

Zabawy w przestrzeni. „Rzeźba napowietrzna” Edwarda Krasińskiego¹

Games in Space. Edward Krasiński's “Overhead Sculpture”

Kompozycja Krasińskiego zawieszona była w powietrzu; unosiła się cudem jakiejś lewitacji [...]. Aż wykrzyknąłem – zdumiony: oto „dzieło aeryczne”, rzecz nowa. Zbliżywszy się, pojąłem cud lewitacji: Krasiński rozpiął swoją „dzidę epoki atomowej” [...] na cienkich drutach od drzewa do drzewa. Ale drutów się nie widziało, pędząca dzida miała w oczach oglądającego swoje własne pole grawitacyjne².

Pojęciem rzeźby napowietrznej Julian Przyboś (1901–1970), poeta i krytyk ukształtowany przez przedwojenną awangardę, określił linearne kompozycje rzeźbiarskie – „Dzidy” – oraz inne kompozycje przestrzenne Edwarda Krasińskiego (1925–2004)³, zaprezentowane w Osiekach podczas II (1964) i III (1965) Pleneru Koszalińskiego⁴. Prace artysty,

wykonane z cienkich elementów z drewna i drutu, były eksponowane w otwartej przestrzeni – podobnie jak kompozycje wielu innych uczestników pleneru⁵ – zawieszane na cienkich, niemal niewidzialnych drutach rozpiętych pomiędzy drzewami (il. 1, 2). W świetle cytowanego eseju Przybosia podejmę próbę rozpoznania zawartych w nim sugestii i tropów interpretacyjnych, które będą wytyczać kierunek analiz „rzeźb napowietrznych” Krasińskiego.

Interesuje mnie, co było przyczyną fascynacji uznanego krytyka, a także jakie punkty odniesienia do sztuki przedwojennej awangardy odnalazł Julian Przyboś w praktyce artystycznej Edwarda Krasińskiego. *Rzeźba napowietrzna* Przybosia, będąca pogłębioną analizą „Dzid”, stanowi pewnego rodzaju rozwinięcie propagowanej przez niego już od połowy lat 50. awangardowej idei integracji sztuk, zgodnie z którą artysta wzorem naukowca w laboratorium łączyłby sztukę z nauką i przemysłem, co w konsekwencji miało doprowadzić między innymi do zatarcia granic między działaniem artystycznym i innymi rodzajami pracy⁶.

Tym, co szczególnie zachwyciło Przybosia, doskonale zorientowanego w problematyce zarówno

¹ Niektóre tezy przedstawione w artykule były prezentowane w innym tekście autorki: *Edward Krasiński's 'Overhead Sculptures'. A Manifestation of Modernity*, „Modernism/Modernity” 2022, vol. 29, no. 3, s. 653–671.

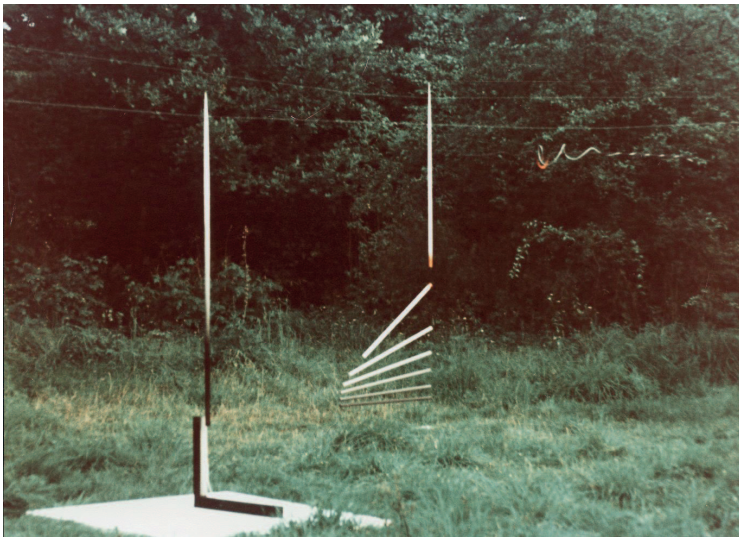
² J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1, s. 75.

³ Przedmiotem analiz będą przede wszystkim „Dzidy” Edwarda Krasińskiego, pokazane przez niego w Osiekach, ale także jedna praca z tej serii, która nie była prezentowana podczas pleneru osieckiego, znana z cyklu fotografii Eustachego Kossakowskiego dostępnych w zasobach cyfrowych Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2555> [dostęp: 17.06.2020]. Najważniejsze punkty biografii artystycznej urodzonego w Łucku w rodzinie arystokratycznej twórcy można ustalić na podstawie artykułów zawartych w pracach zbiorowych i publikacjach towarzyszących wystawom, m.in.: *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. G. Świtek, Warszawa 2009; *Edward Krasiński. Elementarz / ABC*, katalog wystawy, red. P. Polit, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2008; *Edward Krasiński*, katalog wystawy, red. K. Redzisz, S. Straine, Tate Liverpool, Liverpool 2016; *Edward Krasiński. Les mises en scène*, katalog wystawy, red. S. Breitwieser, Generali Foundation, Wien 2006.

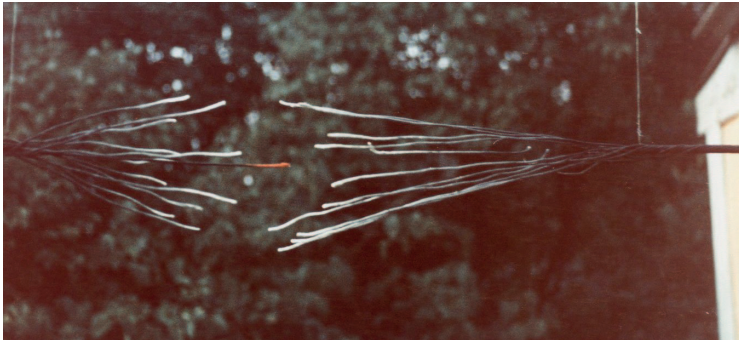
⁴ Oficjalne nazwy poszczególnych plenerów nieco się różniły: II Plener Koszaliński. Spotkanie Artystów i Naukowców (1964), III Plener Koszaliński. Międzynarodowe Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki (1965); por. *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963–1981 / Avant-garde in Plein-air. Osieki and Łazy 1963–1981*, red. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.

⁵ Niektórzy, jak napisał Przyboś, czynili to z konieczności. J. Przyboś, dz. cyt.

⁶ Tenże, *Maj malarski w Paryżu, czyli owies i ryż*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 27, s. 1–3. Dominację tego aspektu w tekstach krytycznych Przybosia z drugiej połowy lat 50. i jego osamotnione wówczas działania w kierunku rehabilitacji awangardy konstruktywistycznej przeanalizował Piotr Juszkiewicz: *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 256–259. Przyboś wyrażał się z kolei niepochlebnie na temat taszczymu i jego pochodnych, w czym utwierdziła go wizyta w Paryżu w 1957 roku. Por. P. Majewski, *Krytyka artystyczna wobec abstrakcji niegeometrycznej, lata 1945–1965*, „Studia i Materiały Lubelskie” 2017, t. 20, s. 41.



Il. 1. Edward Krasiński, (po lewej) *Dzida, Osieki*, 1965 rok, drewno, polichromia, gwoździe, drut, 198 × 72 × 5 cm; (w środku) *Obiekt w przestrzeni, Osieki*, 1964/1965 rok, osiem osobnych drążków drewnianych, polichromia, gwoździe, drut, 260 × 100 × 11 cm, fot. Jerzy Fedorowicz, archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie



Il. 2. Edward Krasiński, *Obiekt w przestrzeni, Osieki*, 1965 rok, drut, polichromia, fot. Jerzy Fedorowicz (?), archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

sztuki międzywojennej awangardy⁷, jak i polskiej sztuki powojennej, była swoista integralność tych kompozycji z otoczeniem, otwartą przestrzenią. Za atut trudny do przecenienia krytyk uznał świadomość twórcy owych zależności i celowe – a nie przypadkowe – działanie artystyczne⁸. Z poetyckich

⁷ Przyboś był wówczas blisko związany z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro, a twórczość obojga łódzkich artystów stanowiła dla niego kluczowe odniesienie i źródło odwołań do tradycji konstruktywizmu w tekstach krytycznych okresu powojennego. Por. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”...*, s. 256–257.

⁸ W ocenie Marcina Lachowskiego szczególnie II oraz III Plener Koszaliński – na co wskazuje zachowana dokumentacja archiwalna – stały się areną poszukiwań nowych miejsc dla ekspozycji nowej sztuki, a naturalny krajobraz poza zyskaniem statusu integralnego elementu działań poplenerowych „oferował także teoretyczną refleksję dla rozpoznania autonomicznych granic obrazu”. Zob. M. Lachowski, *Plenery w Osiekach i granice nowoczesnego obrazu / The Osieki Plein-airs and the borders of modern image*, [w:] *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie / The Osieki Collection at the Museum of Koszalin*, red. P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, Koszalin 2018, s. 66.

na pół spostrzeżeń autora *Sponad* można wyłowić kilka tropów „przestrzennych”, obejmujących takie aspekty, jak zaangażowanie percepcyjne widza, kształt czy znaczenie koloru⁹.

Przed rozpoczęciem analiz warto poczynić kilka uwag natury porządkującej, odnoszących się do uczestnictwa Krasińskiego w Plenerach Koszalińskich, jak również dotyczących konkretnych dzieł wówczas przez niego eksponowanych. Pierwszą kwestią jest domniemane uczestnictwo artysty w II Plenerze (1964). Krasiński oficjalnie nie figuruje bowiem na liście uczestników, ale Hanna Ptaszkowska, będąca wówczas żoną artysty, została zaproszona na to spotkanie jako teoretyk sztuki. Stąd wniosek, że Krasiński przyjechał do Osiek nieoficjalnie, co potwierdza filmowa dokumentacja prac pleneru ukazująca jego kompozycję znaną jako *Wielka Dzida* (1964)¹⁰. Na niespełna dwudziestosekundowym fragmencie archiwalnego filmu artysta jest widoczny podczas montażu tej pracy¹¹. Na tej podstawie można przypuszczać, że to o niej pisał Przyboś w prasowej refleksji po II Plenerze Koszalińskim:

Najlepiej jednak związało się z przestrzenią dzieło Edwarda Krasińskiego. [...] Dynamiczna kompozycja rozprysnięta czerwonymi formami na ziemi wznosiła się nagle w górę, rozpięta na drutach między dwoma pniami, celując czerwonym szpicem w zieleń¹².

Ciekawe, że to zdanie z 1964 roku odpowiada również opublikowanemu dwa lata później fragmentowi przywoływanej już *Rzeźby napowietrznej*¹³,

⁹ *Dzida* i inne rzeźby Krasińskiego z pierwszej połowy lat 60. XX wieku były znane przez wiele lat jedynie z czarno-białych zdjęć, zamieszczanych w prasie lub katalogach wystaw, oraz fotografii autorstwa Eustachego Kossakowskiego. Odnalezienie zaginionych prac na poddaszu dawnego domu-pracowni artysty w Zalesiu pod Warszawą w 2012 roku obecnie umożliwia także ich pogłębioną analizę kolorystyczną (kolorowe zdjęcia z Archiwum Muzeum w Koszalinie dokumentujące plenery dają jedynie częściowy, niedoskonały podgląd na tę kwestię). Restauracji zostały poddane prace zaprezentowane na wystawie „Edward Krasiński »B«”, zorganizowanej przez Fundację Galerii Foksal, 16.04.–31.05.2013, por. K. Schiller, *Dzieła odzyskane. Edward Krasiński w Fundacji Galerii Foksal*, „Szum”, 8.05.2013, <http://magazynszum.pl/krytyka/edward-krasiński-w-fundacji-galerii-foksal/> [dostęp: 5.07.2021].

¹⁰ Zob. *Indeks Plenerów / Index of Plein-Airs*, [w:] *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie...*, s. 471–472.

¹¹ Zob. film *Osieki 1964. II Plener Koszaliński. Spotkanie Artystów i Naukowców*, 12 minuta nagrania, <https://art-museum.pl/pl/filmoteka/praca/plener-w-osiekach-osieki-and-03964> [dostęp: 15.08.2019].

¹² J. Przyboś, *Plener*, „Życie Warszawy” 1964, nr 251, s. 6.

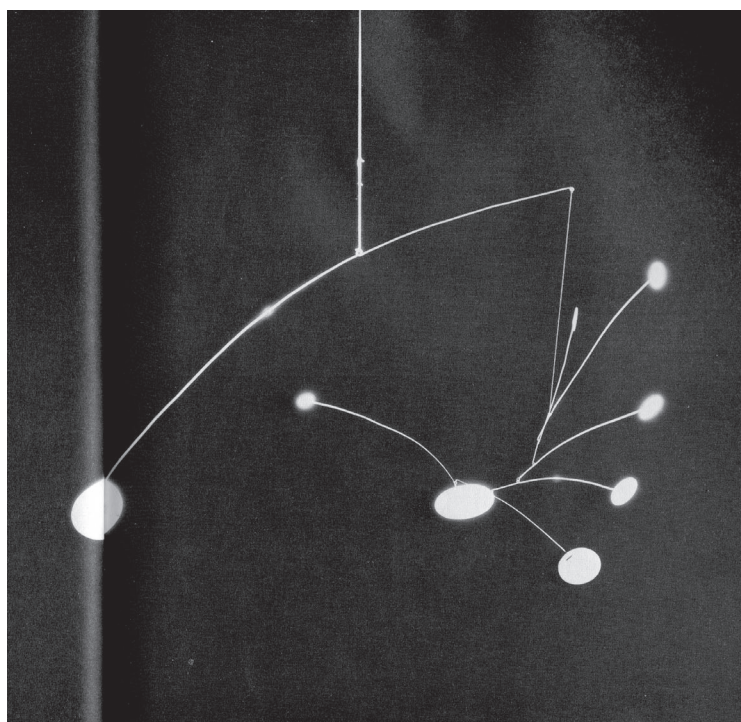
¹³ Tenże, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 75.

trudno natomiast odnieść ten opis do konkretnej realizacji. Podczas III Pleneru (1965), w którym Edward Krasieński uczestniczył już w sposób sformalizowany, zrealizował kilka prac z serii „Dzidy” i „Obiekty w przestrzeni”, czego dowodzą zarówno zachowane w zbiorach Muzeum w Koszalinie kolorowe fotografie (il. 1, 2), jak i film¹⁴. Niestety, nie wszystkie działania, jakie miały miejsce podczas plenerów, były dokumentowane¹⁵. Na interpretację wypowiedzi Przybośia rzutuje również fakt, że był on nie tylko krytykiem, ale przede wszystkim poetą i literalne odczytywanie jego tekstów staje się bezcelowe.

Ruch

Kompozycja Krasieńskiego zawieszona była w powietrzu; unosiła się cudem jakiejś lewitacji – z trawy, w której zostawiła swoje czerwone rozpryski, początkowo pionowo w górę, nabierała, skreślając nagle w poziom, siły uwyraźnionej smukłej, z czerni w biel biegnącej długością, po czym przerwawszy swoją ciągłość – narzucała się po przerwie (pełnej oczekiwania ciosu) ostrym, coraz czerwieńszym końcem kłującym horyzont¹⁶.

Istotnym kluczem do interpretacji tej kompozycji wydaje się jej dynamika, ruch w otwartej przestrzeni¹⁷, istniejący nierozłącznie z obecnością widza. Alexander Alberro dynamiki *Dzidy* słusznie upatruje nie w faktycznym ruchu obiektów, lecz w zmiennych zależnościach pomiędzy materią a przestrzenią, a także w napięciu i poczuciu niestabilności widza wobec trójwymiarowego dzieła¹⁸. Zawieszenie elementów na niemal niedostrzegalnych linkach lub cienkich drutach dodatkowo destabilizuje tę relację. Rysuje się tu pewna analogia do kompozycji Alexandra Caldera, który w latach 30. XX wieku zaczął konstruować mobilne prace z cienkich drutów, na końcach których przymocowywał płaskie kawałki metalu malowane czystymi kolorami. I o ile trudno mieć wątpliwości co do możliwości fizycznego ruchu poszczególnych



Il. 3. Alexander Calder, *Hanging mobile*, 1936 rok, aluminium, stal, drut, Calder Foundation, New York, reprodukcja za: Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge–Massachusetts–London 1977, s. 216–217

elementów kompozycji obu twórców, pod wpływem wiatru lub ingerencji widza, o tyle koncepcja i realizacja mobilności u Caldera wydają się odmienne. Amerykański artysta z powodzeniem wprowadzał bowiem naturalny ruch swoich rzeźb, uzyskiwany dzięki balansowi równoważących się wzajemnie cienkich ramion o odpowiedniej długości i ciężarze przymocowanych do nich metalowych dysków (il. 3). W wirującym ruchu takich kompozycji Caldera, jak *Hanging mobile* z 1936 roku (Calder Foundation, New York), Rosalind E. Krauss widziała potencjał kreowania wirtualnej masy rzeźbiarskiej na podobieństwo antropomorficznej niemiarowej aktywności ludzkiego ciała¹⁹. W „Dzidach” Krasieńskiego to nie potencjał faktycznej ruchliwości poszczególnych detali konstrukcji jest najistotniejszy, a wspomniane napięcie pomiędzy nimi oraz kompozycją jako całością i doświadczeniem widza.

W czym tkwi zatem moc sprawcza, która wprawia w ruch „Dzidy” Krasieńskiego, funkcjonujące w przestrzeni w sposób – z pozoru – niezależny? Od formy zredukowanej do wyostrożonej linii, podążającej poziomo ponad horyzontem, odrywają się jakby drobne czerwone odpryski o nieco bezładnej trajektorii (il. 4). Ten efekt jest szczególnie widoczny na fotografiach jednej z wersji „Dzid”, wykonanych przez

¹⁴ Film *Osieki 1965. III Plener Koszaliński. Międzynarodowe Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki*, 7 minuta nagrania, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/plener-w-osiekach-osieki-and-03965> [dostęp: 15.08.2019].

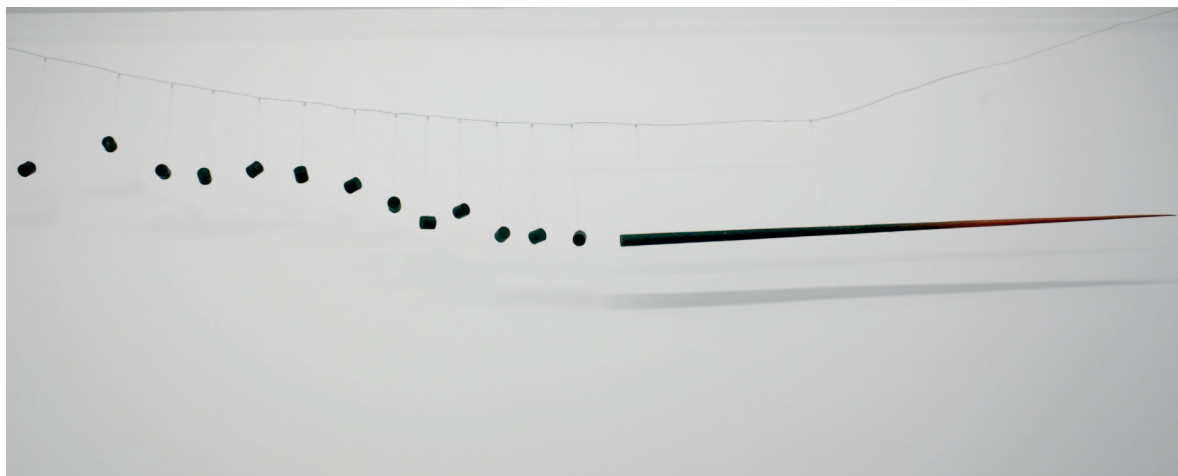
¹⁵ *Awangarda w plenerze...*, s. 182–183. Dostępny zbiór fotografii i dokumentów z plenerów osieckich znajduje się w Archiwum Muzeum w Koszalinie.

¹⁶ J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 75.

¹⁷ Interpretacji wybranych dzieł Krasieńskiego z perspektywy ich związków z eksperymentami sztuki kinetycznej dokonał Alexander Alberro w tekście *Dynamiczna linia Edwarda Krasieńskiego*, [w:] *Awangarda w bloku...*, s. 358–369.

¹⁸ Tamże, s. 361.

¹⁹ R. E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge–Massachusetts–London 1977, s. 216.



Il. 4. Edward Krasiński, *Dzida*, 1963/1964 rok, drewno, polichromia, drut metalowy, długość 320 cm, fot. i © Paulina Krasińska oraz Fundacja Galerii Foksal

Eustachego Kossakowskiego w Zalesiu, antycypujących osiecką prezentację²⁰. Energię *Dzidy* potęguje ich specyficzne kadrowanie z żabiej perspektywy, uwidaczniające – zawieszoną przecież niezbyt wysoko nad ziemią – instalację na tle jasnego, choć pochmurnego nieba. Na większości zdjęć z Zalesia fotografik uwiecznił artystę „interweniującego” w swoją kompozycję. Jest on nie tylko twórcą, ale i pierwszym odbiorcą swojej pracy, wprawiającym ją w faktyczny i wirtualny, wyobrażony ruch – zainicjowany demiurgicznym gestem twórcy, przez niego także zostaje zatrzymany, co wzmaga napięcie i potencjał tkwiący w „kontraście między ruchem a bezruchem”²¹.

Połączenie przestrzenności rzeźby z czasem stało się wyznacznikiem rzeźby nowoczesnej – zauważa Agnieszka Rejniak-Majewska, analizując teksty Rosalind E. Krauss poświęcone tej właśnie dyscyplinie – które warunkuje zmienną relację pomiędzy dziełem a widzem²². Wprawdzie Krauss, w przywoływanym przez Rejniak-Majewską artykule, swoje przemyślenia rozwijała przede wszystkim w odniesieniu do

amerykańskiego minimalizmu²³, jednak wnioski z nich płynące obejmują także inne zjawiska, „poszerzające pole” – używając pojęcia Krauss – rzeźby definiowanej w sposób tradycyjny. Przestrzeń, w której są usytuowane dzieło oraz widz, to konkretny czas i miejsce. Martin Heidegger w tekście *Sztuka i przestrzeń* z 1968 roku dowodził, że „wytwory sztuki rzeźbiarskiej są ciałami”²⁴ kształtowanymi poprzez odgraniczanie, wyodrębnianie z przestrzeni. Niemiecki filozof zastanawiał się, czy współczesna rzeźba jest braniem przestrzeni w posiadanie, a więc „sporem z przestrzenią artystyczną”²⁵, czy raczej „ucieleśnieniem miejsca”²⁶. W relacji rzeźby i przestrzeni to przestrzeń, według Heideggera, ma charakter nadrzędny. Inaczej jest u Krasińskiego, któremu bliżej do koncepcji Katarzyny Kobro. On, podobnie jak łódzka rzeźbiarka, rzeźbi przestrzeń²⁷, definiowaną przez Heideggera jako „niepostrzegalna zmysłowo jednorodna rozległość”²⁸, organizuje ją, naznacza dynamiczną formą. Ale ta, wydawałoby się oczywista paralela pomiędzy ideą rzeźby Kobro i pracami Krasińskiego, podkreślona przez Przybosa²⁹, pomija pewne istotne aspekty

²⁰ Seria fotografii z Zalesia z 1964 roku jest dostępna w zasobach cyfrowych Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2555> [dostęp: 15.08.2019]. Efekty współpracy obu twórców w postaci zdjęć, a także same kompozycje rzeźbiarskie Krasińskiego, zaprezentowano m.in. na nowojorskiej wystawie: „Edward Krasiński and Eustachy Kossakowski. »J'ai perdu la fin!!!«, 15.01.-5.03.2011, Broadway 1602, Nowy Jork.

²¹ A. Alberro, dz. cyt., s. 361.

²² A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 48.

²³ R. E. Krauss, *Sense and sensibility. Reflections on post '60s sculpture*, „Artforum” 1973, vol. 12, no. 3, cyt. za: A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna”..., s. 42-52.

²⁴ M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, tłum. C. Woźniak, „Principia” 1991, t. 3, s. 123.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 127.

²⁷ Różnice poglądów Katarzyny Kobro i Martina Heideggera na temat relacji rzeźby i przestrzeni interesująco przedstawiła Agnieszka Skalska – też, *Gest estetyczny Katarzyny Kobro*, „Rocznik Historii Sztuki” 2013, t. 38, s. 98-102.

²⁸ M. Heidegger, dz. cyt., s. 124.

²⁹ J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 78-79.

w pojmowaniu przestrzeni przez łódzkich artystów. Piotr Juszkiewicz istotę przestrzeni w ujęciu Kobra i Strzemińskiego odczytuje jako coś „pozbawionego treści, wyzutego z miejsc i okolic, pozbawionego znaczeń bliskości i oddalenia, swojskości i obcości, wyruszenia i przybywania”³⁰. W koncepcji unizmu rysuje się zatem znaczenie pewnego abstrakcyjnego porządku w nieokreślonej, niespersonalizowanej przestrzeni³¹. Krasińskiemu, współtworzącemu od 1966 roku Galerię Foksal, bliższa była niewątpliwie idea Teorii Miejsca ogłoszona w tym samym roku przez krytyków galerii podczas Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach jako jej manifest programowy³². W Teorii Miejsca – definiującej relację dzieła, przestrzeni i widza, akcentującej obecność tego ostatniego w przestrzeni galerii – rysuje się koncepcja ekspozycji sytuująca jego uczestnictwo na jednej płaszczyźnie z dziełem, „a tym samym negująca autonomię »rzeczy do patrzenia«”³³. Choć „Dzidy” Krasińskiego naturalnie łączą się z przestrzenią, to dopiero doświadczenie postrzegającego je widza powoduje, że stają się „jednym i niepodzielnym”³⁴.

³⁰ P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 78. „[...] Kobra i Strzemiński nie dostrzegali, jak się wydaje, możliwości myślenia o przestrzeni jako relacji wielorako doświadczonej, i to nie w sensie psychologizacji zagadnienia [...], ale pomyślenia kategorii przestrzeni jako relatywnego stosunku, którego ustanawianie jest wydarzeniem się bycia, a który to stosunek zostaje później obudowany i przysłonięty geometrycznymi pojęciami”. Tamże.

³¹ Także Grzegorz Sztabiński w swojej analizie koncepcji Katarzyny Kobra podkreśla, że przyjmuje ona ideę przestrzeni geometrycznej o pojęciowym charakterze, nieodpowiadającej doświadczeniu zmysłowemu. Por. G. Sztabiński, *Nieskończoność i granice. Koncepcja przestrzeni w twórczości Katarzyny Kobra*, [w:] tegoż, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s. 105–118.

³² Program-manifest, podpisany przez Wiesława Borowskiego, Hannę Ptaszkowską i Mariusza Tchorka, został opublikowany w 1967 roku: *Wprowadzenie do Ogólnej Teorii Miejsca*, [w:] *Program Galerii Foksal PSP*, [Warszawa] 1967, nlnb. Znakomitą analizę tego niejednorodnego, nierzadko sprzecznego wewnątrznie, tekstu przeprowadził Marcin Lachowski: *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Sztuka Nowa, t. 2, Lublin 2006, s. 68–83. Lachowski dostrzega pewne pęknięcie w analogii koncepcji wystawy jako „Miejsca” foksalców do jedności i niepodzielności obrazu Strzemińskiego, który dokonał wyraźnego rozróżnienia w koncepcji obrazu i rzeźby. Tamże, s. 79–80.

³³ Tamże, s. 79. „MIEJSCE jest objęciem w posiadanie dowolnego obszaru na świecie”. Zob. *Wprowadzenie do Ogólnej Teorii Miejsca...*

³⁴ Tamże.

Proces ten dynamizuje się, kiedy odbiorca zmienia swoje położenie względem dzieła³⁵.

Kształt

Dzidy Krasińskiego posiadają określoną grubość, można by je więc traktować jako bryły rzeźbiarskie, zwłaszcza że ta ich grubość jest zmienna, że cienieją na końcu jakby w ostrze, w szpic, w punkt. [...] Widzimy nie drzewca, nie dzidy, nie ostrza, ale coraz spieszniejsze linie wystrzelone w przestrzeń. Krasiński sprowadził rzeźbę do linii³⁶.

Formę *Dzidy*, podobnie jak niektórych innych prac przestrzennych Krasińskiego z lat 60. XX wieku, można odczytywać jako linię w przestrzeni³⁷. W sztuce nowoczesnej tradycja rzeźby pojmowanej na sposób linearny odsyła nas do kubistycznych kolaży Pabla Picassa i Georges’a Braque’a, jak również do poszukiwań rosyjskich konstruktywistów (Antoine’a Pevsnera, Nauma Gabo czy Aleksandra Rodczenki). Ideową kontynuacją takiego pojmowania rzeźby stał się w drugiej połowie lat 20. „rysunek w przestrzeni”³⁸, z powodzeniem realizowany przez Alexandra Caldera w rzeźbach z drutu³⁹, a także w lutowanych i spawanych pracach Picassa i Julio Gonzáleza. Clement Greenberg, pisząc – już w okresie powojennym

³⁵ Idea aktywizowania otoczenia: stref pomiędzy poszczególnymi elementami kompozycji, ale także widza, który naturalnie jest włączony w strukturę dzieła sztuki, będzie ewoluować w twórczości Krasińskiego za sprawą użytej materii: od sztywnego drutu, drewna, poprzez wiotkie zwoje kabla, aż po „dotyk” płaskiego niebieskiego paska (blue scotch). Napięcia obecne w strefach „pomiędzy”, aktywizujące i organizujące przestrzeń wystawy *Rzeźb linearnych* Krasińskiego w Galerii Foksal w 1966 roku, akcentowała Hanna Ptaszkowska – też, *Program i realizacje galerii Foksal*, „Projekt” 1967, nr 6, s. 48–55.

³⁶ J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 79.

³⁷ Zagadnienie rzeźby nowoczesnej sprowadzonej do linii analizuję w tekście: *Rzeźba – linia w przestrzeni*, [w:] *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Lublin 2018, s. 273–292.

³⁸ To sformułowanie, spopularyzowane przez Rosalind E. Krauss (*This New Art: To Draw in Space*, [w:] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1986, s. 119–129), pochodzi z tekstu Gonzáleza pt. *Picasso sculpteur et les cathédrales*, który w angielskim tłumaczeniu opublikowała jedna z ważniejszych badaczek jego twórczości, Josephine Withers, w książce *Julio González: Sculptures in Iron*, New York 1978.

³⁹ Te figuratywne kompozycje Caldera, powstające w drugiej połowie lat 20. XX wieku poprzedzały wspomniane wyżej *Mobile*.

– o potencjale „nowej rzeźby”⁴⁰, za główne jej zalety uznał swoisty piktorializm i dwuwymiarowość, zbliżające ją do malarstwa. Rzeźba nowoczesna nie ma już być po prostu rzeźbiona, ale konstruowana przy użyciu nowych materiałów w taki sposób, aby przestrzeń „ukształtować, podzielić, zamknąć, ale nie wypełnić”⁴¹, a „rzeźbiarz-konstruktor może dosłownie rysować w powietrzu przy użyciu jednego kawałka drutu, który wspiera tylko siebie”⁴².

W twórczości Krasińskiego linia i przestrzeń to dwa integralne czynniki obecne na różnych poziomach: od prac rzeźbiarskich z drutu i instalacji z elektrycznego kabla do performatywno-konceptualnych działań z niebieskim paskiem⁴³. Jego „Dzidy”, pomimo znaczącej redukcji masy, wytyczają określony kształt w przestrzeni. Kategoria kształtu była bez wątpienia równie istotna dla artysty co na przykład dla amerykańskich minimalistów w tym czasie. Dla tych ostatnich wartość kształtu – na co zwracał uwagę Michael Fried w swoim, krytycznym wobec rzeźby minimalistycznej, eseju *Art and Objecthood (Sztuka i przedmiotowość)* z 1967 roku – leżała w jego jedności i niepodzielności⁴⁴. Robert Morris w prostych formach – „które wywołują silne wrażenia Gestalt” – widział potencjał zachowania jedności

postrzeganego kształtu⁴⁵, nawet jeśli dzieło było zbudowane z kilku elementów. W pracy Krasińskiego jest wręcz przeciwnie: kształt ulega wizualnej dematerializacji, część kompozycji rozpada się na pojedyncze „atomy”, odpryski, ślady dynamicznego „lotu” struktury – to oko patrzącego kreśli ruchomy i zmienny kształt *Dzidy* zbudowanej przez artystę z wielu fragmentów, podążając kolejnymi spojrzeniami od rozsypanych drobnych elementów po zachowującą ciągłość, zwężającą się część kompozycji. Percepcja instalacji przebiega w czasie, a sprzyja jej przemyślana struktura krążków symulujących fizyczny „ślad”: odległości pomiędzy nimi ulegają zagęszczeniu w miarę zbliżania się do czołowej części dzieła. W przerwanej linii *Dzidy* Przyboś odczytuje nieco naiwną próbę ukazania eksplozji, znacznie wyżej oceniając kompozycje, do których artysta wprowadził linie krzywe⁴⁶. Niemniej, osadzając swoją refleksję o sztuce w – jak ją określił – „epoce atomowej”⁴⁷, stał się wyrazicielem powszechnego w tej dekadzie zauroczenia nowoczesnością.

W tym kontekście pozostawiony przez *Dzidę* „ślad” mógłby być wizualnym odniesieniem do zbudowanej z kryształków lodu smugi kondensacyjnej, pojawiającej się za samolotami o napędzie odrzutowym. A może symultanicznym obrazem ruchu wielostopniowej rakiety, uwalniającej kolejno, wraz z osiąganą wysokością, niepotrzebne już człony? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy Krasiński mógł znać wizualne zapisy startu tego typu rakiet. Być może zatamizowany kształt „Dzid” jest raczej wynikiem proroczej artystycznej wizji ich autora, niemniej z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, iż w połowie lat 60. XX wieku mieszkańcy kraju bloku wschodniego nieobce były powszechne hasła „podboju kosmosu”, propagowane przez ZSRR na fali zimnowojennej rywalizacji ze Stanami Zjednoczonymi między innymi poprzez liczne plakaty, znaczki lub pocztówki⁴⁸. Za przykład niech posłuży plakat Walentina Pietrowicza Wik-

⁴⁰ Zob. C. Greenberg, *The New Sculpture*, [w:] *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, s. 139–145. Por. polskie tłumaczenie: tenże, *Nowa Rzeźba*, tłum. I. Chlewińska, „Kresy” 2001, nr 3 (47), s. 208–211.

⁴¹ Tamże, s. 210. Te spostrzeżenia w oczywisty sposób nakładają się na przedwojenne idee rzeźby proponowane przez Katarzynę Kobro.

⁴² Tamże, s. 211. Agnieszka Rejniak-Majewska zauważa, że poglądy Greenberga – kształtowane głównie w świetle uznania prymatu malarstwa nad innymi dziedzinami sztuk plastycznych – były zbieżne z ówczesnym kierunkiem rozwoju modernistycznej rzeźby i architektury, podążającej w stronę otwartej koncepcji przestrzeni. Zob. A. Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Toruń 2017, s. 131.

⁴³ Taśma scotch blue stała się znakiem rozpoznawczym „interwencji” Krasińskiego, najchętniej chyba analizowanym przez badaczy aspektem twórczości artysty, zob. *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. G. Świtek, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009; zwłaszcza teksty: P. Polit, *Retoryka niebieskiego paska*, s. 238–252; L. Nader, *Heterologia błękitnej linii*, s. 269–281; P. Juszkiewicz, *Linia ratunkowa. Od jasnowidztwa do ślepoty*, s. 334–346.

⁴⁴ M. Fried, *Sztuka i przedmiotowość*, tłum. K. Pijarski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 15, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/sztuka-i-przedmiotowosc> [dostęp: 2.08.2017].

⁴⁵ „Ich części powiązane są w taki sposób, że stawiają maksimum oporu wobec postrzeżeniowej separacji”. R. Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 1 (1966)*, [w:] tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, tłum. P. Polit, red. S. Titz i in., Łódź 2010, s. 16–17.

⁴⁶ J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 79.

⁴⁷ Por. tamże, s. 75.

⁴⁸ O znaczeniu i sile przekazu plakatów w ZSRR w dobie kosmicznych podbojów zob. U. Cavallaro, *The Race to the Moon Chronicled in Stamps, Postcards and Postmarks. A Story of Puffery vs. the Pragmatic*, Springer-Praxis, 2018, s. 5. Por. także teksty zgromadzone w: *Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture*, red. J. T. Andrews, A. A. Siddiqi, Pittsburgh 2011.

torowa z 1958 roku, sławiący radziecką myśl techniczną i serię sztucznych satelitów Sputnik w roku wystrzelenia na orbitę ziemską Sputnika 3 (il. 5)⁴⁹. Nad widocznym fragmentem globu z zaznaczoną syntetycznie czerwoną mapą z napisem „СССР” oraz dominującymi nad nią emblematami pięcioramiennej gwiazdy i kłosem zboża w górę unoszą się kolejno Sputnik 1, 2 i 3, których pęd został podkreślony przez diagonalne jaśniejsze smugi – ślad ich trajektorii w przestrzeni⁵⁰.

Fascynacja energią atomową w dobie zimnowojennego wyścigu zbrojeń miała różnorodne oblicza, uwzględniające zarówno poczucie zagrożenia, jak i nadzieje z nią związane. Niepokoje epoki atomowej, szczególnie nasilone w latach 50. XX wieku, zdaniem badaczy mogły mieć w tym czasie wpływ na twórczość wielu abstrakcjonistów niegeometrycznych⁵¹. Te ostatnie intuicje odnoszą się do analizowanych kompozycji przestrzennych Krasińskiego z lat 60., mimo że jego twórczość z poprzedniej dekady również wykazuje surrealistyczny rodowód. W strukturę prac, czy to w formie skierowanych ku sobie rozcapierzonych na końcach wiązek drutów dwóch odcinków liny (il. 2), czy esowato wygiętego pręta oplecionego miękkim fragmentem zaizolowanego kabla, pewien niepokój wprowadzają akcenty czerwieni, dające wrażenie wręcz fizycznego żarzenia się pojedynczych detali, podobnie jak w ascetycznej formalnie strukturze przygotowanej przez Krasińskiego podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku (il. 6). Ten

⁴⁹ Walentin Pietrowicz Wiktorow (Валентин Петрович Виктор, 1909–1981), plakat wydany przez moskiewski IZOГИЗ w 1958 roku.

⁵⁰ Kompozycję dopełnia hasło: „Отчизна! Прогресса и мира звезду ты первой зажгла над землей. Слава науке, слава труду! Слава советскому строю!” („Ojczyzno! Gwiazdo postępu i pokoju, ty pierwsza zaświeciłaś nad Ziemią. Chwała nauce, chwała pracy! Chwała ustrojowi radzieckiemu!”, tłum. własne).

⁵¹ Krytycznie, ale jednocześnie analitycznie, ten wątek eksploruje Andrzej Szczerski w swoim, kluczowym dla tej problematyki, tekście *Awangarda w Atomicach*, [w:] tegoż, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 125–142. W tej perspektywie krakowski badacz sytuuje twórczość członków lubelskiej Grupy „Zamek”. O zainteresowaniach powiązaniach sztuki nowoczesnej z aktualnymi osiągnięciami naukowo-technicznymi świadczy także ich własna działalność krytyczna, jak również teksty innych autorów publikowane na łamach lubelskich „Struktur”, plastycznego dodatku do „Kamenu”, np.: J. Bogucki, *Jakie znaczenie dla sztuki mogą mieć loty kosmiczne?*, „Struktury” 1961, nr 11 [dodatek do „Kamenu” 1961, nr 22], s. 9; *A jaka powinna być sztuka epoki lotów kosmicznych?* [ankieta przeprowadzona przez J. Ludwińskiego], „Struktury” 1961, nr 11 [dodatek do „Kamenu” 1961, nr 22], s. 10.



Il. 5. Walentin Pietrowicz Wiktorow (1909–1981), plakat *Отчизна! Прогресса и мира звезду ты первой зажгла над землей. Слава науке, слава труду! Слава советскому строю!*, 1958 rok, wydany przez IZOГИЗ w Moskwie, <http://russiatrek.org/blog/art/propaganda-posters-of-soviet-space-program-1958-1963/>, domena publiczna

wykreślony jakby odręcznie linearny kolisty kształt stał się materialnym rysunkiem, który „tworzy zmienne koncentracje energii, na przykład w miejscach rozzerwania, oddzielenia, sąsiedztwa, zbliżenia”⁵². Kształt koła pozostaje tu niedomknięty, zdynamizowany zróżnicowaną kolorystyką, zwłaszcza akcentami bieli na końcach żelaznych prętów.

Barwa

Ale ich polichromia – Krasiński używa tylko jednego koloru jako znaku ruchu: czerwieni oraz bieli-czerni dla oznaczenia „poślizgu” ku ostatecznemu pędowi zaznaczonemu coraz intensywniejszą czerwiecią – ale ta ich polichromia sprawia, że nie utrwalają

⁵² W. Borowski, [wprowadzenie w:] Edward Krasiński, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1965, s. nlb. [4], cyt. za: A. M. Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015, s. 133.



Il. 6. Edward Krasiński, forma z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965 rok, rura i pręt gięty, wysokość 600 cm, fot. i © Elżbieta Błotnicka-Mazur

się w oczach jako objętości, jako masa wydłużonej okrągło bryły⁵³.

Kolor wprowadzany z rozmysłem na wybrane fragmenty linearnych rzeźb Krasiński traktował jako pełnoprawną materię prac rzeźbiarskich. Ten aspekt dzieł przestrzennych, przez lata obecnych wyłącznie na czarno-białej lub nieco wyblakłej kolorowej dokumentacji fotograficznej, odnalezionych kilka lat temu na strychu zaleskiego domu artysty⁵⁴, do niedawna mógł być poruszany zaledwie marginalnie. „Odzyskana” kolorystyka uzupełnia interpretacyjny obraz „Dzid”. Z jednej strony wprowadzenie barw dematerializuje tę, i tak pozbawioną masy, formę, dodając element piktorialny. Ale głównym celem jest wyzyskanie tkwiącej w nich energii. Wśród użytych barw: bieli, czerni i czerwieni, ta ostatnia ma największy ładunek energetyczny. Czerwień „wewnętrznie działa jak kolor bardzo żywy, niespokojny, ale nie lekkomyślny (jak na wszystkie strony rozpraszająca się żółć) – obok swej energii i intensywności posiada wyraźnie widoczny ton ogromnej i świadomej

siły”⁵⁵. Krasiński eksploatuje tę zdolność czerwieni do kumulacji mocy, opisaną przez Kandinsky’ego w jego teorii koloru⁵⁶. Początkowo płynne przejście pomiędzy barwami daje złudzenie „żarzenia się” zaostrej końcówki *Dzidy*, która kondensuje całą energię, sugerując niemal kosmiczną prędkość „przemieszczania się” obiektu⁵⁷.

Cennym punktem odniesienia do relacji koloru rzeźby i przestrzeni mogą być uwagi sformułowane przez Katarzynę Kobro w jej koncepcji rzeźby uni-stycznej. Łódzka rzeźbiarka dostrzegła zależności pomiędzy kolorem a przestrzenią, widząc jego dominującą rolę w tym układzie:

Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. [...] Kolor ujarzmia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energii [...]. Energia koloru, rozbijając bryłę [co miało być – według Kobro – jego podstawową funkcją – E. B.-M.], jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią⁵⁸.

Powtarzają się tu pojęcia napięcia i energii. Tkwiący w dziele Krasińskiego potencjał kinetyczny wspiera energia czerwonej barwy. Artysta uświadamiał sobie „dynamikę martwego przedmiotu” również w kontekście koloru: „[...] niby statyczny, ale przecież zawsze coś się w nim dzieje. [...] Drut można zgiąć, pomalować na czerwono dwa jego końce, przytknąć do siebie i między jednym a drugim jest... [dynamiczna akcja – A. M.]”⁵⁹.

Aspekt intelektualno-emocjonalny serii „Dzid”, ale także całej twórczości Edwarda Krasińskiego, dominuje nad czysto wizualnym czy estetycznym jej postrzeganiem. Lecząca *Dzida* wyznacza trajektorie myśli samego artysty, której śladem podąża widz. „Jest tu tajemnica i jakieś »spicie«. Podobnie dzieje się z dzidą. Ona nie leci sama, tylko coś się z nią

⁵⁵ W. Kandinsky, *O pierwiastku duchowym w sztuce*, ze wstępem M. Billa, tłum. S. Fijałkowski, s. 94.

⁵⁶ Kandinsky intuicyjnie antycypował późniejsze badania nad percepcją koloru, poszerzone o sferę biopsychiczną człowieka. Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989, s. 552.

⁵⁷ Czerwień jako symbol ognia ponownie budzi skojarzenia z dynamiką i procesem spalania w silnikach rakietowych.

⁵⁸ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (fragmenty)*, „Sztuka i Filozofia” 1997, t. 13, s. 93.

⁵⁹ DROLE D'INTERWIEU. Z Edwardem Krasińskim rozmawiają Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz, Andrzej Mitan, „Obieg”, 8.01.2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/7957> [dostęp: 28.07.2020].

⁵³ J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 79.

⁵⁴ Por. przyp. 9.

dzieje”⁶⁰ – wspominał artysta. Tkwiące w formie napięcie jest przekazane odbiorcy, który okiem inicjuje ruch w czasie i przestrzeni. Swoje – widza – wrażenia przekazał także Przyboś, zauważając, że w kontakcie z kompozycjami Kraszińskiego „zmysł [...] wzrokowy czy mięśniowo-ruchowy [jest poruszony – E. B.-M.] z taką uderzającą nagłością, że odwraca na tę chwilę nasze pojmowanie rzeczy w przestrzeni i pojęcie samej przestrzeni”⁶¹. Miał on poczucie względności przestrzeni, którą postrzegał jako „nieciągłą, przerwistą”⁶².

Przyboś wyrażał swoją aprobatę dla kompozycji, w których dostrzegł nie tylko podjęcie na nowo, ale i rozwinięcie przedwojennych idei zjednoczenia rzeźby z przestrzenią, „poczucia organiczności przedmiotu artystycznego”, wywodzących się z koncepcji rzeźby unistycznej Katarzyny Kobro unicestwiającej rzeźbiarską bryłę⁶³. Krasziński w analizowanych dziełach jawi się zatem z jednej strony jako spadkobierca konstruktywizmu, z drugiej natomiast jako zwolennik dynamicznego procesu tworzenia, wyraziciel Teorii Miejsca, sformułowanej przez zaprzyjaźnionych krytyków i twórców Galerii Foksal. Oglądane z dzisiejszej perspektywy „Dzidy” Kraszińskiego wpisują się także w przełom cywilizacyjny, jaki dokonał się w latach 60. z powszechną – także wśród artystów – fascynacją postępem naukowo-technologicznym i rewolucją atomową, ale także świadomością płynących z nich zagrożeń i niepokojów.

BIBLIOGRAFIA

- A jaka powinna być sztuka epoki lotów kosmicznych? [ankieta przeprowadzona przez Jerzego Ludwińskiego], „Struktury” 1961, nr 11 [dodatek do „Kameny” 1961, nr 22], s. 10.
- Alberro Alexander, *Dynamiczna linia Edwarda Kraszińskiego*, [w:] *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2009, s. 358–369.
- Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963–1981 / Avant-garde in Plein-air. Osieki and Łazy 1963–1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, Koszalin 2008.
- Blotnicka-Mazur Elżbieta, *Edward Krasziński’s ‘Overhead Sculptures’. A Manifestation of Modernity*, „Modernism/Modernity” 2022, vol. 29, no. 3, s. 653–671.
- Blotnicka-Mazur Elżbieta, *Rzeźba – linia w przestrzeni*, [w:] *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, red. Elżbieta Blotnicka-Mazur, Lechosław Lameński, Marcin Pastwa, Lublin 2018, s. 273–292.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna...*, s. 79–80.

⁶² Tamże, s. 80.

⁶³ Koncepcji, którą uważał za najbardziej radykalną rewolucję, jaka się dokonała w sztukach plastycznych XX wieku. Por. tenże, *Nowa przestrzeń*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 17, s. 9.

- Bogucki Janusz, *Jakie znaczenie dla sztuki mogą mieć loty kosmiczne?*, „Struktury” 1961, nr 11 [dodatek do „Kameny” 1961, nr 22], s. 9.
- Borowski Wiesław, [w:] *Edward Krasziński*, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1965, s. n.lb. [4].
- Cavallaro Umberto, *The Race to the Moon Chronicled in Stamps, Postcards and Postmarks. A Story of Puffery vs. the Pragmatic*, Springer-Praxis 2018.
- DROLE D’INTERWIEU. Z Edwardem Kraszińskim rozmawiają Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz, Andrzej Mitan, „Obieg”, 08.01.2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/7957> [dostęp: 28.07.2017].
- Edward Krasziński, katalog wystawy, red. Kasia Redzisz, Stephanie Straine, Tate Liverpool, Liverpool 2016.
- Edward Krasziński. *Elementarz / ABC*, katalog wystawy, red. Paweł Polit, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2008.
- Edward Krasziński. *Les mises en scène*, katalog wystawy, red. Sabine Breitwieser, Generali Foundation, Wien 2006.
- Fried Michael, *Sztuka i przedmiotowość*, tłum. Krzysztof Pijarski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 15, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/sztuka-i-predmiotowosc> [dostęp: 2.08.2017].
- Greenberg Clement, *Nowa Rzeźba*, tłum. Iwona Chlewińska, „Kresy” 2001, nr 3 (47), s. 208–211.
- Greenberg Clement, *The New Sculpture*, [w:] *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, s. 139–145.
- Heidegger Martin, *Sztuka i przestrzeń*, tłum. Cezary Woźniak, „Principia” 1991, t. 3, s. 123–128.
- Indeks Plenerów / Index of Plein-Airs*, [w:] *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie / The Osieki Collection at the Museum of Koszalin*, red. Piotr Pawłowski, Ryszard Ziarkiewicz, Koszalin 2018, s. 471–488.
- Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture*, red. James T. Andrews, Asif A. Siddiqi, Pittsburgh 2011.
- Juszkiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.
- Juszkiewicz Piotr, *Linia ratunkowa. Od jasnowidztwa do ślepoty*, [w:] *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2009, s. 334–346.
- Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
- Kandyński [Wasilij], *O duchowości w sztuce*, ze wstępem Maxa Billa, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996.
- Kobro Katarzyna, Strzeмиński Władysław, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (fragmenty)*, „Sztuka i Filozofia” 1997, t. 13, s. 88–99.
- Krauss Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge–Massachusetts–London 1977.
- Krauss Rosalind E., *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, vol. 8, s. 30–44.
- Krauss Rosalind E., *Sense and Sensibility. Reflections on post ‘60s Sculpture*, „Artforum” 1973, vol. 12, no. 3, s. 43–53.
- Krauss Rosalind E., *This New Art: To Draw in Space*, [w:] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1986, s. 119–129.
- Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Sztuka Nowa, t. 2, Lublin 2006.
- Lachowski Marcin, *Plenery w Osiekach i granice nowoczesnego obrazu / The Osieki Plein-airs and the borders of modern image*, [w:] *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie / The Osieki Collection at the Museum of Koszalin*, red. Piotr Pawłowski, Ryszard Ziarkiewicz, Koszalin 2018, s. 57–69.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.

- Majewski Piotr, *Krytyka artystyczna wobec abstrakcji niegeometrycznej, lata 1945–1965*, „Studia i Materiały Lubelskie” 2017, t. 20, s. 36–47.
- Morris Robert, *Uwagi o rzeźbie*. Teksty, tłum. Paweł Polit, red. Susanne Titz i in., Łódź 2010.
- Nader Luiza, *Heterologia błękitnej linii*, [w:] *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2009, s. 269–281.
- Polit Paweł, *Retoryka niebieskiego paska*, [w:] *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2009, s. 238–252.
- Przyboś Julian, *Maj malarski w Paryżu, czyli owies i ryż*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 27, s. 1–3.
- Przyboś Julian, *Nowa przestrzeń*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 17, s. 9.
- Przyboś Julian, *Plener*, „Życie Warszawy” 1964, nr 251, s. 6.
- Przyboś Julian, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1, s. 75–81.
- Ptaszkowska Hanna, *Program i realizacje galerii Foksal*, „Projekt” 1967, nr 6, s. 48–55.
- Rejniak-Majewska Agnieszka, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, Łódź 2010, s. 42–52.
- Rejniak-Majewska Agnieszka, *Polityka doświadczenia*. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki, Toruń 2017.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989.
- Schiller Konrad, *Dzieła odzyskane*. Edward Krasiński w Fundacji Galerii Foksal, „Szum”, 8.05.2013, <http://magazynszum.pl/krytyka/edward-krasinski-w-fundacji-galerii-foksal/> [dostęp: 5.07.2021].
- Skalska Agnieszka, *Gest estetyczny Katarzyny Kobro*, „Rocznik Historii Sztuki” 2013, t. 38, s. 89–102.
- Szczerski Andrzej, *Awangarda w Atomicach*, [w:] Andrzej Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 125–142.
- Sztabiński Grzegorz, *Nieskończoność i granice*. Koncepcja przestrzeni w twórczości Katarzyny Kobro, [w:] Grzegorz Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004, s. 105–118.
- Withers Josephine, *Julio González: Sculptures in Iron*, New York 1978.
- Wprowadzenie do Ogólnej Teorii Miejsca*, [w:] *Program Galerii Foksal PSP*, [Warszawa] 1967, nlb.

STRESZCZENIE

Edward Krasiński, rzeźbiarz i malarz, jeden z najważniejszych polskich artystów lat 60. i 70. XX wieku, jest znany przede wszystkim ze swoich artystycznych interwencji z użyciem taśmy blue scotch. W niniejszym artykule autorka skupia się jednak na grupie prac rzeźbiarskich Krasińskiego pod nazwą „Dzidy”, które artysta wykonał około połowy lat 60. XX wieku przy użyciu drutu i elementów drewnianych. Julian Przyboś, poeta i krytyk sztuki, nazwał te linearne kompozycje „rzeźbami napowietrznymi”, ze względu na sposób ich prezentacji w otwartej przestrzeni. Celem artykułu jest zaproponowanie nowego odczytania tych kompozycji na podstawie komentarzy

prasowych Przybosia. Najważniejszymi aspektami, które zostały wzięte pod uwagę, są: dynamika kompozycji, kształt, kolor, interakcja z otaczającą przestrzenią, powiązanie z Teorią Miejsca, która określa relacje między dziełem sztuki, zajmowaną przez nie przestrzenią a odbiorcą, a także charakterystyczne dla tego okresu zainteresowanie artysty zdobyciami nauki i techniki.

Słowa kluczowe: Edward Krasiński, Julian Przyboś, sztuka polska lat 60. XX wieku, rzeźba linearna, „rzeźba napowietrzna”

SUMMARY

Edward Krasiński, sculptor and painter, one of most important Polish artists of the 1960s and 1970s, is mainly remembered for his artistic interventions with the use of the Scotch-Blue tape. In the article, however, the author focuses on the group of sculptures known as “Dzidy” (“Spears”) made by Krasiński in the mid-1960s using wire and wooden elements. Julian Przyboś, Polish poet and art critic, called these linear compositions “overhead sculptures”, because they were presented in an open space. The aim of the article is to propose a new way of reading the compositions based on the press commentaries by

Przyboś. The most crucial aspects to be taken into account are: dynamism of the compositions, shape, colour, interaction with the surrounding space, link with the Theory of Place which defines the relationship between an artwork, the space it occupies and the viewer, as well as the artist’s interest – typical for this period of time – in the achievements of science and technology.

Keywords: Edward Krasiński, Julian Przyboś, Polish art of the 1960s, linear sculpture, “overhead sculpture”