



Adam Kalinowski (ur. w 1959 r. w Poznaniu) jest autorem kilkunastu monumentalnych ruchomych realizacji przestrzennych, które zbudował, stosując technologie konstrukcji stalowych. Odwołuje się do tradycji dzieł Kazimierza Malewicza, Władimira Tatlina, Marcela Duchampa i Aleksandra Caldera, twórczo przekształca doświadczenia konstruktywizmu, minimalizmu i konceptualizmu. Jego teoretyczna praca dyplomowa była poświęcona Fluxusowi („Semantyka Fluxusu - postawa i praktyka”, kulturoznawstwo na UAM, 1986 r.). Nawiązując do Johna Cage’a, który proponował, by artysta tworzył przestrzeń dla ujawniania się dźwięków, Kalinowski tworzy instalacje ujawniające dialektykę sił natury i kultury. Na modernizm patrzy z ironicznej perspektywy artysty znajdującego się poza oficjalnymi zhierarchizowanymi układami. Proponuje w przestrzeni publicznej umieszczać dzieła ruchome, w których widz może zajmować pozycję np. zależną od siły i kierunku wiatru w danej chwili. Racjonalizm postępowania artystycznego służy w jego dzie-

łach ukazaniu zmienności i cykliczności świata. Konstrukcje Kalinowskiego nazywam antypomnikami w przeciwieństwie do pomników organizujących ludzi wokół nieruchomych mitów. Uważam, że po panowaniu reżimów politycznych i artystycznych oraz ich dekonstrukcji instalacje Kalinowskiego są miejscem dla zrelaksowanego podmiotu, zdystansowanego do własnych ograniczeń i mitu swej wolności, podmiotu kontemplującego naturę. W 1998 roku Kalinowski zbudował i zawiesił przestrzenny obiekt między trzema masztami zwieńczonymi śmigłami wiatraków. Był to „Pokój obłoków” - prostopa-

dłościan o krawędziach z metalu i ścianach częściowo z siatki, a częściowo z tkaniny z koncentrycznymi otworami (całość lekka i ażurowa). W 2000 roku między trzema masztami zawiesił „Podniebny hamak” - metalowe ażurowe siedzisko formie przypominającej ponaddziesięciopiętrowy samolot. Rok później otrzymał za to dzieło brązowy medal na 10th International Design Competition w Osace w Japonii. Te dwie przestrzenne konstrukcje o boku długości 7 m są projektami do realizacji w kilkakrotnie większych wymiarach.

W obu tych instalacjach widz może zająć miejsce w „pokoju” lub „hamaku” i dzięki linom oraz korbom wzniesić się nad ziemię. Wtedy dopiero następuje zasadnicza część procesu artystycznego. Zależnie od tego, z której strony wieje wiatr i z jaką siłą, dzięki wiatrakom naprężają się lub luzują liny, na których są zawieszony obiekt - hamak i pokój. Czasem przełożenie ruchu tylko jednego wiatraka powoduje naprężenie tylko jednej liny, czasem układ wiatrów jest taki, że kręcą się dwa, a nawet trzy wiatraki w różne strony. Kobieta lub mężczyzna w obiekcie znajdują się z własnej woli, a jednak doświadczają tego, że zajmują taką pozycję, jaką wyznaczają siły natury. Wolny racjonalny podmiot jest poddany grze sił zewnętrznych. Na ile można być tylko obserwatorem w szybko zmieniającym się świecie, a na ile trzeba właśnie być tylko zrelaksowanym podmiotem ze spokojem uczestniczącym w naturze, i to dzięki technicznie zaawansowanej instalacji artysty? Taka jest właśnie artystyczna dialektyka techniki i natury, której celem jest - jak stwierdził artysta w rozmowie ze mną w 2005 r. - „dostrajanie się do pewnej hipotetycznej wizji natury”. Podobnie wygląda, przynajmniej od strony technicznej, projekt „Droga kamienia” z 2003 roku. Tu elementem poddanym przypadkowemu oddziaływaniu natury jest wycięty i podwieszony frag-

2



1. Adam Kalinowski, „Podniebny kubik”, instalacja, 2002 r.
2. Adam Kalinowski, „Foamed Polystyrene”, instalacja, 2003 r.
Fot. Archiwum A. Kalinowskiego

ment bryły budynku, która po kilkunastu upadkach na podłoże (dach budynku, gdzie ma być umieszczona praca) rozpadnie się, powracając w ten sposób do kulturowego niebytu. Praca ta stanowi pewne memento dla naszych kulturowych poczynań, w swobodny sposób uchyla i zawieszając konieczność naszego wysoce cywilizacyjnego zamieszkiwania ziemi, gdzie proces jej anektowania jest zdecydowanie bezwzględny.

W 2002 roku Kalinowski zrealizował kolejną pracę będącą symbolem ludzkiej chęci pięcia się ku górze - „The Sky Reaching Cube”. Krawędzie wielkiego sześcianu zbudowane z przezroczystych balonów napelniczonych helem unosiły się nad krajobrazem. 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. W latach 2004-2005 artysta pracował nad modelami konstrukcji, w których są wykorzystane tory kolejowe. Szyny z podkładami tworzą np. wznoszącą się spiralę lub biegną lukowato w różnych kierunkach. Są to również tory obok siebie lub nawarstwiają się, przeplatające bądź biegnące w powietrzu między balonami. Idea sięgania nieba lub nie kończącej się podróży została przełożona na łatwo dostępny materiał, który kolej może dostarczyć przy okazji modernizacji jakiejś linii kolejowej. W XIX wieku kolej stanowiła wcielenie dynamiki imperializmów (amerykańskiego i rosyjskiego), powiększających swoje terytoria kosztem eksterminacji rdzennych mieszkańców (Indian i ludów Syberii). W połowie XX wieku wizerunki torów kolejowych zostały obciążone pesymistycznym balastem symbolicznym wynikającym z zagłady Żydów, wywózki na wschód Polaków, Litwinów, Łożyszy i Estończyków oraz przemieszczenia na zachód Niemców i Polaków.

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

Wcześniej powstała mniejsza wersja tej pracy, zawieszona na drzewach w plenerze (Art Omi w Stanach Zjednoczonych, 1999 r.). Na tle drzew nad łąką znajduje się olbrzymie ucho w przestrzeni. Jest to właściwie „rysunek” ucha wykonany za pomocą giętych rur podwieszonych do kratownicy, która z kolei unosi się w powietrzu dzięki czterem linom i czterem podporom. Konstrukcje sześcianów różnej wielkości zostały zawieszane na różnych głębokościach i różnych wysokościach. Głośniki znajdują się na kra-

wędziach sześcianów. Cztery odciążki utrzymują konstrukcję, która zdaje się być olbrzymią sceną przeznaczoną do emisji dźwięków i do prezentacji olbrzymiego wizualnego symbolu zmysłu słuchu.

Co słycać z głośników w dniu inauguracji dzieła? Transmisje dźwięków z różnych pomieszczeń Centrum Rzeźby Współczesnej: z gabinetu dyrektora, z pracowni, z kuchni, z warsztatów. Praca Kalinowskiego 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 odbywa się 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

jest przypadkowy człowiek i do niego adresowane jest to dzieło. Podobnie jak lekka i ruchoma jest konstrukcja tego ażurowego dzieła, tak jest ono wystawione na wielość interpretacji „przechodzących swobodnie na przestrzał”, nie zatrzymujących się na nieruchomej „broniącej wstępu i nadzorującej” nieruchomej bryle. Klasyczne pomniki i wielkie budowle umieszczano centralnie na placach i wokół nich po to, by organizować przy nich przestrzeń fizyczną i mentalną. Myśl obywatela miała się zatrzymywać 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 zwiedzający słyszy transmisje wielu dialo-

2



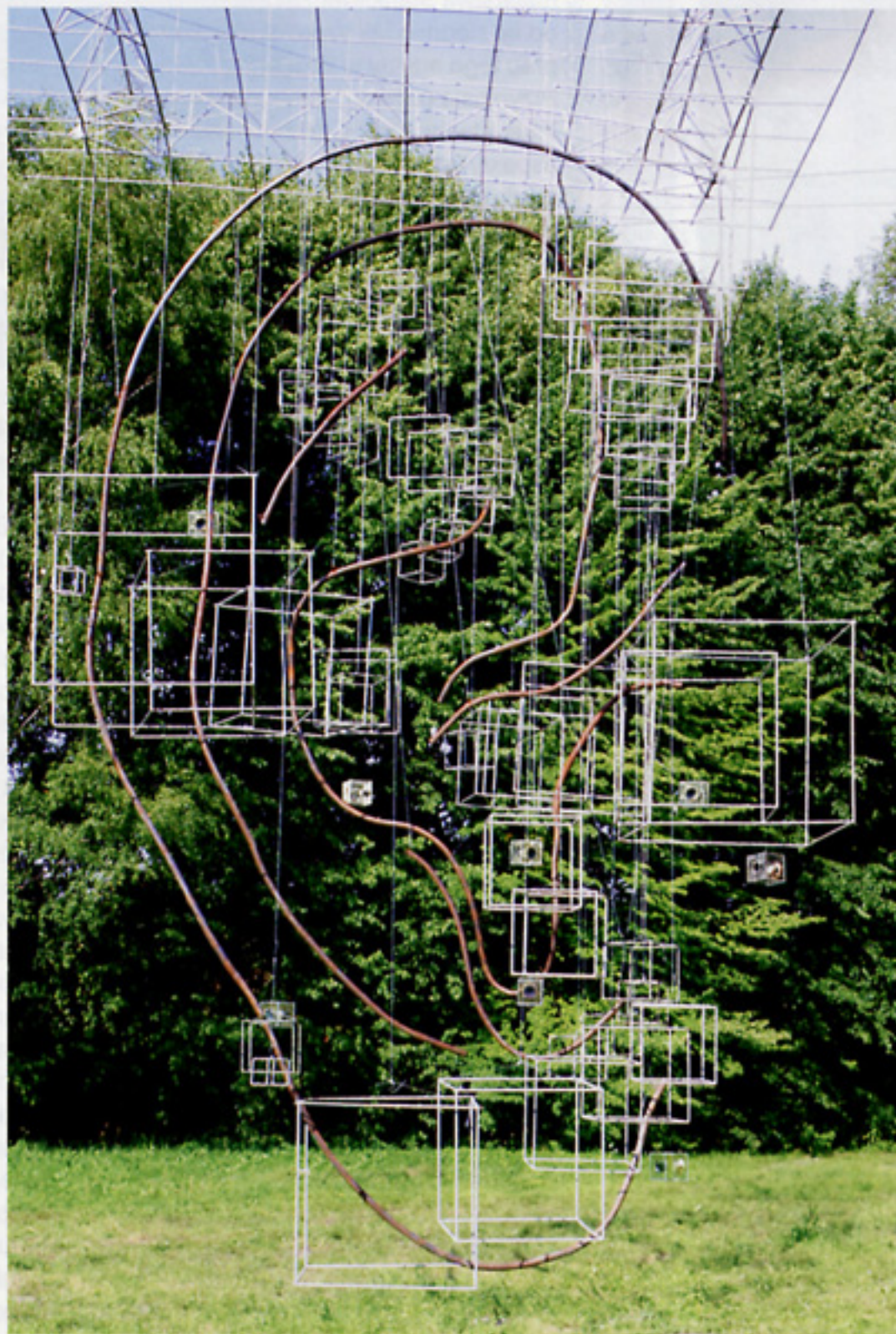
Brata podstuchującego i kontrolującego zatomizowane jednostki? Czy może na odwrót - jest spełnieniem postulatu jawności procedur w instytucjach społeczeństwa obywatelskiego? Przecież do parku rzeźby w Orońsku może wejść bezpłatnie każdy z przejeżdżających ruchliwą trasą Warszawa - Radom - Kraków, przy której leży CRP. Każdy z obywateli wchodzących na teren, gdzie znajduje się dzieło Kalinowskiego, może być świadkiem rozmów odbywających się w różnych miejscach tej instytucji publicznej. Tym, kto „słucha”,

gów, 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 antypomnik w stosunku do tradycyjnych pomników. Dzieło ważne, bo uzmysławiające, że tak jak przestrzeń publiczna i publiczna komunikacja mogą być ustrukturyowane w sposób otwarty, tak i życie obywateli nie musi być poddane symbolicznej represji.

'Anti-monuments' Jerzy Truszkowski

Adam Kalinowski (born in 1959 in Poznań) is an author of a dozen monumental mobile installations. He builds his work by means of steel construction technology. He refers to the work by Malevich, Tatlin, Duchamp and Calder, and derives inspiration from the tradition of Constructivism, Minimal Art and Conceptualism. His theoretical dissertation work was devoted to Fluxus. Following John Cage, Kalinowski creates installations that disclose the dialectics of the forces of nature and culture. He looks at Modernism from the ironic perspective of artists who are outside the official hierarchical system. He proposes to place mobile work which perception depends on

natural conditions (for example the speed and direction of wind) in public spaces. His work reflects changes and cyclical processes that occur in the world. I called Kalinowski's constructions anti-monuments in contrast to the monuments that organize people around immovable myths. After the rule of political and artistic regimes Kalinowski's installations are a place for the viewers who feel relaxed and distance themselves from their own limits and the myth of freedom, for people who contemplate nature.



1. Adam Kalinowski, „Tory w kubiku z betonu”, model, 2004 r.
2. Adam Kalinowski, „Droga kamienia”, instalacja, 2003 r.
- 3-4. Adam Kalinowski, „Wielkie Ucho”, instalacja, 2005 r.

4

3