



Adam Kalinowski, *Podniebny hamak*, 2000, model kinetycznej rzeźby zewnętrznej, kolekcja Japan Design Foundation, fot. archiwum artysty

## Denise Carvalho **SZTUKA JAKO POJĘCIE OTWARTE** Mechanika i poetyka gry wzajemnych odniesień w twórczości Adama Kalinowskiego

Sztuka jako pojęcie otwarte daje nowe możliwości myślenia o obiekcie/obrazie jako uczestniku szeregu możliwości. Ponieważ przedmioty są zredukowane do języka, kombinacja możliwości widzenia staje się bardziej wyabstrahowana ze wszystkiego, co jest widziane, ze względu na to, że obiekt/obraz staje się fragmentaryczny poprzez towarzyszące obiekty/obrazy, które go otaczają lub tworzą go, poszerzając to pojęcie o szereg możliwości i większy zasięg widzenia tych możliwości. W tym bogactwie możliwości, które otacza obraz/obiekt w postaci języka, nie ma znaczącej różnicy między artystą a widzem i uczestnikiem. Pytanie polega tu na tym, czy wystarcza pograżenie się w myśli nad oglądanymi rzeczami takimi, jakimi je widzimy, jako że samo widzenie było od dawna w centrum empirycznego dyskursu. Nadszedł czas przesunięcia granicy uczestniczenia w sztuce w taki sposób, by oglądanie stało się częścią interaktywnego zatopienia się we współod-

działaniu i myśleniu, pozostawiając to myślenie jako skończenie otwartą strukturę, która służy jako model, ale jednak nie ogranicza potencjału eksperymentalnego. W jaki sposób oglądanie będąc współoddziaływaniem odróżnia się od oglądania totalnego? W moim przekonaniu oglądanie jako wyartykułowany proces współoddziaływania stawia pojęcie interferencji w centrum percepcji, w taki sposób, że nie tylko obiekt/obraz staje się otwarty na swoją własną dyskursywność, ale również zatracają swoje znaczenie różnice między bawącym się/artystą/widzem/uczestnikiem. Właśnie poprzez model możliwości można podjąć przemyślenia nad jego potencjałem jako oddziaływania. Model nie jest matrycą, lecz syntezą niezliczonych możliwości odtwarzania, rozprzestrzeniania się, reprezentowania, prezentowania, interaktywności, dyskursywności i fragmentacji powiązanych ze sobą potencjałów. W ten sposób wielostronność dzieła zasada się również na

praktycznym sformułowaniu skali, materiałów, funkcjonalności, ciężaru, światła, interaktywności itp., ale jednak nie jest nimi ograniczana. Wszystko zaczyna się i kończy na otwartym pojęciu, odwołującym się do konceptu przeddefiniowania gry u Wittgensteina.

W *Podniebnym hamaku* Adama Kalinowskiego, projekcie rzeźby plenerowej z roku 2000, została nagromadzona stal, kable lotnicze i turbiny powietrzne z przekładniami redukcyjnymi, by stworzyć wolną, kinetyczną funkcję w zawieszonym obiekcie. W tym dziele śmigła ustawione są w różnych kierunkach zależnie od poddmuchu wiatru. *Przekładnie pomagają unosić lub obniżyć obiekt swobodnie zawieszony między pojedynczymi masztami w taki sposób, że forma wiruje bardzo wolno wokół osi, porusza się w górę i w dół, na prawo i na lewo w ograniczonym masztami polu.* Jako rodzaj monologu, forma jest zaprojektowana tylko dla jednego widza, który może wejść do środka i doświadczyć powolnych zmian jej pozycji względem horyzontu, jako że forma ta jest rozpięta pomiędzy trzema masztami. Ruch i kierunek są nieprzewidywalne, ponieważ zależą od poddmuchu wiatru; doznania mogą być różnego rodzaju: od unoszenia się do turbulencji. W swoim powiązaniu z naturą, *Podniebny hamak* skłania do dynamicznej medytacji za pomocą siły przyrody, a także fizyki i mechaniki, które umożliwiają wstąpienie w dialog z nieprzewidywalnością przyrody.

Nagrodzona Brązowym Medalem na X Międzynarodowym Konkursie Projektanckim w Osace w roku 2001 praca jest częścią kolekcji Japan Design Foundation w Osace. Istotną sprawą w prototypie Kalinowskiego jest brak przewidywalnego wyniku, który sprawia, że doznania stają się częścią wielowarstwowego aspektu refleksji: doznania jako pojęcie otwarte. Dzieło Kalinowskiego może być porównane z pracą *Test Site* (2006) Carstena Höllera pokazane jako *Unilevel Series* (2006–2007) w Hali Turbin galerii Tate Modern. Bazując na wyrażeniu francuskiego pisarza Rogera Caillois *lubieżna panika w zazwyczaj niezmaczonych myślach*, instalacja Höllera ilustruje akt pokonywania strachu w procesie gry<sup>1</sup>.

Slajdy są rzeczywistymi rzeźbami i architekturą, niemniej jednak odrealnione w wyniku bezpośredniego kontaktu z widzem jako uczestnikiem. Akt doznawania czyni widza uczestnikiem. Czy będzie to przytłaczające, wysublimowane, zastraszające czy ekscytujące – w każdym wypadku doznania oscylują wokół gry. Praca ta reprezentuje kolejną fazę estetyki relacyjnej jako sztukę towarzyskości, zamieniając galerię w plac zabaw. Sednem otwartego pojęcia Wittgensteina jest nie tylko zagubienie się w grze, lecz również ponowne jej zdefiniowanie<sup>2</sup>. W pracy Kalinowskiego zagadnienie gry nie jest zatracone w towarzyskości tej gry, lecz zawsze skupione na zagadnieniu ciągłej myśli otwartej przechodzącej przez materialne lub projektujące materialność eksperymentowanie.

Model Kalinowskiego *Latający most* (2010) jest konstruktorską próbą ujęcia złożoności aerodynamiki, ponieważ przedstawia zawieszony ciężar

pamięci o dręczących wydarzeniach. Skonstruowany z bambusowych patyków i wypełnionych gazem trzystu balonów, przedstawia pomysł równie piękny jak i wzniosły. Projekt ten został stworzony dla Bielska-Białej, jednak nigdy go nie zrealizowano.

*Latający most* jest rekonstrukcją rzeczywistego mostu, wysadzonego w powietrze przez wycofujące się wojska niemieckie w 1945 r. Znajdował się on na rzece Biała między dwoma miastami: Bielsko i Biała. Odtwarzając rzeczywisty obiekt pod postacią unoszącego się mostu w oryginalnych rozmiarach (25 × 16 × 6 m), artysta usiłował ponownie połączyć dwa brzegi rzeki *autonomicznym obiektem latającym, lżejszym niż powietrze*, naigrywając się w ten sposób z niemieckiej potęgą minionej epoki, ale równocześnie przywołując na myśl sens i funkcjonowanie przejścia przez most. Unoszący się most może być postrzegany jako myślowy sprzeciw – *część żadnej części*, powołując się na słowa Žižka – wobec wiecznego symbolu faszystowskiej ideologii. Przejście przez most jest z drugiej strony widocznym aktem przemieszczenia się fizycznego ciała, jako że definiuje przestrzenie, które są regulowane i sterowane<sup>3</sup>.

Najnowsze prace Kalinowskiego kontynuują zasadę gry jako otwartego pojęcia. Jego *Rock in Void* (*Skala w pustce*, 2011), realizacja pokazana w Brazylijskim Muzeum Rzeźby (MuBE) w São Paulo, jest czteromodelową rzeźbą plenerową poświęconą polskiemu artyście Andrzejowi Bereziańskiemu, który zdefiniował dzieło artystyczne jako wielostronny obiekt eksperymentowania. Jak wyraził to kilkadziesiąt lat temu Andrzej Kostołowski, *niemożliwa sztuka* Bereziańskiego była wynikiem przypadkowych eksperymentów z materiałami i zdegradowanymi obiektami, *nieodpowiednimi dla celów, którym miałyby służyć*, odkrywając na nowo funkcje materiałów i wyjątkowy kierunek koncepcji i praktyki rysowania<sup>4</sup>. *Rock in Void* Kalinowskiego składa się z zawieszonych formy wykonanej ze styropianu i maszyny dymiącej, wytwarzającej szary, lekki dym, który jest absorbowany i wydzielany przez styropian, jak gdyby wchłaniający i wydychający obiekt. Pokażna podwieszona rzeźba (320 × 620 × 250 cm) i druga część ekspozycji na którą składają się cztery modele, która może być przedstawiona w różnorakich proporcjach, problematyzuje na swój sposób stosunek między matrycą a reprodukcją i ujmuje nieuniknione odchylenia i „wypadki”, które wynikają z „naturalnych”, acz nieoczekiwanych źródeł, takich jak nieokreślona skala w stosunku do przestrzeni, światła do objętości albo wagi do struktury.

W tym konceptualnym podejściu, dzieło odwraca funkcjonalno-materialny stosunek między modelem a reprodukcją, obejmując inne arbitralne odniesienia jako część metafizyki tej pracy. Forma jest postrzegana przez artystę jako symptom, nie jako podstawa lub cel; forma staje się hipotetycznym językiem, który umożliwia materialnemu obiektowi eksperymentowanie z innymi elementami w czasie i przestrzeni. Dzieło artystyczne jest postrzegane tu nie tylko jako wizualna forma, ale jako obiekt eksperymentowania i badawczej myśli;

MOST W POWIETRZU, model 2010. Bambus, balony z gazem.



Adam Kalinowski, *Latający most*, 2010, model, skala 1:10, bambus, balony, gaz, fot. archiwum artysty

proces, który jest zarówno ciągły i indukcyjny, i nieograniczony do wynikającej hipotezy. Za pracą nie kryje się żadna ideologia. Dla Kalinowskiego wpływ stworzonej rzeczywistości jest zawsze większy niż ten, który odtwarza fragment rzeczywistości powszedniej. W rezultacie, sztuka jest grą i jako taka powinna oddziaływać. Dlatego właśnie Kalinowski używa materiałów, które są kruche i efemeryczne; użycie styropianu na przykład odnosi się do jego praktycznego użycia jako izolacji lub pakowania, kojarzy się ze śmieciami lub odpadkami. Dym wydobywający się z zawieszonych sylwetowej formy sprawia wrażenie dematerializacji.

Kalinowski nie jest odosobniony w badaniu formy i natury. Wielu współczesnych artystów zakwestionowało ten stosunek przez przemyślenie i definiowanie sztuki; inni przez przesunięcie granicy natury. Na przykład we wczesnej pracy Hansa Haacke *Condensation Cube* (*Kostka kondensacyjna*, 1963) ślady biologicznych i ekologicznych zmian spowodowane przez mijający czas, usiłują przedefiniować sztukę. Benjamin Buchloh wyjaśniał *Condensation Piece* (*Część kondensacyjna*),

podkreślając, że *widz nie jest już wyłącznie ani nawet w pierwszej linii związany z dziełem przez percepcyjną interakcję, lecz raczej obserwuje ślady i strukturę fizjologicznych i fizycznych procesów wygenerowanych w pracy, która porusza się w obrębie umiarkowanej niezależności od oglądającego podmiotu*<sup>5</sup>. Mel Chin rozszerzył pojęcie biernego oglądania do świadomego działania, przeddefiniując naturę. Jego *Ożywione pole: projekcja i procedura* (1990–1993) było doświadczalną działką fitoremediacyjną wielkości 18 m<sup>2</sup> na Pig's Eye Landfill w St. Paul (Minnesota). Przy udziale naukowców artysta zaprojektował okrągłe pole z takimi samymi roślinami jak w okolicy i z hiperakumulatorami do wyodrębniania kadmu, cynku i ołowiu ze skażonej ziemi, przekształcając naturę samą naturą. W obu przypadkach sztuka wydaje się jednak powoływać na alchemiczne procesy biologiczne niejako pominięte lub niezrozumiane przez naukę. *Jungle House* (2011) Adama Kalinowskiego dodaje trzeci element do roli przyrody w sztuce: obszar społeczny. Według Henriego Lefebvre'a obszar społeczny zawiera *poziomy, warstwy i segmenty*





Adam Kalinowski, *The Core*, 2011, wym. 430 × 430 × 430 cm, gaz, balony, drewno, kamery, transmisja, projekcja, MIS (Museu da Imagen e do Som), São Paulo, fot. archiwum artysty

percepcji, reprezentacje, przestrzenne realizacje, które antycypują się nawzajem. Wrażenie przy wchodzeniu do monumentu czy nawet do budynku lub zwykłej kabiny składa się z szeregu akcji, które nie są mniej złożone niż akt mówienia, wypowiedź, sugestia lub seria zdań<sup>6</sup>. *Jungle House* stanowi zestawienie dwóch komponentów społecznej przestrzeni, uzyskanych z naturalnych źródeł, sklejki i trawy. Dzieło ma zwiniętą formę, naśladuje schron, umożliwiający widzowi wejście do środka, by móc kontemplować wzrastanie rośliny od wewnątrz. *Jungle House*, który będzie zrealizowany w MuBE – Museu Brasileiro da Escultura w São Paulo, imituje dialog między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną na wzór architektury organicznej, która przeniknęła relacje między sztuką i architekturą uchwyconą przez brazylijskiego współczesnego artystę Helio Oiticica i jego *Tropicalia*, *Penetrables*, *Nests (Gniazda)* i *Bolides*.

Relacje między dziełami Oiticica a slumsami Rio de Janeiro były na przykład kolejnym krokiem w kierunku bardziej interaktywnego dialogu między sztuką performatywną i architekturą organicz-

ną. Architektura organiczna odgrywała centralną rolę w koncepcji rzeźby socjalnej we wczesnej sztuce współczesnej w Brazylii. Interaktywny dialog został ożywiony, przez liczne kolektywy artystyczne w późnych latach 90. i pierwszej dekadzie drugiego tysiąclecia przez wyemancypowanych widzów, zaangażowanych w antropoetykę sztuki: mieszanka kultury antropofagizmu, polityki i poetyki sztuki wspólnotowej (community art). W *Jungle House* Kalinowskiego, uczestnictwo widzów jest zarówno interaktywne, jak i opiniotwórcze, główny nacisk zaś położony jest na przesunięciach zmysłowego odbioru od wzrokowego do dotykowego i zapachowego, jak również na ponownym przemyśleniu świadomości socjalnej względem zrównoważonego środowiska naturalnego. Jeśli chodzi o pozyskiwanie energii odnawialnej w dzisiejszych czasach, to wiele można się nauczyć od relacji zachodzących między architekturą, społeczeństwem a przyrodą. Jak stwierdza sam artysta: *Rzeźba ta, szczególnie w klasycznej dżungli miejskiej jaką jest São Paulo, jest ważnym symbolem koniecznego związku, który musi mieć szczególne*



1.



2.

1. Adam Kalinowski, *The Grave*, 2010, wym. 900 × 400 × 180 cm, płyta OSB, trawa, XV SOCHA a OBJEKT Sculpture Festival, Słowacja, fot. archiwum artysty
2. Adam Kalinowski, *In Void* dedykowane Andrzejowi Bereziańskiemu 1939–1999; *Rock in Void*, (wym. 320 × 630 × 250 cm, styropian, maszyny do produkcji dymu) + 4 modele rzeźby zewnętrznej, MuBE – Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, fot. archiwum artysty

*miejsce w świadomości architekta lub artysty w kraju, który jest jedną z ostatnich ostoi naturalnego kompleksu przyrodniczego w niezmięnionej formie na Ziemi. Musimy pamiętać o, zdawałoby się, oczywistym związku, jaki łączy nas z przyrodą. Bezsensownym jest budowanie miast jako miejsc przebywania setek tysięcy lub milionów ludzi, jako sztucznych, splantowanych przestrzeni. Miasto przyszłości to adaptowana przestrzeń naturalna, w ramach której dokonamy odpowiednich rozwiązań pod względem estetycznym, energetycznym i funkcjonalnym. W Salonie TED z roku 2010 w Londynie, Michael Pawlyn, jeden z architektów Projektu Eden w Kornwalii, w Anglii, opisuje, w jaki sposób procesy biologiczne mogą prowadzić do radykalnego wzrostu wystarczalności zasobów naturalnych. Biorąc pod uwagę przyrodę jako źródło*

*dla proekologicznego projektowania, mówi on o trzech cechach natury, które mogłyby przekształcić architekturę i społeczeństwo: zdecydowana wydajność zasobów naturalnych, przejście z linearnego, zanieczyszczającego sposobu wykorzystywania tych zasobów na zamknięty model obiegu i przejście z energii ze spalania paliw na energię słoneczną. Sposób, w jaki wykorzystujemy zasoby naturalne polega na pozyskiwaniu i przekształcaniu surowców na produkty krótkotrwałe, a po użyciu są one wyrzucane. Przyroda działa zupełnie inaczej: w ekosystemach odpady stają się pożywką dla czegoś innego w tym systemie<sup>7</sup>. Jego przykładowe projekty to superwydajna struktura dachu na wzór olbrzymich amazońskich lilii wodnych, całe budynki zainspirowane muszlami słuchotek, superlekkiej wagi most zainspirowany komórkami*



1.



2.

1. Adam Kalinowski, *Rainbow Park*, 2012, Southbank Centre, Londyn, wym. 7000 × 500 × 140 cm, 150 ton kolorowego piasku, sklejka malowana, fot. Southbank Centre / Belinda Lawley

2. Adam Kalinowski, *Jungle House*, 2010, model 1:15, wym. 550 × 950 × 900 cm, płyta OSB, rośliny, fot. archiwum artysty

*roślin*<sup>8</sup>. Terreform ONE (Open Network Ecology) jest bezinteresownym, ekologicznym kolektywem projektanckim prowadzonym przez Mitchella Joachima, który promuje zielone rozwiązania w miastach. Jednym z ich projektów jest *Wieża jednolita*, 53-piętrowy budynek skonstruowany ze śmieci, wytworzonych przez Nowy Jork w ciągu 24 godzin. W modelu *Urbaneering Brooklyn 2110, City of the Future (Urbanizowanie Brooklynu 2110, Miasto przyszłości)*, Joachim przedstawia zrównoważony projekt dla dzielnicy Brooklyn miasta Nowy Jork, w którym jedzenie, woda, powietrze, energia, odpady, transport i schronienie są radykalnie przestrukturowane, by podtrzymać życie w każdej formie. Chybażące się struktury zostają zastąpione przez roślinność gospodarczą, domy zanurzone są w infrastrukturze, byłe ulice stają

się wijącymi arteriami ożywionych przestrzeni, w które wtapiają się źródła odnawialnej energii, transport poduszkowcami i produktywnie przestrzenie zieleni. *Plan ten wykorzystuje byłą siatkę ulic jako podstawę dla nowych systemów. Przebudowując przestarzałe ulice, można zainstalować zdecydowanie stabilne i ekologicznie aktywne ścieżki. Zabiegi te nie odnoszą się jedynie do obszernego modelu miasta, lecz są też zaczątkiem nowego dyskursu. Uważamy, że przyszłość będzie potrzebować cudownych mieszkań łączonych z siecią odnawiających się zasobów naturalnych. Przyszłość nadejdzie, a to jak się z nią skonfrontujemy będzie zależało od planowanych przygotowań i od egalitarnego oddźwięku*<sup>9</sup>.

Mniej idealistyczny *Jungle House* Kalinowskiego również zachęca nas do rozważenia dialo-





Adam Kalinowski, *The Cloudy Thoughts/Pochmurne myśli*, styczeń – marzec 2013, wym. 500 × 500 × 480 cm, drewno, rośliny, ecoroof, MuBE – Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, fot. archiwum artysty

gu między projektowaniem proekologicznym a przyrodą. Jego pojęcie żywej rzeźby porusza się zawsze między kulturą i przyrodą. Ucząc się od szerokich zasobów naturalnych przyrody, jej prostoty i adaptacyjności, dzieło sztuki staje się „symbolicznym instrumentem” do przededefiniowania społeczności podczas gry, postrzegając świat nie jako ukończony i ustalony produkt, ale jako coś, co się stale przetwarza. Jego wczesne dzieła były napędzane elektrycznymi motorkami z systemami cyklicznego sterowania. Potem pracował z turbinami powietrznymi i wiatrem jako siłą napędową, tworząc w ten sposób, jak sam to nazywa, „rzeźbę jednodniową”. W jego niedawnym dziele, pojęcie żywej rzeźby bierze się z naturalnych składników roślinnych, wodnych, powietrznych i ludzkich. Podobnie jak u Oiticica, jego dzieła zależą od udziału widzów i wolontariuszy podlewających rośliny lub przycinających je, co u Kalinowskiego uwidacznia publiczny rytuał empatii i odpowiedzialności.

*Rainbow Park (Tęczowy park)* Kalinowskiego jest publiczną instalacją, która zrealizowana została w Londynie w roku 2012 podczas igrzysk olimpijskich i była rozbudowaną wersją dzieła stworzonego przez autora w Warszawie w 2009 o nazwie *Park z kolorowego piasku*, z odcieniami kolorowanego piasku i elementami rzeźb do siadania i zabawy, które odwołują się do fragmentów skał, wywołując wielozmysłowe doznania i uczucie

odciążenia od codziennego stresu wielkomiejskiego. Poprzez kamyczki i duże głazy, piaszczyste brzegi i jasne kolory, uczestnicy zastają przyrodę w sposób, który artysta ujmuje jako „szok sensoryczny”, prawie „nienaturalny” stan, wywołany intensywnym użyciem technologii, która odczuła nas od cielesności.

Priorytet nadany odbiorowi wzrokowemu był związany z przekonaniem o wyższości ludzkiej rasy już od starożytnych Greków, ale w dziele Kalinowskiego fizyczność dotyku, słuchu, zapachu, widzenia ma równą wartość w wędrówce przez doznania. Dotyk, na przykład, może przededefiniować odczucie przestrzeni przez niuanse formy, materiału, temperatury, dostrzeganych w bezpośrednim kontakcie z przedmiotami. Dotyk jest pomostem dla uświadomienia sobie przyrody poza naszym ciałem, przyrody bardziej związanej z ludzkim ciałem niż wyodrębnionej z niego; jest przewodnikiem energii, wibracji, częstotliwości, ciepła, przypominając nam, że nie ma podziału między ciałem i umysłem, między naszym ciałem i całą przyrodą. Przez dotyk i spojrzenie, jak ujmuje to Kalinowski, *jestemy wystawieni na doznania strukturalne, ogromny zbiór płaszczyzn i przestrzeni, zarówno realistycznych jak i kompletnie wymyślonych, takich jak powierzchnia Marsa i ślady zniszczeń w Pompejach, dno oceanu i gmatwanina linii kolejowych, jatka na polu bitwy. Wrażenie mia-*

łoby być podobne do tego z wykopalisk archeologicznych, badanych w stanie wytchnienia. Jest to świat w skorupce orzecha, różnorodność doznań w jednym. Jego autorstwa jest również projekt *Park do chodzenia na bosą stopę*, gdzie galaktyczny wzór geologicznych powierzchni np. Marsa, księżyc a i Ziemi tworzy podłoże dla naszego spaceru na bosą stopę, podczas gdy uświadamiamy sobie, że nasza podróż nie jest jedynie spacerem przez tysiące lub miliony lat formowania się skał, ale również marzeniem o innych światach i naszym znikomym udziale w ich dziejach. Projekt eksponowany podczas trzech miesięcy letnich cieszył się ogromną popularnością zwiedzających. Southbank Centre szacuje, że w tym czasie 7,8 mln ludzi odwiedziło Centrum, a 15 % stanowiła młodzież poniżej 13. roku życia.

Instalacje Kalinowskiego zatytułowane *Bosą stopę z kolorowego piasku* są również częścią dwóch innych projektów. Pierwszy to IV Mediations Biennale w Poznaniu z 2012 – piłkarskie pole z kolorowego piasku dla wielbicieli futbolu, a drugi to pole dla siatkówki na plaży Ipanema w Rio de Janeiro w Brazylii. W obu przypadkach założeniem jest przededefiniowanie gry ponad presją współzawodnictwa w profesjonalnych sportach podczas treningów i mistrzostw, skupiając się na grze jako współdziałaniu ludzkich relacji i przedstawialności. Twórcza interakcja między ciałem fizycznym a miastem rzuca wyzwanie normatywnej funkcji miejskiej topografii, sytuując akt performatywny w centrum życia codziennego. Jest to pomysł, który wyraźnie nawiązuje do dzieł wielu współczesnych artystów brazylijskich. Na przykład pomysł poruszającej się i tańczącej figury w *Parangole* Oiticica rzuca wyzwanie automatyzmowi przechodniów w wielkim mieście w niezmiernie hektycznym, zestresowanym i przeludnionym odczuciu socjalnym. Slumsy są dla ich mieszkańców nieuniknionym źródłem psychogeograficznej wiedzy, niekiedy stworzonej przez wybór, a niekiedy przez konieczność i chęć przetrwania. Ponieważ mieszkańcy wbudowują się w okolicę i ją też przebudowują, określają ją w ten sposób na nowo. Wzgórza zawierają liczne rozwidlające się ścieżki z zygzakowatymi schodkami, które biorą swój początek setki metrów poniżej. Ścieżki te i brudne schody są jak labirynt, który często zmienia się w potoki podczas ulewnych deszczów, wywołując lawiny błotne spływające w dół wraz z chatami. Podobnie jak w *The Garden of Forking Paths (Ogród rozwidlających się ścieżek, 1944)* Jorge Luisa Borgesa,



Adam Kalinowski, *Praktykowanie swobody I*, 2013, wym. 550 × 390 × 45 cm, sklejka, drzewo, kolorowy piasek (0,1– 5 mm), gips, malowane kamienie, popiół, glina, fot. archiwum artysty

ścieżki slumsów sygnalizują nieprzewidywalność przyszłości, zdarzenia losowe i prawdopodobieństwo spotkania ze śmiercią, jako że egzekucje indywidualne lub grupowe nie są czymś niezwykłym i używane są jako zrytualizowane widowiska. Wijąca się ścieżka w otoczeniu pokrytym labiryntem ukrywa ślady przechodzących, które przywołują na myśl performatywną postać z *Parangole*. Podobnie jak u Oiticica, taniec jest procesem krok za krokiem, bez wyznaczonego planu i zaprzeczeniem wszystkich urbanistycznych wzorów i architektury. Zapożyczając z tego pomysłu organicznego doznania ciała w przestrzeni, Kalinowski usiłuje sprowokować systemy regulowania i sterowania miastem, używając piękna i przyrody jako punktu wyjściowego. Użycie piasku jako elementu wypełnienia i odetchnięcia w dziele Kalinowskiego jest inspiracją dla wczesnych prac Artura Barrio i jego sytuacji na plażach Rio. Równie ważny jest projekt Kalinowskiego w Poznaniu, towarzyszący innemu wydarzeniu: UEFA Euro, które odbyło się w czerwcu na nowo wyremontowanym stadionie, trzy miesiące przed otwarciem Mediations Biennale. Była to wspaniała okazja dla połączenia towarzyskości gry z eksperymentalnymi możliwościami sztuki. W ten sposób mechanika i poetyka gry wyrastają ponad relacyjną estetykę towarzyskości, mając na celu dialogiczne współdziałanie eksperymentowania i odzwierciedlenia. Pomysł bierze się z prototypu możliwości, a na tym właśnie polega sztuka.

Przypisy:

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Man, Play and Games*, University of Illinois, 2001, US, English translation by the Free Press of Glencoe, Inc., a division of Simon and Schuster, Inc.

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, London and USA: Blackwell Publishing Ltd., 1969, 1975, reprinted in 2003.

<sup>3</sup> Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, London: Verso, 1999 i 2000, s. 188.

<sup>4</sup> Andrzej Kostołowski, *Andrzej Bereziański*, Sopot 2012, Państwowa Galeria Sztuki, s. 6.

<sup>5</sup> Benjamin Buchloh, *Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason*, „Art in America” February 1988, nr 2, s. 9–108, 157–159.

<sup>6</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, UK, and Massachusetts, USA: Blackwell Publishing Ltd., First published in 1974; English translation 1991; reprinted throughout the 1990s and in 2000, s. 226.

<sup>7</sup> Michael Pawlyn, 2010 TED Salon in London, also in *Biomimicry and Architecture*, RIBA Publishing, London, 2011.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Mitchell Joachim, *Terreform One*, [online] <http://www.terreform.org/>