

Adam Kalinowski, *Wielkie UCHO*, 2005, CRP, 1150x3500x2500, stal, elektronika, fot. A. Kalinowski

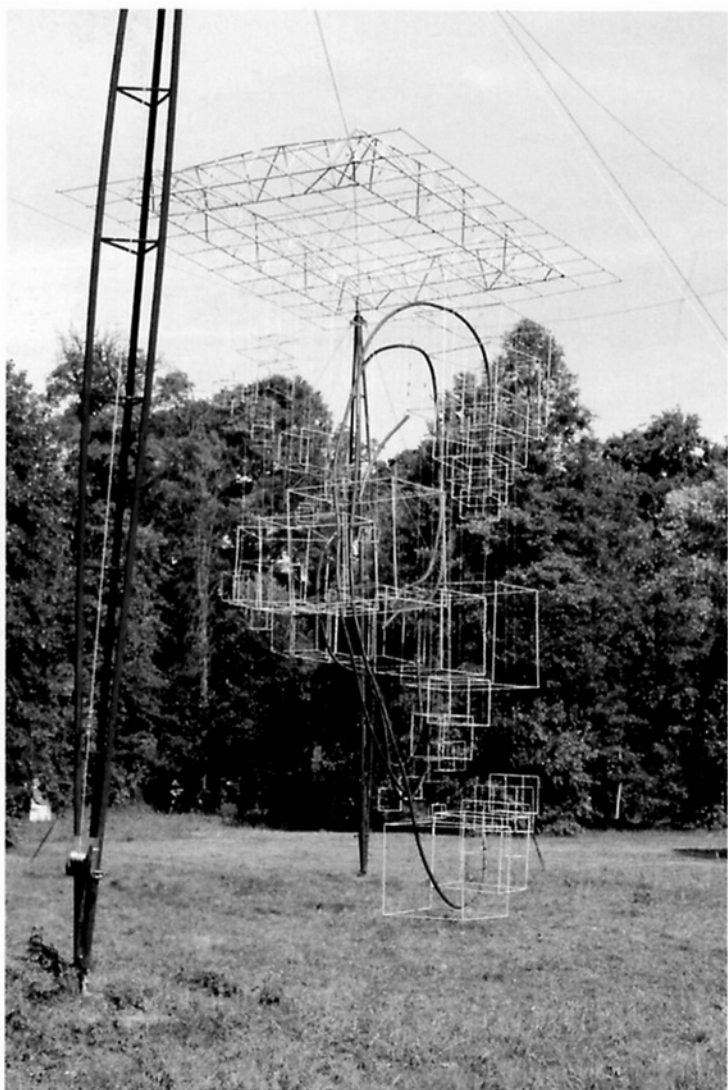
Jerzy Truszkowski ANTY-POMNIK I PRZESTRZEŃ PUBLICZNA

Rodzice Adama Kalinowskiego (ur. 1959 w Poznaniu) - malarz i malarka - kontynuowali najlepsze tradycje polskiego konstrukttywizmu. W ich pracowni, w latach 60. i 70., odbywały się długie nocne dyskusje poznańskiego środowiska artystycznego. Adam obserwował również polski konceptualizm, gdy jako nastolatek był wolontariuszem w Galerii Akumulatory 2. Najbliższy mu był ironiczny luz wiążący się z tradycją ruchu Fluxus - w 1977 roku współpracował w Akumulatorach nad Festiwalem Fluxusu, który był pierwszą taką imprezą w Europie Wschodniej, a później wystąpił w filmie poświęconym Fluxusowi. Adam wypracował własny styl w sposób naturalny, korzystając z tradycji geometrycznej sztuki rodziców i wyrastając między racjonalnym konceptualizmem Jarosława Kozłowskiego, a buntowniczym konceptualizmem Andrzeja Berezińskiego. W sposób twórczy Adam nawiązuje do dwudziestowiecznej artystycznej dialektyki ruchu i umocowania (dosłownego i mentalnego), przedmiotu i kon-

strukcji - do tradycji Marcela Duchampa i Alexandra Caldera.

Od starożytności liczne budynki powtarzają te same zasadnicze formy konstrukcyjne i od starożytności brązowe nieruchome figury powtarzają te same pomnikowe gesty. Krystaliczna konstrukcja sklepienia kolebkowego w budynku odartym ze ścian i dekoracji - to mógł widzieć gość Wielkiej Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów w The Crystal Palace (1850-1851).

W innej skali i proporcji elementów powtórzył część tej konstrukcji Adam Kalinowski w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (*Sanktuarium*, 2004). Kratownica tworząca sklepienie kolebkowe i dwie płaszczyzny po jego bokach w realizacji Kalinowskiego nie była jednak podparta jak w londyńskiej konstrukcji sprzed półtora stulecia, lecz została uniesiona w powietrze na czterech linach stalowych mocowanych na czterech masztach. Przestrzeń poniżej nie została na trwałe podzielona wertykalnie jak w Pałacu Kryształowym, lecz



fol. A. Kalinowski

stała się miejscem swobodnych ruchów podstawowej figury geometrycznej sztuki abstrakcyjnej i minimalistycznej – sześcianów wyznaczanych przez metalowe konstrukcje ich krawędzi.

To ważne, że sześciany Adama Kalinowskiego różnią się od sześcianów i prostopadłościów pojawiających się wielokrotnie w realizacjach minimalistycznych sprzed 40 i 30 lat. Tamte były bryłami o nieprzenikalnych ścianach i były ustawiane w militarnym porządku szeregów. Przypisuje się minimalizmowi wyzwolenie z konwencji sztucznego, artystycznego obiektu i zastąpienie go namacalnym konkretem w realnej przestrzeni anektowanej przez dzieło. W rzeczywistości minimalizm wprowadził nowy reżim, w którym militarne uporządkowanie nie jest sprawą przypadku.

Międzynarodowy styl minimalistycznych i później post-minimalistycznych obiektów stał się rodzajem mentalnej musztry, której poddawani byli przez kuratorów artyści i widzowie. Nieruchome bryły, płyty i szyny zdominowały galerie i przestrzeń publiczną wielkich metropolii od Nowego Jorku do Berlina Zachodniego. Pewne echa tej tendencji można było zauważyć czterdzieści lat temu również na skwerach Elbląga i Warszawy. Monumentalna minimalistyczna rzeźba spełniała rolę pomników nowoczesności, pomników racjonalnego uporządkowania świata, w którym znikają problemy jednostki. Znikają lub zostają przesłonięte przez nieprzenikalne płaszczyzny. W świecie dużych, dosłownie ciężkich, geometrycznie uporządkowanych form nie było miejsca na głos jednostki, rozumiany metaforycznie lub dosłownie.

Kalinowski z metalowych rur spawa jedynie krawędzie sześcianów. Pomiędzy krawędziami można swobodnie przeniknąć fizycznie i wzrokiem. *Sanktuarium* Kalinowskiego było miejscem afirmacji wolności i unoszenia się w przestrzeni. Jak podkreśla w swoich tekstach sam artysta, przestrzeń publiczna powinna służyć wolności, a przestrzenne dzieło sztuki powinno podkreślać tę wolność i odpowiedzialność ludzi za środowisko.

Włodzimierz Tatlin w modelu Pomnika Trzeciej Międzynarodówki (1919- 1920) nie zrealizował tego, co w projekcie tego gigantycznego budynku było najważniejsze – mianowicie ruchu obrotowego wokół osi. Mający stanowić bazę pomnika sześcian miał wykonywać obrót w ciągu roku, piramidalna forma – w ciągu miesiąca, a górna część, cylindryczna, w ciągu dnia.

W 1996 roku Kalinowski zrealizował obiekt, który wykonuje obrót wokół osi w przeciągu roku. Ruch silnika elektrycznego jest redukowany przez widoczne, należące do konstrukcji koła zębate. Na całość rzutowane są preparowane slajdy. Dzieło Kalinowskiego nie upamiętnia, ani nie służy jakiegokolwiek ideologii politycznej, a za to wskazuje na umiejscowienie człowieka w kosmosie. Ta praca powstała już po doświadczeniu systemu, który miał wyzwolić proletariuszy z represji wyzysku kapitalistycznego, a okazał się systemem wszechogarniającej kontroli aparatu represji. Inny obiekt zrealizowany w 1996 roku to konstrukcja z pleksiglasu, aluminium, silnika elektrycznego i mechanizmu kół zębatych, która wykonuje obrót w ciągu 90 minut – w skali czasu dostępnej do uchwycenia przez kontemplującego widza. W obiekt wmontowane jest złote lustro, w którym widz może spojrzeć sobie w twarz.

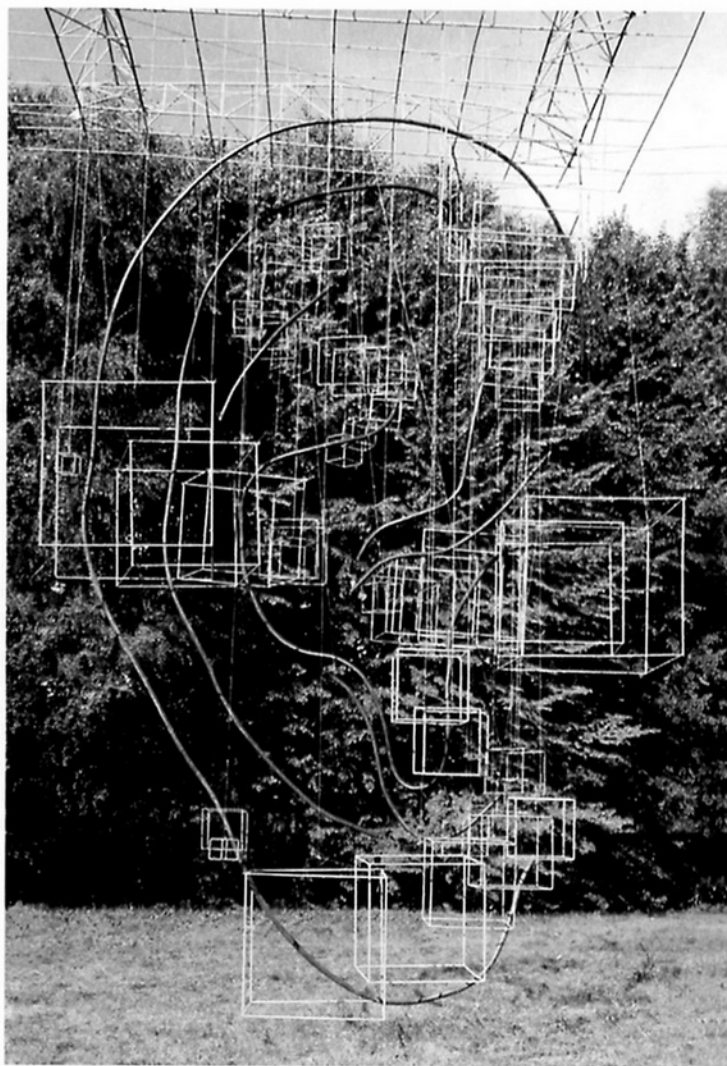
Trzeci z obiektów zbudowanych w tym samym czasie ukazuje ruch wielu elementów wykonywany w przecięgu różnych porównywalnych krótszych odcinków czasu (*Krzeseło Mozarta*, 1996). Przestrzenny „rysunek” z drutu wykonuje obrót w ciągu 25 minut, pleksiglasowe koło – 8 minut, a projekcja slajdu rzutowanego na koło zmieniana jest co kilkadziesiąt sekund. Rysunek widziany na innym slajdzie obraca się w 3 minuty, a czarny krąg wykonuje bardzo szybki ruch obrotowy uniemożliwiający uchwycenie spojrzeniem jego powierzchni. Ale tu pojawia się dodatkowy ruch w poziomie wirującego kręgu – w przecięgu 2 minut można zauważyć jak pojawia się i znika.

Jak pisze artysta, zasadniczym aspektem tego skomplikowanego dzieła jest ukazanie dialektyki „frontu” i „tyłu” dzieła sztuki. Oprócz wyciętego w płycie nieruchomego konturu „krzeseła” Mozarta zakłóconego dodatkowymi owalami (tradycja mimetycznego reprezentowania w dziele nieruchomego widoku plus indywidualne wizje artystów) można obserwować ruchome elementy (w 1932 roku Duchamp użył nazwy „mobile” wobec obiektów Caldera, które wcześniej miały konstrukcję odmienną od tej powszechnie znanej – poruszane były korbami ręcznymi lub motorami). Zmieniając punkt widzenia między frontem i tyłem dzieła, obserwując ruch mechanizmów, można uczestniczyć również w dialektyce różnych tradycji artystycznych.

W kolekcji Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się obiekt Kalinowskiego (*Kołyśka* – pokazany po raz pierwszy w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu w 1997 roku), który można interpretować jako postmodernistyczne spojrzenie na tradycję modernistyczną. Około 1918 roku Kazimierz Malewicz namalował biały kwadrat niesymetrycznie umieszczony na większym białym kwadracie. Kalinowski zestawil dwa ekrany o proporcjach kwadratów Malewicza na ruchomym mechanizmie składającym się z „kołyśki” i trzech okręgów. Każdy z wymienionych elementów jest podwojony – w ten sposób dzieło posiada front i tył, a także fizyczny dystans pomiędzy powtórzonymi elementami. Kalinowski, zapewne zdając sobie sprawę z zachwiania paradygmatu późnego modernizmu, wprowadził w tym dziele stały i nieregularny ruch całości, a na ekrany – zmienne projekcje przezroczy i animacji video.

W 1998 roku Kalinowski zbudował i zawiesil przestrzenny obiekt między 4 masztami zwieńczonymi śmigłami wiatraków. *Pokój Obłoków* – forma o kształcie prostopadłościanu, o krawędziach z metalu i ścianach częściowo z siatki, a częściowo z tkaniny z koncentrycznymi otworami – całość lekka i ażurowa. W 2000 roku między 3 masztami zawiesil *Podniebny Hamak* – metalowe, ażurowe siedzisko o formie przypominającej ponaddzwiękowe samoloty. W obydwu tych realizacjach widz może zająć miejsce w „pokoju” lub „hamaku” i dzięki linom, przekładniom i energii wiatru może wznieść się w obiekcie nad powierzchnię ziemi, by oddać się w efekcie całkowicie władaniu natury.

W 2002 roku Kalinowski zrealizował kolejną pracę będącą symbolem ludzkiej chęci pięcia się ku górze (*The Sky Reaching Cube*, 2002). Krawędzie wielkiego sześciianu zbudowane z przezroczystych balonów napełnionych wodorem unosiły się nad krajobra-



fol. A. Kalinowski

zem. Ta subtelna forma bardziej podkreśla naturę powietrza i przestrzeni niż w nią ingeruje. Różnica w porównaniu z dominującymi i anektującymi przestrzeń budynkami skyscrapers narzuca się sama.

Można postrzegać drapacze chmur budowane od końca XIX wieku w Ameryce jako symboliczny przejaw wyścigu w walce o sukces. Podobnie można widzieć paryską wieżę (Gustave Eiffel, 1887 - 1889) jako symbol narzucanej światu modernistycznej kultury i ekonomii, w której kumulacja kapitału powodowała opanowywanie rynku przez monopolistyczną korporację.

Powtórzenie charakterystyczne jest dla momentu przejścia od późnego modernizmu do postmodernizmu i zostało zakodowane w świadomości ludzkości przez budowane 40 lat temu nowojorskie Twin Towers, budynki będące siedzibą organizacji kontrolującej światową wymianę handlową, w której faktycznie najczęściej w danej dziedzinie dominują dwie wielkie ponadnarodowe korporacje. Dwie jednakowe wieże dominowały nad wieloma wysokościami Nowego Jorku analogicznie do realnej tendencji dominacji ekonomicznego systemu duopoli nad oligopolami. Historyczny paradygmat symbolicznie powtarzającego i klonującego samego siebie światowego systemu (oto koniec historii, koniec konfliktów - wieścił od 1989 roku Francis Fukuyama) został zachwiany przez szok 2001 roku.

Wchodząc do parku rzeźby Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku od strony ruchliwej szosy, można zauważyć najnowszą pracę Adama Kalinowskiego zrealizowaną latem roku 2005.

Wcześniej powstała mniejsza wersja tej pracy zawieszona na drzewach w plenerze (Art Omi, USA, 1999) Na tle drzew nad łąką - olbrzymie ucho w przestrzeni. Właściwie „rysunek” ucha wykonany z użyciem giętych rur podwieszonych do kratownicy, która z kolei unosi się w powietrzu dzięki czterem linom i czterem podporom. Konstrukcje sześcianów różnej wielkości zawieszono na różnych głębokościach i różnych wysokościach. Głośniki umieszczone na krawędziach sześcianów. Cztery odcinki utrzymują konstrukcję, która zdaje się być olbrzymią sceną przeznaczoną dla emisji dźwięków i dla prezentacji olbrzymiego wizualnego symbolu zmysłu słuchu.

Co słyszać z głośników? Transmisję dźwięków z otaczającej przestrzeni Centrum Rzeźby Polskiej: z gabinetu dyrektora, z pracowni, z kuchni, z warsztatów czy wreszcie z okolicznego parku. Praca Kalinow-

skiego, poprzez transmisję z bezprzewodowych mikrofonów, „zapuściła niewidzialne korzenie” w kontekst instytucji. Instytucję tworzą ludzie i budynki. W pomieszczeniach znajdują się mikrofony zbierające ludzkie komunikaty werbalne. Stojąc przed olbrzymim uchem, słyszymy „przekrój” komunikacji, jaka ma miejsce w danej chwili. To jeszcze za mało, by w pełni rozumieć funkcjonowanie instytucji, ale już wystarczająco wiele, by podążać tropami pewnych sygnałów.

Czy instalacja Kalinowskiego stanowi ironiczną trawestację systemu Wielkiego Brata podsłuchującego i kontrolującego zatowizowane jednostki? Czy może na odwrót - jest spełnieniem postulatu jawności procedur w instytucjach społeczeństwa obywatelskiego? Przecież do parku rzeźby w Orońsku może wejść bezpłatnie każdy z przejeżdżających ruchliwą trasą Warszawa - Radom - Kraków, przy której leży CRP?! Każdy z obywateli wchodzących na teren, na którym znajduje się dzieło Kalinowskiego, może być świadkiem rozmów odbywających się w różnych miejscach tej instytucji publicznej. Tym, kto „słucha” jest przypadkowy człowiek i do niego adresowane jest to dzieło. Tak jak lekka i ruchoma jest konstrukcja tego ażurowego dzieła, tak jest ono wystawione na wielość interpretacji „przechodzących swobodnie na przestrzał”, niezatrzymujących się na nieruchomości „broniącej wstępu i nadzorującej” nieruchomości bryle.

Klasyczne pomniki i wielkie budowle umieszczają centralnie na i wokół placów po to, by organizować wokół nich przestrzeń fizyczną i przestrzeń mentalną. Myśl obywatela miała zatrzymywać się na symbolizacjach władzy lub ideologii, napotykać figury nie do ruszenia i ściany nie do przebicia. Plac był sceną, a bramy budynków były wejściami do kolejnych scen, na których odgrywano społeczne dramaty.

Pod konstrukcją Adama Kalinowskiego można swobodnie przejść w każdą stronę. Dzieło jest sceną i bramą otwartą na wszystkie strony, zamiast jednego głosu ideologii zwiędzający słyszy transmisję wielu dialogów, dzięki którym instytucja staje się „przezroczysta” w sensie społecznej jawności. Dzięki swobodzie przejścia i temu, że ruchome elementy nie zastaniają w żadnym kierunku widoku, jest to anty-pomnik w stosunku do tradycyjnych pomników. Dzieło ważne, bo uzmysławiające, że tak jak przestrzeń publiczna i publiczna komunikacja mogą być ustrukturywane w sposób otwarty, tak i życie obywateli nie musi być poddane symbolicznej represji.