zmieniły charakter prac Krasińskiego. Zaraz po śmierci przyjaciela w 1989 roku przygotowuje w Galerii Foksal wystawę zatytułowaną *Hommage à Henryk Stażewski*. Na wystawę składają się czarno-białe fotografie mebli z pracowni: półek z książkami, szafek oraz okna i drzwi, a także kilka autentycznych obiektów: między innymi wymyślony wspólnie ze Stażewskim stół z płetwą rekina nad blatem (jakby ryba przepływała pod stołem). Na fotografiach iluzja studia jest niemal doskonała, po drobnych szczegółach z trudem można dociec, które ze zdjęć jest wykonane w galerii, które w mieszkaniu. Przenoszenie na czarno-białych fotografiach elementów ze studia stanie się jednym ze sposobów na przenoszenie swojej obecności do galerii i muzeów, naturalnym tłem dla niebieskiego paska, metodą komunikacji. Jeszcze co najmniej dwukrotnie studio stanie się bohaterem wystaw: sfotografowane dwa widoki studia pocięte na pasy i przyklejono do dwu boków rozstawionych w przestrzeni kolumn w Münster oraz labirynt zakończony szafą na ubrania na wystawie w Galerii Zachęta w Warszawie. Studio zapełniało się potem tymi obiektami, zdwijając swoje sprzęty i stając się grą lustrzanych odbić i powtórzeń.

W pracowni znajdują się obiekty, które odwołują się do najwcześniejszych działań artystycznych Krasińskiego. Jego wczesne obiekty pojawiły się na początku lat 60., były to rzeźby, które na przekór prawom grawitacji starały się zawisnąć w przestrzeni i imitować ruch: zawieszane na drucikach drewniane dzidy, spadające krople zatrzymane o krok przed upadkiem, powyginane kable i druty. Takie obiekty z tamtego czasu lub ich wersje wykonane w latach osiemdziesiątych Krasiński zainstalował w pracowni. Logika ich funkcjonowania pomaga rozszyfrować ważną dla struktury całej pracowni skłonność do pewnego typu teatralizacji, dziecinnej niemal imitacji, która skłania do subtelnych zamachów na prawa natury, z czasem zmienia studio w wizualną pułapkę zastawioną na odwiedzających. Liczne obiekty zawieszane w przestrzeni, niemożliwe zestawienia przedmiotów, wszechobecny żart słowny i sytuacyjny są z ducha absurdu. Zatrzymanie w półdrogi, zamrożenie w ruchu, zdwojenia, zmyłki pochodzą z poszukiwań rozwiązań niemożliwych. W pracowni Krasińskiego króluje nie nachalnie logika absurdu. W otwartej klatce dla ptaków artysta umieścił jajko, z drewnianej podłogi wyrasta gałąź. Do kontaktu elektrycznego został przytwierdzony zaczep, sugerując, że jak obraz jest on powieszony na ścianie, nieopodal klepka parkietowa staje dęba wyrastając kilka centymetrów nad podłogę. Na środku ściany w salonie tkwi kran. Wychodząca z podłogi tyczka rzuca domalowany cień. Fotografie bliskich przyjaciół wiszą przyklejone do drewnianych kostek na środku pokoju. Do wielu sprzętów doklejone są futrzane myszki – wcielenie urojenia. Wszystkie te niedoskonałe narzędzia iluzji mają w sobie coś dziecinnego, i tych dziecinnych żartów Krasiński nigdy nie unikał, sam siebie kazał nazywać zdrobniale Edziem. Obok powtarzanych uporczywie sugestii o związkach Krasińskiego z surrealizmem, to dziecinne zawieszenie na nitce, opieranie ciężkiego o słabe, oraz generalne ciążenie ku peryferiom, opisuje zaczerpnięte z Alfreda Jarry pojęcie: patafizyka<sup>1</sup>. Krasiński związany także poprzez kontakty osobiste z radykalną awangardą sam o wiele bardziej spełniał się w odniesieniach literackich, wielowątkowym tekście opowieści. Na tę „literacką” atmosferę wpływała też stale obecna w studiu Krasińskiego postać filozofa i pisarza Stanisława Cichowicza.

Całą pracownię obiega pasek niebieskiej taśmy samoprzylepnej, znak Krasińskiego, przyklejany zawsze na wysokości 130 cm. Po raz pierwszy pasek został użyty w 1968 roku, w podwarszawskim Zalesiu, Krasiński przyklejał go do pni drzew. W 1970 roku czasie akcji przyklejania paska na fasadzie Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, wspierał Krasińskiego Daniel Buren. Pasek od tego momentu towarzyszył wszystkim jego poczynaniom. Sam Buren w 1974 roku odwiedza pracownię i zostawia swoje pasy na oknach pokoju Stażewskiego. Ponownie przyjeżdża w 1993 roku na specjalnie zorganizowane w pracowni seminarium. Wtedy to pasy Burena pokrywają okna centralnego pokoju mieszkania. Niebieski pasek z jednej strony może być widziany jako konsekwencja wcześniejszych rzeźb linearnych, rozwiązanie problemu ciążenia tych obiektów ku linii, z drugiej strony dążenia do dematerializacji, zastąpienia teatru taniej iluzji figuratywnym gestem totalnym. Pasek potencjalnie mógł pojawiać się wszędzie, biec nieskończenie daleko, jego możliwości były niewyczerpane. Materialny pasek – niebieska taśma samoprzylepna szerokości 19 mm – pojawił się w rękach Krasińskiego przypadkowo, ale był to wyczekiwany przez niego przypadek. W końcu lat sześćdziesiątych linearne obiekty mimo swego iluzjonistycznego charakteru zaczynały wyczerpywać swoją magiczną moc sprawczą. Krasiński poszukiwał drogi wyjścia z pułapki, którą pokazuje zarejestrowane na fotografiach działania performatywne. Zaplątany w linę (*J'ai perdu la fin*), stojący przy zwojach kabla, fotografowany z pracami, które działają: składany i rozkładany drewniany zyg-zak. Wtedy, pod koniec lat 60. pojawiały się serie fotografii artysty przy pracy, które później we wczesnych latach 90. zmieniają w fotograficzne portrety celebrujące już tylko obecność. Jeden z nich witał gości na drzwiach wejściowych do mieszkania. Inny umieszczony w ramie

<sup>1</sup> Patafizykę do krytyki twórczości Edwarda Krasińskiego wprowadził Marek Goździewski w tekście *The blue tape stripe line*, w: Edward Krasiński, Fundacja Galerii Foksal, 1997

łóżka, na którym zmarł Henryk Stażewski wskazywał na drogi duchowego dziedziczenia. Jeszcze inny to Krasieński grający w ping-ponga ze stojącym naprzeciw galerzystą, pomiędzy nimi zatrzymana w locie czerwona piłeczka. Najbardziej radykalnym gestem konceptualnym poprzedzającym pasek było wysłanie na biennale do Tokyo telefaks z 5000 razy powtórzonym słowem blue. Wysłany na wystawę statkiem transport rzeźb został zatrzymany w jakimś porcie, Krasieński wiedząc, że nie dotrą na wystawę na czas ratował się telegramem. Telegram oraz plany wystaw zachowały się z pracowni. Te przypowieści opowiadają o logice powstawania tych prac, o logice opowieści, o tym jak polska sztuka konceptualna powstała żeby ratować sytuację.

Pasek był sposobem na określanie się w przestrzeni zarówno miasta, na zewnątrz czego Krasieński podejmował liczne próby, jak i przede wszystkim wewnątrz, w przestrzeniach zamkniętych. Pasek mógł przecinać wszystko co znalazło się na jego drodze. Szczególnie wdzięcznie określał wszelkiego rodzaju zaplecza, zakamarki i inne marginesy oficjalnych przestrzeni. W muzeach pomagał odnaleźć skalę. Na początku lat 70 Krasieński wymyślał obiekty, które stanowią swoistą przeszkodę dla paska. Początkowo są to przedmioty wyglądające na fragmenty pomieszczeń: kawałek ściany z rurami i łańcuszkiem od spłuczki, który znalazł się dzisiaj w pracowni, fragment drzwi, ściana z tapetą. Następnie około 1975 roku zamieniają się w abstrakcyjne wykresy jakiś przestrzeni, ich aksjonometryczne rzuty. Tę serię w różnych odmianach Krasieński będzie kontynuował do końca.

Innymi obiektami, które wracają z wystaw do pracowni są reprodukcje historycznych obrazów, które Krasieński kilkakrotnie pokazywał w muzeach (między innymi w Łodzi, Münster, Goeteborgu), zastępując kolekcje czarno-białymi kopiami. Zmaganie się z malarstwem obrazuje także inny przedmiot: pomalowana na czarno drabina, niezbędna do wieszania płócien, do której przymocowany został hak, pochodzący z rzeźni, co podkreśla jego pomalowana na czerwono końcówka. Na mocarnym haku zawieszony jest jednak cienki sznurek. O słabości malarzy czy raczej ich mitycznych biografii, mówią także rozstawione gdzieś gdzieś szklaneczki po wódce z kropłą zaschniętej czerwonej farby i sygnaturą Krasieńskiego w postaci doklejonego drukowanego „E”. Pochodzą z jego 75 urodzin, kiedy obdarowywał gości tym małym hołdem złożonym kresowi mitu.

Krasieński tak opisuje swoją sytuację: *Odziedziczyłem po Heniu wielką pracownię, pustą. Po tym jak całe życie mieszkalem u kogoś kątem, runęła na mnie nagle ta pracownia – 120 metrów kwadratowych i jeszcze taras. I teraz tu jestem. Na ścianach pozostały ślady po obrazach, duchy obrazów Henia, takie jasne placki na ścianie. I druty wisiały. A teraz jest tu znów wszystkiego za dużo. Ale ja niczego nie urządziłem, to narastało, robiło się samo. To się robi samo. Samo się gromadzi, jak kurz na podłodze. Czasem coś postanowiłem, coś zawiesiłem, półki Henia zostały sfotografowane na wystawę i wróciły, obrazy nierozpakowane stoją w korytarzu, bo nie ma już gdzie indziej miejsca. Ale ja nad tym wszystkim panuję i bardzo uważam, żeby nie było zagracone. Nie jest to jednak żadna ekspozycja, ani kolekcja. Ja tylko tu mieszkam, choć miejscem mojego życia jest nadal mały pokój, tak jak za czasów Mewy i Henia. Pracownia jest po to, żeby usiąść, wypić wódeczkę; czasem ktoś przyjdzie. W drugim pokoju nie bywam. Wszędzie tu są tylko jakieś pozostałości. Jest tam duży obraz Henia, który jest pozostałością. Jak wczoraj coś powiesić na ścianie, jakiś obraz, to dzisiaj będzie to już pozostałość dlatego to są same pozostałości.*<sup>2</sup>

Kiedy poznaliśmy Edwarda Krasieńskiego pod koniec lat 80. był postacią w środowisku artystycznym, dla nas stał się punktem orientacyjnym w sztuce. Jego strategia powstrzymywania się od działania oraz żartobliwego dystansu wobec paradygmatów modernizmu pomogła nam zrozumieć zmieniające się w latach 90. założenia sztuki. Krasieński był staromodny i jednocześnie bardzo współczesny, pokazywał z młodymi artystami, między innymi na wystawie Pełzająca Rewolucja w 1999 roku w Galerii Foksal, Manifesta 3 w Ljublanie w 2000 roku. W 1998 na tarasie studia, z którego rozciąga się widok na całą Warszawę, zorganizowaliśmy pokaz filmu Guy Deborda „Społeczeństwo spektaklu”, wtedy na chwilę miejsce to stało się centrum miasta.

Gest przyklejania paska: zaznaczania swego terytorium należy do niedościgłych romantycznych utopii. Postawa, która każe zmieniać życie w dzieło jedną z niewielu dostępnych dziś form ascezy. Dzięki temu studio Krasieńskiego jest jednym z bardzo dziś rzadkich obszarów naznaczonych, w których sensy powstają według innej, wewnętrznej logiki, w taki miejscu chcielibyśmy działać.

Joanna Mytkowska & Andrzej Przywara

---

<sup>2</sup> Słowa Edwarda Krasieńskiego, wywiad z Edwardem Krasieńskim Wiesława Borowskiego w katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1998