



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 gry¹.

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 zdefiniowanie². 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

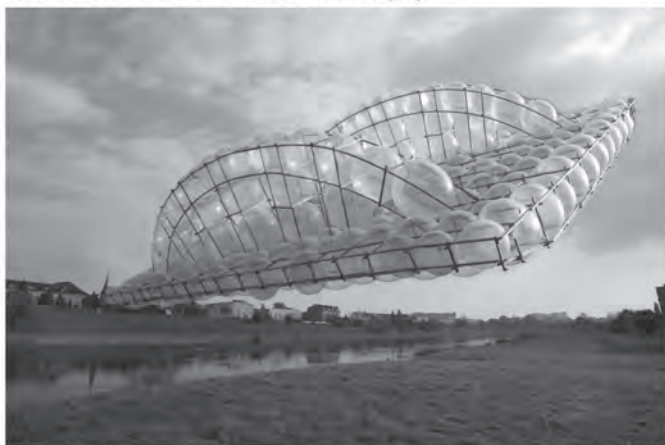
pamięci o dręczących wydarzeniach. Skonstruowany z bambusowych patyków i wypełnionych gazem trzystu balonów, przedstawia pomysł równie piękny jak i wzniosły. Projekt ten został stworzony dla Bielska-Białej, jednak nigdy go nie zrealizowano.

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 sterowane³.

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 rysowania⁴. *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 różnorodnych 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*⁵. 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 m² 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 zdań⁶. *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 kolektyny 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 systemie⁷. 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*⁸. 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*⁹.

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 kamyki 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 boso*, gdzie galaktyczny wzór geologicznych powierzchni np. Marsa, księżyc a i Ziemi tworzy podłoże dla naszego spaceru na boso, 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 *Bosko 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 współoddziaływaniu 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 psycho geograficznej 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 współoddziaływanie eksperymentowania i odzwierciedlenia. Pomysł bierze się z prototypu możliwości, a na tym właśnie polega sztuka.

Przypisy:

¹ 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.

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

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

⁴ Andrzej Kostołowski, *Andrzej Bereziański*, Sopot 2012, Państwowa Galeria Sztuki, s. 6.

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

⁶ 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.

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

⁸ Ibidem.

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